

Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze

Tanec nauzdory: Joe Jenčík

Veronika Šuábouá



Tanec nauzdory: Joe Jenčík

Veronika Šuábouá

|||||

Děkuji profesorce Dorotě Gremlicové, která mne mnohdy navedla na informace, které bych jinak hledala mnohem déle, nebo bych na ně sama nepřišla; z rozhovorů s ní vznikaly četné nápady a podněty k této práci.

© Akademie múzických umění v Praze, 2013

© Veronika Švábová, 2013

ISBN 978-80-7331-268-8

Úvod	4
Jenčíkův život před první světovou válkou a válečná léta	6
Joe Jenčík a film	13
Jenčík jako filmový herec a scenárista	13
Jenčíkovy filmové choreografie	20
Jenčík jako filmový scenárista a režisér	27
Jenčík jako tanečník v kabaretech a varieté	30
Červená sedma	32
Rokoko a Gri-Gri	34
Alhambra	38
Intermezzo I: Nové německé divadlo	40
Opět Rokoko	41
Lucerna	42
Intermezzo II: Davové choreografie	48
Jenčík jako choreograf	52
Osvobozené divadlo	52
Intermezzo III: Vinohradské divadlo a Bratislava	88
Joe Jenčík a Národní divadlo	91
Jenčík jako spisovatel	149
Závěr	166
Přílohy	170
Bibliografie	225
Obrazová příloha	230

„Miluj tanec v sobě, a ne sebe v tanci...“ – to bylo jedno z hesel Joe Jenčíka. O jedné z nejvýraznějších, nejzajímavějších a také nejtajemnějších postav českého tanečního světa mezi dvěma světovými válkami nebyla doposud zkompletována jediná publikace. Bylo o něm napsáno několik článků, to však zdaleka nemohlo obsáhnout jeho četné aktivity. Natálie Rybínová napsala o Joe Jenčíkovi v roce 1955 diplomovou práci pod vedením Jana Reimoser, Jenčíkova velkého přítele. Ten však o tomto choreografovi vytvořil určitý mýtus, který byl spíše odrazem jeho vlastních úvah. V práci byla řada cenných údajů, které čerpal ze své paměti právě Reimoser. Jenčíkovo působení však nebylo popsáno podrobněji. Bylo to snad proto, že v roce 1955 byl ještě v živé paměti předválečný svět a taneční scéna, nebylo proto nutné uvádět mnohé souvislosti. Také pohnutá doba padesátých let práci vtiskla směr spíše neobjektivního levicového rázu. Tato kniha, která vznikla na základě magisterské práce, se pokouší zachytit něco z života a díla Joe Jenčíka, vyplnit mezeru, která dosud v dějinách českého tanečního světa byla.

Během mého studia jsem se snažila dohledat i další údaje, které byly například v literatuře týkající se divadla a filmu, články, jež hovořily přímo o Jenčíkově práci, recenze představení, ve kterých vytvářel choreografie, a jeho autorské stati. Usilovala jsem, aby z materiálu vyplývaly i informace o době, o tanci a o divadle, o lidech, kteří je tvořili. V tomto ohledu jsou ale v práci jisté rezervy. Protože materiálu o Jenčíkovi bylo mnoho a záměrem práce bylo soustředit se především na jeho osobu, nechala jsem tyto podněty občas otevřené.

Jenčíkova činnost byla velmi rozsáhlá – tančil, vytvářel choreografie, hrál ve filmech, byl spisovatelem a tanečním teoretikem. Jsem si vědoma, že ve shromažďování materiálu se ještě skrývají další možnosti, protože je ho nepřeberné množství.

Ve své práci jsem nepostupovala přísně chronologicky, protože Jenčíkovy činnosti byly velmi různorodé, proto jsem zvolila spíše systém shrnujících kapitol, kde

se ukazuje celkový obrázek Jenčíkových aktivit v daném oboru nebo divadle. Pro doplnění jsem připojila chronologický přehled jeho práce.

Vzácným zdrojem informací byla kniha pamětí Niny Jirsíkové *Paměti tanečnice*, kde byla řada detailů, které se týkaly Jenčíka a jeho povahy, vlastností, metod práce.

Jako prameny jsem použila dobový tisk, časopisy o divadle, divadelní programy a cedule. Snažila jsem se také setkat s někým, kdo Jenčíka alespoň vzdáleně pamatoval. Měla jsem štěstí a hovořila jsem s paní Jiřinou Mlíkovskou, která znala některé Jenčíkovy přátele (např. nakladatele B. M. Kliku nebo tanečnici Zoru Šemberovou). Měla také po válce nastoupit do baletu Národního divadla, když si ji Jenčík předtím vybral po zhlédnutí jejího vystoupení v divadle v Plzni. Do baletu ND pak nastoupila, ale Jenčík byl již po smrti. Měla však příležitost zažít některé tanečníky, s nimiž spolupracoval, znala jejich prostřednictvím jeho metody práce a názory. Tímto bych jí také chtěla poděkovat, že mi umožnila nahlédnout do doby, ve které Jenčík žil a tvořil, a přiblížila mi její atmosféru.

Jenčíkův život před první světovou válkou a válečná léta



„Skoky do prázdna, to je předimenzování sil. Člověk má v sobě příliš mnoho, než aby na to stačily obvyklé prostředky. Jeho rozhled je vyšší než sufitu a jeho touha se pne daleko za lambrekýn. Také jeho invence se nevejde do orámovaného jeviště, byť i představovalo celý vesmír! Akumulované plodné síly je těžko udržet v mezích tří dimenzí scény. Skok, nabitý elementární silou snahy, mocně vrhá tělo za předstřeleným úsilím pokroku. V tom případě mívá poslušné tělo branku vymezeného jeviště a tanečník se ocitá v prázdnu – padá do orchestru. To se mi jednou skutečně přihodilo... Na mou duši, že jsem tenkrát do skoku přidal tu snahu, tu touhu, ten rozlet, zkrátka, že jsem do něho vložil onu snahu po pokroku a – už jsem byl v prázdnu.“¹ Tento citát vystihuje životní osudy a osobnost Joe Jenčíka velmi příznačně. Jeho velká touha být umělcem, nezkrotná energie, velká síla, pila a houževnatost. Všechny tyto jeho vlastnosti ho občas uvrhly do složitých situací, do „vzduchoprázdna“, protože pro něj byl každý prostor zkrátka malý a těsný. Jenčík chtěl všechno, nebo nic. A za to všechno musel tvrdě bojovat.

Josef Jenčík se narodil 22. října 1893 v Praze na Královských Vinohradech v čísle popisném 450. Otec Jan Jenčík byl řezníkem na jatkách. Matka Marie (rozená Podubecká) brzy zemřela a Josefa vychovala nevlastní matka. Jenčík měl ještě jednu sestru.²

Po absolvování pěti tříd obecné a tří tříd měšťanské školy vstoupil 26. srpna 1907 do učení jako strojní zámečník do Českomoravské továrny na stroje v Praze. Na toto období vzpomíná Jenčík takto: „Když mne jednou můj otec – dobrý člověk – přivedl v mých čtrnácti letech do známé pražské lokomotivky, postavil mne před úžasný železný kolos a spočinul na mne radostnými očima, měli jsme oba za to, že ze mne bude strojvůdce c. a k. státních drah. V okamžiku, kdy byla podepsá-

¹ Jenčík, Joe: *Skoky do prázdna*. Družstvo Dílo, Praha 1946, s. 3.

² Rybínová, Nataša: *Joe Jenčík*. Diplomová práce. HAMU, Praha 1955, s. 5.

na učební smlouva se závodním inženýrem a stal jsem se řádným učedníkem, jenž potom tři léta prolézal kostrami ocelových oblud a hrabal se v jejich měděných a mosazných vnitřnostech, netušil jsem pravou míru odvahy, již měl můj otec a já, svěřivše naše společné životní ideály rozeřvaným prostorám továrního objektu.³ Lokomotivy se staly jeho láskou na celý život.

Absolvoval s vyznamenáním pokračovací školu pro učně a nižší státní průmyslovou školu v Praze. Strojním zámečnickem se vyučil 25. srpna 1910 a začal pracovat v Českomoravské továrně jako montér. „Bylo to moře utrpení. Moře dýmu, prachu, jisker a náhodně padajících vraždících součástek. Bylo to utrpení zimy i nesnesitelného žáru, sociálních nedostatků a partajních nevraživostí,“ píše Jenčík.⁴ Roku 1911 pracoval u firmy Ringhoffer a spol. v oddělení výbušných motorů. Tehdy se začal soukromě učit baletu ve škole Achille Viscusiho a začal také statovat v baletu Národního divadla.⁵ Bylo mu osmnáct let. Těžko říct, co přivedlo továrního dělníka k něčemu tak odlišnému od jeho každodenního života. Byl to zřejmě velký baletní sen, který Jenčík začal snít po návštěvě představení v Národním divadle. On sám píše, že viděl jeden balet dokonce sedmdesátkrát, není ale známo, který balet to byl.⁶ Zkrátka se „do jeho umění zamiloval“.

Roku 1912 byl zaměstnán ve stereotypii Národních listů v Praze. Za dvanáct zlatek týdně pracoval u „třešticí“ rotačky většinou v noci. „To již byla louže utrpení. Samá organizační knížka, samá nálepka příspěvků na pohřebné a vdovské, dále uklánění pánům z redakce a strojová poslušnost odborového ústředí.“⁷ Opakováním slova utrpení poznáme, jak se asi Jenčík cítil. U této těžké práce neklidný Jenčík dlouho nevydržel. V devatenácti letech, tedy poměrně pozdě, se definitivně rozhodl věnovat taneční dráze. Měl proto neshody s rodiči, kteří jeho nadšení pro divadlo neschvalovali a balet mu zakazovali. Kvůli tanci Jenčík dokonce utekl z domova.

Ještě téhož roku byl angažován Achillem Viscusim a odjel s jeho tanečním souborem na zájezd do Londýna. Po odchodu z Národního divadla dal Viscusi dohromady skupinu tanečníků a tato skupina vystupovala v Londýně v revuálním divadle Hippodrom. „A pak jsem se náhle ocitl v Londýně. Na jevišti. Jako novopečený tanečník Hippodromu... Byl jsem pokládán za baletního vetřelce a za člověka, jenž má jednu ohromnou vlastnost – že je blbý! Bolelo to a musím

³ Jenčík, Joe: *Tanečník a snobové*. J. Reimoser, Praha 1931, s. 237.

⁴ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 237.

⁵ Vzhledem k tomu, že baletní školy byly velmi drahé, je možné, že mu Viscusi umožnil studium zadarmo.

⁶ Tehdy se nejvíc hrála *Princezna Hyacinta* od Oskara Nedbala s choreografií Achilla Viscusiho (35krát).

⁷ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 237.

přiznat, že jsem se touto příhanou drápal a prodíral několik roků... byl jsem baletní ‚nulou‘, tanečním ficim, který byl nucen starším pp. kolegům u kameného divadla přísluhovati a poslouchati jejich sprosté vtipy, které si vymýšlely jejich mozky ‚pod penzí‘.“⁸ Hned od začátku neměl Jenčík v baletním světě lehké postavení. Zřejmě se musel potýkat s tím, že neměl žádné taneční vzdělání, a musel vydržet i pohrdání spolutanečníků za to, že je z dělnického prostředí. Už tenkrát se houževnatý a pracovitý Jenčík rozhodl, že svůj deficit ve vzdělání nahradí sám, a přece se přes všechny překážky bude věnovat tanečnímu umění. Musel do něj být zamilován velmi silně, protože osud mu uměleckou dráhu v baletu vyloženě nepřál a Jenčík celý život proti nepříznivým okolnostem bojoval. Po návratu do Čech byl angažován do souboru baletu Národního divadla v Praze.⁹ Odtud po několika měsících odešel pro neshody s někdejšími baletními mistrem Augustinem Bergrem.

Již v roce 1913 byl Jenčík angažován jako tanečník do Městského divadla na Královských Vinohradech, kam přišel na pozvání tehdejší baletní mistryně Marie Dobromilové. Marie Dobromilová, neteř Achilla Viscusiho, se zúčastnila zájezdu jeho taneční skupiny do Londýna. Zde se potkala s Jenčíkem a na základě toho ho zřejmě poté angažovala. Jenčík tančil v *Jiříkově vidění* (báchorka se zpěvy a tanci od J. K. Tyla), v němž baletní divertissement do hry aranžoval Jaroslav Häusler. V tomtéž roce se Jenčík představil dokonce i jako libretista – divadlo uvedlo jeho krátký balet (choreografický obraz o jednom dějství) s názvem *Kouzlo květin* s hudbou Jaroslava Bredy. Choreografii vytvořil opět J. Häusler. Jenčík sám v baletu netančil. Kritika o tomto prvním samostatném Jenčíkovu uměleckém počínu, bohužel, mlčela.

O tomto životním období Jenčík napsal: „Začal jsem kariéru jinou. Od základu. Ze statisty operetního divadla jsem to v 16 měsících dotáhl na sólového tanečníka a zároveň autora malých baletů. – Málo peněz a více popularity, nejvíc pomluv. – K tomu se přidružilo několik zájezdů do cizích měst, a tak jsem se stal hotovým divadelním člověkem.“¹⁰

Uplatnil se i v roli pedagogické, učil herce tanečními pohyby do činoherního představení André Gida *Král Kandaules* v režii Karla Hugo Hilara (premiéra 28. listopadu 1913). Hilar byl ve svých počátečních pracích inspirován insce-

⁸ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 238.

⁹ Nevíme, v kterých baletech jako sborista tančil. V roce 1913 bylo uvedeno: André Wormser – *Marnotratný syn* – 23.–28. dubna (3krát), Erich Wolff – *Zlatorog* (dle slovanské pověsti) – 23. dubna až 8. června (5krát); sezona 1913/1914: *Excelsior* 6. září–26. ledna (22krát), Joseph Bayer – *Královna loutek* 13. listopadu–do roku 1924 (83krát), vše choreografie A. Berger.

¹⁰ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 239.

nacemi Maxe Reinhardta, které znal z Berlína. *Král Kandaules* patřil k režii, kde Hilar uplatňoval zálibu v groteskní komice, využíval dramatického účinku světla a jednotnou stylizaci pohybu i gesta herců. V jeho pojetí byla křečovitá nadsázka, která Jenčíkovi s jeho zálibou v groteskních tématech jistě vyhovovala. Hilar Jenčíka zřejmě potřeboval, aby herce zestyloval do jednotného pohybového výrazu, což byla jeho metoda v tvorbě.

V lednu 1914 Jenčík odjel znovu s taneční skupinou Achilla Viscusiho, tentokrát do Vídně. Zde skupina nastudovala nový balet Oskara Nedbala *Andersen*, taneční pohádku o devíti obrazech. Jeho uvedení mělo zajímavou historii.

Oskar Nedbal měl hudbu a libreto, které napsali Jaroslav Kvapil a Ladislav Novák, připraveno již roku 1913 a nabídl *Andersena* Národnímu divadlu. Ředitel Gustav Schmoranz ale o něj neměl zájem, protože mu připadalo poněkud překombinované – vyjádřil se o něm, že je to „slátanina“. Nedbal se nedal odradit, a protože byl podnikavý a již delší dobu působil ve Vídni, libreto nakonec prodal rakouské firmě Österreichisches Kostüm-Atelier Striebrny a spol., která zakoupila provozovací právo a pořídila výpravu baletu. Firma si ale určila podmínku, že premiéra se bude konat buď v Berlíně, Vídni, nebo Paříži. Nakonec se premiéra konala 1. března 1914 ve Vídni v Ronacherově divadle právě v choreografii Achilla Viscusiho.

Ronacherovo divadlo, pro které byl *Andersen* objednáán, bylo revuálně kabaretní scénou, proto bylo dílo koncipováno v duchu lehčích žánrů. Je možné, že si to přál podnikatel, který si balet objednal. Nedbal vytvořil jakousi výpravnou baletní hru se vsunutými zpěvními party, něco na způsob revue. Uvedení *Andersena* ve Vídni mělo být atrakcí prvního řádu. Podnikatel, ředitel kostýmního ateliéru Striebrny investoval do výpravy horentní sumu, snažil se, aby výprava předčila vše, co dosud Vídeň viděla. Na doporučení autorů libreta se choreografie ujal Achille Viscusi. Ten získal různorodý taneční ansámbl složený ze členů vídeňské Dvorní opery, pražského Národního divadla a prý i z Milána. Vedle Jenčíka, který tančil Ještěra, tu byli i další čeští tanečníci: Josef Pohan tančil Ptáka, Václav Kalina tančil Klokana, Václav Vlček tančil roli Miče. Protože Ronacherovo divadlo uvádělo převážně revuální pořady, po představení *Andersena* následoval obvyklý varietní program.

U diváků měl *Andersen* úspěch, kritika však byla k jeho uměleckým kvalitám skeptická, psalo se o nenáročném hudbě, přiměřeném obsahu baletu. Po premiéře se

Andersen hrál denně celý měsíc. Poté, co reprízy nenaplnily finanční očekávání investora, byl ještě přeložen do vídeňské Volksoper a do Karltheater. Nepříznivá doba ale ukončila jeho hraní ve Vídni, neuskutečnilo se také zamýšlené turné po Evropě, do Paříže, Londýna a Říma, protože v červenci 1914 začala první světová válka. Viscusiho soubor byl pak rozpuštěn a Jenčík se vrátil do Prahy.¹¹

Po návratu z Vídně, tedy od června do října 1914, byl Jenčík znovu angažován jako sólista v Městském divadle na Královských Vinohradech. Tančil zde ve finále výpravné komedie *20 000 mil pod mořem*, která měla premiéru 19. července 1914. O svém předválečném tanečním působení Jenčík napsal: „Dobýval jsem píd' za pídí, krok za krokem se učil. Nikdo mi nepomáhal, nikdo neradil. Zůstaly mi jenom knihy a oči. V prvních jsem hledal a nacházel, druhými hledal a kradl. Od kohokoli. Neostýchal jsem se vykrásti Fokina zrovna tak jako artistu někde v dancingu. Z toho všeho mi, přirozeně, zůstala změř podivné spousty zkušeností a poznatků, již bylo možno nazvat klasicko-akademicko-excentricko-privátní školou baletní.“¹²

Prvního října 1914 Jenčík narukoval do rakouské armády k 12. dělostřeleckému pluku. „Rakouský erár mně zabavil baletní střevíce i sáhodlouhé vědomosti a daroval mně pěkný oblek v barvě štičí modře. Šel jsem tak zvědavě, jako tenkrát do oné továrny, či do té tiskárny, anebo jel do Londýna. S každým dopadnuvším granátem byl mi vyražen z hlavy atom povýšenecké nátury, která kdysi člověku našeptávala, že je hotový umělec... Za čtyři roky stal jsem se opět nulou.“¹³

V časech vojenských dovolených Jenčík nezahálel a vystupoval v Praze. Roku 1916 tančil v operetě Leo Falla *Dolarové princezny*, která byla úspěšně uváděna v Městském divadle na Královských Vinohradech. Jenčík zde tančil *Jockeyský tanec*. Tato opereta, která oslnila Prahu, byla diváckým hitem už od své premiéry roku 1908. Návštěvní rekordy pak zlomila až v roce 1914 Nedbalova opera *Polská krev*. Podivuhodnou zprávu dodává o tomto úspěchu divadelní kritik Jindřich Vodák: „*Dolarové princezny* zní vám dnes do uší, kam se podíváte. Hrají je koncertní a hospodské kapely... kolovrátky, gramofony, pískají je hoši po ulicích, zpívají je slečny v krámech... Hlediště je nabito odshora až dolů... Za celý večer potlesk takřka neutichá... Jsou okamžiky, kdy posluchači div že se nerozppívají zároveň se zpěváky; pokusy dějí se o to velmi hlasitě. Tomu se přece říká úspěch... Ne-

¹¹ Výprava baletu od scénografa Oskara F. Werndorffa se pak přestěhovala do Národního divadla v Praze, kde měl balet premiéru 28. listopadu 1914 v choreografii Augustina Bergera. Z Prahy celá výprava putovala do Plzně, kde mělo být představení následně realizováno, ale všechny kulisy shořely.

¹² Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 239.

¹³ *Tamtéž*, s. 240.

mluvme o hodnotě a významu tohoto úspěchu – jisto je, že za celý čas nedožijeme se ničeho podobného v činohře... Potřebovali bychom jiné činohry, nežli jaká se nám podává, a *Dolarové princezny* mohou nás všelijak poučit... Veliká bohatost, čilost, rušnost a pestrost života by v ní musely být... Ale nová činohra bude mít ještě další podstatný úkol: sejmut z nás tíhu života, osvobodit nás od všech jeho hrůz a strachů... Bylo by lze dodat i to: hudba, úspěch, i vzory unášejí zpěváky tak, že nám přednášejí melodie Dolarek s vášní, ohněm, citem, vzpruhou, jak tomu u činoherních herců dnešních nejsme zvyklí...¹⁴ Tento úryvek je zajímavý proto, že je z něj patrné, jakou úlohu pro diváky mělo divadlo v pohnutých dobách.

O rok později se Jenčík vrátil do sboru Národního divadla a vystupoval zde v *Prodané nevěstě*, nově nastudované Augustinem Bergrem už roku 1915, a v *Coppe-lii* (premiéra 16. září 1917). V dubnu a květnu 1917 ještě tančil v Městském divadle na Vinohradech. V té době zde působila baletní mistryně Berta Knittlová. Jenčík na frontě prodělal boje u Příslup a Gorlice v Haliči a byl raněn. Do Prahy se vrátil v dost zbídačeném stavu, navíc s omrzlýma nohama. Hrozila mu dokonce amputace obou nohou, ale jeho přítel lékař mu omrzliny vyléčil a Jenčíka tato pohroma minula.

Ve svém článku *Návrat k práci* popsal Jenčík své pocity navrátilce z války: „...když jsem o Dušičkách léta Páně 1918 usedl v jedné začouzené pražské kavárničce ke stolku, poručil jsem si černou a požádal pana vrchního, aby mi laskavě půjčil tužku a daroval prázdnou účtenku. Na tomto kousku papíru se mi podařilo vyúčtovat všechny čtyři válečné roky; zjistil jsem, že jsem majitelem jednoho sešlého vojenského mundúru s čepicí a bagančaty, opasku bez bodla, pokrývky páchnoucí po síře, misky na jídlo, kufříku se shnilým občanským oblekem, pravého palce s ustřelenou špičkou, omrzlých nohou, spraveného rozmačkaného hrudního koše, následků po tříměsíční žloutence a pak poněkud pochroumaného srdce. Mimochodem jsem si uvědomil, že nemám byt, že veškerý můj předválečný majetek je tentam, že mám v kapse peněz tak na týden živobytí a že pravděpodobně řada mých přátel, zvláště mecenášů, je postřílena a dívá se na mne shůry. Tak jsem asi začínal svou novou uměleckou kariéru v Československé republice, přesto, že tu něco dobře nesouhlasilo: totiž onen výpočet a tancechtivé ambice, hlásící se k životu...¹⁵

Jenčík si zřejmě své pocity časově trochu posunul, protože svůj první film natočil několik měsíců před převratem, tedy před říjnem 1918. Poměry byly tehdy

¹⁴ Vodák, J. *Dolarové princezny*. Čas, 25. července 1909.

¹⁵ Rybínová, N., *op. cit.*, s. 3.

skutečně neutěšené. Jenčík se snažil po návratu zorientovat. Achille Viscusi byl za války jako cizinec internován a poté odešel do Brna, v roce 1919 se stal šéfem baletu v Ostravě. Jenčíkovi se asi z Prahy nechťelo – tam byl koneckonců doma a po válečném putování jistě chtěl zakotvit. Anebo již kontakty se svým učitelem, které byly přerušeny válkou, nenavázal. S Augustinem Bergerem, tehdejší šéfem baletu v Národním divadle, se již před válkou neshodl a odešel tehdy od souboru, nebylo tedy myslitelné ucházet se u něj o místo. Ve vinohradském divadle byl balet zrušen. Doslova živořil v Pištěkově divadle a operetě Městského divadla. Pak tu ještě zbývala smíchovská Aréna, provozující legionářské hry se zpěvy a tanci.

Po válce chtěli všichni Evropané ze sebe setřást prožité hrůzy – první světová válka byla doposud to nejhorší, co se v dějinách stalo v tak obrovském měřítku. Lidé si nedokázali představit nic, co by takovou hrůzu předčilo. Potřebovali se odreagovat, upnout se znovu na život v jeho lákavých zábavných formách a hlavně si život užít. Ve velkých městech se začaly objevovat nové kabarety, varieté, danciny, tabariny. Lidé se chtěli bavit. Také v Praze takové podniky vyrůstaly jako houby po dešti. Ať to byla Alhambra, Lucerna, Červená sedma, Mascotte, Gri-Gri, všude bylo každý večer plno, všude byl zájem o artisty, tanečníky a produkce všeho druhu. Jenčík se tedy vydal touto cestou – cestou kabaretního a varietního tanečníka a choreografa. Musel začít znovu úplně od začátku. Neúnavný, tvořivý a rtuťovitý Jenčík se dal znovu do budování své taneční kariéry. Po zkušenostech v divadlech měl jistě v té době už vlastní představy, jak by jeho tance měly vypadat. Musel být samostatným, když mu nevyhovovalo žádné tehdejší pojetí tance. Byl svým vlastním pánem, ovšem se vším, co k tomu patří, to znamená i s nejistotou finančního zabezpečení. A tak se kromě tanečních produkcí věnoval i filmování.

Jenčík jako filmový herec a scenárista

Jenčík vstoupil do filmového světa ještě před koncem první světové války. Sám se pak pokusil o filmovou režii, napsal tři scénáře, vytvořil mnoho filmových rolí. Později ve filmech uplatnil i své choreografie. Při svém působení v začátcích českého filmu se také setkal s mnoha známými osobnostmi, například s Karlem Lamačem, Theodorem Pištěkem, Anny Ondrákovou, Josefem Švábem-Malostranským, Martinem Fričem, vytvořil malou choreografii pro Adinu Mandlovou v jejím prvním filmu atd. Po počátečním živoření prvních deseti let 20. století, kdy filmování bylo pouze záležitostí ojedinělých nadšenců, jako byl Jan Kříženecký, se po válce toto umělecké odvětví, do té doby jen pouťová atrakce, přece jen trochu rozvinulo. Hned po první světové válce začaly vznikat malé produkční skupiny. Film byl finančně velmi náročnou záležitostí. Metr negativu, který se pašoval z Německa, stál čtyřicet korun, což byly tenkrát velké peníze. A pak bylo nutné zaplatit herce a sehnat kulisy. Zpočátku hráli ve filmech většinou divadelní herci.

V roce 1918 se vyrojila spousta nadšenců, kteří využívali poválečnou svobodu podnikání a představovali si, že dosáhnou závratných komerčních úspěchů jako některé zahraniční filmové hity. Film byl zcela novým masovým fenoménem – lidé šileli po filmových hercích, napodobovali je a chtěli se také stát filmovými hvězdami, jejichž sláva neměla do té doby obdoby. Houfně vznikaly soukromé, a proto velmi drahé školy pro filmové herce, kde se bylo možné naučit jak „zahrát“ několik málo šablonovitých situací. Hercům byl například jakoby doručen dopis – jeden dopis byl milostný (i páni dostali dopis se zněním „Miluji tě, Pepouš“), druhý oznamoval výhru a třetím bylo parte. Při tom dostali poučení od pana ředitele školy, jak má herectví v takových situacích vypadat.¹⁶

¹⁶ Václav Wasserman *vypráví o starých českých filmařích*. Orbis, Praha 1958, s. 59.

V roce 1918 působily v Praze čtyři stálé filmové společnosti: Praga, Excelsior, Lucerna a Weteb. Už o rok později se tolik lidí pokusilo o štěstí ve filmu, že se tyto společnosti „otřáslý v základech“ a očekávaly příval konkurence. V té době nebyly žádné zákonné překážky, které by bránily komukoli pokusit se vybudovat filmovou produkci a vydělat hodně peněz. Byla to sázka do loterie, buď bylo možné vydělat jmění, omráčit svět novým uměním, anebo skončit na dně. Většina z těchto podnikavců však neměla ani umělecké, ani organizační předpoklady. Proto české filmy ve dvacátých letech nedosáhly ani zdaleka takové úrovně jako filmy zahraniční. V Evropě a v Americe už dávno existovala obrovská studia s technicky vybavenými ateliéry, lidé tam už filmové řemeslo zvládali na vyšší úrovni. V Čechách se stále točilo za velmi primitivních podmínek, tak říkajíc „přírodně“. Slunce bylo tehdy hlavním světelným zdrojem. Jestliže měl operátor (tak se tehdy říkalo kameramanovi) Josef Brabec, který natáčel pro společnost Filmový ústav, dvě lampy značky Jupiter, hovořilo se už o „světelném parku“. Tyto lampy se ale používaly velmi zřídka, snad pouze pro zablesknutí za okny, které mělo navodit zdání bouřky. Točilo se, kde se dalo. Většina scén byla natáčena v exteriérech, jako ateliéry sloužily malířny kulis velkých pražských divadel, například malířna kulis Národního divadla, která sídlila v Apolinářské ulici, nedaleko Jedové chýše, proslulého hostince pražské spodiny. Často se natáčelo na dvorech pražských domů, kde se postavily dekorace mnohdy vypůjčené z divadla, anebo to byly sbité laťky vyplněné papírem či levnou látkou. Obyvatelé domů vždy nadšeně přihlíželi z pavlačí a průběh natáčení živě komentovali.

Z paměti Václava Wassermana se například dozvíme, jak vypadal natáčecí den společnosti, která působila v počátcích filmového podnikání v Praze. V Záhřebské ulici na Vinohradech byl ateliér Filmového ústavu, který zařídila spisovatelka Thea Červenková a operátor Josef Brabec. Thea Červenková jako režisérka natáčela film *Bludička aneb Ty petřínské stráně* na námět Jaroslava Kvapila, který zpracoval známé téma Pucciniho opery *Život Bohémy*. Hrála zde i Hana Jenčíková spolu s J. W. Speergererem, Rudolfem Myzetem, Ančí Jelínkovou a dalšími. „Když byl slunečný den, sešla se kolem desáté hodiny na dvorku Filmového ústavu pestrá společnost: páni filmoví herci. Usedli na kanapátko vypůjčené od čalouníka ze Zvonařky, poslali si pro pivo do Harmonie a pro vuřty k Beránkovi (při nákupu pěti kusů byl jeden přídávkem) a ponořili se do ušlechtilé hry zvané darda. Mezitím přicházely „hvězdy“, jejich okázalé boa bylo už exekutory odhadnuto jako starší neupotřebitelná ozdoba. Objevovaly se později, protože sluneční světlo, odborně oberlicht, přicházelo do ateliéru podle přesného rozvrhu... K jedenácté hodině se přinesla dršťková polévka a pak se to rozjelo. Pověly režisérů protínaly vzduch jako šavle, herci hráli jako příbuzní Salviniho, a když byla scéna nejlépe rozehrána, hlásil kameraman Brabec nejkldnější hlasem na

světě: „Nenamáhejte se, mám v aparátu střeva.“¹⁷ Můžeme se pouze domnívat, jak se Jenčík k filmu dostal, ale je velmi pravděpodobné, že to bylo v kavárně Rokoko. Kavárna vedle divadla Rokoko sloužila jako umělecká burza varietních artistů. Když se film začal více rozvíjet, začali do Rokoka chodit i filmaři, kteří zde hledali nové hvězdy a hlavně potenciální investory pro svůj film. Byl zde tzv. Artušův stůl filmových herců, kde se často objevoval i Vlasta Burian. Do Rokoka chodili dychtiví herci, kteří čekali na své velké příležitosti, režiséři zde sprádali plány, autoři vyprávěli své historky, náměty pro film. Jestliže chtěl Jenčík získat angažmá ve varieté, mohl tu získat i filmovou roli.¹⁸

Němý film byl pro tanečníka ideální příležitostí, jak si přivydělat. Za filmovací den se bral honorář deset, dvacet, někdy i čtyřicet, ba i sedmdesát korun, což je nesrovnatelně více než za výstup ve varieté. Před kamerou herec předváděl v podstatě pantomimu, ve které byl všestranný Jenčík jistě zblhlý.

Jednou z filmových společností, která vznikla ještě během války, byl i Wetebfilm Václava Binovce, režiséra a zpočátku zároveň herce hrál pod pseudonymem Willy Bronx, později (ve třicátých letech) předsedy České filmové unie. Tato společnost sídlila ve Vodičkově ulici. V zadním traktu dvora starého domu byl malý ateliér s vlastním „fundusem“, kulisami a lampami. Hlavní hvězdou této společnosti byla Marta Schöllerová alias Suzanne Marwille, pozdější manželka režiséra Martina Friče. Jenčík a jeho žena Hana zde natáčeli ještě před převratem roku 1918 svůj první film s názvem *A vašeň vítězí*.¹⁹ Měl to být český protějšek zahraničních, většinou německých filmů ze života podsvětí velkoměsta. Právě pro příliš drsnou kresbu tohoto prostředí byl film po dokončení cenzurními úřady mladé republiky zakázán jako nemorální. Jenčík tu hrál jen epizodní roli apačského tanečníka v krčmě. Hana měla větší roli – stala se služebnou hlavní hrdinky a měla v příběhu konkrétní úlohu. Oba také přijali lépe znějící umělecké pseudonymy – z Josefa se stal módní Joe, Hana – tehdy ještě Škrdlantová – byla na titulcích uvedena jako Christo Floretti. Byl to tehdy vžitý zvyk, pseudonym dodal umělci na atraktivnosti. Bylo lepší, když jméno umělce znělo zahraničně – a ještě lépe exoticky –, to vždy přilákalo pozornost. Také rodiny umělců byly většinou proti činnosti svých příbuzných, proto se umělci buď od nich tímto způsobem distancovali, anebo naopak nechtěli znevažovat dobré jméno své rodiny.

¹⁷ Wasserman, V., op. cit.

¹⁸ *Tamtéž*.

¹⁹ Děj filmu viz přílohu č. 3.

Z této doby pochází i historka, která dobře Jenčíka vystihuje. Po dokončení natáčení se vyvolané záběry promítaly a Jenčík zjistil, že v malinkém ateliéru tak nezkontrolně řádl, že kameraman Alois Jalovec (známá pražská postava filmového průkopníka) stačil občas zachytit pouze části jeho zmítajícího se těla, tanec však nebyl ve filmu vidět vůbec. Tato malá příhoda je pro Jenčíka příznačná. I v pozdějších letech měl problémy krotit svůj výbušný temperament, kterým si způsobil mnoho nesnází se zaměstnavateli i se soubory, s nimiž pracoval.²⁰

Záznam Jenčíkova tance nalezneme pouze v několika málo filmech. Bylo to hlavně v začátcích jeho filmové „kariéry“, kdy byl známý ze svého působení v kabaretech a varieté svým apačským tancem, který je také v těchto filmech zachycen. Byl to hned jeho první film *A vášně vítězí* v roce 1918, pak to byla o dva roky později *Odplata*, kde se svou ženou Hanou tančili v baru jako Apači. Dalším filmem, kde Jenčík uplatnil „apačárnu“, byl *Zelený automobil* z roku 1921. V roce 1925 natočil Josef Kokeisl dva krátkometrážní filmy, které byly ilustracemi Dvořákovy *Humoresky* a *Slovanského tance č. 1*. Hlavním protagonistou byl Jenčík. Projekce těchto filmů byly doprovázeny orchestrem. Ani tento fakt nestačil k tomu, aby byly filmy provázeny větším diváckým zájmem.

Hana a Joe Jenčíkovi nebyli samozřejmě jediná tanečníci, kteří koketovali s filmem. Tanečníci, kteří u filmu působili, byli ze stejné sorty jako Jenčík – tanečníci z varieté, kabaretů, malých divadel atd. Ale i například klasická balerína Jelizaveta Nikolská několikrát spolupracovala s filmem. Tehdejší režiséři si do svých filmů najímali tanečníky poměrně často. Tanečníci normálně hráli některé z epizodních rolí tak, jako často Jenčík a jeho žena, protože, jak již bylo napsáno, svět filmařů a tanečníků z varieté byl úzce propojený. Bylo to hlavně z finančních důvodů, kvalita filmů, ve kterých hráli totiž nebyla vysoká.²¹ Anebo ve filmech tančili, popřípadě vytvářeli choreografie, protože mnoho filmů se částečně odehrávalo v různých barech a varieté, kam se hrdinové zašli pobavit a kde byl často na programu tanec. Tyto podniky byly dříve součástí společenského života více než nyní, bylo proto logické, že si scenáristé tato místa vybírali pro své dějové zápletky. Jenčík byl ale jediný, kdo se z tanečníků pokoušel i o vlastní scénář a režii, i když ne moc úspěšně. Měl jistě ve filmovém světě vysoké ambice, tak jako v tanci, ale neúspěch jeho filmů ho od dalších pokusů odradil.

Hana Jenčíková (1898–?), Jenčíkova spolutanečnice, partnerka, později manželka, vytvořila také mnoho filmových rolí. Filmaři si ji rádi vybírali pro její

²⁰ Rybínová, N., *op. cit.*

²¹ Tanečníci, kteří působili u filmu, byli např. Bronislaw Szynglarsky, Sláva Kamilov a další.

pikantní a půvabný vzhled krásné brunety. „Byla štíhlá, bílé pleti a bohatých černých vlasů.“²² V mnoha filmech hrála i se svým manželem, v několika spolu i tančili. O Haně Jenčíkové je toho známo málo. Víme, že pracovala jako dělnice v továrně Orionka a jako příležitostná modelka. Jenčík ji objevil u přítele sochaře, jemuž pózovala, a uvedl ji pak do tanečního a hereckého prostředí. Jejím prvním filmem, stejně jako Jenčíkovým, byla Binovcova *A vášeň vítězí*. Je možné, že se pozdější manželé při tvorbě tohoto filmu potkali poprvé, ale to by byla pouhá spekulace. Každopádně je to jejich první společná práce. Víme jen, že od té doby spolu vystupovali v tabarinech, kabaretech a varieté. Jenčík se snažil, aby se Hana stala opravdovou tanečnicí, a sám ji trénoval. Spolu pak noční Prahu oslňovali duetem *Tanec s mrtvou* a dalšími efektními výstupy. V roce 1922 měla dokonce příležitost zatančit si v Národním divadle pod vedením režiséra a choreografa Heinricha Kröllera ve Straussově baletu *Legenda o Josefovi*. Tančila roli Sulamit po boku Saši Leontěva v úloze Josefa.

Mladou a atraktivní ženu však brzy těžký život po boku Jenčíka omrzela. On sám byl střidmý, spíše pracoval, než by se bavil, byl na svou ženu přísný a náročný i co se týče tanečního umění. Vyžadoval naprostou disciplínu, stále cítil potřebu zdokonalovat se během nekonečných tréninků. To však mladé, krásné a obdivované ženě nestačilo (když se seznámili, bylo jí dvacet), nechtěla jen dřinu, ale také zábavu. Z toho pak vznikaly mezi partnery časté hádky. Nakonec Hana od Jenčíka odešla. Nina Jirsíková vzpomínala, že se po pražských podnicích, kde dříve vystupovali neslo: „Jenčíkovi utekla Hana!“ Nevíme přesně, kdy to bylo, ale zřejmě okolo roku 1922, protože pak již o Haně nejsou žádné zmínky. Většinu svých filmů dokončila v roce 1922, výjimky tvoří *Šest mušketýrů* z roku 1925 a snímek *Trhání* Václava Wassermana z roku 1936 (viz soupis filmů). Po rozchodu s Jenčíkem Hana odešla do Itálie a tančila v milánské La Scale pod pseudonymem Jana La Gattanera.²³ Nina Jirsíková vzpomíná, že její fotografii viděla na titulní straně prestižního módního časopisu *Vogue*, což může znamenat, že si H. Jenčíková vedla ve světě obstojně. Na natáčení *Trhání* se musela vrátit do Prahy, nevíme však, jestli to bylo jen dočasně nebo jestli v Praze již zůstala.

Jenčík se z rozchodu s Hanou nemohl dlouho vzpamatovat, snášel dokonce těžko i prostředí, kde spolu vystupovali. Svůj vztah k milované ženě a taneční partnerce ztvárnil v autobiografickém románu *Zloděj kroků*.

Jenčík ve své filmové kariéře, která se odehrála téměř výhradně v éře němého filmu, zpodobil na 25 rolí. Většinou se jednalo o charakterní role, před kamerou

²² Jirsíková, Nina: *Vzpomínky tanečnice*. Strojopis. Divadelní ústav, Praha, s. 29.

²³ Některé zdroje uvádějí La Jana nebo La Gattanera, tedy *černá kočka*.

tančil jen výjimečně. Byla to široká škála charakterů, většinou však ztělesňoval typy z nižší společnosti a různé pochybné existence. Jenčík se na ně hodil svým výrazným zjevem. Byly to role apačů v putykách, kde mohl uplatnit i tanec, role houpačkáře, cibuláře, pianisty, penězokaze, pasáka holek, mezinárodního podvodníka, ale hrál i policejního komisaře, statkářova syna, kaplana, přízrak v márnici, Meřista ze snu atd. Jednou z větších rolí Jenčíka byl JUC. Václav Tatar, který klesne na dno společnosti, toulá se po pražských putykách, je obviněn z vraždy, ale nakonec je zproštěn viny. Bylo to roku 1927 ve filmu *Bahno Prahy*, který se natáčel v krčmě Jedová chýše v Apolinářské ulici. Zajímavé je, že ve stejném roce vznikl i slavnější *Batalion* režiséra Přemysla Pražského, natočený podle pravdivé události z černé kroniky a se stejným motivem: dr. Uher se po zklamání v manželství propadne na společenské dno a končí svůj prohraný život právě v hospodě Batalion na Starém Městě v Praze.

Jedinou Jenčíkovou rolí, která přežila až do našich dní, byl choreograf Joe Brock ve zvukové hudební komedii z roku 1931 *Pudr a benzin* Voskovce a Wericha. Interiéry filmu se natáčely v pařížských ateliérech Gaumont (V+W dokonce založili vlastní filmovou společnost, která fungovala v koprodukcii s francouzskou filmovou společností Gaumont-Francofilm-Aubert). Byla to Jenčíkova první mluvená role. Choreograf revue, která se ve filmu připravuje, kokainista Brock se ve filmu objeví jen sporadicky, z těchto výstupů můžeme však sledovat Jenčíkův způsob hraní a koneckonců i chování. „Byl to hezký chlap, trochu Ital, Španěl nebo cikán, a měl vznětlivý temperament... Hraje dobře roli upadajícího *roué*, ale zajímá nás především sám: film zachytil jeho podobu (ovšem již kolem čtyřicítky) s jeho gesty (typický pokyv hlavy s jakýmsi úsměškem) a hlasem.“²⁴ Jenčík zde hraje vlastně sám sebe a je docela autentický. Ve filmu je i několik výstupů Jenčíkových *girls*, z nichž můžeme vysledovat, jak zhruba vypadala choreografie. Jedním z nich je nácvik nového čísla do chystané revue vedený Brockem, při kterém předvádí typický taneční dril a křičí na dívky: „Raz, dva, tři, čtyři, doleva, doprava, doleva, doprava... Špatně! dost! Nejste v tempu! Nedáváte pozor, s takovýma tanečnicema dělat nebudu!“ Zatímco se dívky snaží, nespokojený Brock vyhlásí pauzu a odchází, domlouvá se pak se svým dodavatelem kokainu. Kokain v té době zřejmě nebyl tak docela neobvyklá součást uměleckého života. Známa je například skutečnost, že filmový a divadelní herec Hugo Haas byl na něm dlouhá léta závislý. Jenčík je štíhlý, má na sobě černý overal s odhalenou hrudí a kolem krku si pak dá ručník. Typická představa obleku pro baletního mistra. Pak ho ještě můžeme dobře vidět *en face*, když klavírista přehrává nový

²⁴ Holzknecht, Václav: *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. SNKLHU, Praha 1957, s. 206.

hudební motiv připravované revue. Jenčík stojí za ním a s ostatními poslouchá, usmívá se, hudba se mu líbí.

Film tehdy nebyl přijat zvláště vřele a nenaplnil očekávání Voskovce a Wericha, kteří se připravovali na dráhu filmových autorů a herců. Jejich výstupy ve filmu byly v podstatě přeneseny z Osvobozeného divadla z různých her a, bohužel, na filmovém plátně neměly takovou působivost. Až v druhé části filmu, kdy se děj přesune na divadelní prkna, se jejich specifická komika mohla lépe uplatnit. Jedním z podařených čísel byla parodie romantického baletu, kterou s Voskovcem a Werichem původně tančila Milča Mayerová ve *Smoking revue*. Nyní ji vystřídala Ela Šárková, tanečnice a herečka kabaretu Červené Eso. V+W se zde objevili jako tanečníci v bílých trikotech a černých plavkách, oba s mohutnými plnovousy. Ela Šárková byla oblečena v typickém baletním úboru (bílé šaty s tutu) a tančila střídavě s oběma nápadníky. Ti pak uspořádají souboj a navzájem se probodnou. Když to tanečnice vidí, probodne se též. Všichni protagonisté parodovali klasický tanec, téma výstupu bylo připomínkou scén baletu *Giselle*.

V roce 1940 přijal Jenčík roli ve filmu Jiřího Slavíčka *Směry života*, kde hrál opět baletního mistra. Jenčíka poprvé vidíme v baletním sále. Trochu zestárl a malinko ztloustl. Opět, stejně jako ve filmu *Pudr a benzin*, je nespokojený s výkonem svých svěřenkyň. Teď to ale nejsou jeho girls, nýbrž baletky z Národního divadla. Jenčík je velmi přísný, děvčata komanduje a ona musejí svůj výstup opakovat. Dívky netančí na špičkách, mají však baletní pohyby. Jsou to tři kruhy tanečnic, v nejmenším kruhu se dívky drží za ruce, zhoupnou jimi a protočí se. Každý kruh jde svým směrem a dívky popoběhnou a pak se v arabesce otočí a zase popoběhnou. Pohyby se stále opakují, tanečnice pokračují po kruhu stále dál. Nakonec končí v póze v malém záklonu a s rukama rozpaženýma.

„Dost, dost! Už jsem řekl, lepší kruh, a vy tady, vy se musíte dotočit, a vy musíte přijít dřív... tři dni se tady s tím dělám... ještě to není správný... podívejte,“ hovoří ke kroužku tanečnic s Hanou Vítovou. Pak dokonce sám předvádí, jak to mají dívky zatančit. Chytne se s nimi za ruce a zhoupne se a udělá jednu „výtoč“. Na sobě má elegantní bílé kalhoty a bílou košili, na hrudi rozhalenou.

Poté mluví s majitelem divadla Orfeum, ve kterém je zaměstnán a ten mu zadá, aby do týdne udělal nový balet. „Tak copak máš na srdci, ukážeš se vždycky jen, když něco chceš! Máš určitě díru v programu!“ vtipkuje Jenčík a ředitel mu to potvrdí. „Udělám ti báječnou scénu s baletem. Promluvím o tom s děvčaty!“ uzavírá Jenčík. „Dámy, dámy, ne tak rychle, vždyť mi tu do rána ztloustnete... Ale no tak, vy víte, co na mě platí,“ naoko přísně a pak smířlivě mluví k svým děvčatům, když si s nimi dává v tureckém salonku varieté drink a malé občerstvení. Jenčíkovi ve filmu všichni říkají Mistře. Majitel varieté chce připít na Mistrovo zdraví a ten volá: „Jen né tolik alkoholu!“ – ovšem vzápětí k připitku svolí. Pak se ho majitel

varieté ptá, zdali může doprovodit jednu tanečnici (hraje ji Hana Vítová) domů. „Ovšem, jestli Mistr dovolí.“ – „Jistě, ale hned se sem pak vracte,“ odpovídá Jenčík a potvrzuje tím svou přísnost.

Filmy *Pudr a benzin* a *Směry života* mají hlavně velkou dokumentární hodnotu, protože v nich můžeme vidět Jenčíka, jeho hlas, gesta, chůzi, mimiku a také protože v nich hraje sám sebe. V obou filmech působí uvolněně, před kamerou je jako doma.

Jenčíkovy filmové choreografie

Od roku 1930, kdy sám přestal tančit na jevišti, do tehdy již zvukových filmů hlavně vytvářel choreografie. Jenčík jako choreograf filmy většinou jen doplňoval o **drobné taneční scény**.

Ve filmové operetě *Děvčátko, neříkej ne!* je vidět Jenčíkova choreografie v kratičkých tanečních výstupech. Jedním z nich je příprava dívek na módní přehlídku. Děvčata se, v čele s Adinou Mandlovou, jejíž to byl první film, shromažďují v krejčovském salonu a dělají *unisono* drobné, jednoduché civilní pohyby, které souvisejí s předváděním šatů, poté si obléknou kabáty a opět *unisono* je otevírají, zavírají a točí se s nimi, opět velmi jednoduše. Pak následuje módní přehlídka. Jak již bylo napsáno, krátké taneční vsuvky s Jenčíkovými girls je možné vidět také ve filmu V+W *Pudr a benzin*. Kratičkový sólový taneční výstup má ve filmu i Nina Jirsíková, nejznámější z girls.

Poprvé můžeme Jenčíkovy girls vidět v písni s V+W, kteří hrají námořníky. Dívky mají na sobě bílé košile, černé kraťásky, na hlavách námořnické šátky. Vyběhnou na scénu, postaví se do útvaru na širokých schodech na zadní scéně divadla a tančí, většinou *unisono*. Jejich pohyby jsou složeny z gest – rozhlížení s rukou nad očima, mávání atd., a pohybů nohou, kroků na místě, otáčení.

Píseň *Nikdy nic nikdo nemá*, která byla součástí filmové revue, jež se ve filmu připravovala, měla také taneční vsuvku. Dívky mají na sobě světlé minišaty s volány a velké plážové klobouky. Tančí většinou *unisono*, nejdříve ve skupině, chvilku utvoří řadu a vykopávají nohama, pak se opět vrátí do skupiny. Choreografie je rychlá, obsahuje spoustu malých kroků, přetáčení, výkopy nohou, gesta rukou, dívky dokonce dělají hvězdy.

Jsou to skupinové výstupy, velmi dynamické, až by se dalo říci zrychlené, každá nota hudby je znázorněna pohybem. Tanec je v tomto filmu pouhou dekorativní vsuvkou do písní V+W.

V roce 1933 vytvořil Jenčík choreografie do celkem průměrného filmu *Diagnóza X*. Můžeme zde vidět krátké ukázky jeho tvorby z období, kdy působil v Osvobozeném divadle. Hraje zde opět mladičká Adina Mandlová manželku

význačného chirurga (Josef Rovenský), která se zaplete s jeho synovcem (Arne Velecký). Manželka chirurga je bývalá tanečnice a zpěvačka, a ve filmu jsou proto zařazeny dva její výstupy. Jedním je valčík, kdy Mandlová, oblečená do bílé volánové róby zpívá a Jenčíkovy girls jí dělají „křoví“. Girls mají na sobě černé šaty s barokní spodničkou, která jim zvýrazňuje boky, a na hlavě malé paruchy, které vypadají jako koupací čepice. Na malinkém jevišti je Mandlová v popředí a šest dívek tančí za ní. Nejdříve jsou v řadě a valčíkovým krokem se otáčejí na místě, pak se různě v párech proplétají. Motiv se opakuje a poté Mandlová odtančí s dvěma mladíky a dívky se protáčí v kruhu v párech po celém jevišti. Pak do jejich středu vpluje Ela Šárková a dívky se hbitě otáčejí, rychle mění směry, pažemi dotvářejí točení, k valčíkovému kroku přidávají baletní *assemblé*, točení v arabesce, *battement jeté*. Ale žádné strnulé pózy, vše je velmi plynulé, pohyby se rychle střídají. V pozadí jsou namalovány taneční páry, důstojníci s dámami.

Adina Mandlová pak tančí sólo ve snu své malé dcery. Tančí valčík, točí se stále na místě a pak holčičce mizí za kulisami.

Druhým kratičkým výstupem je spíše groteskní tanec. Adina Mandlová zpívá a dívky tančí s Elou Šárkovou. Děvčata tančí v řadě, nejdříve tančí ala Josephina Bakerová, v *plié* se drží za kolena a při pohybu koleny k sobě si na nich vyměňují ruce, pak napodobují jakoby plavání nebo hrabání, pak jakoby bruslí. Otáčejí se přitom na místě. Pak děvčata skáčou na místě a jen od kolen dolů se jim nohy míhají jedna dopředu, druhá dozadu. Ela Šárková mezitím vepředu opět dělá pohyb „bruslení“ na místě. Poté se děvčata semknou do řady a tančí kankán, nechybí ani hvězdy a závěrečný provaz. Za děvčaty je na kulisách namalován obrovský saxofon a černošský pár při tanci.

V tomtéž roce vznikl film *Prodaná nevěsta*. Byl to ovšem hlavně dokumentární záznam divadelního představení. O režii se podělil Jaroslav Kvapil, jenž se staral o jevištní ztvárnění, s filmovým režisérem Svatoplukem Innemannem, který však ani v nejmenším nepomyslel na nějaké filmové uchopení. Kamera nehnutě stojí na jednom místě a v dlouhých záběrech pozoruje zpívající postavy. Když už je v záběru střih, tak je vidět, jak protagonisté stojí nehnutě a čekají na povel režiséra, a s vteřinovým zpožděním se celá scéna teprve rozehraje. Je ovšem nutné si uvědomit, že první zvukový film v Čechách byl natočen pouhé tři roky před *Prodanou nevěstou* (byla to v roce 1930 *Tonka šibenice*). Celá synchronizace se zvukem musela být tedy velmi náročná. Přestože v době vzniku vyvolal film rozpaky, má velký význam v tom, že v podstatě dokumentárně přibližuje tehdejší operní divadelní inscenaci a hlavně Jenčíkovu choreografii. Ve filmu se objevili pěvci Národního divadla, například Jan Konstantin, Ota Horáková, Vladimír Tomš či Hanuš Thein a další, a také sbor i balet ND.

Film začíná takto: na návsí chasa tančí na árii *Proč bychom se netěšili* polku v párech v uzavřeném držení. Tanec vzniká přirozeně, chasa se schází a postupně se páry začínají zapojovat. Všichni tančí *unisono*, páry se okolo sebe otáčejí v kruhu. Ke konci árie se páry divoce roztočí na místě. Pak se dívky s chlapci přetahují, ti je lákají na muziku do hospody, avšak dívky se cudně odtahují. Nakonec chlapci dívky k tanci přesvědčí a všichni společně odběhnou

Další taneční výstup je v hospodě na tancovače. Sbor zpívá: „Pojď sem, holka, toč se, holka, pokud vábí skočná polka; ruka v ruce, hledy v hled, s námi toč se celý svět!“ Nejdříve je vidět dívky, jak se divoce točí na místě, dokonce do sebe vráží, snaží se během točení dostat se na jedno místo. Přicházejí ve skupince chlapci, dívky se zastaví a společně na hudební motiv dají všichni ruce v bok. Pak je střih, všichni tančí v párech, ovšem v držení vedle sebe – chlapci drží dívky za pas vedle sebe a otáčejí se v kruhu. Dívky mají ruce v bok. Pak se směr tance změní, chlapci stále drží dívky stejným způsobem, nyní ale tančí polku vpřed po směru kruhu, na hudební motiv chlapci i dívky upaží v držení vnější ruce a v tomto držení se páry otáčejí na místě. Ke konci skladby se páry uchopí v uzavřeném držení a tančí klasickou hladkou polku, poté se všichni na místě roztočí a jejich víření se s hudbou, která jde do finále, zrychluje. Pak je střih na obrázek opony z ND.

Po výstupu Jeníka a Kecalů v druhém jednání následuje *furiant*. *Furiant* (z latinského *furians* – rozzuřený, rozrušený) je rychlý a ohnivý český tanec střídavě v dvou- a tříčtvrtečním taktu. Scéna začíná v hospodě, když si jeden z tanečníků *furiant* objedná u kapely. Příběhnou ostatní chlapci a mezi sebou se pošťuchují a zároveň se předhánějí, každý chce, aby muzikanti hráli právě pro něho. Chlapci se předvádějí před děvčaty, které sedí okolo pece, čelem ke kameře, a když k nim chlapci poskočí, jako na povel se začnou upravovat. Zaplétají si vlasy, načechrávají rukávy. Pak je střih, chlapec si vybírá dvě děvčata. Bere je na parket a drží je za ruce, trojice stojí *en face*. Děvčata se střídavě jedna po druhé točí k němu a pak se dívky protácejí chlapci pod rukama. Přidávají se ostatní. Na dvoučtvrťovou část všechny tria čelem ke kameře skáçou v *plíe* v druhé pozici, na tříčtvrteční takt poskakují v náklonu ze strany na stranu, poté se točí na místě a pak totéž s variacemi. Poté se děvčata ke chlapci opět přitácejí, obě najednou, a když se odtácejí, tak chlapci musí vyskočit, aby se jim nezamotaly ruce. To dělají několikrát všechna tria na místě a *en face*. Mezitím přicházejí další chlapci a berou si k sobě dívky, takže už jsou všichni po párech a v řadě po dvou odbíhají poskokem, oběhnou hospodu a hned se vrací, aby se rozmístili po parketu a začali v párech na místě vířit s tím, jak se hudba ke konci skladby zrychluje. Na konečný hudební motiv se dívky podtočí a skončí v póze chlapcům v náručí.

Jenčíkův článek může napovědět mnohé o tom, jak přemýšlel o tvorbě choreografie, zvláště o tvorbě polky: „Polka, furiant a skočná této opery musí bezpodmínečně v sobě zrcadlit prostotu, pokornou, avšak nadmíru radostnou selskou duši, plnou síly a tvrdého sebevědomí, jak nám ji dokazuje kdejaký kout, náznak a příznak naší vesnice. Smetana napsal pro každé dějství po jednom tanci. Všechny tři tance jsou však vyladěny do vyššího stupně lidového veselí, a při bližším ohledání – stávají se skoro symboly, anebo chcete-li, podstatnými projevy celkové nálady toho nebo onoho dějství... Polka ve finále prvního dějství je kvintesencí vesnického veselí, abych tak řekl tvrdou a pohybovou básní s tvrdými odstavci síly vesnických chasníků a měkkými odstavci něžné milosti venkovských holubic. Je to zápas odpočinku s předchozí dřinou, v němž první vítězí a propuká v opojné kolotání zbylých a osvobozených sil, které se pojednou vrhají do sféry milostné... Furiant na začátku druhého dějství je pyšný a hrdý projev chasy, kdy odpoledne stoupá pivo do hlavy a vyžene poslední zbytky utkvělého pocitu chvályhodné skromnosti a pokory. Chasa si uvědomuje sílu... Ovládne prostory tanečního sálu a zaplaví je svými zpocenými těly tak, jako kterékoli pole předtím...”²⁵

Posledním tanečním číslem v *Prodané nevěstě* je skočná. Je to poměrně velká hudební plocha, která se v dřívějších zpracováních změnila v hudební kulisu pro mimohru na návsí: mimování s činkami a závažími, zvědaví kluci atd. Jenčík se rozhodl využít tento prostor komediantským výstupem potulných kejklířů na návsí: „Tančí na řiďounký námět o panence, za níž pálí čtyři nápadníci... To vše v plynulém kroku tanečním, kdy nesmí vzniknout byť sebemenší spára stagnační figury pantomimické... Skotačivá kaskáda tanečních pohybů, vyvěrajících přímo z české skočné a sotva připomínající vyumělkované vzory (až na kostýmy potulných kejklířů), musí bezpodmínečně vonět naší hroudou. Je to tak, jako by se celá vesnice převlékla do maškar a prostředky zcela svými vybočila z okruhu normální skočné a masopustně si zařádila...”²⁶ Ve filmu byl výstup kejklířů vynechán, kejklíři pouze přitáhnou na náves, ohlásí se, ale hned vzápětí Indián hlásí principálovi, že medvěd se ztratil. Proto principál s Esmeraldou vzápětí přemluví Vaška, aby se role medvěda zhostil.

Jenčíkovo pojetí tanců v *Prodané nevěstě* bylo velmi autentické. Vycházel z původních lidových tanců, ale nebál se přidat i baletní nebo moderní taneční prvky. I když je film jinak dosti toporný, Jenčíkovy choreografie jsou zde zachyceny velmi živě a nápaditě.

²⁵ Jenčík, Joe: *Taneční letopisy*. Athos, Praha 1946, s. 34, 35.

²⁶ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 36.

V roce 1935 si do svého filmu o Jánošíkovi vybral režisér Martin Frič jako choreografa právě Joe Jenčíka. Autory scénáře byli Karel Hašler a Karel Plicka. *Jánošík* bylo druhé zpracování legendárního příběhu o slovenském národním hrdinovi s výrazným hereckým výkonem téměř dvoumetrového talentovaného Paľa Bielika v hlavní roli. *Jánošík* byl příznivě přijat mezinárodní filmovou kritikou při svém uvedení na IV. mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách a ještě v témže roce byl prodán do 32 států jako jediný československý film z celého období první republiky, který úspěšně pronikl do všech velkých evropských i mimoevropských zemí. Úspěch, jakého se dočká jen málokterý film.²⁷

Natáčelo se v autentických lokalitách okolo Terchové, které vybral etnograf Karel Plicka a odkud podle legendy Jánošík pocházel. Ve filmu zazněla i autentická slovenská folklorní hudba.

V první části filmu zbojníci radostně tančí u ohně odzemek, hraje a zpívá jim k tomu živě kapela. Mají rozpažené ruce, poskakují, vyskakují, otáčejí se, tleskají, ruku si dávají za hlavu. Tanec je živelný, každý tančí podle svého, tancem se tu vyjadřuje radost z podařeného lupu.

Ve scéně, kdy zbojníci obalamutí vrchnost a okradou je, má hlavní roli právě tanec. Na zámku se slaví zasnuby dcery Markušovského grófa (hraje ho Theodor Pištěk). Na programu je výstup „*pastierky a zbojníci*“, přičemž zbojníky mají představovat synové urozených hostů slavnosti. Zatímco se vrchnost baví tuhým menuetovým tancem („novým tancem z Francúзка“) a dvorními hrami, jako je házení kroužku na tyčku, urozené dámy se baví o tom, jak je ta mládež dnes divoká. V prostřizích vidíme, jak opravdoví zbojníci za zvuku menuetové hudby přepadnou strážce zámku a zneškodňují je. Jánošík pak otevře bránu a vpustí dovnitř chudé lidi. Zbojníci přepadnou zámeckou kuchyň a uspořádají tam pro lid hostinu. Jánošík chce lidem vrátit to, co před tím museli odevzdat grófovi na zasnuby jeho dceři. Slavnost stále nerušeně pokračuje. Poté je součástí oslavy taneční číslo „*pastierky a zbojníci*“. Má to být pastýřská selanka. Nejdříve dívky tančí okolo fontány na nádvoří. Mají na sobě šaty plné květů, květy jsou osázené i jejich blondaté paruky. Dívky se různě proplétají, protácejí a otáčejí a ladně poskakují a stříkají po sobě láskovně vodou. Pak přicházejí „zbojníci“ v blondatých paručkách a kloboučkách, velmi krotce se k dívkám přidávají, mají opentlené valašky a jen tak okolo poskakují, dívky jim ladně tleskají a drbají je pod bradíčkami a tanec okolo kašny pluje a pokračuje v párech. Do toho začnou hrát cikáni a vpadnou opravdoví zbojníci. Všichni si ovšem myslí, že to je jenom hra, gróf Markušovský zbojníky chválí, jak vypadají, jako by byli praví. Zbojníci

²⁷ Dostupné [on-line] na: www.csfd.cz/film/3113-janosik.

začnou divoce tančit verbuňk a kozáček, mají valašky, tleskají a pěkně si vyřvávají. Pastierkám se to velmi líbí, dají ruce v bok, lokty dopředu a pěkně tančí do jejich rytmu. Zbojníci za neustálého pořvávání dívky chytanou a rozmístí se okolo kašny a tančí. Diváci, šlechtici ze slavnosti se nechávají strhnout divokým tancem, vstávají ze židlí a nadšeně tleskají. Chlapi pokračují ve verbuňku a dívky je obíhají a pak se spolu točí v uzavřeném držení a v závratném tempu. Zbojníci nakonec dívky políbí a ty utečou. „Teraz, za pekný prácu, peknú plátcu!“ vykřikne jeden zbojník a ostatní obcházejí všechny diváky a ti jim ochotně odevzdávají peníze a svoje šperky. Zbojníci se ukloní a za velkého řevu odběhnou. Samozřejmě se hnedle zjistí, že zbojníci byli praví zbojníci a dámy šlechtičny začnou houfně omdlávat.

Tanec je i poslední přání Jánošíka před popravou. Kapela začne hrát, když stojí pod hákem, na kterém má být „za rebro повеšený“. Jánošík začne rameny pohybovat do rytmu a vzápětí si strhne okovy, které mu brání v pohybu. Hudba graduje, obraz skáče z Jánošíka na diváky a na hák, střihy se zrychlují a hudba dále graduje, jak se Jánošíkův tanec stává extatickým a rychlejším a rychlejším. Tančí odzemek, kozáčka, nohy v krbcích se mu jen míhají. Nakonec se vyčerpáním zastaví. Soudce mu dá ještě možnost svobody, když postaví armádu proti Turkům, složenou z takových bojovníků, jako je on sám. Jánošíkova odpověď je však jasná: „Keď jste si ma upiekli, tak si ma aj sněste!“ – a naskočí na hák.

Jenčík svou nápaditou choreografií určitě přispěl k úspěchu filmu. Zajímavě a velmi zdařile vytvořil kontrast mezi autentickými živočišnými slovenskými a vedle nich prkennými a uhlazenými dvorskými tanci. To, jak zparodoval vysoký dvorský styl, nám opět potvrdilo jeho náklonnost pro obyčejné chudé lidi. Sympatičtěji vyzněli v celém pojetí filmu samozřejmě temperamentní zbojníci a jejich tance.

Výjimečným pro Jenčíka byl rok 1940, kdy vytvořil choreografie hned k několika filmům. Martin Frič si jej opět pozval k choreografické spolupráci na filmu *Muzikantská Liduška*. Zde se Jenčík opět mohl uplatnit jako znalec folkloru ve scénách na vesnické tancovače. Film vypráví příběh zamilované Lidušky (Jiřina Štěpničková), jež se zblázní, protože jí rodiče nedovolí si vzít za muže milovaného Toníka (Gustav Nezval). V dobách války film splňoval hlavně úlohu národního uvědomění. Život na vesnici vykreslil docela autenticky. Jenčíkovy tance jsou opět velmi živé a strhující, zajímavá je i scéna, kde můžeme vidět autentické masky a postavy z masopustu.

Další prací pro Jenčíka byl film *Peřeje* režiséra Karla Špeliny. Hlavní roli cikánky Anity ztvárnila tehdy známá pražská tanečnice Elen Tanascová, pozdější manželka hudebníka Karla Kraugartnera. Jejím vystupem vzdal Jenčík hold Anitě Berberové, prokleté tanečnici, jíž věnoval svou psanou studii. Ve filmu jsou

scény živého cikánského tance, které se odehrávají postupně v cikánském táboře, v manéži potulného cirkusu a pak také na prknech mondénní revuální scény. I když choreografie nepřichází s ničím neobvyklým, zajímavě sleduje drobné odstínění charakteristické pro tři odlišná prostředí. Pak je zde choreografie silvestrovského baletu v nočním podniku a expresivní tanec žebráků v hadrech na schodech k trůnu. Následuje tanec girls a nakonec nejpozoruhodnější taneční scéna v závěru filmu – tanec *Morfium*. V prázdném prostoru jeviště je křeslo, z něho pomalu vstává tanečnice: „Útlá postava v černém, připomínající jednu z postav Ibsenových, namáhá se vztyčiti. Ruce opírají se o opěradla a snaží se tělo pozvednouti. To pne se v oblouku, s hlavou zvrácenou, jako luk. Horní polovice těla nemůže se převážiti, aby se tělo dostalo do poloviny svislé. Po dlouhém úsilí se mu to podaří. Objeví se hlava. Bílá plocha obličej s úzkou rudou jizvou úst. Tato rudá skvrna roste, temní. Obličej se nemění, jenom bílá plocha je pohlcována temnou skvrnou. To mluví více než neještěklebenější grimasa.“²⁸ Takto Jenčík sám popisuje tanec Anity Berberové a stejně začíná i filmový tanec Anity. Další větší příležitostí pro Joe Jenčíka byl hudební film Ludvíka Guby *Fibichův poem* z roku 1940, kdy jeho choreografie ilustruje Fibichovu skladbu. Dosti pochmurný příběh filmu je následující: za letního soumraku sedí na louce dívka s chlapcem. Dívka plete věneček a chlapec se zajímá o světlušky nad hladinou rybníka. Ty se pro něj změň ve víly, které tančí a lákají ho k sobě. Chlapec se zvedne a jde po hrázi blíže k vílám, chce ještě utrhnout dívce květ leknínu, ale příliš se nakloní, spadne do vody a utone.

Jak již bylo napsáno, v tomtéž roce 1940 vytvořil choreografii a sám si zahrál ve filmu *Směry života* režiséra Jiřího Slavíčka. Snímek pojednává o mládenci z vesnice (Ladislav Boháč), který se zamiluje do povrchní baletky (Hana Vítová) a po její zradě se téměř zničí. Pije, zanechává studií, nakonec se však sebere a opět se vrátí do školy i do svého předchozího života.

Hned na začátku filmu je scéna z vesnice, odkud mladík pochází. Nacházíme se v hostinci, kde zrovna probíhá taneční zábava a kde okrojované vesnické dívky tančí chodské kolo a zpívají: „V zeleném háji, slaviček pje...“ V titulcích je psáno, že „účinkují chodské skupiny ze Starého Klíčova a Mrákova“, znamená to tedy, že jde o autentický folklorní soubor. Zdali i pro něj dělal Jenčík choreografii, nevíme. Na mezihru se dívky začnou točit rychleji v kole, pak se rozdělí do dvojic a tančí v párech obkročák. Tančí ho na místě a vždycky se jedna podtočí a poté pokračují v tanci. Pak se přidávají ostatní vesničané a tancovačka se naplno rozjíždí. Tančí se jakási vesnická verze valčíku.

²⁸ Jenčík, Joe: *Tanec a jeho tváření*. B. M. Klika, Praha 1926, s. 30.

Ve filmu je jedno větší ucelené taneční číslo s Jenčíkovou choreografií. Je to takový umírněný revuální rej bakchantek v duncanovském stylu. Tanečnice mají celkem odvážné kostýmy: saténová látka jim zahaluje jen nadra a dlouhé stříbřité volné sukně sahají děvčatům nad kotníky. Ve vlasech mají květy. Tančí se na romantickou píseň *Zpívám měsíci lásku svou*. Na scéně jsou v pozadí tři antické sloupy porostlé květy a břechtanem, které stojí na vyvýšené zadní části jeviště, vlevo je fontána, kde prýští voda. Dívky nejdříve radostně vběhnou na jeviště, chvíli zde víří a pak se zastavují na pauzy v hudbě v různých pózách. Rozhodně se opět netančí na špičkách. Pohyb děvčat je velmi ladný, plynulý, žádné trhané pohyby, jen radostné pobíhání, točení v arabeskách i bez, jemné pózy rukou, záklony a úklony. Je vidět, že tanečnice ovládají klasickou taneční techniku, ovšem v tuto chvíli je jejich pohybový výraz velmi uvolněný. Pohyby na sebe plynule navazují. Trup se přirozeně naklání, paže nejsou ve strnulých baletních pózách, nýbrž dotvářejí pohyb celého těla.

Půdorysně tanec většinou opisuje formu kruhu, což je pěkně vidět ze záběrů kamery z ptačí perspektivy. Kruhy dívek se míjejí, točí se proti sobě, pak se kruhy rozbíjí a zase se scelí. Děvčata tančí v několika skupinách, skupiny se pohybově doplňují. V jednu chvíli se dvě dívky od skupiny oddělí a tančí sólo.

Jenčík velmi precizně **pracoval s hudbou**. Jeho tanec hudbu beze zbytku respektuje, je na ni vázán, nikdy nejde proti. Každý takt, každý hudební motiv je přesně zpracován.

Poslední Jenčíkovou spoluprací s filmem byly roku 1944 *Početné paní pardubické* opět od Martina Friče.

Ve zmíněných filmech není jen zajímavé sledovat Jenčíkovy choreografie, které by se jinak nedochovaly, ale je i velmi zajímavé pozorovat, jak tančily tehdejší tanečnice, jaké měly držení těla, jakou měly techniku, dynamiku, energii a styl. Stojí za to se na ně podívat i dnes.

Jenčík jako filmový scenárista a režisér

Jenčík se dokonce pokoušel o filmovou režii a napsal tři scénáře k filmům, které byly realizovány. Už na počátku své filmové dráhy, roku 1919, natočil jako režisér drama s názvem *Palimpsest*. Je otázka, jestli Jenčík nebyl i kameramanem (ten není uveden), protože bylo tehdy ještě obvyklé, že jeden člověk stál za námětem, režii a nakonec si svůj film i vlastnoručně natočil. Ve filmu hráli pouze dva herci, pozdější hvězda Anny Ondráková a filmový průkopník Karel Lamač. Jenčík sehnal pro svůj film i investora, kterým byl majitel prádelny Kahlenbacher.

*Palimpsest*²⁹, natáčený převážně exteriérově, měl premiéru 10. října 1919 v biu Lucerna. Na popud Karla Lamače byl snímek roku 1920 dotočen ve Vídni a v Berlíně a znovu uveden pod titulem *Setřelé písmo* (občas se uvádí i název *Tajemství staré knihy*). Točit v zahraničí bylo tehdy u českých filmařů zvykem, ne-li nutností, protože české ateliéry ani zdaleka nevyhovovaly rostoucím technickým požadavkům natáčení. A tak když se sehnalo dost finančních prostředků, jezdilo se hlavně do Berlína do ateliéru Am Zoo. Scénář tehdy s Jenčíkem psal Jan S. Kolár. Dobrodružný film *Setřelé písmo* (obsah viz přílohu) z uměleckého prostředí sochařské dílny, který nakonec režíroval Josef Rovenský a kde hrál jak Jenčík, tak jeho žena Hana, u diváků moc neobstál. Název článku Emila Vachka *Diletantství bez konce* z večerníku *Práva lidu*, který se filmem zabýval, hovoří za vše. Byl to jen slabý odvar zahraničních dobrodružných filmů, jež zaplavovaly české biografy. Druhý Jenčíkův scénář byl snad ještě horší. V roce 1922 ho realizoval pod názvem *Proudy* (uvádějí se další názvy jako *Proudem stržena*, *Voraři*) s režisérem Theodorem Pištěkem, později známým filmovým hercem. Jenčík sám si zahrál syna voraře Machoně. Za námět pro svůj film si vybral příběh z chudého prostředí, které dobře znal. Natáčelo se v Povoltaví a interiéry v ateliérech AB na Vinohradech, což byly jedny z prvních a na dlouho jediné pražské filmové ateliéry větších rozměrů. Žádné recenze se neobjevily, je možné, že film hned zcela zapadl. Způsobil to zřejmě krkolomný a bizarní děj (viz přílohu), i když dramat, kde většina postav buď zemřela, nebo zešilela, bylo tehdy natočeno mnoho. O hereckých výkonech není nic známo.

Svůj poslední scénář realizoval Jenčík vzápětí, tedy roku 1922. Drama mělo název *Křížovatky* nebo *Na křížovatkách života* a mělo pro Jenčíka jistě velmi osobní rozměry. Natáčelo se ve vídeňských ateliérech a snímek režíroval Ferdinand Fiala. Filmové materiály jsou pokládány za ztracené, pouze z dobového tisku víme něco málo o obsahu filmu: „Děj líčí osudy lidí, kteří nenašli správnou cestu životní.“ Příběh to byl velmi spletitý a týkal se tématu správného výběru zaměstnání (viz přílohu). Chlapec z příběhu filmu se může několikrát vrátit zpět v čase, když není spokojen se zaměstnáním a údělem, který mu připravil jeho otec, a nakonec i s osudem, který si vybral on sám. Pro Jenčíka muselo být toto téma stále velmi aktuální a jistě ho často řešil. On sám přece utekl z továrny, která mu byla otcem doporučena a vlastně předurčena. Ale Jenčík sám si určil svůj životní příběh, sám se rozhodl pro tanec, šel za svým cílem a vymanil se tak z předem nastaveného osudu. Není divu, že se tímto tématem intenzivně zaobíral.

²⁹ *Palimpsest* – název odpovídá Jenčíkově zálibě v cizích slovech a skrytých významech, kterou později uplatňoval ve svých románech.

Zajímavé je také téma jednoho příběhu v různých variantách. Co by se stalo, kdybychom měli možnost změnit svůj osud, mohli žít svůj život jinak. Na rok 1922 je to pojetí dost moderní, až by se dalo říci postmoderní, a předjímá filmový jazyk i prostředky o několik dekad. Zpracování filmu ovšem asi nebylo moc kvalitní, protože film se téměř nepromítal.

Ve svých režiiích Jenčík uplatňoval hlavně žánr dramatu, který mu pro jeho vážnou povahu a pro to, co si sám zažil, zřejmě vyhovoval.

Svým filmovým působením si jistě Jenčík mezi avantgardními umělci dobré jméno příliš neudělal. Už v polovině dvacátých let vznikl z iniciativy levicových intelektuálů (Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky, Vítězslava Nezvala, Emila Františka Buriana, Gustava Machatého, Julia Fučíka a dalších) Klub za nový film, sdružení zaměřené proti braku, lacinosti a provincionalismu, ale také proti skromným uměleckým ambicím i té lepší části filmařů, kteří už projevíli náznak ochoty nehledět jen na zisk a být, když už nic jiného, alespoň vkusní. Proto byl například vyloučen z Devětsilu Jiří Voskovec (alias Petr Dolan), který hrál ve filmu *Pohádka máje* Karla Antona, jenž byl tehdy ovšem považován za docela zdařilý film. Je zajímavé, že Jenčík ve svých článcích – a vůbec v celé své taneční tvorbě – bojoval proti diletantismu, povrchnosti, falši a braku. Filmy, ve kterých hrál, ale také nebyly vrcholem české kinematografie. Jeho scénáře také ne. Jak již bylo napsáno, jistě ho k působení u filmu vedly finanční zájmy a to, že prostředí kabaretních a varietních umělců bylo s filmem velmi úzce spjato. Rovněž ho hnaly vysoké ambice, které ale zřejmě nemohl pro svou nekompetentnost naplnit. Tehdy u filmu zkoušel uspět téměř každý a Jenčík to prostě zkoušel také. Jenčíkovy filmové příběhy byly předzvěstí jeho románů, které rovněž mají podivná a bizarní témata.

I když Jenčík nebyl ve filmovém prostředí dvacátých a třicátých let žádnou výraznou postavou, přece jen v něm zanechal svůj otisk. Jeho působení se táhlo téměř od počátku němé éry, od nadšeneckých podniků filmařských dobrodruhů, přes tvorbu dvacátých let ve znamení malých produkčních skupin až po zvukový film, natáčený ve velké produkci. Ani jeho filmy, ani snímky, v nichž hrál a tančil, nebyly oslavovány kritikou, ale většina tehdejší produkce českého filmu byla, bohužel, dosti špatné kvality, výjimečné a kvalitní snímky se objevovaly velmi sporadicky.

Jenčík jako tanečník u kabaretech a varieté



„Býti tanečníkem a chtít dělati něco jiného, než jest obvyklé, bylo mým heslem...“³⁰ – tak sám sebe charakterizoval Jenčík. Po první světové válce se kromě filmování věnoval úloze kabaretního, varietního a revuálního tanečníka a choreografa. Zpočátku je velmi obtížné jeho působení zmapovat, protože Jenčík z existenčních důvodů bral všemožné zakázky.

Svět kabaretních, varietních i revuálních tanečníků a umělců byl tehdy světem pro sebe. Bylo to velmi náročné povolání, ve kterém nebyly žádné jistoty, ani sociální, ani společenské. Smlouvy se uzavíraly pouze na sezonu. Ve varieté byly smlouvy na kratší dobu například čtrnácti dnů nebo měsíce, kdy umělec vystupoval v programu podniku. Pak se stěhoval na další angažmá. Denní honorář v revuálním divadle byl 5–25 korun českých za představení. Nejnižší taxa byla pro začátečníky, kteří dělali stafáž, nejvyšší pro sólisty. Plat průměrné dobré tanečnice – girl – byl 20 Kč. Stálá gáže byla 600 Kč měsíčně, což nebylo tehdy mnoho. Vuřty byly po 50 hal., 6 žemlí za 1 Kč, jet tramvají už byl luxus za 1,20 Kč. K životu tanečníka byla nutná skromnost a střídmost. Revuální umělec celý den strávil v divadle. Zkoušky byly většinou dopoledne od devíti hodin do dvou odpoledne, představení byla obvykle od 20 hodin. V tabarinech se začínalo později – vystoupení často začínalo okolo jedenácté večer a mnohdy se tančilo až do rána. Kromě svých vystoupení měli tanečníci občas na starosti i tanec s publikem, který obvykle zaplnil přestávky nebo následoval po programu. Nebylo volných dnů: v neděli a ve svátky se hrálo třikrát od 15, 18 a 20 hodin. Na silvestra bylo ještě noční představení. Tanečníci museli být ředitelství k dispozici pro všechna vystoupení, kdykoli a kdekoli bez nároku na zvláštní honorář. Prázdniny nebyly placené, jestliže byl ředitel divadla hodně benevolentní, zaplatil ze dvou měsíců nejvýš dva týdny, protože v létě se nehrálo.³¹

³⁰ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 240.

³¹ Jirsíková, N., *Vzpomínky tanečnice*, op. cit., s. 35.

Joe Jenčík nejdříve působil v tabarinu Parlament na Václavském náměstí. O tomto působení není nic známo, jen to, že jeho taneční partnerkou byla Anna (Anči) Pírková, jinak příležitostná filmová herečka. Hrála epizodní role například ve filmu *Komediantka* (1920), *Paličova dcera* (1923), *Batalion* (1927), ale zejména v roce 1922 hrála v Jenčíkových *Křížovatkách*. V podniku tančil i Tommy Skuhrovec, další známá postava pražských podniků. Parlament byl nejdříve kavárna, jejíž majitelka Fanuše Vavříková ji změnila na mezinárodní kabaret s konferencíem a orchestrem a vystoupeními mezinárodních, tedy hlavně německých artistů. V tomto prostředí Jenčík začínal.

Tabarin bylo označení podniku, dnes bychom řekli night clubu, který byl otevřen pozdě do noci, v době, kdy normální hostince už byly zavřené a slušní lidé už spali. Bylo v něm možné popíjet, sledovat zábavní program a i si zatančit. Tehdy tanec patřil ke společenskému životu mnohem více než nyní, když se lidé šli bavit, znamenalo to, že jdou tančit. Taneční kavárny v noci otevřené nebyly, některé nabízely tanec dokonce odpoledne, což nebylo zas až tak neobvyklé, a večer se tančilo třeba jen několikrát týdně. Například v ulici Ve Smečkách v tančírně U Zlaté hvězdy se tančilo každý den odpoledne od jedné do šesti, v pondělí, čtvrtek, v sobotu a v neděli i večer. Tato tančírna fungovala zároveň jako bazar. Na stolech byly rozložené věci, šaty, předměty do domácnosti atd., a zájemci si mohli vybrat. V týdnu se neplatilo vstupné, o víkendu 2,40 Kč.³² To ovšem byl podnik spíše lidovějšího rázu. Některá varieté, jako například Lucerna, nabízela odpolední tanec při tzv. čaji o páté. Tento název pro odpolední tanec se zachoval až do šedesátých let. Večerní programy v kabaretech a ve varieté končily okolo jedenácté hodiny. A tak tancechtiví Pražané a milovníci nočního života chodili do tabarinů. Před první světovou válkou se „moderní tance provozovaly pouze v tančírně kavárny Montmartre“ v Řetězové ulici, jak hrdě píše ve svém průvodci pražskými podniky jeho někdejší majitel Josef Waltner. Denní atrakcí tam byla Emča Revoluce, „tanečnice apačská“, která přímo s Waltnerem nebo s vrchním Hamletem tančila právě apačský nebo medvědí tanec *Alexander ragtime* a posléze novinky, *tango*, *one step*, *two step*, *tango-milonga*, *boston*. Po první světové válce, kdy znalost „moderních tanců“ patřila ke společenskému bontonu, bylo otevřeno mnoho tabarinů, ve třicátých letech se jejich počet ještě zvýšil. To už se pak stávalo, že v menších podnicích začínal program až okolo půlnoci a hrálo se tak i pro pouhých 10 až 12 diváků. Často byl do tabarinů vstup volný, ale majitelé si peníze od hostů vybírali tím, že předražili nápoje.

³² Waltner, Josef: *Kde se Praha v noci i ve dne baví: divadla, tabariny, kabarety, dancingy, bary...* Josef Bartl, Praha 1931.

Například v tabarinu Juliš, který se nacházel ve známém domě na Václavském náměstí, kde byl i hotel Juliš, kavárna, cukrárna a biograf, stál jeden drink 20 Kč, což bylo v té době hodně peněz. Víno se prodávalo většinou jen po lahvích, v lidovějších podnicích i po čtvrtkách.³³ Většina tabarinů fungovala u hotelů nebo u varieté, některé i samostatně. Nejexkluzivnějším a zároveň největším takovým podnikem byla Alhambra, kam chodili hlavně cizinci. V tabarinech k tanci a poslechu hrály jazzové orchestry různé úrovně.

Po konci první světové války se ve společnosti rozšířila obliba kabaretů. Na rozdíl od varieté se protagonisté kabaretů snažili o divadelnost, originalitu, důvtip a myšlenku. „Kabaretní obecenstvo si žádá vtipného vtipu, hojné, překvapující původnosti, pestré a zábavné rozmanitosti, bystrého a jiskrného rozezhřátého vznětu, duševní čilosti, hbité a plodné vynalézavosti, původní a výmluvné péklosti, chce, aby pohyblivé lehké umění umělo se rychle a účinně zmocnit všeho, čím svět žije a vě, aby za večer rozehrálo všechny různé smělé možnosti své tvorby.“³⁴ V době postupující hospodářské krize dvacátých let se obliba kabaretů snižuje a nastupují spíše varieté s jednoduchými, efektními výstupy.

Červená sedma

Červená sedma začala svoji činnost ve stálém působišti těsně před převratem, první představení se konalo 3. října 1918. Její členové přispěli na rekonstrukci sálu hotelu Centrál v Hyberské ulici, z něhož se posléze stalo kabaretní divadlo. Zde působila do října 1921, kdy se přestěhovala do vinárny Obecního domu, kde sídlila až do svého zániku v březnu 1922.

J. Červený napsal: „Sedma vyhýbala se tehdy označení ‚kabaret‘, protože ten název byl zprofanován podnikateli a pořadateli, kteří pod tímto označením provozovali všechno možné, jenom ne to, co si Sedma pod ideálem kabaretu představovala... Sedma stála o vkusné a přátelské obecenstvo, které hledá opravdové kabaretní umění.“ Byl to skutečně spíše literární a autorský kabaret pro intelektuální publikum. Sedma se od svých počátků snažila o novátorský satirický pohled na sebevědomí boдрého měšťáka, který se od počátků vymykal jak z tradice poklidného lokálního humoru staropražských šantánů, tak i z rámce velkoměstsky reprezentativního kabaretu, představovaného především sentimentální produkcí Lucerny. V tvorbě Červené sedmy měla významné místo parodie, což jistě Jenčíkovi s jeho naturelem vyhovovalo. Proti oblíbené groteskně klaunské,

³³ Waltner, J., *op. cit.*

³⁴ Červený, Jiří: *Červená sedma*. Orbis, Praha 1959, s. 142.

excentrické komice, kterou provozoval například Vlasta Burian nebo Ferenc Futurista, se členové Červené sedmy jevištně projevovali méně divácky vděčně. Jejich projev byl civilní, střídmy, jemně ironický, vycházel hlavně z vlastních autenticky lidských životních postojů i názorů a byla mu cizí dravá komická exhibice. To jistě také Jenčíkovi imponovalo, protože sám se snažil na jevišti o hlubší lidský projev. „Stavba programu spočívala na sólech sedmičkářů, politických nebo literárních, na dívčích šansonech lyrických i veselých a na scénkách baletních i mluvených, které měly vyplnit čas a být spojovací hmotou programu.“³⁵ Choreografem baletních scének Červené sedmy byl právě Joe Jenčík a také v nich tančil. Podle Jiřího Červeného doslova hýřil nápady.

V prosinci 1918 tančil Jenčík v pantomimě *Vánoční nadílka komponisty Sesadílka*, tedy hned v první sezoně. Hudební doprovod složil Karel (Charley) Balling, „dvorní“ skladatel Sedmy. Na jevišti pod velkými spodními větvemi vánočního stromku stály velké vázané klavírní výtahy s nápisy na hřebetech: *Madame Butterfly*, *Prodaná nevěsta*, *Čert a Káča*, *Louisa*, *Její pastorkyňa*, *Gejša*, *Slovácká princezna* a *Růže stambulská*. O půlnoci postupně vystupovaly z výtahů jednotlivé operní postavy a tančily své sólo. Finále tančily pak všechny figury na hudbu sestavenou ze všech těchto oper a operet. Úderem jedné hodiny naskákaly všechny postavy zpět do klavírních výtahů a ti, jimž nezbyl čas, společně do knihy prostřední, zatím bez titulu. To měl být právě klavírní výtah budoucí opery komponisty Sesadílka. Scénku aranžoval baletní mistr Josef Jenčík a sám si v ní zatančil Pinkertona.³⁶ Pantomima se prováděla za doprovodu klavíru, u kterého se střídali K. Balling, Jiří Červený a také Eman Fiala, později známý z mnoha filmových rolí.

Kromě Jenčíka v Červené sedmě tančila ještě mladička Zdenka Zabylová, budoucí sólistka baletu ND, kterou sem jakožto svoji žačku přivedl Augustin Berger, podle Červeného „dobrý přítel Sedmy“. Berger pro ni dokonce sestavil taneční scénku *V garderobě*. Zdenka Zabylová vystupovala pod pseudonymem Zdenka Sabjelová, a tak byla jmenována i na plakátech. Pod jménem O. Popelka se skrýval Václav Pohan z Národního divadla, který s Jenčíkem tančil už ve Vídni v *Andersenovi*.

Pro představu uvádíme údaje o provozu a ekonomické situaci v Sedmě: za nový šanson se platilo jednorázově 100 Kč, za odzpívání v Rokoku 60 Kč, za aktovky denně 8 Kč, za figurky (menší výstupy) 4 Kč. Existenční minimum bylo určeno na 1000 Kč měsíčně, gáže pro „sedmičkáře“, který vystupoval na scéně byla v údobí

³⁵ Červený, J., *Červená sedma*, op. cit., s. 143.

³⁶ *Tamtéž*, s. 54.

toho programu 1–4 % z hrubé tržby u pokladny, podle působivosti čísla.³⁷ Není divu, že si Jenčík přivydělával u filmu. Uživit se jako tanečník a varietní umělec bylo velmi náročné.

Vstupné do kabaretu bylo od 6 do 13 Kč. Majitel hotelu Centrál pan Bukovský poskytoval Sedmě bezplatně sál, světlo a otop, vydělával ale na prodeji vína, které prodával pouze v lahvích, a ne levně. Protože hotel nijak zvlášť neprosperoval, byli pro něj večerní konzumenti z řad publika výhodní.³⁸

Rokoko a Gri-Gri

Abychom si utvořili představu, jak vypadal repertoár v divadélku Rokoko, kde posléze Jenčík působil, použijeme citace tehdejšího divadelního kritika Jindřicha Vodáka. Ten píše o Rokoku, které tehdy (okolo roku 1918) uvádělo lechtivou francouzskou aktovku *Tichý dům* od Roberta Dieudonné: „Na tom by mělo kabaretnímu podniku záležet, aby jejich výběr nebyl co do nahatosti a ložnicových témat tak jednostranný... zpívá-li se za jediný večer jen o krčmářce, která svedla tři zbožné poutníky, o slečince vzdávající se svému milenci s modlitbičkou na rtech, o monoklu zapadlém do vlnadné, vábné dekoltáže, o zhýralé cikánce, o koupající se Sáře, o učitelce kárající vysvlečené děti, je toho nesmírně najednou a vzbuzuje to dojem chudoby, jako by sestavovatelé programu byli si nevěděli rady...“³⁹ Koncem roku 1918 začal kabaret v Rokoku upadat. Většina umělců a autorů přešla ke Karlu Hašlerovi do Lucerny, která byla po válce znovu otevřena. Rada Jan Červený⁴⁰, který Rokoko finančně spravoval, si dál nevěděl rady, a tak v únoru 1920 přešlo Rokoko pod uměleckou správu Červené sedmy. Sedma ale chtěla repertoár divadla změnit a zároveň ho odlišit od stávající scény Sedmy v hotelu Centrál, kde byl stále úspěšný literární kabaret. Rozhodla se, že Rokoko bude scéna revuální, která Sedmě připadala jako nejvhodnější. Diváci zde měli nalézt „vtip, humor, satiru, erotiku, pikantnost, časovost, efektivnost výpravy, opojnost hudby, tedy v závěru celek snadno pochopitelný, nenutící tolik k přemýšlení jako kabaret literární a bavící a vábíci stejně nejširší kruhy obecnstva jako kultivované požitkáře života“. Po revuálním pořadu v Rokoku, který začínal v půl osmé a končil okolo jedenácté, mohli návštěvníci pokračovat v popíjení a v zábavě v tabarinu s názvem Gri-Gri, který vznikl téhož roku 1920. Joe Jenčík působil v obou, jak v revuích divadla Rokoko, tak v tabarinu Gri-Gri.

³⁷ Červený, J., *Červená sedma*, op. cit.

³⁸ *Tamtéž*, s. 56.

³⁹ *Tamtéž*, s. 35.

⁴⁰ Nebyl to příbuzný Jiřího Červeného.

V Gri-Gri vystupovali právě Josef a Hana Jenčíkovi, dále česká tanečnice Lola Fibs a pak další cizí i tuzemští artisté. Význam slova artista tenkrát zahrnoval nejen tanečníky, zpěváky, ale i artisty s cirkusovým programem. A tak zde vedle sebe vystupovali tanečníci, žongléři, akrobaté, fakíři, hadí ženy, imitátoři žen, hudební klauni, komici apod. Množství předváděných čísel záviselo na velikosti podniku, od čtyř až do deseti, velké podniky – jako například Lucerna – měly na programu večera i okolo patnácti čísel. Program se také zde, jako ve většině podniků v Praze, měnil po čtrnácti dnech. V některých podnicích byl inzerován tanec obecnstva i mezi programem.

Například v programu z roku 1920 zde byli inzerováni tito umělci: Joe a Hana Jenčíkovi, Anny Anita, Lisa Kowská, Kloson a Evelyne, Lola Fibs, na klavír hrál Bohuslav Theimer. Další program je z února 1920 (od 16. do 20. února): Joe a Hana Jenčíkovi, Lia Kowská, Margit Puchnerová, Anča Pírková, Kloson a Evelyn, Rita Marzáno, Lola Fibs, Eugenie a Irene, 3 Jensen. Neví se však, do jaké míry byl tento program dodržen, protože v únoru vypukla v Praze velká chřipková epidemie a hrál se nouzový program, v němž účinkoval, kdo mohl.⁴¹ To byla i pro Červenou sedmu špatná zkušenost. Od tohoto okamžiku začaly klesat návštěvy v obou podnicích.

Revuální pořady Rokoka asi nebyly tak úplně povedené, neměly takový úspěch jako literární revue Sedmy v Centrálu. Proto zde prosperoval více tabarin Gri-Gri. Artisté po vystoupení prodávali prostřednictvím biletářů i své fotografie. Podle starého vžitého zvyku museli umělci odvádět ředitelství podniku 10 % z této své soukromé tržby. V Gri-Gri tuto povinnost ale zrušili, i když to bylo považováno ze strany tanečníka a artisty Volodi Michajlova, který také v Gri-Gri vystupoval, jako nedůstojné jednání.⁴²

Kavárna divadla Rokoko nefungovala pouze jako místo setkávání umělců, ale také jako „burza lehké múzy“. Ředitelé tam chodili najímat herce i tanečnice do varieté, arén a operet. Po první světové válce, kdy se pomalu rozrůstalo filmové umění, se Rokoko rovněž stalo doménou filmařů, kteří zde hledali své filmové „hvězdy“. Máme-li věřit Jenčíkovi, který takovouto burzu popsal v románu *Omyl Mea Mara Indry*, tak tanečníci a tanečnice seděli vždy na druhé straně, naproti ostatním hercům a artistům, tedy jaksi stranou, protože jejich postavení (společenské i v rámci revue) bylo podřadné.

Právě v Gri-Gri měli diváci možnost vidět Jenčíkovo *Danse Macabre*, *Apačský tanec*, *Danse Brutale*, *Svatební košile* a hlavně *Tanec s mrtvou*, o němž si vyprávěla

⁴¹ Meszner, Jindřich: Od zpěvních síní k divadlům malých forem 1860–1930. *Melodie*, 1975, č. 3, s. 131.

⁴² Červený, J., *op. cit.*, s. 65.

celá Praha. Bylo to zřejmě exkluzivní a dokonale propracované číslo, protože Jenčík a jeho žena jím byli proslulí. O Jenčíkově sólovém tanci *Bojující samuraj* se zmiňuje Siblík v knize *Tanec mimo nás i v nás*, při popisu tance „girls“ v Severu proti Jihu, který měl stejný princip: Jenčík měl na sobě oblek napůl jedné a napůl druhé barvy, aby mohl střídavě představovat obě bojující strany.

Většina jeho tanců s partnerkami byla podložena dějem, někdy i zcela lehce nahozeným, a vycházela z principu společenského tance. Jestliže Jenčík stavěl sólový tanec, využíval principu imaginárního partnera.⁴³

„Apačárna“, jak se tehdy říkalo, byla v poválečných letech velkou evropskou módou hlavně na prknech tabarinů a všech možných dalších nočních tančírén a podniků. Byly to různé scény z „apačského“ pařížského nočního života. Apačové bylo označení městské spodiny na konci 19. století, byli to pasáci, prostitutky, měšťtší zbojníci, banditi, zloději a lupiči, kteří se scházeli v zapadlých „pajzlech“ a putykách a tam kralovali. Vytvořil se okolo nich jakýsi romantický opar, a proto se jimi během desátých a dvacátých let inspirovala dekadentní evropská mládež, která veškerý svůj čas ubíjela v pochybných hostincích za vydatného pití a asi i drogového opojení. Apačskými tanci se nejdříve proslavila pařížská tanečnice Mistinguette.

V Jenčíkově apačském *Tanci s mrtvou* byl použit princip „hadráku“, jak ho nazývali sami artisté. Děj tance byl následující: Přichází Apačka a chlubí se ukradeným šperkem. Apač ji přistihne a šperk od ní požaduje. Ona mu ho nechce dát, on ji po krátké potyčce probodne. Ve chvíli, kdy chce utéci, vzadu na scéně přejde strážník. Apač prudce trhne ležící dívkou za ruku a zdvihne ji ze země do své náruče. Předstírá, že s ní tančí tango (Jenčík tančil na tehdy populární tango *Jalusie*). Když strážník zajde, Apač dívku zase odhodí a chce utéci, ale strážník se vrací a scéna se opakuje asi tak třikrát. Potřetí je strážníkovi věc podezřelá, proto se přiblíží. Apač mu naznačuje, že je Apačka opilá, poté ji vrhne strážníkovi do náruče a utíká. Jiná varianta konce byla, že Apač mrtvou dívku vměstnal do popelnice a utekl. Tanec dívky „Apačky“ byl velmi náročný, protože figury byly stavěny na bezvládnosti těla.⁴⁴

Jak vypadal tanec *Mort d'amour* (*Smrt lásky*), který zmiňuje Nina Jirsíková, se nepodařilo zjistit. Je možné, že to je pouze jiný název pro *Dance Macabre*. Z názvů Jenčíkových tanců je zřejmé, že se v nich často zabýval tématem smrti. Nebyl sám, i jiní interpreti si vybírali morbidní témata. Například Anita Berberová tančila výstup *Mrtvá na pitevním stole*, což mohlo být velmi zajímavé. Jenčík posléze

⁴³ Jirsíková, N., *Vzpomínky tanečnice*, op. cit.

⁴⁴ *Tamtéž*, op. cit.

tyto interprety, zabývající se morbidními tématy, zařadil ve své knize *Tanečník a snobové* do kapitoly *Pathologičtí interpreti*.

V baru-intime Gri-Gri získal Jenčík první režijní zkušenosti. Jako jediný je spolu s Hanou Jenčíkovou angažován v průběhu roku 1920 stále, je tedy zřejmé, že si již vydobyl určitou pozici a byla mu dána odpovědnost za program. Musel vytvořit z dvaceti různorodých hudebních, tanečních a jiných čísel jednotlivých artistů určitý celek, mající svou expozici a vyvrcholení.

Jenčík se již v této době pokoušel v Rokoku a v Gri-Gri o větší choreografické celky s uplatněním dramatického výrazového tance. Takovou formou byla například pantomima o šesti obrazech *Golem* s nepříliš vydařenou hudbou Jiřího J. Fialy.

Jiří Červený vzpomínal na Jenčíka z té doby takto: „Jenčík se uplatňoval, kromě baru Gri-Gri, v Rokoku již delší čas jako baletní mistr a tanečník. Měl plno originálních nápadů, zejména i v námětech tanců, k nimž hudbu sestavoval podle jeho návrhů skladatel Jiří Fiala, i v nových krocích a pohybech. Sám krásné urostlé a statné postavy, zajímavé tváře, měl za partnerku Hanu Škrdlantovou, štíhlou, téměř vyhublou brunetu velmi pikantního typu. Pod jeho vedením vyrostla ve skutečnou umělkyni taneční a posléze zmizela do ciziny, žije v Itálii.“⁴⁵

V té době v Praze bylo možné zhlédnout výstupy mnoha evropských tanečníků a tanečnic, Jenčík se od nich mnoho naučil. Snažil se využít všechny okolní podněty pro svůj užitek, protože tak chtěl dohonit mezery ve svém vzdělání. Vystupoval tu tanečník Ore Tarraco nebo tanečnice Darmora, Sent M'Ahesa, Mea Mara Indra nebo Anita Berberová. Poslední dvě jmenované Jenčíka inspirovaly natolik, že se jimi zabýval literárně.

V roce 1922 v zábavním parku Eden při obžínekové slavnosti Jenčík pohybově zaranžoval výstup *Nastolení královny* a vodní pantomimu *Dobrodružství Andromedy*. Jak tyto dvě choreografie vypadaly se nepodařilo zjistit. Jenčík zřejmě svá působitě střídal, a protože měl mnoho různých aktivit, je velmi nesnadné ho plynule sledovat a zaznamenat jeho působení.

⁴⁵ Červený, J., *op. cit.*, s. 208.

Alhambra

Další pražskou scénou, kde Jenčík působil, bylo varieté Alhambra na Václavském náměstí. Alhambra byl jeden z nejexkluzivnějších nočních podniků v Praze. Byl otevřen již roku 1913 a byl to po kabaretu Montmartre první velkoměstský podnik, kde se tančily moderní tance. Chodili sem hlavně cizinci. Program s velkolepou výpravou se odehrával jak na jevišti, tak na parketu, kde pak tančili hosté. V roce 1924 byla v Alhambře inzerována *Taneční revue* s podtitulem *To Praha ještě neviděla*, kde účinkoval Jenčík, Olga Augustová, známý pražský komik Beda Lak a herec Theodor Pištěk.

Jenčík v Alhambře tančil ve scéně, která zobrazovala souboj dvou soků o krásavici. Byl to tanec v mexickém stylu plný exotiky, v podstatě akční bojová scéna. Zápas dvou mužů byl prováděn tak, že měli k sobě přivázané levé ruce od zápěstí k lokti, ty byly ohnuté vzhůru. Muži spolu bojovali volnými pravými rukama, v nichž drželi nože. S tímto tancem je spojena jedna příhoda, již zmiňuje ve svých pamětech Nina Jirsíková a která vypovídá o Jenčíkově nezkrotném a výbušném naturelu. Jenčík tehdy tančil tento tanec s Františkem Tichým a J. Lechnýřovou, jež později tančila i v Lucerně. Tichý byl kromě tanečníka i úředníkem. Ve dne spořádaný úředník se v noci stával romantickou postavou na jevišti. Tento dvojí život vedlo více tanečníků. Tanečníci si moc nevydělávali, proto si drželi ještě denní zaměstnání. Mnoho takových pak po založení rodiny dalo přednost jistotě státních služeb před vrtkavostí tanečního umění. Stejným příkladem byl i František Tichý, který udělal totéž. Jednou se Jenčík s Tichým před tímto výstupem pohádali a velmi podráždění začali se zápasem. Divadlo se změnilo ve skutečnost a tanečníci se tak poprali a sekali noži, že je museli odvézt do nemocnice. Leželi pak ve stejném nemocničním pokoji a přátelsky se prý smáli tomu, „jací jsou prudasí“. Prudké vzplanutí vzteku bylo prý pro Jenčíka dost typické.

Další historka je též z Alhambry, kde jednou Jenčík tančil ještě se svou ženou Hanou *Tanec s mrtvou*. V Alhambře se tehdy tančilo na malém jevišti, které bylo těsně obstavěno stoly, u kterých diváci normálně při představení jedli a pili. U jednoho stolu tenkrát někdo rušil, návštěvníci se bavili a nesledovali Jenčíkův výstup *Tanec s mrtvou*. Jenčíka divácká neslušnost dohřála a nožem, který měl jako rekvizitu mrštil mezi rušitele. Nůž se zabodl do stolu a pěkně vibroval. Ukázalo se, že nůž je ostrý, žádná kašírovaná kudla, hosté se proto vyděsili a policie vyklidila lokál. Následky asi nebyly pro Jenčíka právě příznivé.⁴⁶

⁴⁶ Jirsíková, N., *Vzpomínky tanečnice*, op. cit.

Další taneční partnerkou Jenčíka byla Marja Nina, známá postava pražských varieté a revuí. Vystupovala U Bílé labutě, v Lucerně, v Aréně na Smíchově atd. Marja Nina se ve svých tanečních výstupech úspěšně zaměřovala na experimenty se stylizací lidových tanců. Říkalo se jí „slovácká“ tanečnice. Spolu s Jenčíkem vystupovali s tancem *Kanafaska* na původní lidovou píseň. Jejich další číslo bylo exotického rázu (Jenčík nazýval Marju Ninu japonskou tanečnicí): *Gejša a Samuraj*, se kterým vystupovali již roku 1918, bylo z japonského prostředí.

Intermezzo I: Nové německé divadlo



V sezonách 1924/1925 a 1925/1926 Joe Jenčík hostoval v Novém německém divadle v Praze. Po vinohradském divadle, kde působil roku 1923 v několika inscenacích⁴⁷, to byla další scéna, kde mohl uplatnit svůj temperament a představy o tanci.

Německá kritika většinou posuzovala Jenčíka velmi dobře, u německého publika byl také oblíben. Je možné, že to bylo z toho důvodu, že se svým pojetím groteskního a revuálního tance dost blížil německému vkusu. Jeho jméno nacházíme například u silvestrovské revue roku 1924 *Polibky o půlnoci* (*Küsse um Mitternacht*). Kritika v *Prager Tagblatt* uvádí: „Joe Jenčík, známý pražský tanečník, dodal nádherně členěný, efektní umělecký tanec (který můj soused trefně charakterizoval jako Haarmann-tanz).“⁴⁸ Z této kritiky také vyplývá, že Jenčík byl už tehdy v Praze velmi populární a známá osoba. Spolupracoval ještě na operetním představení *Zaměněná žena* (*Die vertauschte Frau*) s hudbou Waltera Kolla (premiéra 12. dubna 1925).

Nejvýznamnější pro něj byla práce na choreografii v premiéře Smetanovy *Prodané nevěsty*, která se konala 18. října 1925. Orchestr dirigoval Alexandrer Zemlinsky, režie se ujal L. Laber, výpravu vytvořil Vlastislav Hofman, který později působil v Národním divadle. Jenčík mohl pracovat s dosti velkým souborem, který čítal 24 členů. To bylo jistě nejvíce tanečníků, se kterými do té doby spolupracoval (když nepočítáme davové choreografie). Sám choreograf tančil s **Mizzi Zamarou** (1893–1933), což byla u německé veřejnosti oblíbená sólistka Nového německého divadla v Praze, sólo v *Polce* a ve *furiantu* se k nim připojil další hostující český tanečník Saša Machov. Kritik v *Bohemii* (z 20. října 1925) Jenčíka chválil, že tance byly „nádherně nastudované“, sólisté i sbor je předvedli „s elánem a temperamentem“. *Prodanou nevěstu* Jenčík v Novém německém divadle

⁴⁷ Viz přílohu č. 1 – chronologie.

⁴⁸ R. M., *Prager Tagblatt*, 2. ledna 1925.

znovu nastudoval roku 1928, tentokrát pod režijním vedením Maxe Semmlera, berlínského operního režiséra a choreografa, který putoval se svým repertoárem po evropských divadlech a který byl v angažmá NND v sezoně 1926/1927. Jenčík o choreografii v *Prodané nevěstě* napsal pojednání, ve kterém se přiznává, že ve svých předchozích zpracováních vycházel spíše z klasického baletu. Teprve práce pro Nové německé divadlo ho nasměrovala k českému folkloru: „...najednou jsem skácel stanovisko počestného stavu klasického baletu a zašel jsem si na kus rozumu k českému lidu. Ukázalo se, že v případě *Prodané nevěsty* jsou Častolovice mnohem spolehlivější místo než Milán a že takový sedlák Podolský je s to prospět *Prodané* daleko více než nějaký maestro Pergolesi. A toho poznatku jsem se držel a dodnes ještě přidržuji...“⁴⁹ Jenčíkovi se skutečně podařilo zachovat v opeře charakter lidových tanců s jejich vitalitou a temperamentem. To pak využil i v jiných dílech, jejichž součástí byly lidové tance, a většinou měl s tímto živým přístupem úspěch. *Prodaná nevěsta* se poté stala jeho doménou v Národním divadle.

Jenčík vypravil také tance pro silvestrovskou revui roku 1925 *Tak to tu ještě nebylo!* (*So was war noch nicht da!*), ve které tančil Saša Machov sólový tanec s Marií (Mizzi) Krejčí (taktéž místní sólová tanečnice) v části *U baru*.⁵⁰

Opět Rokoko

Do Rokoka se Jenčík vrátil roku 1925 – 5. prosince tu měla premiéru Hašlerova revue *Kdybych byl prezidentem*, na které Jenčík spolupracoval.

O několik měsíců později, 11. března 1926, zde byla premiérována revue *Co je lepší? Politika nebo kabaret?*. Tehdejší umělecký správce Rokoka Karel Hašler již vystřídal všechny možnosti programů a názvem této revue se obecnstva tázal, co vlastně chce. V té době totiž už probíhala krize podobných podniků, Pražané začínali šetřit a netrávili tolik času v kabaretech a varieté. Pod touto revuí byla podepsána zajímavá skupina umělců: „Podle osvědčených receptů Červené sedmy sestavili nezodpovědní živlové – Jiří Červený, R. A. Dvorský, Karel Hvizďálek, texty – Eduard, Bass, Jindřich Plachta, Martin Frič, Jiří Dréman, výprava – Martin Frič, tance – Joe Jenčík, účinkují – Joe Jenčík, J. Plachta, M. Frič, R. Sandtner, V. Formanová a další.“ Bohužel, ani osvědčené recepty a jméno Červené sedmy nezabraly, a obecnstvo neprojevalo o revui valný zájem.⁵¹

⁴⁹ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 31.

⁵⁰ Gremlíková, Dorota: *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)* = *Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Státní opera Praha, Praha 2002.

⁵¹ Meszner, J., op. cit., s. 131.

Tři neděle před touto revuí (20. února 1926) vystoupila v Rokoku tanečnice Anita Berberová jako host v programu *Fantom Rokoka*, revui o 29(!) obrazech.⁵² Podle některých zdrojů⁵³ zde vystoupil i Jenčík, znamenalo by to tedy, že spolupracoval na večeru, kde vystoupila tanečnice, která se později stala tématem jedné jeho literární práce.

V listopadu téhož roku Jenčík spolupracoval s Karlem Hašlerem, známým pražským písničkářem, divadelníkem a vůbec zajímavým členem pražského uměleckého podsvětí. Vypravili spolu revue *Princezna Republika aneb Každý si rád lízne*. Hašler se ve svých revuích rád otíral o politiku, ale byl to spíše velkoměstský typ zábavy, který nikoho moc neurazí, než nějaká sžíravá ostrá kritika.⁵⁴

Jenčíkovými tanečními partnerkami v Rokoku byly Marie Kálmárová a Eva Vrchlická ml., pozdější žena tanečního kritika Jana Reimoserera, Jenčíkova dlouholetého přítele. Je možné, že Jenčíka s Reimoserem v té době seznámila právě ona. S Jenčíkem tančila tanec s názvem *Zoon politikon a herba sinekura*. Jak tento tanec vypadal, bohužel, nevíme. Eva Vrchlická ml. byla později členkou baletu Národního divadla a vytvořila několik rolí v Jenčíkových choreografiích.

Lucerna

V Lucerně⁵⁵ Jenčík působil jako choreograf od roku 1928. Lucerna byla spolu s Alhambrou jedním z nejexkluzivnějších nočních podniků v Praze, který postavil stavitel Václav Havel. Z inzerce podniku 1. března 1928 lze vyčíst, že uměleckým správcem byl Karel Anton, dramaturgem Ruda Jurist, choreografem Jenčík. Dne 16. dubna v Lucerně vystupovala Josefína Bakerová, inzerovaná jako světová atrakce. Jenčík její vystoupení reflektoval článkem, ve kterém ji příliš nechválí. Také ostatní recenzenti, například Otakar Štorch Marien v *Rozpravách Aventina*⁵⁶, se o tomto vystoupení nezmiňují příliš lichotivě. Josephina Bakerová byla prý neukázněná, její projev neměl ducha, jen pudový, smyslný a divoký rytmus. Štorch Marien její vystoupení srovnával s tím, jež viděl v Paříži, a konstatoval, že se její projev nijak nezměnil. V tomto smyslu psal o Bakerové i Jenčík. Již 16. října byl uměleckým ředitelem Lucerny Rolf Wagher. Zřejmě to bylo nestálé místo, ředitelé se zde často střídali.

⁵² Meszner, J., *op. cit.*

⁵³ Rybínová, N., *op. cit.*

⁵⁴ Rybínová, N., *op. cit.*

⁵⁵ Dnešním Lucerna baru, ne velkém sále Lucerny.

⁵⁶ *Rozpravy Aventina* 3, 1927, č. 17.

Počátkem roku 1929 (16. ledna) se Jenčík stal uměleckým ředitelem Lucerny. To znamenalo slušnou existenci a snad nejvyšší plat, jaký kdy předtím i potom měl. V té době se Jenčík podruhé oženil. Jeho manželka se jmenovala Jaroslava. „Jeho druhá žena byla pravý opak té první, jemná paní domácky založená. Měl teď konečně domov, o jakém vždy snil, i když si ho pro své pracovní vytížení často neužil.“⁵⁷

V Lucerně byl velký kruhový parket, okolo stály stoly, kde seděli diváci. Když lidé dotančili, kruhový parket vyjížděl asi tak metr nad ostatní podlahu. Jevišťe tím bylo připraveno. Uprostřed velkého kruhu byl menší kruh, asi tak o průměru jeden metr, který samostatně vyjížděl ještě výš nebo sjížděl dolů. K tanci a k produkci hrály velké jazzové orchestry vynikající úrovně. Někdy tam hostovali i orchestry z ciziny, třeba orchestr Paula Whitemana nebo Tedyho Sinclaire.⁵⁸ Jako umělecký ředitel Jenčík zodpovídal za celý program kabaretu. Ten se každých čtrnáct dní měnil. Za tu dobu musel Jenčík připravit s filmovým libretistou Neubergrem a domácím kapelníkem novou taneční revui. Bylo to obvykle 20 obrazů, hlavně tanečních, v nichž účinkovali většinou čeští umělci. Spojovací složkou mezi těmito výstupy byla čísla **Šesti děvčátek z Lucerny**, souboru tanečnic, které si zde Jenčík vchoval a později odvedl do Osvobozeného divadla. Tanečnice nejenže musely každý den projít tréninkem se svým choreografem a cvičit nová čísla, měly také za povinnost vystupovat ve filiálních podnicích majitele Lucerny Václava Havla. Tak například, když běžel v kině Lucerna film *Růže ze zlatého západu*, tančily předtím pantomimu stejného názvu, nebo když v kině Roxy běžel film *Ve stínu harému*, děvčata před promítáním zatančila stejnojmennou pantomimu v Jenčíkově choreografii. Večer je pak denně čekalo účinkování v běžném programu kabaretu Lucerna.⁵⁹ Byly to, jak již bylo napsáno, krátké ucelené dějové obrazy, jako například taneční parodie *Ukrajinské obžinky*, *Jak se dělá cocktail?*, *Plavkyně*, *V ringu*, *Tenistky*, *Na barikádách*. Dalšími výstupy byly dramatické tance s názvy: *Salome*, *Putifarka*, *Krysař hamelnský*, *Sedm hříchů člověka*, *Alraune*.

V počátcích šefování Jenčíka se hrála *Casanova Revue*. Scénu vytvořil Ferd. Haller. Z českých umělců zde vystupovali: Leo Spracher, S. Frintová, Jindřich Plachta, J. Skřivan, J. Vacín. Orchestr Murry Spiegel. Dne 6. dubna jsou inzerováni v české

⁵⁷ Jirsíková, N., *Vzpomínky tanečnice*, op. cit., s. 24.

⁵⁸ *Tamtéž*, op. cit.

⁵⁹ Rybínová, N., op. cit.

části: Velický, Dvořáková, Jana Černá, S. Frintová, Nina Jirsíková, 16. prosince je ještě inzerována revue *Nouveautés* (*Taneční revue* – 9 čísel programu).⁶⁰

Zachoval se program Kabaretu Restaurantu Lucerna na zahájení podzimní sezony v pondělí 16. září 1929. Název pořadu byl *Weekend Stop*, obsahoval 22 obrazů a senzací – ředitel a choreograf: Joe Jenčík, asistence: Ferdinand Haller, hudba taneční: Erick Borchard, scénu upravil: arch. Vořech, hud. doprovod upravil: Dalibor Pták, hudba koncertní: The Alluring quartet, vystupují: Jessie Korelová, Iby Day, Mr. Thompson – ča... ča... ča... miláček pražského obecnstva, Joža Lechnýřová, 6 děvčátek „Lucerny“, Jolanda de Tolly – Nina Jirsíková, Zuzi Frintlová – Stella Aetirnenová, Jindřich Plachta s laskavým svolením Osvobozeného divadla, Urbani. Dále je inzerováno: vždy v neděli – populární večery – při lidovém vstupném. Každou středu, sobotu a neděli čaj o páté. Následuje upozornění o časech programu: 20.15 – aperitiv v baru, 20.30 – soupé při salonní hudbě The Alluring quartet, 21.00 – I. část tabarinu, 21.30 – tanec obecnstva při hudbě E. Borcharda, 22.30 – hlavní program, 0.30 – tanec obecnstva, 1.00 – II. část tabarinu, od 1.30 – tanec obecnstva při hudbě E. Borcharda.⁶¹ Program obvykle trval od 20 do 3 hodin.⁶²

Jenčíkovo působení v Lucerně dobře dokumentují paměti Niny Jirsíkové, jedné z „děvčátek“. **Nina Jirsíková** (1910–1978), vlastním jménem Anna Gurská, patřila k předním postavám meziválečné taneční avantgardy. Tanci se učila u Elizavety Nikolské, poté byla angažována ve Varietě v Karlíně. Roku 1927 tančila v Rokoku, kde si jí tehdy všiml Jenčík. O rok později již vystupovala v Lucerně jako sólistka jeho malého dívčího tanečního souboru. Po rozpadu souboru dívčího souboru v Osvobozeném divadle, kde byla nejvýraznější z Jenčíkových girls, (její sólový výstup z té doby můžeme vidět ve filmu *Pudr a benzin* z roku 1931) přičemž se podílela i na navrhování kostýmů, odešla do divadla E. F. Buriana jako sólistka, choreografka i návrhářka kostýmů.

Z jejího autentického vyprávění je možné se dozvědět více podrobností o celkové atmosféře kabaretu a vůbec o tom, jak některá čísla vypadala. „Jaké byly náměty Jenčíkových tanců pro Lucernu? Dramatické, mnohdy až drastické, jak to odpovídalo vkusu doby, a především Jenčíka samotného, nebo zase lehce groteskní. *Salome*, *Putifarka*, *Sedm hříchů člověka* a jiné náměty z bible. *Afraune*. Čísla inspirovaná sportem – *Tenistky*, *Plavkyně*, *Boxerky* –, kde se už spíše uplatňoval humor. Jednou si Jenčík troufl nastudovat tanec *Na barikádách*, který byl nechápavým

⁶⁰ Jména na programech byla uvedena pouze bez křestních jmen nebo pouze s počátečním písmenem.

⁶¹ Meszner, J., *op. cit.*, s. 338.

⁶² Meszner, J., *op. cit.*

publikem přijat prostě jako kuriozita. Tance bez obsahu neměl rád. Jedinými „tanci pro tanec“ byla čísla charakterního rázu: *Španělský tanec*, *Orientální*, *Tarantella*. Dělal je výborně, s oblibou v nich vystupňoval tempo až na nejzazší mez.⁶³ Dramatické až lehce drastické a bizarní náměty nebyly tehdy v tanci nic neobvyklého. Vyskytovaly se hlavně v německém expresionistickém tanci. Vzpomeňme například na *Hexentanz* Mary Wigmanové, na Valesku Gertovou a její groteskní pitvorný tanec, Trudi Schoopovou, Anitu Berberovou – erotickou ďábelskou tanečnici a v neposlední řadě na Mea Mara Indru, jejíž morbidita zacházela velmi daleko.

Sportovní motivy byly zase součástí civilismu, který byl ve dvacátých letech také populární. Sport vůbec byl velkým objevem, do té doby se nepovažovalo jeho provozování za zdravotně prospěšné, jeho role ve společnosti rapidně stoupala. V tanečním světě to byla Dagilevova skupina The Ballets Russes, která uvedla balety ze současné společnosti se sporty a s módními obleky od návrhářky Coco Chanelové, byl to například *Le Train Bleu* a *Les Biches*, obě díla z roku 1924 pro něž vytvořila choreografii Bronislava Nižinská. Jenčík byl v tomto směru v podstatě velmi moderní a zapadal do vkusu doby.

Charakterní tance bez obsahu, jejichž tempo Jenčík s oblibou stupňoval až do zběsilého víru, použil pak Jenčík také v Osvobozeném divadle. Byla to například *Carrioca sol y umbra* v revue *Don Juan & comp.*

Jenčík byl už tehdy na své svěřenkyň velmi přísný. Nina Jirsíková píše: „Byli jsme jako jedna rodina. Přirozeně, že z velké části to byla zásluha Jenčíka. Byl jako náš táta a také nás tak dovedl spořádat, až jsme brečely.“ Jenčík dbal i na dobrou pověst svých svěřenkyň – nikdy je nepustil samotné, když se chtěly dívat na další večerní program. Dělal jim buď doprovod sám, nebo je pouštěl pouze s rodiči. „Když se jednou stalo, že dvě mladičké členky souboru nepřestaly přes několikrát upozorňování vysedávat v tehdejším středisku polosvěta a umělecké periferie – v Rokoku –, dostaly okamžitou výpověď.“⁶⁴ Jenčík žádal absolutní kázeň, žádné výjimky pro něj neexistovaly.

V Lucerně Jenčík s „děvčátky“ a s Ninou Jirsíkovou jako sólistkou nastudoval výpravný tanec *Salome*, který byl tančen na melodii staré židovské písně. Vypadal asi takto: Střední kruh jeviště byl spuštěn, v něm se jako v propadle odehrávala Jochananova poprava. Salome, Nina Jirsíková, okolo tančila pantomimu. Pak otrokyně vytáhly na lanech sloup, na němž byla ve výšce velkými hřeby přibita useknutá hlava. Trik byl v tom, že ve sloupu stál člověk, tělo měl zakryté,

⁶³ *Taneční listy* 9, 1963, s. 136.

⁶⁴ Jirsíková, N., *Vzpomínky tanečnice*, op. cit., s. 137.

jen hlava se zavřenýma očima byla vidět. Ve chvíli, kdy byl tanec kolem sloupu nejvášnivější, otevřela hlava oči a zadívala se na Salome. (Jirsíková píše: „Něco jako divadlo hrůzy.“) Ta pro hlavu pak tančila. Její tanec byl místy velmi svůdný a erotický, takže se několikrát stalo, že jí mravnostní cenzura dokonce některé pohyby zakázala. Mladá tanečnice (Jirsíkové bylo tehdy osmnáct) se jednou do výstupu tak vžila, že ji její stříbrná flitrová podprsenka spadla až do pasu a ona až do konce tance nic nezaregistrovala. Přísný Jenčík jí pak za to „opomenutí“ dal pokutu. Již zde se projevila Jenčíkova záliba v morbidních tématech.

Kromě *Salome* byly v Lucerně na programu i jiné „orientální“ tance. Všech šest dívek tančilo, v jedné části se Nina Jirsíková odpojila a tančila sólo ve stříbrném kostýmu podle návrhu Františka Zelenky. Ostatní tanečnice za ní utvořily řadu. Její sólo se prý „velmi podobalo hadímu tanci“. Používala při něm „techniku vlnění rukou i těla“. Tento způsob řešení choreografie výstupu dívek, kdy jedna se vyčlenila (hlavně Nina Jirsíková) a zatančila malé sólo a ostatní se pak opět přidaly a tančily pak všechny společně, byl pro Jenčíka typický. Nina Jirsíková vzpomínala, že tato „malá sóla mezi sborem“ tančila raději než sóla samostatná. Dalším tancem, který Jenčík s Jirsíkovou v roce 1929 nastudoval, byl sólový *Tanec ohně*, který původně tančila Mary Wigmanová. Oba ho viděli při jejím vystoupení v Praze v Lucerně, a tak se jim zalíbil, že se rozhodli, ač to prý nebyl jejich zvyk, jeho námět převzít. Celou choreografii ovšem vytvořil Jenčík. „Kostým byl z lehouňkého čínského hedvábí zdobený pruhy látky, které při rozvíření pohybem šlehalý jako plameny, čemuž ještě napomáhal větrák umně skrytý dekorací v pozadí,“ píše Nina Jirsíková. „Vyjela jsem ze středu kruhu na menším propadle, které bylo celé kryto pevným sklem a zespoda prosvěcováno. Ležela jsem bez pohnutí na prosvíceném kruhu jako ztělesněný démon ohně – toho krutého živlu. Doprovázel mne pouze buben, který mne zvolna poháněl svým monotónním rytmem k většímu plápolání, až při šíleném virblu i tanec dosáhl vzepětí požáru. Potom zase – jak to bývá u ohně – jsem postupně dohořívala, až jsem párkrát vydechla, než jsem se změnila v hromádku popela.“⁶⁵ Z tohoto vcelku podrobného popisu je možné si představit, jak byla jednotlivá čísla v kabaretu Lucerna komponována a jak Jenčík dbal na celkovou působivost výstupu, kdy všechny elementy do sebe zapadaly – kostým, světlo, hudba i tanec. Také v Lucerně Jenčík tančil svůj proslavený výstup *Tanec s mrtvou*. Partnerky si po útěku své manželky vybíral v řadách místních tanečnic, jednou z nich byla i Nina Jirsíková.

⁶⁵ Jirsíková, Nina: *Mé taneční role*. Strojopis. Divadelní ústav, Praha.

Občas se v pořadu Lucerny objevila i komická čísla. Jedním z nich byla „šeptající Diseussa“. Výstup spočíval v tom, že N. Jirsíková jako křehká subreta předstírala, že zpívá. Zatímco otvírala ústa na slova písně, hudba hrála z gramofonové desky. „Šanson byl anglicky nazpíváný a já dle textu vytvářela ústy slova s patřičným pohybovým doprovodem,“ píše Jirsíková. Píseň ale byla zpívána drsným mužským hlasem, a tak vznikl komický efekt. „Kontrast křehké ženy oblečené v bledě modrém tylu a květech s hrubým hlasem vyzněl velmi komicky.“⁶⁶

S tímto číslem Jirsíková vystupovala i v Edenu, zábavním parku, kde byla „děvčátka z Lucerny“ jednu sezonu také angažována. Eden vznikl roku 1922 a byl to zábavní park s atrakcemi, jakými byla například horská dráha, dům hrůzy, bludiště a také mnoho tančiren. Vystupovali zde také cirkusoví artisté. Jedna z tančiren se nazývala Koloseum. V létě se v ní tančilo každý den, v zimě pouze v neděli. Byla to spíše lidovější tančírna, scházela se tam vršovická mládež a vojáci z vozačských kasáren. Pražský Eden měl být tenkrát jakousi napodobeninou vídeňského Prátru. Koncem dvacátých let ale byla v Praze v důsledku hospodářské krize velká nezaměstnanost, Eden se proto stal pro mnoho Pražanů nedostupnou záležitostí. Na tomto příkladu je také vidět, kde všude se v Praze tančilo.

Přestože činnost v Lucerně zajišťovala Jenčíkovi slušný finanční příjem, a tudíž určitou životní úroveň, kterou si před tím nemohl dovolit, nebyl zde umělecky zcela spokojen. Vadilo mu, že ve varieté je tanec pouze jedním z částí různorodého programu balancujícího na hranici umění a kýče. Také mu vadilo, že publikum má možnost se při produkcích bavit, a často proto ruší představení, které pro něj znamenalo něco víc než pouhou zábavu v nočním klubu. Proto přijal nabídku od Jiřího Voskovce a Jana Wericha, kteří v té době potřebovali choreografa pro své Osvobozené divadlo.

„Ale celá ta činnost mu byla málo platná, pokud šlo o to, aby byl uznán a aby se s ním počítalo. Pohyboval se stále na okraji, považovali ho za kabaretní a pochybnou veličinu. Nadutá povýšenost oficiálních kruhů ho dlouho nechtěla vzít na vědomí.“⁶⁷ Kolegové z kamenného divadla ho přezdívali kabareťák, revuálník a opeřeťák. Proto možná Jenčík napsal teoretickou úvahu *Tanec a jeho tváření* (1926), protože potřeboval ukázat, že takový není.

⁶⁶ Jirsíková, N., *Mé taneční role*, op. cit., s. 45.

⁶⁷ Holzknicht, V., op. cit., s. 207.

Intermezzo II: Davové choreografie



V roce 1923 vytvořil Jenčík choreografii do davového divadelního představení *Nová Oresteia* s hudbou Antonína Dvořáka. Představení pořádala Socialistická scéna. Tento spolek, založený dramatikem Arnoštem Dvořákem a výtvarníkem Jiřím Krohou, se snažil o organizaci dělnického publika, to znamená, že řídil návštěvy skupin dělníků v divadlech. Vzorem Socialistické scéně byla německá Freie Volksbühne, která působila v Berlíně od devadesátých let 19. století. S počtem asi tři tisíc členů zahájila Socialistická scéna činnost v dubnu 1921 organizovanou návštěvou Rolandových *Vlků* v Národním divadle a Vildracova *Korábu Tenacity* v Městském divadle na Královských Vinohradech. Členové platili jednotný poplatek a organizace pro ně zajišťovala představení se sociální tematikou. Konečným cílem scény, jež vydávala i svůj programový časopis, bylo založení samostatného divadla v nové budově. Podařilo se však zorganizovat jen několik akcí.

Do této kategorie proletářského divadla – nebo snahy o něj – patří sdružení Dědrasbor, jež založil **Jindřich Honzl** (1894–1953), tenkrát ještě učitel a později režisér Osvobozeného divadla, a Josef Zora. Amatérsky provozovali, podle vzoru Hilarových inscenací s recitujícím sborem, divadelní formu davové recitace. Jejich nejvýznamnější akcí byla slavnostní scéna I. dělnické olympiády, konané v červnu 1921 v Praze na Maninách.

Snahy Socialistické scény vrcholily a zároveň končily roku 1923 provedením Dvořákovy dramatické básně *Nová Oresteia* ve velké prostora Průmyslového paláce pražského Výstaviště. Inscenace měla na rozdíl od ostatních počínů svých a počínů dalších proletářských divadelních spolků, které pracovaly s amatéry, k dispozici profesionální sólisty, kteří v představení vystupovali. Tato snaha o davové divadlo byla ovlivněna Reinhardtovými inscenacemi antických dramat. Hrál se v kubisticky monumentální, architektonicky rozlehlé a schodišti členěné scéně Jiřího Krohy. V hlavních rolích vystoupili Bedřich Karen jako Orestes, M. Kellerová jako Klytaimnestra a Anna Iblová v roli Elektry. Pečlivě připravené

představení, režírované Jiřím Krohou, bylo koncipováno jako povznášející básnický obraz v klidnějším a velebnějším pojetí, než byly prudké davové scény Hilarových inscenací. Slavnostní ráz děje podporovala i hudba Karla B. Jiráka. Podnik velkoryse plánovaný neuspěl finančně. Celá akce skončila soudní dohrou. Dílo nebylo přijato s velkým porozuměním, snad proto, že davové divadlo již nebylo tak populární, nebo pro svou odosobněnou vznešenost, abstraktnost, symbolickou poetiku. Představení nebylo pro dělníky stravitelné. Po tomto podniku se Socialistická scéna přejmenovala na Všelidovou, a protože její protagonisté nebyli ve shodě, brzy zanikla.

Roku 1927 vytvořil Jenčík choreografii do scény *Prací ke svobodě* druhé dělnické olympiády, kterou organizovala strana sociální demokracie. Námět scény, které se zúčastnilo 2000 účinkujících, vytvořil prof. Karel Lörsch, režie se ujal prof. Ladislav Sutnar, později známý výtvarník, který žil v USA. Hudbu složil Jaroslav Křička.⁶⁸ V roce 1932, v době působení v Osvobozeném divadle a choreografických začátcích v Národním divadle, vytvořil Joe Jenčík choreografii pro velkolepou scénu *Tyršův sen* na IX. všesokolském sletu v Praze. Scénu vymyslel Karel Domorázek, činovník Sokola, režie výstupu se ujal Jan Bor, režisér Městského divadla na Královských Vinohradech. Scénu vytvořil Josef M. Gottlieb, scénograf Národního divadla, hudbu složil Ladislav Prokop, zpíval sbor „Smetana“. Na shromaždišti bylo okolo 5000 účinkujících.

Je možné, že Jenčík byl osloven přímo Augustinem Očenáškem, dalším činovníkem Sokola a spoluautorem námětu, který se sám o tanec zajímal. Byl to totiž právě Očenášek, kdo vyslal v roce 1932 na studijní pobyt do školy Elizabeth Duncanové tanečnici a pozdější pedagožku Jarmilu Jeřábkovou. Je také možné, že se k práci dostal prostřednictvím Gottlieba, se kterým se znali z Národního divadla. Anebo se znal s Janem Borem z Městského divadla na Královských Vinohradech, kde předtím také působil, a ten ho pak požádal o spolupráci.

Jak scéna *Tyršův sen* vypadala, se můžeme dozvědět pouze z fotografií, popis choreografie se nezachoval. Devátý všesokolský slet se konal na stadionu, který stál na místě dnešního stadionu Slavie. Celá scéna byla inspirována antickým Řeckem, které Tyrš zbožňoval a jež ho vlastně inspirovalo k celé tělovýchovné činnosti.

Scénář akce byl následující: 1. Hlas Tyršův do prázdné scény; 2. Olympijské hry, hlasatelé, nástup řeckého lidu, vyslanci států, kněží, závodníci, jejich přísahy, závody atletů, závody trojspřeží (trig); 3. Sochy; 4. Věnění vítězů, oběti;

⁶⁸ Popis scény je v příloze č. 4.

5. Přeměna: z helénského lidu vznikají sokolské šiky; 6. Hlas Tyršův, sen je splněn; 7. Odchod.

Uprostřed shromaždiště bylo obrovské dřevěné pódium s velkým antickým sloupem, na pódiu byl zvýšený stupeň pro boha Dia, vedle stupně stála obrovská nádoba pro věčný olympijský oheň. Na stupni bylo rozestavěno několik postav z řecké mytologie jako jakýsi živý obraz, který napodoboval antický vlys. Ten sestavil Augustin Očenášek. Někteří lidé v publiku si prý mysleli, že je vlys sestaven ze soch, nevěřili, že „to jsou sokolští borci, živí lidé, a že tam ten vlys před chvílí nebyl“.⁶⁹ Okolo pódia stálo několik skupin účinkujících. Někteří měli na sobě antické řízy, v rukou třímali palmové ratolesti, na hlavách měli vavřínové věnce. Kostýmy byly buď bílé, nebo karmínově červené. Pod kostýmy se musel vejít i sokolský úbor, protože účinkující hned po scéně cvičili. Na scéně bylo osm koňských spřežení, tzv. trig. Ty nesměly v helénském světě chybět, a tak několik Sokolů řídilo trojspřeží s koňmi, což nebylo jednoduché: „...koně se obvykle tak rozdivočili, že je nebylo lze udržet a při návratu zajížděli často až k samým hradbám. Když zaslechli v hudebním doprovodu své znamení, padlo to na ně, vyrazili a řítili se kupředu s divokostí, s jakou se snad ani v Řecku nejezdilo.“⁷⁰ Zajímavý byl způsob řešení synchronizace scény: „Bor měl ku pomoci ještě ostatní režiséry. Bratr Šanda, Konrád a Etl byli pro výjevy lidu helénského, trigy řídil br. major Ochmann, vojsko br. major Purkyt, závody Očenášek; výjevy na oltáři Procházka, členstvo v kroji Virt, spojení mezi režisérem a orchestrem obstarával dr. Dražil. V lidu byli mimoto ještě vůdci skupin. Každá skupina se držela kolem svého vůdce, i když se pohybovala. Dohled byl tak důkladný, že když se jednou dr. Domorázek a malíř Minář vmísili mezi helénský lid, chtějící také prožít scénu, honili je nemilosrdně od skupiny ke skupině, že jsou nějakí cizí, kteří tam nepatří, až obešli celé cvičiště a vypadli vůbec...“⁷¹

Tanec kněžek, ke kterému měl Jenčík vytvořit choreografii⁷², byl pravděpodobně ve scéně věnčení vítězů a obětí a odehrával se na oltáři. Není známo, jestli měl k dispozici tanečnice, nebo jeho choreografii prováděly Sokolky.

Konec celého výjevu byl efektní: Sokolové – Řekové si lehli na zem, „uspal“ je čas, historická část skončila. Pod sebe umístili svlečené řecké kostýmy, a když vstali již jako Sokolové ve cvičebních úborech, řecké kostýmy vytvořily na zemi obraz, který prý na diváky udělal ohromný dojem.

⁶⁹ Památník všesokolského sletu. Československá obec sokolská, Praha 1932, s. 264.

⁷⁰ Památník všesokolského sletu, op. cit., s. 263.

⁷¹ Tamtéž, s. 263.

⁷² Žádný sokolský zdroj Jenčíka nezmiňuje, ani recenze.

Celá scéna byla provedena třikrát. Prvému provedení byla vytýkána rozvleklost, v prvním jednání málo ruchu (byla tam prázdná scéna, což mnozí nepovažovali za šťastné), rozhlas nefungoval, jak by měl; na postranních tribunách nebylo rozumět a hudba prý zněla dutě. „Skladatel hudby byl rozhlasem tak sklíčen, že již nechtěl na sletišť ani vkročit. Obě se však zlepšilo při druhém provedení, třetí provedení bylo prý nejlepší.“⁷³

Recenzent *Klíče* Václav Sommer nebyl s divadelním pojetím *Tyršova snu* příliš spokojen: „Myšlenka Karla Domorázka, autora letošní slavnostní hry, konfrontována s dnešní sportovní skutečností, vypadá zcela absurdně: zatímco na závodním stadionu několik kroků od sletišť sokolští závodníci skutečně závodí v atletických disciplínách, musí se změnit uměním neposkvřená plocha cvičiště v operní jeviště, na němž Sokolové, převlečení za Řeky, markýrují cvičebné výkony a jiní Sokolové s nalepenými vousy markýrují soudce, kněze, ozbrojence atd. Protože koňská spřežení v trigách nedala se kaširovat, bylo upotřebeno koní skutečných, jejichž úspěch mohl být poučný pro ostatní účinkující. Kdybychom chtěli dále hledat vnitřní souvislosti divadelní adaptace *‘Hodu Olympského’* se sportovní podívanou, nemohli bychom přejít okolnost, že šlo o použití stejného materiálu projevového, lidských těl v pohybu. Borova režie vycházela však, bohužel, ze starobylého, živého obrazu, jehož podstatou je právě neživost a všechen pohyb davů při sletové scéně, ačkoli vždy nejpůsobivější, byl jenom přechodem mezi dvěma statickými scénami. Tajemství davové působivosti sportovních podívaných je v předpokladu, že pravidla hry jsou divákům předem známa, a že proto celá pozornost, nezatažovaná přemýšlením o smyslu vnímaného děje, je zcela upjata k očekávání nejistého výsledku. Protože prostý sokolský divák nezná řecké historie, zůstal chladným při celé této historické féerii.“⁷⁴

Dále pisatel organizátorům vytýká, že se nechali unést rozhlasovým zařízením, které ozvučovalo tribunu s řečníky. Řečníci ovšem nebyli struční, a tak dvě malinkaté postavičky hřímalý na celý stadion déle, než bylo únosné, z čehož si prý přítomní diváci nezapamatovali ani slovo. Měli se inspirovat ruskými pořadateli lidových slavnostních her, kteří techniku využívali pouze k povelům.

V létě roku 1934 Jenčík vytvořil další davovou choreografii tentokrát do III. dělnické olympiády.⁷⁵

⁷³ *Památník všesokolského sletu*, op. cit., s. 263.

⁷⁴ Václav Sommer in *Klíč*, 1932.

⁷⁵ Popis davové choreografie viz přílohu č. 5.

Jenčík jako choreograf



Osvobozené divadlo

Nebudeme zde podrobně rozepisovat, jak Osvobozené divadlo vzniklo. Pro nás je důležitý hlavně okamžik, kdy do něj vstoupil Joe Jenčík se svým souborem Šest děvčátek z Lucerny, z něhož se staly **Jenčíkovy girls**.

Jenčík projevil velkou odvahu, když opustil dobře placené místo v Lucerně, zvláště v době hospodářské krize. V říjnu 1929 proběhl krach na newyorské burze a otřásl celým světem, do té doby vcelku prosperujícím. I v Československu se uzavřelo období dočasné hospodářské stabilizace a konjunkturu minulých let vystřídala krize, která neměla v historii obdoby. Ta zasáhla do života všech vrstev národa, vytvořila ve společnosti od základu novou ekonomickou a duchovní situaci, ve které se rozpadly někdejší zdánlivě pevné představy o hodnotách. Na přelomu let 1932 a 1933 je v republice podle úřední statistiky již 920 000 nezaměstnaných a podle skutečného stavu ještě mnohem víc, to znamená, že se bez prostředků ocitla čtvrtina všeho obyvatelstva ČSR.⁷⁶ A v tomto ovzduší se snaží protagonisté Osvobozeného divadla, aby se lidé k nim přišli zasmát a zapomenout. „A my si pořád ještě mysleli, že únik a smích je snad to nejlepší, co jim můžeme ve všeobecné úzkosti o zítřek nabídnout.“⁷⁷

Abychom pochopili, proč bylo Osvobozené divadlo tak úspěšné, musíme se pozastavit na chvíli u divadelní formy, kterou po celou dobu svého působení provozovalo. Touto formou byla revue. Také Jenčík ve svých předchozích působeních pracoval hlavně s touto formou. „Revue je většinou půvabný a lesklý slepenec různorodých divadelních materiálů. Nepředstírá umění a nezatajuje, že tu jde

⁷⁶ Pelc, Jaromír: *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Práce, Praha 1982. – Pelc, Jaromír: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1983.

⁷⁷ Voskovec, Jiří: *Klobouk ve křoví: výbor veršů V+W (1927–1947)*. Československý spisovatel, Praha 1965, s. 125.

o peníze a o velké peníze, nenutí se do velkých vášní, utrpení a citů, pracuje jen s těmi city, kterým sama věří. Chce bavit, oslovovat, dráždit, a je v tom bezelstná a přímočará. Nepotřebuje složité ‚umělecké‘ záminky, aby mohla prezentovat sex-appeal a vystavovat živou dekoraci dívčích těl. Revue na rozdíl od operety nelže. Opereta jen předstírá integrovanou formu, kde všechny složky mají svou hierarchii a slouží zobrazení určitého průběžného děje. Ve skutečnosti jde o totéž jako v revue. Pro svou přímočarost se mohla mnohým revue zdát cynická, rozkladná a skandální. Je možné, že je symbolem rozkladu, není však symbolem pokrytectví. Právě v revui se zhlédla divadla dvacátých let, revue se stala v té době divadelním žánrem č. 1. Dvacátá léta – ta podivuhodná doba, klasická doba avantgardy, doba, která prozkoušela všechno, co je dnes považováno za moderní. Revue se stala skoro manifestačně výrazem těchto ‚bláznivých‘ či ‚řvoucích‘ poválečných let (*‘roaring twenties‘*, *‘les annés folles‘*). Byla to doba, kdy se západní svět snažil odhodit přetvářku, která už nebyla po válce možná – přetvářku v architektuře, v uspořádání společnosti, v oblékání, v lásce, v poetice.⁷⁸ Doba, která učila umění ctít krásu materiálu, měla svrchované porozumění pro revuální glorifikaci elementárních divadelních materiálů. A v této době tvořil Joe Jenčík své kabaretní a varietní výstupy.

Základním stylovým rysem revue je marnotratné plýtvání, není pochyby, že po této stránce byla revue přímým výrazem nálad, vyplývajících z hospodářské konjunktury dvacátých let, kdy se ventilovala tato marnotratnost po předcházejícím válečném nedostatku. Až černý pátek na newyorské burze, který měl dopad i na ekonomickou situaci v Evropě, pokazil nenapravitelně „báječnou“ náladu těchto let, po hlučných letech bláznivého opojení přišly těžké časy hospodářské deprese a střízlivá třicátá léta. To nebyla pravá nálada pro revui, revue se z této pohromy již nikdy nevzpamatovala. Další ranou byl zvukový film, který odčerpал revui obecenstvo i tvůrce. Revui se zabývaly i osobnosti kamenných divadel, jako byl **Karel Hugo Hilar** (1885–1935). Ve svých textech má zajímavou stať *Revue, nebo Hamlet?* z roku 1926, v níž píše: „Naši nejmladší provolávají smrt divadlu... Je jisto, že poválečný život vyvíjel se v celé Evropě tak rychle, že nové evropské drama nemohlo jeho tempu stačit... Proto tužbám nové masy diváků, která vtrhla do divadel po válce, vyhovuje nejspíše forma revue, která, byť mechanickým a povrchním způsobem, vychází vstříc instinktu nového obecenstva novým slohem neustálých změn...“⁷⁹ Dále dokazuje, že Aristofanes vlastně nepsal nic

⁷⁸ Osolobě, Ivo: *Muzikál je když...* Supraphon, Praha 1967, s. 23.

⁷⁹ Hilar, Karel Hugo: *O divadle*. Divadelní ústav, Praha 2002, s. 353.

jiného než lokální a aktuální athénskou revui a že dramaturgickými principy revuálního střídání pracuje i Shakespeare, což Hilar dokládá rozбором Hamleta. Osvobozené divadlo využilo obliby revue, ale přidalo k ní další hodnoty. Byla to hlavně aktuálnost témat, která si pro svá představení vybírali, a situace, které se týkaly diváků bezprostředně. Bylo zde určité společné povědomí, které se vytváří z nejrůznějších zdrojů: společné školní zážitky, politické a kulturní události, společná paměť a historie, knihy, které lidé přečetli nebo o nichž se dozvěděli, to o čem se píše, o čem se mluví, to čím se žije atd. Také město, či místo, v němž žijeme a v němž jsme vyrostli a lidé toho místa, které potkáváme. Z toho všeho plyne společné vědomí – i to je obrovský rezervoár společných zážitků, které je možné evokovat, na něž lze navázat a s nimiž je nutno počítat. Toto všechno Osvobozené divadlo ve své autorské tvorbě využívalo, čímž vytvořilo tak dokonalé souznění s diváky. Osvobozené divadlo vytvářelo politické revue a posléze muzikál. Revue se totiž postupně stávalo muzikálem, protože měla ucelený námět a téma, nebyl to už pouhý sled náhodně uspořádaných výstupů, ale ucelená forma. Z představení Osvobozeného divadla se stal postupně nový jevištní útvar, který všechny složky svého divadelního výrazu – hereckou akci, hudbu, zpěv, tanec, výpravu – stavěl na jednu rovinu, a vytvářel tím vyrovnaný celek.

Osvobozené divadlo bylo ve svých počátcích spjata s avantgardními tendencemi, které zde realizoval hlavně jeho první režisér Jindřich Honzl. První „revuální“ představení Osvobozeného divadla byla *Vest pocket revue*. Premiéra se konala 19. dubna 1927, představení mělo 208 repríz.

„Po stránce obsahové nesmí především nová revue ignorovat nevyčerpatelné doly moderní taneční hudby, jejíž scénické využití je dosud v počátcích. Nezapomínejme, že tato hudba není jen pro uši, ale i pro nohy a pro ústa. Prosí o tanec a vyzývá k fonetickému zpěvu. Je-li správně pochopena, může udržovat celý scénický aparát v tempu di foxtrot, jediném to přípustném revuálním tempu. ...útvár, který spočívá v první řadě na skoro absolutní komice centrálních rolí, na parodickém ději, na groteskních figurách a na fonetickém zpěvu k moderní taneční hudbě.“⁸⁰ Právě revue byla formálním východiskem tvorby Osvobozeného divadla. Tedy ani činohra, ani poetické avantgardní divadlo, se kterým žilo ve svých počátcích v zajímavé symbióze.

Dva hlavní protagonisté a duše Osvobozeného divadla **Jiří Voskovec** (1905–1981) a **Jan Werich** (1905–1980) měli od samého začátku štěstí na spolupracovníky. Velkou oporu našli ve skladateli **Jaroslavu Ježkovi** (1906–1942), který hudebně

⁸⁰ Osolsobě, I., *op. cit.*, s. 150–151.

dotvářel jejich představy. František Zelenka (1896–1945) je zase doplňoval z výtvarného hlediska.

Sám Jindřich Honzl, který také stál u zrodu Osvobozeného divadla a byl jeho prvním režisérem, přisuzoval tanci a pohybovému umění závažnou roli ve výstavbě hereckého projevu i scénické akce. Ostatně integrace taneční složky do divadelní skladby byla vůbec jednou ze zásad avantgardních proudů. Pozornost divadelníků se obrací k hlubšímu pochopení samotného rytmu, obraznosti akce na jevišti, již se neuplatňuje dřívější deskriptivní realismus, který využíval hlavně verbální prostředky. Díky vlivu inscenací Ďagilevova souboru, který dbal na celistvost jevištní koncepce, kde všechny složky – výtvarná, pohybová, hudební – byly uplatněny ve stejném poměru, se právě tanec stal důležitou složkou celkového výrazu konečného tvaru činoherních inscenací. Právě o takovouto celistvost se snažili i tvůrci z Osvobozeného divadla a postupně se jim dařilo ji nacházet. „Tak se v tanci setkává hudební projev s výtvarným viděním v novém emocionálním i tvůrčím prostoru, v němž výtvarný vid je dynamizován rytmickým pohybem, a tento prostor přináší s sebou nové možnosti dramatického výrazu.“⁸¹

V raném Osvobozeném divadle byl tanec uplatňován ve dvojí různé podobě. Jednak byl integrován do hereckého projevu a scénických akcí jako pohybový a rytmický prvek a jednak se vyvíjel do samostatného scénického útvaru, v němž se spojovala hudba, pohybové umění s výtvarnou kreací a básnickým slovem. Esencí tohoto pojetí bylo taneční ztvárnění Nezvalovy *Abecedy* Milčou Mayerovou.

Jak se vyvíjel podíl tance na inscenacích Osvobozeného divadla? Ještě ve *Vest pocket revui*, kdy s V+W spolupracoval Saša Machov, je tanec pouhým doplňkem hudebního, jazzového rytmu hry. Posláním tance v tomto případě není vytvořit dramatickou atmosféru, ale stupňovat tempo, rytmus a pestrost hry. V další hře, *Smoking revue* (premiéra 8. května 1928), jsou již taneční a pohybové složky ucelenější a mají větší plochu, ale nejsou součástí děje. Jedná se hlavně o pantomimu *Kufry* a parodii na klasické baletní výstupy *Fata Morgana*. Oba výstupy spolu s V+W tančila a hrála Milča Mayerová. Baletní parodie byla později zakomponována do filmu *Pudr a benzin*, ale partnerkou V+W byla Ela Šárková. „Tato baletní scéna má vyvolat u diváka vzpomínku na atmosféru z let jubilejní výstavy a její lehce impresionistický nádech ji uvádí v určitou příbuznost s bleďými daguerrotypy a s alby pornografických fotografií.“⁸²

⁸¹ Effenberger, Vratislav: *Osvobozené divadlo – dějiny*. Strojopis. Divadelní ústav, Praha, s. 435.

⁸² Voskovec, J., op. cit., s. 54.

Následovaly další ne příliš úspěšné hry ...*si pořádně zařadit, Gorila ex Machina, Kostky jsou vrženy, Premiéra Skafandr*. Složitou detektivní hrou *Líčení se odročuje* (premiéra 19. října 1929, 37 repríz) vstupuje Osvobozené divadlo do nového prostoru divadla U Nováků ve Vodičkově ulici. Soubor se profesionalizuje, V+W mají již dostatek zkušeností, aby seskupili soubor činoherní, taneční i hudební, a spojili se s výtvarníkem Františkem Zelenkou, který působil před tím s Jenčíkem také v Lucerně.

Pro mnoho příznivců dosavadní tvorby Osvobozeného divadla byl tento krok jakousi odchylkou od „pravověrné“ avantgardy. Například malíř Jindřich Štyrský, který dříve, když divadlo působilo v sále Adrie, vytvářel výpravu, píše o nových hrách V+W nepříliš lichotivě. Kritici V+W vytýkali přílišnou poplatnost vkusu diváků, revue podle nich zkrátka znamenala pro avantgardní divadelníky krok ke komerčním záměrům autorů. Nemůžeme s nimi nesouhlasit, V+W jistě vedla k volbě tohoto žánru i praktická stránka, protože uživit tak velké divadlo nebylo nijak jednoduché. Divadlo v paláci U Nováků mělo 1000 míst, což byl velký rozdíl od předchozího působení. Zároveň dokázali tento žánr zpracovat tak osobitě, jako jistě žádné jiné divadlo v té době.

Pro V+W a jejich soubor bylo nové divadlo výzvou – měli mnohem lepší podmínky, co se týče prostoru, a protože uměli také riskovat, dokázali vyjít rovněž finančně, ač to nebylo lehké.

V této chvíli vstoupil do Osvobozeného divadla Joe Jenčík. Po odchodu Saši Machova, jenž v Osvobozeném působil od *Vest Pocket Revue* a který odešel do Ostravy jako tamní nový baletní mistr, si V+W museli najít vhodnou náhradu.

Ředitel Osvobozeného divadla Josef Háša měl zpočátku větší plány. Chtěl totiž otevřít spolu s divadlem i noční klub, něco na způsob tabarinu, pronajal si proto za tímto účelem sousední prostory divadla (pozdější varieté U Nováků). Již před tím zničil konkurenci v nedalekém Rokoku tím, že přetáhl do svého souboru hlavní hvězdu Rokoka Ference Futuristu, který hrál v první revui Osvobozeného divadla U Nováků, ve *Fata Morganě*. Chtěl si zajistit i provoz nočního podniku – orchestr již měl. Vedle v Lucerně byl artistickým ředitelem, jak víme, Jenčík a měl i vlastní taneční soubor. Jenčík, protože nebyl v Lucerně spokojen, nakonec kývl na nabídku mladých divadelníků. Háša potřeboval odborníka, který by jednak vyhovoval uměleckým požadavkům nových šéfů, V+W, jednak byl schopen umělecky vést noční velkoměstský podnik s kabaretním a varietním programem. Nakonec nepůsobil v nočním podniku u divadla, ale v divadle přímo. Osvobozené divadlo bylo divadlo mladých a pro mladé – V+W v roce 1929 bylo 24 let, řediteli divadla Josefu Hášovi bylo 27, Ježkovi pouhých 23. Jenčík už byl tehdy zralý člověk a umělec, bylo mu 36 let. Byl také známou pražskou postavou. „Mnoho se šušovalo o jeho prvním románu *„Zloděj kroků“*, v němž prý jsou

popsány i jeho vlastní zážitky.⁸³ Z toho vyplývá, že Jenčík román napsal dříve, než se poté uvádělo (1935), bylo to již roku 1923. Jan Mikota, tehdejší tajemník divadla, také zmínil, jaký měli k Jenčíkovi vztah: „Naším společným přítelem byl Jaroslav Ježek. Co jsme se všichni tři naseděli u vína a naposlouchali Jenčíkových historek ze světa i polosvěta! Pořád nás překvapoval něčím novým, zpočátku jsme mu nerozuměli. Ale postupně jsme se dozvěděli nebo domysleli, co to bylo za člověka.“⁸⁴ Jenčík musel pro celou skupinu mladých divadelníků být úplným „exotem“, člověkem z jiného světa. To, co zažil, a zažil toho proti ostatním členům divadla mnohonásobně více, mu asi dodávalo auru dobrodruha. Svět, ve kterém se pohyboval, byl pro ostatní lidi z divadla, kteří patřili spíše k intelektuální avantgardě, světem dryáčnickým, světem, který měl nádech senzace. „Jenčík byl starší než Voskovec, Werich i Ježek a lišil se od nich nejenom věkem, nýbrž i dosavadními zkušenostmi lidskými i uměleckými a trochu také vkusem a zálibami. Ale spojovala ho s nimi touha po novém umění, odpor k úspěšné rutině a zahnilému pohodlí a nechuť k oficiálnosti.“⁸⁵

V+W získali Jenčíka pro své divadlo a Osvobozené divadlo přišlo ke kolektivu dobrých tanečnic. Chytře spojili prvky avantgardního a revuálního divadla do jednoho celku, což Jenčíkovi s jeho zkušenostmi a záměry zcela jistě naprosto vyhovovalo.

Jenčík působil v Osvobozeném divadle od konce roku 1929 (premiéra první revue byla 12. prosince 1929) až do roku 1935, kdy bylo divadlo nuceno kvůli politickým represím změnit působiště. V Rokoku, kam se V+W odstěhovali, již Jenčík nepůsobil. Vytvořil choreografie do 13 revuí, jeho první práce byla v revui *Fata Morgana*. „Ve *Fatě Morganě* tančil původně Sherrer, vlastním jménem Prokop, český artista, vázaný mezinárodními smlouvami, proto musel po čase odejít. Vystřídal ho anglický stepař Happy Smart. Když i jemu vypršela smlouva, přišel Joe Jenčík se svými girls. Byl angažován 16. ledna 1930.“⁸⁶

Jenčíkovo působení v Osvobozeném divadle se postupně rozvíjelo. Jeho taneční choreografie postupovaly od počátečních dekorativních výplní her V+W až k plnohodnotné součásti děje, kdy byl tanec rovnocenným partnerem dramatického děje na jevišti a spolu s hudbou a hereckou akcí vytvářel jednotný celek. Některé výstupy byly krátké a pouze ve formě divertissement. Některé však byly delší a měly děj. Libreto si většinou k těmto samostatnějším částem psal Jenčík sám, nebo ve spolupráci s V+W.

⁸³ Jan Mikota in *Práce*, 20. října 1963.

⁸⁴ *Taneční listy* 9, 1963.

⁸⁵ Holzknecht, V., *op. cit.*

⁸⁶ Meszner, J., *op. cit.*, s. 378.

Nebudeme se nyní zabývat dějem jednotlivých her, ve kterých Jenčík vytvářel choreografii. Děj byl často velmi spleťitý a vyžadoval by podrobný popis. Jak už bylo napsáno, námět sloužil pouze k tomu, aby se rozvinulo pestré pásmo činohry, hudby, dialogů a tanců. Většina her měla následující osnovu: začalo se hudební přehrou, která uvedla posluchače do nálady, po ní přišla pravidelně obsáhlá expozice, která jako by zahajovala činohru. Hned po ní se na scéně objevili oba komikové, kteří s předcházejícím dějem neměli zdánlivě co dělat, a pobavili obecenstvo velkým výstupem, končícím zpravidla společnou písni. Teprve druhá půle hry spletla obě pásma dohromady, ale než to učinila, rozvířila na jevišti plno hudby, tanců, výjevů před oponou – to vše zpravidla ve zcela volné souvislosti – a ve finále shromáždila všechny účinkující a děj rozuzlila. V některých hrách, zvláště z počátečního působení divadla, byla osnova her více uvolněná (*Smoking revue*), v některých děj směřoval až k dramatu (*Rub a líc*). Nás však zajímá právě taneční složka, kterou ve svých referátech výstižně a jako jediný popisoval Emanuel Siblík. Joe Jenčík se poprvé choreograficky uplatnil v revue *Fata Morgana*.

Fata Morgana

(premiéra 10. prosince 1929, 117 repríz, režie V+W, hudba Jaroslav Ježek, výprava František Zelenka, choreografie Joe Jenčík)

Režii tohoto představení vytvořili sami V+W, protože Jindřich Honzl odešel do Brna. Z předchozí spolupráce existovaly mezi Honzlem a oběma komiky menší rozpory. Honzl byl spíše zastáncem „čisté“ avantgardy, jeho předchozí inscenace byly více experimentální a určené spíše pro úzký okruh intelektuálních obdivovatelů avantgardního divadla. V+W byli spíše komici, jejich představy směřovaly spíše k zábavnějším a šířeji oblíbeným formám, jako byla právě revue. A tak se jejich cesty na nějaký čas rozešly.

„Jenčík našel v Jaroslavu Ježkovi autora, který vyhověl všem jeho představám a přáním,“ alespoň tak jejich pracovní vztah popisuje Václav Holzknecht. Z Jenčíkova předchozího působení je zřejmé, že měl určité představy o svém pojetí tance a záměry, za kterými si stál. Jeho energie byla eruptivní, neměl nouzi o nápady. Ježek byl také velmi invenční a pohotový, na svých koncertech udivoval diváky svými hbitými klavírními improvizacemi na okamžité nápady z obecenstva. Ježek byl proti Jenčíkovi skoro ještě chlapec (byl o třináct let mladší), ale oba si dobře rozuměli a vzájemně se inspirovali. Pro choreografa a tanečnice bylo prý rozkoší pracovat s tak vynikajícím orchestrem, který se představil ve *Fatě Morganě*. „Ježek se pustil do práce s opravdovou vervou. Chtěl mít nejlepší hráče z celé Prahy, a tak chodil po všech lepších dancingách a barech, poslouchal

a vybíral si.⁸⁷ Nakonec shromáždil orchestr o patnácti členech. *Fata Morgana* byla zlomovým představením také proto, že poprvé byla tato revue založena výhradně na hudebním podkladě. V minulých revuích byla hudba složena z různých zdrojů, zde skoro všechny melodie (kromě dvou) složil Ježek.

Revue neměla žádný souvislý děj, byla složena z obrazů, které na sebe nenavazovaly. V představení vystoupil Ferenc Futurista, který sklídl u jedné části obecnstva velké uznání, někteří však jeho agresivní komiku odsuzovali, protože se do představení příliš nehodila. Futurista měl pak na divadlo nepřiměřené finanční nároky, kterým nemohlo být vyhověno, proto vzápětí odešel.

Diváci a hlavně přívrženci avantgardy, kteří dobře znali dřívější hry V+W, byli trochu zmateni a ve svých soudech rezervovaní. Například Jan Jaroslav Paulík napsal: „...změnilo se mnoho kolem nich (V+W) ...mají zaplnit velké jeviště, místo několika prken a trochy lepenky mají takřka neomezenou možnost volby rekvizitního materiálu. To jim překáží. Objevují se prázdná místa, díry, nežádoucí zvolnění tempa... a pak, co je asi nejhorší, kompromis. Nepodařený, neboť kompromis se nikdy nemůže podařit. Co mají co dělat ve *Fatě Morganě* její girls? (Neříkám girls vůbec, ale tyto girls)... Dilem kompromisu je ono přenesení těžiště z pole literárního výmyslu a nesmyslu i osobitě clownske práce na pole spíše vizuálního zájmu.“⁸⁸

Ježek pro Jenčíkovy girls zkomponoval balet *Equatorial rag*, který byl zařazen do jazzové parády druhého dílu, a baletní verzi své předešlé k třetímu jednání předchozí hry *Líčení se odročuje*. Girls tančily v 8. obraze (*Vše pro opice*) na melodii šlágru Diga Diga Do, také v závěrečné scéně *Donebevejiti*. Dalšími výstupy byly *Kaučukový tanec*, *Šest mušketýrek ještě po dvaceti letech*. Jak tato čísla vypadala, nevíme, protože jejich popisy neexistují. V představení vystupoval i pěvecký soubor zvaný **Mottlova parta**.

V této revui ještě zcela převládala spíše dekorační funkce tance girls, groteskních tanců a pantomim V+W. V celém pojetí inscenace totiž převládala priorita hudebního rytmu nad dramatickým dějem, byl to spíše sled jednotlivých scének, který rámoval komický děj. Je tedy logické, že tanec byl součástí těch jednotlivých výstupů.

⁸⁷ J. Mikota in *Nový večerník*, 17. prosince 1929.

⁸⁸ *Rozpravy Aventina* 5, 1929, č. 13–14, s. 166.

Ostrov dynamit

(premiéra 11. března 1930, 101 repríz, režie V+W, výprava František Zelenka, choreografie Joe Jenčík)

Revue *Ostrov dynamit* pokračovala v linii poetického humoru a exotické inspirace. Odehrává se na malém polynéském ostrůvku, který sice není zanesen v žádné mapě, nicméně už tu má svou filiálku jak anglikánská církev, tak jakási zámožská hospodářská společnost, jejíž zástupce Thomas Batha se snaží domorodce vysávat v duchu zásad koloniálního útisku. Na ostrově ale vybuchuje každých padesát let sopka Dynamit a chrlí páru, která v každém, kdo ji vdechne, vzbuzuje dobrotu a lásku k bližnímu. Po různých peripetiích sopka skutečně vybuchne a všichni obyvatelé ostrova utvoří za jásotu a tance manželské dvojice, jak to velí pravidla happy endu.

Při zájezdu do Paříže navštívili Voskovec s Werichem populární (tenkrát ještě divadelní) podnik Moulin Rouge a viděli zde představení *Black birds* (Černí ptáci) – pravý americký černošský muzikál s jazzovou hudbou. Byli z toho velmi nadšení, protože to bylo poprvé, co viděli „perfektně, profesionálně udělané show“. V Praze na tento popud napsali revue *Ostrov dynamit*. „Měli jsme Ježka a orchestr a viděli jsme negerské show. Koupili jsme tedy množství černé tělky a napsali ‚Ostrov dynamit‘, a tam jsme měli černocho domorodce, i když to byla načerněná Mottlova parta, a také černošské tanečnice, i když to byly naše načerněné ‚girls‘ a my jim museli přilácat, protože se hodinu po představení ještě myly.“⁸⁹

Hra byla silně prostoupena hudbou a tancem, ještě i na cizí melodii, i když většinu hudebního materiálu dodal Jaroslav Ježek. Opět zde vystupoval soubor Jarky Mottla s několika písněmi.

Jenčíkovy girls byly tentokrát v programu jmenovány příjmením (jako ostrovan-ky), jinak vystupovaly pod svým skupinovým označením.

V *Ostrově dynamit* tančil dokonce ještě Jenčík, vystoupil v roli starého černocho v tanečním čísle *Rytmické námluvy*. Byla to pravděpodobně jeho poslední role na jevišti. Zde je hrubý náčrt tance: Scéna představuje volné prostranství na Ostrově, v pozadí primitivní plůtek. Balet na *Rhapsody in Rhythm*. Tančí ženský taneční sbor domorodců. Sólový tanečník (Jenčík) je domorodec ve stejném kostýmu a masce jako mužský zpěvní sbor (Mottlova parta). Mužský zpěvní sbor je opřen v pozadí o plůtek a doprovází malými rytmickými pohyby tanec dívek. Následuje zpěvní vložka mužského sboru.⁹⁰

⁸⁹ Jan Werich vzpomíná... vlastně Potlach. Mladá fronta, Praha 1995, s. 33.

⁹⁰ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Hry*. Československý spisovatel, Praha [1980].

„Po předešlé se setkáváme se vstupním zpěvním a tanečním sborem ve scéně *Pět posvátných uzlů* (s Manihikim, sborem domorodců a Jenčíkovými děvčaty; zde zpěváci a tanečnice dohrávali jednotlivé akce na jevišti a byli přítomni celému prvnímu obrazu), Mottlova parta s tanečnicemi předvedla *Timbuktutu ta-da...* Nina Jirsíková zatančila sólově Ježkovu *Zasu...* Jenčík s tanečnicemi a sborem domorodců předvedli *Rytmičné námluvy* (na hudbu *Rhapsody in Rhythm*)... Jenčíkovy tanečnice provedly *Žlutou zimnici...*“⁹¹

Scéna *Timbuktutu ta-da* vypadala takto: Zpěvní sbor mužů udává nejdříve hlasově, pak tleskáním rytmus tanečnímu sboru dívek, ty tančí divoký tanec k hudbě, která vpadne do počátečních bicích nástrojů. Tasmania (S. Svozilová) a Manihiki (V. Trégl) se vmísí do zástupu a zmizí, takže scénu končí oba sbory. Poslední nejdivočejší partii baletu doprovází mužský sbor jednohlasým zpěvem.⁹²

Další taneční scéna *Žlutá zimnice* se odehrávala před oponou: na scéně stojí velký lékařský teploměr s viditelnou rtutí, který ukazuje 36,6 °C. Taneční sbor dívek v dlouhých misijních rózách a otevřenými modlitebními knížkami tančí centrální *Dynamit fox* nejprve jako velmi pomalé blues. Teplota stoupá na 38 °C, pak na 40 °C a současně hudba se zrychluje na prudký foxtrot, tanec se stává stále horečnější. Zimniční chvění je v hudbě i v tanci. Pak teplota klesá na 37 °C a bluesová partie se opakuje. Teplota opět stoupá na 40 °C, posléze na 41 °C, rychlý foxtrot se opakuje. Tanečnice klesají k zemi.⁹³

Jak přesně taneční výstupy vypadaly, jaké kroky Jenčík použil do své choreografie, nevíme, nikdo je podrobněji nezaznamenal.

Tanec je v tomto představení více zapojen do děje, jeho role již není jen vizuální. V *Rozpravách Aventina* byla revue přijata Otokarem Štorchem Marienem, i přes drobné výhrady, velmi kladně. Její zhodnocení dobře vystihuje, jak svěže Osvobozené divadlo tehdy působilo: „V+W a Ježek znamenitě rozumějí pocitu současnosti a zakládají na této důležité zkušenosti postup a okolnosti své nové kreace... Je to vždy ve stylu a nečpí to nikdy šarlatánstvím a nabubřelostí, je to vždy veselé a své. Mottlova parta, Jenčíkovy girls, všichni reprodukuji tuto novou revui, jež je k ‚nakousnutí‘ jako čerstvé, ojínné ještě ovoce, chutné nepoprášenou šťavnatou vůní...“⁹⁴

⁹¹ Holzknecht, V., *op. cit.*, s. 111.

⁹² Voskovec, J. – Werich, J., *op. cit.*

⁹³ Voskovec, J. – Werich, J., *op. cit.*

⁹⁴ *Rozprawy Aventina* 6, 1930, č. 25.

Sever proti Jihu

(premiéra 1. září 1930, 158 repríz, režie V+W, výprava František Zelenka, choreografie Joe Jenčík)

Sever proti Jihu má podtitul *Válečná revue*. Děje se 7. až 9. dubna 1865 na hranicích Severní Karolíny a Virginie, na konci americké občanské války. Prostor a čas byly převzaty z autentické válečné situace mezi armádou Unie vedenou generálem Shermanem a armádou Konfederace, vedenou generálem Johnstnem, jak ji popisuje T. W. Wilson ve svých pětidílných *Dějínách amerického lidu*.⁹⁵ Dalším inspiračním zdrojem byl román Julese Verna *Sever proti Jihu*.

Přes historický námět je *Sever proti Jihu* hra s poetickým humorem. Jako se dříve V+W inspirovali detektivkami, v této hře sáhli ještě po další inspiraci, po jiném druhu mladistvé četby: *buffalobillce*. Legendární, čestný, nepřemožitelný, všudy-přítomný a galantní hrdina Buffalo Bill se shodoval s tehdejšími filmovými reky, jak je představoval například Douglas Fairbanks. Ve hře byl hrdina zobrazen s notnou dávkou nadsázky.

V revui *Sever proti Jihu* měly Jenčíkovy girls pouhou dekorativní úlohu jen ve finále prvního jednání jako námořní pozadí oběma hlavním protagonistům. Jejich samostatná čísla *Hvězdy Severu* a *Hvězdy Jihu* již měla jistou charakterizační úlohu. „*Hvězdy Severu* objevily se z počátku, jak se sluší, puritánsky zahalené v temné róby a tančily v pološeru, dokonce zády k hledišti obrácené, až do okamžiku, kdy Ježkova hudba roznítla v nich marně potlačovanou vášeň, která s náhlým rozedněním na scéně vytryskla tak živelně, že nabízela ochotně i částečné obnažení, tak žárlivě očím diváků před tím skrývané... pak se osvobozené girls vžily ve *Hvězdy Jihu*. Temperament si tu již neukládal konvenčních hranic, nýbrž tryskal v tanečních pohybech, které stále zabíhaly do španělské oblasti, aby však vždy byly nazpět přivolány naléhavým Ježkovým foxtrotem. Rudé šaty s vysoko rozstříženými sukněmi a s mantilkami na jednom rameni utvrzovaly v přesvědčení, že tu hoří krev.“⁹⁶ Zdá se, že Jenčík dříve mechanické pohyby tanečnic změkčil a pevnou rukou je korigoval do kolektivního tance, kde žádná nevybočovala, neměla výrazné sólo. „Usiloval-li Jenčík v těchto tancích o výraz, nesnažil se ho dosáhnouti lacinou pantomimou, nýbrž prostředky ryze tanečními... Jenčíkova ruka byla však nejen pevná, nýbrž i jemná: dovedla sladiti všechny pohyby v plynulé pohybové pásmo líbezného optického účinu.“⁹⁷

⁹⁵ Wilson, Thomas Woodrow: *Dějiny amerického lidu*. Minařík, Praha 1920.

⁹⁶ Siblík, Emanuel: *Tanec mimo nás i v nás*. Václav Petr, Praha 1937, s. 246.

⁹⁷ Siblík, E., op. cit., s. 246.

Dalším uceleným tanečním výstupem byla moderní *pyrricha* – bojový tanec. Jenčík v ní své girls oblékl napůl bíle a napůl zeleně, aby střídavě mohly představovat obě bojující strany.

Sami V+W v tomto představení také vystoupili v tanečním čísle: byla to parodie na tango *Mercedes* a V+W představovali španělský pár.

O. Štorch Marien opět divadlo pochválil: „...je to nejdějovější námět Osvobozených. V+W v rolích neutrálů neznají únavy, dovedouce báječně bavit o ničem a přitom říkat pravdy skoro sokratovské. Jenčíkovy girls podávají svá nejlepší čísla, dopracovávají se velmi dobré úrovně, a jelikož vedle sličné slečny Bártů... jsou jedinými ženským živlem v revui, je jim zajištěno tím významnější poslání...“⁹⁸

Tato revue měla jednu zajímavou odezvu. Za *Sever proti Jihu* napadl V+W americký dopisovatel *New York Times*, že zlehčují postavy z americké historie, a k tomu napsal, že „nehezké ženy křepčí po jevišti“. Bylo mu pak v tisku oponováno, že tyto girls jsou velmi půvabné a že on sám nemá vkus. Američana jistě musela překvapit role a tanec Jenčíkových girls, možná byl zvyklý právě na Zigfried Follies a na umělé úsměvy tamních strojových girls.⁹⁹

Don Juan & comp.

(13. ledna 1931, 114 repríz, režie V+W, výprava František Zelenka, choreografie Joe Jenčík)

Hra se zabývá starou legendou o velkém svůdci, obrací ji však na ruby: španělský záletník je zde nezkušeným mladíkem, kterého svedou ženy. Přes vtip základní myšlenky se text hry nevydařil tolik jako v předešlých dvou hrách, „není v něm tolik jiskřivého vtipu ani v ději tolik jevištní vynalézavosti“.¹⁰⁰

Girls v představení tančily tango *Prodám srdce*, které zpíval František Vnouček, představitel Dona Juana, pak intermezzo *Na vlnách valčíku*, valčík *Prázdná náruč* opět s Františkem Vnoučkem, první finále tančily s V+W, následovala *Půlnoční habanéra*. Byla to pestrá škála různých tanečních stylů. Při písni *Prázdná náruč* tančila sólově jedna z girls za zády Dona Juana (F. Vnoučka) během jeho zpěvu. Po dozpívání refrénu přešel orchestr do foxtrotového tempa a při druhém refrénu Don Juan a tanečnice spolu tančili duet. Při posledním refrénu tančili spolu s Donem Juanem a tanečnicí již i zbytek girls. *Půlnoční habanéra* se zase odehrávala na hřbitově: šest podivných příšer tančila na rytmus, po tanci zmizela.

⁹⁸ *Rozpravy Aventina* 6, 1930, č. 1.

⁹⁹ J. Mikota in *Práce*, 1963.

¹⁰⁰ Holzkmecht, V., *op. cit.*, s. 115.

Emanuel Siblík chválí Jenčíka pro zachování tanečnosti: „Jenčíkovy girls vyšly následovně za tancem programovým či dramatickým. Pak-li na jedné straně získaly na cti spoluněsti dramatickou interpretaci hudebního díla, připoutaly se zároveň pevněji k ději s jistým nebezpečím, že si je podrobí úplně ke svým cílům. Jinými slovy, že dramatičnost nabude vrchu nad tanečností. A dramatičnost skrývá velké nebezpečí... a tím je – mimika... zatím zasloužil si choreograf pochvalu, že funkční tanec jeho sboru neudělal ústupků přes všechny svody a že vyšel ze zkoušky čestně. Vzpomeňme jen třeba půlnoční habanéry na hřbitově sv. Bonifáce: jakým grandguignoleským tancem by je opředl třeba pan Hladík nebo k jakému mimickému zmítání by mu dalo příležitost tango *Prodám srdce*. U Jenčíka bylo vše vyjádřeno čistou taneční formou... V tomto případě bylo jim přejít z ryčného *passo-doble* do mozartovského *menuetu*, z halucinující *habanéry* do vznášejícího se *valčíku*, absolvovati s nezvyklou charakterizací *argentinské tango* i *tango quasi csárdás*, vyzdvihnouti podstatnou povahu *fox-blues*, a to vše s rychlostí revuálního tempa a s úsměvem na rtech! Takový sbor již není bezduchým nástrojem choreografa, nýbrž inteligentním jeho spolupracovníkem.“¹⁰¹

Také Jan Rey napsal o tanci v Donu Juanovi velmi pochvalně: „Vstupní tanec jeho girls je typickou ukázkou Jenčíkovy invence a schopnosti variační. Jednoduchý v krocích, bohatý v dynamice rozevlátých rukou působí velmi přirozeně. Ovšem je radost komponovat na hudbu Ježkovu. Jenčík může být vděčen Ježkovi, že ho zbavuje nutnosti sáhnout ke kýči. Ale Ježek musí být neméně vděčen Jenčíkovi za tak dokonalou interpretaci své hudby.“¹⁰²

Jenčíkovy girls si už tehdy dobyly srdce publika i kritiky a jejich pozice v divadle již byla díky Jenčíkovi neotřesitelná: „Jenčíkovy girls nejsou už jenom dívčí parádou a svižnou podívanou. Jenčík rozšiřuje bohatě svůj program a nalézaje pěkné pochopení u svého souboru, dopracovává se bohatých výsledků na základě individuální tvůrčí práce jednotlivých spolupracovnic. Jenčíkovy girls jsou dnes neodmyslitelnou součástí Osvobozeného divadla, právě tak, jako mu patří i architekta Zelenky švih, elegance a originalita.“¹⁰³

¹⁰¹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 248.

¹⁰² *Divadlo X*, 6. února 1931.

¹⁰³ O. Š. M. in *Rozprawy Aventina* 6, 1930, s. 215.

Golem

(premiéra 4. listopadu 1931, 186 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava František Zelenka, choreografie Joe Jenčík)

Golem je jedna z nejzdařilejších her V+W. „Vyvolali historické ovzduší s takovou dávkou zlomyslné pohody a s tolika nápady v textu i na scéně, že úplně okouzlili.“¹⁰⁴

Golem se odehrává v renesanční Praze za panování Rudolfa II. Rudolfův dvůr je v pojetí V+W zcela neskutečný a zcela pohádkový, takže se tu mohou odvíjet fantastické děje, oživení mrtvolky za úplňku o půlnoci pod šibenicí (neměl v tomto námětu prsty), honička v podzemních chodbách u hladomorny nebo dvorské intriky, při nichž se někdo schovává v truhle, tu naslouchá za sametovým závěsem nebo prochází tajnými dveřmi. (Stejný svět byl zobrazen ve filmu *Císařův pekař a Pekařův císař* Martina Friče s Janem Werichem v titulní roli.)

Po svém působení v Zemském divadle v Brně se jako režisér touto hrou vrací do Osvobozeného Jindřich Honzl. Předchozí spolupráce byla opět navázána.

Joe Jenčík byl v programu tohoto představení uveden jako rovnocenný spolupracovník (stejně tak výtvarník scény František Zelenka). Byl totiž spoluautorem jednoho z baletních výstupů. V *Golemovi* byla dvě velká taneční čísla: *Kabalistická passacaglia* a *Rudolfínská polonéza*. První číslo bylo jakýmsi rejem nereálných bytostí, které magií vyvolal dvorní alchymista Rudolfa II. Jeroným Scotta. Balet (taneční čísla jsou pojmenována balety) se nazýval *Duchové křižovatek*. Děj se odehrával na křižovatce pod šibenicí. „Vlné prostranství na popravišti v polích. Vpravo v pozadí temná šibenice, na níž visí tělo Břeňkovo. Hluboká noc. Scéna je skoro úplně tmavá. Děj je následující: Scotta vstoupí na první akordy hudby, třímaje invokační meč kabalistického operatéra. Nakreslí kolem sebe mečem čarokruh, který zaplane zeleným světlem a vydává ze sebe dým. Pak provádí pantomimicky čarování, vzývaje Čtyři Elementály.

Astrální zjevení v podobě neurčitých fosforeskujících tvarů se objeví za Scottou v temnotách. Pak zmizí a na jejich místě se objeví Larva a Duchové křižovatek a tančí kolem čarokruhu, útočice chvílemi na Scottu. Scotta je udržuje invokačním mečem v uctivé vzdálenosti. Ve vrcholném místě skladby ustupují čtyři Elementálové s nestvůrnými světélkujícími hlavami, jež náhle vyletí do výše, a Elementálové objeví se v nových maskách. Scotta, jenž nemůže již opanovat svoji hrůzu, vykřikne, zlomí máchnutím meče kouzla a klesne v mdlobách k zemi.

¹⁰⁴ Holzknacht, V., *op. cit.*, s. 117.

Současně ozve se ohlušující rána, provázená oslnivým bleskem, Duchové zmizí a tělo Břeňkovo zřítí se ze šibenice.¹⁰⁵

Tato *passacaglia* (Ježek při její tvorbě myslel jistě především na původ *passacaglie* jako pouliční španělské písň) „dala choreografovi rozvinout potmě rej fluoreskujících čar a křivek, za nimiž téměř mizela vlastní osobnost tanečnic. Byla to snaha po absolutním tanci par excellence, po mihání světelných abstrakt v pohybech odhmotněných. Svého času jsem viděl (píše E. Siblík) v tomto smyslu kinematograficky zachycený pohyb drobných žárovek připevněných na význačných bodech tanečnickova těla, které vytvářely podivuhodné prostorové pásmo křivek. V případě *passacaglie* některé příliš konkrétní náznaky bránily, aby divák popustil úplně uzdu své fantazii a vybájl si žádaný démonický svět. Vlastní součástí děje byla ‚Rudolfínská polonaisa‘..., k níž Jenčíkovy girls, oblečené Zelenkou v stylizované dobové kroje, předvedly taneční figury přesných obrysů s pohyby a gesty dutě okázalými.“¹⁰⁶ Z dalšího textu vyplývá, že Jenčík řádně oživil a zkarikoval slavnostní manýrovanost *pavany* – majestátního a promenádního tance, který většinou zahajoval dvorní bály. Ježek tomuto tanci dal hudební formu polonézy (rytmická promenáda párů ve 3/4 taktu. *Rudolfínská polonéza* byla součástí *Paniky na maškarádě*. Děj výstupu byl takovýto: Tančící masky (girls) tančí polonézu, zatímco několik masek v dominech tvoří skupinu v pozadí. Během tance Břeňek a Sirael (F. Vnouček, H. Vítová) v dominech a maskování se propletou mezi tanečnicemi a spěšně hovoří na předscéně. Pak odejdou. Tančící masky dotančí a baví se s ostatními maskami.¹⁰⁷

Jinak v *Golemovi* působily Jenčíkovy girls spíše jako „lahodně pohyblivé pozadí“¹⁰⁸ scény, při níž V+W zpívali píseň *Pochod stoprocentních mužů*. V devátém obraze tančili *Veselí těžkooděnci*. Orchestr jim k tomu hrál rychlý stepový *foxtrot*. Oba tanečníci, až dosud nehybní, seskočili z podstavců, kde se do té chvíle nacházeli, a stepovali v „brněních“. Poslední refrén s nimi tančily i girls: „Tento tanec, křepčený Michálkem a Jünem, byl sám o sobě choreografickou zkratkou metody V+W: tanečníci ve sportovních krátkých kalhotách s pumpkami na nohou byli přioděni brněním, dovršeným přilbicí a chocholem. A tančili *charleston*: komika kontrastu byla neodolatelná a hodná některého z amerických klubů.“¹⁰⁹ Zdařilým výstupem byl tanec dvou hlavních komiků – *pražská java* periferního páru: „Voskovec a Werich tančili *javu*, v níž oproti dosavadním zvyklostem

¹⁰⁵ Voskovec, J. – Werich, J., *op. cit.* s. 304.

¹⁰⁶ Siblík, E., *op. cit.*, s. 250, 251.

¹⁰⁷ Voskovec, J. – Werich, J., *op. cit.*

¹⁰⁸ Siblík, E., *op. cit.*

¹⁰⁹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 251.

tanečnicí byl Werich(!). Je-li tento apačský tanec, v Paříži zakořeněný, pestrrou choreografií sadistické erotiky, pak oba naši kumpáni podali kvintesenci jeho charakteru pohyby groteskně výraznými.¹¹⁰

Představení bylo reflektováno v *Rozpravách Aventina*: „...V+W v pravou chvíli vyhmátli prvky moderní citlivosti, zálibu v romantičnosti, lehký lyrismus, komiku absurdnosti. V *Golemovi* se poprvé ve větší míře objevila aktualita. Čím více si jí budou všímat, tím lépe. Je to potřeba pro hlubší kontakt s diváky...“¹¹¹

Tento požadavek Osvobozené divadlo splnilo v příštím představení.

Caesar

(8. března 1932, 191 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava František Zelenka, choreografie Joe Jenčík)

Tato hra má podtitul antická féerie a je obrazem diktátora, k němuž poskytl předlohu Benito Mussolini. V této hře je již patrný ostrý společensko-kritický podtón. Oproti předešlým hrám se V+W rozhodli pro otevřený boj se společenskými a politickými nešvary doby. Zlom nastal koncem roku 1931, kdy se v novinách dočetli o ozbrojeném zákroku proti frývaldským dělníkům, kteří vyhlásili stávkou a pořádali protestní demonstraci. Na rozkaz ministra vnitra Juraje Slávika začali četníci do pokojné demonstrace střílet. Bylo mnoho mrtvých a raněných, mezi nimi i ženy a děti. „Ta poslední kapka z Frývaldova nás probudila, a v tom blesku vzteku se nám rázem zjevila celá mezinárodní maškaráda, jež byla preludiem k druhé válce. Jak na mapě jasně jsme najednou viděli zbabělost a paralýzu výmarské republiky, nákazu naší vlastní demokracie, rozvrat starožitného, přežilého hospodářství viktoriánské éry, frašku odzbrojovacích konferencí a babylonskou věž Společnosti národů v Ženevě, aroganci taliánských černošiláčů a nacistické hulákání, broušení šavlí po celém světě spolu se žvásty našich generálů...“¹¹²

Antická féerie o jedenácti obrazech se odehrává v Římě 13. a 14. března roku 44 př. Kr., ve dvou dnech předcházejících proslulé březnové „idy“, za nichž byl Caesar zavražděn. Jedná se v ní o proticaesarovském spiknutí, vedeném římskou senátní šlechtou, vystupují tu některé historické postavy (Marcus Antonius, Brutus, Cicero). Celý příběh je ovšem rozvinut a zpracován zcela volně a s kome-

¹¹⁰ Siblík, E., *op. cit.*, s. 251.

¹¹¹ Jaroslav Jan Paulík in *Rozpravy Aventina* 7, 1930/1931, č. 10, s. 79.

¹¹² Voskovec, J., *op. cit.*, s. 127.

diální nadsázkou, od vyličení samotných pohnutek atentátu a jeho průběhu až k „povahopisu“ známých Římanů.

Forma féerie dovoľovala autorům značnou licenci, mohli dle libosti zapojovat svou fantazii. Fantazii je vše dovoleno, je možno míchat reálné s imaginárním, historické s aktuálním, tragické s komickým, vážné s groteskním. Jak již bylo v Osvobozeném divadle zvykem, byly tu čistě komické výstupy pro zasmání a hned nato scéna, nad kterou se divák mohl vážně zamyslet. A v této směsi tkvělo podle Siblíka intelektuální kouzlo této revue „díků pevné a vynalézavé ruce režiséra Honzla“¹¹³, která byla mnohem ucelenější než předchozí inscenace.

Již z předchozích popisů vyplývá, že Jenčík měl zálibu v námětech s příděchem hrůzy, ačkoli ji v Osvobozeném divadle ještě docela krotil. V Caesarovi vytvořil velkolepý Grand-Guignol ve chrámové scéně, i když o ní v komentáři tvrdí, že je napolo ironická. Libreto baletu vypracoval Jenčík sám: „Egyptský velekněz Ratata zatleská a dva pochopové se vrhnou na Kleopatřinu služku Onomatopoi, která má být obětována božstvu. Tím začíná rituální tanec. Zatímco se Onomatopoi zoufale brání, chrámové tanečnice se pohybují tempem v náznakových pózách hieroglyfů. Konečným přemožením otrokyně se tanečnice uklidní, sednou si obřadně vedle sebe a zaujmou lotosovou pozici. Neviditelný orchestr uhodí do bubnů. Ratata pokyne abstraktním gestem, aby začal vlastní obřad. Tanečnicím se horečně roztřesou kolena, úder bubnů a kytar donutí jejich paže, aby vyjádřily monotónní, věčnou oddanost bohu. Jedna z nich chvílemi vstává, aby, oddělivši se od ostatních, sólově znázornila vzlet modlících se duší svých družek. Orchestr moduluje do pochmurné tóniny. Na tvářích rituálních tanečnic se náhle objevují mumiální zlaté masky. Dosavadní jejich pohyby se najednou redukují na barbarské trhání rameny. Tanec se stává vášnivější a v pózách extatictější. Tanečnice, jež si podržely masky na tvářích, se rozdělují na dvě skupiny. Proměňují se na dva bizarní bohy o mnoha obličejích a rukou. Prosebná a kající gesta se mění v pánovitá, rozkazující. V odpověď na tuto symbolickou inkarnaci zazní slavnostně orchestr. Několik chrámových pochopů přináší na vztyčených rukou svázanou Onomatopoi. Paže maskovaných tanečnic se radostně rozvlní. Fanfáry orchestru se náhle zlomí. Ratata začne zpívat chorál složený z vokálů. Onomatopoe zoufale lomí rukama. Chrámoví pochopové a kati se před ní obřadně pohybují. Strohými, poněkud těžkými kroky a gesty naznačují oběti její osud – naplnění ortelu, a tím usmíření boha. Chrámovým tanečnicím se znovu horečně roztřesou kolena. Ještě jednou vzlétnou jejich paže u vytržení vzhůru k zachmuřené klenbě. Pak padají tváří k zemi. Provázejí hysterickými

¹¹³ Siblík, E., *op. cit.*, s. 251.

konvulzemi těl každé skřípnutí pily, již je oběť za živa rozřezávána v posvátné bedně Osirisově. Pochopové odtáhnou bednu ze scény. Tanečnice zmizí a Ratata odejde, odnášeje obřadně posvátnou pilu.“¹¹⁴

Jinak měl tanec v revui opět spíše dekorativní funkci, proplétal se dějem jako „půvabný meandr dívčích těl, měnící svůj stylový charakter podle prostředí. Jednou byly Jenčíkovy girls sličnými lazebnicemi, patrně původu orientálního, neboť sváděly břišním tancem, jindy s úsměvem kopírovaly tance egyptské, za jiné příležitosti v khaki uniformách, ve cvičkách na boso a s plynovými maskami představovaly vojenský výcvik rázu labanovského, konečně byly plebejskými dívkami (jako anglosaské girls), které, pestrými cáry přioděny, tvořily vhodné pozadí *Pochodu plebejců*.“¹¹⁵

Siblík dále v tomto článku (a v následujícím o *Robinu Zbojníkovi* též) lituje toho, že tanci stále ještě nebyla dána ta pravá dramatická úloha, tanec stále jen doplňuje děj, není-li pouhou dekorací v pozadí děje a výtvarného pojetí inscenací. V tisku se psalo opět o úspěchu: „O úspěch se přičinili patrně i všichni ostatní... stejně jako vždy originální Jenčíkovy girls, třeba i někdy příliš exponované... A tak není pochyby, že Caesar půjde zdárně ve stopách *Golemových*, čímž opět potvrdí výjimečné postavení Osvobozených v dnešní konjunkturální mizérii...“¹¹⁶

Robin Zbojník

(premiéra 23. září 1932, 82 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava František Zelenka, choreografie Joe Jenčík)

Je pohádka o dvanácti obrazech. Na tomto představení se projevila únava tvůrců V+W, kteří museli vytvořit něco nového, děj se co děj, proto si zvolili poněkud oddychové téma. „Napsali jsme divadelní pohádku o *Robinu Zbojníkovi* s trojím úmyslem. Chtěli jsme divadlo, opravdové s kouzly, iluzemi, neskutečným ovzduším, s nelogickou zápletkou, s kouzelným proutkem. Chtěli jsme komiku, komiku postav postavených do umělého světla, tedy úmyslně pošinutých, nepravděpodobných, ale lidských i ve zkreslení, komiku situační, komiku předmětů. A konečně jsme chtěli stanovisko ke skutečnosti, tedy v mezích komiky kritiku skutečnosti, tj. satiru.“¹¹⁷ Nepodařilo se ale sloučit všechny záměry tvůrců v jednotný celek.

¹¹⁴ Holzknacht, V., *op. cit.*, s. 210, 211.

¹¹⁵ Siblík, E., *op. cit.*, s. 252.

¹¹⁶ Otokar Štorch Marien in *Rozpravy Aventina* 7, 1930/1931, č. 26.

¹¹⁷ Voskovec, Jiří – Werich, Jan: *Robin Zbojník: pohádka o 10 obrazech*. Odeon (Jan Fromek), Praha 1932.

Tance v této revui byly spíše epizodického rázu, s účelem spíše určovat prostředí než provázet dějové peripetie.

Zbojnická polka měla následující průběh: Na znamení rohu vtrhnou na scénu ze všech stran girls – zbojníci, vyženou ozbrojence, odváží Robina a vysvobodí Šarlátu z vězení a tančice přejdou se zbojnickou polkou na předscénu. Před opo-
nou tančí polku, při repetici vystoupí Robin, Šarlát a Malý Jan a zpívají, v pozadí zatím zbojníci tančí. Nakonec všichni tančí refrén se zbojníky (girls). „Po této stránce nejpůsobivější byla *Zbojnická polka*, smetanovské inspirace hudební, takový anachronistický tvar slučující elementy rozmanitých tanců, najmě odzemu, který je považován jakoby za vlastní tanec zbojníků. Ovšem Jenčík přidal těmto choreografickým prvkům značnou dávku ironie, projevující se neposlední měrou v slavnostních průpletech párů, neodolatelné komičnosti.“ *Filipojakubská noc*, tančená v černých tričkách s kápí a s vlajícími cáry a s maskou čarodějnic, byla dokonalá parodie na úděsné prostředky romantických oper, přičemž klid stařecké masky kontrastoval velmi působivě se zmítáním trupů a údů, zdánlivě neorganickým, nicméně dobře kalkulovaného účinku.“¹¹⁸ Tedy opět se zde objevuje Jenčíkův oblíbený záhrobní svět.

V revui hostovala tanečnice Teddy Lingová, v té době asistentka Milči Mayerové. Tančila výstup *Tanec kostlivce* v kostýmu již z předchozích her známým: na černém trikotu měla tanečnice fosforeskující barvou namalovanou kostru. Teddy Lingová „jakoby přenesla do tohoto fantastického prostředí jednu postavu z „umrlých rejů“, rozvíjejících se ve freskách po hřbitovních zdech“.¹¹⁹

Dalším výstupem Jenčíkových girls byl *Tanec s bátóny*. Měla to být jakási vzpomínka na sokolský slet (v němž vytvářel Jenčík choreografii do scény *Tyršův sen*). Dívky v něm šermují lískovými holemi a předstírají předvádění tradičního skotského sportu: tanec „byl předveden tanečnicemi v náznakovém kostýmu skotského střihu v siluetě jakési divčí *pyrrichy* a spolu s poukazem k typickému anglosaskému sportu. Ve finále I. dílu uplatnila osvobozená děvčátka v koupacích *maillotech* rozmanitých barev štíhlé linie své dokonalé tělesnosti. Jinak obě finále byla rázu jen a jen girlovsky-revuálního.“¹²⁰

Nový tanec *biguine* (česky *biginy*), který se v Praze v té době objevil, byl pouze hrán orchestrem v předešlé *Bigina hydroplánu*, tanec sám předveden nebyl. Dále byla do revue zařazena parodie Nižinského *Faunova odpoledne*, kde tančili V+W spolu s Ninou Jirsíkovou a Janou Černou, která nebyla podle Siblíka úplně

¹¹⁸ Siblík, E., *op. cit.*, s. 253.

¹¹⁹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 253.

¹²⁰ Siblík, E., *op. cit.*, s. 254.

povedená – „nemohla si ani zdaleka osobovati nárok na karikaturu slavné choreografie Nižinského k hudbě Debussyho; etiketa odpovídající jen kozlím kožím“.

V této revui se plně uplatnila režie Jindřicha Honzla, který používal principu zrytmizovaného pohybu a gesta. Vznikl z toho „herecky taneční“ projev. Honzl ovšem neopomíjel ani zvukové kompozice hlasů a rytmtů, takže výsledek byl i „herecky muzikální“.¹²¹

Svět za mřížemi

(premiéra 24. ledna 1933, 167 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava Adolf Hoffmeister, choreografie Joe Jenčík)

Při tvorbě tohoto představení se V+W spojili s Adolfem Hoffmeisterem, starým přítelem z dob prvních inscenací Osvobozeného divadla. Děj se odehrává v průmyslovém velkoměstě Korku, metropoli republiky Sonorie. Zápletku tvoří ryze americká záležitost, nesnáze s prohibicí, hrdinové jsou jako vystřiženi z amerických gangsterských afér z konce dvacátých let.

Poprvé bylo představení Osvobozeného divadla pojato jako hudební komedie (o čtyřech obrazech), tedy útvar poněkud sevřenější a stylově jednotný než dosavadní revue. Siblík si ve svém referátu pochvaluje, že konečně dostal tanec dramaticky nosnou funkci v ději, že tedy spoluvytváří a podněcuje dění na jevišti. „Tak hned na počátku Jenčíkovy girls zasáhly do děje jako opilci, kteří se vybatolili z baru se *shakery* v rukou a pokračovali na dláždění ve své klátivé *bigině* až do okamžiku, kdy objevili zastřeleného básníka... napřimovali se se stoupajícím rozbřeskováním v hlavě, ne ovšem vždy se zdarem, až přece jen vědomí a úporná vůle prosvítily alkoholické mlhy podvědomí a rozptýlily chásku osvětlením tragické situace. Dlužno přiznati, že tanec vykoupil příliš názorné imitativní posunky stylizací opírající se o hudební pásmo.“¹²²

V druhém jednání hry se girls objevily ve snu opiového kuřáka. Jenčík použil jako pohybový materiál prvky jakési gymnastiky, která měla ironizovat tehdejší zálibu v hodinách tanečních studií, která praktikovala německý nebo americký styl tance. Zde se projevyly Jenčíkovy tendence zparodovat opravdu všechny taneční styly a snahy – od klasiky, přes modernisty k revuálním tanečníkům.

Nejsamostatněji působil tanec v poněkud drsném výstupu s názvem *Soudce Lynch* (*Černošská rapsodie*) na počátku třetího dějství. V něm bílé „ladies“, pře-

¹²¹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 254.

¹²² Siblík, E., *op. cit.*, s. 255.

citlivělé samičky, pozorují černošku, která si pro sebe tančí svůj skvěle animální tanec, a postupně ji svými kapesními revolvéry oddělají, odvěčou mrtvé tělo z jeviště a samy převezmou taneční rytmus své oběti. Ten pak chladnokrevně rozprodají v malém po barech. Černošku tančila Teddy Lingová, která „měla sice bezuzdnost negerských tanečnic, nikoli však jejich smyslný svod. Tento krutý výsměch americké pacivilizaci patří k nejsarkastičtějším toho druhu; ani tanečně neselhal.“¹²³ Zde se opět Jenčík projevil jako ostrý a neúnavný kritik a hlasatel společenských neduhů.

Hudebně se Jaroslav Ježek v tomto představení vrátil k čistě jazzovému výrazu a stylu, „především proto, že jeho tanečnost přináší výraz radosti a jeho živelný rytmus dává vzpruhu a chuť k životu“.¹²⁴

Osel a stín

(premiéra 13. října 1933, 187 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava Bedřich Feurstein, sochařská spolupráce O. Švec, choreografie Joe Jenčík)

Podnětem k vzniku těchto deseti obrazů o lidech a pro lidi byla anekdota z Lukiana, situovaná do Abdéry, a události v soudobém Německu. Záměrem V+W bylo poukázat na pohnutky vzniku fašistické ideologie a diktatury. Zubař se vydá na abderský trh, aby tu vyinkasoval peníze, které mu kramáři dluží za lékařské zákroky. Najme si na cestu osla a v poledne, když slunce pálí, chce ulehnout do jeho stínu. Oslař ale žádá příplatek za stín. Je stín majetkem všech, jako je majetkem slunce, nebo ho může pronajímat vlastník předmětu, který stín vrhá? Dostanou se do sporu, který přijde až před místního soudce, muže nerozhodného a také podplatitelného. Do věci se vloží zjištní advokáti intrikující na všechny strany, aby měli větší zisk, a konečně, když se jim podaří z původní maličkosti vyrobit absurdní velkoproces, dojde k náhlému rozuzlení: předmět sporu, osel, je nedopatřením sněden, zmizí i stín, není se proč dál hádat. Na této osnově postavili V+W poselství o motivech a silách, které vedou k civilizačním problémům, a o konkrétní sociálně politické krizi Evropy roku 1933.

V této hře tanec „se sblížil s dějovou vazbou, ba stal se i důležitým jejím článkem“.¹²⁵ Tím tvůrci konečně našli nový scénický útvar, kde mluvené a zpívané slovo, hudba a rytmické gesto se slíjí v jediný stejnorodý celek zvýšené divadelní působnosti.

¹²³ Siblík, E., *op. cit.*, s. 255.

¹²⁴ Siblík, E., *op. cit.*, s. 255.

¹²⁵ Siblík, E., *op. cit.*, s. 256.

Hra byla situována do antiky. Siblík Jenčíkovi vyčítá, že mohl více využít možnosti antického tématu a prostředí. Chtěl, aby se Jenčík více inspiroval Lukianem, z jehož popisu některé antické tance zhruba známe (např. *kómos* nebo *kordax*). V *Oslu a stínu* si Jenčík neodpustil karikaturní výstup, kde jeho tanečnice zesměšňovaly německý tanec i samotného Labana. „Zdůrazněná úloha tance v nové hře se projevila tím, že mu bylo dovoleno přímo útočiti v rytmicko-gymnasticko-zdravotním tanci, tančeném dámskou smetankou abderskou za řízení samotného Labanose (Černý!). A jak tančeném! Proti nejelementárnějším pravidlům rytmickým a plastickým s notnou dávkou karikaturního nadsazení v pohybech. Takové pranýřování expresionismu německého je velmi zdravé, ba může mít i pedagogický smysl, pokud se obrací proti samozvancům rytmických škol, kteří jsou každému odborníkovi trnem v oku. Sotva však tím může být zasažena Milča Mayerová, jejíž jméno několikrát proskočilo scénou, neboť jsme měli příležitost zaznamenat, jak se se zdarem léčí z německých konvulzí... Tanec útočil i v „Baletu lékařů“, kde tanečnice v operačních pláštích s brýlemi a maskami vyjadřovaly podle choreografa na spodní rumbový rytmus konvenčnost lékařského řemesla a na plačtivou melodii vážné pohyby slavné vědy; a pak na foxtrotový rytmus chvat, odvalu, vyšetřování případu a konečně beznadějnost umírajícího pacienta. Celý tento balet byl však značně konfušní a byl by získal na působnosti větší formální čitelnost.“¹²⁶

Dále Jenčík tancem zesměšňoval i justiční obřady. Zřejmě v tomto výstupu vhodně použil pohybový rytmus, který posunul význam děje.

Zde se naplno projevil Jenčíkův humor, který nebyl tak hravý a shovívavý, jako V+W. Byl o něco tvrdší, jako Jenčík sám: „Také jeho humor – proti milé, i když leckdy hubaté vtipnosti V+W a proti laskavé pohodě humoru Jaroslava Ježka – byl poněkud tvrdý. V rytmicko-gymnastickém tanci v *Oslu a stínu* parodoval úmyslnou rytmickou nepřesností a diletantským pojetím některou z tehdejších módních tanečních skupin a v *Římských lázních* popustil uzdu bujně legraci z někdejší operety v Aréně nebo Pištěkárně. Jeho humoru chyběla určitá míra shovívavosti k slabostem druhých, aby se tím změkčil. Jenčík sám mnoho zkusil a bránil se až do konce útokům nepřátel. Měl tedy humor zahořklý nebo divoký, který se hodil k jeho typu.“¹²⁷

Tanec z prvního finále byl již inspirován antikou více. Byla to „jakási barevná pohyblivá freska, představující s chocholatou přílbicí, kopím a štítem patrně bojovou *pyrrichu*, v níž vynikaly i řecké dívky. Jinak musely girls dodat tři páry

¹²⁶ Siblík, E., *op. cit.*, s. 256, 257.

¹²⁷ Holzkmacht, V., *op. cit.*, s. 211.

noh tančícím oslíkům...“¹²⁸ To uvádíme pro zajímavost, kde všude byly girls ve hrách využívány.

Tisk na toto představení reagoval takto: „Na rozdíl od předchozích je revue *Osel a stín* zcela zabroušena do vypouklého zrcadla, nastaveného dnešní politickým konstelacím, nanejvýš fašisticko-hitlerovskému režimu, a také výzdoba taneční i zpěvní koresponduje s ústřední parodistickou tendencí syžetu... Jenčíkovy girls mají všechny znaky elegantní vybroušenosti a jejich tance ať parodistické, ať samoučelné mají bystrý švih, bohatou invenci a pružnou inteligenci.“¹²⁹

Slaměný klobouk

(premiéra 27. února 1934, 83 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava Bedřich Feurstein, choreografie Joe Jenčík)

Tato secesní komedie, která neměla žádný politický ani kritický podtext, nenalezla u diváků příliš velké porozumění. Byl to spíše únik z doby hrozící války k době bezstarostných lidí, příjemně směšných obleků, sladkých valčíků a bláznivých kankánů, jakési zlaté době přelomu století. Pro V+W tu byla i důležitá změna námětu, jakási duševní očista.

Siblík ve svých referátech taneční náplň tohoto představení kritizuje. V tomto představení „nezúčastnil se tanec nosnosti děje, jež pouze rámoval, a to v samém prologu charakterizací význačných dat, dále pak secesním valčíkem a hlavně kankánem“.¹³⁰ Valčík tenkrát již opět přicházel do módy, jeho karikatura se tedy příliš nezdařila. Ježek hudebně vycházel z písně *Matchiche*, která ovládala jubilejní výstavu 1900, dále byla zahrána *Báječná Paříž*, jemně ironický valčíkový protějšek *Matchiche*.

Dalším velkým tanečním číslem byl kankán. „Pak-li v moderních tancích se valčík už zas stává u mládeže oblíbeným a hojně tančeným, zbýval skladateli vlastně jen kankán, v němž si mohl ovšem choreograf posměváčsky zařadit... Podmínkou je ovládat nejdříve dané taneční formy, a to nejen dobře, nýbrž virtuózně, aby komika povstávala z přemíry této virtuozity, která se sama sobě směje. Osvobozené girls však kankán neznaly, není to ovšem jejich vinou: spokojovaly se s nadzvednutím spodničky, přičemž jedna noha se zmítala v povětří bez přesvědčení, a tudíž bez oné provokativní hry s čtveráckou smyslností divákovou, hry – která z kankánu činí teprve kankán. A pak mělo být využito

¹²⁸ Siblík, E., *op. cit.*, s. 257.

¹²⁹ Otakar Štorch Marien in *Rozprawy Aventina* 9, 1933, č. 3, s. 34.

¹³⁰ Siblík, E., *op. cit.*, s. 258.

ještě jiných jeho figur, které by daly teprve, jak náleží, zpitvořiti. Nemluví ani o kalhotkách a podvazcích 1900 a pak o rafinovaném výboji napěněných spodniček: to vše nám zůstaly naše girls dlužny. Škoda, mohl to býti jeden z nejpůsobivějších hřebů této lehké grotesky.“¹³¹ Herečka Jarmila Švabíková představovala La Goulue, slavnou pařížskou kankánovou tanečnici, často zpodobňovanou Toulousem-Lautresem. „Než J. Švabíková měla ze svého vzoru jen plavý účes v podobě přilbice, vše ostatní jí scházelo, hlavně ovšem tanec, a to úplně... Více znalosti dobového tance s větším smyslem pro karikaturu bylo by bývalo třeba, aby tanec v *Slaměném klobouku* alespoň držel krok se speciálním humorem dějových peripetií, násobeným Feursteinovou karikaturou kostýmů a výpravy.“¹³² Recenzent v *Rozpravách Aventina* však girls za tanec chválil: „Jenčíkovy girls, které dávno srostly s divadlem v jediný celek, vytvořily v kankánu jednu ze svých vrcholných kreací, mimickou skladbu prostou a nesmírně bohatou, zcela autonomní, zbavenou přítěže deskripce, hmotné suroviny tanečního umění...“¹³³

Kat a blázen

(premiéra 19. října 1934, 115 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava Bedřich Feurstein a Alois Waschmann, choreografie Joe Jenčík)

Tématem této hry byl vzestup bezcharakterního úředníka k diktátorské moci a jeho zasloužený pád. Hra se odehrávala někde v pomyslném Mexiku. Politická satira *Kat a blázen* byla velmi útočná a měla vzrušenou společenskou odezvu. Hra těžila jednak z paradoxních rozporů mezi programy a ideály stran a jejich běžnou praxí, jednak z diktátorství a hysterie současného veřejného života. „Kravály v divadle během představení, nenávistné útoky tisku a záplava výhrůžných dopisů, jimiž byli autoři zasypáni, svědčily, že hra řála do živého. Osvobozené divadlo se stalo divoce bojovou tribunou; o každé repríze se dalo čekat, že se obecnostu serve.“¹³⁴ Situace ve společnosti byla tehdy stále napjatější, pozice divadla byla stále vyhraněnější.

Tím, že byla hra situována do imaginárního Mexika, určila do jisté míry choreografický materiál. Velkou příležitost zde dostala Nina Jirsíková jako toreador v *Corridě del muerte*, v efektním sólovém výstupu. Jenčík v choreografii vystihl osobní statečnost a fyzickou ohebnost projevovanou navenek precizními gesty, která jsou ovšem často vypočítavě toreadory používána na vnější efekt. „Její býčí

¹³¹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 258.

¹³² Siblík, E., *op. cit.*, s. 259.

¹³³ J. J. Paulík in *Rozpravy Aventina* 9, 1934, č. 10, s. 93.

¹³⁴ Holzknacht, V., *op. cit.*, s. 128.

zápasník, to byl paňáca do sebe zamilovaný, zacházející s kordem tak, jen aby na slunci házel blesky, vystupující dokonce na piedestal, aby byl všemi spatřen. Pozadím mu byli náhončí, dráždící červenými cáry patrně dnes už nebojácného buržousta anebo, abychom zapadli v ideovou osnovu celé satiry, německého fašistu. Tímto výkladem mohly by býti girls účastny myšlenkového výpadu vedeného autory do hnědých řad a státi se spolunositelkami dějového pásma.¹³⁵ Jenčík uměl postavit i lyrickou kompozici, jako například *Bílé sestry* se Santa Concentracion. Jeptišky se na začátku polekají hluku, jejich pohyby jsou vyplašené, „v nichž gesta posvátné adorace se ztřeštěně mísí s pantomimickým povykáváním“¹³⁶, pak se uklidní, když poznají, že se nic nestalo, a pomalu se rozejdou: „...kolik měkkých pohybů, kolik ladných sestav, jakou lahodnou podívanou uměl sepříst z pouhých gest a ovládnout diváka ryzí poezií. A přitom byl tento tichý sen výborným dramatickým kontrastem k ději, který se ve hře kolem něho valil.“¹³⁷

Dalším velkým tanečním číslem byla *carioca*, tanec tehdy moderní díky filmu *Flying down to Rio*. Carioca dobře charakterizovala mexický temperament a zprostředkovala ho tak i na jevišti. „Jejím úkolem... bylo jen se rozpoutat tanečně, vyplnit scénu hadím proplétáním štíhlých trupů za doprovodu staccatově stimulujiícího jazzového rytmu. Toto své poslání naplnila *carioca soly umra* tak strhujícím způsobem, a dokonce bez účasti mužského elementu, že jeho ďábelskou působností celé hlediště se tetelilo dionýskou účastí.“¹³⁸ Tento tanec možná působil jako katalyzátor všeobecného napětí diváků z událostí ve společnosti, které tehdy v hledišti panovalo. Roztáčily se dokonce i herečky: „Ljuba Herrmanová propadla tak sugestivnímu břišnímu tanci, že by jím svedla i nejlazeovanějšího šejka; a bez úhony nevyšla z tohoto smyslného víru ani Hana Vítová...“¹³⁹

Hudebně se představení kvalitativně posunulo vpřed. Ježek se opíral o orchestr rozšířený z dosavadních patnácti hudebníků na osmnáct a jeho hudba se přiblížila technice nového amerického jazzu (Duke Ellington, Cab Galloway). Polyrytmika jeho skladeb se stala mnohem účinnější a atonalita vynalézavější. Jistě se tyto aspekty odrážely i v tanci.

¹³⁵ Siblík, E., *op. cit.*, s. 260.

¹³⁶ Siblík, E., *op. cit.*, s. 260.

¹³⁷ Holzknecht, V., *op. cit.*, s. 211.

¹³⁸ Siblík, E., *op. cit.*, s. 260.

¹³⁹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 260.

Vždy s úsměvem – pásmo

(premiéra 31. prosince 1934, 108 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava Bedřich Feurstein a Alois Waschmann, choreografie Joe Jenčík)

Revuální pásmo „aktualit“ *Vždy s úsměvem* se hrálo nejdříve jako silvestrovské představení a pak od 15. ledna 1935 s novými doplňky jako pravidelná část pořadu. Do pásma byly zařazeny drobné scénky, které reagují na aktuální události: literatura se dělí na pravou a levou, *Tři ponorky* – ty parodovaly tři pražská divadla – Národní divadlo, D34 a Osvobozené divadlo. Tyto výjevy byly proloženy předscénami V+W.

„V *Revui aktualit Vždy s úsměvem* bylo Jenčíkovým girls charakterizovati nebe a pak peklo. V prvním případě vzaly na se podobu andělů a pohyby klidnými, harmonickými vyjadřovaly blaženost vnitřního vyrovnaní. *Anges purs, anges radieux!* Než v jejich pohybech byla jakási naivní ironie, která mohla být ještě akcentována karikaturou duncanismu. Peklo bylo situováno velmi vhodně do tanečního sensualismu španělského, barevně charakterizovaného červení a černí v kostýmech. Nadměrná kytara vyplňující značnou část pozadí výtvarně zahušťovala a symbolizovala prostředí. Takovýto námět už sám sebou vylučoval mechaničnost pohybů *ensemblu*, tak že jednotlivé jeho tanečnice volně a po svém interpretovaly taneční prvky španělské, někdy s groteskním smyslem pro nadsázku. Platilo to jmenovitě o sólistce Nině Jirsíkové.

K úplnému rozložení taneční jednoty girls v samostatné prvky došlo pak v jakési karikatuře dívčího penzionátu „Jen lyrický“. Skleníková přecitlivělost a zasnělost vyjádřeny manýrovanými pohyby, prozrazujícími místy i lásku absurdní. Jedna z dívek předčítala knihu, jejíž jednotlivé pasáže byly tlumočeny postupně mimoplasticky všemi dívkami. Tady už měly úplnou volnost pro osobní interpretace a také jí využily. K střídavým sólům docházelo i v „Good evening“, jež bylo možno opět bráti za karikaturu opaku, to je americké výchovy dívek. Jejich gymnastika v přiléhavých tričkách vybíjela se zcela akrobaticky. Tento kontrast ve výchově dvou po sobě jdoucích dívčích generací byl choreograficky velmi zdařilý.“¹⁴⁰

Jak vyplývá ze Siblíkova popisu, v této revui měly jednotlivé tanečnice možnost projevit se i v drobných sólových výstupech. Jenčíkovy girls už přestaly být dívčí masou, z níž se občas vyčleňovala Nina Jirsíková jakožto sólistka. Stalo se z nich šest různých tanečnic, z nichž každá měla vlastní charakter.

¹⁴⁰ Siblík, E., op. cit., s. 261, 262.

Panoptikum – pásmo

(premiéra 9. dubna 1935, 120 repríz, režie Jindřich Honzl, výprava Bedřich Feurstein, choreografie Joe Jenčík)

Další revui, která měla spíše podobu pásma malých scének a hudebních výstupů, byla revue s názvem *Panoptikum*. Jednotlivé scénky, pojaté jako historické apokryfy, na sebe více navazovaly a prostupovala je společná nit příběhu, který byl sice také rámcový, ale sledoval důsledněji ústřední myšlenku a mířil k jednoznačnému závěrečnému poselství. Oproti minulému pásmu, *Panoptikum* také méně stavělo na pestré improvizované podívané a spíš mířilo k větší propracovanosti a dramaturgické ucelenosti. Revue je sevřenější a stylově čistší.

Kampaň proti Osvobozenému divadlu pokračovala, tvůrci se tedy uchýlili k taktickému vyčkávání a vytvořili další invenčně bohaté revuální pásmo. V něm se dokonal taneční vývoj Jenčíkových girls, protože zde naposledy vystoupily ve svém původním (i o dvě tanečnice rozšířeném) počtu, ale hlavně naposledy pod vedením Joe Jenčíka.

„Gershwinovo *Rhapsody in Blue*, Ježkem upravená a hraná na klavír E. Schulhofem, byla choreograficky vyjádřena jakýmsi poválečným chaosem, projevujícím se místy jako zápas. Osm tanečnic v přiléhavých tenkých tričkách a dvě s náznakem baletního úboru míhaly se v barevném příšeří jako osoby z jiného světa a vyplňovaly celý scénický prostor křivkami trupů a údů. Naprostá až chaotická disymetrie individuálních projevů se tak stala opakem někdejšího symetrického a synchronického *ensemblého* pohybu girls, jejich počet vzrostl na deset...“¹⁴¹ V *Rhapsody in Blue* měla děvčata poprvé možnost se na jevišti objevit ve velkém sevřeném tanečním výstupu, který netrval obvyklých pět minut, ale celou půlhodinu. Je zřejmé, že celý výstup byl dobře choreograficky zpracován a že opět byla tanečnicím dána možnost objevit se i v sólových výstupech.

„V téže revui se uplatnily ještě ve zmechanizovaných pohybech loutek ‚Nejnovějšího parního flašinetu‘... V našem případě strojovost pohybů byla akcentována kontrastem se skutečnými pohyby figurek seskočivších v nestřeženém okamžiku ze svých míst, aby před námi využívaly záležitosti svých srdcí.“¹⁴²

V divadelním programu pásma *Panoptikum* nechali autoři text písně *Když nás půjdou miliony*, která zazněla v závěru revue, vysadit tučným písmem bez všech dalších komentářů a nadepsali ho: „Voskovec a Werich místo obvyklého článku.“ Tímto se loučili s Osvobozeným divadlem.

¹⁴¹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 262.

¹⁴² Siblík, E., *op. cit.*, s. 262.

Poslední představení revue *Panoptikum*, které mělo být i posledním v Osvobozeném divadle, se uskutečnilo 17. června 1935 z iniciativy studentů Hradčanských kolejí. Protože sál U Nováků byl už v té době obsazen novým nájemcem Járou Kohoutem a jeho skupinou, představení se konalo v sousedním Varietě. „Všude, kde bylo místo pro dvě nohy, stál člověk,“ popisuje toto Triumfální rozloučení V+W s Prahou referent *Práva lidu*. „A od počátku až do pozdního konce sál burácel nadšením, ať při scénách *Panoptika*, jež od své premiéry byly značně nadlepšeny, proloženy novými nápady a naplněny tempem, či při písních a při scénách tak říkajíc retrospektivních, jež místy – zpívány v tempu zvolněném – působily až tklivě... Diváci z přízemí vbíhali na jeviště, zatímco galerie bouřlivě se domáhaly dalších a dalších písní. Jeviště splýnulo doslova s hledištěm v jeden celek, jemuž zaťaté vztyčené pěsti daly výraz víc než jasný: Mladí a zdraví lidé proti reakcionářům.“¹⁴³

Po všech různých represích bylo v červnu 1935 Osvobozené divadlo uzavřeno. V+W podepsali smlouvu s filmem, chtěli si tak zajistit jiné působení. Dlouho jim to však nevydrželo. A tak, když nemohli do prostor divadla U Nováků, pokračovali se svým divadlem, které nyní neslo název Spoutané v prostorech divadla Rokoko. Tam již Jenčík s ostatními nešel. Po jeho odchodu se choreografie v Osvobozeném divadle ujal Saša Machov.

Pásmo *Panoptikum* uzavírá Jenčíkovu činnost v Osvobozeném divadle. Tím se ukončila Jenčíkova zřejmě nejpłodnější a nejšťastnější divadelní spolupráce. Jeho tance měly mezi diváky úspěch, měl pro jejich realizaci velmi dobré podmínky a výhodu skvěle souznějících spolupracovníků. Komunikace mezi Jenčíkem a ostatními tvůrci zřejmě dobře fungovala, proto byly výsledky tak dobré. Osvobozené divadlo bylo organicky a živě pracujícím tělesem. Byla to zkrátka neobyčejně příznivá konstelace doby, tvůrců a interpretů.

Jenčík byl pro Osvobozené divadlo důležitou osobností. Pomáhal vlastně vytvářet jeho styl v období jeho největšího růstu. Jeho neklidná fantazie měla možnosti vybit se na nejrůznějších tématech a jeho projev zůstal velmi osobitý a nespoutaný žádnými konvencemi.

Takto Jenčíka soudil Václav Holzknecht: „Jenčík byl natolik nadán, že si dovedl vybrat potřebné prvky a vytvořit si vlastní projev. Určitá škola by ho příliš vázala, a on potřeboval volné ruce k tomu, aby mohl vyhovět rozmanitým námětům her Osvobozeného divadla (římské, egyptské, polynéské, černošské, jihoamerické, španělské, anglické, středověké, fantastické, příšerné, groteskní, operetně parodické, loutkové, lyrické...). Kromě toho musel řešit otázku soudobého tance

¹⁴³ *Večerník Práva lidu*, 1935, č. 44, 18. června.

a stylizovat jej do baletní kompozice. V této široké škále se pohyboval s naprostou jistotou. Místní barvy nedociloval jen kostýmem a maskou s náznakem nějakého typického gesta a kroku, nýbrž úplným přehodnocením námětu do příslušné pohybové oblasti a uměleckým zvládnutím situace.“¹⁴⁴

O souboru Jenčíkových tanečnic napsal: „Dovedl ošidit obecnstvo o muže, aniž to bylo postřehnuto, a zaujmout je stálými ženskými historkami; netěžil ze svůdnosti tanečnic. Naopak: v době revuí a filmů, které nabízely ženy s neskryvanou nestoudností, Jenčík nikdy nepřestoupil hraniční čáru vkusu, až to některé labužníky dopalovalo. A přitom nebyly jeho balety jednostranné, nudné nebo pro dívčí penzionáty – i když obcházely základní životní situaci: vztah muže a ženy. Jenčík vytvářel skutečná umělecká díla, barevná, plná fantazie, dramatická a překvapivá. Nevymyslel si ženský soubor, aby ukázal choreografickou virtuozitu. Spíš to byla nezbytnost; v té době nebylo vhodného tanečníka, který by se dal použít k uměleckému záměru Osvobozeného divadla.“

František Filipovský uvádí ve svých pamětech zajímavé srovnání Jenčíka a Saši Machova, který nastoupil do Osvobozeného divadla po odchodu Jenčíka, a jejich pracovních metod: „Protože byl z nás nejstarší, byl i nejrozhávanější a nejednou urovnával spory a nesnáze, které se v souboru vyskytly. Ohromný kamarád... Z rozhovorů s Jenčíkem vím, že nikdy nezalitoval, když přijal nabídku V+W a opustil kabaret Lucernu, který mu tehdy nabízel mnohem bezpečnější hmotné zajištění než oba kluci. Od samého začátku si nesmírně vážil J. Ježka, který byl proti němu ovšem velmi mladý chlapec... Ježek dovedl pojednat každý námět a Jenčík s Machovem mu dávali nejednou tak přesný taneční výraz, že doplňoval fabulaci dokonale barevnými pohybovými fantaziemi. Zatímco Joe Jenčík přeháněl svou vážnost – snad jsem ho neviděl, aby se upřímně zasmál či vtipkoval, pracoval se svraštělým čelem v hlubokém zamyšlení, Saša Machov budil zdání ležérnosti. Jenčík budoval na naprosté kázni taneční složky a v tomto směru měl ohromnou autoritu. Machov měl sklon k maximálnímu využívání nápadů i za cenu pouhého nahození pohybové situace, až ke zdání nepropracovanosti. Jak už to mezi kumštýři bývá – jeden malíř dělá obraz rok, druhý ho načrtne během několika minut a za pár dní ho má hotový.“¹⁴⁵

V *Panoramě* z roku 1935 se objevil článek, který Jenčíka velmi chválil a jeho renomé dával do souvislosti s evropskými měřítky: „To, co se skrývá na programech Osvobozeného divadla se střídým označením Jenčíkovy girls, je ve skutečnosti veliká a cílevědomá práce, která u nás v tomto oboru je zcela ojedinělá

¹⁴⁴ Holzknecht, V., op. cit., s. 209.

¹⁴⁵ Tvrzník, Jiří: *Šest dýmek Františka Filipovského*. Novinář, Praha 1982, s. 56.

a která v poslední své kreaci v revue *Panoptikum* dosáhla nesporné evropské úrovně, což je, pokud vím, v českém tanečním umění první případ vůbec. To je tedy Joe Jenčík především a po této stránce je znám po celé oblasti našeho státu jako člen slavné, velkou většinou milované, nepatrnou menšinou nenáviděné a obávané čtyřky Voskovec, Werich, Jenčík, Ježek.¹⁴⁶

Je zřejmé, že Jenčík byl na vrcholu popularity. Díky zájezdům, které se pořádaly každý rok v květnu, ho znali po celé republice. Celá Praha obdivovala jeho tanečnice, které dovedl svou pílí a houževnatostí mnohem dál, než si jistě samy dokázaly před tím představit. Přesto Jenčík z Osvobozeného divadla odešel. Stále spolupracoval s Národním divadlem, i když jeho pozice v něm, po angažování Jelizavety Nikolské jako primabaleríny roku 1934, nebyla příliš stabilní. Avšak Jenčík chtěl dál. Chtěl být samostatným umělcem, nejen členem nějakého celku. Je možné, že mezi V+W a Jenčíkem nebyly příliš vřelé vztahy. Werich ho vůbec nezmiňuje ve svých pamětech, Voskovec ve svých textech také ne. Jenčík se přátelil spíše s Ježkem a tajemníkem Mikotou. Možná žárlil na výsadní pozice V+W v souboru, ale to by byla pouhá spekulace, možná v tom bylo něco docela jiného.

Jenčíkovy girls

Šest děvčátek z Lucerny dostalo v Osvobozeném divadle tehdy módní název Jenčíkovy girls. Girls se v anglosaském světě říkalo souboru tanečnic, které vystupovaly v revuích a vyznačovaly se velkým drilem a naprostou neosobitostí. „Vepluly na jeviště se strnulými úsměvy jako mnohačlánekový had, provedly naučené cviky jako cirkusoví koně a odharcovaly z jeviště v přesně nacvičeném odsunu s týmiž strnulými úsměvy; mělo to spíš co dělat s tělocvikem než s uměním.“¹⁴⁷ Pro diváky revuí, kde girls vystupovaly jako „povinný“ ženský sbor, znamenaly „ženu v množném čísle“ a spíš než uměleckou podívanou měly poskytnout podívanou masovou – v doslovném smyslu.

Jenčíkovy girls vystupovaly pod kolektivním názvem, jejich jména nebyla v programu zmiňována, a proto je neznal ani nikdo z diváků. Z této anonymity se vymykala jediné Nina Jirsíková jako první a sólová tanečnice. Ostatní děvčata – Jiřina Ašerová, Jana Černá, Anna Fulínová, Zdeňka Rubínová a Marie Špaková – tuto výsadu neměla. (Dodnes, kdykoli jsou tanečnice jmenovány v textech, jsou často uvedena pouze jejich příjmení, jako by se stále dbalo na určitou skupinovou sounáležitost. Ostatní členové hereckého sboru Osvobozeného divadla

¹⁴⁶ Beneš, K. J.: *Panoptikum. Panorama 1935*, s. 73.

¹⁴⁷ Holzknacht, V., *op. cit.*, s. 207.

jsou zmiňováni celým jménem.) Po odchodu A. Fulínové a M. Špakové ze skupiny (stalo se z nich duo Astoria) nastoupily na jejich místa Věra (Nedělka) Pastyříková a Františka Hrnčířová. Později přibýly Božena Stehlíčková a Eliška Hanková. Pro Gershwinovu *Rhapsodii v modrém*, velké taneční číslo, byly angažovány ještě tři tanečnice: Helena Kavalírová, Dagmar Vondrová, Božena Ledecká. Kostlivce v *Robinovi* tančila Teddy Lingová.

Kromě této kolektivní anonymity vyhovoval termín girls proto, že děvčata tančila většinou hromadně – při všech akcích byly na jevišti všechny tanečnice, z nich se pak vydělovala jedna (většinou N. Jirsíková) a za přítomnosti ostatních zatančila sólo. Pak se přidaly i ostatní tanečnice a pokračovaly společně. Jak už bylo napsáno, toto byl jeden z charakteristických prvků Jenčíkovy choreografie, který si odnesl ještě z Lucerny. Ovšem na rozdíl od samostatných tanečních čísel, které byly v Lucerně odděleny výstupy jiných artistů, měla taneční čísla v Osvobozeném vyhrazené místo a úlohu v ději představení. Už v Lucerně se Jenčík snažil, aby čísla jeho tanečnic nebyla jen jako strojový mechanismus zvedání nohou do rytmu. Jenčíkova choreografie nebyla nikdy šablonovitě posuvná nebo ornamentální s účelem vyplnit mezeru v ději, nýbrž umělecky tvořivá. Jeho tance byly vždy dramaticky nosné, měly vlastní myšlenku a nápad, byly to ucelené výstupy s dějem. Dokázal tak propašovat do zábavy i umění, což bylo pro Voskovce a Wericha i jejich pojetí divadla přímo ideální, a proto si ho asi také vybrali.

Nina Jirsíková vzpomíná, jak soubor tanečnic vznikl: „Když známý pražský podnikatel Havel otevřel v Lucerně velký kabaret, angažoval do něho v roce 1928 Josefa Jenčíka jako baletního mistra. Chtěl tam mít vedle světových artistů také domácí balet a pro ten Jenčík potřeboval šest mladičkových děvčat, fyzicky tvárných, aby mohla ovládnout malou přízemní akrobacii, pro varietní tanec nepostradatelnou, a mimicky natolik nadaných, aby s nimi mohl realizovat své choreografické miniatury, které nebyly jen čísla ryze tanečními, ale ucelenými dramatickými obrazy. Našel je v karlínském Varieté, v Rokoku a jinde.“¹⁴⁸

Děvčata byla zvyklá na kratší taneční výstupy: „Většina tanců, které jsme s Jenčíkem dělali, byla rozsahem kratší. Speciálně potom v Osvobozeném divadle se pohybovaly mezi třemi a pěti minutami. Nejdelsí, co jsem tehdy tančila, byla Gershwinova ‚Rhapsodie in Blue‘ v Osvobozeném divadle, která trvala půl hodiny. Doprovázel nás na klavír bravurně skvělý prof. Erwin Schulhoff... Jenčíkovou snahou bylo dělat pohybové-tančené divadlo. Vyjadřovat se dokonale gesty a tancem beze slov. Ne pantomima, ale tančené srozumitelné divadlo.“¹⁴⁹

¹⁴⁸ *Taneční listy* 9, 1963, s. 135.

¹⁴⁹ Jirsíková, N., *Mé taneční role*, op. cit., s. 29.

Jenčík byl na své tanečnice přísný, ať se jednalo o taneční disciplínu, nebo o společenské chování. „Jenčík přísně bděl nad bezúhonností svých děvčat. Kázeň až přehnaná. Na zájezdech například kontroloval, aby děvčata byla večer včas na svých pokojích. A snad právě proto, z jakési škodolibosti, dělala pánská část všechno pro to, aby se mu jeho pořádek vymkl z rukou. Prostě schválnosti. Nicméně díky Jenčíkovu bázírování na takřka řeholní kázni a vysokých výkonech měla jeho mladá děvčata pověst opravdových dam. Holky prostě uměly. A také společensky byly na ohromné výši. Povyšovaly pověst tanečnic na opravdové umění. A nebylo to tehdy lehké, uvědomíme-li si, že právě bulvární revue a operetní scény vytvářely kolem tanečnic jakési fluidum snadno dostupných děvčat.“¹⁵⁰

„Jenčíkova děvčata byla skutečnými tanečnicemi výcvikem i zaměřením výkonu. Prodlávaly denní tuhé tréninky u tyče, na švédském žebříku a na zíněnce. Ovládaly úplnou techniku klasického baletu a pravidelně se v ní cvičily. Jenčík byl jako pedagog nejenom tvrdě přísný, nýbrž i uvážlivý. Na jevišti dovolil ukazovat jenom polovinu toho, co se v sále spolehlivě umělo, a některý krok dokázal připravovat celou sezonu, aby ho použil teprve v příští. Děvčata musela ovládat akrobacii, která bděla nad bezpečností jejich výkonů, ačkoli jí byla použito na scéně za celých šest let pouze dvakrát. Jenčíkovo heslo znělo: Nejtěžší taneční krok vám musí při tanci působit takové starosti jako vidlička při obědě.“¹⁵¹

Věra Michálková-Pastyříková, jedna z girls, na Jenčíka vzpomínala při výročí jeho narození v roce 1963. Z jejího článku můžeme vyčíst opravdový obdiv a respekt ke svému učiteli: „...bývalo tenkrát touhou každé tanečnice dostat se k Jenčíkovi do Osvobozeného divadla, protože byl vynikající učitel, přísný, spravedlivý, ohleduplný. Dokázal nám opatřit pěkný, a dokonce na tehdejší dobu vybavený sál, staral se o to, abychom byly existenčně zajištěny, žily a pracovaly jsme pod jeho vedením prostě tak, že se o tom kolegyním v ostatních divadlech ani nesnilo... A byl to člověk, kterého si bylo třeba vážit... Jako pedagog uvážlivý, svá rozhodnutí nikdy neměnil. Otevřený, upřímný, nikdy nám nepochleboval, do očí nás nikdy nechválil. Dobře jsme však věděly, že na nás nedá dopustit. Nebylo večera, aby nepřišel do divadla, aby před představením nevstoupil do naší šatny a nepovzbudil nás. A jakmile nás zazvonění volalo na scénu, odcházel do hlediště, pokaždé na jiné místo, odkud bedlivě pozoroval nejen náš výkon, ale také působení světél, sladění hudby a pohybu, reakci publika. Byl vzácně inteligentní, a když nám s vášnivým zaujetím vysvětloval své myšlenky, bývaly jeho velké hnědé oči hluboce zamyšlené. Když jsme ho pochopily, usmíval se, když

¹⁵⁰ Tvrzník, J., *op. cit.*, s. 140.

¹⁵¹ Holzknacht, V., *op. cit.*, s. 208.

se nám to nepodařilo, nikdy neužíval tvrdých slov, i když vytýkal... (Vytvořil) vpravdě osobité, vpravdě „jenčíkovské“ tance, pro něž na jiných scénách nebylo obdoby. Nikdy nezapomeneme na úspěch, jehož jsme dosáhly tancem *Carmen-fox*, plným dynamiky a temperamentu... Nikdy se neopakoval, vytvářel stále nové tance, vždy v duchu hry, pro kterou byly určeny, protože svou choreografií byl Jenčík spolubojovník za myšlenky Osvobozených... Nikdy si nepotrpěl na dary, nepamatuji si, že bychom mu kdy daly třeba jen kytičku...“¹⁵²

V jiném článku o Jenčíkovi popsala, jak probíhal konkurz na místa tanečnic do Jenčíkových girls. Jenčík chodil po divadlech a hledal. Když nenalezl tu „pravou“, a on vždy přesně věděl, koho by potřeboval, a dlouho uvážlivě vybíral, divadlo dalo do novin inzerát. V tom okamžiku byl taneční sál měsíc obležen zájemkyněmi. I přes to, že děvčat bylo tolik a byly tak různé, Jenčík si instinktivně přesně vybral tu „pravou“, která pak do souboru výborně zapadla.

Další vzpomínka se týká respektu, jaký měla děvčata k svému mistrovi: „Mluvil s námi otevřeně, nikdy nepochleboval. Jakákoli hašteřivost, intriky nebo sebeuplatňování na úkor někoho jiného byly u nás vyloučeny. Bylo tu tak výborné prostředí, že jsme chodily do divadla již několik hodin před představením a cvičily jsme v baletním sále i v době odpoledního odpočinku po premiérách. Jenčíkovo sebejisté chování na nás mělo sugestivní vliv, a když nám s velkým zaujetím předváděl některé obtížné kroky nebo vysvětloval, jak by si představoval jejich provedení, bylo by slyšet i špendlík upadnout. Nikdy s námi nemluvil hrubě a nekřičel na nás, jak bylo všeobecným zvykem mistrů.“¹⁵³

Jenčík si někdy neodpustil použít svůj sarkastický humor i na děvčata. Chtěl, aby se tanečnice vzdělávaly, ale ony měly spíše „hospodyňkovské“ starosti: „Jednou nám Zdenička Werichová přinesla ukázat vlastnoručně upletený svetr. S velkým nadšením jsme hned druhý den nakoupily vlnu a daly se do práce. Když nás za pár dní Jenčík o přestávce viděl s jehlicemi v rukou, neřekl sice nic, ale když jsme se vrátily po vystoupení do šatny, stál se sarkastickým úsměvem nad stohy kudrnaté vlny a spustil: ‚Tohle mám tak rád, připadám si jako mezi babami v kavárně. Kdybyste si takhle vzaly knížku...‘“

Nikdy jsme se nemohly dočkat, až skončí prázdniny, a také Jenčík nás vždycky srdečně vítal. Jednou ale nad námi spráskl ruce a každému v divadle vyprávěl: „Na prázdniny odjely éterické bytosti a vrátila se mi tuna sádla!“ A během několika tuhých študýrek tuhle vadu nekompromisně zlikvidoval.“¹⁵⁴

¹⁵² *Literární noviny*, 19. října 1963.

¹⁵³ *Taneční listy* 9, 1963.

¹⁵⁴ *Taneční listy* 9, 1963.

Další tanečnice z Jenčíkových girls, Jiřina Ašerová, popsala, jak se Jenčík připravoval na práci s děvčaty: „Na zkoušky přicházel s nezbytnou aktovkou, ze které vytahoval své poznámky a podle nich studoval. Vždycky předem věděl, co chce. Připravoval se hlavně doma a pak na procházkách po nábřeží. Tam dostával náš ‚chodící choreograf‘ nejvíc nápadů, jak sám říkal. Tvrdil, že dobrá choreografie je podmíněna dobrou hudbou – aby stálo za to něco vyjadřovat. A také, že choreograf musí umět v zájmu výrazu rozložit, deformovat klasické *pas*, protože tanec je syntéza všech umění... Jeho největším snem bylo choreograficky zpracovat Sukova *Asraela*.“¹⁵⁵

Z těchto vzpomínek zaznívá nostalgie, leccos bylo jistě popsáno idyličtěji, než jaká byla tenkrát skutečnost. Nicméně ze všech vyprávění Jenčíkových tanečnic z Osvobozeného divadla vyplývá, že Jenčík svým děvčatům opravdu rozuměl a ony ho za to obdivovaly. Vytvořil pro ně výjimečnou atmosféru, kterou doplňovalo i Osvobozené divadlo svou významnou pozicí v tehdejší pražské společnosti. Skupina tanečnic se pod Jenčíkovým vedením zdokonalila a stala se z nich velmi výrazná složka inscenací Osvobozeného divadla. Jenčíkovy girls byly velmi populární, byly hotovým „šlágre“ , který znala celá Praha.

Jenčíkovy metody taneční výuky

Jak Jenčík vychovával své tanečnice, je možné zjistit z pamětí Niny Jirsíkové. Jenčík ve své práci využíval metod tréninku klasického tance. Ten byl podle něj základní a pro tanečníka nezbytný. Snažil se, aby jeho tanečnice měly širší pohybový základ, než nabízela jen klasická technika. Hledal nové prvky ve všech stylech tance, kterému byly dostupné. V tvorbě svých choreografií se inspiroval tancem Haralda Kreutzberga, skupinou Trudi Schoopové – groteskní tanec, Joossovým baletem a baletem Sadler's Wels Theatre.¹⁵⁶ Měl spíše zahraniční vzory, domácí balet považoval za zastaralý a neprogresivní.

„Všechny pozice i *pas* musely být co nejdokonalejší. To znamenalo hodiny a hodiny trénování a pilování.“ Jenčík se snažil, aby jeho tanečnice dosahovaly všech výkonů svým vlastním úsilím, a ne jeho hrubými metodami a násilím, což bylo prý mezi baletními mistry zvykem. „Študýrka byla u něho velmi namáhavá. Každý cvik u tyče od *plié* v pěti pozicích se dělal čtyřikrát pomalu a čtyřikrát rychle na každou nohu a v každé pozici na obě strany. (To znamená, že jen *plié* se cvičilo osmdesátkrát.) Dokonalá *port des bras* u všech pozic a hlavně bezvadné držení

¹⁵⁵ Taneční listy 9, 1963.

¹⁵⁶ Jirsíková, N., *Mé taneční role*, op. cit.

těla bez pohybu ramen, jako by měla páteř od krku k pasu pevnou osu. Jenčík dbal i na správně klasicky drženou dlaň, což se nedodržovalo velmi často v jiných školách. (Jde o uvolněnou dlaň, kde palec je proti ostatním prstům, které jsou jen lehce pokrčeny, jako by spodkem ruky volně hodil od zápěstí do prostoru...) Běžný trénink, který následoval po klasické študýrce, se skládal hlavně z nácviku nových gest a kroků z různých odvětví tance. Studovaly jsme typické prvky tanců moderních a exotických i tanců národního charakteru různých národností. Pak přišla na řadu malá akrobacie, tj. hvězdy, špagáty, přemety, *ecarté*, stojky, nejružnější druhy skoků, rotací, padání, kaskády, vysoká *developé*, zvedání nohou – ať tahem, či *battementy* –, a to hlavně, aby bylo vše co nejvyšší. Jenčíkova zásada byla, že ten moment, kdy má tanečnice při tréninku dojem, že nemůže vyhodit nohu výše, poněvadž to už zkusila dvacetkrát (to platí o kterémkoli jiném bravurním cviku), musí se přemoci a pokusit se o to alespoň ještě dvakrát, a to je ten okamžik, kdy vám přibude již kýžený kousek do výšky, který chcete natrénovat.

Typy tanců, které jsme tančily, byly velmi rozmanité: *foxtroty*, *black bottony*, *charlestony*, *cakewalk*, *valčíky*, *polonézy*, *bollera*, *habanery*, *karioky*, *kankán*, *biquine*, *corridu* atp. Všechny jejich prvky jsme musely ovládat. Cvičily jsme rovněž různé etudy výrazu pohybem. Zkoušely jsme všechno, co bylo nové a ještě nezvládnuté. Dělal jsme to tak dlouho, až jsme to uměly. Jedna ovládala více to, druhá ono, ale trénovat jsme musely bez jakéhokoli slevování všechno. Nelze vyjmenovat celou tu škálu pohybů, které jsme u Jenčíka trénovaly. Kolik druhů chůze, usedání, padání, zdvihání se ze země bez pomoci rukou... Například usednout ladně na zem bez pomoci rukou a opět se zvednout. A to je jen jedna z tisíce drobností, které jsme musely ovládat.¹⁵⁷

Jenčík byl ve vedení svých tanečnic náročný, vyžadoval, aby dívky byly všestranné a na jevišti působily suverénně. Žádný prvek jim nesměl dělat na jevišti potíže, vše muselo vypadat dokonale.

A nakonec, co napsal Jenčík o svých svěřenkyních: „Moje girls, má děvčátka, zkrátka moji talenti se museli činit. Denně ráno všech šest se seřadilo u tyče a nejprve si posílilo dolní končetiny – sto šedesát dřepů z pěti základních pozic je už jistý výkon, na nějž lze těžko zapomenout, zrovna tak sto šedesát švihů napnutou pravou nohou a levou končetinou dovede připravit pěknou parní lázeň... Pak se šest ďáblic, jak jim říkal kritik Jindřich Vodák, vrhlo doprostřed sálu, kde na vyleštěné betonové podlaze začaly vytvářet veškeré umy a technické vymoženosti tanečního pohybu. Skoky, vrhy tělem, točky, pózy, pohybové

¹⁵⁷ Jirsíková, N., *Mé taneční role*, op. cit., s. 45.

zvláštnosti a mimiku. Jedno bez druhého nemohlo být... Hodně se cvičilo na švédském ribstolu a na žíněnce. Pěstoval jsem elementární akrobatiku, nikoli ovšem jako cíl, ale jako dobrý prostředek tělesné hbitosti a připravenosti... Tato pravidelná denní čtyři cvičení u tyče, uprostřed sálu, na žebří a na žíněnce trvala od deváté do dvanácté hodiny polední. Pak měly tanečnice prázdnou až do večerního představení. Musím vám prozradit, že těch šest děvčátek... bylo v podstatě velmi skromnými dívkami (až na ty kloboučky a sem tam nějakou nějakou tu parádíčku), dokonce byly dívkami disciplinovanými (až na to štěbetání, když měly za to, že je mi to jedno), neuvěřitelně čistotnými (až na ta záda a na ta kolena, když jsem je vyvaloval po podlaze!) a dívkami čistě rodinně založenými (až na ty kavárny, biografy, Edeny, kopanou, trampingu, a co já vím ještě). Vášnivě milovaly cukroví a kyselé okurky. Jirsíková kromě toho frankfurtské párky, které pořádala u každého kotlíku, na který přišla, než došla v noci domů. Čtly všechno. Každá z nich měla gramofon, a dvě dokonce kočky... Jinak byly jako jiné dívky, měly mnoho fantazie a možná, že snily o svých princích, kteří se zpravidla v životě nedostavují...¹⁵⁸

Z této vzpomínky vyplývá, že Jenčík měl své tanečnice opravdu rád. Byl to výjimečný vztah, protože nebyl poznamenán žádnými roztržkami, což bylo u Jenčíka neobvyklé.

Jenčík pak odešel k baletnímu sboru Národního divadla, tam, „kam on nejméně patřil“, jak poznamenala ve svých pamětech Nina Jirsíková.

¹⁵⁸ Jenčík, J., *Skoky do prázdna*, op. cit., s. 117.

Intermezzo III: Vinohradské divadlo a Bratislava



Po odchodu z Osvobozeného divadla odešel Jenčík na nějaký čas do Nového divadla, vybudovaného v roce 1934 ze suterénního skladiště Stýblova paláce na Václavském náměstí. Stejně tak učinil Jindřich Honzl, který v divadle zůstal pouze od června do září 1935. Režíroval zde několik významných surrealistických inscenací, které ale příliš u publika neuspěly. Poté se stal uměleckým ředitelem a dramaturgem divadla spisovatel E. Synek, který se snažil přilákat publikum na lehčí, zábavnější repertoár. Jenčík, který do divadla přešel i se svými girls, zde vytvořil choreografii do Couterlinova *Vlaku v 8.07* a do inscenace *Veselý bankrot* od Branislava Nušiče. Poté se soubor girls rozešel.

V roce 1935 odjel Jenčík poprvé do Bratislavy, kde ve **Slovenském národním divadle** vytvořil několik choreografií v činoherních představeních. Hned prvním představením sezony 1935/1936 byla romantická komedie Williama Shakespeara *Sen noci svatojánské* (premiéra 7. září 1935). Jenčík do divadla přijel na pozvání českého režiséra **Viktora Šulce** (1897–1945). Představení dirigoval Karel Nedbal. V letech 1935–1937 byla v bratislavském divadle baletní mistryní Ella Fuchsová, předtím zde však působil Achille Viscusi, Jenčíkův učitel. Je možné, že se Jenčík do Bratislavy dostal právě jeho prostřednictvím.

Další choreografii Jenčík vytvořil následujícího roku. Byla to taneční část hry *Strakonický dudák* od J. K. Tyla (premiéra 13. září 1936), pro kterou složil hudbu Karel Kovařovic. Režii měl opět Viktor Šulc.¹⁵⁹

O rok později nastudoval Jenčík se Šulcem operu Lodovica Rocca s názvem *Dybuk* (premiéra byla 14. dubna 1937). Pro dílo na námět Šaloma an-Skiho, čerpající z židovských pověstí, vytvořil scénu František Zelenka. Známý tandem Jenčík–Zelenka měl v Bratislavě úspěch: „...čo znamenala... účast Joe Jenčíka na tanečnej práci Slovenského národného divadla, to, myslím, na tomto mieste oso-

¹⁵⁹ Jaczová, Eva: *SND: Balet Slovenského národného divadla*. Slov. akademie vied, Bratislava 1971, s. 121.

bitne ocenovať a vyzdvihovať netreba,¹⁶⁰ napsal slovenský recenzent Ivan Balló. V ďalšej zpráve o Slovenskom národnom divadle, kde píše priamo o opeře *Dybuk*, pisateľ opakuje: „...ich mená (Jenčík, Zelenka) hovoria príliš výmluvne, než aby bolo treba osobitne oceňovať ich podiel.“¹⁶¹ Dále je v recenzii chválena moderní režie Viktora Šulce, který ač činoherní režisér, zvládl věc výtečně. Škoda, že se recenzent o působení Jenčíka více nerozepsal.

Jenčíka před příjezdem do Bratislavy pravděpodobně předcházela dobrá umělecká pověst, vystupoval zde zřejmě jako autorita, které si vážili.

V roce 1935 také začíná Jenčíkova intenzivnější spolupráce s **Městským divadlem na Královských Vinohradech**. Vytvářel choreografie do činoherních představení, která režírovali Bohuš Stejskal nebo František Salzer. Oba režiséři ve svých inscenacích uplatňovali choreografii a scénickou hudbu jako velmi důležité elementy. Od druhé poloviny roku 1936 si zvali tito režiséři další avantgardní choreografy, například Sašu Machova nebo Jožku Šaršeovou.

V některých inscenacích měl Jenčík šanci vytvořit výrazné taneční složky. Bylo to například ve Stejskalově režii a úpravě Moliérový hry *Měšťák šlechticem* (premiéra 4. ledna 1935), kdy toto dílo opět dostalo formu opery-baletu. Představení bylo pojato nově, moderně, v groteskně ironické poloze, která byla Jenčíkovi velmi blízká.¹⁶²

V tomtéž roce spolupracoval Jenčík s F. Salzerem na dvou představeních. Byla to Tylova báchorka *Jiříkovo vidění* (v té tančil jako mladý sólista v témže divadle v roce 1913). Její premiéra se konala 4. září 1935, bylo tedy vzápětí – po divadelních prázdninách – po uzavření Osvobozeného divadla.¹⁶³ Další hrou byl *Proteus* Paula Claudela. Toto představení bylo uváděno na komorní scéně vinohradského divadla v tzv. literárním cyklu, jehož vznik inspiroval ředitel divadla Bedřich Jahn. Jenčík nakonec spolupracoval na třech hrách tohoto cyklu.

Další výraznou spoluprací Jenčíka a Bohuše Stejskala byla Shakespearova historická hra *Timón Athénský* (premiéra 18. ledna 1936). K tomuto představení složil hudbu Jaroslav Ježek. Hra byla několika podstatnými škrty oproštěna od mnoha epizod, děj byl soustředěn na samé jádro příběhu, ale mnoho scén bylo rozvinuto právě pomocí Jenčíkovy choreografie a Ježkovy hudby. Příběh o odlidšťující moci peněz se tu odehrával jako moralita, v níž proti sobě byly po barokním způsobu postaveny scény hýřící světskou nádherou a scény diogenovské prostoty či

¹⁶⁰ *Tempo* 16, 1937, č. 14 (24. května), s. 191.

¹⁶¹ *Tempo* 16, 1937, č. 16 (30. června), s. 223.

¹⁶² Kol. autorů: *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*. Divadlo na Vinohradech, Praha 1997, s. 371.

¹⁶³ Není jasné, jak Jenčík stihl vytvářet choreografii zároveň v Praze a v Bratislavě, premiéry *Jiříkova vidění* a *Snu noci svatojánské* se téměř kryjí.

přímo poustevnické askeze. V prvním dějství byl do scény banketu vsunut velký výpravný balet. Jenčík zde vytvořil nejen choreografii do této taneční scény, pomáhal také při aranžování náročných komparzních scén. Jednou z nich byla vojenská paráda vojevůdce Alkibiada, která byla považována za nejúčinnější. Choreografie výpravných scén byla pro Jenčíka, s jeho zkušenostmi z revuí, jistě ideálním úkolem. Proto si ho také možná Stejskal vybral, když chtěl dílu zajistit správný kontrast výpravných efektů a prostého prožívání. Představení bylo také založeno na silném hereckém výkonu Františka Kreuzmanna v titulní roli Timóna: „S velkým procítěním, hlubokým rozvášněním v dobrotě, hněvu i bolesti hraje Kreuzmann Timona... Jako by se nadchl nějakým tím starokřesťanským poustevníkem, jenž z pouště máchajícími pažemi vysílá jonášské kletby na hříšníky. Řekli byste chvílemi: Greco.“¹⁶⁴ Jako by J. Vodák ve svém příspěvku zároveň popisoval Jenčíka...

Jenčíkova spolupráce s vinohradským divadlem skončila v druhé půli roku 1936, kdy byl angažován do Národního divadla jako baletní mistr.¹⁶⁵

V roce 1936 proběhla tiskem zpráva, že „balet *Špalíček* Bohuslava Martinů v choreografii Joe Jenčíka je připravován jako první baletní novinka Bělehradské opery“.¹⁶⁶ Jestli opravdu k nastudování *Špalíčku* Jenčíkem v Bělehradě došlo, se nepodařilo zjistit. V archivu Národního divadla jsou však uloženy dopisy Bohuslava Martinů adresované ředitelství ND, ve kterých je žádá, aby mu pomohli s vrácením jeho partitur *Špalíčku* z Bělehradu. Ředitelství mu odpovědělo, že „partitury byly z Národního divadla v Bělehradě vyzdvíženy, protože se nezdá, že by se toto divadlo rozhodlo k provozování...“.¹⁶⁷ Z toho vyplývá, že zřejmě ze studování *Špalíčku* v Bělehradě nakonec sešlo.

¹⁶⁴ Vodák, J.: Nejchmurnější Shakespeare. *České slovo*, 21. ledna 1936.

¹⁶⁵ Kol. aut., *Divadlo na Vinohradech*, op. cit., s. 372.

¹⁶⁶ *Tempo* 15, 1936, č. 7 (16. ledna).

¹⁶⁷ Archiv ND, složka *Špalíček*, dopis 4. dubna 1937.

Po krátkém účinkování ve sboru Národního divadla před válkou a za války přišel Jenčík do divadla v roce 1922. Tehdy byla angažována v Národním divadle Hana Jenčíková, aby tančila ve Straussově *Legendě o Josefovi*. V jejím angažmá měl samozřejmě prsty Jenčík. Režie představení se chtěl ujmout Karel Hugo Hilar, pak však z jeho úmyslu sešlo. Smlouva ovšem byla podepsána, a tak musel Hilar za sebe najít náhradu. Našel ji v Heinrichu Kröllerovi, což byl choreograf a baletní mistr v Mnichově, Vídni a Berlíně. O této záležitosti píše Augustin Berger, v roce 1922 ještě posledním rokem šéf baletu ND: „Už před příchodem Kröllеровým docházel k nám do baletu pan Jenčík, aniž se mi předtím o něm někdo zmínil. Přivedl také velmi hezkou dívku a oznámil mi, že si pan šéfrežisér (Karel Hugo Hilar, tehdejší čerstvý šéf činohry ND) přeje, aby tančila v ‚Josefské legendě‘. Udivilo mě to, poněvadž jsem ani o tom nic nevěděl. Zeptal jsem se proto pana Jenčíka, co u nás chce, nejmenoval-li jej snad šéfrežisér baletním mistrem. Podíval se na mne, usmál se a řekl: ‚Ne – ale mohu se jím stát a také jím budu.‘ Měl tehdy pravdu mladý pan Jenčík, dočkal jsem se, že se stal mým nástupcem. Když Kröller přijel, vybral si za sólistku do *Josefské legendy* Jägrovou a ptal se mne, co má dělat se sličnou mladou dámou. Řekl jsem mu, že ji poslal pan šéfrežisér a že má být v ‚Josefské legendě‘ zaměstnána. Naučil ji tedy pohybům rukama a se závojem a pak ji zaměstnal v baletu.“¹⁶⁸ Berger se s Kröllерem znal z Drážďan, kde působil jako baletní mistr tamního divadla a tam ho „vycvičil na sólového tanečníka“.¹⁶⁹ Berger byl poněkud uražen, protože o něm prý K. H. Hilar, tehdy čerstvý šéf činohry Národního divadla, poznamenal: „...ten Berger je pro Národní divadlo přece už jen starý.“¹⁷⁰ Hilar mu byl nesympatický

¹⁶⁸ Hájek, Ladislav: Paměti Augustina Bergra, choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén. Orbis, Praha 1942, s. 302.

¹⁶⁹ Hájek, L., op. cit., s. 301.

¹⁷⁰ Hájek, L., op. cit., s. 301.

i svými uměleckými záměry, považoval ho za plagiátora Maxe Reinhardta, jehož inscenační postupy Hilar znal z Berlína. Jenčíka Berger zase neměl rád z jeho předchozího předválečného působení v baletu ND, z něž Jenčík pro neshody s ním odešel. Jenčík byl zřejmě ostrý ve svých postojích k představitelům klasické tradice v baletu, své očividné pohrdání jimi si jistě nenechal ujít při žádné příležitosti. A sebevědomí mu asi také nechybělo. V mládí byl rovněž zřejmě v důsledku své prchlivé povahy až drzý. Je zajímavé, jak je i z takového vcelku neutrálního rozhovoru (pokud byl zaznamenán autenticky) cítit chlad a vzájemná nedůvěra obou zúčastněných. Nevíme, jestli byl Jenčík až tak chorobně ctižádostivý, jak plyne z tohoto rozhovoru, jeho ctižádost živila spíše touha prosadit se navzdory všem, kdo o něm pochybovali.

Choreografická spolupráce Joe Jenčíka s Národním divadlem začala při ojedinelé příležitosti roku 1924. Bylo to ve Stavovském divadle ve hře Eugena O'Neill *Císař Jones*, kterou režíroval Karel Dostal. Dostal Jenčíkovi nabídl, aby si v představení zatančil roli konžského kouzelníka-zaklínače. Premiéra se konala 18. května 1925 a hra byla uváděna s další prací amerického dramatika *V pornokovém pásmu* pod společným názvem *Večer O'Neill*. Představení mělo pouze čtyři reprízy.

Na tuto spolupráci prý Jenčík dlouho vzpomínal, přestože to nebylo jeho první setkání s činohrou kamenného divadla. Již předtím pohybově spolupracoval na činohrách v Městském divadle na Vinohradech. Ale *Císař Jones* byl případ ojedinělý. Zde nebyl tanec do děje vložen, ale stal se pokračujícím elementem v ději, kterým tento děj vrcholil s neobyčejným dramatickým účinem. *Císař Jones* je příběh o sveřepém černochovi, který zradí svůj kmen. Je to v podstatě monolog černocha, který uplatňuje v černošské říši vědomosti a zkušenosti, získané od bělochů, ovšem zkušenosti a vědomosti negativní. „Proto musel prodělati galeje, spáchat zločiny, naučit se vyděračství v Evropě, aby mohl dřít negry, které si podmaní báchorkou o své nezranitelnosti, uložit si kapitál v evropských bankách, z něhož by žil, až uteče ze svého císařství. A když postřehne tajenou vzpouru, utíká pralesem, kde je pronásledován a štván jako Eryniemi, zjeveními svých zločinů, zvuky děsícími jej, hrůzou ze své minulosti, neboť poznává, že je zrazen a opuštěn i ‚londýnským kramářem‘, o něž se dosud opíral.“¹⁷¹

Jones musí před svými lidmi prchat pralesem. V podstatě ale prchá sám před sebou, před svým svědomím. Nakonec padá vysílením, když před tím ve smrtelné horečce vystřílí všechny náboje po domnělých pronásledovatelích. V té chvíli se střetá s kouzelníkem. Ten tančí a neustále mění svou podobu, až se promění

¹⁷¹ *Divadlo*, 1925, s. 154.

v krokodýla. Jones po něm v hrůze střílí poslední stříbrnou koulí, která podle pověsti propůjčuje majiteli nezranitelnost. Jones pak umírá.

Jenčík tedy tančil roli kouzelníka, Jonese hrál Václav Vydra st. Hudbu k představení složil E. F. Burian.

Ve všech osmi scénách téměř stále zaznívalo dunění tamtamů a bubnů, a zvukově tak zastupovalo neviditelné pronásledovatele. Každé ze dvou jednání (1 + 7 scén) se zakládalo na dvou odlišných základních rytmických strukturách, k nimž se ve stejném tempu pojila všechna ostatní čísla. Zde byla hudba, respektive zvuková konstrukce, středem dramatické složky. Zvuk byl sjednocovacím elementem celkové jevištní dynamiky a herecké akce. Neobvyklá byla i jedinečná zvuková výstavba Burianovy partitury, realizovaná sólovými nástroji (tenorový pozoun, basklarinet, viola, kontrabas, klavír, xylofon) a soupravou bicích (tamtam, nižší a vyšší vířivý buben, malý a velký buben, tympán, dva baskické bubínky a činely). V některých číslech je dokonce notován větrný stroj. Dosti zvláštním a experimentálně zničím zvukovým prostředkem byl rovněž tzv. připravený klavír, kdy Burian hráčům předeepsal vložit do strun klavíru tvrdý papír a lepenku.¹⁷²

„V podstatě je to tragika primitiva, jenž přes všechnu odkoukanou civilizaci se nezbavil pověřivosti a jenž hyne výčitkami svědomí vybičovaného hrůzou samoty v pralese. Původnost a účinnost tkví ve znázornění těchto výčitek hereckou interpretací pantomimickou. Denní tisk uznává mnohé přednosti, *Národní politika* shledává původnost v tom, že se na jevišti promítají pouhá fakta, vize, bez dramatické stavby, uvádí, že jsou to pudové emoce, vyjadřované monologem, při němž hlavní úlohu hraje prostředí. *Venkov* mluví o plastickém obraze niterního procesu pudového primitiva... *České slovo* uznává O'Neillův dramatika silné původnosti, který si vyšlapává svou vlastní cestu... hlavní věcí je mu poznání, že civilizovaný svět a kulturní druh lidí se nehodí již do divadla, poněvadž toto vyžaduje hnutí vydatně mimického, a že úzkost a strach mají největší divadelní účinek, a tyto duševní stavy jsou u kulturního člověka omezeny, kdežto svět primitivů může poskytnouti drama, které je pantomimou děsů, vidin a přízraků. *Rudé právo* také konstatuje, že O'Neillova dramatická pramení z instinktů a podvědomí, ze všeho, co jinde bývá přikryto vybroušenými dialogy. *Národní listy* píšou, že O'Neill odstranil dramatický konflikt a položil celé drama na bedra jediného člověka, zločinného černocho. Hrozivá, panteisticky oživená příroda, plná temných sil, a člověk, osamělý uprostřed temnot, toť jsou jediní herci, z vnějšího světa je tu povýšen na dramatického činitele zvuk... že jsou dramaty hrdinů, vyšinutých z místa určení a řádu přírody... O provedení

¹⁷² Kol. aut., *Divadlo na Vinohradech*, op. cit., s. 157.

obou her (i v *Ponorkovém pásmu*) se píše, že mohlo být účinnější. *České slovo* vytýká režisérovi Dostalovi, že nedovedl z *Císaře Jonese* vytěžit, co v něm je, že nedbal autorových poznámek a že ani herci nevyhověli plně. *Českosl. Rep.* uvádí, že v pařížském Odéonu hrál *Císaře Jonese* černošský herec Benglia skvěle, že p. Vydra byl hodně evropský a budil dojem jen odvozený, právě tak jako naše dekorace. Celkem s provedením i výpravou není denní tisk příliš spokojen.¹⁷³

Z recenze vyplývá, že představení bylo ojedinělé hlavně svou hudební a zvukovou složkou, která se zde stala jednou z hlavních výrazových složek. Hudba, rytmus a zvuk vytvářely samostatné dramatické prvky, které posouvaly děj. Také tanec a pohyb byly důležitou dramatickou složkou.

Další setkání Jenčíka s ND nám vypovídá, do jaké skupiny umělců patřil, a také o poměrech, které v té době vládly v uměleckých kruzích. V listopadu 1926 uvedl Otakar Ostrčil poprvé v Národním divadle operu *Vojcek* Albana Berga. Režii měl Ferdinand Pujman, výpravu vytvořil Vlastislav Hofman. Uvedení *Vojcka* vyvolalo rozhořčené reakce hlavně pravicového tisku, který operu považoval za zneuctění Národního divadla, vyzýval dokonce diváky, aby představení vypískali. A to se i stalo – při druhé repríze byl nucen Ostrčil operu několikrát přerušit, pronikavý hvízdot na píšťalky se ozýval hned z několika různých míst. Nakonec bylo představení policejním komisařem pro neklid v divadle přerušeno úplně. Pravicový tisk druhý den vychvaloval narušitele představení, a to byl konec *Vojcka* – zemský výbor, v jehož správě Národní divadlo bylo, přes všechny protesty kulturních organizací, vydal zákaz představení. *Vojcek* se pak hrál až po válce. Ostrčil byl událostmi okolo *Vojcka* velmi deprimován a unaven. Několik levicových umělců (mezi nimi i Joe Jenčík, Saša Machov, František Zelenka, Vl. Vančura, Jar. Seifert, H. Thein, Jar. Ježek, E. F. Burian, Iša Krejčí, Jiří Frejka, Jindřich Honzl, také Julius Fučík...) poslali Ostrčilovi dopis, ve kterém ho chtěli povzbudit k další práci: „My, veřejně působící příslušníci mladé generace, obracíme se k Vám s projevem úcty a obdivu...“¹⁷⁴ Z této události je patrné, ke které skupině umělců se Jenčík hlásil. To mu však pak také bylo vytýkáno při jeho snaze o angažmá v Národním divadle. Intenzivně začal Jenčík spolupracovat s baletem Národního divadla v roce 1932 za Jaroslava Hladíka jako baletního mistra a Otakara Ostrčila jako šéfa opery. Bylo to ještě v době jeho působení v Osvobozeném divadle. Až do příchodu Václava Talicha jako šéfa opery ND byl trpěn spíše jako nezbytná výpomoc. To trvalo až do roku 1937, kdy byl uznán spolu s Jelizavetou Nikolskou baletním mistrem ND. V roce 1943 je Jenčík opět zmiňován již jen jako stálý hostující choreograf.

¹⁷³ *Divadlo*, 1925, s. 154.

¹⁷⁴ Thein, Hanuš: *Žil jsem operou Národního divadla*. Melantrich, Praha 1975, s. 123.

Operní režisér Hanuš Thein, se kterým Jenčík často spolupracoval, se o něm ve svých pamětech vyjadřoval velmi dobře. „V divadle nebylo příliš mnoho lidí, kterým bych tak věřil lidsky a umělecky, jako jsem věřil baletnímu mistru a choreografu Joe Jenčíkovi. Měl jsem Jenčíka upřímně rád. Téměř ve všech svých režiiích před rokem 1945 jsem choreografii svěřoval jemu a jeho nápaditá baletní spolupráce celkový výsledek inscenace vždy obohatila.“¹⁷⁵

Jenčíkova bilance tvorby v Národním divadle je následující: devět samostatných baletů – *Uspavač* (1932), *Špalíček* (1933), *Maličkosti* (1937), *Signorina Gioventù* (1937), *Čert na vsi* (1938), *Hračková skříňka* (1939), *Lašské tance*, *Král Lávr* (1940), *Krysař* (1942), z toho pouze dva (*Špalíček* a *Čert na vsi*) celovečerní. Pohybovou spoluprací vytvořil v 18 činoherních představeních, choreografií do oper vytvořil 61 (z toho některé byly nastudovány opakovaně (např. *Prodaná nevěsta*, *Rusalka*, *Eva*)).¹⁷⁶

Jenčík v Národním divadle spolupracoval s mnoha operními režiséry. Byl to zejména **Ferdinand Pujman** (1889–1961), což byl režisér, který prožíval svůj tvůrčí vrchol hlavně za Ostrčilovy éry. Pujman (mimochoodem manžel spisovatelky Marie Pujmanové) vždy usiloval, aby jeho představení byly prokomponované, stylově jednotné celky. Jeho práce vykazovala sklon k monumentalitě a obřadnosti. Dominantním prvkem pro něj byla složka pohybově-herecká, která byla často až meloplasticky ortodoxně připoutána k hudbě. Pujman byl ovlivněn Émilem Jaquesem-Dalcrozem a jeho pohybový názor byl ovlivněn Tyršovým tělovýchovným systémem.¹⁷⁷ Z Tyršových metod vycházel při rozvinutí gestické a pohybové stránky hereckého výrazu. Herci většinou vytvářeli přesné pohybové formy. Sbor byl u Pujmana jednotnou masou, která měla shodná pohybová aranžmá. Pujmanův přístup byl velmi pečlivý, pro scénografa vždy vytvořil přesný návrh půdorysu scény, který byl určen „siločarami“ pohybů herců.¹⁷⁸ Opery podle Pujmana byly vždy vysoce stylizovanou, vznešenou, geometricky propracovanou záležitostí.

Naproti tomu **Josef Munclinger** (1888–1954) vycházel ze svých pěveckých zkušeností. Ve svých režiiích se snažil upřednostnit spíše hereckou akci. Vedl herce k stylizovanému pohybovému a mimickému projevu, který tvořil se scénou jednotný celek. Výtvarný princip u něj nebyl tak v popředí jako u Pujmana, Munclinger naopak usiloval o živý obraz svých inscenací. Snažil se proto i provokovat

¹⁷⁵ Thein, H., *op. cit.*, s. 63.

¹⁷⁶ Viz soupis děl, příloha č. 17.

¹⁷⁷ F. Pujman napsal knihu *Divadlo a Tyrš* a také další práce, které se zabývaly pohybem, třeba *Taneční tvarosloví*. Měl časté přednášky o pohybovém pojetí v opeře, jedna z nich se mj. týkala tanců ve Smetanových operách. Tím také přispěl k taneční teorii.

¹⁷⁸ Procházka, Jaroslav (ed.): *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Academia, Praha 1983, heslo Pujman.

hercovu citovost. Ve svých inscenacích používal i technické novinky, například v Dvořákově *Vandě* bylo poprvé použito promítání diapozitivů, v opeře *Strojník Hopkins* zase byly vyzkoušeny možnosti zvukové aparatury.¹⁷⁹

Protikladem k Pujmanovu vysoce stylizovanému pojetí opery byl především **Hanuš Thein** (1904–1974). Pro bývalého zpěváka byl při režii pro něj nejdůležitějším aspektem herecký výkon. Thein byl zástupce realismu na jevišti, výrazového herectví. V počátcích režie dokonce hercům předváděl své představy role. Jeho pojetí znamenalo částečný návrat do doby předpujmanovské, protože se opíralo hlavně o herectví. U každé postavy se snažil o psychologickou drobnokresbu.

Dalšími režiséry, se kterými Joe Jenčík spolupracoval, byli Aleš Podhorský a Luděk Mandaus.

Jenčíka si režiséři vybírali pro všemožné opery, zvláště pro české novinky, které se ve třicátých letech hojně uváděly. Jenčík se osvědčil jako spolupracovník hlavně v dílech moderních, která byla uváděna poprvé. Jeho práce většinou spočívala v choreografiích tanečních vložek, pohybové práce se zpěváky byly spíše dílem režisérů. Vybíral si ho ke spolupráci jak Otakar Ostrčil, poté byl výsadním choreografem Václava Talicha.

Intenzita premiér oper, ve kterých Jenčík vytvářel taneční vložky, byla různá. Někdy tvořil i jednu choreografii měsíčně. „Choreograf není sám: musí se podrobit režiséru. To jde někdy na nervy. Zato odpovědnost je menší, ale o tohle pohodlí pravý taneční tvůrce nestojí. Studovat tance do opery... to je věčný pocit nedokončené práce, někdy také vědomí hračkování.“ Dále si Jenčík stěžoval, že nejhůře se mu tvořily tance do oper „starých“ (kromě Gluckových), kde byly tance pouhou ozdobou („Samé zbytečné tance cikánů, Španělek, vil a černochoů...“), a diváky v podstatě nezajímaly, protože ti přišli hlavně kvůli sólistům. („Věřte, není trapnějšího pocitu než vystoupit na jeviště s biskajskou tamburínou a s náušnicemi v uchu a vědět, že obecenstvo právě hádá, co asi teď primadona dělá, zda v šatně kloktá, či přijímá horoucí psaní svých ctitelů.“) Vyhovovaly mu naopak opery nové, napsané jeho současníky, kde již byl tanec zakomponován do děje ve větší míře.¹⁸⁰

Jenčíkovým výsadním dílem v Národním divadle byla *Prodaná nevěsta* Bedřicha Smetany. Jenčík napsal, že choreografii k *Prodané nevěstě* vytvořil devětkrát: „1923 ve Vinohradské zpěvohře, 1924 v Přírodním divadle v Kopidlně, 1925 v Neues Deutsches Theater v Praze, 1932 v ND v Praze, a to u příležitosti 1200. reprízy,

¹⁷⁹ Procházka, J. (ed.), *Národní divadlo a jeho předchůdci*, op. cit., heslo Munklinger.

¹⁸⁰ Jenčík, J., *Skoky do prázdna*, op. cit., s. 93.

1936 tamtéž u příležitosti 1300. reprízy, téhož roku tamtéž v Ladově výpravě na otáčivém jevišti, 1937 v Johannesburgu v Jižní Africe (pomocí letecké pošty), 1938 v ND jako 1399. představení, a konečně letos (1943) v nové výpravě Svolinského jako představení 1618.¹⁸¹ To je zajímavé shrnutí. Za Jenčíkova působení v ND tedy vždy operu zpracoval s různými režiséry on, s F. Pujmanem i s H. Theinem.

Prodaná nevěsta byla ve třicátých letech – a zvláště za války – v roli reprezentativního díla, které se uvádělo při slavnostních příležitostech. A tak Jenčíkovu práci v rámci opery viděl po svém zvolení v roce 1935 prezident Edvard Beneš, v roce 1938 britský pozorovatel lord Runciman, tentýž rok nově zvolený protektorátní prezident Emil Hácha, v roce 1941 se přišel na *Prodanou nevěstu* za přísných bezpečnostních opatření podívat říšský ministr osvěty a propagandy Josef Goebbels, 13. května 1945, tři dny po Jenčíkově smrti, ji viděli na neoficiálním představení vojíni Ruské armády.

Úspěch Jenčíkova provedení *Prodané nevěsty* byl zřejmě důsledkem Jenčíkova přístupu k českým lidovým tancům, jimž dal v opeře autentičtější, nebaletní podobu než předchozí zpracování: „Já sám jsem aranžoval tance do *Prodané nevěsty* nejméně pětkrát, a to ve verzích naprosto odlišných. Nikdy jsem se nesměl opakovat, až snad na podstatný styl celku. Nikdy jsem nesměl jednu choreografii přenést z divadla do divadla, a to z toho prostého důvodu, že jsem vždycky spolupracoval s jiným režisérem. Také to, že uvedení *Prodané* v Novém německém divadle v Praze bylo atrakcí, kdežto uvedení téže v novém nastudování v Národním divadle bylo jakýmsi dalším kulturním stupněm k vytčenému ideálu národní opery, nutilo mě, abych odlišoval. Tím vším bych rád řekl, že jsem se musel polkou opravdu zabývat, tj. ji studovat, o ní uvažovat a snažit se z ní něco, třeba ne nového, ale něco dosud neznámého a ukrytého vykresat. Někdy se mi to dařilo, někdy ne. Dlouho jsem se musel držet vzorů, alespoň pokud se týče exhibice všech možných českých kroků, do pojmu polka z *Prodané nevěsty*. Měl jsem úspěchy i neúspěchy. Jedni měli radost, druhým jsem zkazil chuť. Sám sebou jsem spokojen nebyl nikdy a často se stalo, že po generální zkoušce nejraději bych býval všechno přepracoval. Ale jedno zdůrazňuji: usiloval jsem o českou polku, a dále, usiloval jsem všemožně o její oddivadelnění. Oddivadelněním myslím onen strašný nános pohybového řemesla, jenž obvykle leží uskládněn v zásobárnách choreografických záznamů pp. baletních mistrů a v lebečních kostech hlavně starších členů souboru u každého divadla... jak již tenkrát bylo zvykem..., že se tanečnice naučily – i do zásoby a čistě schematicky – folklorové

¹⁸¹ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 33.

kroky a pohyby rukou, načež to vše se podrobilo disciplíně italské školy baletní a seřadilo pěkně za sebou do *kadril*... Tomu se záměrně říkalo nedotknutelný klasický styl... Tančit polku takovýmto způsobem a v klasických *kadrilách* je nesmysl!... Ten nesmysl spočívá v tom, že v případě *Prodané nevěsty* se jedná o polku lidovou, polku o pouti, před hospodou a v české vesnici, což zřejmě skladatel předpisuje, a ne o skladbu umělou a silně připomínající stavbu *české besedy*.¹⁸² V citaci je zřejmé, jak rozdílně přijímali provedení *Prodané nevěsty* v Novém německém divadle v Praze a posléze v Národním divadle. Musela to být velká zkušenost vytvořit stejné dílo ve dvou úplně rozdílných divadlech, ještě k tomu pro dvě různé národnosti, žijící ovšem v jednom městě, v jedné zemi. Také je zajímavé se dozvědět o Jenčíkových pochybnostech o sobě samém, jež asi dost intenzivně prožíval.

Jenčík také hodně v Národním divadle spolupracoval s činohrou. Byla to větší nová díla, netradiční zpracování. Spolupracoval s avantgardními režiséry, jako byl Jiří Frejka, ale i s režiséry činohry ND, jako byl Karel Dostál, Karel Hugo Hilar, Vojta Novák a další.

Baletní soubor neměl na začátku třicátých let v rámci Národního divadla nikterak lehké postavení. Balet totiž nebyl zcela samostatným tělesem a kompetentně i umělecky spadal do oblasti opery. V opeře zastával úlohu tanečního sboru a v mnoha operách dokonce i statistů. Kromě toho spolupráce s operou zabírala nejvíce zkušebního času tělesa. Jen v mezidobích, kdy právě operou nebyl plně zaměstnán, mohl balet pracovat samostatně pro sebe. A když se mu nakonec podařilo po delším studiu uvést vlastní taneční večer, bylo mu, vzhledem k intenzivnímu provozu opery, popřáno tak málo repríz, že se nakonec stala půlroční těžká práce v baletním sále nerentabilní.¹⁸³

Jedním ze základních problémů baletu bylo naprosto nedostačující taneční školení. Neexistovala ani samostatná taneční škola nebo taneční studio v ND, které vyžadoval právě Jenčík. Sám Jenčík později vypracoval přesný plán reorganizace tanečního školství¹⁸⁴ a předal ho ředitelství divadla a ministerstvu školství.¹⁸⁵ Existovaly jen soukromé baletní školy, které provozovaly hlavně tanečnice Národního divadla (J. Nikolská, Š. Klimešová, Z. Zabylová, H. Štěpánková). Často to byly jediné instituce, kde bylo možné se baletu naučit.¹⁸⁶ Tyto tanečnice Ná-

¹⁸² Jenčík, Joe: Problém polky. *Magazín DP* 4, 1936/1937, vyd. Družstevní práce a B. M. Klika, s. 87.

¹⁸³ Procházka, Jaroslav: *Generace za Hilarem a Ostrčilem*. Athos, Praha 1947, s. 52.

¹⁸⁴ Jirsíková, N., *Mé taneční role*, op. cit., s. 30.

¹⁸⁵ Procházka, J., *Generace za Hilarem a Ostrčilem*, op. cit., s. 52.

¹⁸⁶ V oblasti moderního tance to byla tanečnice Gret Eppingerová, která se v Praze snažila o propracovanější taneční metody ve své taneční škole.

rodního divadla však vchovaly mnoho výtečných tanečníků. Nikolská dokonce umožnila některým chudým a talentovaným uchazečům, jako například Sašovi Machovovi, studovat u ní zadarmo. „Baletní škola u některé sólistky nebo primabaleríny byla drahá. Bylo třeba zaplatit 300 Kč měsíčně. Baletní špičkové střevíce si každý musel koupit sám. Rychle se prošoupaly. Za mých časů byly ještě takzvané italky s měkkou špičkou, která se proštupovávala, aby zpevnila. Baletní školu si za těchto podmínek nemohl každý dovolit.“¹⁸⁷

Nikolská se dokonce pokoušela pozvednout výuku baletu v ND. Měla v plánu přilákat velké hvězdy klasického baletu, jako byla Olga Preobraženská, což se ovšem nepodařilo. Snažila se i o angažování cizích sólistů do baletu ND, zůstalo pouze u Andreje Drozdova, někdejšího tanečního partnera Tamary Karsaviny a pozdějšího partnera Nikolské.

Výsledek byl ten, že ND trpělo nedostatkem kvalitních tanečníků, zvláště baletního „dorostu“. Balet si vlastně musel sám své interprety vychovávat, kdežto do činohry a opery byli angažováni již hotoví umělci. To byla opravdu nevýhoda. Situace v baletu Národního divadla nebyla jednoduchá. Otakar Ostrčil, šéf opery Národního divadla, pod jehož kompetenci balet patřil, mu nebyl příliš nakloněn. Za vedení baletního mistra Jaroslava Hladíka, který neměl tak výraznou osobnost a autoritu jako předchozí mistr Remislav Remislavský, se činnost baletu poněkud rozmělnila. Když se připravovalo zestátnění Národního divadla, navrhoval Ostrčil dokonce zrušení baletu jako samostatného uměleckého tělesa. V bodu č. 7, v názorech uměleckých šéfů na reorganizaci správy ND (po postátnění v roce 1929) pro ministerstvo školství a kulturní osvětu, Ostrčil napsal: „Omezení baletu: V celkovém provozu doporučuji omezení baletu jakožto genu a použití jeho hlavně pro potřebu opery. Pak by bylo možno také provést postupnou redukci baletního personálu. Pro případ speciální by mohly být získány síly mimodivadelní.“¹⁸⁸

Jako reakce na tato omezení vyšel v roce 1933 článek o situaci v baletu ND: „Reorganizace státního baletu jevila se doposud jako negativní zásah do současného stavu, byť s tendencí odbavením několika sil přispěti k ozdravení celého tělesa. Vše se schylovalo k neklidu, neboť zůstávala nejistotou i otázka nového vedení. Šéfem baletu je stále baletní mistr Hladík, ale jeho zdravotní stav jen zesiloval pocit nedůvěry k jeho umělecké tvořivosti, jež byla konfrontována nejen jednou jak choreografií Jelizavety Nikolské, tak i Joe Jenčíka. Těmto umělcům byly v uplynulé sezoně přiděleny mimořádné úkoly a jimi, spolu s rozdílnými

¹⁸⁷ Jirsíková, N., *Mé taneční role*, op. cit., s. 30.

¹⁸⁸ Kazárová, Helena: *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Diplomová práce. HAMU, Praha 1983, s. 122.

stupni uměleckého poslání i tvoření, byl dán podklad ke zjevným, dobře či špatně ukrývaným bojům o hlavní slovo v budoucnosti baletu. Zdálo se, že soubor přiklání se spíše k Jenčíkovi nežli k Nikolské, které statečný poradní hlas na klasifikaci baletu vynesl řadu nepříjemností. Ovšem nebylo by to Národní divadlo, aby neměly volné slovo politické motivy, kterými bylo působeno tu i onde...“ píše referent -ej.- v časopise *Československé divadlo*.¹⁸⁹

Časopis *Venkov* upřednostňoval Joe Jenčíka: „Balet a státní scéna. Denními listy prošla zpráva, že ředitelství ND pozvalo k pohostinné choreografické režii Joe Jenčíka. Jde prozatím o drobnou práci v Shawově pentalogii *Zpět k Methusalému*, ale správa ND, jak se zdá, počítá tímto otevírat oken i tomuto umění... Vítáme plně počin nové zprávy, která plně chápe, že ani tanec není *ars mine-rum genticum* a zve ke spolupráci J. Jenčíka, který v daleko menších rozměrech a prostředcích dovedl ve svém souboru v Osvobozeném divadle vytvořit taneční těleso velmi slušné a slibné úrovně umělecké.“¹⁹⁰

Jak vyplývá z výše napsaného, již od počátku musela být atmosféra vztahu Nikolské a Jenčíka dosti dusná. Oba byli naprosté protiklady, ale zároveň se jejich pojetí dobře doplňovala, takže by znamenala ideální spojení stylů v repertoáru: klasické, technicky vytříbené balety Nikolské a Jenčíkovo modernistické hledání nových forem na soudobou hudbu.

Jelizaveta Nikolská (1904–1955) byla svým tanečním založením hlavně klasická balerína. Studovala v baletní škole při Oděském divadle opery baletu u R. Remislavského. Když byl Remislavský v roce 1922 angažován do Prahy jako baletní mistr ND, přišla jeho talentovaná žačka s ním. Měli však spolu spory, a tak Nikolská v roce 1925 odešla. Poté odjela do Paříže, kde se tanečně zdokonaľovala u Olgy Preobraženské a tančila ve Folies Bergere. Její doménou byl hlavně klasický tanec, i když se později ve svých vystoupeních hlavně mimo scénu ND snažila i o charakterní tance, a někdy dokonce vystupovala bosá podle vzoru Isadory Duncanové. Její výkony byly většinou technicky na velmi dobré úrovni, byla to osobnost na úrovni primabaleríny, jaká v baletu ND chyběla. Po pařížském mezidobí se Nikolská na počátku třicátých let vrátila do Prahy. Po jejím několikerém hostování v baletu ND se zdála vhodnou kandidátkou na post baletního mistra. Měla k tomu dobré předpoklady svou rozsáhlou pedagogickou činností a svou výtečnou technikou. Měla prý výtečnou paměť a zlí jazykové tvrdí, že většinu variací ze svých choreografií „ukradla“. Její choreografie však nebyla až tak brilantní jako její taneční technika, těžila hlavně ze svých znalostí klasických

¹⁸⁹ Čs. divadlo 16, 1933, č. 11, s. 164.

¹⁹⁰ *Venkov* XXVII, 1932, č. 34 (9. února), s. 7.

variací a charakterních tanců. Ve svých dílech zároveň vytvářela hlavní taneční role, což se s tvorbou choreografie jistě dobře neprolínalo. Její režisérské schopnosti byly prakticky nulové. Těžiště její práce bylo však v žádaných titulech. *La-butí jezero*, balety Stravinského, *Raymonda* – tyto tituly vždy zajistily Národnímu divadlu slušný zisk, protože je obecnost stále vyžadovalo a představení byla vyprodána. Jenčíkovy experimentální spolupráce se s ní z hlediska finančního zisku divadla nemohly vůbec měřit.

Vedení divadla však v pohnutých třicátých letech chtělo zároveň, aby se vedoucího místa ujal český umělec. Přece jen pak angažovalo Nikolskou od sezony 1934/1935 jako primabalerínu a baletní mistryni.

„Jenčíkova spolupráce se projevovala neustálou zaměstnaností, úkoly spíše drobnými než rozhodujícími. Nikolská byla ve výhodě nejen osobností vlastního charakteru, ale i volbou repertoiru, který dal jí příležitost dopracovati se nejen uměleckého úspěchu a všeobecné obliby, ale také hospodářského přínosu, jímž po letech byla opět prokázána upotřebitelnost i užítkovost baletních představení. Není divu, že v této soutěži nemohlo dojíti jiného řešení, než k tomu, že ND přistoupilo na podmínky, kdysi mu Nikolskou pro případ trvalé spolupráce oznámené... ND angažovalo oba umělce s tím, že pí Nikolská bude jako primabalerína zároveň choreografem a baletní mistryní, zatímco její partner, baletní mistr Andrej Drozdov, bude se uplatňovati jako sólový tanečník. Pro oba umělce pamatuje smlouva na jejich nerušený kontrakt se zahraničím a tak jsou vázáni vystupovati, resp. studovati v ND v hlavní sezoně po dobu šesti měsíců. Mimo tento smluvní závazek ponechává se těmto umělcům vystupovati na zahraničních scénách... Při tomto uspořádání šestiměsíční sezony nebyla vzata příležitost i jiným umělcům k vyzkoušení jejich pracovních schopností, takže, doufáme dojde ke správnému korigování a osvěžování systematické práce státního baletu soutěží v oblasti ryze umělecké. S novou sezonou nabude tedy opět náš jediný oficiální balet rovnoprávného zařazení v pracovním celku ND. Po řadu let omezen na funkci podřadného doplňku opery, představí se v oživeném poslání autonomního tělesa, připraveného k soutěži s ostatními v programu umělec-kém i hospodářském...“¹⁹¹

To se, bohužel, nestalo a baletní soubor se za společného působení Jenčíka a Nikolské stal jedním velkým bojištěm. Oba byli příliš vyhranění ve svých názorech a oba chtěli dosáhnout svého.

Každý ze dvou choreografů měl své oblíbené tanečníky, se kterými pracoval. V době, kdy Jenčík do ND přišel a v následujících dvou letech „bezvzládí“ se

¹⁹¹ ej. in *Divadlo* 1933, s. 166.

soubor zredukoval z 59 členů (včetně baletního mistra) na pouhých 37, z toho 7 mužů.¹⁹² Až v roce 1934, kdy byla jmenována Nikolská baletní mistrýní, se počet tanečníků zvýšil na 50, z toho 14 mužů, což bylo oproti předchozím letům hodně. Výraznými sólisty v Jenčíkově okruhu byli Karel Pirník, Jaroslav Berger (vnuk Augustina Bergra). Ti tančili i s Nikolskou. Z tanečnic to byly Zdeňka Palečková, která dostávala příležitost hlavně díky Jenčíkovi a tančila většinu sólových partů v jeho baletech, Eva Vrchlická ml., Vlasta Podrabská, Ellen Tanascová, Helena Holečková. V roce 1943 byly angažovány další mužské posily: Antonín Landa (což byl také Jenčíkův tanečník), Viktor Malcev, Jiří Němeček. Sedm tanečníků totiž odešlo: Zdeňka Palečková se trvale zranila, Jaroslav Berger s Evou Patočkovou odešel do Haagu, František Bubla do Hamburku, Jiří Škoda do Královce, Ellen Tanascová a Jiří Andrs do Nového německého divadla v Praze. Některé zdroje uvádějí jako důvod jejich odchodu neshody s Nikolskou,¹⁹³ faktem však také je, že v souboru ND stále fungovaly zastaralé platové výměry upřednostňující pouze „hvězdy“ – primabalerínu a přední sólisty, a ty tanečníkům nevychovály.

Již v roce 1932 Jenčík vytvořil choreografie do několika oper. V březnu to byla Rossiniho *Popelka*: „...režie Josefa Munclingera přihlížela především k rozpoutání groteskního humoru scény a nechávala jednotlivým postavám volné pole k všelijakým alotriím. Byla v tom podporována promyšlenou výpravou Františka Muziky, která vhodně rozřešila problém simultánního jeviště za současné hry v Popelčině kuchyni a v panském pokoji a také v jiných obrazech scénu účelně členila. Taneční vložky v moderním choreografickém pojetí koncipoval Joe Jenčík jako host. Hra měla úspěch velmi živý...“¹⁹⁴ V *Klíči* se Mirku Očadlíkovi *Popelka* moc nelíbila, ale za to z ní vyčteme, kde se tanec odehrával: „...jedině čím Popelka uměleckému niveau opery přispěla, je choreografie Jenčíkova, omezená sice na úzké pásmo mezi portály jeviště, ale přesto pozoruhodná. Doufejme, že to bylo Jenčíkovo vystoupení na *engagement*, a když to Jenčík nyní vyhrál, dojde už konečně jednou k reformě našeho baletu...“ Je vidět, komu všemu ležel na srdci osud baletu Národního divadla, také hudební odborníci byli s jeho úrovní nespokojeni. Na angažmá si však musel Jenčík ještě počkat.

V květnu 1932 pracoval Jenčík na opeře Lea Delibese *Lakmé*: „...pozoruhodné bylo řešení scén tanečních, jež v moderním umění pohybovém a účinném skupinovém rozčlenění koncipoval choreograf Joe Jenčík, pomalu stálý host Národ-

¹⁹² Bylo to zřejmě v rámci úsporných opatření O. Ostrčila.

¹⁹³ Procházka, J., *Generace za Hílarem a Ostrčilem*, op. cit., s. 53.

¹⁹⁴ h. d. [Hubert Doležil?] in *Tempo* 11, 1932, č. 7 (březen).

ního divadla v této funkci...¹⁹⁵ Jinak se recenzentům opera příliš nezamlouvala, odsuzovali též volbu díla do repertoáru ND, samotnou operu totiž považovali za zastaralou.

Prvního října 1932 mělo ve Stavovském divadle premiéru činoherní představení *Zpívající Benátky*. Jenčík se při této práci znovu setkal s režisérem Karlem Dostalem, s nímž spolupracoval v roce 1924 na *Císaři Jonesovi*. Na *Zpívajících Benátkách* se podíleli další tvůrci z Osvobozeného divadla. Hru totiž napsal podle Carla Goldoniho Adolf Hoffmeister, hudbu vytvořil Jaroslav Ježek. Kritika se o ní vyjadřovala velmi pochvalně: „(Hoffmeister) pracoval velmi samostatně na archaickém námětu, zachovav mu jen velmi málo z původní dikce a překonstruovav divadelní a sociologické poslání jednotlivých figur, přiblížil je řeči dneška, aktualitě soudobého životního a společenského interestu. Pod tímto úhlem vanaula nám ze *Zpívajících Benátek*, jejichž text podložil na mnoha místech Jaroslav Ježek velmi šťastně originelní, moderně archaizující klavírní hudbou, pestrá všechno, tu rozmariná až bláznivá, tu groteskně vážná až věštecká... Režie Karla Dostala, barevná, bujná, efektní v detailech, velmi pečlivá a odstíněná tónově, Jaroslav Ježek hudebně a Joe Jenčík tanečně doplňují pak autorův a režisérův úmysl... *Zpívající Benátky* nás získaly pro poezii ovzduší a svůj svižný vtip...”¹⁹⁶

Roku 1932 (21. října) měla v Národním divadle premiéru opera polského skladatele Karola Szymanovského *Král Roger*. Režii měl Josef Munclinger a dílo dirigoval Otakar Ostrčil. Nebylo to drama, spíše lyricko-oratorní symbolistická alegorie. Kritiky o ní napsaly: „Za zaznamenání stojí okolnost, že tentokrát fungoval vnitřní rozhlas divadla takřka bezvadně, čímž znamenitě vynikl velký zpěv Roxanin v druhém dějství, přenášený na jeviště ze sborového sálu... Námitky máme proti scéně, nešťastně stabilizované do dvojího akčního prostoru, obrazově nesourodé, kombinující architektoniku s vnější dekorativností (Václav Pavlík). I rozčlenění ve velké scéně taneční, kdy pohybové a choreografické dispoziční vytvořil Joe Jenčík, nebylo na sto procent uspokojivé, a blížilo se spíše velkoopernímu baletu než účelnému tanci, který by zde byl na místě... Režie J. Munclingera byla sice kompilační a nedbala organické souvislosti pohybové ani u sólistů, ale statickosti věci dost dobře odpovídala... Lze kvitovati alespoň snahu, ačkoli originalitu bychom kvitovali raději.”¹⁹⁷

V roce 1932, kdy již vytvořil několik choreografií do oper, měl Jenčík šanci vytvořit rozsahově větší dílo, například balet *Uspavač* s hudbou Florenta Schmitta.

¹⁹⁵ h. d. [Hubert Doležil?] in *Tempo* 11, 1932, č. 9 (květen).

¹⁹⁶ O. Štorch Marien in *Rozprawy Aventina* 8, 1932/1933, č. 2, s. 14.

¹⁹⁷ Mirko Očadlík in *Rozprawy Aventina* 8, 1932/1933, č. 5, s. 38.

Premiéra se konala 30. června 1932 a titul byl uváděn ve společném večeru s baletem *Myrthó* (hudba Maurice Reuschel, choreografie J. Nikolská, premiéra 14 dní před tím) a Mozartovým nedávno nalezeným baletem *Verbování* (choreografie Jaroslav Hladík). Hladík s Nikolskou si balety sami vybrali, Jenčík přijal nabízené dílo, sám si upravil libreto a sám i balet režíroval. Bylo to zajímavé srovnání různých pojetí choreografie na prknech Národního divadla. Hladík měl už v té době zdravotní problémy, proto se počítalo, že v nejbližší době bude nutné, aby za něj někdo převzal úlohu šéfa baletu ND. Tento komponovaný večer měl být jakýmsi konkurzem, při němž vykristalizuje potenciální baletní šéf. Vinou špatně vytištěných plakátů si diváci mohli myslet, že *Verbování* je dílo Jenčíka.

Děj baletu, jehož libreto bylo vydáno v roce 1932 v nakladatelství Terpsichora, byl velmi spletitý a komplikovaný, realita se neustále měnila v sen, a naopak. V *Uspavači* tančila Dítě Vlasta Podrabská, *Uspavače* Vadim Baldin, jež se mezitím stal Katem, v roli Panenky se střídaly Zdenka Zabylová a Helena Štěpánková, Císaře tančil Emanuel Famíra, jeho Hodnou dceru Zdeňka Palečková, jeho Zlou dceru Eva Vrchlická. V baletu bylo ještě mnoho dalších postav.

Jan Rey, dlouholetý Jenčíkův příznivec a přítel, považoval Jenčíka za vítěze večera: „V kontrastu k *Myrthó* a *Verbování* přímo osvěžujícím dojmem působil závěrečný Florent Schmittův *Uspavač* v úpravě, režii a choreografii Joe Jenčíka. Přes veliký úspěch, s nímž byl nastudován a jehož stopy místy jsme mohli postřehnout, přes nevyrovnanost *ensembu* a nezvyk pracovat v jiné ‚choreografické dimenzi‘, bylo tu mnoho vykonáno. *Ensemble* byl volnější, přirozenější, logika projevu tanečního i mimického přijatelná. Nic tu nerušilo po stránce ‚jevištní pravdy‘. Po stránce technické byl ovšem Jenčík nucen uchylovat se k jistým opakovaným pohybům, často zjednodušeným *ad usum* interpreta nedostiž vycvikovaného rytmicky, technicky i výrazově. Bezvadně zmohl Jenčík obtíže pohádkového námětu. Výprava a kostýmy Zelenkovy, jež nutno počítat k jeho nejzdařilejším, podpořily jeho práci znamenitě. Nejlépe dopadly scéna myši, tanečnicích písmenek a Čína. Jenčík tu dokázal něco, co jsme už dávno neviděli: že i na dětský balet se zájmem se mohli dívat dospělí (a inteligentní) lidé. Můžeme se těšit, že jeho další práce na půdě ND vyzní stoprocentně, zvláště když nynější rozhárané poměry skončí konečně přísnou a účelnou restrikcí baletu.“¹⁹⁸

Recenzent v časopise *Tempo* o baletu napsal: „Druhou novinkou byl naproti tomu moderní balet francouzského skladatele Florenta Schmitta *Uspavač* na látku Andersenovy pohádky, celkem také krátký, ale o sedmi rychle vystří-

¹⁹⁸ J. Rey in *Klíč* II, 1931/1932, s. 311.

daných obrazech. Dětské ovzduší je tu scénicky dobře zachyceno, zejména v rozličných vtipných nápadech, hudba pak dodává vhodnou náladu v dramatizujících partiích i v tancích více statických. Řídil František Škvor; pohádková výprava byla však od Františka Zelenky a choreografie a režie byly pohostinsky svěřeny J. Jenčíkovi z Osvobozeného divadla, který do řešení vnesl moderní pojetí. V sólistickém souboru obou her (*Uspavač* a *Verbování*) přední místa zaujaly obě naše nejvyspělejší tanečnice Hel. Štěpánková a Zdenka Zabylová.¹⁹⁹

V tomto baletu byla ceněna spíše režie: „(Jenčík) rozčlenil dílo v obrazy, které měly taneční, pohybovou i dějovou plnost a skloubil jeho jednotlivé části v plynulý proud celku...“²⁰⁰, což musela být těžká a o to záslušnější práce, když Jenčík dokázal v tak krátkém čase vystřídat sedm obrazů. Výprava Františka Zelenky, kterého si Jenčík přivedl z Osvobozeného divadla, byla také tradičně chválena. Jinak to nebyl tak přesvědčivý výkon, aby Jenčíkovi zajistil angažmá. Ani Nikolská nakonec úplně nepřesvědčila. Vedení se ani v další sezoně nerozhodlo, kterého ze dvou adeptů nakonec vybere.

V lednu 1933 mělo premiéru představení s názvem *Rajská zahrada*, opera-balet o jednom dějství na námět z pohádky Hanse Christiana Andersena. Byl to jakýsi předchůdce zpívaného baletu, který později reprezentoval *Špalíček*. Žánr představení nebylo možné jednoznačně určit, protože taneční a zpěvní plochy měly rovnocennou roli. Hudbu složil mladý český skladatel Emil Němeček, představení režíroval Josef Munclinger a choreografii vytvořil Jenčík. Dílo si nevybojovalo uznání kritiky: „Za to však utrpělo slohové usměrnění a ukáznění nápadem velmi choulostivým, sloučiti v jediném nevelikém díle útvar operní i baletní, čímž se do skladby dostal vnitřní rozpor a obě složky se od sebe rozpadají. Jádrem kusu je takto vlastně balet, a zpívané partie operní jsou pro něj jenom rámcem, nanejvýše jen dějově vysvětlujícím, což by se dalo zmoci i pantomimicky a jednota celku byla by zachována... Na skrovný děj je těchto málo diferencovaných tanců příliš mnoho... Skladatel stal se tu, snad bezděčně, ale možná i vědomě, obětí dnešního experimentování... Dílku byla jinak věnována obvyklá péče, zachovávaná dnes v ND při domácích novinkách, třebaš i problematických. Hu-debně je nastudoval O. Ostrčil, taneční řešení, tentokrát nikterak zvláště nové, obstaral Joe Jenčík j. h.“²⁰¹ Toto dílo dokládá, že Jenčíkovi byly zadávány spíše moderní, soudobé věci, často i experimenty.

¹⁹⁹ H. Doležil in *Tempo* 12, 1932, č. 1 (září).

²⁰⁰ Kazárová, H., op. cit., s. 54.

²⁰¹ *Tempo* 12, 1933, č. 6 (únor), s. 216.

V dubnu 1933 měla premiéru opera Rudolfa Karla *Smrt kmotřička*: „Složku taneční, které se ve hře dostává místo jednak v přírodní scénérii vinic v prvním dějství, jednak v podsvětí (limbu), pojal choreograf (Jenčík) správně jen jako výraz zesílení situace a pohybového rozvlnění prostoru, neboť vlastní dějová funkce zde tanci nepřipadá...“²⁰²

V sezoně 1933/1934 vytvořil Jenčík choreografii do opery Camila Saint-Saëns *Samson a Dalila*. Opera byla považována za zastaralou, její provedení v Národním divadle také: „...hudební nastudování pod Zunou mělo slušnou úroveň, méně režie, nejméně výprava. Ostatně i to bylo úměrné stylu i hodnotě díla. V choreografii Jenčíkově zaráželo, že i tento muž nadějí se začíná spokojovat vyhazováním primabalerín do povětří a jinými ekvilibristikami ve stylu Nikolská-Drozov. Radost jsme z toho neměli...“²⁰³

Nebyla to náhodou známka toho, že se Jenčík snažil za každou cenu dostat do angažmá Národního divadla, a že se proto snažil trochu přizpůsobit svůj styl? V *Klíči* byla opera zhodnocena následovně: „...není to sice banální, chce to udržet úroveň, ale je to chudinka popatlaná, kus bývalé módy, dnes už zastaralé a směšné... Jinak bylo představení ve znamení velkooperní revue... valná část představení, zejména scény komparzové nebyly propracovány, lidé se tam vrtěli až nemilo. Ten balet! Jenčíku, Jenčíku, cos to učinil! Nebylo ti líto děvčat, která si musela posedáváním otloukat zadečky? Anebo to měla být parodie na ostatek představení? V tom případě si zasloužila tato část primát...“²⁰⁴ Škoda, že už se nikdy nedozvíme odpověď na tuto otázku. Měl Jenčík tolik odvahy a vyzkoušel si své oblíbené sarkastické kritiky z Osvobozeného divadla? Těžko říct, jeho pozice v baletu ND vůbec nebyla ustálená. Oba tvůrci, Jenčík i Thein, dostávali své úkoly zadané, v Jenčíkovi mohla vzklíčit touha, když se mu dílo nezamlouvalo, opět si ironicky „zařádit“ a zparodovat operu samu a Thein, protože si rozuměli, mu to mohl tolerovat. To jsou ale pouhé spekulace. Opět se tu vyskytuje nařčení z povrchního revuálního zpracování, což byla však spíše záležitost režie. V posudcích na opery, ve kterých Jenčík vytvářel choreografie, se tento poznatek vyskytoval častěji. Nebyl to náhodou pozůstatek z Jenčíkova působení v nočních podnicích, jehož se nikdy úplně nezbavil?

Další operou bylo *Strašidlo v zámku* Jaroslava Křičky. František Bartoš toto dílo zcela zavrhl: „...aniž bychom chtěli ublížit dílu i výkonným umělcům, je třeba opakovat, že jejich společná práce se nezdařila. Málokdy se stalo divadlo svědkem

²⁰² *Tempo* 12, 1933, č. 8 (duben), s. 301.

²⁰³ *Rozpravy Aventina* 9, 1931/1932, č. 5, s. 51.

²⁰⁴ *Klíč* 4, 1933, č. 1, s. 29.

tolikeré bezradnosti a desperátnosti jako při tomto nastudování... Mezi jejich dosavadními úkoly a úkolem tímto je nepřekonatelný rozdíl. Gleich a Budíková ještě nemuseli dělat operetní dvojici, taneční *ensemble* ještě si nemusel hrát na girls; dělají to poprvé a pánbůh ví, že milenecká dvojice a girls z periferních operet jsou přirozenější než ti zde...²⁰⁵

Recenze v *Klíči* je ještě ostřejší, ale za to chválí choreografii: „...tato směsice muzikálního nevkusy byla opět skladatelem upravena proti pražskému provedení německému... nesrovnávali jsme, protože na tuto věc je škoda každé minuty. A tak nejnápadněji zapůsobil nový furiant ve finále, tančený v národních krojích... opět jednou Zelenka, omezenější než kdy jindy, ale vždy v každé situaci čistý, stylový, vkusný... Theinova režie překvapila... Nastudovalo se to, a už se to nehraje. Zaplať bůh, je ještě vkus u publika, takovou muzikální nestydatost přece ještě nesneseme.“²⁰⁶ Z posudku vyplývá, že Jenčík opět zdařile zpracoval lidový tanec, jehož temperamentní forma mu zřejmě vyhovovala.

Úplnou novinkou byl *Jánošík* Aloise Háby. Hudba byla velmi chválena, dílo celkově vyznělo na scéně Národního divadla, i když se jednalo spíše o novodobou a nezvyklou hudbu, velice dobře: „Dávno neslyšeli jsme díla tak ryzího ve své výrazové linii. Provedení mělo znamenitou úroveň hudební, režijní i, až na výjimky, výpravnou.“²⁰⁷ V *Klíči* byl recenzent dílem také nadšen: „...provedení Hábovy opery mělo výši zvláště dokonalou... V těchto svých výkonech Ostrčil překvapuje především autory samy, kteří někdy ani netušili, co vše z jejich partitury se dá vytěžít ve skutečnou plastickou útvornost... režijní výtvar Pujmanův znamenal vysoké pozdvižení celé věci... Do celkové účelné a pevné souhry zapadla i stylizace zbojnického tance v plnosti a jadrnosti...“²⁰⁸ Stylizace folkloru byla Jenčíkovou silnou stránkou.

Špalíček

V září 1933 (19. září) měl premiéru zpívaný balet *Špalíček* Bohuslava Martinů. *Špalíček* je pásmo lidových her, pohádek a lidových příběhů,²⁰⁹ Martinů k tématu a hudbě baletu napsal: „...co jsem hlavně sledoval, je vytvoření hry lidové a scénické, tedy lidové divadlo... Omezil jsem se... na úplně prostou lyriku a zachoval jsem tento tón pro celou hru, nekomplikoval jsem ji žádnými novostmi nebo

²⁰⁵ *Rozpravy Aventina* 9, 1933, č. 3.

²⁰⁶ *Klíč* 4, 1933, č. 1, s. 13.

²⁰⁷ Fr. Bartoš in *Rozpravy Aventina* 9, 1933, č. 10, s. 93.

²⁰⁸ *Klíč* 4, 1933, č. 1, s. 94.

²⁰⁹ Libreto viz přílohu č. 7.

originalitami, jež jsou teď v módě, zachoval jsem prostý lidový tón a jsem přesvědčen, že toto řešení je nejlepší a že plně odpovídá divadelnímu řešení a každému řešení vůbec.“²¹⁰ Intence Martinů byly tedy vytvořit čistě lidové divadlo. Zpívaný balet byl koncipován tak, že sólisté-zpěváci byli umístěni v orchestřišti, tanec se odehrával na jevišti.

Bohuslav Martinů si pro svá díla velmi pečlivě vybíral umělce, kteří jej měli realizovat. V případě *Špalíčku* vyžadoval na ředitelství ND, aby výpravu vytvořil **František Muzika** (1900–1974). Uvažoval též o Václavu Špálovi. Muzikův předběžný rozpočet byl však příliš vysoký²¹¹, proto se ředitelství rozhodlo, že výpravu obligátně svěří šéfovi výpravy J. M. Gottliebovi, který celou věc pořídil za pouhých 8408,50 Kč, což bylo na balet s tolika obrazy opravdu velmi málo.²¹² Ředitelství bylo spokojeno, méně však kritika, již se výprava vůbec nelíbila.²¹³ Jenčík se s Martinů asi neznal, byl zřejmě (jako při dalších spolupracích) doporučen ředitelstvím, potažmo Talichem. Ve své minulé choreografii na sebe Jenčík upozornil *Uspavačem*, kde v podstatě řešil podobný problém rychle za sebou jdoucích obrazů, které měly také pohádkové náměty.

Jenčík o choreografii *Špalíčku* sám napsal a nechal nám tak nahlédnout do svých tvůrčích záměrů: „Řídě se naznačenými zásadami a záměry jednotlivých dějství, použil jsem choreografie, jež je – a to zdůrazňuji – svým stylem kompromisní. Tam, kde hudební podložení děje nebo tance příliš nevybočuje z obvyklého rámce plynulého tempa a jednoduchého rytmu, použil jsem základních element klasického baletu. Tak tomu je v *Prologu* a v *Růžovém valčíku* Popelky. Hudební čísla, jež jsou komponována tak, že se jejich takty neustále mění, řešil jsem čistě rytmicky. Takový je tanec astrálních bytostí u Čaroděje, Zajíce, kouzelných zvířat a nebešťanů... *Legendu o svaté Dorotě* jsem podrobil disciplíně rytmicko-pantomimické, tj. nechal jsem většinu pantomimických částí vyprávěcích tančit, a to formou primo puritánsky jednoduchou. Ve *Svatebních košilích* jsem se pokusil o sloučení zvuku, rytmu, pohybu, grimasy, dekorace v jediný účín dramatu. Choreografie a mimická část této balady je idealistická, pokud se týká stylu: má

²¹⁰ Martinů in *Národní divadlo* XI, 1933/1934, č. 2 (19. září).

²¹¹ Obvykle byla pořizovací cena okolo 20 000 Kč, například *Signorina Gioventù* stála 19 093, Julietta 22 880 Kč atd. Také Antonín Heythum, mladý nadějný výtvarník, jehož práce využívali v ND, např. i Nikolská, byl pro ředitelství příliš drahý.

²¹² Archiv ND, složka *Špalíček*.

²¹³ V rozpočtu výpravy figuruje i položka létací zařízení, je proto zřejmé, že Jenčík využil této technické záležitosti ve fantaskním ději.

sloužit jen a jen účinku fantastického prostředí dívčiny komůrky, chmurných krajin a hřbitova.²¹⁴

Martinů se zúčastnil zkoušek a byl přítomen i na pražské premiéře *Špalíčku*. Napsal o něm, že si choreograf „vedl velmi dobře, až na to, že pohádky jsou spíše příšerné a hoffmanovské než české, ale *Dorota* a *Svatební košile* dopadly dobře“.²¹⁵

Jinak Jenčíkův výkon příliš kritiky neuspokojil.²¹⁶ Kdo od něj čekal nějaký avantgardní výboj, byl zklamán. Jenčík, jak sám napsal v článku o choreografii *Špalíčku*,²¹⁷ se uchýlil ke kompromisnímu řešení. Děj byl dosti hustě navrstven, byly to obrazy, které neměly žádný spojovací prvek. Jenčík se tedy zřejmě bál nesrozumitelnosti, a proto nechal zpívaný text ještě znázornit tancem, což se kritikům nelíbilo a považovali to za příliš popisné. „Jenčíkovi se tohle v přítomném baletu ne vždy podařilo; místo, aby přehodnocoval, spokojoval se jen a jen ilustrací toho, co zpíval sbor. Ba přihodilo se mu, že jeho ilustrace zůstávala v iluzivnosti daleko za textem. Nejkriklavěji se to jevilo ve ‚Svatební košili‘; slova této mistrovské, pateticky dramatické balady dovedou u sebe prostšího posluchače vyvolati strašidelně živé představy, které se řítí kupředu s rychlostí, a byli skokem dvacet mil‘. Tento šílený spád nahradil Jenčík tím, že milence nemožným způsobem pomalu vyzdvihoval se zeleným kopečkem a pak je zas spouštěl. – Tentam byla scénický účín; ba neměl daleko do směšnosti. Nejšťastnější byl Jenčík v choreografii *Špalíčku* tam, kde se mohl opřít o základní lidovou strukturu taneční, aby ji zdíval: tvořil dosud pro revue a dovede být efektní. Tak tomu bylo nanejvýš v ‚České svatbě‘ a v lidových tancích a zvycích ‚Pohádky o Popelce‘. Vlastní umělecký přínos choreografický tu nebyl ovšem veliký; šlo více o obratnou režii...“²¹⁸ *Pohádku o Popelce* Jenčík dokonce zpracoval klasicky „baletně“, což v jeho provedení prý vyznělo jako velké „balábile“.

Nejvíce z celého kusu byla ceněna *Legenda o Svaté Dorotě*: „*Legendu o svaté Dorotě* stavím choreograficky a režijně v celém *Špalíčku* na první místo. Zde opravdu docíleno jednoduchými prostředky mnoho. Dva čerti v kožiších byli dokonalým satyrským sborem antického dramatu. Neumělost a prostota vzrušení a dojetí byly hlavními znaky této legendy, jejíž čistou režii přiřazuji k nejladnějším pracím Jenčíka. Závěrečná Erbenova balada *Svatební košile* byla by potřebovala většího odstínění v kontrastu (jenž je tu původem dramatu): živá – mrtvý svět. Ze

²¹⁴ *Bulletin ND XI*, 1933, č. 2.

²¹⁵ Šafránek, Miloš: *Divadlo Bohuslava Martinů*. Český hudební fond – Editio Supraphon, Praha 1979, s. 57.

²¹⁶ Viz přílohy č. 8 a 9 – kritiky E. Siblíka a J. Reye.

²¹⁷ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit.

²¹⁸ Siblík, E., op. cit., s. 226.

strachu, aby věc nebyla nesrozumitelná, bylo sem tam zbytečně ilustrováno...“²¹⁹ Emanuel Siblík ji dokonce přirovnal k *Pannám pošetilým* ve zpracování Švédského baletu.²²⁰

Svatební košile nebyla Jenčíkovi neznámá, toto téma zpracoval již jako svůj taneční výstup ve varieté, hrál také ve stejnojmenném filmu T. Pištěka. Bylo to jeho oblíbené téma – záhrobní bytosti v kontrastu k živým. Ve *Špalíčku* se objevily také „astrální bytosti“, které figurovaly již v *Golemovi* (1931) Osvobozeného divadla. Jan Rey také na toto téma poznamenal, že Jenčík využil mnoho svých osvědčených metod a triků, které již aplikoval ve svých předchozích choreografických počinech. Emanuel Siblík však odmítl inscenační princip *Svatební košile*: „Tento šílený spád nahradil Jenčík tím, že milence nemožným způsobem pomalu vyzdvihoval za zeleným kopečkem a pak je zase spouštěl. Tentam byl scénický účín; ba neměl daleko do směšnosti.“²²¹ Skutečně v rozpočtu výpravy figuruje i položka létacího zařízení, je proto zřejmé, že Jenčík využil této technické záležitosti zrovna ve *Svatební košili*. Naproti tomu redaktor *Venkova* měl opačný názor: „Jenčík snažil se poctivě vyjádřit a stmelit stylové rozmanitosti díla, a spokojil-li se v některých částech s řešením dosti konvenčním (*Česká svatba*, *Pohádka o Popelce*), jinde prodlil výkon opravdu novým duchem baletního umění a zvláště ve scénickém vyřešení *Svatebních košil* ukázal skvělý kousek režijní fantazie.“²²² Tanečníci byli vesměs pochváleni: „Ze sólistů na sebe upozornil K. Pirník především v tanci Svatého, sacharovského ražení, jemuž ‚filmový spád‘ režisérův ubral na velebnosti. Tohoto tempa nemělo být ostatně užito s takovou důsledností: charakter především. Jinak Pirník přinesl hrůznou masku Umrlice; vpravdě si zatančil jen jako princ v ‚Popelce‘, máje partnerkou H. Štěpánkovou, štíhlejší a hbitější, než jsme ji znali. Bylo to snad v důsledku všeobecného omlazení baletu, k němuž se konečně správa ND odhodlala. V bílém rouše Eva Vrchlická ml. ztělesňovala dramaticky hutným způsobem očekávání a zoufalství panny ve ‚Svatební košili‘. Pěkně na sebe upozornila Kácová ve Smrti. Celkem však vzato, nebylo tu choreografie vpravdě nové; tance sborů nejednou připomínaly *pas de girls*... Výprava byla chudá jistě více estetickým neporozuměním než hospodářskou krizí. Skladatele samého dlužno povzbuzovati na této cestě za zpracováním staročeských legend a her s tanci pro rozmnožení repertoáru příštího ‚českého baletu‘,

²¹⁹ Jan Rey in *Klíč* 5, 1933, č. 1.

²²⁰ Siblík, E., *op. cit.*, s. 227.

²²¹ Siblík, E., *op. cit.*, s. 226.

²²² *Venkov* XXVIII, 1933, č. 221 (21. září), s. 6.

k němuž se musíme dobrati.²²³ Dorotu, kterou tančila Jenčíkova oblíbená sólistka Zdeňka Palečková, kritika nezmiňuje.

Hudba byla považována za velmi povedenou: „...a pak je u Špalíčku sympatická jedna vlastnost... úspornost, se kterou prokomponovává skladatel jednotlivé obrazy, vzdušnost a nepřecpanost jeho partitury, která si tím zachovala svěžest a určitou graciéznost... Choreografie svěřena Joe Jenčíkovi. Měl zvlášť šťastnou ruku v jednoduchých obrazech počátečních, ale i v ostatních se lišila jeho kreace od průměrných baletních představeních v tom, že nebylo cítit tolik zemské tíže a konvenčnosti jako obvykle. O tu tíhu a konvenčnost se však postaral výtvarník Josef Matěj Gottlieb. Hlavní představitelé baletní kreace byli Vl. Štěpánková, Zdeňka Zabylová, Eva Vrchlická ml. a Karel Pirník.“²²⁴ *Báseň o svatebních košilích podle Erbeny* byla při revizi díla Bohuslavem Martinů v roce 1940 vynechána.

Nedlouho po pražské premiéře byl *Špalíček* uveden také v Zemském divadle v Brně. Choreografii vytvořila tehdejší baletní mistryně Máša Cvejičová. Jan Rey toto zpracování odsoudil, protože podle něj byla pražská inscenace choreografkou „vykradena“: „Pí Cvejičová... byla přítomna generální zkoušce i premiéře v Praze; v Brně premiéra byla, pokud možno, věrnou kopií premiéry pražské. Nejenže programový text Jenčíkův byl jí opsán, nýbrž použito i Jenčíkových příkomponovaných figur (Lucifer, Ďáblice, Svátý, Hrobník... atd., o nichž autorův klavírní výtah nemluví). Také charaktery jednotlivých osob, ba i celé tance, jako tanec Smrti, astrálních bytostí atd., byly věrně ‚transplantovány‘. Změny nastaly jen tam, kde bylo nutno zaměstnat dětičky ze školy pí Cvejičové, a tak jsme viděli vedle kohoutka a slepičky ještě kuřátko, vedle myšky ještě myšinku... Rozhodně neučinila pí Cvejičová to, co měla učinit: poučit se z chyb pražské premiéry, využít možnosti slyšet dílo v orchestrálním provedení a pokročit k definitivnímu vybudování choreografie *Špalíčku*, jíž se doufejme, jednou dočkáme.“²²⁵ Nicméně taneční výkony Rey chválí, zvláště zmiňuje Zoru Šemberovou a Andu Minaříkovou.

Zde Rey narazil na jednu Jenčíkovu oblíbenou metodu: přidávat do děje baletu další postavy. Byly to personifikace některých lidských vlastností, které ozřejmily dění v hrdinových myšlenkách, dovolovaly nahlédnout do jeho psychologie. Jindy to byly figury, které měly vyjasnit dějové zápletky. Jenčík se snažil být za každou cenu pochopitelný, což možná někdy věci příliš neprospělo. Tato metoda se proti němu obrátila v realizaci baletu *Čert na vsi*, kam přidal několik postav.

²²³ Siblík, E., op. cit., s. 226, 227.

²²⁴ Fr. Bartoš in *Rozpravy Aventina* 9, č. 2, s. 18.

²²⁵ Jan Rey in *Klíč* 5, 1933, č. 1.

Tvůrci libreta Pia a Pino Mlakarovi s tímto zásahem nesouhlasili, dokonce proti němu ostře protestovali.

V lednu 1934 byla Ferdinandem Pujmanem a Otakarem Ostrčillem jevištně zpracována Sukova legenda *Pod jabloní*. Josef Suk byl Jenčíkův oblíbený skladatel, celý život toužil choreograficky zpracovat jeho *Asraela*. V roce 1941 měl další možnost se setkat se Sukovou hudbou při spolupráci na činoherním představení *Radúz a Mahulena* režiséra Vojty Nováka. Pojetí legendy *Pod jabloní* bylo zcela v duchu Pujmanových intencí: „Bylo to zas jednou čistě skvoucí stylové představení. Vzácná jednolitost, v níž nebylo censur a rytmických děravostí, byla tu hlavním znakem. Muzikálně mělo představení jedinečný formát... Byl to letošní prvý výkon Pujmanův, výkon povznesený nad všednost a přímo sakrální soustředění. Rajské scény, v nichž i složka taneční nabyla odhmotnění vtělivše se v kompozici ceremoniální, vystihly plně svůj úkol. A vše ostatní, zejména děje v kuželovitých výsecích světelných vymezujících zářné vzorové výjevy lidské byly spirituálnost sama. Obraz eucharistie ve finále byl už čistým mysteriem. Provedení ‚Pod jabloní‘ bylo prvním velkým činem letošní sezony, nejen programově, ale i reprodukčně.“²²⁶

Z Jenčíkova článku, který se legendou *Pod jabloní* zabýval, vyplývají i některá jeho choreografická řešení. Hlavním těžištěm choreografie bylo zpracování dvou sborů postav andělů a blažených: „Mystický ráj se stromem Poznání, v němž se rodí extatický zpěv nebešťanů..., nutí taneční sbor andělů k úvodnímu nešroubovanému, neexaltovanému, avšak důstojnému pohybu. Asi tak zhruba tanec pokračuje až k melodramatu a je prováděn několika skupinami tanečnic, z nichž každá zvlášť realizuje rytmus, melodii a někdy i ozdobný útvar orchestrálního doprovodu zpěvu. Zpěvu si však choreografie nevšímá, ježto slova básníková a skladatelův nápěv jsou tak krásné, že nepotřebují jiného zdůraznění. Zato orchestrální doprovod vůbec vábí k pohybovému zdůraznění a k optické realizaci. Tak vzniká na jevišti interesantní zápol živých a mrtvých postav, které jsou si scénicky rovnocenné: minus živého pohybu nahrazuje plus živého zvuku, a naopak. Při zpěvu blažených děje se zrovna tak. Taneční skupiny zahajují zpěv... a v pozadí obklopují zpívající sbor, jež pohybově plasticky oddělují od ostatního světa... Oproti předešlému sboru andělů je choreografie sboru blažených opřena o ladná seskupení postav, a to v dekorativním slova smyslu – *danse sacrée* první skladby tady ustupuje připomínající na mistry – malíře italské renesance...

²²⁶ *Klíč* 4, č. 1, s. 94.

Tanečnice se pohybují na podkladě pokory a na imaginární kulise nemohoucnosti vzletu lidské duše k nebeskému.²²⁷

Bylo by zajímavé zjistit, jestli byl Jenčík věřící, nebo jaký měl vztah k náboženství vůbec. Jeho levicové politické zaměření by spíše naznačovalo, že byl ateista. Avšak úcta, s jakou přistupoval k této vrcholně mystické skladbě, která pracuje s křesťanskými symboly, vypovídá o tom, že přece jen náboženství s úctou respektoval. Anebo ho mystické a tajemné záležitosti prostě fascinovaly.

Hanuš Thein zmiňuje zajímavé okolnosti Jenčíkova angažování do ND. Proti Jenčíkovi se stále vyskytovaly námitky, které byly zapříčiněny jednak strachem z konkurence, jednak se objevoval tlak pravice, protože Jenčík se vždy hlásil k takzvaným levým umělcům. „Otakar Ostrčil sice na hlasy proti Jenčíkovi nedal, ale prosadit jeho angažování stále nemohl. Až na jaře roku 1935 měl podat – zatím jen formálně – písemný návrh na Jenčíkovo angažování s řádným a důkladným zhodnocením jeho dosavadní práce. Proto chtěl Ostrčil ještě osobně zhlédnout nějakou poslední choreografickou práci Jenčíkovu; byla to proslulá *Rhapsody in Blue* v Osvobozeném divadle. Jenčík poslal Ostrčilovi na představení lóži a Ostrčil mě pozval, abych ho doprovázel. Bylo to v dubnu 1935. Naneštěstí tři dny před tímto představením se Ostrčil roznemohl a v srpnu zemřel. Tím bylo Jenčíkovo angažování opět odsunuto. Teprve Václav Talich po rozhodném úspěchu při premiéře *Rusalky* (19. června 1936), kterou jsme v Národním divadle dělali spolu, Jenčíka angažoval.“²²⁸

Nástupní operou Václava Talicha byla *Rusalka* Antonína Dvořáka. Kritika chválila zejména hudební provedení, ostatní složky už tolik ne: „...nedořešeným problémem zůstává stránka režijní, jí se nepodařilo vždy s plným zdarem jevištně ztělesnit Talichovy dramatické představy a uvést je v soulad se zásadami dramatické ekonomie. To platí zejména v poněkud nadměrně užitě složce taneční... (*Rusalka* byla) prvním krokem k soustavnému vzestupu celkové úrovně hudebnědramatické reprodukce na naší přední operní scéně.“²²⁹ Představení mělo nicméně velký úspěch a stalo se hlavní událostí sezony.

Talich byl s Jenčíkovou prací spokojen. V září 1936 (24. září) zaslal Talich řediteli návrh, aby byl Jenčík angažován jako baletní mistr ND: „Vedle tohoto stylu technického trvá ovšem již styl novější – řekl bych lidštější –, jehož reprezentant v našem souboru chybí. Vidím ho v p. Jenčíkovi. Jestli se netoliko přimlouvám, nýbrž přímo žádám, aby byl p. Jenčík pro baletní soubor získán, nechci se tím

²²⁷ Jenčík, J., *Taneční letopisy, op. cit.*, s. 24, 25.

²²⁸ Thein, H., *op. cit.*, s. 63.

²²⁹ j. t. [Jaroslav Tomášek] in *Tempo* 16, 1936, č. 1 (7. října).

nikterak nešetrně dotýkati uměleckého aktiva pí Nikolské, přál bych si jen, aby úkoly, u nichž ona není, byly svěřeny osobě jiné...“²³⁰ Talich se svou žádostí uspěl a Jenčík byl konečně angažován. Jednání ale trvala celý rok a Jenčík nastoupil koncem sezony 1936/1937 již jako baletní mistr. V baletu a opeře měla správa ND rozdělovat úkoly mezi Nikolskou a Jenčíka, s činohrou spolupracoval pouze Jenčík. „V těch mezích budou také oba baletní mistři představenými baletního personálu, každý pro obor zkoušek a představení, která jim byla přidělena, a bude věcí správy divadla, aby jim opatřila nerušené užívání potřebných zařízení...“²³¹

Hry o Marii

„Tu novou operu mám v úmyslu dát Talichovi, který bude míti pohostinské dirigování v Národním divadle, tak to by bylo pěkně vypraveno,“ napsal Martinů začátkem března 1934. *Hry o Marii* se rodily v plynulém pracovním sledu za jarních měsíců roku 1934. Jejich nastudování v Národním divadle Talich slíbil a koncem dubna dostal už Martinů reálný příslib: „Z Prahy mi psali, že by pro mne měli termín na jaře, asi v březnu (1935), tak to by se dobře hodilo, že bych zase byl přes zimu v Čechách a mohl býti při zkouškách i provedení sám.“²³² Nakonec se *Hry o Marii* realizovaly až v únoru 1936.

Martinů označil *Hry o Marii* za „novou formu opery, kde balet a pantomima vystupují současně s operou, ale v takové funkci a na takové výši, jako jsou výkony Ruského baletu.“²³³

Martinů již napsáním *Špalíčku* a poté také *Hrami o Marii* zahájil obrat ke koncepci vycházející z tradičních kořenů evropské kultury a přimykající se k českému myšlení. Takto smýšlí i další skladatelé (např. Paul Hindemith, Ernst Křenek) – po jazzových inspiracích obrací pozornost tamtéž: na evropské scéně se vynořuje horizont humanistických inspirací. Je to vlna, která neváhá – znovu, s generačním odstupem po epoše romantiků – opřít univerzální projev o národní kořeny. Společenská role skladatele se mění, již to není individualista, ale s rodícím se pocitem ohrožení demokratického řádu se z něj stává hlasatel společenského svědomí a strážce duchovních hodnot svého národa. Návrat k minulosti je reflexe na rozbouranou dobu a je varováním před nadcházejícím nástupem politického a kulturního barbarství. Z uměleckých děl zmizela erotika, jazz,

²³⁰ Kol. autorů: *Čtení o Národním divadle*. Odeon, Praha 1983, s. 205.

²³¹ Kol. aut., *Čtení o Národním divadle*, op. cit., s. 206.

²³² Mihule, Jaroslav: *Martinů – osud skladatele*. Karolinum, Praha 2002, s. 217.

²³³ Šafránek, M., op. cit., s. 192.

okouzlení soudobou technikou, provokativní útoky na konzervativní tendence v uspořádání společnosti a státu.²³⁴

Martinů měl, jak již bylo napsáno, o všech svých dílech velmi přesné představy, a proto se intenzivně zabýval výběrem svých spolupracovníků. Dobře si uvědomoval, že taneční řešení *Her o Marii* bude při realizaci velmi náročné („taneční výkony jsou jedním z nejtěžších problémů“²³⁵), proto byl velmi opatrný při volbě choreografa. Chtěl samozřejmě toho nejlepšího a písemně navrhl ředitelství ND, zda nechce angažovat Iva Váňu Psotu, který tehdy tančil v Ballet Russes de Colonel de Basil. Martinů se s Psotou poznal zřejmě v Paříži, kde byl baletní soubor na turné. Jeho práce se mu velmi líbila, proto si přál, aby choreografii do nové opery vytvořil právě on. Ředitelství ND Iva Váňu Psotu kontaktovalo, ten však neměl na nastudování čas. Martinů nakonec ředitelství napsal: „Pochybuji, že by mohl (I. V. Psota) býti přítomen spolupráci mému dílu, ale vzhledem k tomu, že nemám vlastně žádného zkušeného baletního mistra, jistě by mohl divadlu prokázat platné služby.“²³⁶ Martinů tedy s Jenčíkem nepočítal hned, spokojil se s ním zřejmě, až když mu byl divadlem nabídnut.

Také režiséra si skladatel chtěl vybrat. Měl to být Jindřich Honzl, ale ten s ním spolupracoval až na dalším díle. Martinů si rozhodně nepřál, aby operu režíroval Ferdinand Pujman, protože „jeho názory jsou v úplné opozici s těmi mými a při všem respektu k jeho práci pochybuji, že bychom se shodli“.²³⁷ Z dopisu dále vyplývá, že by dal přednost Hanuši Theinovi, protože znal jeho způsob práce. Nakonec se režie ujal Josef Munclinger, o jeho práci Martinů nepochyboval, musel pro něho však znamenat kompromis.

Operu *Hry o Marii* tvoří čtyři samostatné celky. První, *Panny moudré a panny pošetilé*, je Nezvalovým přebásněním snad vůbec nejstarší liturgické hry z poloviny 12. století známé pod latinským názvem *Sponsus* (*Ženich*): Sbor a archanděl Gabriel zvěstují pannám příchod nebeského ženicha. Moudré panny neusnou a budou uvedeny do království nebeského. Panny pošetilé usnou, jejich lampy dohoří a dveře budou před nimi uzavřeny.²³⁸

Ladění tohoto prologu je vznešené a vážné, k tomu přispívá vedení vokálních partů. Při zpracování této části se Jenčík inspiroval gotickými sochami: „Tu velmi poslouží skulptury štrasburského Münsteru a figuríny Rajské brány dómu v Magdeburku... Taneční obrys gotického gesta a postoje se může nejlépe uplatnit

²³⁴ Mihule, J., *op. cit.*, s. 232.

²³⁵ Archiv ND, dopis 3. září 1934, složka *Hry o Marii*.

²³⁶ Archiv ND, dopis 14. října 1934, složka *Hry o Marii*.

²³⁷ Archiv ND, dopis 24. září 1935, složka *Hry o Marii*.

²³⁸ Mihule, J., *op. cit.*, s. 220.

v *Pannách pošetilých a pannách moudrých*... Podle mého soudu tu nic nepřekáží kinetickému oživení portálových soch.²³⁹

Druhá část *Mariken z Niméuge* je vlámský mirákl z konce 15. století přeložený básníkem Vilémem Závadou přes francouzské zpracování Henri Gheóna. Na scéně je přítomen principál, což je mluvená role, a komentuje příběh zbloudilé dívky jako na staré vesnické pouti: Krásná, avšak naivní venkovanka Mariken zbloudí v osidlech města, jehož výklady a přepych ji poblouznily. Zbloudí a rouhající se přivolává ku pomoci nejen boha, ale i ďábla. Zjeví se podivný mládenec a s ním po boku prochází pak světem cestou necestou jako nástroj zlé moci. V jednom vlámském městečku zhlédne hru o Maškaronovi (*advocatus diaboli*) a Panně Marii. Uchváčena nekonečnou milosrdností boží dává se na pokání. I když její tělo bude zahubeno, její duše už ďáblu nepatří. Bude spasena.²⁴⁰

Jenčík viděl v této části více dramatického potenciálu: „Tady má slovo víc středověký režisér než dumající výtvarník a vizionářský mnich. Pantomima a naivní tanec dívky s ďáblem, divoká migrace Mariken a zabijácká scéna v baru U Zlatého háje, i to konečné osvobození z toho všeho snese dobře měřítko analogie dneška.“²⁴¹

V této části byly zpěvní role Mariken a Ďábla tančeny jako dvojrole. Zatímco jedna postava zpívá, druhá znázorňuje dění pohybem a tancem. Roli Mariken zpívala Marie Budíková a taneční part ztvárnila Zdeňka Palečková. Zde nastal pro Martinů problém: výslovně ředitelství ND žádal, aby zařídilo, že roli Mariken bude tančit Eva Vrchlická ml. „Nemůže býti sporu, že je to jediná tanečnice, jež může tuto roli se zdarem provést, a považoval jsem za samozřejmé, že jí role bude svěřena. Žádal jsem ostatně o to p. Munclingra dopisem. Protože nedostává se mi odpovědi, dovoluji se obrátit na Vás, doufám, že i Vy jste mého názoru. V žádném případě nemohu přijmouti jiné obsazení této role a moje přání, jež je jediným zásahem do moci p. régiseura, zásahem ostatně plně oprávněným, je naprosto kategorické...“²⁴² Jeho žádost byla však vznesena pozdě, protože hra byla již uprostřed zkoušek. Na tomto dopise je připojena noticka Václava Talicha: „Snad dořešit alternováním.“ Ředitelství ND odpovědělo: „...dovoluji si oznámiti, že jsem obsah (dopisu) projednal s režisérem Munclingerem a choreografem Jenčíkem, tak i prof. Talichem. Proti Vašemu návrhu na obsazení role Mariken pí Evou Vrchlickou ml. stojí režisér i choreograf na tom, že tuto roli může vytvořit se zdarem jen pí Palečková (hrála ve *Špalíčku* znamenitě Dorotu), které tato

²³⁹ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 26.

²⁴⁰ Mihule, J., op. cit., s. 221.

²⁴¹ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 26.

²⁴² Archiv ND, dopis 9. prosince 1935, složka *Hry o Marii*.

role byla od původu přidělena a která ji již má nastudovánu. Bylo by potupou – a to podle posudku obou řečených pánů zcela nezaslouženou, kdyby jí tato role byla odňata a svěřena jiné dámě... rozhodli jsme se, že pí Vrchlické ml. svěříme alternování...“²⁴³ Premiéra byla tedy zatančena Zdeňkou Palečkovou.

Narození Páně, krátká předehra k poslednímu dílu večera, je pojato jako betlém, jako hra u jesliček s lidovým pochopením příchodu Mesiáše. Opět zde hraje rozhodující roli lidová slovesnost a staré zvyky (Panenka Maria po světě chodila, božího synáčka v životě nosila...).

Hry o Marii uzavírá závěrečná čtvrtá část s názvem *Sestra Paskalina*. K této části napsal libreto sám Martinů. Vzdáleně se inspiroval stejnojmennou hrou Julia Zeyera, více se však opíral o námět středověkého miráklu *Soror Beatrix*. Motiv sestry Paskaliny je známý i v naší literatuře již od 14. století, v *Povídkách olomouckých* se nachází *O jedné jeptišce řeč velice pěkná*. Martinů věděl, že stejný námět si vybral i Maurice Maeterlinck a zpracoval ho ve hře *Sestra Beatrice*, taky věděl, že námět patří do cyklu *Zázraky Matky Boží* (*Les Miracles de Notre Dame*), a odvolává se dokonce na manuskript mnicha od sv. Medarda v Soissonu ze 14. století. Martinů v libretu využil jak umělé podání daného příběhu, tak jeho lidovou verzi. Našel si totiž konkordance v moravských textech Bartošovy sbírky. Vznikla tak promyšlená koláž jaderných moravských textů a duchovního stylizovaného pojetí: Sestra Paskalina, dívka, jež opustila klášter pro světskou lásku, prožívá strastiplné osudy. Ve chvíli, kdy se chce vrátit k čistému životu, zavraždí ďábel jejího milence a zločin svede na ni. Světská spravedlnost ji pošle na hranici, ale Panna Maria, která mezitím nepoznána konala za ni službu v klášteře, zachrání Paskalinu z plamenů.²⁴⁴

K této části Jenčík poznamenal: „*Tanec Stínů, Démona Rytíře, Duše Plamenů* v *Sestře Paskalině*... jsou prosté záležitosti rozmáchlé fantazie. Legenda... dává hojnou příležitost vývinu tanečních kreací podle nejmodernějších snah. Neboť toto téma o nevěřící a pak uzdravené duši je dramatem všech věků a lidí, dokonce je snad tématem aktuálním. Choreografie... bude se tedy opírat jen a jen o hudbu... Stíny, Duše, Démon, Rytíř a Plameny budou legendárními jen podle osnovy děje a pomocí přizpůsobených kostýmů, avšak současným mámením, zmatenou fikcí a dusivým třeštěním každého, kdo pozbyl víry v *Dona nobis pacem*.“²⁴⁵

O dílo měly zájem dvě scény, jak Národní divadlo v Praze, tak v Brně, nakonec se první premiéra *Her o Marii* konala v Brně, v Zemském divadle 23. února 1935.

²⁴³ Archiv ND, dopis 10. prosince 1935.

²⁴⁴ Mihule, J., *op. cit.*, s. 222.

²⁴⁵ Jenčík, J., *Taneční letopisy, op. cit.*, s. 27.

Uvítání díla bylo vřelé a novinové recenze byly veskrze kladné: „V novince můžeme směle pozdravit jeden z nejživotnějších pokusů o novou formu hudebně divadelní... V baletní složce bylo dosaženo za vedení Gabzdylůva zvláště sl. Šemberovou velmi krásné úrovně a primitivní náznakovost výpravy Muzikovy zasadila jevištní obraz do nevtravého a poddajného prostředí. Dílo mělo silný úspěch...”²⁴⁶ Dílo dirigoval Antonín Balatka. Martinů v podstatě psal roli Mariken „na tělo“ Zoře Šemberové, se kterou se znal z Paříže, kde Zora Šemberová začátkem třicátých let studovala. Velmi si jí vážil jako umělkyně a měl velmi podobné umělecké názory na tanec.

Oba umělci si dopisovali. V jednom z dopisů je popsána představa Bohuslava Martinů o tanci Mariken. Tento popis nám může mnohé napovědět i o pražské inscenaci, protože, jak již bylo napsáno, Martinů měl své přesné představy a těžko by dovolil, aby mu je někdo měnil. Dopis Martinů nese datum 29. srpna 1934: „...mimoto bylo by snad dobře, protože taneční výstup Mariken (Ďábel a Mariken) je problém, promluvit si o tom technicky se svým partnerem (Ďábla tančil sám choreograf Emerich Gabzdyl), který bude asi zase Umrlec ze *Svatebních košil*, a snad by bylo i dobře s p. Váňou Psotou, který je teď v Brně a dal by Vám jistě cenné pokyny. Můj názor na tento tanec, v teorii ovšem, je ten, že musí provedení působit jako halucinace, jak atmosférou, tak gesty. Tanec od začátku do konce musí udržovat něco příšerného. Vyjadřuje boj ďábla s duší Mariken, s kterou bojuje až do úplného ovládnutí, tedy jakási scéna hypnózy, zaklínání. Tanec je velmi dlouhý a nutno jej velmi pozorně rozměřit, co se týká gest i pohybu. Já sám mám představu (alespoň začátek do poloviny tance) pohybů na místě, a sice pohybů velmi ostrých a krátkých, uvidíte, že hudba běží stále v rychlých osminkách... až skoro do únavy; jedná se tedy o stálé přibližování a oddalování obou osob, jakýsi druh strnulosti, oživené nepřetržitými krátkými pohyby, jakoby třesením. Tedy úlohy ďábla a Váš odpor nutno přesně rozmezit k rozloze tance a udržovat co nejdéle v stavu jakési strnulosti. Tedy vyhnout se co nejvíce pobíhání po scéně (vyjma v nejdramatičtějším okamžiku) a běžnému tancování, tzn. *znázorňování*, vyjadřování děje. Děj je každému jasný, jedná se o to, ztělesnit jej v jakési vizi gest a pohybu... Nepočítejte s obličejem, protože budete mít bílou masku, ale myslte hodně na kontrast pohybu, gest a nehybného výrazu obličeje... (Kostým) Bude vlastně jako ve *Svatebních košilích*, ale myslím z něčeho, co by již samou látkou pomáhalo udržet pohyb. Co se týče role

²⁴⁶ „k“ [G. Černušák] in *Tempo* 14, 1934–1935, s. 202.

pro pannu pošetilou, ta je již jaksi tanečnější a možno v ní vyjadřovat přímo úděs, zoufalství atd.“²⁴⁷

V Praze mezitím – 24. října 1935 – nastoupil na post šéfa opery Národního divadla Václav Talich, tím byla *Hrám o Marii* cesta do zlaté kapličky otevřena. Do svého dramaturgického plánu je zařadil již Otakar Ostrčil, nestačil je však zrealizovat. Václav Talich se za ně postavil i jako dirigent. Divadlo naplánovalo jejich premiéru na 6. února 1936.

Martinů se snažil vytvořit statické, středověké lidové divadlo. V rámci svých snah o reformu opery, o vytvoření něčeho odlišného a nového se obrátil do daleké minulosti, k dávným pramenům opery. Recenze v *Tempu* může osvětlit, jak se k takovým snahám stavěli současníci: „...tvůrčí práce je ve své podstatě syntézou a že třeba vědomý a úmyslný rozklad na jednotlivé prvky výrazové nemůže být žádnému uměleckému dílu na prospěch. Také Martinů dociluje umělecky největšího účinku tam, kde bezděky provádí syntézu opravdu dramatickou, tj. tam, kde jeho hudba vítězí nad všemi ostatními složkami divadelními. Je zajímavé, že to není v částech ‚statických‘, nýbrž vysloveně dramatických, v nichž Martinů proti své vůli navazuje na sloh operní. Je to dokladem, že žádné umělecké dílo nerodí se z teoretických úvah, nýbrž jen ze skrytých zdrojů umělecké představivosti, v hudbě představivosti hudební... Všechno ostatní (kromě hudebnědramatické představivosti) na tomto díle zůstává vnější kulisou, i dublování rolí zpěvných a tanečních, i sbory a vykladač, komentující děj, i ta snaha po lidovosti (omezená víc na náměty než na hudební výraz). I tak znamená nové dílo Martinů podstatné obohacení české hudební tvorby a pražské provedení bylo provázeno upřímným úspěchem. Zasloužilo se o to pečlivé vypracování hudební části řízené bezpečně Josefem Charvátem, dále režie Munclingerova, který vytvořil také roli vypravěče, živá choreografie J. Jenčíkova a apartní výprava Fr. Muziky... Premiéře dostalo se zvláštního lesku přítomností p. prezidenta republiky s chotí.“²⁴⁸ Nadšená byla reakce Jana Reye, kterou otiskl v časopisu *Venkov*: „Tanec je v těchto *Hrách* opravdu nerozlučně spjat s dějem a tvoří podstatnou složku scénické akce. Výsledek Jenčíkovy práce možno nazvat nečekaným. Kdo zná zmanýrovatělý baletní aparát Národního divadla, byl tentokrát upřímně překvapen. Ne, že by tu a tam neprokouklo čertovo kopýtko starých návyků a zlovyků. Ale vcelku podařilo se Jenčíkovi téměř nemožné: přehodnocení tanečního souboru v živý a citlivě reagující taneční nástroj... V *Mariken* z *Nimégue* byla objevena pí Palečková. Již v *Legendě o sv. Dorotě* dokázala své neobyčejné výrazové schop-

²⁴⁷ Šafránek, M., *op. cit.*, s. 193.

²⁴⁸ j. t. in *Tempo* 16, 1936, č. 9 (20. listopadu), s. 103.

nosti. Zde v tanci dívky ďáblem svedené, vlastně malé taneční pantomimě, a pak v kabaretním tanci prostopášné Mariken, byla bez kazu. Technicky bezvadná, neobyčejně citlivého nepatetického výrazu tančila a mimovala svoji taneční dvojnici Mariken tak, že jste si nemohli přát více. Tento výkon ji řadí – říkám to s plným vědomím – mezi přední české tanečnice. Ovšem první zásluha o to patří Jenčíkovi, který opět ukázal, co dovede. Byl ještě blíže intencím hudby Martinů než režie. V *Sestře Paskalíně* – tanec stínů nebyl pro Jenčíka problémem. Vyřešil jej s obvyklou jednoduchostí a účinností. Roztančená hořící hranice byla bravurním kouskem Jenčíkova choreografického umění. Zde plameny opravdu šlehal, vrhaly se jako rozzuření býkové proti černým pláštům katových pomocníků – toreadorů, pohasínaly, spojovaly se, žhnuly. A toho všeho docíleno nejjednoduššími pohyby na vtipném choreografickém půdoryse. Zde Jenčík opět ukázal, že důvtip platí více než nejsložitější kombinace obtížných tanečních kroků. Jenčíkovi možno jen blahopřát a divadlu také, že si jej k této spolupráci zvolilo.²⁴⁹ M. Šafránek ve své knize o Bohuslavu Martinů píše, že ten nebyl s pražskou inscenací spokojen, neuvádí však jeho důvody. Martinů se zřejmě s Jenčíkovým stylem příliš neztotožňoval.

V roce 1937 Jenčík vytvořil choreografii v opeře *Angelika* Jacquesa Iberty. Kritika se o díle vyjádřila spíše rezervovaně: „(Národní divadlo) osvěžilo tím program o díla znatelně nadlehčenější faktury (*Angelika* se dávala s Pucciniho operou *Gianni Schicchi*)... *Angelika* je technicky obratně vybavené nic, působivá cetka, jejíž lehkost div neupadá do frivolnosti. Že provedení udrželo dílo v mezích nevázané, ale vkusné frašky, to je zásluha režie J. Munclingera, rozkošné výpravy Fr. Muziky, choreografie J. Jenčíka a přirozeně i dirigování M. Zuny.“²⁵⁰

Maličkosti

V 9. ledna 1937 byl na programu Národního divadla večer s názvem *Mozart ve Stavovském divadle*. Představení bylo součástí *Mozartovského festivalu*. Večer byl rozdělen do tří částí, každou část vyplňoval jiný žánr: prvním dílem byla opera *Divadelní ředitel* (režie Jiří Frejka, choreografie Jenčík), dále byl balet *Maličkosti* opět s choreografií Jenčíka a režii Jiřího Frejky a následovalo symfonické provedení Mozartovy *Symfonie D dur bez menuetu*. Všechna tři díla dirigoval Václav Talich. Celý komponovaný večer se reprízoval pouze čtyřikrát.

²⁴⁹ *Venkov* XXXI, 1936, č. 34 (9. února), s. 7.

²⁵⁰ *Tempo* 16, 1937, č. 8 (5. února).

Tato představení nebyla první Jenčíkovou spoluprací s Jiří Frejkou, již v roce 1933 vytvořil choreografii do hry Marcela Archarda *Migo z Montparnasu*, kterou Frejka režíroval.²⁵¹

Maličkosti (Les petits riens) složil v roce 1778 dvaadvacetiletý Mozart na námět Jeana Georgese Noverra. Z původního scénáře se zachoval pouze stručný popis v *Journal de Paris*. Byly to rokokové hříčky: hra na slepou bábu, milostná hra pastýřek a mezi tím laškovný Amorek, který celou hru zamotal. Původní pastýřská tematika by u diváku nenalezla porozumění, proto se pražští inscenátoři rozhodli pro scénář zcela nový. Tohoto úkolu se ujal Vítězslav Nezval. Nový děj pojal prozaičtěji a novodobě, jako milostnou zápletku mezi hospodyňkou a zamilovaným kominičkem, roztančenými kuchařkami a listonošem. Některé kritiky ohodnotily kladně vkusný výkon choreografa Jenčíka, který tentokrát výjimečně použil pro postavu hospodyňky špičkovou techniku. Chválena byla Zdeňka Zabylová v roli hospodyňky, Karla Pirníka jako kominička, Jaroslava Bergera jako listonoše. Líbila se i výprava Otokara Mrkvičky, kterou ovšem spoluvy tvořil i režisér Jiří Frejka.²⁵²

Hudební kritik v *Tempu* však Jenčíkovu práci příliš nepochválil: „Vítězslav Nezval napsal zcela nový scénář, jehož baletní realizaci vytvořil Joe Jenčík, nedosáhl však v koncepci a technickém provedení tvůrčího výsledku, který by plně odpovídal hudbě Mozartově.“²⁵³ Je to možná jeden z hlasů, který nesouhlasil s Nezvalovým libretem a považoval by za vhodnější zpracovat k dané hudbě původní námět. Takových hlasů bylo v tisku více.

Druhou spoluprací Jenčíka a Jiřího Frejky byla zajímavě pojatá činoherní inscenace *Paní Studánka* od S. J. Hsiunga. Premiéra se konala 9. dubna 1937 ve Stavovském divadle. Hudbu k představení složil Jenčíkův starý známý spolupracovník z Osvobozeného divadla Jaroslav Ježek, na výpravě se podílel Frejka spolu s Františkem Tröstlerem. Představení bylo moderním zpracováním starého čínského příběhu o vítězství věrné manželské lásky ženy dočasně opuštěné manželem. Frejka tuto inscenaci pojal jako syntetickou jevištní báseň. Frejko-vo syntetické pojetí divadla se vyznačovalo tím, že všechny složky výrazu měly rovnocenné postavení. Důležitou součástí divadelního výrazu byla pro Frejku i choreografie. V inscenaci se spojovaly do jednotného organického celku herecké výkony, Jenčíkovy choreografické mezihry, hudba a jednoduchá výprava, která byla vytvořena z barevných provazců, lampionů a promítaných ornamentů.

²⁵¹ Premiéra se konala 25. dubna ve Stavovském divadle.

²⁵² Kazárová, H., *op. cit.*, s. 61.

²⁵³ J. t. [Jaroslav Tomášek] in *Tempo* 16, 1937, č. 7 (22. ledna), s. 91.

Hlavní roli vytvořila Olga Scheinpflugová. Jenčíkova práce nespočívala pouze v choreografických mezihrách, ale také v kompozici pohybového sboru, který v duchu staročínské tradice doplňoval i dekorační vybavení jeviště.²⁵⁴ Ježkova hudba k představení se nedochovala. Kritika ji velmi chválila: „...sevěřla hru do básnického rámce lyrického ladění a dobásňovala předlohu stejně jako vylehčená, vzdušná a křehká režie.“²⁵⁵

V listopadu 1937 měla na *Mozartovských slavnostech* v Praze také premiéru jeho opera *Don Giovanni*. František Bartoš toto zpracování velmi chválil: „...ke složce hudební, z níž Talich vyčerpал všechnu citovou a dramatickou intenzitu, přiřadila se režie Ludka Mandause, hybná, vkusná i vynalézavá, dále velmi hodnotná výprava Františka Muziky, která postavila na scénu opět velkoryse řešené, bohatě obměňované obrazy – ať už interiérové, nebo venkovské –, a choreografie Joe Jenčíka, která rozmyslně roztrídila scény plesové a sugestivně vyjádřila šlehajícími těly jícen pekla, do něhož se Don Juan řítí...“²⁵⁶ Dále z kritiky vyplývá, toto dílo považoval Bartoš za vrchol sezony ND.

Signorina Gioventù

Dne 20. března 1937 měly premiéru dva balety Vítězslava Nováka *Signorina Gioventù* a *Nikotina*. Nikotinu choreograficky zpracovala Jelizaveta Nikolská, Joe Jenčík zase *Signorinu Gioventù*. Libreto k baletům napsal sám skladatel na námět povídek Svatopluka Čecha. V *Signorině Gioventù* odchází přepracovaný písař v advokátní kanceláři z práce kvůli nevolnosti domů. Cestou se však zaplete do karnevalového reje a tam potkává svoji mladost, která se mu zjeví jako krásná mladá dívka, Signorina Gioventù. Ukáže mu jeho dětství, jinošství a první lásku, a když se písař snaží své mládí zadržet, vystoupí z tančícího davu Smrt, pod jejímž pohledem písař klesá a umírá. Výpravu k choreografii vytvořil František Muzika.

Příznačná pro oba umělce protichůdného charakteru i způsobu práce jsou již oznámení na vývěškách:

„*Signorina Gioventù* (*Slečna mladost*). Všelidská bolest. Kus autobiografické vášnivě zpovědi umělce, loučícího se se svým mládím. Sujet zpracovaný volně podle povídky Sv. Čecha upoutá svou sociální tendencí. Líčí smutný život a tragický skon chorobného advokátního písaře, inteligenta-proletáře, jenž pozdě shledá,

²⁵⁴ Kol. aut., *Divadlo na Vinohradech*, op. cit., s. 365.

²⁵⁵ Träger, J.: Svět v zrcadle čínské poezie. A-Zet, 13. května 1937.

²⁵⁶ *Tempo* 17, 1937, č. 3 (13. listopadu).

že ztratil v šedi denního shonu mládí. Dirigent Zdeněk Chalabala, choreograf a režisér Joe Jenčík, výprava Frant. Muzika. Hlavní role Zdeňka Palečková a Karel Pirník.

Nikotina, burleskní fabule. Humoristický dobrodružný sen ospalého frátera, klášterního kuchaře o exotické bytosti – princezně Nikotině. Dirigent Frant. Škvor, choreograf a režisér Jelizaveta Nikolská, výprava Antonín Heythum. Hlavní role J. Nikolská, Karel Pirník, František Karhánek.²⁵⁷

Zdeňka Zabylová, která tančila v původní verzi Signoriny z roku 1930, nesla zřejmě těžce, že s ní Jenčík už do stejné role nepočítal a že do role Mladosti obsadil Z. Palečkovou. Možná i proto se z ní pak stala ve sporu Jenčíka s Nikol-skou Jenčíkova odpůrkyně.

Zachoval se jeden návrh scény Františka Muziky a návrh opony. Jedná se o obraz z druhé a sedmé scény. Scéně dominuje obrovská ruka, která ukazováčkem ukazuje na obchod s karnevalovými maskami Sonnenstrahl. Pod ní je výhled na světla nočního města. Nad rukou vlaje jako prapor název obchodu. Vpravo je stylizovaný vchod obchodu s namalovanými škraboškami, třásněmi ve dveřích a malými schůdky přede dveřmi. Naproti na levé straně visí černý závěs, před ním stojí zelená pouliční lampa, která jako by vlála ve větru. Jednotlivé scény od sebe oddělovala opona evokující noční oblohu, z jejíhož pravého dolního rohu tryskají směrem vzhůru barevné konfety. Dochovaná režijní kniha, bohužel, neobsahuje poznámky Joe Jenčíka, jen občas neidentifikovatelné malby. Informace o tom, jak balet vypadal, můžeme čerpat z libreta.

V prvním obraze stál na jevišti stůl s židlí a dveře, kterými vchází písař k advokátovi. Advokát se dívá oknem do ulice, kde probíhá karnevalový rej. Výrazovým prostředkem tohoto obrazu je hlavně pantomima. V libretu je zmíněn pouze taneční výstup advokáta, který svým tancem paroduje karnevalové dění. Druhý obraz, který je po stránce scénografické popsán výše, obsahoval tance karnevalové, které nejspíše tančil baletní soubor. Třetí obraz obsahuje tanec mandarínův, divoký africký tanec kouzelníka a nakonec jejich společný tanec. Také tančí i třetí maska – vítr, který mandarína a afrického kouzelníka zapojí do svého tance a nakonec je „odfoukne“ pryč.

Ve čtvrtém obraze se na jevišti objeví oslavný, dvoukolový vůz. Taneční složka obsahuje pouze karnevalový rej. Salonek s pohovkou vyzdobený v pozadí palmami a kapradinami tvoří pátý obraz. Z koruny palmy se snese Signorina Gioventù a zatančí sólo. Je pravděpodobné, že Signorina Gioventù tančila na špičkách. Svým tancem se přibližuje k písaři, následně mu ve čtyřech obrazech

²⁵⁷ Brodská, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. AMU, Praha 2006, s. 192.

retrospektivně ukazuje jeho život. V libretu je zmíněno, že Joe Jenčík do svého baletu zapojil i projekci. V této době již kombinaci promítaného obrazu a jevištní akce využíval Emil František Burian ve svém divadle D34 (číslo bylo vždy podle aktuálního roku). Ten spolu se scénografem Miroslavem Kouřilem poprvé využil *theatergraph*, jak novou technologii kombinace filmu, diapozitivů, světla a jevištní akce nazval, v Praze v roce 1935 při inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara*, kdy byl obraz promítán na průhledný tyl, za nímž hráli herci. V Jenčíkově inscenaci jsou promítané obrazy provázány tancem a mimikou Signoriny Gioventù. Není však jasné, jestli použil film, nebo diapozitivy, musely to však být spíše diapozitivy, protože film by jistě zaznamenala kritika a refletovala by ho. První obraz se jmenuje *Dětství – hra*, druhý obraz *Mládí – učení*, třetí obraz *Jinošství – láska*, čtvrtý obraz *Mužství – kancelář*. Po promítání Signorina Gioventù odtančí pryč. Během šestého obrazu v taneční síni tančí masky a Signorina Gioventù mezi nimi probíhá, utíká před písařem, který se ji snaží dohonit. Poté, co ji dohoní, začnou spolu tančit uprostřed jeviště. Nejprve spolu tančí trhavě, ale potom se jejich tanec stává čím dál vášnivější a divočejší. Maškarády jejich tanci ze začátku přihlížejí, ale nyní se dávají také do tance v kruhu. Z kruhu tančících vystupuje Smrt v červeném plášti, hrající na housle. Sedmá scéna má stejnou výpravu jako druhá, jak už jsem zmínila výše. Důležité je, že písař leží na zemi oblečen tak, jak vyšel z kanceláře. Celý příběh se tak stává pouhým snem.²⁵⁸ „Velkou událostí pro svět taneční bylo znovunastudování baletů Vítězslava Nováka... děl, která patří k nejlepším svého druhu v české tvorbě vůbec. A událost se stala tím zajímavější, že choreografem a režisérem ‚Signoriny‘ je J. Jenčík, kdežto v ‚Nikotině‘ byly tyto funkce svěřeny J. Nikolské. Byl-li tím však zamýšlen nějaký druh demonstrace v tom smyslu, že se zde měl odehrávat zápas nejen mezi osobami vůdčími, nýbrž i o právoplatnost toho neb onoho slohu, pak je nutno takovou cestu a priori odmítnout... Jenčíkovi se zdařilo rozhodně lépe *arrangement* sólových výstupů a malých skupin než velké scény sborové. Tanečně vynikl v ‚Signorině‘ zejména Jaroslav Berger, který se mi zdá nadějí našeho tance. Ale i ostatní sólisté – F. Moravec, Zdeňka Palečková, Eva Vrchlická a Ria Astrová postavili svůj um zcela do služeb dobré věci...“²⁵⁹

Jiný recenzent naopak chválil skupinové výjevy: „*Signorina Gioventù* svěřena v choreografii i režii J. Jenčíkovi, jenž ji naladil proti premiérové produkci do hrubší a drastičtější tóniny... Nejzdařilejší byly karnevalové výjevy, zvláště skvěle působil ve 4. obraze pohled na tanec v pozadí se rozvíjející. Jinak nebylo tu

²⁵⁸ Rodová, Zuzana: *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. FF UP, Olomouc 2012, s. 28, 29.

²⁵⁹ Irmina Schönbergerová in *Tempo* 16, 1937, č. 12 (20. dubna).

nic, co by se už jinde neosvědčilo.²⁶⁰ Dále si pisatel recenze stěžuje, že hlavní roli netančila Zdeňka Zabylová, ale Zdeňka Palečková, která se stala Jenčíkovou oblíbenou sólistkou. Dále byly obsazeny role takto: Karel Pirník tančil Písaře, Karel Hruška ztělesnil Advokáta. Vypravěčem byl Hanuš Thein.

Recenze psaly i o vyjádření V. Nováka: „Na první repríze přítomný Mistr Novák nám sdělil, že se shoduje s pojetím Jenčíkovým i scénickým řešením Muzikovým. Choreografie Nikolské se podle autora málo držela jak scénária, tak předepsaných hudebních forem...“²⁶¹

„...Jenčík proměnil (*Signorinu Gioventù*) v ryze pohybovou kinetickou féerii překotného, vysoce vzdušného víření, které jest arciť tím více stylizováno a organizováno, ale nezastavuje se ani před prostředky spíše revuálními, kterým nelze přiznávatí přísné dramatizační zaměření.“ Recenzent se zmiňuje o scénografii, kdy autoři „postoupili ve své strohé a skoupé náznakovosti tak daleko, že scéna ztrácela již smysl a účín určitého prostředí“.²⁶²

Signorina Gioventù byla dokonce recenzována v německém časopise *Der Tanz*²⁶³. Je zajímavé se dozvědět, jak o tomto večeru a jeho tvůrcích smýšlel někdo, kdo nebyl zaujatý v českých baletních poměrech. Kritika mohla být proto objektivnější. Pisatelka článku Lisl Biberoschová považovala tuto premiéru spíše za poučnou než potěšitelnou. Napsala, že v choreografii Jenčíka je vidět jev, s nímž se v Praze můžeme setkat častěji. České tanečníky a choreografy považuje pisatelka za velmi tanečně a hudebně nadané, ale zazlívá jim, že se příliš často přiklání k moderně, která u nich působí cize a nepochopeně. Je to pro ně přejatá, ale nikoli zažitá výrazová forma. Dále vyčítá tvůrci, že se nechal přesprávit unést surrealismem, který příliš často figuruje v myšlenkách českých umělců. Vytýká také choreografovi, že dopustil, aby byl napřed celý děj pantomimy přečten, a tím objasněn, a pak teprve ztvárněn. Tím jako by připustil, že režie sama není schopna srozumitelně děj vyjádřit. Jenčík měl mnohdy zřejmě strach z toho, že by byl nepochopen, proto se snažil být co možná nejvíce srozumitelný. Dále pisatelka článku Jenčíkovi vyčítá, že pohyby, které měly vytvořit náladu hudby, působily často jen dekorativně. Životná byla prý jen postava Písaře, která ale byla vystavěna po taneční stránce bezvýznamně. Nejlépe dopadl rej masek a tanec kouzelníků a Číňanů v krámě Sonnestrahla.²⁶⁴

²⁶⁰ Kazárová, H., *op. cit.*, s. 62.

²⁶¹ *Národní listy*, 25. března 1937.

²⁶² H. D.: Obnovené pantomimy Vítězslava Nováka. *České slovo*, 1937, č. 70, s. 4.

²⁶³ *Der Tanz* 10, č. 7.

²⁶⁴ Kazárová, H., *op. cit.*, s. 62, 63.

Čert na vsi

V červnu 1938 měl premiéru balet *Čert na vsi* s hudbou Frana Lhotky. Libreto k baletu vytvořili Pia a Pino Mlakarovi, známý jugoslávský taneční pár. Ředitelství Národního divadla původně zamýšlelo angažovat oba umělce jako choreografy baletu a zároveň jako tanečníky. Pino Mlakar totiž již vytvořil první verzi, která měla premiéru 18. února 1935 ve švýcarském Curychu. Fran Lhotka, jinak český rodák, který v té době působil v Bělehradě, požadoval, aby choreografii baletu vytvořili Mlakarovi. Přimlouval se za ně též Alois Hába, který se s Lhotkou znal: „...snad by Národní divadlo splnilo i nyní v pravý čas kus správné kulturní politiky, kdyby přistoupilo na Lhotkův požadavek a provedlo jeho balet s tanečním párem Mlakarových opravdu po chorvatsku, a ne po jenčíkovsku...”²⁶⁵ Z tohoto dopisu je patrné, že Jenčík už měl svůj styl, který byl pro něj charakteristický. Fakt, že oba baletní mistři, Nikolská a Jenčík, nebudou z toho důvodu mít žádnou realizaci, hovořil jasně proti. Hlavně se ukázalo, že finanční nároky Mlakarových byly pro Prahu neúnosné, a tak se proto ředitelství rozhodlo svěřit úkol Jenčíkovi.²⁶⁶ Lhotka nejdříve nechtěl povolit, ale ředitelství bylo neústupné. Nakonec při své návštěvě v Praze zhlédl choreografii Jenčíka v *Donu Giovannim* a nechal se přesvědčit k souhlasu.

Po zhlédnutí generální zkoušky a posléze premiéry baletu skladatel a tvůrci libreta ostře odsoudili Jenčíkovu choreografii a režii. I přes to, že Jenčík dostal poměrně podrobné instrukce od manželů Mlakarových (ti přijeli na začátek zkoušek do Prahy) ohledně choreografie a jejího pojetí, přidal do děje některé další figury. Tyto úpravy již udělal při choreografii *Špalíčku*, tenkrát však Bohuslavu Martinů zřejmě nevadily. Tvůrci baletu měli výhrady i k výpravě Františka Muziky.

Je zřejmé, že Lhotka a Mlakarovi přistupovali k Jenčíkovi od počátku nedůvěřivě, mohli proto ve svých protestech prožívat jakési zadostiučinění, že práce nebyla svěřena jim, a že tedy nedopadla podle jejich představ. Dnes už se to nedozvíme, protože nemůžeme rekonstruovat Jenčíkovu choreografii.

Jugoslávští umělci napsali dopis ředitelství ND, kde shrnuli vady v Jenčíkově pojetí. Z dopisu vyplývají některé Jenčíkovy inscenační metody: „...pan Jenčík se

²⁶⁵ Archiv ND, dopis A. Háby ředitelství ND, složka *Čert na vsi*.

²⁶⁶ Mlakarovi žádali honorář 8000 Kč a za pohostinská vystoupení 40 % hrubého příjmu, to znamenalo dalších 8000 Kč, což by způsobilo, že představení by bylo předem deficitní. To si ND nemohlo dovolit. Talich k tomuto propočtu napsal: „Za této situace mám na díle zájem jen: 1. bude-li jej studovat p. Jenčík a sám jej provede, 2. bude-li nám vyhrazeno prvé provedení v ČSR.“ (Archiv ND, dopis, složka *Čert na vsi*.)

principiálně nedržel ani napsaného, ani mluveného, ani mu od nás předvedeného se zřetelem na generální linii choreografie, která musí jít celým dílem. Tato generální linie choreografie vyžaduje, aby byly vynechány pouze optické efekty, jaké máme v revuálních operetách a obyčejných baletech, kromě některých vnějších efektů, jež jsme výslovně předepsali. *Čert na vsi* jest přesně a jasně stavěné dílo na tanečních sólech, duetech a *ensemblech*. Jasně vyžaduje choreografickou taneční koncepci, a ne mimickou... Balet *Čert na vsi* v režii p. Jenčíka, při níž se hudba a choreografie výrazně na tak mnoha místech diametrálně rozcházejí, nemůže být nikterak oním dílem, jakým je jeho autoři vytvořili. Neodpustitelné chyby p. Jenčíka jsou: 1. úplně si vymyslel a vložil novou úlohu „personifikace svědomí“; 2. vložil cikánku, staré báby a zaprášené rekvizity; 3. tance a scénky nestavěl na duchu hudby, nýbrž vnějšího rytmického stanoviska; 4. učinil z vábných představ a z čertic 6. obrazu (celé 2. dějství) obyčejnou revui; 5. červenou nit – Jela – Mirko – Ďábel přetrhl, a zakryl tak dění očím diváka; 6. v 7. obraze (selská jizba), kde by scéna se musela přímo zachvívat humorem a dramatickou tragikomedii, nepřišel choreograf na nic kloudného; 7. celé dílo je postaveno hrubě lacino, bude se divákům líbit, nedá mu však duševního požitku a onoho nadšení, jež tento balet je s to dáti a musí dáti. Vše, co platí o choreografii p. Jenčíka, platí rovněž i o dekoraci a kostýmech p. Muziky. V Praze 20. června 1938 (premiéra se konala 22. června 1938) Fran Lhotka, Pia, Pino Mlakar.²⁶⁷ Tvůrci baletu byli spokojeni pouze s hudebním nastudováním Františka Škvora.

Z těchto výhrad vyplývá, že Jenčík přistupoval k choreografické práci převážně z dramatického hlediska, struktura a „čistá“ choreografie zřejmě nebyla jeho silná stránka. Jenčík se snažil celý balet postavit na typickém tanci jižních Slovanů „kole“. Kolo je prastará taneční forma, „kdy jeden tanečník táhne za sebou dlouhý řetěz (chorovod) tanečních párů a vede je, tančící a výskající, zpravidla také zpívající kruhem kolem dokola“.²⁶⁸ Mnoho scén se od tohoto tanečního útvaru odvíjelo: tanec očarovaného Mirky, vítězný tanec Ďábla, tanec chátrý před hospodou a nakonec velké svatební finální kolo.

V režijní knize, která se dochovala, se lze dočíst, že balet začínal scénou, kdy Mirko leží pod stromem a hraje na píšťalku. Po příchodu Jely spolu poprvé hravě tančí. Jela se několikrát vyvine z náručí a zatočí se, pak se opět vrací k Mirkovi. Následně se dvojice honí kolem stromů. Vrcholem jejich výstupu je milostný tanec. V těsném tanečním objetí zapomínají na okolí. Padá opona...

²⁶⁷ Archiv ND, dopis umělců ředitelství ND, složka *Čert na vsi*.

²⁶⁸ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 27.

V druhém obraze se objevuje na scéně současně červené a zelené srdce, o které vede Mirko s ďáblem zápas. Po tom, co Mirkovo srdce patří ďáblu, změní se na zelené, zazáří a stoupá vzhůru. V poznámkách jsou zmíněné ruce, které manipulují se srdci.

Třetí obraz začíná příchodem tří děvčat, děvčata vychází zezadu a jdou ke studni, která se nachází vpředu jeviště. Dvě děvčata spolu tančí a jakoby si z něčeho tropí žerty, třetí dívka jde ke studni a nabírá vodu. Přichází další a další děvčata, vždy po třech, tančí, šťouchají do sebe lokty. V obličeji a gestech potlačují smích. Tančí i kolem studny a vyprávějí si o Jelině lásce. Děvčata u sebe mají džbány a po jejich naplnění si je položí na hlavu a mají se k odchodu. Potom, co se na jevišti objeví Jela s džbánem, děvčata zmlknou a jedna za druhou odchází z jeviště. Jela se za nimi rozběhne, děvčata se zastaví a dávají se do smíchu. Po odchodu děvčat Jela tančí sólo. Vidí ve studni svůj obraz a dává se do naivního tance s tělesným obrazem na hladině vody. Vzlyká a lehá si na levou stranu studny, pak na pravou stranu, nakonec si sedá na okraj studny. Opouští studnu a opět se k ní vrací, dívá se do ní. Usíná u studny a ve snech touží po lásce. Najednou Mirko přichází z pravého, zadního rohu jeviště. Nejde sám, obklopují ho dvě děvčata. Jela, která se nachází uprostřed jeviště, se z toho, co vidí, zhroutlí. Mirko překročí Jelu, aniž by ji zpozoroval a dává se s dvěma děvčaty do tance. Poté Mirko odchází z jeviště levým předním rohem. Jela se zběsile válí po zemi a dává se do tance, běhá po jevišti, potácí se kolem dokola a křičí: „Mirko!“ Tento dramatický výstup končí výskokem Jely a následným zhroutilím na zem.

I přes to, že čísla poznámek na sebe navazují, tak v režijní knize je vynechán popis čtvrtého a pátého obrazu. Poznámky pokračují až šestým obrazem v pekle, kde Mirko divoce tančí s ďáblicí. Jejich duo vyvrcholí dupavým tancem. Na scénu přicházejí démoni a přidávají se do tance. Mirko vyčerpán upadá na zem, ale rychle se zvedne, protože chce z pekla uprchnout. Najednou se na zadní stěně objeví ďábel, který kráčí dopředu ke své ďáblici. Mezitím další démoni sešplhávají ze žebříku dolů. Ďábel odhodí svůj plášť a dává se do tance. Spolu s ním tančí ďáblice a ostatní démoni. Mirko využije šanci, po čtyřech doleze k plášti a jeho pomocí odlétá z pekla. Ďábel, který uvidí prchat Mirka, se vydává za ním. Z poznámek se dozvídáme, že plášť byl z bílé vlny. V dalším obraze dohazovač představuje koktavého nápadníka Jele a ostatním příbuzným. Vše začíná u stolu v nějaké místnosti, nejspíš u Jely doma. Všichni Jelu přemlouvají, ale ona nemá o nápadníka zájem. Dokonce jí radí i její matka, která ji přesvědčuje tancem. Jelin strýc, přítelkyně, sousedka a sudičky svým tancem vyjadřují, jak dobře se Jela bude mít, když si vezme nápadníka. Dohazovače dlouhé přemlouvání přestane bavit. Proto postaví před Jelu nápadníka, kterému podá Jely ruku. Tím je jejich sňatek stvrzen. Poslední obraz začíná příchodem uhnaného Mirka, v rukou tiskne plášť.

Ďábel je mu v patách a schovává se u zvonice. Mirko zůstane stát u božích muk. Mezitím zleva přicházejí tři hudebníci, smutný svatební pár a veselí svatebčané. Všichni vesele tančí, kromě Jely, která je netečná ke všemu. Jakmile ji Mirko spatří, odhodí plášť a běží za ní. Jela strhne svatební korunu a najednou stojí proti sobě. Ďábel uteče ze scény pryč. Mirko klesne Jele k nohám a prosí ji o odpuštění. Jela váhá, ale nakonec mu odpustí a kleká si vedle něj. Dávají se spolu do tance, jako v prvním obraze. Děti přinesou Jele věnec a Jela s Mirkem odchází do kostela. Koktavý nápadník zůstane na ocet. Po tom, co novomanželé vyjdou z kostela, se všichni dávají do oslavného kola. Balet končí tím, že Mirko vyzvedne Jelu vysoko do vzduchu.²⁶⁹

V *Čertu na vsi* se tanec na špičkách objevil pouze jednou. Na špičkách tančila postava loutky.²⁷⁰

Kritiky Jenčíkovi vyčítaly, že nedokázal stylově balet vyvážit. Naturalistická mimika se střídala s přestylizovaným pohybem, tanečníci byli občas nuceni situace ztvárňovat nevhodnými patetickými gesty. Tisk dále hodnotil zvláště „virtuózně propracované komparzy“. K docílení většího dramatického účinku přidal Jenčík inkriminovanou postavu svědomí, kterou tančila Zdeňka Zabylová. Také ostatní protagonisty tisk chválil, Hubert Doležil v *Českém slově* (25. června 1938) hodnotil výkon Zdeňky Palečkové v úloze dívky Jely, dále napsal, že její druh Mirko Karla Pirníka vynikl vyjadřovací mnohotvárností a vytrvalostí, démonický a groteskní byl Ďábel Jaroslava Bergra. Ďáblovu družku tančila Eva Vrchlická ml.²⁷¹

Čert na vsi se hrál pouze pětkrát. Ředitelství ND se přesto díla nechtělo vzdát a v dopise srbskému velvyslanci napsalo: „Z tohoto důvodu (nespokojenosti tvůrců) pojal o ředitelství úmysl, aby při vhodné příležitosti pozvalo balet Národního divadla v Bělehradě k hromadnému pohostinskému vystoupení v ND v Praze, aby provedl toto dílo v autentickém nastudování, aby co nejúplněji odpovídal duchu díla a intencím jeho tvůrců.“²⁷²

Recenzent *Národní politiky* Antonín Šilhan, který zřejmě nebyl Jenčíkův obdivovatel a zastánce, o baletu napsal: „J. Jenčík svou choreografií dílo zcela zkreslil... sypou se ještě další výtky na pana baletního mistra české státní scény. Projev autorů imponuje otevřeností a sebevědomím, to je něco jiného než divadlu veřejně děkovat a za zdí nadávat – jak se to u nás často děje! Projev ten je tak zadostiučiněním mému dávnému přesvědčení o způsobilosti p. Jenčíka pro velké úkoly na umělecké reprezentativní scéně. Nadobro vyschlý zdroj invence

²⁶⁹ Rodová, Z., op. cit., s. 36, 37.

²⁷⁰ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 28.

²⁷¹ Kazárová, H., op. cit., s. 65.

²⁷² Archiv ND, složka *Čert na vsi*.

p. choreografa objevil se zvláště v pouťové scéně a zcela nepochopeny jím zůstaly humorné výjevy nešťastných námluv – byla z nich trapně fádni kapitola o neposlušné dceři a připitomělém synkovi – a ty popelavé babské příšery k tomu... Některé sólové výkony, posuzovány v rámci výpravy p. Jenčíka, byly velmi podařené. Hlavní dívčí postavě, Jole, dala sl. Palečková hlavně v mimice působivé patetické akcenty. Sl. Zabylové i menší role stačila k tomu, aby uplatnila taneční exaktnost, graciéznost a vzdušnou linii, i výmluvnou akci mimickou. Všechny fáze bojů milence Mirka promítal p. Pirník ostře do mimické i taneční sféry. Pan J. Berger ve fantastickém úkolu ďábla přesvědčil, že má po dědovi schopnost výrazné tvořivosti.²⁷³ Tato kritika je dosti zaujatá, ale dnes už těžko posoudíme oprávněnost všech výtek proti Jenčíkovi, protože jeho dílo již nelze oživit.

Julietta aneb Snář

Libreto k opeře si Martinů připravil sám, napsal ho v češtině podle stejnojmenné činohry Georgese Neveuxe. *Julietta aneb Snář* byla v Praze známa, již v roce 1932 ji uvedl ve studiu Národního divadla, které bylo ve Stavovském divadle, režisér Jiří Frejka s Jiřinou Šejbalovou a Eduardem Kohoutem v hlavních rolích. Nová premiéra s Jenčíkovou choreografií byla 16. března 1938.

Děj opery je následující: „Michel, mladý pařížský cestující s knihami, se ocitá v malém přístavním městečku. Jeho obyvatelé, jak záhy zjistí, jsou zvláštní. Vše je na nich lidské, mají své rodiny, děti, domy, obchody, starosti, ale nemají paměť. Uchovávají v mysli pouze nejbližší přítomnost, to něco málo, co se právě odehrálo a odehrává, než se u nich promění v zapomenutou minulost zbavenou existence. Michel tím vším prochází, jako by žil v jiném rozměru než ti druzí; prožívá nezbytné drobné zápletky, protože svou neochvějnou realitou prolamuje fiktivní řád městečka. Má paměť, a tudíž je jednou podezřelý, jindy středem obdivu, což je koneckonců lhostejné, protože jakýkoli úsudek o něm je stejně vzápětí zapomenut. V tomto městečku však žije Julietta, do níž se zamiloval. Slyší její podmanivou píseň, která ho vábí a která mu uniká. Stejně nedostižná je i ona sama, neboť patří k tomuto světu bez paměti. Cesta k Juliettě je jen jediná – zůstat ve světě podivných obyvatel; Michel volí tuto cestu, protože nechce zradit svou lásku.“²⁷⁴

„Celá hra je zoufalým bojem o hledání něčeho stabilního, o co by se člověk mohl opřít; o konkrétnost, o paměť, o vědomí, které je každým okamžikem podla-

²⁷³ Antonín Šilhan in *Národní politika*, 1938, č. 172 (24. června).

²⁷⁴ Mihule, J., *op. cit.*, s. 241.

mováno, převáděno do tragických situací, v nichž Michel bojuje o udržení své stability, o udržení svého zdravého rozumu. Podlehne-li, zůstane v tomto světě bez paměti, bez času, navždy," shrnul ústřední ideu skladatel.²⁷⁵

Premiéra *Julietty* se ocitla v napjatých historických souřadnicích: spolu s tím, jak postupovaly její zkoušky pod Talichovým vedením, stupňovalo se v Evropě obrovské politické napětí. Chystal se rozhodující výpad hitlerovské říše a takřka každodenní novinové zprávy o blížícím se všesokolském sletu připomínaly naproti tomu určité odhodlání k obraně, skryté za tuto sportovní manifestaci. Počátkem března padlo demokratické Rakousko: palcové titulky ohlašovaly 12. března 1938 „Rakousko v rukou nacistů“. *České slovo* ze 14. března 1938 otevřelo list titulkem „Říše Velkoněmecká založena“. Do těchto napjatých událostí vstupovaly zprávy o nové opeře jako z jiného světa.²⁷⁶

Jindřich Honzl, režisér inscenace, o ní napsal: „*Julietta* je jednou z nejbásnivějších her, které přešly v posledním desetiletí našim jevištům. Je to dílo francouzského ducha a v tom smyslu, že představuje snový děj o neukojitelné touze a lásce k vysněné Juliettě, kterou nenahrazuje skutečná Julietta – a že představuje tento věčný a tragický námět ve hře, která je sama úsměv... Je to první dílo české tvorby žijícího autora, kterému prof. Talich zasvětil své dirigentské umění v Národním divadle... Chci postavit na jevišti skutečné lidi, aby byl v divákovi vzbuzen zájem o ně – a zároveň hledět, aby celek jako organismus byl odpoután od realismu, aby každého vábil, jako nás vábí sen, ke kterému musí být nalezen klíč, abychom porozuměli jeho skutečnému významu.“²⁷⁷ Dále Honzl oceňuje i „výtečnou spolupráci“ Muziky a Jencíka. Byla to první Honzlůva operní režie.

Jak již bylo napsáno, Martinů si své spolupracovníky velmi pečlivě vybíral. Pro přípravu *Julietty* konečně získal Jindřicha Honzla, kterého žádal jako režiséra již při tvorbě *Her o Marii*. Vedení divadla však Honzlem pro jeho levicové smýšlení nebylo nadšeno, a tak byla nutná intervence u ministra školství a kultury a energického zásahu československých úředních míst v Paříži.²⁷⁸

Honzl byl při přípravě představení velmi důsledný, proto vznikl tak dokonale prokomponovaný celek. V počátcích zkoušení ale narážel na nepochopení operního souboru. Jindřich Honzl představení realizoval v souladu se svými zásadami. Ve svých inscenacích se vždy snažil o pohybovou propracovanost chování postav, což patřilo k vykreslení jejich charakterů. K inscenování *Julietty* se dochovala režiséřská kniha, kam si Honzl psal poznámky.

²⁷⁵ Šafránek, M., *op. cit.*, s. 91.

²⁷⁶ Mihule, J., *op. cit.*, s. 222.

²⁷⁷ *České slovo* XX, 1938, č. 63 (16. března).

²⁷⁸ Kol. aut., *Čtení o Národním divadle*, *op. cit.*, s. 258.

Juliettu pojal jako neustálý kontrast reality a snu. Realitu zastupoval Michel, jehož roli ztvárnil Jaroslav Gleich. Michel měl charakteristický korektní postoj s lokty u těla, oblečen byl do bezvadně padnoucího letního obleku a jeho obličej měl civilní filmové líčení. Byla to jediná postava ve hře, která měla nárok na logický vývoj a na prožitek. „Pamatuji se,“ vzpomínal Bohuslav Martinů roku 1959, „že náš pražský Michel se mi svěřil, že vždy, když odchází na loď v druhém jednání, mu běží mráz po zádech.“²⁷⁹ Prožitek byl tedy navozen téměř dokonale, když takto působil i na samotného zpěváka a herce. Michel se projevoval naprosto přirozeně, jeho pohybové, mimické a herecké akce byly jasně pochopitelné. Michel pocházel z kontextu každodenního života. K němu byli v kontrastu obyvatelé městečka. V režisérových poznámkách je popsána akce, kdy Michel prochází s komisařem městem: „Ensemble panáčkové proti živému Michelovi.“ Z toho vyplývá, že postavy obyvatel měly stylizované pohyby, oproti kterým vynikla živost a civilnost hlavního hrdiny. Ke konci opery, kdy Michel poznal, že jeho sen se stal ještě nedosažitelnějším, se jeho pohyby změnily. Postava se pohybovala stále trhaněji, zpočátku klidné vystupování se změnilo a Michelova gesta nabývala na neurčitosti a šílenosti.

Snový protipól Michela, jeho vysněnou lásku Juliettu, ztvárnila Ota Horáková. Její identita byla stále narušována nápadnou těkavostí, která byla charakteristickou vlastností jejího projevu. Z režisérových poznámek vyplývá, že se chovala velmi roztržitě, což korespondovalo s jejím „postižením“ neustálé ztráty paměti: „k němu... odklon“, „k lavičce... a hned pryč“, „vytočit se z objektu“, „vstane, vezme alluru a hned si sedá“, „po Michelově ‚Dobrou noc‘ roztoužení pohybem za obchodníkem a hned zpět, sedne si na lavičku“.²⁸⁰ Obyvatelé městečka měli podobný princip chování, neustále překvapovali různými akcemi, například malý Arab občas vypouštěl do vzduchu bubliny.²⁸¹

Honzlova práce na opeře byla velmi náročná. Zpěváci zpočátku nebyli dílem příliš nadšení, měli totiž problémy s memorováním hudby. Neužívali Honzlův nový přístup, ten u nich zpočátku narážel na určitý odpor. Režisér byl však neúprosný, nakonec se mu podařilo přesvědčit všechny zúčastněné umělce a docílit to, co si předsevzal.²⁸²

Jenčík v opeře neměl tak velkou plochu pro tanec, jako tomu bylo ve *Hrách o Marii*. Jeho choreografie ale zcela korespondovala s Honzlovým pojetím a plynule navazovala na pohybové pojetí hereckých akcí. Jenčík se uplatnil hlavně

²⁷⁹ Šafránek, M., *op. cit.*, s. 105.

²⁸⁰ Režisérská kniha, s. 30.

²⁸¹ Adolf Scherl in *Divadelní revue*, 1994, č. 3, s. 47, 48.

²⁸² Kol. aut., *Čtení o Národním divadle*, *op. cit.*, s. 258.

v nadreálných, snových výstupech. Bylo to zejména ve sborových scénách všech tří aktů. Například v prvním jednání se choreografie skupiny obyvatelek městečka míjela s ústřední akcí Michela a komisaře. Pohledy žen byly přitom upřeny kamsi mimo jeviště, do „neznáma“. V posledním dějství vytvořil Jenčík tanec fantomaticky děsivých „šedých postav“, kdy této skupině sekundoval i komparz v pozadí scény výraznými kývavými pohyby.²⁸³

Představení bylo velmi pečlivě promyšleno také z hlediska světla. Každé prostředí mělo své charakteristické osvětlení. Existoval zde také princip důmyslného střídání světla a tmy, předního a zadního osvětlení, kontrast celkového osvětlení, částečného a bodového, náhlé změny barev, dynamika světla byla umocněna překvapujícími světelnými záblesky.

„Premiérou (*Julietty*) se představil tým, který nastolil v Národním divadle nový styl: Václav Talich, Jindřich Honzl, František Muzika a Josef Jenčík. S každým z nich byl Martinů osobně spjat jako umělec a rozuměl si s tímto čtyřhvězdám jedinečně. Světová válka ovšem zcela vyloučila jakékoli pomyšlení na další projekty.“²⁸⁴ Honzl pak již nesměl, jako levicově zaměřený umělec, s Národním divadlem spolupracovat.

Představení nebylo v Praze jednoznačně přijato. Kritiky hýřily uznáním a vyzdvihovaly dílo na jedno z nejzásadnějších té doby. Diváci přistupovali k novince nedůvěřivě: „Premiéra díla, třebaš obecněstvem napoprvé hned nepochopená, působila v těžké náladě doby jako osvěžující pozdrav z lepšího, čistšího světa. Nastudování Julietty mělo svou znamenitou přednost v slohové čistotě a jednotnosti. Všechny prvky jevištního i hudebního výrazu byly sladěny do homogenního útvaru, který neporušil jediný špatně chápáný nebo podaný detail. Virtuozita, barvitost, fantazijsní bohatství výkonu Václava Talicha se zde pojilo s výrazností režie Jindřicha Honzla, s kouzelnými scénickými obrazy Františka Muziky i s podmanivostí taneční složky, vedené J. Jenčíkem, v slohově vycizelovaný celek, jenž bude mít v historii reproduktivního umění opery Národního divadla své platné a významné místo, ať již je reakce obecnstva na toto dílo, v pravém slova smyslu nešablonovité, jakákoli.“²⁸⁵ Václav Talich se za dílo, o kterém se předem nevědělo, zda bude úspěšné, postavil svou osobností a „vykonal tím jeden ze svých nejodpovědnějších činů ve své dosavadní práci pro operu Národního divadla“.²⁸⁶

²⁸³ Adolf Scherl in *Divadelní revue*, 1994, č. 3, s. 47, 48.

²⁸⁴ Mihule, J., *op. cit.*, s. 272.

²⁸⁵ František Bartoš in *Tempo* 17, 1938, č. 11 (1. dubna).

²⁸⁶ František Bartoš in *Tempo* 17, 1938, č. 11 (1. dubna).

Další recenze chválí zvláště přínos Jindřich Honzla a to, že dokázal přimět operní zpěváky, aby také hráli: „Pro dosažení snového neskutečného dojmu bylo ovšem třeba zvláštního provedení hereckého a výtvarného zvládnutí scény. Toho dostalo se dílu v obdivuhodné míře, díky spolupráci výtvarníka Františka Muziky, choreografie Joe Jenčíka a hlavně Jindřicha Honzla, jenž osvědčil se tu poprvé jako citlivý operní režisér. Pravým překvapením byly výkony umělců na scéně. Co postava, to vyhraněný herecký typ... Všem patří nepokrytý obdiv.“²⁸⁷

V prosinci 1938 měla premiéru opera *Vodník* od skladatele Boleslava Vomáčky. Dílo vzniklo na námět Erbenovy balady. Hudba se kritice příliš nelíbila: „Režie L. Mandause se snažila dát opěře alespoň vnější spád, výprava Cyrila Boudy propůjčila scéně kolorit pohádkové féerie. Zejména druhé dějství hýřilo přímo barevnou až revuálně oslnivou a dráždivou pestrostí. Choreografie J. Jenčíka se podřizovala v tancích intencím tohoto výpravného pojetí. Byly tu plnou měrou splněny všechny vnější podmínky pro úspěch díla u obecnstva.“²⁸⁸

V únoru 1939 (8. února) měl premiéru *Večer Clauda Debussyho*. Byl to další komponovaný večer Václava Talicha, který zde dirigoval všechny tři části: operu *Ztracený syn*, v režii Ferdinanda Pujmana a s výpravou Františka Muziky, orchestrální provedení *Nokturna* a balet *Hračková skříňka*, k němuž vytvořil choreografii Jenčík. Libreto baletu vytvořil výtvarník André Hellé. Jedná se o jednoduchý příběh o vojáčkovi, který se zamiloval do panenky. Ta již miluje lehkomyšlného šaška (Jenčík figuru proměnil na kašpárka), vojáček o panenku bojuje a je raněn, ale nakonec získává panenčino srdce. Podobný námět již Jenčík zpracoval v rámci baletu *Uspavač*. *Hračková skříňka* byla hlavně poetická náladová podívaná, která měla odvést diváky od starostí, jež přinášela těžká doba: „...a když nás přivede ‚Skříňka s hračkami‘, balet psaný domněle pro děti, do oné kouzelné hodinky kolem půlnoci, kdy v přísvisu měsíce či zacloněné lampy procitají tanečnice, tkliví šašci a vojáčci, venkovani se stádem oveček a groteskní námořníci, aby nás vrátili do krajin dětství, ke snům dávno ztraceným a zapomenutým pohádkám, rozechví se ta šed' znova a znova, kladouc nám na oči průsvitné závoje opuštěných víl. To je večer Clauda Debussyho, to je večer i Václava Talicha... a potom večer všech těch, kteří na okamžik chtějí zapomenout na bolestné plání barev a událostí příliš prudkých a zraňujících...“²⁸⁹

Celý večer byl, zřejmě pro svou náročnost provedení, reprízován jen čtyřikrát.

²⁸⁷ B. Vomáčka in *Lidové noviny*, 18. března 1933.

²⁸⁸ j. b. k. in *Tempo*, 1938, č. 6/7 (25. ledna), s. 69.

²⁸⁹ Drda, Jan: Šed' jemně bělavá... *Lidové noviny*, 9. února 1939.

V průběhu působení Jenčíka jako baletního mistra v ND se vztah s Nikolskou neustále přirostl. Oba zasílali dopisy ředitelství, v nichž si stěžovali na toho druhého. Bylo to například v roce 1939, kdy Jelizaveta Nikolská podnikla zájezd se svou taneční skupinou do švýcarského Lugana. Kvůli tomuto zájezdu žádala pro sebe a další členy baletu ND dovolenou. V žádostech uváděla cíl zájezdu „reprezentovat taneční umění česko-slovenské“. U ředitele ND intervenoval kabinet „státního prezidenta“ Emila Háchy. Z úřadu českého ministerstva propagandy divadlu sdělili, že se zájezd povoluje „výslovně z hlediska zájmů, které jsou dostatečně prokázány“.²⁹⁰ Jenčík proti této žádosti protestoval: „...protestuji, aby bylo členstvo Národního divadla dovolováno v době plného provozu... pro soukromé turné fy Nikolská–Bičurin, tedy pro podnik nemající podstatně nic společného s propagandou českého tanečního umění, jak se tvrdí v podáních na směrodatná místa... Současně při této příležitosti dovoluji si váženému ředitelství oznámiti, že dosavadní místa oněch šesti členů – ať v operách, či v baletech mnou studovaných – z opatrnosti i ze zásady neprodleně obsadím naprostými Čechy, a to počínaje představením *Kouzelné flétny* 20. t. m. Dopis téhož obsahu zasílám současně panu prof. Talichovi. 17. května 1939, podepsán Josef Jenčík.“²⁹¹ Nikolská dostala k zájezdu povolení.

K žádosti o dovolenou připojila Jelizaveta Nikolská i žádost o zvýšení platu. „Zvýšením gáže pí Nikolské vynucuje se samozřejmě i zvýšení gáže p. Jenčíka,“ napsal Václav Talich řediteli a k tomu připojil: „...musím Vám říci nepokrytě, že v dnešní soustavě dvou baletních mistrů nemohu viděti definitivní stav.“²⁹² Situace byla velmi napjatá.

Lašské tance

Prvním dílem společného večera dvou Jenčíkových choreografií, který měl premiéru 7. června 1940, byly *Lašské tance* Leoše Janáčka.

Představení dirigoval František Škvor a výpravu vytvořil Josef Matěj Gottlieb. Janáček zahájil kolem roku 1888 soustavný výzkum moravských lidových písní a tanců v rodných Hukvaldech na Valašsku (tehdy se tato oblast neoddělovala od Lašska) a později i na Slovácku. V roce 1924 Janáček vzpomínal na to, jak intenzivně jeho sběr lidových tanců probíhal: „V jizbě namačkáno děvuch, pacholků, bab s děcký na rukou. Sběhli se z Měřkovic, Kozlovic za kunčickými hudci.

²⁹⁰ Kol. aut., *Čtení o Národním divadle*, op. cit., s. 206.

²⁹¹ *Tamtéž*, s. 206.

²⁹² *Tamtéž*, s. 206 (dopis z 23. května 1939).

Tělo na těle. Vášně tance. Vzduch byl dusivý a mokré výpary. Stojíme u dveří. Míhání pohybů, lepkavé v potu tváře, křik, výskot, hudců tónový vztek: bylo to jako obraz nalepený na průzračné šedi. Ustrnulý zrak básníkův p. Vlad. Šastného a můj dychtivý sledoval var valašských tanců.²⁹³ To abychom si nemysleli, že vesnická tancovačka na Lašsku byla nějaká venkovská selanka.

Později Janáček napsal o Lašsku již mírněji a romantičtěji: „V notách, v taktech sedí mi jizba napěchovaného lidu, zpocených, zčervenalých tváří; vše se hýbe, klaní, vrtí... Připadá mi, že vy, říčky Lašska, honíte se rytmy těch jeho tanců z dávných věků až i dnes... A kol Harabišů točí se tak vichor bouřlivých nocí, tak jak v Dymáku tehdy, až i dnes.“²⁹⁴

„Kraj krásný, lid tichý, nářečí měkké, jak by máslo krájel... Na paměť té letní teplé noci, klenby hvězdnaté nad ní, bublání Ondřejnice podobné třepotu milostnému, na paměť vám, kteří jste byli svědky té teplé noci a již věčně dřímáte... na chválu rodného kraje, mého Lašska půjde partitura plna mihavých notiček, plna laškovných nápěvků, švitořivých i zamyšlených do světa... Ať rozsévá veselí a kouzlí na tvářích úsměv.“ Tak psal Leoš Janáček čtvrt roku před svou smrtí na konci průvodního slova nového vydání *Lašských tanců*, které vznikly koncem osmdesátých let 19. století z dvojího popudu a vlivu. Prvním mocným popudem a dojmem byly dojmy z rodného kraje, posílené pozdějším systematickým studiem lidových písní a tanců. Druhým vlivem bylo umění Antonína Dvořáka a jeho *Slovanských tanců*. Osudy *Lašských tanců* byly různé: byly dílem samy o sobě, později součástí jiných Janáčkových skladeb, zejména národopisného baletu *Rákoš Rákoczy*.²⁹⁵

Princip Jenčíkovy choreografie spočíval v tom, že vždy tančil jeden, dva až tři sólisté a s nimi baletní sbor. Z divadelní cedule můžeme vyčíst, kteří sólisté to byli. Prvním tancem byl *Starodávny I (3/4 andante)* se Zdeňkou Palečkovou. Janáček tu vlastně spojuje dva lašské tance: vlastní starodávny a šátečkový, zvaný též kyjový (nadbytečný šohaj – tanečník držel kyj v ruce, tj. hůl okrášlenou bohatými pentlemi, a čekal, až uchopí tanečnici). Vlastní starodávny a první díl šátečkového se hrají v pomalém pohybu (3/4), kdežto druhý díl šátečkového zazní v rychlém tempu (2/4) a bystrém spádu. Dalším byl *Požehnaný (2/4 allegretto)*, ve kterém tančili sóla Z. Palečková a Jaroslav Berger. Ten vyniká několikanásobným opakováním jednoho dvoutaktového motivu a je nejtypičtější pro hudební povahu lašského tance. *Dymák (2/4 allegro)* byl ryze mužský tanec, zatančen byl

²⁹³ *Lidové noviny* 32, 1924, č. 601 (30. září).

²⁹⁴ *Lidové noviny* 36, 1928, č. 269 (27. května).

²⁹⁵ Štědroň, Bohumír: *Leoš Janáček: vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie*. Supraphon, Praha 1986, s. 126.

Jaroslavem Bergrem, Františkem Karhánkem, Františkem Moravcem, Miloslavem Štastným. *Dymák* je na rozdíl od předchozích tanců ohnivý a rychlý tanec. Janáček stupňuje jeho prudkost dokonce v *prestissimo*, zachovává však pravidelnou skladbu a pevný rytmus, čímž tento tanec získává na úsečnosti a rychlém spádu. Následoval *Starodávny II* (3/4 *moderato*) se Zdeňkou Palečkovou. Je to pomalý tanec, ale na jinou melodii než ten první. Je zpracován jednodušším způsobem a nestřídá, jako první tanec, různá tempa, zachovává tak klidný výraz. Dalším tancem byl *Čeladenský* (2/4 *allegro*) tančený baletním sborem, což je rychlý tanec, svou stavbou se nejvíc podobá *Požehnanému*. Je zde opět mnohonásobné opakování týchž motivů, které Janáček mění jen souzvukově, a vytváří pestré harmonie. Teprve v závěru rozvine výrazný rytmický prvek, který ústí v codu. Tento tanec považoval Janáček za náš typický projev formový i slohový. Celou choreografii uzavíraly *Píčky* (2/4 *andante co motto*) s Jaroslavem Bergerem a Františkem Karhánkem. *Píčky* patří k nejoblíbenějším lašským tancům. Jsou stavěny v trojdílném tvaru a kontrastují ve střední části rychlým *Dymákem*. Končí ve zrychleném pohybu a v šumném víru tance.²⁹⁶

Z *Lašských tanců* se dochovala fotografie scény a tanečníků v ní. Na horizontu jeviště vidíme boha Radegasta. Z fotografie nemůžeme poznat, jestli se jedná o sochu, nebo o plátno s malbou. Fotografie je zřejmě naaranžovaný obraz ze zkoušky. Baletní soubor stojí do půlkruhu a před nimi stojí trojice sólistů. Všichni jsou oblečeni do jednoduchých lidových krojů. Dívky mají na hlavách šátky, někteří chlapci drží nad hlavou valašku. Jedná se zřejmě o momentku z první scény, ze *Starodávného I*, kdy (podle B. Štědrně) chlapci s valaškami tančili.

Z přípravy *Lašských tanců* se dochovaly režijní i klavírní kniha. Joe Jenčík do režijní knihy psal poznámky velmi nečitelně. V klavírní knize jsou však vepsány poznámky týkající se tance a scény. Klavírní kniha není označena jako inspičientská, ale podle charakteru poznámek lze usuzovat, že zřejmě sloužila k tomuto účelu.

První choreografie – *Starodávny I* – byla plná tanců po kruhu, podupů a kleků. V režijní a klavírní knize jsou poznámky pouze k sboru. Joe Jenčík sborové tanečnice rozdělil podle fyzického vzrůstu na malé a velké po čtyřech. Jakmile se otevřela opona, na jevišti už stáli čtyři tanečníci a postupně po čtyřech za nimi přicházely další tanečnice. Jak velké, tak i malé sboristky tančily po diagonále a různě v řadách. Proplétaly se mezi muži po kruhu a tvořily různé zástupy za sebou. Na horizontu jeviště se jejich variace skládala z prvků klasického baletu.

²⁹⁶ Štědrň, Bohumír. *Lašské tance II*. Hudební matice, Praha 1948.

Po jevišti se přesunovaly pomocí skoků. Mužský sbor měl v tomto tanci jedno sólo, které tvořily točky.

Druhá choreografie – *Požehnaný* – patřila v úvodu sboristkám, jež tančily variaci po kruhu. Sboristé se na jeviště dostávali pomocí baletních skoků. Během celé choreografie tanečníci tleskali do hudby.

K třetí choreografii – *Dymáku* – je v klavírní knize jen několik poznámek. Tanečníci se během tance drželi v křížovém držení za zády. Variace obsahovaly jak klasické baletní prvky, tak i úder dlaně o zem.

Čtvrtá choreografie – *Starodávny II* – začínala sólem tanečníka, k němuž se později nejspíš přidala další sólistka, Zdeňka Palečková. Jejich duet tvořilo několik zvedaček, kdy tanečnice naskočila na bok tanečníka nebo do jeho náručí. Pak následovala variace tanečníka po diagonále využívající klasické pózy. Ke konci choreografie se objevily i sboristky.

V páté choreografii – *Čeladenský* – se opět dělily sboristky podle fyzického vzrůstu na malé a velké. V úvodu tančily po kruhu. Sboristé přicházeli ze stran do středu jeviště. Joe Jenčík využil i zadní plán jeviště, kde tančili sboristé a malé sboristky. Mezitím velké sboristky přinesly na jeviště židle. S židlemi tanečníci různě manipulovali, stoupali na ně a skákali z nich. Klasickou techniku obsahovala i tato choreografie.

V poslední choreografii – *Pilky* – dívky přicházely zezadu na střed jeviště, kde tančily v páru s tanečníky. I v této choreografii se objevovala klasická taneční technika obohacená o moderní prvky, jako bylo například válení po zemi.²⁹⁷

Recenze Jenčíkova nastudování od O. Šourka ve *Venkově* (11. června 1940) uvádí zajímavé poznatky: „Znalec místních poměrů mne ujistil, že toto provedení dbá dosti věrně tanečního rázu, jak je na Valašsku v lidu vžitý. Přesto při souborném provedení šesti tanců měl jsem dojem, že by při svobodnější tvůrčí fantazii bylo lze zpestřit a zesílit jejich účín použitím rozmanitějších prvků tvarových, zvláště kdyby často opakovaný kolový pohyb se sólovou tanečnicí uprostřed byl místy vystřídán za použití menších skupin sólistických... A nemuselo by se pak na pozadí operovat s fantasticky mlžnými reji kolem sochy Radegastovy.“ Recenzent také pochválil „ohnivé a vervné“ podání tanců, ze souboru zaujali svými výkony Zdeňka Palečková, Jaroslav Berger, František Karhánek. Jenčíkovi se zřejmě zdařilo, díky jeho výbušnému temperamentu, vytvořit tance živé, jejich podání se blížilo autentickému lidovému tanci. Zajímavá je poznámka o principu choreografie, který již Jenčík uplatňoval se svými „děvčátky“ v Lucerně a posléze

²⁹⁷ Rodová, Z., *op. cit.*, s. 39, 40.

v Osvobozeném divadle: sólový tanec v rámci celku (tanečnice se vyděly, tančí sólo, ostatní vytvářejí „pozadí“, sólistka se opět přidá k ostatním).

Jenčík si neodpustil ani v *Lašských tancích* jakési zádušní reje z minulosti, což bylo jeho oblíbené téma. Škoda, že se více nesoustředil na samotnou choreografii jednotlivých tanců a zbytečně se rozptyloval fantastickými náměty.

Uvedení *Lašských tanců* mělo v době války velký význam. Jenčík chtěl, aby se na jevišti dokázala starobylost a svébytnost českého národa. Proto na vyvýšeném pódiu v pozadí scény probíhaly reminiscence na prastaré pohanské tance okolo staroslovanského boha Radegasta, zatímco vpředu se tančilo samotné zpracování *Lašských tanců*. Gottliebova těžká a chmurná výprava jen podtrhovala dojem rozporu mezi živou hudbou a mystickou akcí na jevišti.²⁹⁸

Král Lávra

Ve stejném večeru s *Lašskými tanci* byla premiéra baletu *Král Lávra* hudebního skladatele Jaroslava Křičky. Vznikla zpívaná pohádka s tancem, která měla předejru, tři části a dohru.

Král Lávra byl vytvořen podle námětu Karla Havlíčka Borovského, jehož postava sama o sobě byla v té době symbolem boje proti útlaku. Text básně byl zachován. Na libretu pracovali skladatel a choreograf spolu. Jenčík tu opět musel řešit poněkud nešťastný princip rolí zpívaných a zároveň tančených, který se objevil již ve *Špalíčku*. Tanec byl proto odkázán k popisnosti zpívaného děje. Zpěváci byli aranžováni staticky a zpívali z not. Děj tančili tanečníci.

„Na realizaci jsem se těšil jako malé dítě na vánoční stromeček: Havlíček není autor, který by byl denně uváděn na divadlo! Šlo o jistou atrakci – Havlíček poprvé na ND... A pak fabule o žvanivém holiči a despotickém ušatci-králi byla zajisté opravdovou panenskou půdou nových pohybů, tu pateticky vážných, tam zase groteskně rozšklíbnutých, avšak vždycky samorostlých, ze sebe se vyvinujících a tak se shledávajících na míle daleko od obvyklých baletních tělocvičen... Prof. Křička a já jsme se pokusili v *Králi Lávrovi* vytvořit nejen slušný balet český, ale i poprvé balet humoristický. Jako podklad nám sloužila česká lidová píseň a tanec, což je obojí, zaplaťpánbůh, Křičkovou oblíbenou specialitou. Šlo nám o celek, který by vyzněl rolničkami šaška, vysmívajícího se době ne zrovna příjemné, která tehdy v tom Irsku a za panování Lávy vládla,²⁹⁹ napsal o tvorbě baletu Jenčík. Dále ještě zmínil, že se snažili vytvořit nejen balet český, ale také

²⁹⁸ Rybínová, N., *op. cit.*, s. 67.

²⁹⁹ Jenčík, J., *Skočky do prázdna*, *op. cit.*, s. 29.

humoristický. Jako podklad jim pro libreto a hudbu sloužily české lidové písně a tanec.

Jenčík tu vytvořil vtipný „tanec z kolonií“, který ironicky komentoval německou rozpínavost. Tento tanec interpretovali Elen Tanascová a František Karhánek. Elen Tanascovou přivedl do Národního divadla Jenčík. Spolupracoval s ní téhož roku na filmu *Peřeje*, kde vytvořila hlavní roli cikánské tanečnice Anity, jejímž předobrazem byla Anita Berberová. Tanascová dlouho v souboru ND nevydržela, již za dva roky odešla údajně pro neshody s Jelizavetou Nikolskou.

Recenze v časopise *Eva* může napovědět leccos o realizaci: „(*Král Lávr*) – kde se zpívané slovo a prvek pohybový pantomimicky doplňují, opřeny o symfonický orchestr, ve srozumitelný a velmi rušný celek, jež skladatel rozvrhl scénicky ve spolupráci s choreografem J. Jenčíkem. Ústřední postavou není tu však ani postava titulní, ani vyvolený holič Kukulín, nýbrž vypravěč (baryton, zpíval Jan Konstantin), který vlastně na jevišti pohádku vypravuje – zpívá a předvádí. Přímé řeči hlavních postav pohádky tlumočí sólisté, umístění po stranách jeviště u rampy, sbor zpívající v orchestru podtrhuje a zdůrazňuje, je-li toho třeba, slovo vypravěče nebo doplňuje zvuk orchestru. Pohádka sama o sobě je irská, její motiv, objevující se již v prastaré pověsti o Midasovi, ale báseň je zcela česká a taková je i Kříčkova hudba. Kromě *polonézy* a *menuetu*, tančených na dvorním bále, objevuje se starý zapomenutý tanec *‚břitva‘*, *skočná*, *polka* a *exotický tanec*, jehož exotičnost však spočívá pouze v rytmu, zatímco prvky melodiky jsou české. Kromě rytmického využívání pestrého děje naskýtá se tu Kříčkovi také příležitost uplatnit svůj smysl pro humor, zabíhající ve své satirické výbojnosti až ke grotesce. Svěží melodiku a rytmické bohatství přetváří fantastické prostředí a uplatňuje je také drobnými vtipnými nápady v humorném živlu pohádky.“³⁰⁰

Roli Kukulína tančil Jaroslav Berger, Krále Lávrů Josef Müller, Kukulínovu matku tančila Marie Kácová a jeho milou Helena Holečková.

Tance byly na programu vypsány takto: 1. Břítva, 2. Oslí mazurka, Zápas a řež, Skočná, 3. Polonéza, Menuet, Koloniální a Valčík. Oslí mazurka měla snovou atmosféru, valčík zase tančila basa, která vyzrazuje tajemství, že „král je ušatec“, z tance se mohli diváci dozvědět i o duševním stavu holiče Kukulína před popravou (obsah baletu viz přílohu).

Jenčíkovi zřejmě více vyhovovala takováto dramatická forma baletu. Vždy se mu lépe zpracovávaly určité situace, které byly často groteskní a akční (viz zabíjäckou scénu ve *Hrách o Marii* a *Zápas a řež v Králu Lávrovi*) než „čistý“ tanec

³⁰⁰ *Eva*, 1940, č. 5.

založený jen na struktuře. I dříve, když stavěl své varietní výstupy, se snažil, aby každý tanec měl nějakou dramatickou náplň, nějaký děj.

Jediná fotografie baletu *Král Lávro* zachycuje druhý obraz, kdy má být Kukulín popraven. Horizont jeviště tvoří plátno, na kterém je v náznaku namalován bílými konturami hrad. Boky jeviště z každé strany uzavírá dům, do kterého se dá vstoupit dveřmi. Vzadu před plátnem sedí na vyvýšeném trůnu král Lávro, před ním je shromážděn sbor tanečnic. Za ním, podél horizontu, stojí v pozoru královská stráž. Kukulína stojícího úplně vpředu objímá jeho milá s matkou. Ženy i muži ze sboru svými kostýmy splňují typickou představu měšťanů z pohádky z neurčité doby. Ženy mají na sobě dlouhé měšťanské šaty s volány, některé se zástěrkou. Kostým tanečnicků tvoří kalhoty, košile s vestou, hodně z nich má na hlavě klobouk. Je zajímavé vidět, že kostýmy se v českých pohádkách od té doby moc nezměnily.

V úvodu inspičientské knihy je balet pečlivě rozepsaný. Díky tomu se dozvídáme, že celková délka baletu byla zhruba pětasedmdesát minut. Balet se skládal z přehry, prologu, tří dějství a epilogu. Tři dějství vyplňovalo osm choreografií, které byly bez zpěvů pěveckého sboru. Ostatní taneční výstupy byly hlavně mimické – sbor zpíval texty, baletní soubor je předváděl. Pěvecký sbor zpíval na jevišti a také měl pro zpěv upravené první lóže. Funkce vypravěče měla celý balet provázet, například při přestavbě poslední scény, stál před oponou a zpíval děj. Scénické poznámky se často vztahují k vratům, která se otevírala a zavírala. Na dochované fotografii nejsou vrata vidět. Mnohokrát jsou značeny příchody a odchody baletního souboru na jeviště.

Stylizovaná výprava byla jednoduchá a barevná. Celkově měla scéna působit vesele, dětsky hravě, ale v pozadí s vážným tónem. Scéna, ve které Kukulín holí krále, se neodehrávala na jevišti. Diváci byli pouze informováni vypravěčem, že se tak stalo. Místo toho se na scéně odehrávalo představení *Mirákla a Tanec smrti*. Jedná se tedy o princip divadla na divadle, který je u Joe Jenčíka ojedinělý. Jednotlivé výstupy měly bavit měšťany během toho, když Kukulín holil krále Lávro. Představení divadla na divadle ruší až bubny, které ohlašují Kukulínovu popravu. Druhému dějství na předscéně předcházela hra chlapců na krále a holiče. Po zhasnutí světel se na scéně objevil příbytek Kukulína, kam přicházejí tančit oslové, kteří třepetají velkýma ušima. K tanci se přidal i pár tanečnicků s baletními variacemi. Oba tanečníci měli také oslí uši. Tím je nastíněn onen duševní stav holiče, nebo by se dalo říci zápasení Kukulína s dodržením slibu mlčení. Druhé dějství obsahovalo tanec víl, rusalek, Merlina a dalších nadpřirozených bytostí na paloučku, u domu kouzelníka. Poté, co Kukulín prozradil své tajemství viklovské vrbě, i on radostně tančil po paloučku. V třetím dějství se taneční variace objevily na královském bále, kde vystupovali i oslí zápasníci.

Šumaři v čele s Červíčkem na bále hráli polku a na ní všichni tančili. Balet končil mumrajem všech zúčastněných.

Celý taneční večer se opakoval pouze šestkrát. Je možné, že k malému počtu repríz přispělo i onemocnění a posléze zranění Jana Konstantina, který zpíval roli vypravěče. Dvě představení tak odpadla, než ho nahradil další zpěvák.

V půli srpna 1940 zorganizoval Jenčík spolu s Václavem Talichem inscenování *Slovanských tanců* na zimním stadionu. Jenčík o tomto vlastenecko-kulturním podniku, konaném 15. srpna, napsal článek. V něm se rozepisuje o nesnadném organizačním řešení tanců: „Shledal jsem totiž, že 1. stadion byl zřízen pro 10 000 diváků, 2. že byl v podstatě amfiteátre, že se tudíž musí tančit uprostřed kruhově sedícího obecnstva, 3. že orchestrové pódium je dosti vzdáleno od tanečního, 4. že existoval přísný zákaz umělého světla.“³⁰¹ Dále nemohl Jenčík sehnat kostýmy, které zůstaly kdesi v divadle. Nakonec vytvořil s šestnácti páry tanečníků tance z první řady, které byly vždy prokládány tanci provedenými pouze hudebně. O jeho choreografických metodách, které ve *Slovanských tancích* použil, napovídá dochované libreto.³⁰²

V roce 1940 Jenčík opět spolupracoval na realizaci opery Rudolfa Karla *Smrt kmotřička*. Bylo to po sedmi letech, při prvním provedení toto dílo dirigoval Ota-
kar Ostrčil. Inscenaci byla ponechána režie Vojty Nováka, dirigentem byl tento-
krát Milan Zuna. Premiéra se konala v Prozatímním divadle, v prostorách bý-
valého Varieté v Karlíně.³⁰³ Kritika o tomto představení napsala: „...představuje
Karlova opera zdařilý typ soudobé lidové opery. Která neslevuje z uměleckých
měřítek a neustupuje levnému kusu... taneční složka prostoupila dílo, zpestřu-
jíc je vtipně i půvabně... Josef Jenčík mohl uplatnit svou taneční fantazii v lyric-
kých výjevech květín a duchů a zejména v lehce groteskním skeči hostiny...“³⁰⁴
Jenčík zde opět ovládl svá charakteristická témata: groteskní situace a nadpři-
rozené bytosti.

V listopadu 1940 byla premiéra opery Vítězslava Nováka *Lucerna*, pohádková
idyla podle hry Aloise Jiráska. Představení se konalo při příležitosti oslavy skla-
datelových sedmdesátých narozenin. K režii byl povolán z činohry Milan Svobo-
da a z prvního uvedení ponechána výprava Cyrila Boudy. Jenčík choreograficky
„zpestřil poslední obraz botticellovským tancem víl“.³⁰⁵

³⁰¹ Jenčík, J., *Taneční letopisy*, op. cit., s. 29.

³⁰² Viz přílohu č. 13.

³⁰³ V roce 1939 bylo totiž ND Němci donuceno odejít ze Stavovského divadla a jako náhradní scéna posloužilo právě Varieté v Karlíně.

³⁰⁴ [V. Holzknecht]. *Rytmus VI*, 1940, č. 2–3 (listopad).

³⁰⁵ *Rytmus VI*, 1940, č. 4–5 (prosinec).

Byla válka a bylo nutno šetřit. Proto se ředitelství Národního divadla uchýlovalo k oprašování starších věcí, jejichž uvedení bylo nicméně záslužné v tom smyslu, že šlo o české skladatele a českou hudbu. Tiha doby přiváděla do Národního divadla stále více diváků. Od roku 1939 rapidně stoupla návštěvnost: „Zájem obecnstva o operu byl po celé období obrovský. Většina představení byla vyprodána řadu dní dopředu; u předprodejní pokladny se stal obvyklým obrazem několikrát stočený a stále se obnovující had čekajících lidí.“³⁰⁶

S režisérem Ferdinandem Pujmanem se opět Jenčík sešel při tvorbě choreografie do opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiho. Premiéra se konala 14. února 1941. Kritika byla spokojena: „Nové nastudování je dílem kapelníka J. Charváta, režiséra Pujmana, malíře Jana Zrzavého a choreografa Joe Jenčíka. Spoluprací jmenovaných umělců se vytvořilo vzdušné, jemně vybroušené představení, jež sice dává plně vyznít pronikavému účinku Verdiho živelné dramatiky, avšak přenáší ji do oblasti baladického přitímní, ve kterém zápletka romantického krváku nabývá rysů osudové tragédie. Všechny složky provedení jsou vzácně sladěny... part režijní, který se vkusem a vynalézavostí překonává úskalí libreta i tradice a spolu s choreografií vylehčuje děj půvabným karnevalovým rejem, jehož prvků je neobvykle sugestivně použito ve scéně Gildina únosu...“³⁰⁷

Krysař

Balet *Krysař* Pavla Bořkovce,³⁰⁸ k němuž si skladatel sám napsal podle staré saské legendy libreto, má svébytnou volnou formu tanečního dramatu. Bořkovec nechtěl psát klasický balet s uzavřenými čísly v předepsaném pořádku a s ustáleným tanečním výrazivem. Chtěl, aby taneční jazyk tvořil dramatické dění na jevišti.

Partitura baletní pantomimy o dvou obrazech vznikla již roku 1939, koncertně byl *Krysař* poprvé uveden s Českou filharmonií 15. ledna 1941 pod taktovkou Václava Talicha, jemuž bylo dílo dedikováno. Až teprve v roce 1942 (8. října) se podařilo prosadit Bořkovcovo dílo na jeviště Národního divadla taktéž s dirigentem V. Talichem, známým svými uměleckými kreacemi i náročností na volbu repertoáru. Druhou část večera vyplnila Bořkovcova první opera *Satyr*, kterou napsal v období let 1937–1938. Takové divadelní provedení baletní skladby bylo spíše výjimkou, nestávalo se totiž, že by balet nastudoval významný dirigent.

³⁰⁶ *Rytmus* VII, 1941, č. 1 (říjen).

³⁰⁷ *Rytmus* VI, 1941, č. 8 (březen).

³⁰⁸ Na dvojjazýčných programech také uveden název Rattenfänger.

Choreografie se ujal Jenčík, režii představení měl Václav Kašlík a výpravu navrhl František Tröster. Ten spojil oba obrazy baletu jednotícím prvkem, velkým kotoučem v pozadí scény, různě osvětlovaným. V prvním obraze vytvářely iluzi města úzké špičaté domy, vystřižené z plátna, které byly volně zavěšeny v provazišti, splývaly k zemi a stále se chvěly jako ve snu. Za nimi prosvítal žlutě osvětlený kotouč-měsíc. V druhém obraze znázorňoval kotouč vodu, osvětlený tentokrát zeleně. K němu vedl zelený pás-řeka, vytékající z veliké kádě. Prostor byl členěn spodními konci domů z prvního obrazu, vytažených nad jeviště. Proměna po utopení myši byla naznačena změnou osvětlení kotouče; hnědé kolo představovalo tentokrát skálu. V závěru se otevřelo a děti s krysařem za ním zmizeli. *Krysař* se, bohužel, nikdy v té výpravě nehrál; dohlížejším nacistům se zdál sloh představení „zvrhlý“, a tak cenzura zasáhla alespoň na výpravě. Na scéně byla ponechána část Trösterova návrhu a zbytek byl doplněn dekoracemi z jiných představení. „Jeho premiéra měla... i dramatické pozadí... Jenčík se dokonce pokusil tanečně symbolizovat samotné gestapo, (Kašlík a Tröster) vytvořili i stejný jevištní rámec s výraznou šerosvitnou moderní scénou (naddimenzované klíčové dírký v geometrických siluetách hammelských domů apod.). To ovšem zle popudilo Nikolskou, která využila svých styků s Němci a označila tuto inscenaci za ‚entartete Kunst‘. Vznikl z toho veliký poplach, odložení premiéry a pozměnění celé scény *Krysaře* do ‚krotších‘ scénických tvarů.“³⁰⁹

Také Božena Brodská popisuje peripetie uvedení *Krysaře* takto: „Atmosféra středověkého města, s jeho proradnými hamižnými obyvateli, které *Krysař* zbaví škodlivých myší, nezakrytě připomínala situaci v zemi. Protiokupační obsah zvyšovala Trösterova výprava krysami ohlodaného města. Jeho kostýmy pro krysy s plynovou maskou a páskou na paži byly výmluvné. Na generální zkoušce bylo nutné opravit ještě některé příliš okaté náznaky, ale nakonec Václav Talich provedení prosadil.“³¹⁰

Zachovaly se dvě fotografie zobrazující dva výjevy z baletu. První zachycuje dosti ponurý obraz pravděpodobně nočního města. Uprostřed stojí *Krysař* a píská na píšťalku. Na scéně stojí čtyři kulisy špičatých domů, dva malé vpravo, jeden uprostřed a jeden větší, deformovaný vlevo. Město dotváří dvě protáhlé pouliční lampy, zavěšené na lanech z provaziště a vzadu za větším domem vlevo visí pavučina. Na druhé fotografii stojí opět uprostřed *Krysař*. Je osvětlen z boků, okolo něj je tma. Ohlíží se za podivným oblým objektem, skálou, možná vchodem do podzemí, který je umístěn na scéně vlevo. V něm stojí dva strážníci, na něm

³⁰⁹ Procházka, J., *Generace za Hilarem a Ostrčillem*, op. cit., s. 51.

³¹⁰ Brodská, B., op. cit., s. 194.

jsou měšťani a natahují ruce v zoufalém gestu, kdy chtějí zpět své děti, které už odešly za Krysařem do podzemí. Měšťané ani strážníci za Krysařem nemohou. V pozadí se nachází výše zmiňovaný kotouč měsíce, na který se světlem zobrazoval proud řeky.

Zachovala se také režijní kniha, která obsahuje občas nečitelné poznámky. Můžeme si však pomáhat libretem v rekonstrukci toho, co se v baletu dělo. V prvním obraze během noci tančí krysař s Agnes, jejich tanec přeruší až myši, které honí obyvatelé města. Scéně města dominuje starostův dům, ke kterému vede schodiště a v pozadí jeviště stojí brána. Ráno před radnicí tančí Agnes, která svým tancem napodobuje měšťany, jak honí myši. Další choreografie patřila myším, které tančily podle toho, jak krysař stojící na schodišti hrál. Protože myši nechtěly odejít, krysař jim svým tancem ukazoval, jak krásné je žít za hradbami města. První obraz končí radostným tancem starosty a všech obyvatel města po vyhnání myší. Dominantním prvkem druhého obrazu byl závěs, na který se pomocí světla znázorňovala plynoucí voda. Prvním výstupem byl taneční rej myší. Krysař tancem a pantomimou líčil před zavřenou branou starostovi stojícímu na cimbuří, jak myši utopil. Děti a Agnes tančily od brány ke skále. Balet končil rvačkou, ve které nikdo nevěděl, kdo je s kým a proti komu.³¹¹

V roli Krysaře vystoupil Robert Braun, jehož výkon vyvolal rozporuplné hodnocení. Původně měl Krysaře tančit Jaroslav Berger, ale protože odešel ze souboru ND, musel za něj Jenčík najít náhradu. Baletní kritikové Braunovi vytýkali přílišný naturalismus a převahu pantomimy v projevu, kritikové hudebníci oceňovali sugestivní místa zejména při vyvádění myší z města, někteří zdůrazňovali Krysařův rozstříhaný plášť, který podtrhoval pлавné kouzelnické pohyby i jistou démoničnost masky. Roli starosty tančil se zdůrazněním groteskních rysů Karel Pirník. O starostově dceři v interpretaci Vlasty Podrabské se všichni kritikové shodují v mínění, že se nevyvarovala baletních manýr. Kritik Vladimír Polívka její úbor dokonce přirovnal k úboru havajské tanečnice. Zdá se, že zřejmě nezapadla do stylového rámce choreografie.

Ohlas *Krysaře* byl mimořádný. Jeho premiéra v Národním divadle se stala významnou společenskou událostí také pro jeho jinotajný protiokupační obsah. Umělcům dokonce hrozilo zatčení. Bylo totiž období heydrichiády. Po květnovém atentátu na zastupujícího protektora Reinharda Heydricha byl vyhlášen výjimečný stav. Začala ostrá perzekuce a nátlak na divadla a všechny české kulturní instituce. Všechno bylo pod ztřeštěným dozorem okupantů, začaly hromadné popravy. Projevily se též snahy odstranit řadu nepohodlných umělců. Naštěstí

³¹¹ Rodová, Z., *op. cit.*, s. 46, 47.

byl v té době ředitelem JUDr. Ladislav Šíp, který mnohé zachránil. Hlavně také vyvaroval Národní divadlo svou obezřetností a prozíravostí hlubších německých zásahů, a ponechal tak divadlu alespoň kousek cti. Osvědčil se hlavně právě v pohnutých dnech po heydrichiádě a v posledních měsících okupace. Protože byl ve svém postoji neoblomný, nepřipustil zásahy do personálního stavu divadla. Tím ochránil i Jenčíka, proti němuž byly „shora“ vzneseny námitky pro jeho levicovou orientaci a činnost v Osvobozeném divadle. Nakonec dopadl jeho případ tak, že po nejruznějších výmluvách divadelní správy se za jeho „spolehlivost“ musel zaručit právě ředitel ND Ladislav Šíp. Jen tak ušel Jenčík zatčení.³¹² Po tomto baletu již Jenčík neměl v ND příležitost k vytvoření rozsáhlejší choreografie.

Vztahy v baletním souboru se stále více zhoršovaly. Jenčík a Nikolská spolu nepokrytě bojovali, což tanečníci nesli špatně. V roce 1943 jich dokonce sedm odešlo většinou do ciziny, za „lepší“. Nikolská nabývala vrchu, Jenčík měl stále méně úkolů. Spory vyvrcholily při studování *Dona Giovanniho* (premiéra 3. listopadu 1943). Elévka Helena Fenclová Jenčíka vyprovokovala³¹³, když si z něj při zkoušce opery dělala legraci, a ten se pak neudržel, začal jí nadávat, poté ji vykázal z místnosti. Toho využila Zdeňka Zabylová, která byla na straně Nikolské, začala na Jenčíka křičet a také mu nadávat, hlavně v tom smyslu, že do ND nepatří, protože je „divadelní samozvanec“. To ovšem Jenčík kvitoval s tím, že si všechno řeknou, „až nastanou normální poměry“, a aféru ukončil. Tímto vyvrcholila nedůvěra, kterou měla k Jenčíkovi část baletního souboru ND a také dlouhodobé spory, které spolu vedli oba baletní mistři. Je možné, že tato událost vedla k tomu, že byl Jenčík zbaven titulu baletního mistra a opět tvořil jen jako host. Ocítl se zřejmě na seznamu nepohodlných, nesměl být proto uváděn ani na plakátech.

V roce 1943, kdy mu bylo padesát let, měl prý Jenčík jakousi předtuchu a začal shromažďovat své rukopisy i články a napsal také závěť. Všechno pak předal svému příteli Janu Reyovi, prý „kdyby se s ním něco stalo“. Z těchto článků poté vznikly soubory *Skoky do prázdna* a *Taneční letopisy*.

Protože byl Jenčík velmi pracovitý a nevydržel bez činnosti, přesunul těžiště své aktivity mimo divadlo. A také více psal. V roce 1942–1943 napsal román z dělnického prostředí *Byly ztráty na mrtvých*, v roce 1944 mu vyšel *Omyl Mea Mara Indry*, jediný ze zamýšlené trilogie portrétů tanečních umělekyní.

³¹² Procházka, J., *Generace za Hilarem a Ostrčilem*, op. cit., s. 51.

³¹³ Viz přílohu č. 15.

Jenčík prý za války trpěl tím, že nemohl jet do ciziny. Velmi rád cestoval, rád se seznamoval s novými lidmi a jinými kraji. Jenčík začal cestovat velmi záhy, když odjel se skupinou Achille Viscusiho do Anglie. Poté cestoval (sice nedobrovolně) do Haliče za první světové války. Ve dvacátých letech procestoval s manželkou Hanou celé Německo. Svůj film *Setřelé písmo* natáčel v Berlíně, s V+W natáčeli *Pudr a benzin* v Paříži. O prázdninách prý zase rád jezdil na Balkán, protože ho zajímal také z hlediska hudby a tance.

Taneční vyžití našel Jenčík v organizování tanečních pásem mimo Národní divadlo. K tomuto účelu se opět vrátil do Lucerny, do svého předchozího působiště. Velký ohlas vzbudilo jeho pásmo *Jak se kdy v Čechách tancovalo* na motivy knihy Čenka Zíbrta, tehdy jediného spisu taneční historie v Čechách, vydaného v roce 1895. Pod Jenčíkovým vedením vznikla pestrá podívaná, která neměla být retrospektivou lidového tance nebo historickým exkurzem, ale hlavně mělo jít o vzpomínku na slavnosti, obřady, zvyky a tance všech stavů: „Tak vedle výjevů potulných tanečníků-žertěů byl uveden i dvorský uhlazený menuet, vedle tance sv. Víta, vyjadřujícího poblouznění z morové rány, Hilmarova polka ‚Esmeralda‘ a jiné. Scénář a spojovací text k jednotlivým tanečním obrazům – historicky řazeným – napsal Jan Rey.“³¹⁴ Dalším tanečním pásmem byl *Májový večer*, provedený opět v Lucerně. Jak tento večer vypadal, se nepodařilo zjistit. Pásmo *Jak se kdy v Čechách tancovalo* se reprízovalo ve vinohradském divadle. Tam také Jenčík vytvořil dílo své oblíbené formy – operu-balet *Romeo a Julie* od skladatele Karla Bendy. Režie se ujal V. Kašík.

Jenčíkovo opětovné setkání s jazzovou hudbou se konalo ve velkém večeru, který uspořádal František Spurný, umělecký ředitel Lucerny. „...20. a 21. listopadu 1941 tu proběhla velkolepá monstre-show *Deset klavírů* – pantomima – jazz. Se čtrnáctičlenným baletem Joe Jenčíka na ní vystoupil orchestr řízený R. A. Dvorským a Emanem Fialou, na deset klavírů, rozestavěných po celém pódiu, hráli jazzmani Vladimír Horčík, Jan Rychlík, Jiří Traxler a Jiří Verberger, bok po boku s hvězdami tehdejšího (někdy i třeba jazzem ovlivněného) popu Josefem Stelibským, Romanem Blahníkem nebo Bedřichem Nikodemem. Taková kombinace mohla stěží představovat právě umělecký vrchol, ale byl to další doklad toho, že jména, známá především specializovanému obecenstvu jazzových fanoušků, mohou pomoci i k zaplnění velkého sálu Lucerny.“³¹⁵

V druhé polovině okupace Jenčík začal vyučovat na Dramatické konzervatoři v Praze. Tou dobou zde vznikaly potřeby aktualizace výuky herectví. Tanec byl

³¹⁴ Rybínová, N., *op. cit.*, s. 75.

³¹⁵ Dostupné [on-line] na: www.muzikus.cz (Dorůžka, L.: *Český jazz za protektorátu*).

zaveden jako přídatný předmět k výuce syntentického herectví, jehož se stal nedílnou součástí. Na konzervatoři vyučovaly i další osobnosti avantgardního a moderního divadla a tance, například Jožka Šaršeová, Aleš Podhorský, Jiří Frejka, Miloš Nedbal, Ladislav Pešek, František Tröster a další. „Pokrokové ideje způsobily, že nastala změna učebních osnov a výuka sama se konečně přizpůsobila potřebám moderního jeviště.“³¹⁶

Do poslední chvíle Jenčík plánoval znovuoobnovení baletu Národního divadla. Vybíral si nové tanečníky, nové spolupracovníky. Svých plánů se však nedožil. Do zavření divadel Němci v roce 1944 stihl ještě v Národním divadle vytvořit choreografie do několika málo oper. Posledními díly byla *Rusalka* a *Libuše*. Některé zdroje uvádějí, že Jenčík byl dokonce totálně nasazen.³¹⁷ Znamenalo by to, že kruh se uzavřel, Jenčík se vrátil do továrny, odkud ve svých devatenácti letech utekl.

Libuši, kterou se po osvobození opět otevřelo Národní divadlo, již Jenčík neviděl a nezažil. V úterý 8. května upadl Jenčík do bezvědomí a již se z něj neprobral. Zemřel ráno 10. května 1945, na prahu svobody.

Nakladatel B. M. Klika napsal o Jenčíkově smrti: „Podíval jsem se i do hlediště (Národního divadla). Doopravili strop, od podlahy nahoru úžasné, malebné lešení. Přítmi a pás světla. Seděl jsem na balkoně dojat, uchvácen velkolepou krásou a velebností té pravé naší svatyně. Ve foyeru chvíli před tím tlak vzduchu od zásahu z Malé Strany roztrátil skleněné dveře za Myslbekovou *Hudbou*. Pak však v jeden den jsem před divadlem zvěděl o tom, že Jenčíka ranila mrtvice. Dva dny na to skončil. Mluvil jsem s ním naposledy v neděli odpoledne, ve vrátnici poboční budovy, telefonicky. Zděšen se ptal, jestli nehoří Národní divadlo, že ze Smíchova vidějí tam velkou záři. Štván dvoudenním rozčilením, tvrdě usnul v krytu, v lenošce, aby se více neprobudil... Přítel vzácný, upřímný, věrný – tak jsme si rozuměli, tolik jsme společně chtěli ještě udělat. Teď zbývá vydat mu řadu hotových knih, jež ve válce napsal, a postarat se, aby se včas zachytil a do pravého světla dal bohatý, pestrý, krásný přínos jeho tanečního, divadelního a literárního díla. Jak se dovedl smát, jak dovedl být veselý a vtipný...“³¹⁸

Tisk o Jenčíkově skonu pod titulkem „Joe Jenčík mrtev“ mj. uvedl: „K nepřímým obětem minulých dnů se přidružil také baletní mistr Národního divadla Joe Jenčík. Rozčilující události měly u něho vzápětí záchvat mozkové mrtvice, které posléze podlehl 10. května ráno v pražské všeobecné nemocnici.“³¹⁹

³¹⁶ Kol. aut., *Divadlo na Vinohradech*, op. cit., s. 525.

³¹⁷ Kol. aut., *Čtení o Národním divadle*, op. cit., s. 206.

³¹⁸ Dopis B. M. Kliky z 18. května 1945 paní Jiřině Mlíkovské.

³¹⁹ *Práce*, 12. května 1945.

To, co po Jenčíkovi zůstalo a můžeme si z toho udělat poměrně celistvý obrázek jeho působení, jsou jeho teoretické spisy a romány: „Jenčík také psal a do svých studií ukládal mnoho uměleckých zkušeností, kritik a přání. Vyjadřoval se vždy mnoha slovy – byla v tom možná snaha ukázat, co všechno zná a ví, neboť při svém omezeném školním vzdělání hodně dohnal a stále se poučoval – a bylo v tom mnoho hořkosti a žluči, která nalézala průchod v literární činnosti tehdy, když se nedostával k vlastní umělecké práci.“³²⁰

Jenčík psal po celou dobu svého tanečního působení. Mnozí jeho psaní považovali za jakýsi ventil hyperaktivního člověka, který, když se cítil choreograficky nevytížen, si svou bezednou energii vybíjel právě psaním. Zrcadlila se zde také snaha o vyrovnání se s tím, že neměl téměř žádné vzdělání. Jeho pisatelská činnost je, stejně jako choreografická, velmi široká. Napsal několik desítek článků, které byly uveřejněny za jeho života a které se týkaly všeho možného. Byly to kritiky na taneční vystoupení a úvahy na různá témata, která se týkala bezprostřední situace v tanci. Většinou se články týkaly špatných poměrů v tanci na pražských scénách. Jenčík byl ve svých soudech nekompromisní a velmi ostrý. Neuznával tanečnice novodobých směrů, které považoval za diletantky, baletní tvorba se mu zase zdála zastaralá. Měl jistě v mnohém pravdu, ale chyběla mu objektivita. Byl příliš ponořen do svých představ a do českých dobových tanečních poměrů. Když si svou neústupností nadělal spoustu nepřátel, v jeho soudech mohly zaznívat i osobní zášti.

Je ovšem nutné konstatovat, že odborná taneční kritika byla ve svých úplných začátcích. Nejen v Čechách, ale i v ostatní Evropě nebyla taneční kritika na takové výši jako například hudební. Jenčík byl jeden z prvních tanečníků a choreografů, kteří o tanci psali. Jinak to byl pouze Emanuel Siblík, velký obdivovatel

³²⁰ Holzknicht, V., *op. cit.*, s. 212.

tance, ale vcelku objektivní pozorovatel, Jan Rey, velký kritik ale dost subjektivní posuzovatel, tanečnice Irena Lexová, Eliška Bláhová a několik dalších, dalo by se říci, nadšenců. Jinak o choreografiích psali spíše hudební kritici, kteří se ve svých posudcích o tanci příliš nezmiňovali.

Jenčík však psal i o sobě. Z jeho statí můžeme vyčíst jeho metody tvorby, jeho názory, některé události z jeho života, o němž víme tak málo. Samozřejmě, že se Jenčík mohl stylizovat, aby se pro čtenáře uchoval jeho obraz, jaký on chtěl. Zdá se ale, že mnoho jeho statí s osobním obsahem je dost upřímných, a proto vzácných svou výpovědní hodnotou. Protože právě nekompromisní upřímnosti si Jenčík nadělal nejvíce nepřátel.

Jenčík byl i prozaikem. Knižně vyšly jeho tři romány, další dva zůstaly v rukopisech. Plánoval ale ještě psát více. Jeho román *Zloděj kroků* vyšel už v roce 1923, byla to tedy jeho prvotina.

Jenčíkovou první teoretickou prací je útlá brožurka *Tanec a jeho tváření*, kterou vydal v roce 1926 Jenčíkův přítel B. M. Klika ve svém nakladatelství Zátíší knihy srdce i ducha. „Tato knížka rostla ve mně téměř deset let. Je výsledkem mnohých zápasů a zklamání, a napsal jsem ji, až vše, co v ní jest, ve mně uzrálo. Byl to cit, jenž mne vždy řídil a jímž jsem sondařoval neznámé hloubky tanečních možností... Největší svízel mi však způsobilo napsati tuto knížku – přenést barvu, pohyb jeho tónu, se všemi nuancemi, jichž je schopno tělo tanečnickovo do těchto černých písmen... Na svou omluvu pak uvádím, že mojí zbraní není pero, nýbrž gesto, jímž mluvím, jímž se bráním a hájím, jež nejplněji vyjadřuje můj cit a myšlenku.“³²¹

Je zajímavé, že Jenčík použil výraz „bráním se a hájím“, již v té době měl pocit, že všichni jsou proti němu, pocit neustálé potřeby obrany, který ho neopustil ani v pozdější době. On sám okolo sebe dost často kdekoho urážel, nemohl se proto divit, že mu to okolí bude občas vracet.

Tento úryvek vystihuje atmosféru knihy, jakýsi pokus o teoretické pojednání o tanci, který je znázorněn barvami, a tak se jeho účín přiblíží i oku laika, nevycvičeného diváka. Pojednání o barvách je nejrozsáhlejší. Protože tanec je v podstatě pohyblivým obrazem, má i své barvy, odstíny, kontrasty, základní tón, osvětlení, má však také dynamiku, se kterou tanečník musí také počítat. Knížka je bezpochyby ovlivněna poetismem, který byl v té době v Čechách uměleckým směrem číslo jedna. Přirovnávání tance k barvám, snaha o vyjádření tónu, to vše je důsledek obrácení pozornosti umělců k vizuální složce života. Další kapitoly jsou věnovány důležitosti vhodného hudebního výběru k choreografické práci.

³²¹ Jenčík, J., *Tanec a jeho tváření*, op. cit., s. 6.

Pro Jenčíka byla hudba pro choreografii naprosto klíčová. Poté se Jenčík zabýval problémem grimasy v tanci. Jeho tance byly vždy dramatické, snažily se o nějaký děj, proto byl pro něj tento problém stále relevantní. Tanečník by neměl grimasou dotvářet gesto, na které nestačí, měl by pracovat s obličejem uvážlivě tak, aby zapadal do ostatního celkového výrazu těla. Jenčík narážel na baletní tanečníky, kteří prý při tanci nasadili stálý křečovitý úsměv, který jim zůstal v každé situaci daného baletu, anebo grimasou přehrávali v mimované části.

Další Jenčíkovou studií je *Anita Berberová*, vydaná roku 1930 v edici Terpsichora, kterou vedl Jan Rey. Jenčík byl Anitou Berberovou, až by se dalo říci, posedlý. Motiv morbidní tanečnice, která se absolutně dává všanc svému umění, se v jeho dílech mnohokrát opakuje.

Anita Berberová (1899–1928) byla vskutku zajímavou osobností. Studovala v Hellerau, působila pak ve skupině Rity Sacchettové. Vytvářela dráždivé sólové kreace a se svými tanečními i životními partnery duety, kde uplatňovala tabuizovaná témata. Byly to například tance s názvy *Mrtvá na pitevním stole*, *Morfium*, *Kokain*, které provozovala s neskrývanou erotikou a velmi sugestivně. Kritika o ní psala jako o „ztělesnění zla“, o „prokleté tanečnici“.³²² V Praze vystoupila v Alhambře (21. listopadu 1925) a také v Rokoku roku 1926. V Praze dokonce vyvolala skandál, když při svém vystoupení v Sekt Pavilonu, po výzvě z obecnstva, aby se svlékla do naha, rozpoutala bitku a skončila na policejní stanici. Její pestrý život se skládal ze samých skandálů a skončil zásluhou drog a alkoholu velmi záhy. Nakonec zemřela na souchotiny, když se před tím zhroutila při svém posledním vystoupení někde v Bejrútu. Svými tanci vzbuzovala kromě odporu zároveň velkou zvědavost. Jenčík také v knize rozebíral měšťácké publikum, které ji vždy odsuzovalo, ale jaksi fascinovaně na její vystoupení stále chodilo. Jenčík si velmi cenil její odvahy a toho, že tato umělkyně byla svá, nic nepředstírala. Velmi cenné jsou v knize podrobné popisy jejích choreografií, které, sice pod nánosem Jenčíkových úvah, nám mohou napovědět leccos o tom, jak taková vystoupení ve varieté, revuích a kabaretech mohla vypadat. Tak například popisuje *Salomé*, *Astarté*, *Kokain*, *Lotusland*, *Morphine* a další tance, které prováděla buď sama, nebo s některým ze svých dvou manželů. Jenčík se dále zabývá jejím uměním jako takovým a konstatuje, že to, co tančila, vznikalo přímo z jejího života. Anita Berberová nepotřebovala nic nacıčovat, její tance tryskaly z ní samotné.³²³

³²² Gremlicová, D., *op. cit.*

³²³ Pro srovnání: *Taneční revue* 1, 1927, č. 10, s. 149, článek S. Machova o Anitě Berberové. Předtím se o takový portrét tanečnice pokusil Emanuel Siblík, když v roce 1922 napsal *Tanec nového života*, který reflektoval pražské vystoupení Olgy Vladimirovny Gzovské.

Další úvahová kniha vyšla v roce 1931 a nesla název *Tanečník a snobové*. Vydal ji opět Jan Rey v nakladatelství Terpsichora. Kniha je objemnější, má 250 stran. Na nich Jenčík popisuje poměry v tanečním světě. Toto je jedna z Jenčíkových nejhůře čitelných knih. Jenčík píše o poměrech v českém tanečním a uměleckém světě, kde člověk, který chce opravdu hodnotně tvořit (Jenčík), je smeten umělci, kteří tvoří jen pro peníze (ostatní). Je to velmi subjektivně a citově zabarvená kniha, kde si Jenčík téměř doslova vylévá zlost. Proudý slov se šíří jako lavina celou knihou a berou s sebou jakékoli myšlenky. Ty totiž nelze pod nánosy slov vůbec rozeznat. Jenčík si bere na paškál všechny – tanečníky, snobi, mladé lidi, starší generace, všechno je u něj špatně, všechno pokrývá sarkastickým šklebem ostré ironie.

Nejzajímavější kapitolou je úvaha na téma *Pathologických interpretů*, kde znovu rozebírá případ Anity Berberové, dále Lu Syndtové a Mea Mara Indry. Jsou tam opět některé cenné autentické popisy tanců a dalších aspektů, které charakterizují „prokleté“ tanečnice. Tyto interpretky vybočovaly z průměrných pražských umělkyní, proto je Jenčík svým způsobem obdivoval.

Vůbec nejcennější je poslední kapitola s názvem *Lamento e trionfo*, která se týká přímo Jenčíka. Popisuje v ní některé autentické zážitky z dětství a mládí v továrně a z některých úryvků vyplývají jeho povahové rysy a názory (viz předchozí kapitoly).

V roce 1932 vyšlo Jenčíkovo libreto baletu *Uspavač*. O vydání se opět zasloužil Jan Rey a jeho Terpsichora. Premiéra baletu se konala 30. června 1932 v ND. Bylo to první větší choreografické a režijní dílo Jenčíka na prknech Národního divadla. *Uspavač* je na motivy Andersenových pohádek, byl i částí baletu *Andersen*, v němž Jenčík v mládí tančil. *Uspavač* byl poprvé uveden roku 1924 v pařížské Komické opeře, libreto Jenčík pozměnil. Je to mozaika sedmi pohádek: malé dítě nechce usnout, proto dědeček Uspavač zatočí deštníkem a začnou se dítě zvláštní věci; dítě vidí, jak myši národ odhaluje pomník sýru, zachrání čápa aviatika, který má nehodu a ten mu vypráví o Africe, pak se odehrává boj s černým rytířem, v němž cínový voják zahyne, dítě proto pláče, těší ho kašpárek, který se žení s panenkou, na svatbě se všichni v městečku všem dvoří, kašpárek krade pro panenku mlsání, zatkne ho policie, dítě, aby ho osvobodilo, musí vyřešit špatně napsané slovo na tabuli, následuje boj i a y, přijde zlá Uspavačka, dítě se objeví v čínské pagodě, rozhodnout mezi hodnou a zlou princeznou, která je hezčí, zlá ho pak chce dát popravit, dítě prchá do postýlky a Uspavač ho definitivně uspává. Je to tedy děj dost bohatý na to, aby se dal vměstnat do 20–30 minut, po které trval.

Jenčík publikačně zúročil i své filmové zkušenosti. Zajímavý je jeho článek *Pohybová kultura, gesto a tzv. choreografické vytváření role ve filmu*. Stať vyšla v souboru

přednášek scenáristického kurzu Filmového studia v knize s názvem *Abeceda filmového scenáristy a herce* (Praha, 1935). V úvodu knihy je vysvětlení důvodu k vydání této publikace – nutné vzdělávání filmových tvůrců, kteří se tehdy stále etablovali spíše z nadšenců, bohémů a amatérských divadelníků a k filmové tvorbě se stavěli nedostatečně profesionálně. „Dlouho nebylo směrnic a odborné kvalifikace. Kdokoli měl právo se domnívat, že je předurčen k tomu, aby se stal slavným filmovým hercem, režisérem nebo autorem.“³²⁴ Kapitoly se týkají tvorby scénářů, střihu, zvukové techniky ve filmu, ale také například kultury řeči ve zvukovém filmu. Jenčík přednášel vedle uznávaných filmových tvůrců a teoretiků, jako byl Otakar Vávra, Ladislav Kolda, Ing. Karel Smrž, prof. M. Weingart, Ferinand Pour a další. Z toho je patrné, že mu náležel post uznávaného odborníka na tanec a pohyb ve filmu. Jenčíkův rozsáhlý článek je velmi zajímavý, protože se na tanec a pohyb dívá obecně – ne divadelně, ale vychází z obecného potenciálu tance a pohybu ve filmu jako hybného elementu akce a vůbec jako silného vizuálního prostředku filmového obrazu. Tím, že se Jenčík oprostil od zavedeného pojetí tance a pohybu a uvažoval o něm tak daleko, se dostal až na pole filozofie. Toto téma – hledání podstaty tance a pohybu v životě obecně – vůbec nezastaralo a zasloužilo by si pozornost i v dnešní době. Je to jeden z nejlepších Jenčíkových článků, protože je srozumitelný a jasný, jeho myšlenky jsou zde objevné a nadčasové.

Je otázka, jestli měl pro tento článek někoho, kdo korigoval a editoval jeho psaní, protože se od ostatních liší svou plynulostí. I když Jenčík opět vrší myšlenky, z nichž některé by ani nemusel zmiňovat, poměrně volně, přece jen má článek větší logiku než jeho ostatní práce. Tento článek není také tak rozhořčený jako některé další pojednávající například o tanci v divadlech. Tento stav mu možná nedovoľoval se soustředit a psát kontinuálněji.

Jenčík v článku začíná o poměrně nevalné roli a postavení tance v tehdejší umění. Tato pozice se však mění: „Dnes, kdy podnikatel a umělec musí se podrobit všeobecné disciplíně, reorganizaci, nového hledání zdrojů, směrů, cílů, kde je potřebí nových tvoření i tváření, a kdy se počítá s budoucností, tj. s novou generací, rekapituluje se, sahá se do starých zásob a v nich se hledá, na co se během času zapomnělo. V uměleckém světě přišlo se tímto způsobem na prastarý materiál, jehož jméno jest – pohyb. Není tajemstvím, že všem současným režisérům činoher, operet, baletů a i naposled filmů pohyb slouží za opěrnou bázi jejich scénického snažení. Stejný pohyb, ovšemže disciplinovaný, zorganizovaný... tanec – slouží téměř umělcům jako vyšší element k divadelním nebo

³²⁴ Kol. autorů: *Abeceda filmového scenáristy a herce*. Kino-Revue, Praha 1935, s. 5.

někdy k scénickým náplním jejich uměleckého projevu.³²⁵ Pohyb obecně byl tehdy módní záležitostí, jako reprezentant pokroku, civilizace, životaschopnosti umění. Pohyb se stal důležitou složkou ve vnímání umění a života obecně. Dále se Jenčík zabývá rolí tance a pohybu ve společnosti, jeho komunikačními a vyjadřovacími schopnostmi, jakož i možnostmi jeho zneužití: „Tancem přicházela štěstí i neštěstí na zem, radost i žal... Proto tanec byl, je a bude výtečným prostředkem vyjadřovacím, propagačním, popudným, dráždicím, fanatickým, usmířujícím... Proto se s tancem setkáváme vždy a za každých okolností, třeba v podobě hitlerovské parády uniformovaného davu, v krásném pohybu tisíců rukou italského fašismu anebo v generální linii několika set traktorů sovětského Ruska. Proto tanec opanoval všechna současná jeviště...“³²⁶

Dále Jenčík rozebírá nutnost prostoru k tanci, který ovšem dvourozměrný film postrádá. Tanec tak ztrácí svou životnost, plasticitu a autentičnost, kterou lze docílit pouze na jevišti. Jenčík srovnává zážitek z živého vystoupení Tamary Karsaviny a zfilmované verzi jejího tance, kterou zhlédl. Tanec se do neživého technického filmu nehodí. Tanec zobrazovaný filmem nefunguje. „Zato tam, kde film použil jednotlivých jeho elementů, jako je například jednoduchý pohyb, gesto, obrat – (film) profitoval.“³²⁷ Film totiž uchopil čas zcela jinak – se svými střihy a časovými skoky nastolil nové vnímání času. A také nové vnímání pohybu a rytmu: „Kinetická hodnota rychle, účelně a záměrně se střídajících obrazů, scénérií, lidí, předmětů, dějů, činů, pomlek a stagnací jest nejmodernějším zázkem doby a jejích lidí, že ovládla svět a že se zmocnila neznámých životních proudů, které zaplavily rozumové a pocitové oblasti přítomnosti.“³²⁸ Jenčík tak rozkryl nové možnosti pohybu času, dynamiky a rytmu obecně, což se ve filmu tehdy teprve začalo rozvíjet.

Dále se Jenčík zabývá konkrétními rolemi tance ve filmu. Tance, které byly původně připraveny pro divadlo, a fungují jako samostatná vložka ve filmu pro zaplnění mezery v ději. Pak má tanec roli dokumentární: „...jeho natočení se opírá o důvod poukazu na poměry, zvyky, mravy, atmosféru určitých krajů nebo kast nebo na náladu země a podnebí.“³²⁹ Nejlepší možností je, když je tanec použit funkčně: „Myslí se tím tanec, jenž se přímo rodí pod rukou režiséra, vycházející jaksi sám o sobě a přímočaře z kinetické osnovy filmového tvoření... Právě v kritických úsecích filmové tvorby, kdy je záhodno gradačně vyhrotit scénu na ostří

³²⁵ Kol. aut., *Abeceda filmového scénáristy a herce*, op. cit., s. 93.

³²⁶ *Tamtéž*, s. 98.

³²⁷ *Tamtéž*, s. 98.

³²⁸ *Tamtéž*, s. 98.

³²⁹ *Tamtéž*, s. 101.

divákovy citlivosti, a běžné prostředky jsou již vyčerpány, režisér si vypomáhá funkčním tancem, jehož zrytmizovaným pohybem básnicky domluví, dopíše a dokreslí rozlétlou čaru dramatického účinku... (tanec se představuje) ve verzi naveskrz kinetické, podporuje a respektuje speciální vlastnosti filmu... Funkční tanec ve filmu je právě ono něco, co dosud nemá jména, co nemá ještě řád a co uchopuje intuitivní režisér docela podvědomě, namátkou, ale tak bezpečně, že zpravidla účink nikdy neselže.³³⁰

Dále se Jenčík věnuje pedagogické roli tance ve filmu, protože ví, že pohybová průprava je důležitá pro každého herce jak divadelního, tak filmového. „...téměř většina dnešních herců nespokojuje se toliko slovem, ale bedlivě si všímá pohybu. K tomu účelu pěstují tělo stejně jako řeč a paměť. V tom ohledu prosluli herci Mejercholdovi, o nichž se nikdy dobře neví, jsou-li lepšími herci, tanečníky či akrobaty. Na jejich účet padlo slovo biomechanika...“³³¹ V použití tance ve výchově herce jde Jenčík ještě dále: „Nejlepší filmoví herci dneška nebo nedávného včerejška odvozovali charakteristické pro ně pohyby z tance, že se tanečním pohybem důkladně zabývali, že s pohybovým uměním spekulovali a toto filtrovali na gesto filmařské... Vždyť také není lepší příležitosti... než filmem uplatnit kulturu gesta, postoje, pózy a jakéhokoli tělesného pohybu.“³³² Dále Jenčík píše, že si nelze myslet, že takové pohyby je možné odpozorovat nebo improvizovat – ne, aby pohyb vypadal lehce a ladně, k tomu je nutný drill a výcvik. „Jsou k smíchu všichni ti lidé, páni i dámy, kteří věří, v náhodný úspěch, v sladkou zahálčivost romantického potloukání se po ateliérech, kteří s polosohnilými těly předstupují před objektiv a věří, že zázračná filmová kamera je proměněna na Fairbanksy a Bergnerové.“³³³ Tady si Jenčík opět neodpustil šízravou ironii a kritiku.

Dále Jenčík rozebírá některé zahraniční filmy a všímá si v nich role pohybu a tance. Zabývá se i pohybovými aspekty Chaplinovy chůze: „Co jest vlastně jeho proslavená chůze? – Důsledně posouvaná první pozice klasického baletu. Co jest jeho úlek a ono proslulé pozdvižení nohy na začátku zpětného úprku? – Práobyčejné *détournant* klasického baletu s ohnutou nohou v II. vysoké pozici, jak ji prováděli neapolští tanečníci v Teatro di Carlo. Mohl bych takto pokračovat, ale myslím, že na těchto dvou nejtýpističtějších znacích Chaplinových jsem dokázal oprávněnost svého názoru. Ano – Chaplinova chůze – základ jeho nesmrtelné postavy – a Chaplinova obrátka – základ jeho světové komiky pohybové – vyšly z tance a k tomu všemu z tance velmi starého, z klasického baletu. Tu právě

³³⁰ Kol. aut., *Abeceda filmového scénáristy a herce*, op. cit., s. 104.

³³¹ *Tamtéž*, s. 107.

³³² *Tamtéž*, s. 107.

³³³ *Tamtéž*, s. 109.

Chaplin nechtě dokázal, že každé době patří, co její jest, a že pohyb, který před sto lety udivoval a nahaněl k dojetí dnes otřásá bránicí...³³⁴ Balet jako inspirace pro komika, to Jenčíkovi klasičtí tanečníci jistě nemohli zapomenout.

Článek končí ostrou kritikou (to by nebyl Jenčík, aby si nezakritizoval) přístupu filmových herců k profesionální práci: „Dámy a pánové, kteří se zabýváte filmem a myslíte, že filmově tvoříte, i já vám říkám, že se mi nelíbíte; ne sice pro vaši hru, ale pro vaši odbornou přípravu, již nevěnujete ani setinu svého času... Vždyť tu jde o uměleckou práci a čest!... Film nepotřebuje krásná líčka, ani dlouze obrvená očička, ba ani pěstěné nehtíčky; nedbá o voskové hezouny a opovrhne muži s démonickým vzhledem. Film potřebuje jen a jen krásné lidi, to jest ty, kteří mají rytmus a sílu.“³³⁵ Co by asi Jenčík řekl dnes, v éře vysoustružených dokonalých amerických hereckých hvězd?

Další knihy vyšly až po Jenčíkově smrti. Všechno to jsou články, které vyšly za jeho života v různých časopisech, v divadelních programech, divadelních časopisech, v tisku obecně.

Soubor článků J. Jenčíka uspořádal a vydal v roce 1946 v nakladatelství Athos Jenčíkův přítel Jan Rey pod názvem *Taneční letopisy*. Přátele zřejmě seznámila Reyova žena Eva Vrchlická ml., která s Jenčíkem tančila v Lucerně a poté byla tanečnicí v souboru Národního divadla.

Osm článků z knihy je převzato z programů Osvobozeného divadla, týkají se totiž choreografií z doby Jenčíkova zdejšího působení. Čtyři stati vyšly v programním časopise Národního divadla u příležitosti uvedení Jenčíkových děl. Zbytek článků z celkových 23 vyšel v časopisech *Praha v týdnu* a *Naše doba*. Jedná se hlavně o komentáře k vystoupení některých tanečních umělců v Praze, jako například Uday Shankara, Kurta Joosse atd.

J. Rey přirovnává literární tvorbu Jenčíka k ventilu, který mu byl nutný, protože se ve své tvorbě cítil na víc a okolnosti mu nedovolily tvořit tolik, kolik by chtěl: „To ustavičné utrácení sil a talentu v drobné, služební práci, to vybíjení se v úkolech podřadných, byť řešených s vtipem a odvahou, ta nemožnost zdolat nepřízeň o osudové překážky a dostat se konečně k velkým, závažným a zásadním pracím v oboru baletu, to ničilo nervy, to roztrpčovalo, to leptalo energii a sráželo elán a fantazii. K tomu připočteme prudkou nesmlouvavou povahu, výbušnou někdy až do prchlivosti, jež nedovedla postupovat diplomaticky a získávat půdu píd' za pídí... a svěhlost někdy až sverpá, jako zoufalý protest proti zlobě a nepřizní osudu.“

³³⁴ Kol. aut., *Abeceda filmového scénáristy a herce*, op. cit., s. 112.

³³⁵ *Tamtéž*, s. 115.

Články, které se týkají Jenčíkových choreografií jsou velmi cenné. Popisuje v nich totiž své motivy pro pohybové kompozice a také metody tvorby. Je z nich patrný Jenčíkův způsob přemýšlení, který byl vcelku logický. Bohužel jeho nezkrotná energie často zapříčinila to, že články byly zahlceny proudy slov, která tam ani nemusela být. Jenčík by dnes mohl učit metodu automatického psaní, protože tak zřejmě své texty tvořil. Jinak uvážlivý člověk ze sebe chrlil jednu myšlenku za druhou, občas bez souvislostí. Měl zřejmě pocit, že by potřeboval sdělit v jednom článku vše, co si o daném problému myslel. A také ukázat všechny své znalosti, které nabyt úplně sám, a proto si jich tak vážil.

Z článků, které napsal ke svým choreografiím a které byly občas citovány výše, je patrné, jak jeho práce mohly vypadat, co ho vedlo k tomu, aby je vytvořil právě takhle. Když však komentoval některého jiného tanečníka nebo taneční skupinu, rozměnil základní myšlenku v nánosech úvah, které byly často velmi subjektivní. Často jeho úvahy korespondovaly s tématem, ale čtenář musel velice pozorně číst, aby v nich našel to, co Jenčík chtěl sdělit.

Další knihou jsou *Skoky do prázdna* (Terpsichora, Praha 1946). Ty vyšly na základě Jenčíkem shromážděných článků. V roce 1943 začal padesátiletý Jenčík bilancovat a shromažďovat všechny své články vydané i nevydané, vznikly i některé nové. V té době se již nemohl realizovat v baletu ND, proto více psal. Jenčík pak v roce 1944 napsal i obsáhlou závěť, ze které Rey část otiskl. Článků je 25 a týkají se rozličných témat: je tu taneční desatero, baletní dvanáctero, výklad o tanci pro mládež, situace baletu roku 1925, o tanci v revui, o grotesce a humoru v tanci, o Jenčíkových girls, o tvorbě choreografie v opeře, o Ance Čekanové. Je zde také celá stať návrhu reorganizace baletu Národního divadla, kterou Jenčík napsal roku 1931 a podle některých zdrojů³³⁶ i předal ministerstvu školství a osvěty. Texty jsou většinou plné rad. Jenčík zřejmě cítil, že se jeho činnost uzavírá, Rey tvrdil, že cítil jakousi předtuchu brzkého konce. Proto chtěl tímto prostřednictvím předat své dosavadní zkušenosti budoucím generacím.

Jenčík ještě k vydání připravil další odborné rukopisy. Byly to: *Balet kouzla zbavený čili psí život*, *Pražská dvacetiletka baletu a tance*, *Technika klasického baletu*. Ty již zůstaly nevydány.

³³⁶ Např. Procházka, J., *Generace za Hilarem a Ostrčillem*, op. cit.

Jenčíkovy romány

Zloděj kroků (1935)

Dr. Macháčková, která připravovala k vydání Jenčíkův román *Byly ztráty na mrtvých*, píše, že *Zloděj kroků* byl napsán již roku 1923. Vydání se kniha dočkala ještě jednoho, a to v roce 1935. Obálku a grafickou úpravu vytvořil Ladislav Sutnar, vazbu Toyen. Román *Zloděj kroků* je možné považovat za Jenčíkovu vcelku upřímnou zpověď kabaretního umělce – tanečníka a posléze šéfa velkého kabaretního podniku. Tímto dílem se také snažil vyrovnat s odchodem své první ženy Hany Jenčíkové, který jej zlomil a pravděpodobně se s ním dlouho nemohl vyrovnat. Dosti autobiografický děj románu tomu napovídá.

Tanečník a choreograf Alex Valenta působí se svou mladičkou partnerkou a spolutanečnicí Rózou ve velkém podniku Trocadero. Charaktery obou hlavních hrdinů přesně kopírují Jenčíka a Hanu. Alex je umělecky ambiciózní, velmi mu záleží na kvalitě kabaretní produkce, kterou sám dává každých čtrnáct dní dohromady. Je popudlivý, prudký, impulzivní, pohrdá „mondénními panáky“, kteří kabaret vedou. Už nemá žádné iluze o světě, ve kterém žije. I když svou partnerku miluje, při nácích nových výstupů se z něj stává tyran, který nekompromisně tanečnici komanduje, snaží se z ní dostat maximum uměleckého projevu, ovšem za cenu zuřivých scén. Róza je jeho pravým opakem. Je mladá, tudíž má ještě své sny a touhy, je romantická. Jako tanečnice má spíše přirozený talent, dril jí není vůbec po chuti, což Alexe popuzuje.

V první části románu spíše pozorujeme prostředí kabaretu, kterému vládnou zlí agenti, kteří pletichaří ve všem a za každou cenu. Alex se v tomto prostředí urputně snaží o umění. Za svůj nový námět si vybere téma milenců-sebevrahů. Při nácích nového tance se Alexovi nedaří najít ty správné kroky, stále se mu nezdá, že se Róza dostatečně snaží najít pravou podstatu tance, považuje ji za příliš povrchní. Zkoušení se stává pro oba peklem, Alex nekontrolovatelně zuří a vybíjí si zlost na Róze. Nakonec scénu nějak dotvoří. Celý taneční výstup začíná výstřelem z revolveru, následuje nehmotný tanec dvou zoufalých duší. Tanečníci měli na kostýmech fosforeskující látku, která vytvářela dojem záhrobních bytostí (tento princip svítícího kostýmu Jenčík skutečně využil v Osvobozeném divadle). Duo Sebevrazi nemělo v programu varieté valný úspěch, diváci se zajímali spíše o tanečnici mulatku Panther-li, pak také o hermafroditního tanečníka-imitátora žen Woo-doo (dalšího z kolekce tzv. patologických interpretů, kteří Jenčíka zajímali). V této části je zajímavé sledovat spíše dění ve varieté, jeho bizarní postavy a program. Vztah Alexe a Rózy postupně chladne, oba zjišťují, že jsou příliš odlišní.

Tragická událost ve varieté, kdy milenec (o homosexualitě se tu Jenčík zmiňuje vcelku neutrálně, jako o normální součásti života umělců ve varieté) tanečníka Woo-dooa zastřelí ženu, která se pokouší svést jeho milého, inspiruje Alexe k vytvoření Danse macabre – tance s mrtvou (jeho děj již známe z popisu Jenčíkova skutečného tanečního vystupu s Hanou). Tento nový tanec slaví ohromný úspěch, Alex s Rózou se stávají hlavní atrakcí Trocadera. Majitel varieté poté jmenuje Alexe novým uměleckým ředitelem podniku.

Romantická Róza se začne tajně scházet s mladým, krásným a mužným (je přece tak povrchní) boxerem Jackem Smithem. Alex zpočátku nic nevidí, je příliš zahlcen prací. Pak přijde kruté prozření, Alexe navštíví policejní inspektor a sdělí mu, že se jeho partnerka schází s boxerem, který je zároveň hledaným bankovním lupičem. Alex je zdrcen, nemůže však Róze nic říci, protože by zmařil vyšetřování. Práce mu nejde od ruky, ani Róza už nic nepředstírá. Oba vědí, že jako milenci spolu skončili, zůstávají pouze kvůli tanci. Zoufalý Alex se tedy uchýlí ke „krádežím“ (vytváří tak narážku na Rózina milence) – chodí do divadel a „krade“ taneční kroky. Je z něj „zloděj kroků“. Kruh se uzavírá, Jack je zadržen přímo v Trocaderu policií, kterou, aniž by to věděla, zavolala díky Alexovi sama Róza. Po dramatickém vystupu, kdy Róza nazve Alexe zlodějem kroků, se milenci rozcházejí.

Alex uteče z podniku a snaží se změnit život. Protože je vyučený montér (stejně jako Jenčík), vrací se do lokomotivky a chce zde pracovat. Po dvaceti letech v umění však práci nezvládá a z továrny odchází. Nakonec se vrací k tanci a je poslán svým novým agentem do Berlína, kde má vytvořit choreografii do nové revue. Práce se docela daří, ale Alex pak zjišťuje, že tanečníci nejsou schopni pohybově vyjádřit milostný cit. Při svých toulkách večerním Berlínem navštíví Palais de danse, velký revuální taneční podnik. V programu ho nadchne výkon jedné tanečnice, která přirozenými tanečními prostředky výtečně a dojemně dokáže vyjádřit oddanost a lásku. Protože práce vážne, Alex se rozhodne, že tanečnici její vroucí gesta „ukradne“. Jeho tance pak mají veliký úspěch. Alex neodolá a znovu se přichází na tanečnici podívat a samozřejmě se ukáže, že to není nikdo jiný než Róza. Oba bývalí milenci se setkávají, odpouštějí si, Alex Róze dodává sebevědomí tím, že o ní hovoří jako o hotové umělkyni, která nepotřebuje jeho ochranu. Rozcházejí se smíření.

Tato závěrečná scéna má v sobě velkou katarzi, kterou zřejmě Jenčík ve svém reálném vztahu nezažil, zobrazuje to, co si jistě přál sám zažít – velké smíření a odpuštění.

Také to, že si Róza našla jako náhradu za Alexe zločince – dokázat své bývalé ženě, že se zmýlila, když si našla někoho jiného, což se pravděpodobně stalo.

Alexe se (tedy alter ego Jenčíka) v příběhu stylizuje do role učitele a moudrého rádce své mladé ženy. V jedné scéně nachází Róza Alexův zápisník s rádoby

hlubokými myšlenkami o tanci. V tu chvíli jí dochází, že její svět na ten jeho intelektuálně nestačí. Opět je možná taková interpretace, že si Jenčík přál toto zažít, dokázat opět své bývalé ženě, že jí měl co intelektuálně nabídnout, že ji mohl myšlenkově vést, že ji intelektuálně převyšoval. A ona si toho patřičně nevážila a dávala přednost povrchnějšímu způsobu života.

Je zajímavé sledovat Jenčíkovu zálibu v morbiditách. Jedná se o témata tanečních výstupů, které opravdu provozoval (danse macabre, tanec s mrtvou). V té době ale byly takové výstupy v kabaretech a tabarinech vcelku obvyklé. Diváků bylo potřeba šokovat, a tím zaujmout a ukázat mu, že jeho měšťanská morálka je falešná a pokřivená, když se zálibou sleduje takové věci. U Jenčíka ale byly morbidní i některé dějové epizody románu. Například detailně popsaná srážka vlaků s mnoha mrtvými, která v příběhu hraje roli pouze v okamžiku, kdy zhatí plán proradného agenta, který kuje pikle proti řediteli varieté.

Zajímavá je také pasáž, kdy se Alex (potažmo Jenčík) vyznává z lásky k lokomotivám, které v mládí pro tanec opustil. Vypráví také o dřině v továrně a o své vznikající lásce k tanci: „Devět hodin denně byl člověk odříznut od světa a jeho slunce, vzduchu, květů. Sloužil kovu, ohni, sazí, rzi a strašlivému řevu kovodělné práce. Byl jsem tím vyčerpán dříve, než jsem se mohl zaměstnání úplně věnovati. Právě v tu dobu jsem se dostal do divadla. Nevím již, co se tenkrát dávalo, ale pamatuji si, že se ve mně něco zlomilo. Začal jsem továrnu nenávidět. Přesto jsem se doučil, rok jsem se potácel mezi montovnou a hledištěm, a pak náhle jednou zjara vyskočil jsem na poloviční cestě do továrny z tramvaje. Továrna i s jejími lokomotivami navždy zmizela a zanechala u mě jedinou památku, úctu ke stroji.“³³⁷ Vypráví i o svých tanečních začátcích: „Tenkrát, když jsem vášnivě navštěvoval divadlo, nejvíce mě okouznil balet. Nevím proč, ale chtělo se mi napodobit pohyb, jež jsem na jevišti uviděl a jež jsem si náhodou zapamatoval. V polední přestávce, v tichém koutku za montovnou mezi složenými nárazníky jsem ty pohyby cvičil. Točil jsem se a poskakoval jako pes, chňapající po pamlsku. Věřil jsem, že to dělám dobře, že vůči hledně pokračuji a že za několik neděl bude ze mne tanečník. Viděl jsme se, jak se zčistajasna vynořím z továrenského pekla a zaskvím se jako nová hvězda na divadelním nebi...“³³⁸ Takové pocity jistě Jenčík skutečně zažíval.

Scény, kdy Alex prožívá zklamání – ať umělecké, nebo životní –, se opět přibližují Jenčíkovu naturelu. Alex v nich zběsile pobíhá po městě, divoce pije, naráží bez-

³³⁷ Jenčík, Joe: *Zloděj kroků*. Družstevní práce, Praha 1935, s. 149.

³³⁸ Jenčík, J., *Zloděj kroků*, s. 150.

hlavě do předmětů, neví, co dělá, je zkrátka velmi vypjatý, emocionální. Můžeme se domnívat, že tak nějak Jenčík reagoval na podobné situace i ve svém životě. Podle románu *Zloděj kroků* byla v roce 1973 natočena stejnojmenná televizní inscenace. Autor scénáře Artur Řehák se v ní nechal volně inspirovat Jenčíkovým životem i románem. Režii měl J. Bělka a hlavní roli hrál Vladimír Mareš.

***Omyl Mea Mara Indry* (1944)**

Bizarní příběh z tanečního prostředí, ve kterém můžeme vystopovat vlastní Jenčíkovy zážitky z turné po Německu, atmosféru varieté a revuí, v nichž vystupoval. Mladá tanečnice Jindra Holmanová je zaměstnána v revui Aladinova lampa. Slizký ředitel divadla v ní nalezne zalíbení, ale Jindra je věrná svému milému Emilu Márovi, studentu práv z lepší rodiny. Poté, co odmítne stát se ředitelovou milenkou, dostane Jindra z divadla výpověď. Emil zběhne ze studií a rozejde se se svou rodinou, pro niž je tanečnice zcela nevhodnou partií. Oba se rozhodnou, že se nadále budou živit tancem. Příští tři měsíce navštěvují italského tanečního mistra, který je naučí číslu Danse macabre, se kterým budou pak moci cestovat. Po ukončení výuky Jindra s Márou odjedou do Německa, do Kolína nad Rýnem, kde pod pseudonymem Mara and Indra vystupují ve varieté vedle akrobatů a dalších atrakcí. Jejich taneční číslo má úspěch, a tak postupně objedou další německá města – Düsseldorf, Duisburg, Essen, Hannover, Berlín – a dostanou se i dále do Evropy. Seznamují se s ostatními artisty, se kterými vystupují. Zvláště se spřátelí s rodinou cirkusových artistů ze Srbska, kteří provozují velmi náročné akrobatické číslo. Otec rodiny je nabádá, aby stále šetřili, že tento život nemá žádných jistot, proto je nutné žít střídme a nerozhazovat. To oba mladí lidé dodržují. Vztah Emila a Jindry má první trhliny, když se Emil přizná, že se mu stýská po domově. Idyla definitivně končí, když Emil onemocní tuberkulózou. Nešťastná Jindra ho zanechá v nemocnici v Záhřebu a odjíždí sama vydělávat, protože má v zásobě „okolo padesáti různých sólových čísel“. Zanedlouho dostává telegram od starého Máry, že Emil zemřel a je pohřben v Záhřebu. Pro Jindru se zhroutí celý svět. Nadále vystupuje se svými sólovými tanci a skončí v zapadlém srbském městečku ve varieté, kde už jsou zaměstnány jen samé umělecké trosky. Jindra však nepodléhá jejich nabídkám k drogovému a alkoholovému úniku. Nakonec už láskou nevydrží, jede do Záhřebu a nechá si od hrobníka exhumovat Emilovu lebku. Hrobník jí však za nabízené peníze dá lebku cizí, protože Emilův hrob nenalezne. Jindra od té doby vystupuje s lebkou jako Mea Mara Indra – pokračuje v Danse macabre, ale s lebkou svého milého, a má po celé Evropě velký úspěch. Na těle a na duchu však chřadne. Zajímá se o ni, jako o „patologický případ“ i jakýsi antropolog, který jí řekne, že lebka je

cizí (pozná na ní jihoslovanské rysy). Tím zaseje do jejího nitra pochybnost. Ale kruh se uzavírá – Jindra je angažována do Prahy do varieté Alhambra. Zde při vystoupení uvidí v hledišti živého Emila ve společnosti cizí ženy a po svém vypjatém tanečním výstupu ihned umírá. Jejím omylem bylo, že se domnívala, že Emil je mrtev. Emila však jeho rodina odvezla zpět domů, kde se uzdravil, udobřil se s rodinou a oženil se s krásnou paní ze své společenské vrstvy. Život v tanečním světě plný dřiny, cestování a opovržení ze strany ostatní společnosti zkrátka nebyl asi žádný med.

Na tomto románu je, spíš než poněkud naivně a černobíle podaný děj, zajímavý popis tanečního prostředí, ve kterém se tenkrát Jenčík pohyboval. Putování tanečního páru v románu může být vzpomínka na jeho vlastní taneční působení v Německu, kde v roce 1922 byly Jenčík a jeho žena Hana na turné. Z románu vyplývá, že hrdinové na turné jeli bez nějakých dřívějších dohodnutých kontaktů, jeli prostě zkusit své štěstí. Jak to měli v tomto ohledu zařizení Jenčíkovi, není známo.

Příběh je zcela inspirován tanečnicí Anitou Berberovou, morbidní prokletou tanečnicí, která svými tanci a nahotou na jevišti vyvolávala u publika pobouření, ale také diváky svým způsobem přitahovala. Tento moment okouzlení z morbidity Jenčíka asi zajímal, protože se mu hodně ve svých literárních dílech věnoval. Hlavním inspiračním zdrojem mu ale byla skutečná tanečnice Mea Mara Indra, kterou popisuje ve stati *Pathologičtí interpreti* v knize *Tanečníci a snobové* a kterou viděl tančit v Praze. Byla dokonce ve stejném programu tabarinu Gri-Gri, kde v roce 1920 Jenčík vystupoval se svou ženou Hanou.

Mea Mara Indra skutečně vystupovala s lebkou svého milého, který podle Jenčíka spáchal sebevraždu, protože ona mu byla nevěrná. Tanečníci pak sužovala vina a tímto způsobem si ji masochisticky stále připomínala. Zemřela, stejně jako hrdinka Jenčíkova románu, po jednom výstupu, když byl zřejmě její organismus naprosto vyčerpan nápořem alkoholu a drog.

Podobný dějový moment, kdy hrdinka románu uvidí svou domněle mrtvou lásku v hledišti divadla, kde právě vystupuje, se objevil ve filmu režiséra Karla Špely *Peřeje*. Film byl inspirován taktéž Anitou Berberovou. Hlavní hrdinka vidí svého milého, se kterým se před tím pohádá, v hledišti při jejím představení ve společnosti cizí mladé ženy. Tanečnice se zhroutí, ale nakonec se ukáže, že společnice jejího milého je jeho sestra, a vše se vysvětlí a v dobré obrátí. Jenčíkovi se zřejmě tento dramatický moment zalíbil, a proto ho použil i ve svém románu, i když v trochu pozměněné podobě.

Zajímavé jsou v románu popisy tanců, z nichž můžeme alespoň přibližně rekonstruovat, jak vypadal Dance macabre Jenčíka a jeho ženy Hany. Na začátku na jeviště vběhne dívka v bílém a tančí radostný tanec mládí, naděje a toužebného

očekávání. Její tanec je svěží, lehký, mladé tělo je pružné, pohyby jsou plynulé. Poté na scénu přichází její „milý“, umrlec v černém šatě. Světla se změni (pozor – světelný design doprovází dějové změny!) – zelená nyní zvýrazňuje umrlcovy strašné rysy. Jeho pohyby jsou strnulé, trhané, tuhé. Potom spolu tančí nerovnoměrný tanec, v jehož závěru umrlec dívku políbí a ta padne mrtvá k jeho nohám. Tento motiv je vlastně totožný s Erbenovými *Svatebními košilemi*, tématem, které Jenčík mnohokrát zpracoval.

Pozměněný *Danse macabre* Mea Mara Indry s lebkou měl stejnou strukturu, ale s tím rozdílem, že tanečního partnera nahrazovala ona lebka, kterou tanečnice na konci výstupu také políbila. Není divu, že takové taneční vystoupení přitahovalo různé podivíny, ale i vědce-antropology. Tanečníci ve varieté se mnohdy snažili za každou cenu na sebe upoutat pozornost publika, bylo důležité zaujmout na první pohled něčím výjimečným, a proto často se svými výstupy zacházeli až do extrémních poloh.

Omyl Mea Mara Indry byl jediným románovým portrétem tanečního umělce z plánované trilogie, kterou už ale Jenčík nestihl napsat.

***Byly ztráty na mrtvých* (1949)**

Děj románu se odehrává za války. Začíná narozením hlavního hrdiny – dělnického synka z Libně Jana Zemana. Jeho matka předčasně porodí, protože je svědkyní smrtelné nehody, která se stane v libeňské továrně, kde pracuje její manžel jako soustružník. Po tomto zážitku se rozhodne, že její syn nikdy nesmí přijít do styku s továrnou a jejími zákeřnými stroji. Malý Honzán je pak vychováván spíše jako děvče, je proto zjemnělý a citově závislý na matce. Matka ale záhy umírá a výchovy se ujímá jeho otec. Honzán už tehdy poslouchá politické debaty dělníků u nich v domě. Otec si přeje mít ze syna advokáta, dá ho proto na studia. Ve škole se Honzán seznámí s bohatým továrnickým synkem Arthurem Herdegenem a jeho rodinou. Arthur se stane nadšeným posluchačem při politických debatách dělníků. Hlavně komunistické ideály jsou mu blízké(!). Při dělnické demonstraci je zastřelen Honzánův otec. Rodina továrníka Herdegena si sirotka vezme na prosbu jejich syna k sobě a starají se o něj jako o vlastního. Zatímco Honzán na studiích práv vyniká, Arthur má stále levicovější názory a ke škole a k životu bohaté rodiny se staví skepticky. Po tragické události, kdy Arthur svede služebnou a chce si ji vzít, což není pro rodiče přijatelné, a dívka proto spáchá sebevraždu, Arthur odejde ze školy a začíná pracovat u „soudruhů“ v otcově továrně. Tím se Honzán stane pro továrníka jediným možným dědicem podniku. Sblížuje se také s továrníkovou dcerou Emilkou, ale je obviněn Arthurem z vypočítavosti. Oba bývalí kamarádi se stále více odcizují – Honzán tíhne ke kariéře advokáta, Arthur na něj

žárli pro nově získanou pozici v jejich rodině a stále více politikaří mezi dělníky. Jednou však při demonstraci vyprovokuje rvačku, která je svedena na jeho komunistické „soudruhy“, a je jimi z jejich spolku za trest vyloučen. Arthur zahořkne na celý svět. Je z něj vyděděnec z rodiny i ze společnosti. Zatím se v Praze politické události přirostávají, okupace a s ní spojené perzekuce vrcholí. Několik dělníků z komunistické buňky, jíž byl Arthur členem, je odsouzeno k smrti. Mezitím Honzán dostuduje a stane se šéfem Herdegenovy továrny (matka Arthura zemřela na gangrénu, otce ranila mrtvice). To už je na Arthura moc. Postupně se z něj stává zběsilý přízrak. Poslední kapkou je svatba Honzána s Emilkou a její těhotenství. Arthur se rozhodne po divoké hádce s Emilkou Honzána zabít. V továrně se pak odehraje drama, při němž Honzán, když ustupuje před Arthurem, vletí do rozbité transmise, která ho rozmetá na kusy. Arthur spáchá sebevraždu. Vše náhodou vidí oknem Emilka, která z šoku předčasně porodí. Tím se spleť příběh cyklicky uzavírá. Naději je nově narozené dítě, chlapec jménem Jan.

Příběh z dělnického prostředí byl po válce vydán celkem třikrát – poprvé v malém nákladu a v syrové formě roku 1948 v nakladatelství Athos, po větších úpravách Dr. Macháčkové v roce 1949 v nakladatelství Práce, potřetí tamtéž roku 1950. Román byl dokonce oceněn Jiráskovou cenou hlavního města Prahy. Je jisté, že román měl úspěch hlavně z ideového hlediska.

Jenčík se knižní podoby svého posledního a zároveň nejrozsáhlejšího (440 stran) beletristického díla již nedočkal. *Byly ztráty na mrtvých* psal od 10. listopadu 1942 do 25. dubna 1943, tedy za války, za zostřené politické situace, která následovala po atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha 27. května 1942. Svůj rukopis prý po částech ukrýval u známých. V té době byla jeho činnost v Národním divadle stále omezenější, Jenčík si tedy našel psaní, aby ventiloval své pracovní nasazení.

Jenčík v textu často sklouzává k naturalismu a expresionismu. „Bezprostřednost jeho zážitků, konkrétní, hmatatelná skutečnost té doby... přeléval v slova živá, burčující a odsuzující, nenávislná i milující, to je obsahový klad tohoto románu.“³³⁹ Zkrátka opět tu byl nekompromisní, impulzivní Jenčík, absolutista, který je se soudy ostatních brzo hotov. V příbězích psaných Jenčíkem nic a nikdo nemůže být prostřední, každý si musí vybrat buď–anebo. Emoce všech hrdinů jsou vypjaté a situace dramatické. Tím se Jenčík stále držel estetiky a motivů němých filmů, ve kterých často hrál.

Jenčík se opět vyžívá v podrobném popisu morbidních scén, například hned v úvodu, když mladá matka hlavního hrdiny předčasně porodí, protože vidí,

³³⁹ V. Macháčková in Jenčík, Joe: *Byly ztráty na mrtvých*. Práce, Praha 1949, s. 445.

jak tovární transmise doslova rozseká jednoho dělníka. I když se tomu Jenčík vzpouzel, snažil se být intelektuálem, určitý „primitivismus“ v jeho pracích zůstal – jednoduchost až schematicnost postav i děje, vypjaté, burácivé emoce, neomalený až hrubý humor, který se týká hlavně záporných postav.

Dr. Macháčková, která román upravila pro druhé vydání, v doslovu píše: „Dále bylo třeba na každé stránce počestit mnoho cizích slov, často nesprávně užitých, v nichž si Jenčík – pilný a houževnatý samouk – liboval. A konečně spěch při psaní i neustálá hrozba perzekuce, číhající na Jenčíka z „fašistického trůnu kulturního fýrera Moravce“ (Jenčíkova závěť), způsobily, že autor v několika případech zaměnil historická data a události...“³⁴⁰ Protože Jenčík nestihl svůj rukopis nijak upravit, museli to pak za něj po jeho smrti udělat jiní. Proto vyšlo najevo tolik chyb a nejasností v textu. Zálibu v cizích výrazech a v citátech (kupř. z latiny) známe z dřívějších prací – je to Jenčíkovo dokazování si intelektuální zdatnosti. Cizími výrazy velmi plýtlav a často překroutil jejich význam.

V příběhu se opět objevují Jenčíkova skrytá přání. Jemu samotnému zemřela matka, když byl velmi malý, stejně jako hrdinovi v knize. Jenčík byl pak vychováván otcem a jeho novou ženou. Žil tedy s rodiči, kteří mu neumožnili studium, jistě z finančních důvodů, a Jenčík to pak celý život považoval za svůj handicap. V příběhu zemře otec Honzána hrdinnou a mučednickou smrtí a on se pak dostane do rodiny továrníka Herdegena. Mladík si svou pílí, houževnatostí a dobrou povahou svůj osud vlastně zaslouží. Takový osud si Jenčík mohl jen přát. Celý život se snažil alespoň o tu pílí a houževnatost, když už si musel vše tak těžko vybojovat.

V doslovu Dr. V. Macháčková cituje Jenčíka a dále píše: „Reklamy, stroje, rozmoklé cesty, to vše je nutno tanečně přemyslet. Na světě tančí všechno, ať již je to artistka někde v baru, nebo generátor v městské elektrárně.“ Tanec mu byl životem, ale i život, společnost kolem sebe viděl v tanečním rytmu. Jeho beletristické práce nesou zřetelné stopy tohoto tanečního chápání života: Tak jako v tanci skok, gesto je zveličováno, aby dalo divákovi představu tvůrčova pojetí, tak jeho slovo, sloh je přehnaný v kladném nebo záporném smyslu, přízvuk je důraznější, stín je tmavší, radost je zpěvnější, sta se mění v tisíce. V roce 1925 říká v článku *Situace baletu*: „Tajemství tance je příbuzné kouzlu mluveného slova.“ A Jenčík si pomáhá mluveným slovem tam, kde mu okolí, společnost nedaly možnost vyjádřit se tancem.“ Tím vcelku vystihla Jenčíkův styl a jeho motivy, které ho k psaní inspirovaly.

Dva Jenčíkovy romány zůstaly nevydané: *Polepšení Andy Lutrynové* a *Zatemněné město*.

³⁴⁰ V. Macháčková in Jenčík, J., *Byly ztráty na mrtvých*, op. cit., s. 445.

Joe Jenčík zanechal opravdu velmi rozmanitý obraz o svém působení. Jeho činnost byla velmi hojná, stále se snažil něco vytvářet, ať už tančil, psal, tvořil choreografie, hrál ve filmech. Byl jistě velmi poctivý ve svých názorech. Často však narážel, protože díky své povaze si nadělal spousty nepřátel. Byl to absolutista, nenechal nikoho chladným, na jeho dílo se lidé dívali buď kladně, nebo ho ostře odsuzovali.³⁴¹

Tomu, že se z řeznického synka a strojnického učně stal zralý umělec, choreograf v Národním divadle, mohl vděčit jen a jen sám sobě. Mohl být na sebe právem hrdý. Byl na sebe ale i přísný, protože věděl, že pohodlnost by ho stáhla dolů. A proto byl přísný také na své okolí.

Ve svých choreografiích se zřejmě nikdy nezbavil dědictví svého působení ve varieté a kabaretech. Jeho tance byly často označeny jako revuální, příliš zdobné a povrchní. Jiné kritiky zase vychvalovaly moderní řešení, vtipné nápady, živé a svižné pojetí. To si jistě Jenčík odnesl z Osvobozeného divadla.

V řešení svých choreografických prací byl Jenčík většinou vcelku logický, vycházel ze svých znalostí a snažil se poctivě tanci dát to, co mu náleželo. To se mu zřejmě ne vždy podařilo. Teoreticky měl zřejmě vše zdůvodněné, prakticky to bylo složitější.

Jenčík často odvrhoval klasickou techniku na špičkách, protože většinou logicky usoudil, že se do daných děl nehodí (*Špalíček*, *Hry o Marii*, *Julietta*, *Čert na vsi*). Bylo to většinou v dílech moderních skladatelů, často jeho současníků, kteří i v operách dávali tanci větší výrazové možnosti. V klasičtějších operách, kde

³⁴¹ Smutná je například poznámka Jenčíka, kdy ve své závěti popisuje, jak taneční umělkyně, kterou znal, ale nejmenoval, po uvedení jeho tanečního pásma v Lucerně řekla: „Když vidím toho Jenčíka, tak bych blila...“ To dokazuje, jak byly na jeho postavu názory vskutku vyhraněné. Srov. Jenčík, J., *Skoky do prázdna*, op. cit.

tanec byl většinou vložkou mezi dějem, Jenčík mnohdy používal klasiku, občas i klasické manýry, čímž recenzenty často nepotěšil.

Jenčík měl svůj osobitý styl, který si pečlivě budoval, založený na dramatickosti tance a akce na jevišti. Takto se snažil tvořit již v kabaretech a tabarinech. Jeho tance, i když na malých časových úsecích, byly dramaticky vystavěné. Pak se mu mnohdy stávalo, že v přemíře snahy o dramatický účín tance, v choreografii převažovala mimická stránka a herectví, tanečně byla díla o něco níže. Ale to je jasný důsledek hledání takové formy, která by umožňovala jak dramatické vyjádření tance, tak jeho choreografickou vytríbenost.

Ve svých dílech často používal grotesku, parodii a ironii: „V čem spočívá grotesknost tanečního pohybu nebo humor pohybové básně? – Odpověď je velmi jednoduchá: Zkrácená vertikála. – Zlomená přímka. – Zkroucení přímého fakta postoje. – Zhroucení pohybů atp. ...vše důstojně vzpřímené, vážně narovnané, klasicky vyrovnané a sentimentálně vybudované lze proměnit ve směšnost.“³⁴² Jeho humor byl však velmi ostrý, proto se jeho díla spíše blížila německému expresivnímu tanci. Jenčík se však snažil vytvářet ryze českou choreografii, což se mu ne vždy podařilo. Ve výběru hudby byl úzkostlivý, i ve svých výstupech ve varieté používal klasickou hudbu.³⁴³

Největšího úspěchu dosáhl Jenčík zřejmě stylizací folkloru. Bylo to hlavně v *Prodané nevěstě*, kterou mnohokrát zpracoval. Jenčík již svým naturelem obyčejného člověka a velkým temperamentem mohl těmto tancům a jejich atmosféře a zpracování více rozumět než akademicky vzdělaný člověk. Často byla oceňována jejich živelnost a temperament, což Jenčík zřejmě dokázal svým vzorem u tanečníků probudit.

Nejšťastnější období Jenčík zažil v Osvobozeném divadle. Měl okolo sebe výjimečné spolupracovníky, jejich moderní nápady mohl skvěle doplňovat. Bohužel doba tomu nepřála, aby divadlo mohlo fungovat déle. A Jenčík chtěl dál, měl vyšší cíle. Chtěl dosáhnout na místo baletního mistra v Národním divadle, což se mu na chvíli podařilo.

Jenčík byl však svým založením samorost, svým charakterem směřoval spíše k samostatné práci. Avšak v Národním divadle se jeho práce podařila spíše s kolektivem silných tvůrců, kteří měli jasný názor. Jenčík ho sice měl také, ale

³⁴² J. J. O grotesce a humoru v tanci. *Žijeme* 6. října 1932.

³⁴³ N. Rybínová uvádí Jenčíkův výběr hudby: Dvořák – *Slovanské tance*, Grieg – *Norské tance*, Brahms – *Uherské tance*, Ipolit-Ivanov – *Kavkazská suita*, Čajkovskij – *Gopak*, tance z *Louskáčka*, Rachmaninov – *Préludes*, Gounod – valčík, Chopin – polonézy, Fibich – *Poéma*, Debussy – *Serenáda*, Borodin – *Polovecké tance*, Pablo de Sarasate – cikánské tance, Smetana – české tance, Janáček – *Lašské tance*, de Falla – *Španělské tance* atd. Srov. Rybínová, N., op. cit.

tím, že se snažil vždy mít všechny své práce dokonalé, mohl se zřejmě pokoušet uplatnit všechny své ideje najednou, což nemuselo věci prospět. Také nepříjemné ovzduší vztahu s J. Nikolskou mohlo zapříčinit, že Jenčík byl v neustálém tlaku a snažil se stále svému okolí něco dokazovat. To ostatně cítil celý život a tato skutečnost hodně ovlivnila jeho práci.

Je možné, že kdyby byl Jenčík alespoň trochu ústupný, mohl by vycházet lépe se svými pracovníky a v jeho dílech by se neodrážela taková urputnost. Ale to by musel mít na svoji práci klid a být uznávaným od všech svých kolegů. Jenže to by nebyl Jenčík, kdyby nebojoval, kdyby nešel za každou cenu za svým cílem. Urputnost byla zkrátka jeho povahovým rysem a Jenčík věděl, že bez ní by to nikam nedotáhl.

„Můj styl mužného tance nabádal křehotinky akademického baletu k projevům odporu a k obvinění mne z tělocvikářství... Pouhý zvuk mého jména stačil na mnohých místech, aby opovržlivě mávli rukou. Jenom proto, že jsem se snažil býti neobvyklým – pravím, jenom neobvyklým – a že jsem se vždycky pokládal za odpovědného za to, co jsem servíroval publiku... Šel jsem se podívatí někam do „kamenného“ divadla s úmyslem něco ukradnouti, k velké hrůze jsem obyčejně seznal, že jsem byl již dávno před tím sám vykraden!“³⁴⁴

Jenčík byl odvážný v tom, že se stále snažil být sám sebou. V každém prostředí, v každé práci, v každém úkolu, který dostal, s různými spolupracovníky, vždycky to byl ten Jenčík, kterého ostatní buď měli rádi, uznávali ho, nebo nenáviděli. Nic mezi tím.

Joe Jenčík zaujímá v českých tanečních poměrech výjimečné místo. Ani do skupiny moderního a novodobého tance bychom ho nemohli zařadit, tanečnice „novodobářky“ považoval za diletantky. Tento proud mu však byl nejbližší. Ani do baletního světa se nehodil. Nepatřil ani do varieté a kabaretů, tvorba v nich byla pro něj neustálým bojem o uměleckost. Ani do tehdejšího baletu ND nepatřil, baletní publikum bylo stále zvyklé na klasické tituly a jeho experimenty s formou byly často považovány za příliš modernistické. Nepatřil nikam, a přesto byl velmi univerzální. Všude, kde působil, zanechal nějakou výraznou stopu.

Jeho spory s Jelizavetou Nikolskou v Národním divadle nám vlastně ukazují kontrast mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním. Nikolská byla reprezentantkou toho „vysokého“ umění, jejími prostředky byly čistá forma a klasická baletní technika. Jenčík byl zástupcem „nízkého“, dělník, chudás, musel se sám protlouci a neměl valné taneční ani jiné vzdělání. Učil se prostě sám. A právě to, že se Jenčík dostal až k „vysokému“ umění, že se nebál inovací, moderních postupů,

³⁴⁴ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 240.

využíval svých zkušeností z nočních podniků a nerozpakoval se je přenést i na prkna Národního divadla, slučoval tak to „vysoké“ a „nízké“. Neodvrhoval klasickou taneční techniku a všechny možné další pohybové metody. Co viděl, slyšel, zažil, vstřebal, to využil. Tím vytvořil jakousi syntézu tanečního výrazu, předznamenal budoucnost. Předznamenal tak postmodernismus.

Joe Jenčík byl velmi důležitou součástí řetězce, který spojoval snahy v tanečním umění vytvořit něco nového, zároveň českého, objeveného, což bylo v tanci v Čechách velmi potřeba. I když byly výsledky jeho práce někdy sporné, do budoucnosti nám zůstaly jeho snahy o syntézu tanečního výrazu s divadelní složkou, o pravdivý výraz na jevišti, o syntézu tanečních technik. Tyto aspekty jeho tvorby se ukázaly v budoucnu určující.

A na závěr Jenčíkovo zvolání, které dokumentuje, jak se cítil mezi svými současníky, kolegy umělci: „S triumfující trubkou pozdvihuji zároveň svůj hlas: nechte mne a dovolte mi žít. Sám si to zaplatím, i to hořké sám sním! Jen mne nestrkejte do řad odsouzených a padlých. Nevodte mi své milenky, abych z nich dělal primadony. Nechte si svoje nápady, jež jste vyždímal z kalendářů... Nenuťte mne jíst a pít, dovedu to již sám, a sice třicet let. A netýrejte mne pozvánkami na flám, je to jenom pro hlupáky. Nenuťte se býti mými přáteli; jest to tak zbytečné jako býti mými nepřáteli. Za to chraňte se přijít se slibem vážné práce a úcty s ní spojené, vysměji se vám jako tomu, kdo mi opakem hledí uškoditi... Mluvte se mnou otevřeně, neboť byste se zbytečně namáhali, chtíce mne vlákat do pasti: byl jsem okraden již nesčíslněkrát... Nepomlouvejte mne, nestojím vůbec za to! Jste z jiné krve a jiné konstrukce.“³⁴⁵

³⁴⁵ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*, op. cit., s. 239.

Příloha č. 1

Chronologie Jenčíkova života

Josef (Joe) Jenčík

*22. října 1893 v Praze – †10. května 1945 v Praze

1910 – vyučen strojním zámečníkem, pracuje jako montér v ČKD, v Ringhoffe-
rově továrně, ve stereotypii Národních listů

od 1910 – soukromé taneční hodiny u Achilla Viscusiho

1912 – zájezd se skupinou A. Viscusiho do Londýna (divadlo Hippodrom)

1913 – několik měsíců ve sboru ND, ale neshody s Bergerem – odchod

1914 – opět s Viscusim – Vídeň (Volksoper, Karlstheatre – Andersen)

– hostuje v Městském divadle na Královských Vinohradech – učí herce
tanečním pohybům do hry *Král Kandaules* (režie K. H. Hilar)

1914–1918 – válka – narukoval – při dovolených vystupuje v Praze

1916 – opereta *Dolarové princezny* (Městské divadlo na Královských Vinohradech)

1917 – hostuje v ND – *Prodaná nevěsta*, *Coppelia*

od 1918 – hraje ve filmech, tanečník v barech, kabaretech, varieté – tabarin
Gri-Gri, Rokoko, Červená sedma – výstupy: *Tanec s mrtvou*, *Danse macabre*,
Svatební košile, *Danse Brutale*, *Bojující Samuraj*

- 1918** – první film *A vášně vítězí* (režie V. Binovec, s Hanou Jenčíkovou, tanec Apače)
- 1918** – tabarin Parlament, Červená sedma – *Vánoční nadílka komponisty Sesadílka*
- 1919** – film *Palimpsest* – režie + scénář Jenčík
- 1920** – Gri-Gri – spolu s Hanou Jenčíkovou stálíce programu, do května 1920
– scénář a natočení filmu *Křižovatky*
- 20. léta** – Alhambra – Maria Nina – taneční partnerka, s níž nacvičil tanec *Kanafaska* na původní lidovou píseň, tanec *Gejša a samuraj*, pantomima *Budiž tma* a *Na slepé koleji* (J. J. Fiala)
- 1922** – film *Setřelé písmo* – scénář, režie
- 14. června** – ND – *Legenda o Josefovi* (Strauss) – choreografie + režie Heinrich Kröllner, Josef – Saša Leontěv, role Sulamit – Hana Jenčíková (hrálo se do 17. září 1922 – 15krát)
- turné po Německu s H. Jenčíkovou – program *Danse brutale, Ďáblova kořist...* – Kolín nad Rýnem, Düsseldorf, Duisburg, Essen, Hannover, Berlín
 - Eden – obžínková slavnost Nastolení královny a vodní pantomima Dobrodružství Andromedy
 - scénář pro film *Proudý*
- 1923** – Dvořákova *Nová Oresteia* – davové představení Socialistické scény, výstaviště v Praze
- divadlo na Vinohradech – tance do *Prodané nevěsty*, Edward Grieg – *Peer Gynt*, Shakespeare – *Večer tříkrálový*
 - první román – autobiografický *Zloděj kroků*
- 1924** – Rokoko – spolupráce s K. Hašlerem – revue *Ženy pozor na muže* – choreografie Sukovy *Písně lásky* (sám tančí s Marií Kalmárovou)
- 1925** – Stavovské divadlo – Eugene O'Neill – *Císař Jones* (hudba E. F. Burian, režie K. Dostal – tančil roli medicinmana-kouzelníka)
- 1925/1926** – Nové německé divadlo – *Prodaná nevěsta*, opereta, silvestry
- 1926** – Rokoko – spolupráce s Hašlerem – politická revue – *Fantom Rokoka, Princezna Republika, Kdybych byl prezidentem* – taneční partnerky Marie Kalmárová, Eva Vrchlická ml.

1926 – vychází teoretické pojednání *Tanec a jeho tváření*

1927 – libreto baletu *Manéž* pro E. F. Buriana – nerealizováno

– pohybová spolupráce ND – Ben Johnson – *Mlčenlivá žena*; Zeyer – *Radúz a Mahulena*

– *Práci ke svobodě* (II. dělnická olympiáda) – režie prof. Ladislav Sutnar, idea Karel Lörsch, 2000 účinkujících

1928 – choreograf v Lucerně

1928–1929 – Lucerna, umělecký ředitel, *Šest děvčátek z Lucerny*

– scény: *Salome, Oheň, Krysař, Plavkyně, V ringu, Tenistky, Na barikádách*

– sám tančí do příchodu do Osvobozeného, pak jen choreografie (i ve filmu)

1929 – prosinec – s „děvčátky“ do Osvobozeného divadla – 12 revuí (*Fata Morgana, Sever proti Jihu, Don Juan & comp., Golem, Caesar, Robin Zbojník, Svět za mřížemi, Osel a stín, Slaměný klobouk, Kat a blázen, Vždy s úsměvem, Panoptikum*)

1930 – vychází studie *Anita Berberová*

1931 – film *Pudr a benzin*, režie J. Honzl, role tanečního mistra Brocka

– vychází kniha *Tanečník a snobové*

od 1932 – intenzivní spolupráce s ND – choreografie v operách a pohybová spolupráce v činohrách

1932 – choreografie v ND *Uspavač* (30. června)

– vychází libreto *Uspavače* knižně

– *Tanec kněží* ve scéně *Tyršův sen* (IX. všesokolský slet)

1933 – *Špalíček* (B. Martinů)

1934 – *Dělník-stroj* (Osvobozená práce – III. dělnická olympiáda)

1935 – Osvobozené divadlo zavřeno – Jenčík bez stálého angažmá

– do konce roku – **Nové divadlo** na Václavském náměstí (s girls) – Courtelinova veselohra *Vlak v 8.07 hod* a Nušičova hra *Veselý bankrot* – poté se soubor rozchází

- 1935** – divadlo na Vinohradech – choreografie do činohry: Aristofanes – *Lysistraté*, Tyl – *Jiříkovo vidění*, Měšťák šlechticem
 – ND v Bratislavě – Shakespeare – *Sen noci svatojánské*
- 1936** – ND Praha – B. Martinů – *Hry o Marii*
 – ND v Bratislavě – Tyl – *Jiříkovo vidění*
 – divadlo na Vinohradech – Shakespeare – *Timón Athénský*
- od 1937** – stálé angažmá v ND – choreograf a baletní mistr (s J. Nikolskou)
- 1937** – W. A. Mozart – *Maličkosti* (Stavovské divadlo) – režie večera *Mozart ve Stavovském divadle* – J. Frejka, libreto V. Nezval
 – V. Novák – *Signorina Gioventù* + Nikolské *Nikotina*
- 1938** – B. Martinů – *Julietta aneb Snář*, režie J. Honzl, výprava F. Muzika
 – *Čert na vsi* (Fran Lhotka, libreto Mlakarovi)
- 1939** – *Hračková skříňka* (Claude Debussy)
- 1940** – film *Peřeje* (režie Karel Špelina), hlavní role Elen Tanascová
 – *Král Lávr* (Jaroslav Kříčka)
 – *Lašské tance* (Janáček)
 – Dvořákovy *Slovanské tance* na zimním stadionu, dirigoval Václav Talich
- 1941–1943** – vyučuje na dramatické konzervatoři v Praze
- 1942** – *Krysař* – Pavel Bořkovec
- 1942–1943** – píše poslední román *Byly ztráty na mrtvých*
- 1943–1945** – v ND jen stálý host – pouze opery
- 1944** – všechna divadla zavřena – vychází román *Omyl Mea Mara Indry*
- 1943–1945** – práce mimo divadlo – dva samostatné taneční večery v Lucerně: *Májový večer* a pásmo *Jak se kdy v Čechách tancovalo* (později reprízováno ve vinohradském divadle pro NO ÚZ)
 – divadlo na Vinohradech – K. Benda – *Romeo a Julie* (opera-balet), režie V. Kašlík
- 1945** – v květnu náhle umírá

Příloha č. 2

Kabaret Alhambra – dochovaný program 16.–30. října 1923

1. hudební číslo
2. hudební číslo
3. Růžena Pokorná – česká zpěvačka
4. M. Pražský – intermezista
5. Marie Lexová – česká zpěvačka
6. Katja Rudina-Horká – ruský zpěv a tanec
7. Ferda Kohout – pražský originál
8. hudební vložka
9. The two Farras – excentrické hudební číslo
10. Max Hofer – bleskový básník
11. Tessa Webbs – anglický zpěv a tanec
12. R. Rudolfi – humorista
13. Traumer a Weise – bravurní dueto
14. závěrečný pochod
po představení Ball Tabarin – noční podnik s tanečním programem

Příloha č. 3

Soupis filmových rolí a filmových choreografií Joe Jenčíka

rok = rok natočení filmu (premiéra se většinou konala tentýž rok, občas byla posunuta o rok, někdy i o dva, u některých filmů je signatura NFÚ); J. J. = Joe Jenčík, H. J. = Hana Jenčíková

rok – žánr – název (režisér) – role Joe Jenčíka

1918 – drama – *A vášně vítězí* (režie Václav Binovec; Wetebfilm) – J. J. Apač v krčmě, H. J. komorná Zo

Děj filmu: Žena bankéře le Marwille, Susanne (Susanne Marwille) se nudí. Její muž (Jules René) jí připadá chladný a nudný, a tak koketuje s dr. Drymem (Tommy Falley-Novotný). Jednoho večera si rozmarná žena půjčí šaty své komorné Zo (H. Jenčíková) a jde s ní tančit do krčmy. Tam se seznámí s milencem Zo, Apačem Fredem (Václav Binovec), zvaným Plavý ďábel. Poté, co se strhne rvačka, uteče Suzanne domů. Zo Fredovi prozradí, že krásná žena je její paní, a Fred se rozhodne pomstít panský rozmar. Zo jej dovede k zadnímu vchodu domu, Fred vleze oknem do Suzanniny ložnice a probudí ji. V obou vzplane vášně. Tráví spolu většinu času. Zo ze žárlivosti prozradí bankéři, kam její paní chodí. Bankéř přijde do krčmy, kde je Suzanne s Fredem. Suzanne je nucena volit mezi oběma muži – a zvolí si Freda.

(DNO-A 734, 0 m, K-A)

1919 – komedie – *Papá* (režie Miloš Nový) – jedna z rolí J. J. – údaje o ději se nedochovaly

1919 – drama – *Palimpsest* (režie + scénář Jenčík), hrála A. Ondráková, K. Lamač – údaje o obsahu nejsou známy, filmové materiály považovány za ztracené
Film byl natočen převážně exteriérově za finanční účasti majitele prádelny Kahlenbachera a uveden 10. října 1919 v biu Lucerna. Na popud Karla Lamače byl snímek dotočen ve Vídni a v Berlíně a znovu uveden pod titulem *Setřelé písmo* (*Tajemství staré knihy*). V tomto filmu ještě nehrála Anny Ondráková, která se pak objevila v *Setřelém písmu*, protože se seznámila s K. Lamačem a k filmu se dostala až v roce 1920.

1920 – melodrama – *Odplata* (režie Paul L. Winter) – J. J. + H. J. (Apač + Apačka); taktéž promítáno pod názvem *Madonna od sv. Pavla* nebo *Historie obrazu*

Děj filmu: Mladý markýz André Chenier koupí od malíře Ravina obraz Madony. Andréova snoubenka Anitta vidí v obraze nebezpečí pro sebe a požádá bývalého milence, aby obraz ukradl. André chce po Ravinovi, aby obraz namaloval znovu. Ravin jeho přání nemůže splnit. Neví totiž, kde je dívka, která mu byla pro obraz modelem. Zná však její životní příběh a ten Andréovi vypráví. Olga, jak se modelka jmenovala, se starala o sourozence a prodávala květiny. Její otec byl za války popraven, matka byla nemocná a bratr Pierre byl bez důkazů odsouzen za rvačku, v níž byla zabita jakási dívka. Když matka zemřela, zůstala Olga sama. Ravinův přítel pozná v Anittě nepřátelskou špionku. Pierre uprchne z vězení. V kostele, kde chce vykrást pokladničku, spatří obraz, na němž je namalována jeho sestra. Postava z obrazu oživne a přivede ho na správnou cestu. V kostele se koná svatba Andrého s Anittou, která při pohledu na obraz omdlí. Objevuje se Olga, varuje Andrého před Anittou a vypráví markýzovi a malířovi, jak ji chtěla Anitta sprovodit ze světa. Potom se Olga rozhodne vstoupit do kláštera, ačkoliv oba muži jsou ochotni jí pomoci.

(oficiální text distributora; K-A 1462, 0 m)

1920 – krátká komedie – *Billy v Praze* (režie Miroslav J. Krňanský) – J. J. – pasák holek – kopie ani negativy se nedochovaly, obsah není znám

1920 – drama – *Setřelé písmo* (*Tajemství staré knihy*; režie Josef Rovenský) – J. J. zároveň námět a scénář s J. S. Kolárem – J. J. role – mezinárodní podvodník Greeman, H. J. – modelka a milenka sochaře Šaldy Olga

Děj filmu: Sochař a sběratel Šalda (Karel Lamač) získá středověký rukopis, který skrývá část zprávy o ukrytém pokladu, druhá část rukopisu chybí, vlastní ji muzeum. S tajemstvím se svěří své modelce a milence Olze (Hana Jenčíková). Pro své nové dílo se ovšem rozhodne pro modelku novou a zklamaná Olga od něj odejde. Se svým novým spolupracovníkem Randou (Josef Rovenský) naleznou Šalda novou modelku, květinářku Enny (Anny Ondráková). Šalda se snaží získat si její přízeň všemi způsoby, dokonce i hypnózou. Randa, který dívku miluje, by s ní chtěl odejít, Šalda toho však využije a jako podmínku vyžaduje, aby pro něj Randa ukradl druhou část rukopisu. Ten chce ukrást i mezinárodní podvodník Greeman (Jenčík), kterého na rukopis upozornila mstivá Olga. Greemanova banda je ale policií zneškodněna, Randa vysvobodí Enny z Šaldova zajetí. Šalda je potrestán osudem, umírá pod svou padající sochou.

Hrají: Anny Ondráková, Karel Lamač, Josef Rovenský, Joe Jenčík, Hana Jenčíková, Karel Schleichert, Josef Šváb-Malostranský, Josef Košák, Josef Neuberg, František Tichý, Frank Rose-Růžicka

(DNO-A 1491, 5 m, K-A)

1921 – komedie – *Zelený automobil* (režie Svatopluk Innemann) – J. J. + H. J. (Apač + Apačka)

Děj filmu: Lilka, výstřední dcera milionáře Landrase, touží po muži z nejnižších vrstev společnosti. Továrník Landras náhle zmizí. Dívčiných romantických sklonů využije mladý inženýr Racek, který je do Lilky zamilován. V přestrojení za lupiče se naoko vloupá do jejich domu. Lilce se představí jako Ferry Šakal a nabídne jí, že ji v zeleném automobilu doveze do doupěte lupičů. Po domněle zmiřelém továrníkovi mezitím pátrá soukromý detektiv Bubák alias Bob Back. Lilka se do Ferryho zamiluje, a když si je mladý muž dostatečně jist její náklonností, přízná se jí, že není žádným lupičem. To Lilku vyléčí z jejích bláznivých nápadů. Lilčin otec, který odjel proto, aby urovnal problémy s milenkou, se vrátí. Poznává, jak se dcera změnila, a rád dá souhlas k jejímu sňatku s inženýrem Rackem.

(oficiální text distributora)

Scény v krčmě s Apači, kteří tančí. Ve filmu jsou vzácné záběry již neexistujícího Podskalí.

(NO-N, K-N 1410, 0 m)

1922 – drama – *Mrtví žijí* (*Tajemný pražský doktor*; režie Jan S. Kolár) – J. J. – přízrak
Děj filmu: Pražského lékaře Jakuba Hlohovského připraví o tichý malostranský dům zhýralý Abel Beer s pomocí svých lichvářských přátel. Jakub, obeznámený s tajemstvím a účinky různých léků, si přivodí zdánlivou smrt. Potom svou adoptivní dceru Rozu zanechá u sousedky Grundové a sám odjede do ciziny. Tam žije pod jménem doktor Sirius a brzy získá věhlas svým lékařským uměním. Zachrání život také Jiljímu Dubínovi, kterého zlomila smrt jeho milenky Cesariny. K novému šťastnějšímu životu Dubína povzbudí teprve setkání s Rozou, která vypsela v krásnou dívku. Po Roze touží také Abel Beer, který upadá stále hlouběji do rukou lichvářů. Východisko nachází ve dvojí vraždě – zabije svého příbuzného a jednoho z nejhorších lichvářů. Když se však v domě objeví domněle mrtvý Jakub Hlohovský, Beer zešílí a podřízne si krk. Hlohovský dá Dubínovi dceru Rozu a oběma jim věnuje znovu získaný malostranský dům.

(podle dobového tisku)

Hrají: Karel Fiala, Theodor Pištěk, Vojtěch Záhořík, Ludvík Veverka, Růžena Šlemrová, Nataša Cyganková, Gabriela Bártlová-Buddeusová, Josef Šváb-Malostranský, Růžena Maturová, Ita Krasava, Karel Lamač, Joe Jenčík, Saša Dobrovolná, Gabriel Hart, Rudolf Myzet, František Beranský, František Kudláček, Mája Krákorová, Karel Schleichert

Pracovní záběry ve stříhovém filmu *Jak se u nás kdysi filmovalo* sestavil Bohumil Veselý v roce 1960. Filmové materiály jsou pokládány za ztracené.

1922 – komedie – *Drvoštěp (Zázračná léčba dr. Jenkinse; režie Karel Lamač)*
– J. J. role Penězokaze

Děj filmu: Šéf banky Karel Svansen se na doporučení svého strýce-lékaře rozhodne pro pobyt na zdravém vzduchu. Ve svém klubu se vsadí, že celý měsíc bude manuálně pracovat. Nastoupí jako drvoštěp u statkáře Mosovského. Seznámí se s jeho dcerou Annií, kterou chce otec provdat za bohatého souseda Gorona. Annie však svatbu odkládá. Karel se spřátelí s drvoštěpem Josefem a jeho synem Jiříkem. Annie ztratí medailonek s obrázkem matky a Karel ho jde s Jiříkem hledat. Přitom narazí na penězokazeckou dílnu. Její šéf Goron se obává prozrazení, a hodlá proto dílnu zatopit. Jiřík jde pro pomoc, Karla však padělatelé dostihnou a spoutají ho v místnosti, která se už plní vodou. Pomoc přijde v poslední chvíli. Karel předá Annií nalezený medailon a vrací se do města. Vyhrává sázku v klubu a opatří Josefovi práci. Josef s Jiříkem se chystají do města a Annie jede s nimi. Jsou překvapeni společenským postavením bývalého drvoštěpa. Annie ráda přijímá Karlovu nabídku k sňatku.

1922 – drama – *Křižovatky (režie Ferdinand Fiala)* – J. J. námět i scénář + role, ztraceno

Děj filmu: Malý Karel Suk se ptá otce, čím se může stát, až bude velký. Otec odpoví, že samozřejmě bude tím čím on, totiž advokátem. Uplyne několik let. Karel není dobrý student a ve škole se nudí. Po dalších několika letech ho vidíme jako neúspěšného mladého muže. Po nedokončeném vysokoškolském studiu se stal jen nespokojeným úředníkem, kterým manželka okázale pohrdá. Filmová technika umožní Karlovi vrátit se zpět do dětství. Poučený otec mu tentokrát umožní, aby si sám vybral. Chlapec si myslí, že by mohl být automechanikem. Ani to nebyla správná volba. Dospělý Karel je se svým zaměstnáním opět nespokojen. Správně měl otec využít poradnu pro volbu povolání. Tam dítě projde testy a dostane se mu odborné rady, pro co má vlohy. Tentokrát se zdá, že to bude to pravé. Karel se pravděpodobně stane aranžérem. Není totiž právě studijní typ, ale má výrazné výtvarné nadání.

(oficiální text distributora)

Děj líčí osudy lidí, kteří nenašli správnou životní cestu.

Pozn.: Pro nedokonalost nebyl film téměř vůbec promítán.

1922 – drama – *Proudy (Proudem stržena, Voraři; režie Theodor Pištěk)*
– J. J. námět a scénář

Děj filmu: Vorař Machoň (Eduard Malý) pošle syna Jiřího (Jenčík) na studie. Jiří je ukončí doktorátem. Vorař Sýkora Machoňovi syna závidí, protože jeho vlastní syn je povaleč. V hádce na voru shodí Sýkora Machoně do vody, Machoň je raněn na

hlavě. Jiří obětuje pro záchranu otce pokožku své hlavy. Mezitím je Jiřího dívka Helena (Anna Iblová) svedena asistentem a v ústraní očekává narození dítěte. Jiřího otec ze zármutku nad Heleninou nevěrou zešílí. Helena se chce utopit, ale Jiří jí zachrání život. Prožité utrpení je trvale usmíří. Filmové materiály jsou pokládány za ztracené.

1924 – drama – *Dáma z baru* (režie Hans Otto) – J. J. role – Manonin bratr Ferry + Ella Hrabánková (Manon hrála S. Marwille)

Děj filmu: Postarší boháč Kwiatkowski tráví večery v baru, kde zbožňuje krásnou Manon. Ta se však zamiluje do náhodného návštěvníka baru, nezkušeného Maria, který Manon imponuje svým jemným chováním. Vezme si ho za muže, ale domácí život ji brzy znudí. Začne znovu chodit do baru, kde se jí opět dvoří Kwiatkowski. Mario zjistí, že peníze, které Manon má, nejsou od její bohaté tety ze Lvova, jak Manon tvrdila. Teta manžele nečekaně navštíví a Mario si uvědomí, že je velmi chudá. Manon se po vnitřním boji rozhodne přetnout minulost a odejde navždy z baru. Ale je pozdě. Mario se před časem pokusil získat peníze zpronevěrou, a ta byla nyní odhalena. Mladý muž se v zoufalství zastřelil.

Dáma z baru je původně jedna povídka *Pozdě* z filmu *Hříchy v manželství*, který byl pak v Čechách promítán zvlášť (tato část natočena s českými herci v Praze). Povídky *Revolver*, *Lesklá bída*, *Pozdě* a *Zanedbaná žena* jsou rámovány příběhem vědce profesora Holsteina, který pro práci zanedbává svou mladou ženu. Ta napíše knihu povídek, které na odstrašujících příkladech ukazují cestu k šťastnému manželství. Povídky vydá pod jménem svého manžela a náklad je rychle rozebrán. Profesor se proto zlobí, ale pak si knihu přečte.

1924 – drama – *Nemodlenec* (režie Václav Kubásek) – J. J. role staršího sedlákovy syna Adama, který se z nešťastné lásky zastřelí

Děj filmu: Mladá ovdovělá hraběnka se ujala vysíleného poutníka Jana trápícího se rozchodem s milovanou Marií, která dala přednost bohatému zemanu Luhovskému. Později ze soucitu vyrostla láska a hraběnka se za Jana provdala. Hraběncini bratři však tomuto svazku nepřáli a vyhnali Jana i s jeho a hraběncinou dcerkou Dalenou. Po letech se Jan vrátil do svého kraje a před smrtí svěřil dceru do ochrany své bývalé lásce Marii Luhovské. Do Daleny, z které zemanka ze žárlivosti udělala služku, se zamiloval prvorozený syn Luhovských Adam. Dalena jej odmítla, protože toužila po Adamově mladším bratru Michalovi. Adam se z nešťastné lásky zastřelil a zemanka žalem zemřela. Zeman chtěl poznat dívku, kvůli které jeho syn spáchal sebevraždu. Když ji spatřil, požádal ji o ruku. Dalena svolila, neboť viděla marnost svého citu k Michalovi. Michal se staral o neteř hraběte, Alžbětu, a mezi oběma brzy vzplanul vřelý cit. Michal se zúčastnil rebelie

proti nespravedlivé vrchnosti, a byl proto na příkaz hraběte odveden do žaláře. Rozhořčená Dalena šla na zámek zachránit Michala a zároveň s matčinou závěti uplatnit svá práva. Tam se setkala s Alžbětou a poznala v ní vlastní sestru. Alžbětina čistá láska k Michalovi přemohla Dalenin hněv. Michal byl propuštěn a nikdo už Alžbětě nebránil v její lásce.
(podle dobového popisku)

1924 – melodrama – *Píseň života* (režie M. J. Krňanský) – J. J. epizodní role Policejního komisaře

Děj filmu: Hanička je odložené dítě, kterého se ujme starý drožkář. Po jeho smrti žije Hanička u bratra svého pěstouna a pracuje v továrně, kde ji obtěžuje svými návrhy ředitel Mára. Jednoho dne se ředitel pokusí vynutit si dívčinu přízeň násilím. Když se mu to pro dívčin odpor nepodaří, označí ji za zlodějku. Hanička je odsouzena a uvězněna. Později se ukáže, že před lety šílený komorník unesl jednu z dcer velkostatkáře Zalužanského a položil ji do drožky. Ředitel Mára je postřelen a před smrtí se přizná továrníku Silverovi, že Haničku křivě obvinil. Silver chce křivdu napravit, ale Hanička si už trest odpykala a po propuštění našla útočiště v hájovně poblíž sídla Zalužanských. Petr, syn továrníka Silvera, navštíví svého přítele Zalužanského a společně s ním v hájovně objeví Haničku, která je nápadně podobná Zalužanského dceři. Vše se vysvětlí a Hanička se vrátí ke svému otci na velkostatek. Nic nebrání jejímu sňatku s Petrem.
(oficiální text distributora)

1925 – dvě krátké hudební – *Humoreska + Slovanský tanec č. 1* (režie Josef Kokeisl) – J. J. + tanečníci divadla Aréna (krátké film. ilustrace skladeb Dvořáka) – není v seznamu ČSHF I (uvádí Taussig)

1925 – melodrama – *Parnasie* (režie Josef Kokeisl) – J. J. role Dr. Tomana

Děj filmu: Tři přátelé – přírodovědec Suk (J. O. Ralk), Hanuš Marten (Jiří Sedláček) a dr. Toman (Jenčík) – se seznámí s venkovskou dívkou, kterou nazvou Parnasií podle květiny, jež jim darovala. Marten opustí svou snoubenku Luisu (S. Marwille) a s Parnasií se ožení. Odveze ji na své sídlo do Bílé Jelení. Je však nestálý a opět se začne dvořit své bývalé snoubence. Parnasie se to dozví a v rozčilení předčasně porodí, dítě je již mrtvé. Luisa Martena odmítne a vdá se za dr. Tomana. Parnasie muže opustí s tím, aby za rok pro ni přišel, když bude chtít. Jinak že je odhodlaná skočit do propasti. Marten se chce po domluvě Luisy a dr. Tomana k ženě vrátit, je však zabit její padající podobiznou. Parnasie se vrhne ze skály. Suk, který ji tajně miloval, nosí květiny na její hrob. Film byl znovu uveden v roce 1930 firmou Ringlerfilm pod názvem *Děvče ze Šumavy*. (DNO-A 1590, 3 m, K-A)

1925 – komedie – *Vlady Nanyňky Kulichovy* (režie M. J. Krňanský) – J. J. role Pianisty na svatební slavnosti

Děj filmu: Ve starobylém domě bydlí jeho majitel Myslíkovský s manželkou a dcerami Amálkou a Klotyldou. Přizemí obývá domovník Kulich se ženou a dcerou Nanyňkou, která miluje učitelského mládence Jindřicha Nováka. Když Jindřich dostane definitivní učitelské místo, požádá o Nanyňčinu ruku. Svatba se stane záležitostí celého domu, nejvíce pak pana Dundra. Roztomilá Amálka jde Nanynce za družičku společně s Jindřichovým přítelem, nesmělým učitelem Vejlupekem. Paní Knedlhansová, přítelkyně domácích, nabídne svůj byt pro svatební hostinu. Během svatebního veselí získá Klotylda svolení svých rodičů ke svatbě s panem Švabelšvancem a pan Dundr dá své slovo majitelce módního závodu, ve kterém Nanyňka pracuje, slečně Pazderkové. Slavnost končí a novomanželé odejdou do svého nového domova. (NFA.cz)

1926 – hudební film – *Svatební košile* (režie Theodor Pištěk) – ilustrace *Erbenovy balady* – J. J. Přízrak v márnici (dochovala se pouze tato scéna z márnice), role Dívky – Susanne Marwille, role Umrlice T. Pištěk (DNO-A 110, 8 m, K-N vir, K-A)

1926 – melodrama – *Řina* (režie J. S. Kolár) – J. J. role Vavřečky, Míra Holzbachová – Tanečnice

Děj filmu: Dcera nájemce knížecího velkostatku Řina Sezimová se vrací domů ze studií v zahraničí. Setká se s mladým, ale nemocným knížetem. Najdou v sobě zalíbení. Po krátké době však kníže umírá. Na pohřbu se Řina seznámí s jeho přáteli – malířem Novarou a baronem Leopoldem z Tužebníka. Baron se Řině dvoří hlavně díky tučnému kontu Sezimových v záložně, v jejíž vedení Leopold pracuje. Šlechetným činem při zranění čeledína na Sezimově statku si získá i náklonnost Řiny. Plánovaná revize v záložně, z níž baron zpronevěřil pro svou hráčskou vášeň nemalou částku peněz, ho donutí vysvětlit Řině naléhavost sňatku, aby tak mohl vyřešit svou situaci. Zdrcená Řina ho odmítne a baron se sám udá. Řina se dočasně uchýlí do Prahy a náhodou se tu setká s malířem Novarou. Opět se zamiluje, malíř ji požádá o ruku – a konečně se koná svatba.

1926 – drama – *Bludné duše* (režie Jan W. Speerger), příběh z vesnického prostředí – J. J. role Kaplana

Děj filmu: Ve vesnici Jiřice je oblíbeným rychtářem sedlák Květ. Sousedé se u něho scházejí a Květova dcera Světluška jim předčítá z českých knih, které jim nosí písmák Refunda. Konšel Ouřada je naopak neoblíbený, protože donáší vrchnosti. Svému švagrovi závidí rychtářský úřad, který se snaží získat pro

sebe. Ouřadův syn Vavřina miluje Světlušku, ta ho však kvůli jeho závistivému a podlézavému otci odmítá. Rychtář dostane od knížete rozkaz, aby se všichni sedláci dostavili na zámek pomáhat při honu. Květ svolá sousedy a dohodnou se, že rozkaz i přes Ouřadovy výhrůžky nesplní. Uražený kníže podepíše Květovo zatčení a rychtářstvím pověří Ouřadu. Refunda s pomocí Rozhody vzbouří sedláky z širokého okolí a táhne s nimi na zámek. Mocí opojený Ouřada je omylem zabít vojákem na stráži. Osvobozený Květ najde doma svou ženu už po smrti. Po zrušení roboty se situace uklidní a Vavřina získá srdce Světlušky.
(podle dochované části filmu)

1926 – melodrama – *Příběh jednoho dne* (režie M. J. Krňanský) – J. J. role Pasáka holek

1927 – drama – *Bahno Prahy* (režie M. J. Krňanský) – role J. J. – JUC Václav Tatar, jedna z hlavních rolí

Děj filmu: Pražská spodina se schází v putyce Jedová chýše. Mezi nimi je i Václav Tatar, čestný muž, o kterém se říká, že jeho otcem je bohatý sedlák. Mezi Tatarem a dcerou majitele putyky Lenkou vznikne citový vztah. Tatarův otec hledá po putkách svého syna. Před jeho zraky se Václav nechá vyprovokovat Lenčiným bratrem Petrem k hádce, při níž je Petr zabít, Tatar je vzápětí zatčen. U soudu se mu však podaří prokázat svou nevinu.

(závěr filmu je vysvětlen pouze v titulcích)

Ozvučená část filmu (*K-A 865, 0 m*) se dochovala ve snímku *Blednoucí romance*, kterou vytvořil v roce 1958 Miroslav J. Krňanský sestřihem svých filmů *Píseň života* (1924), *Příběh jednoho dne* (1926) a *Bahno Prahy* (1927). – Film byl natáčen přímo v autentických prostorách pověstného hostince Jedové chýše a v okolí Karlova náměstí a Apolináře. (*DNO-N 865, 0 m*)

Námětem filmu je stejnojmenná povídka novináře a spisovatele K. L. Kukly – plodného autora četného senzačního čtení o pražském podsvětí na přelomu 19. a 20. století.

1927 – drama z vesnického prostředí – *Dům ztraceného štěstí* (režie Josef Rovenský) – J. J. role adjunkta Mejzlíka

Děj filmu: Ve věžeňské kapli se modlí Ludmila Tarantová, nařčená služebnou Francinou ze spoluúčasti na vraždě vlastního muže a neprávem odsouzená ke dvaceti letům žaláře. Po patnácti letech je Ludmila propuštěna a vrací se do vsi. Pod cizím jménem nastupuje jako hospodyně u svého švagra, který má v péči její děti – Elišku a Blažeje. Nikdo z nich Ludmilu po dlouhém odloučení nepozná a Blažej se k „nové“ hospodyně chová hrubě. Umírající služka Francina se přizná

ke krivému svědectví proti Ludmile a vesnický farář prozradí Tarantovi, kdo je jeho hospodyní. Eliška s Blažejem jsou šťastní, že se shledali se svou matkou. Tarant se brzy s Ludmilou ožení.

Na začátku 1. dílu je symbolický obraz Muže zákona.

1927 – melodrama – *Květ Šumavy* (režie Karel Lamač) – J. J. role – Mefisto ze sna
Děj filmu: Dáňa Lorencová (hraje ji Anny Ondráková) pocházela z chudé horské vesničky. Její bratr Pavel byl pašerák a přivedl celou rodinu do neštěstí. Když ho hledali četníci, vzala matka vinu na sebe. Petr uprchl, matka byla zatčena a mladická Dáňa musela opustit domov. Ve městě jí však štěstí přálo, stala se slavnou tanečnicí. Před divadlem, kde Dáňa tančila, denně stával drožkář Kalvoda. Jednoho dne dostal zprávu od syna Jiřího, že se mu nepodařilo vybudovat si v horách lékařskou praxi, a že se tedy vrací domů. Kalvoda mu opatřil místo lékaře v divadle. Tam se Jiří potkal znovu s Dáňou – potkali se před časem v Dánině vesnici a oba se do sebe zamilovali. Do jejich života však neblaze zasáhl Petr. Zjistil, že Dáňa žije v blahobytu, a začal ji vydírat. Jiří, který Petra neznal, na něho žárlil, mezi ním a Dáňou došlo k roztržce. Smířila je až Dánina matka, kterou našel Jiří náhodou na ulici zcela vysílenou, když ji propustili z vězení.

1927 – melodrama – *Paní Katynka z Vaječného trhu* (režie Václav Kubásek), J. J. – cibulář Lojzík (pod pseudonymem Petr Dolan hraje Jiří Voskovec sirotka Iškariota)

Děj filmu: Trhovkyně Katynka se přátelí s trhovkyní Nanynkou a jejich děti Emil a Helenka se mají vzít. Emil však miluje něžnou Klárku a na Helenku si zase myslí cibulář Lojzík. Katynka se pohádá s Nanynkou kvůli Emilově nechuti do svatby s Helenkou. Emil odejde z domu, vezme si Klárku a odstěhuje se s ní do Brna. Dostane sice místo v úřadě, trápí ho však, že nedostudoval. Klárka napíše po čase tchyni dopis na usmířenou. Katynka za synem přijede, omluví se Klárce a pozve celou rodinu i s osiřelou Floriškou, která našla u Klárky útočiště, k sobě do Prahy. Na podzim Emil složí poslední zkoušku. Katynka s Nanynkou se usmíří. Floriška se sblíží na tržišti se sirotkem Iškariotem, a když paní Katynka zemře, ujmou se společně jejího stánku.

(DNO-A 1761, 0 m, K-A)

1928 – melodrama – *Děvče z tabákové továrny* (režie Václav Kubásek) – J. J. role houpačkáře Tomyho, který se má oženit se sirotkem Evou proti její vůli

Děj filmu: Brusič Rabas a jeho žena se chovají ke své schovance Evě jako k nevolnici. Pošlou ji pracovat do továrny na tabákové výrobky, kde ji všechna děvčata kvůli její dobré práci nenávidí. Navíc ji chce dát Rabasová houpačkáři Tommymu. Eva

ze zoufalství vloží do krabice s doutníky prosbu o pomoc. Prosbu si přečtou dva bratři z panství Vysoká – Anatol Roden a jeho bratr Pavel. Oba se domluví, že za dívkou pojedou, Anatol sehraje roli nápadníka a Pavel jeho sekretáře. Eva mezitím přišla o práci, a když se náhodou setkala s Pavlem, odešla s ním do Vysoké. Do Pavla se zamilovala a on její lásku opětoval. Eva cítila závazek vděčnosti k Anatolovi. Teprve když zaslechla rozhovor obou mužů, pochopila, že jsou bratři, že ji oklamali, a rozhodla se je potrestat. Naléhala na Anatola tak dlouho, aby se vzali, až bratři museli říct pravdu. Teprve potom jim Eva odpustila a přiznala svou lásku k Pavlovi.

(oficiální text distributora)

1930 – první zvukový film v Čechách – *Tonka Šibenice*

1931 – hudební film – *Pudr a benzin* (režie Jindřich Honzl) – V+W, Ella Šárková, N. Jirsíková – Baletka, tančí Jenčíkovy girls, J. J. – choreograf Brock (v druhé části zařazena parodie klasického baletu ze *Smoking revue*; V+W tančí *pizzicato* z *Delibesovy Sylvie*)

Děj filmu: Voskovec s Werichem zde vytvořili svéráznou dvojici – nešikovného řidiče autokaru a stejně nešikovného dopravního strážníka, kteří se zamilují do mladé herečky. Jejich potřeštěné námluvy nevyjdou, zato se z obou kumpánů stanou úspěšní revuální komici.

(oficiální text distributora)

1932 – hudební (opereta) – *Děvčátko, neříkej ne* (režie Josef Medeotti-Boháč) – choreografie J. J. – opereta (první filmová role Adiny Mandlové)

Rozverná operetka z prostředí módního salonu. Jenčíkovy girls ve scéně módní přehlídky.

1933 – hudební – *Prodaná nevěsta* (režie Svatopluk Innemann) – tanec Marie Nešporová + soubor ND, choreografie J. J. (film k 50. výročí B. Smetany) – odpor u kritiky hudební i filmové, F. Bartoš jej označil za „zrůdu nejstrašnějších, jaké jsme poznali“

Šlo o podstatě o dokumentární film – filmový záznam jevištního tvaru s tehdejšími pěvci ND. Dnes má dokumentární hodnotu.

1933 – melodrama – *Diagnóza X* (režie Leo Marten) – J. girls, choreografie J. J.

Děj filmu: Nešťastné manželství proslulého chirurga. Bývalá herečka a zpěvačka (Adina Mandlová) se zamiluje do mladého synovce svého manžela, významného

chirurga. Scény při jejích výstupech choreografoval Jenčík a tančí v nich jeho girls z Osvobozeného divadla.

1935 – drama – *Jánošík* (režie Martin Frič) – choreografie J. J.

Děj filmu: Juro po návratu z vojny nenajde doma otce ani matku. Dozvídá se, že otec byl ubit ve vězení. Odchází do hor, aby spolu s dalšími muži pomstili panskou zvělu. Po nějaké době je prostřednictvím lsti zatčen a popraven.

1937 – drama – *Filosofská historie* (režie Otakar Vávra) – choreografie J. J.

Děj filmu: Film začíná vzpourou litomyšlských studentů, kterým nechťelo vedení církevního gymnázia povolit pořádání tradičního majálesu. Tato událost předcházela revolučním událostem v Praze v roce 1848 (kdy na Prahu zaútočil generál Windischgrätz a Praha se musela po marných bojích nakonec vzdát).

1940 – drama z venkovského prostředí – *Muzikanstská Liduška* (režie Martin Frič) – choreografie J. J.; natočeno podle stejnojmenné povídky Vítězslava Háška z roku 1861

Děj filmu: Příběh Lidušky Staňkové, která měla ráda houslistu Toníka, a oba si mysleli, že jejich štěstí nic nepokazí. Při jedné tancovačce došlo mezi Toníkem a selským synem Krejzou k potyčce a od té chvíle Krejza přemýšlel, jak by se Toníkovi pomstil. Začal vyjednávat s Liduščinými rodiči svatbu s jejich dcerou a ti proti sňatku nic nenamítali. Naopak, Lidušku přinutili, aby se za Krejzu provdala. Ta se proti vůli rodičů vzepřela, ale stejně k plánované svatbě došlo. Toník do poslední chvíle nevěřil, že by ho jeho dívka mohla takhle zradit. Když viděl, že svatebčané odjíždějí do kostela, zmizel a nikdo ho více nespatri. Liduška v kostele Krejzu odmítla za manžela a vyběhla ven hledat svého Toníka, ale marně. Po všem, co v krátké době prožila, se pomátla na rozum. Od té doby nevynechala žádnou muziku v okolí a mezi muzikanty hledala svého Toníka. Děti na ni pokřikovali muzikanstská Liduška a z mladších lidí jen málokdo věděl, jaké neštěstí ji vlastně potkalo. Film oproti povídce končí šťastně. Toník se vrací a bere si Lidušku za ženu.

1940 – melodrama – *Peřeje* (režie Karel Špelina) – hl. role Elen Tanascová – cikánská tanečnice Anita Confettiová, choreografie J. J. (cikánský tanec, revuální scéna, baletní scéna Morfium) – z cirkusového prostředí, poměrně ucelené baletní scény

Děj filmu: Do malého městečka přijel cirkus. Představení nemají úspěch až do chvíle, kdy je angažována cikánská tanečnice Anita (Elen Tanascová). Sluka (František Paul), všeumělec skupiny, pozná její talent a Anita se stane jeho žačkou. Anitina

exotická krása uchvátí bohatého pana Regnera (Jiří Steimar), který se jí dvoří a zajistí cirkusu angažmá v Praze. Zbožňuje ji také mladý lékař Pavel Duras (Svatopluk Beneš), do kterého se Anita zamiluje. Románek přeruší žárlivý Regner. Pavel se domnívá, že se Anita zaprodala Regnerovi a opustí ji. Mladá žena se trápí a hledá zapomenutí v drogách. Při vystoupení ve varietě zahlédne v hledišti Pavla s cizí dívkou a omdlí. Probouzí se v nemocnici. Po jejím uzdravení se vše vyjasní – Pavlovou společnicí byla jeho sestra. Pavel nikdy nepřestal Anitu milovat.

1940 – hudební – *Fibichův poem* (režie Ludvík Guba) choreografie J. J.

Děj filmu: Za letního soumraku sedí na louce dívka s chlapcem. Dívka plete věneček a chlapec se zajímá o světlušky nad hladinou rybníka, ty se pro něj změní ve víly, které tančí a lákají ho k sobě, chlapec se zvedne a jde po hrázi blíž k vílám, chce ještě utrhnout dívce leknín, ale příliš se nakloní, spadne do vody a utone.

1940 – drama – *Směry života* (režie Jiří Slaviček) – role balet. mistra + choreografie J. J. – tanec – baletní soubor ND, tančí Vlasta Podbabská, Milena Velíšková

Děj filmu: Chudý student, jehož rodiče umožnili studovat i za tu cenu, že přišli o všechnu majetek, je zprvu vzorem ohleduplné morálky i cílevědomosti. Snaží se co nejrychleji dokončit studia, nezištně pomůže kamarádu v nouzi, aby se dostal zpět na správnou cestu. Jenže zklamání z nešťastné lásky, kterou zahorel k povrchní a lehkomyšlné tanečnici, se právě jemu málem stane osudné. Hlavním motivem je nenaplněná láska chudého studenta právě k lehkomyšlné baletce, která dá nakonec přednost zhýralému podnikateli. Do hlavních rolí byli obsazeni Hana Vítová a Ladislav Boháč. Film vznikl podle již zveřejněné divadelní předlohy F. X. Svobody, která sice byla přenesena do současnosti, avšak více věrohodnosti tím nezískala.

Hrají: Hana Vítová (Božena Soukupová), Zdeňka Baldová (její matka), Ladislav Boháč (Antonín Černý), Jiří Plachý (divadelní podnikatel Červenka), Franta Paul (Donát), Joe Jenčík (baletní mistr), Vlasta Hrubá (Marta), Ludvík Veverka (knihkupec), František Filipovský (student Rybička), R. A. Strejka (Jaroslav), Václav Vydra st. (statkář Malík), František Kovářík

1944 – komedie – *Počestné paní pardubické* (režie Martin Frič) – choreografie J. J. – závěrečná scéna taneční slavnosti

Děj filmu: Hašteření závistivých paniček, zločinné úmysly podvodníků a láska dvou mladých lidí jsou v ohnisku dění, v jehož středu se odvíjí osud městského kata Jiřího, jenž se touží vymanit se ze svého údělu a stát se řádným měšťanem. Není vyslyšen, ale podaří se mu odhalit nepravosti i jejich viníky, opětovně spojí

dohromady těžce zkoušenou zamilovanou dvojici a jeho nepopiratelné zásluhy o město i jemu nakonec přinesou štěstí... Mimopražská premiéra filmu se uskutečnila již 5. října 1944 v Pardubicích.
(oficiální text distributora)

Role Hany Škrdlantové-Jenčíkové (1898–?)

1918 – drama – *A vášeň vítězí* (pseudonym Christo Floretti)

1918 – detektivka – *Dobrodružství Joe Focka* (režie Václav Binovec)

1919 – komedie – *Ohněm a mečem* (režie Ant. Jiroušek) – údaje o obsahu nedochovány

1920 – melodrama – *Odplata* (režie Paul L. Winter) – H. J. + J. J. – Apači – tanečníci

1920 – dobrodružný – *Setřelé písmo* (režie J. Rovenský, scénář J. Jenčík, J. S. Kolár) – H. J. – sochaře Šaldy modelka Olga

1921 – drama – *Stíny (Záhada noci)*; režie Přemysl Pražský) – H. J. role nespecifikována
Děj filmu: Olga Jarovská se uchýlí před svým surovým mužem na venkovský zámeček. Manžel ji navštěvuje pouze tehdy, když potřebuje peníze. Nutí ji také prodat pozemky. Olga se o prodeji radí s přítelem z mládí, dr. Máchou. Proti Olze intrikuje sluha Josef, kterého v minulosti odmítla. Žárlivý Jarovský se na záměčku náhodou setká s Máchou. Dojde k potyčce, při níž je Jarovský zastřelen a Mácha uteče z místa činu. Z vraždy je podezřelý pytlák Hron, který byl v blízkosti spatřen. Mácha z obavy, aby Olgu nekompromitoval, se nepřizná, a aby ulehčil svému svědomí, rozhodne se Hrona u soudu obhajovat. Hron je odsouzen k doživotí. Mácha onemocní a jeho matka najde dopis státnímu návladnímu se synovým přiznáním k vraždě. Dopis však spálí, aby se pravdu nikdo nedozvěděl. Mácha se zotaví z nervové choroby a rozpomíná se na den vraždy. Domnívá se, že skutečným vrahem byla nějaká další osoba. K vraždě se přizná opilý Josef. Hron je propuštěn a Olga s Máchou se chystají ke svatbě.
(podle dobového popisu)

1921 – melodrama – *Děti osudu* (režie Josef Rovenský) H. J. – Dívka z baru
Děj filmu: Toník kdysi v mládí zachránil život malé Martě, na kterou dlouho vzpomínal. Jeho život byl velmi smutný. Otec zabil milence své ženy, a když se

po desetiletém vězení vrátil domů, našel u své ženy dalšího muže. Tentokrát však nezabil, ale sám se oběsil ve zvonici. Toník odešel z rodného kraje, aby zapomněl. Po patnácti letech – už jako dospělý muž – se znovu setkává s Martou a jeho vzpomínka v něm probouzí lásku. Není však jediným, který ji chce získat. Je tady ještě mladý statkář a potom cynický továrník, který předtím bezohledně srazil Martina chudého otce autem. Továrník vnikne v noci do Martina pokoje a chce ji kompromitovat, nebude-li jeho. Marta odmítá a ráno odjíždí z města. Továrník jede za ní a venku na vysoké skále ji chce srazit dolů. Je tady však ještě Toník a ten zloducha zastřelí. Marta si Toníka nevezme, miluje jiného. Toník tedy znovu odchází do světa, aby se pustil do zápasu se životem.
(oficiální text distributora)

1921 – komedie – *Zelený automobil* – s J. J. Apač + Apačka

1922 – komedie – *Kam s ním?* (režie Václav Wasserman; dle Nerudova fejetonu) – H. J. Nerudova služka Anča

Děj filmu: Pohled na bývalá Újezdská kasárna. Nerudova rodná světnice. Dům U Dvou slunců... Neruda ve svém bytě vzpomíná na trampoty se slamníkem. Domovník mu odmítl starý slavník přijmout, stejně tak i povozník, který odváží smetí. Ráno chtěla služka vyhodit slavník na ulici, ale překazil jí to strážník. Večer pátil Neruda slámu v kamnech – a hasiči měli poplach. Neruda chodil uličkami Malé Strany a snažil se doptat, kam se slamníkem. V dalších dnech troustil nepozorovaně po celém okolí slámu zabalenou v kornoutech. Nakonec si zbytek slámy vzala mlékařka jako podestýlku pro svou kobyly. V závěru křepčí Neruda se služkou nad novým slamníkem.
(oficiální text distributora)

1922 – drama – *Tulákovo srdce (Osudy schovanky)*; režie Jan W. Speerger, Josef Rovenský) – H. J. – schovanka loutkáře Kopeckého Anička, jedna z hlavních rolí
Děj filmu: Tulák Tomáš opouští na jaře vězení a zamíří do rodné vesnice. Tam zavítá také loutkář Kopecký se svou schovankou Aničkou. Vesnice patří k panství hraběte Svarovského. Za správcem panství Benderem přijíždí jeho synovec Ferry a koketuje s ženou Svarovského, Evou. Anička, které nadbílá Bender, se zamiluje do komorníka Rudolfa, ten je však zastřelen. Aniččin medailonek prozradí Benderovi, že je Anička ztracenou dcerou hraběte Svarovského. Loutkář jeho domněnku potvrdí a umírá. Hrabě, aniž ví, že je Anička jeho dcerou, se dívky ujme. Dívka však chce opustit tento kraj. Na cestě k hrobu loutkáře ji pronásleduje Bender, který se při tom zřítí do propasti. Vyčerpáním zemře také Anička. Když Tomáš přijde k hraběti, který je nešťasten z toho, že odešla jeho žena s Ferrym,

nemá sílu mu sdělit, že zahynula i jeho dcera. Tomáš opouští vesnici a Aniččin medailonek zahazuje do rybníka.
(oficiální text distributora)

1922 – drama – *Ty petřínské stráně (Bludička; režie Thea Červenková)* – H. J. modelka Réza

Děj filmu: Mladý nadaný malíř Dušek žije v prostředí pražské bohémy vcelku spokojeným životem. Pevným základem pro jeho práci je přítelkyně Stáza. Duškovy obrazy mají úspěch. Malíř se však vášnivě zamiluje do krásné Hely Lindnerové a zdá se, že i ona jeho lásku opětuje. Dušek se rozhodne Stázu opustit. Nechápe kletbu, kterou dívka při rozchodu pronesla, a nevyslyší ani varování svého přítele Hlaváčka. Hela uspořádá výlet, jehož se kromě Duška a Hlaváčka zúčastní také cynický světák doktor Vlasák. Hlaváček se na výletě stane svědkem milostného objetí Hely s Vlasákem a vyslechne jejich rozhovor. Znovu varuje Duška a sdělí mu, co viděl. Dušek navštíví Vlasáka, který však jeho víru v Helinu lásku a věrnost posílí. V té době sleduje Hlaváček Helu až k Vlasákovu domu. Dušek se s Helou minul, a když se do Vlasákova bytu vrátí, najde ji v jeho ložnici. Zklamán Helinou zradou a zprávou o Stázině svatbě, propadne alkoholu. Jeho život končí sebevraždou.

(oficiální text distributora)

1925 – komedie – *Šest mušketýrů (režie Přemysl Pražský)* – H. J. (Mařenka)

Děj filmu: Šest českých rekrutů prožívá svá dobrodružství v c. a k. kasárnách. Někteří z nich se dostanou do nepříjemných situací zaviněných jednou ženami, podruhé zase pozdním návratem do kasáren. Protože však vojáci drží pohromadě, podaří se jim vždy ze všeho vyklouznout. Když tři z nich odcházejí z vojenské služby, kalí jim radost rozloučení s kamarády.

(oficiální text distributora)

1936 – drama – *Trhání (režie Václav Wasserman)* – adaptace role – Elsa, žena kavárníkova

Děj filmu: Postavení dělníků, v předminulém století živořících na stavbě železničních tratí, zaujalo už Jana Neruda – a po něm i režiséra Václava Wassermana, jenž ve stísněných produkčních podmínkách vytvořil působivý, sociálně laděný příběh o osudech těch nejbědnějších. I mezi trhany, vykreslenými ve výrazných charakterizačních zkratkách, se vyskytovali poctiví lidé stejně jako ničemové, svádějící ty důvěřivé na scestí...

(oficiální text distributora)

Příloha č. 4

Vojta Novák – Olympiádní scéna (Práci ke svobodě)

Právo lidu 3. července 1927

Dva kontrasty: Svět Starého Řádu a Svět Kovárny, jakožto nejtypičtějšího představitelů práce. Svět Starého Řádu charakterizuje v první řadě vůz Reakce. Je to vlastně těžce se valící, tahouny vlečená koule žlutého hmotářství, sobecky a bezohledně drtící a na sebe nabírající vše, co jí přijde v cestu. Na jejím vrcholu sedí vládce, Majestát. Z typů Starého Řádu vybrané pak, jako hlavní nositelé jeho myšlenek, 4 skupiny: **militaristé**, v sevřených řadách vykračující tzv. Einzelschrittem (voják modrý a rudý); **byrokraté**, loutkovitě našlapující v útvaru prkenně lomeného hada (černá a žlutá); **popi**, táhnoucí se plíživým krokem v zkřížených obdélnících (bílá a černá) a konečně čtverec vozíků – klubovek pro zbohatlé a zívající **lenochy** (fialoví) tažených otroctví zcela propadlými nevolníky (žlutí). Vlastnosti a dary této společnosti jsou vyjádřeny opět 4 skupinami: žlutý kotouč mamonu s velikou pokladnou uprostřed (hrabivé gesto) – modrý šestiúhelník hráčský s kostkou (vyletující ruce při hře i hádce) – čtyřcípá růžice vášní s lehátkem a milostnicí (vlnící se růžová těla) a konečně zelená hvězdice alkoholu s pohárem (valčíkově vrávorající krok).

Základním útvarem tohoto světa je čtverec, uzavřený kolem vládního vozu, utvořený z kříže představitelů a úhlopříček vlastností. Z něho jest vyloučen všechen pracující i porobený lid; jediné nevolnice – tanečnice mají sem přístup k smyslové potěše. Tanečnice nastupují ve čtyřech silných trojúhelnících (oranžový, zelený, žlutý a pruhovaný), připomínajících pozdější trojhrany socialistického vítězství (původ a příslušnost) a jejich základním pohybem je vlastně sklon k zemi (**tan. mistr Joe Jenčík**). Válkou nastává otřes i ve Starém Řádu, původní čtverec semkne se v úzký kruh kolem vozu Majestátu a vyšine se všecek ze středu, ovládajícího stadion do jeho úhlopříčny. Hudebně je zde v první části východiskem a vedoucím motivem carská, samoděržavná hymna, z níž souhlasně s režii vytvořeny (**prof. Jaroslav Kříčka**) vtipné a charakteristické variace té které skupiny představitelů i tahounů. (Upozorňuji zvláště na úvodní pochod militaristů, kde celá hymna vyhrána jen rytmickými údery bubeníků.) Pro všechny skupiny vlastností Starého řádu proměněna hymna ve valčík. Konečně vybudován z téhož motivu i celkový pochod původu reakce.

Druhou částí hudby Starého Řádu jest trojdílné, divoce stoupající Bakchanále a konečně třetí část pro nabízenou „Falešnou svobodu“ lidu jest foxtrotový rytmus bývalé hymny národů.

Proti světu Reakce postaven svět Práce (kovárny), či lépe založení nové společnosti kovářem, unikajícím z myšlenkově tupého okruhu Starého Řádu. Poně-

vadž jde tu o povznesení lidu z neuvědomělého ponížení k lidštější a celku užitečnější formě života, není tu okázalé barvitosti ani zbytečných gest či symbolů. Vše se soustředí na práci v kovárně a rozbití meče, z něhož kovář vykovává nová kladiva pro svůj lid na znamení, že jen v práci najde člověk své vítězství. Porobený i odpoutávající se lid je charakterizován těžkými kroky, úderů kladiva a modrou barvou, k níž ve vítězném socialismu přistupuje později ještě jako doprovodná barva svítivá a třepetavá červen na praporech, stuhách žen a standartách. Základním útvarem jest tu podkova kovárny, v níž se soustředí lid jako pod ochranou kladiv, a později odbojný trojhran kovářský.

Hudební vyjádření lidu spočívá (vedle teskných zvuků sirén při počátečním nástupu do roboty) na písni „Není muže nad kováře“; motiv využit pro stavbu kovárny a později jako útočný pochod na Reakci pro vracející se kováře z vojny. Dále na chorálu „Píseň práce“ a posléze na příznačné lidové písničky válečné „Nemelem, nemelem“ (jejíž první části použito k naznačení domácího odboje dělnictva na sklonku války a druhé části – dolce – k charakterizaci účasti hnutí ženského při odboji). Jakousi spojkou mezi Reakcí a lidem jest vojna; položena jest za bránu stadionu a vyjádřena hlavně hudebně. Jako thema dána píseň „Smutné časy nastávají“ s doprovodným bubnováním pochodovým. Zatímco lid klesá v bezmoci – Starý Řád křepčí nad běsnícím šílenstvím války. Motiv vojny ozve se ještě jednou při převratu, ale jest zde autorem zveselen v jakousi obměnu „Slastné časy nastávají“. Triumfální pochod doprovází nástup vítězného socialismu k provolání hesla „Kováři zdar!“ a „Rudým praporem“ končí scéna.

Příloha č. 5

III. dělnická olympiáda

Slavnostní scéna „Osvobozená práce“ (Dělník a stroj)

Právo lidu 1. července 1934

Scéna stavěna na myšlence rázu sociálního, jež se živě dotýká zájmů dělníkových a je plna žhavé aktuálnosti. Dělník, stroj, racionalizace, nezaměstnanost, bída – co může více vzrušit mysl dělníkovu nežli tyto pojmy a otázky?...

...Hra začíná vyzývavými fanfárami, jejich pochmurný a vážný ráz připravuje divákovu mysl na to, že děj, který se bude rozvíjet, není nikterak radostný. A už z obou stran táhne na scénu dav dělnických žen, jejichž hnědá monotónní roucha symbolizují bezbarvost proletářského života. Jdou vážným krokem v tanečním rytmu, který vyjadřuje těžkou a jednotvárnou práci, zatímco muži vlekou těžké stroje, jeřáby, turbíny a ohromný lis, symbol proletářského útisku. „V potu tváře své chléb svůj vydělávati budeš!“ volá sbor dělnictva. Zakládají se pracovní střediska, zaznívá pochmurná píseň práce, podbarvená zvukomalbou hudby. Ale na této práci není dosti. Pronikavý hlas rádia ohlašuje racionalizaci, větší využití dělnických sil a zavedení strojů. Tempo! Tempo! Ozývá se na všech stranách a inženýři v bílých pláštích ujmou se organizace výroby. A už se tu objevují přepychové kočáry, v nichž obludné karikatury kapitalistů ukazují, jak racionalizace vedla jen k obohacení „silných jedinců“. Všechn průmysl se soustřeďuje. A z ohromného lisu vycházejí žlutí roboti, aby zaujali místa dělníků. Ti musí pomalu opustit továrny, se zaťatými pěstmi odcházejí z práce a propadají malomyslnosti. Po nich následují inženýři, kteří se stali také zbytečnými – scéna je nyní rozdělena: uprostřed kapitalistický svět továren, v nichž pracují roboti a jež hlídají přísné strážce, a na obvodu vydědění a nezaměstnaní proletáři. A tu dochází k nejdramatičtějšímu výstupu. Dělnictvo se vrhá na stroje, vyžene roboty a chce stroje rozbít. Ale v tom promluví veliký lis: „Kamarádi, stroj je váš přítel; jsem jenom váš, z vaší krve, jsem dělník jako vy!“ Dělnictvo pochopí, že stroj není nepřítelem, nýbrž kamarádem a že je třeba jeho sil správně využít, což je možné jenom socializací. Nastává radostná práce, objevují se muži na motocyklech, kteří dodávají scéně živého závěru. Širokou frontou táhnou pak pracovníci – dělníci i inženýři – a za nimi les rudých praporů. To na znamení, že jen v socialistické společnosti může být práce osvobozena a sní i lidstvo. Z tisíců dělnických hrdel zaznívá radostná Píseň práce a slib věrnosti republice, demokracii a socialismu.

Není pochyby, že zde byl učiněn významný pokus o nové kolektivní divadlo. Bylo zde použito všech vymožeností, které moderní technika poskytuje. K vytvoření

scény spojil se režisér Vojta Novák, který projevila velkou schopnost v ovládnutí masových scén, s výtvarníkem Ladislavem Sutnarem, jenž jako vždy ukázal svůj vybroušený vkus na volbě barev, kostýmů i architektury a smysl pro divadelní účinek. Hudba Jana Zelinky plynula nepřetržitým, mohutným proudem a dodávala scéně slavnostní vážnosti. Choreograf Joe Jenčík pak měl tu příležitost uplatnit své umění ve složitém a davovém baletu, jímž vlastně byla celá scéna...

Příloha č. 6

Archiv ND: Honoráře za jednotlivé inscenace v ND z počátku působení (v Kč; 1932/1933, 1933/1934)

– pravděpodobně psáno rukou J. Jenčíka, xerox neumožněn

Zpět k Methusalemu 750

Angelina 750

Lakmé 1000

Smrt Hippodamie 750

Ze života hmyzu 350

Uspavač 3500 (za zkoušku 250)

Špalíček 7500 (za zkoušku 80)

Král Roger 1500

Prodaná 750

Rajská zahrada 3000

Švanda dudák 1500 (za zkoušku 120)

Zpívající Benátky 250

Soud lásky 100

Smrt kmotřička 1500

Strašidlo v zámku 1400

Don Quiotte 600

Radúz a Mahulena 100

Samson a Dalila 1000

Valdštejn 100

Medvědí tanec 200

Pod jabloní cifra chybí

– viz soupis děl Jenčíka v ND

Příloha č. 7

Špalíček (libreto)

1. jednání: Dětské hry na návsí. Hra na pannu (jeden hoch hlídá děvče, které představuje pannu; jiný přichází, žádá o její vydání, nakonec ji ukradne a uteče), na hasrmana (hasrman se snaží chytit každého, kdo mu vstoupí do jeho území), na vlčka (pasačky pokřikují na schovaného vlčka, ten vyběhne a chytá je). Následuje vyprávění o kohoutkovi a slepičce.

Pohádka o kocourovi v botách (vydá se synek se zděděným kocourem do světa a pozná, jaké umí jeho přítel kocour věci: chytí mu zajíce, pomůže králi ze sousední země od bolestí zubů, zbaví zemi černokněžníka; synkovi za to připadne krásná princezna a koná se slavná svatba).

2. jednání: Pohádka o ševci a smrti. Švec nechá ševcování a jde, kam ho nohy nesou. Na trhu koupí koně a pustí ho na svobodu. Je to švec dobrák. Na louce pomůže motýlovi od zlého čmeláka a získá v něm oddaného přítele a společníka. Přijdou spolu do černého města, trpícího pod zlým obrem. Proč by nepomohli? Sotva se obr hne, motýl ho obletí. Obr za ním, ale na motýla nestačí – sil ubývá, hlava se mu točí, padá přemožen.

A švec jde dál. Přijde na pole a pole a začne je osívat. Havrani mu překážejí, ale on seje dál. Však se něco ujme. Přijde k němu zelený myslivec: za zrní nabízí kouzelnou mošnu. Proč ne může se hodit, pomyslí si švec. A vstoupí do zakletého zámku. Smrt a černý muž ho čekají. Zahraj si s námi karty, ševče. Oč se hraje? O život. Švec prohraje, ale život si zachrání – pomůže mu kouzelná mošna. Pojd, smrti, do mošny! Tam je smrt bezmocná. Je však na nošení těžká.

A švec jde do pekel. Chcete smrt? Je zde v mošně. Nechtějí.

Tak jde do nebe. „Pusť smrt z mošny, ševče.“ A tak se ten švec zamyslel a smrt pustil. Co na tom, že si ho hned odnese. A smrt si ho hned vzala a do nebe odvedla.

3. jednání: předehra (soprán sólo). Legenda o svaté Dorotě: v selské jizbě předvádějí herci divákům lidovou hru o panně Dorotě, která se zalíbila Kristu Pánu, odmítla krále, byla proto sřata a stala se světicí.

Vynášení smrti a Hra na královnu: Podle starého velikonočního zvyku děti „utopí“ zimu v podobě slaměné figuríny a vítají nové jaro, které představuje „májka“. Otec přiváží plesové šaty pro dvě Popelčiny sestry. Děti předvádějí svatodušní hru na chudou královnu, kterou představuje nejmenší dívka. Sestry se zatím vystrojí. Otec zapomněl na Popelku, dá jí jenom ořech, který cestou našel.

Pohádka o Popelce: Popelka zůstala sama doma, víla jí přinese krásné šaty. Při plesu na zámku si princ hledí jen Popelky. Nechce ji pustit domů, Popelka uteče, ale ztratí střevíček. Popelka prchá přes náves, princ se střevíčkem v ruce za ní. Marně ji hledá. Podařilo se jí vklouznout do domku. Děti si hrají na zlatou bránu a vtáhnou do hry i prince.

Hra na Zlatou bránu: Hoši utvoří špalír, druzí jím procházejí. Když první pár spustí zdvižené ruce, uvězní tím toho, kdo právě prochází. Dvorní dámy a s nimi i Popelčiny sestry se vracejí z plesu. Princ zkouší, která obuje střevíček. Všem i venkovským děvčatům je malý. Když přijde Popelka, pozná ji princ, protože střevíček jí padne.

Svatba: Hned začnou svatební obřady. Všeobecné veselí je uzavírá.

Při pražské premiéře tvořila závěr baletu „báseň o svatebních košilích podle Erbenů“. Tato část byla při revizi díla Bohuslavem Martinů v roce 1940 vynechána.

Recenze baletu *Špalíček*

Správa se tudíž obrátila na Joe Jenčíka, který na omezeném jevištním prostoru Osvobozeného divadla a s nepočetným souborem girls ukázal choreografickou nebojácnost nejednou ve službách čistého stylu... autorovi šlo o „prostou lidovou lyriku“, o prostý „lidový tón“. Nazval ostatně své dílo zpívaným baletem, nejen proto, že v něm melodie razí základní charakter, nýbrž že dokonce spolupůsobil s orchestrem smíšený sbor se sólisty M. Budíkovou, Vl. Tomšem a J. Munclingerem, umístěný v orchestru. Tato forma do značné míry překvapila, a přece již balet 17. a 18. století mívál podobný zpěvní doprovod... V případě *Špalíčku* zpěvní partie, vyprávějící děj, byly naopak doprovázeny zhusta iluzivními pohyby, které předkládaly danou událost očím, když již sluchem byla přešla do rychle pracující naší fantazie. Odtud tato paralelnost vjemů je pro taneční realizaci velmi nebezpečná. Nepřidává-li vizuální vjem k vjemu auditivnímu nic nového, pak je zbytečný: tanec je pak pouhou ilustrací a bez ilustrace, nanejvýš v lyrických dílech, se zcela dobře obejdeme... tam, kde běží o choreografické vyjádření určitého poetického děje, tam musí choreograf tvořit paralelně s hudebním skladatelem, podati děj prostředky vlastními svému umění, stejně tak jako skladatel jej vyjádřil svými. Jenčíkovi se tohle v přítomném baletu ne vždy podařilo; místo aby přehodnocoval, spokojoval se jen a jen ilustrací toho, co zpíval sbor. Ba přihodilo se mu, že jeho ilustrace zůstávala v iluzivnosti daleko za textem. Nejkriklavěji se to jevilo ve „Svatební košili“; slova této mistrovské, pateticky dramatické balady dovedou u sebe prostšího posluchače vyvolati strážidelně živé představy, které se řítí ku předu s rychlostí „a byli skokem dvacet mil“. Tento šílený spád nahradil Jenčík tím, že milence nemožným způsobem pomalu vyzdvihoval se zeleným kopečkem a pak je zas spouštěl. – Ten tam byla scénický účín; ba neměl daleko do směšnosti.

Nejšťastnější byl Jenčík v choreografii *Špalíčku* tam, kde se mohl opřít o základní lidovou strukturu taneční, aby ji zdivadelnil: tvořil dosud pro revue a dovede být efektní. Tak tomu bylo nanejvýš v „České svatbě“ a v lidových tancích a zvycích „Pohádky o Popelce“. Vlastní umělecký přínos choreografický tu nebyl ovšem veliký; šlo více o obratnou režii, která v „České svatbě“ nevyužila však zásahu starosvatů a starosvatek... V tomto směru nejzdařilejší byla *Legenda o svaté Dorotě*... Hra je dosud místy provozována, takže úkolem choreografovým bylo zrytmovati ji v plynulý celek. A tu opravdu dosáhl naivity rytmičkoplastického výrazu, vlastní lidovému interpretu, ve vyšší však kázni. Proto ochotně řadím tuto legendu k „Pošetilým pannám“ Švédského baletu; z folkloru bylo vytěženo estetickou disciplínou dílo neméně svěží a umocněné působnosti.

Ze sólistů na sebe upozornil K. Pirník především v tanci Svatého, sacharovského ražení, jemuž „filmový spád“ režisérův ubral na velebnosti. Tohoto tempa nemělo být ostatně užito s takovou důsledností: charakter především. Jinak Pirník přinesl hrůznou masku Umlce; vpravdě si zatančil jen jako princ v „Popelce“, maje partnerkou H. Štěpánkovou, štíhlejší a hbitější, než jsme ji znali. Bylo to snad v důsledku všeobecného omlazení baletu, k němuž se konečně správa ND odhodlala. V bílém rouše Eva Vrchlická ml. ztělesňovala dramaticky hutným způsobem očekávání a zoufalství panny ve „Svatební košili“. Pěkně na sebe upozornila Kácová ve Smrti. Celkem však vzato, nebylo tu choreografie vpravdě nové; tance sborů nejednou připomínaly „pas de girls“... Výprava byla chudá jistě více estetickým neporozuměním než hospodářskou krizí. Skladatele samého dlužno povzbuzovati na této cestě za zpracováním staročeských legenda her s tanci pro rozmnožení repertoáru příštího „českého baletu“, k němuž se musíme dobrati.

(Siblík, Emanuel: *Tanec mimo nás i v nás*. Praha 1937, s. 226, 227.)

Příloha č. 9

Špalíček v očích Jana Reye

Ti, kdož očekávali od Jenčíka avantgardní choreografii, byli zklamáni. Neprávem. Kompromisní řešení, k němuž se ostatně Jenčík v programu přiznává, bylo záměrné. Bylo nutno uspokojit... nepřinesla tedy ani choreografie, ani režie žádné novum. Nemohlo být tedy nastudování *Špalíčku* pro Jenčíka zvláštním problémem. Všechny tance, výstupy, triky, kouzla, vtipy měly své předchůdce v nesčetných drobných opusech Jenčíkových ať již na scéně Osvobozeného divadla či jinde. Jakoby veškerá dřívější práce Jenčíka byla přípravou na tento celovečerní balet. Anebo lépe: jako by Jenčík, nemoha dosáhnout v dřívějších letech celovečerního jevištního projevu, utrácel svou hřivnu po groších a při drobných příležitostech. *Špalíček* jasně ukázal, že Jenčík měl být v Národním divadle již před deseti lety. Jeho choreografií konečně zaplatil balet Národního divadla dluh, jímž byl po řadu let debetní a vyplnil tak citelnou mezeru ve své historii. Jedinou obtíž mohla poskytnout forma baletu. Hry, říkadla, pohádky, různé zvyky, legenda, balada – vše v jednom „špalíčku“. A pověstná „červená niť“ – žádná. Proto si Jenčík rozdělil látku na tři jednání podle „těžkosti“, tj. podle nároků na divadelní inteligenci. První oddíl je vyplněn říkadly, hrami a pohádkami, o kocourovi v botách a kouzelné mošně. Říkadla a hry provedeny prostě, nejevištně. Bylo by je možno ihned přenést ven na trávník. Provedení obou pohádek bylo tradičně průměrné. Z obvyklých pojetí vymyká se postava Smrti (krásný konec, kdy Smrt opět propuštěna na svět, je vítána zástupy lidí, toužících zemřít), groteskně působící černokněžník, dirigující své „astrální bytosti“ a svatí se svými anděly, rozkošně se nudícími v nebi (Smrt je v mošně, lidé neumírají, a tak není v nebi „nic nového“), tanec, žel, účinkujícími nedosti pochopený. Druhý oddíl vyplnila pohádka o Popelce a řada zvyků a tanců spojených pod názvem „Česká svatba“. Martinů, chtěje dějově spojovat, položil tuto pohádku do prostředí české vesnice a obklopil je různými lidovými zvyky (vynášení smrti, hra na zlatou bránu atd.). Toto prolnutí dvou světů pohádky a skutečnosti, dodává této pohádce na plastičnosti. Choreograficky a režijně tady bohužel Jenčík ztroskotál. Pohádkový svět (princ a jeho zámek), který autor šťastně přiblížil světu reálnému (vesnice a její život) oddálil zase Jenčík tím, že jej pojal klasicky – baletně, někam až do baletního nebe. Již charakteristika autorova (valčík) jej mohla vést k lidštějšímu řešení. Měla odpadnout nelogická, a tudíž zbytečná dvorní tanečnice a neexistovalo by alespoň ono strašně trapné a pimprlácké pas de deux s princem, princ by se mohl více věnovat oběma zlým sestrám, jež takto jsou na scéně téměř stále odkázány jen na sebe samy. Rovněž prostý lid neměl v zámku co dělat (motivistická reminiscence v orchestru patří oběma sestrám,

a nikoli sboru!) a překážel zbytečně růžovým tanečnicím. Výsledný dojem bylo jakési rozházené balábile. Řešení pohádky o Popelce mělo dopadnout rozhodně jinak. Stálo za pořádné přemýšlení. *Česká svatba* provedena solidně a jednoduše, jak se na podobnou látku sluší. Závěrečný třetí oddíl vyplnila legenda a balada. *Legendu o svaté Dorotě* stavím choreograficky a režijně v celém *Špalíčku* na první místo. Zde opravdu docíleno jednoduchými prostředky mnoho. Dva čerti v kožích byli dokonalým satyrským sborem antického dramatu. Neumělost a prostota vzrušení a dojetí byly hlavními znaky této legendy, jejíž čistou režii přiřazuji k nejkvalitnějším pracím Jenčíka. Závěrečná Erbenova balada *Svatební košile* byla by potřebovala většího odstínění v kontrastu (jenž je tu původem dramatu): živá – mrtvý svět. Ze strachu, aby věc nebyla nesrozumitelná, bylo sem tam zbytečně ilustrováno („psi houfem ve vsi zavýli“: zbyteční statisté, to by také musil být kulich, žabí havěť atd.). V celku tu docílil Jenčík onoho vystupňování, k němuž (s přerývkou Popelky) od začátku šel.

Zpívané slovo, jež mělo ve *Špalíčku* význačnou úlohu, bylo realizováno přechasto mimicky. Dálo se tak buď přesně, tj. sledován podrobně rytmický a dramatický zdvih a pád zpívané řeči (mnohdy nedosti vhodně), jindy, a to pokládám za vhodnější, šlo se „přes taktovou čáru“. Zvláště ve vzrušených místech je to jediné správné řešení, neboť gesto nezní „unisono“ a nabývá větší výraznosti.

Tímto baletem ukázal Jenčík, jak to v Národním divadle mělo vypadat. Doufejme, že ministerstvo a ředitelství pochopily a že mu dají příležitost, aby ukázal, jak to má vypadat, neboť to je Jenčík dlužen nejen těm zklamáným, nýbrž i sám sobě.

O výpravě řeknu jen tolik: je to ostuda, když české ministerstvo a české divadlo nepovolí a výpravu české věci alespoň tolik, aby se důstojně reprezentovalo. Doufám, že to, co se ušetřilo na výpravě *Špalíčka*, nevěnuje se na výpravu třeba *Traviaty* nebo *Mignon*.

(Jan Rey in: *Klíč* IV, č. 1, 1933.)

Příloha č. 10

Libreto baletu *Signorina Gioventù*

Signorina Gioventù je baletní pantomima o sedmi obrazech a prologu.

V prologu, který má formu melodramatu, vypravěč vypravuje divákům celý příběh. Děj baletu je zasazen do období karnevalového veselí. První obraz začíná v šedé kanceláři starého advokáta, který zaměstnává mladého písaře. Tento mladý písař trpí horečkou a prosí advokáta, aby směl odejít domů. Advokát ho nechce pustit. Podezírá ho, že nemoc je jen záminka, aby se mohl zúčastnit karnevalového veselí, které právě probíhá na ulici. Nakonec advokát písaře pustí. Druhý obraz se odehrává na přeplněné ulici, po které jde písař domů, před krámem Sonnenstrahl se zastaví. Majitel obchodu této šance využije a zve písaře dál do krámu, aby mu ukázal své zboží, karnevalové kostýmy.

Během třetího obrazu se nacházíme v obchodě, kde obchodník nabízí písaři své nejkrásnější kostýmy. Ukazuje mu masku čínského mandarína, afrického kouzelníka a masku větru. Tyto masky představují tanečníci, kteří tančí. Nakonec majitel obchodu donese masku boha slunce Helia a do této masky písaře i přes jeho odpor obleče. Mezitím vchází do krámu družina a odvádí písaře na karnevalový rej. Ve čtvrtém obraze se ocitáme v tanečním sále, kde je karnevalové hýření v plném proudu. Do sálů přijíždí vůz, ve kterém se nachází Helios se svou družinou. Najednou se vzadu na voze rozsvítí velká reklama obchodního domu Sonnenstrahl a obecenstvo v sále propuká v smích. Jakmile písař uvidí tento nápis, zahanbeně utíká z tanečního sálu.

Pátý obraz se odehrává v malém salonku, kde se zahanbený písař setká se signorinou Gioventù, která mu na otázku kdo jsi, odpovídá: „Jsem tvá mladost.“ Po tom, co mladost písaři ukáže jeho dětství, mládí, jinošství i první lásku a život v kanceláři, ho navždy opouští. Písař nechce ztratit mladost a marně se ji pokouší chytit. V šestém obraze ji písař dostihne a s radostí se s ní dá do tance. Z kruhu tančících vystoupí Smrt, pod tíží jejího pohledu písař umírá.

V sedmém obraze za časného rána před obchodem Sonnenstrahl opozdili kumpáni nalézají ležícího písaře. Marně se ho pokoušejí vzbudit, protože je mrtev.

Za scénou zní hvízdot karnevalové písně. Maškarní rej a hon za ztraceným mláďákem byl pouhý blouznivý sen písaře. Všechny představy vycházely z písařova života.

(Novák, Vítězslav: *Signorina Gioventù* – libreto.)

Ve velkém anonymním městě žije písař advokátní kanceláře neurčitého věku. Vede jednotvárný, neradostný život. Dnes večer se cítí mizerně, a tak prosí svého šéfa o uvolnění. Jelikož je právě doba karnevalu, šéf písaře mrzutě podezřívá, že

bláznit a tancovat se mu chce. Písař ale vskutku vypadá zle, a tak šéf nakonec povolí. Na ulici je všude tanec, veselí, šprým... Písař jako ve snu se ocitne před krámem s maškarními kostýmy a posléze i uvnitř. Vybírá si kostým Hélia – krále slunce a je vmanipulován do dryáčnické reklamy firmy Sonnenstrahl, což když prokoukne, zahanben prchá posměšným poznámkám. Uchýlí se do odlehlého palmového salonku s trudnými myšlenkami, že pro něho není v životě zábavy a radosti. V tom se s vrcholu palmy snesla nádherná dívka. „Kdo jsi?“ ptá se překvapený písař. „Jsem Signorina Gioventù – tvoje mladost, kterou jsi tak záhy opustil. Co jsi dělal celý ten čas?“ – „Doba hravého mládí rychle minula. Pak přišla škola, dlouhá léta učení, pak trochu lásky – a nyní sedím a píšu v advokátní kanceláři.“ – „Nyní tě již navždy opouštím,“ praví dívka a odtančí. Ztratit navždy svou mladost je hrozné pomýšlení, a tak se písař snaží dívky ještě naposled zmocnit. Uniká mu tu sem, tu tam... Konečně ji dostihl a pustil se s ní v šílený rej... Ráno veselí kumpáni našli písaře před krámem Sonnenstrahlovým mrtvého – v noci zemřel v prudké horečce.

Příloha č. 11

Libreto baletu *Čert na vsi*

Balet *Čert na vsi* obsahuje tři jednání, které se skládají z osmi obrazů. Pohádkové libreto vzniklo podle lidové pověsti o chlapci, který upsal svou duši čertu.

První obraz „Na jarní louce“ se odehrává na louce, kde se denně schází a tančí dva mladí lidé z vesnice, Mirko a Jela.

V druhém obrazu „Děblovy ruce“ zápasí ďábel s Mirkovým svědomím o jeho milující srdce.

Třetí obraz nese název „Na podzimní louce“. V průběhu tohoto obrazu čeká Jela marně na svého milého. Ostatní dívky se jí smějí, že čeká na Mirka, ale Jela nevěří v Mirkovu nevěru. Po odchodu dívek vyjadřuje Jela svým tancem touhu a naději, ale znenadání uvidí Mirka obklopeného dvěma děvčaty. Děbloví se podařilo uchytit Mirkovo milující srdce do svých rukou.

Ve čtvrtém obrazu „Na pouti“ je ďábel převlečený za kramáře a láká cetkami a loutkami do svého krámu další oběti. Jeho hlavním cílem je Mirko, protože ho chce ovládat celého. Ďábel naláká lehkomyslného Mirka na zlatý pás, který mu upevní kolem pasu. Kvůli kouzlu zlatého pasu se Mirko stává bezmocnou loutkou pekelníka. Ďábel tento úspěch oslavuje démonickým tancem, kterým strhává do tance i okolní lid. Jela přichází pozdě.

Pátým obrazem je Hospoda „U ďáblovu mostu“, kde ďábel učí Mirka pít víno, poznat hospodu a ženy. Mirkovo svědomí odolává. Proto na pomoc ďábel zavolá svou družku, která Mirka lapí. Šestý obraz má název „V pekle“, kde Mirko propadl panice a strachu, že je nadobro lapen. Opět se objevuje postava jeho svědomí a nabádá ho, aby unikl. Mezitím ďábel oslavuje tancem s pekelníky vítězství nad člověkem. Mirko uposlechl své svědomí, zbavuje se zlatého pásu a pomocí ďáblovu pláště prchá z pekla.

Sedmý obraz má název „Námluvy“, kde se snaží dohazovač, matka a strýc provdat opuštěnou Jelu za bohatého nápadníka. Smutnou Jelu přemlouvá ke sňatku i otec nápadníka, vesnické kmotry, sousedka a další. Nakonec je její paže vložena do ruky ženicha.

Osmý obraz nese název „Svatba“. Mirko utíká z pekla, ale ďábel je mu v patách. Jakmile Mirko uvidí boží muka, schová se za ně. Boží muka se nachází v blízkosti kostela, kde se chystá svatba. Mirko je překvapen, když vidí jeho Jelu oblečenou ve svatebním s ženichem přicházet ke kostelu. Mirko vyskočí a vtrhne mezi svatební pár, plášť odhodí na posvěcená boží muka. Ďábel raději strachy uteče. Vše končí dobře, milenci jsou opět spolu.

(Mlakarovi, Pia a Pino: *Čert na vsi* – libreto.)

Příloha č. 12

Libreto baletu *Král Lávro*

Balet *Král Lávro* se skládá z prologu, tří krátkých dějství a epilogu. Každé dějství má dva obrazy, celkem se balet skládá z šesti obrazů.

Balet začíná prologem se stínohrou, vypravěč vypráví o kraji a následně šašek s kytarou popisuje irského krále a jeho špatnou vlastnost. Tento král si nechává v době Letnic ostříhat vlasy a pokaždé popraví holiče. Jednou přijde řada i na holiče Kukulína, který kvůli tomu, že pozná královo tajemství, má být také popraven. První dějství se odehrává na náměstí sídelního města krále Lávro.

Druhé dějství zahajuje opět vypravěč. Kukulína od popravy zachrání jeho matka, která krále obměkčila. Kukulín se však musí zavázat přísahou mlčení a stává se královým dvorním holičem. Ve třetím obraze druhého dějství, v Kukulínově dvorním bytě, se Kukulín trápí přísahou mlčení. Matka mu poradí, aby zašel do lesa ke kouzelníkovi pro radu. Kouzelník mu radí, ať to, co ho tíží, našeptá do staré duté vrby. Čtvrtý obraz nás dovede ke kouzelníkovi, který hostí největšího kouzelníka z kouzelníků Merlina. Větrnice, vodník, víly, rusalky a další se shromáždí před domem kouzelníka, aby viděli, jak Merlin čaruje. Na radu kouzelníka prozrazuje Kukulín své tajemství viklovské vrbě. Třetí dějství začínající pátým obrazem se odehrává opět u viklovské vrby. Merlin se loučí s kouzelníkem a ostatními a odchází pryč. Mezitím šumaři táhnou k bálu a procházejí kolem vrby, do které Kukulín našeptal své tajemství. Jeden ze šumařů, Červíček, cestou ztratil kolíček k base. Jakmile uviděl viklovskou vrbu, ihned si z ní kolíček vyřezal.

Poslední šestý obraz má dvě dějiště, trůnní síň a simultánní scénu říše. V trůnní síni se koná královský bál, kterého se účastní mnoho poddaných, hosti z exotických krajů, čeští šumaři v čele s Červíčkovou basou. Jakmile začnou hrát, basa prozradí před všemi tajemství o králových uších. Naštěstí komorník králi poradí, aby oslí uši přiznal a pochlubil se jimi. Vše končí dobře, Kukulín se žení se svou milou.

([b. a.]: Král Lávro – libreto.)

Příloha č. 13

Slovanské tance

15. srpna 1940, Zimní stadion v Praze, dirigent: Václav Talich, choreografie: Joe Jenčík

Tanec C dur, v pořadí první, furiant, vytvořil jsem jako sborový dívčí tanec se sólovou mužskou figurou uprostřed. Čistě folklorová záležitost.

Tanec c moll, v pořadí druhý, je vlastně jihoslovanské kolo, v našem případě byl proveden, abych tak řekl zčeštěle, tak jakoby našinci někde na jihu tanec viděli a doma jej zaváděli ve svém severském pojetí...

Tanec D dur, v pořadí třetí, valčík, podle názoru prof. Talicha je tanec tragický: marná je láska, marné doufání v opětné sblížení. Vytvořil jsme sólový tanec milostného páru, který je doprovázen zvláště ve fortissimech souborem jiných párů. Končilo to neutrální figurou, která napovídala zrovna tak nový začátek jako další konec: neusmíření.

Tanec F dur, v pořadí čtvrtý, sousedská, jsem provedl velmi jednoduše, lidově, asi tak, jak by se sděloval tradicí dědiny a ne zásahem tanečního mistra.

Tanec A dur, pátý, polka, tančil se figuračními příkrasami geometrickými, a to vzhledem k délce tance a jeho opakovaným motivům: figury sloužily jako varianty základního kroku polkového.

Tanec As dur, šestý, skočná, jeden z nejpobulárnějších *Slovanských tanců*, byl zahájen tancem čtyř párů, které postupně k sobě lákaly páry další a další. Příznačné čtyři ostré čtvrtky skočné byly v tomto případě zdůrazňovány podupy a tleskáním, aby rozdíl mezi polkou elegantní a vznosnou a polkou hrubší, skákavou, jakou je skočná, byl náležitě vyznačen.

Tanec c moll, sedmý, také skočná, byl proveden na podkladě písňového motivu tance „Tetka, kam jdete“. Tetku, která si nemohla vybrat z řady venkovských hochů, představovala sólová tanečnice. Tanečníci se jí vmlouvali a ostatní tanečnice vysmívaly.

Tanec g moll, osmý, nejpobulárnější ze všech Dvořákových tanců, a nejkrásnější z jeho furiantů, byl zatančen, ani nemohlo být jinak, čistě furiantsky: těžiště pohybů a figur leželo v nohách tanečníků, kdežto element ženský tu zastupovaly pohyby resignační a pasivní. – Tanec svou povahou výborně končil celé pořadí tanců.

Příloha č. 14

Libreto baletu *Krysař*

1. obraz

Středověké město v noci, jen na radnici svítí jediné okno. Krysař v šatech potulného zpěváka nahlíží do oken. Když zahlédne osvětlené okno, sejme z ramene mandolínu a zahraje. V okně se na chvíli objeví Dívka, dcera Starosty, která zvědavě vyběhne před radnici. Když zahlédne cizince, chce utéct, ale zároveň ji k neznámému cosi přitahuje. Krysař se dívce uklání a po chvíli svými zábavnými kousky Dívčinu ostýchavost rozptýlí. Okouzlí dívku tak, že se s ním dá do tance. Tanec přeruší rána za scénou. Z domu vybíhají myšky, každá s jinou kořistí. Rozespálí měšťané je bez úspěchu pronásledují. Dívka se vrací domů a Krysař se baví nezvyklou podívanou. Velká honička končí, měšťané uštvání marným bojem klesají na schody a prahy. Myšky mizí, rozednívá se.

Přicházejí měšťanky a žalostně naříkají nad škodami, které myši způsobily. Všichni jsou pobouřeni a hrnou se k radnici. Starosta se rozzlobených měšťanů bojí a tak, sotva se objevil ve dveřích, hned zase zmizel. Dav se chce za ním rozběhnout, ale do dveří vstoupí Starostova líbezná dcera. Napjatá nálada náhle mizí, když Dívka začne tančit a znázorňovat měšťany, jak honí myši.

Starosta, který vidí, že nebezpečí již pominulo, sestoupí k měšťanům a třepe měšcem zlatáků. Jakmile lidé zaslechnou cinkot peněz, seběhnou se ke Starostovi a jako fascinovaní vztahují ruce k měšci. Starosta zjedná klid a sděluje, že zlatáky město velkomyslně věnuje tomu, kdo je osvobodí od myši. Ačkoli Starosta slavnostně přísahá, že svému slibu dostojí, nikdo se nehlásí. Rozpaky měšťanů jsou tísnivé a trapné. Starosta doufá, že se někdo přihlásí a tak navíc slibuje zachránce i svou dceru. Sotva to dořekne, objeví se Krysař. Podivné kouzlo, kterému v noci podlehla Starostova dcera, se nyní zmocňuje všech.

Když Krysař vstoupí na schody radnice, vezme píšťalu a hraje. Odevšad začnou vykukovat myši. Krysař hraje dál a ze všech stran se k němu začínají hrnout myši. Strážníci otevrou bránu a myši v čele s Krysařem odcházejí z města. Měšťané i starosta se dají radostí do tance.

2. obraz

Na scéně je závěs, který znázorňuje plynoucí vodu. Krysař ukazuje myším, že tudy vede cesta do slibovaného ráje. Krysař spustí divokou melodii, při které se myši vrhají do vln.

Mezitím dává starosta rozkaz, aby strážníci zavřeli bránu a za žádnou cenu Krysaře nepouštěli do města. Měšťané jásaají, že cizinec nedostane slíbené zlato. Jejich radost přeruší známý zvuk Krysařovy píšťalky. Starosta se s některými

měšťany posmívá Krysaři, který udiveně stane před zavřenými vraty. Krysař se ukloní a tancem i pantomimou ukazuje, jak se myši utopily. Měšťané, stojící na cimbuří, se dají do smíchu a Starosta lákavě potřásá měšcem peněz. Krysař se marně snaží na měsec doskočit. Tak tedy žádá druhou půlku slibu – Starostovu dceru. Odpovědí je mu výsměch, který vrcholí tím, že po něm měšťané házejí vším, co mají po ruce.

Krysař je zachvácen vztekem i bolestí nad nevděkem měšťanů a přísahá jim krutou pomstu. Když se setmí, Krysař začne opět hrát na svou píšťalu. Měšťanů se zmocňuje neklid, když zpozorují, že se zamčená vrata chvějí ve veřejích, až se náhle sama od sebe otevřou. Z brány jako omámená vyjde Starostova dcera. Jakmile zahlédne Krysaře, rozeběhne se k němu. Rozzuřený Starosta vyběhne z brány, aby svou neposlušnou dceru potrestal, ale děti, které se houfně hrnou z brány, obklopí Dívku i Krysaře a radostně se kolem nich roztančí.

Krysař se náhle obrátí ke skále a signálem na píšťalu jí dá povel, aby se otevřela. Skála se pomalu otevře a osvětlí se magickým světlem, takže vypadá jako vchod do jiného světa.

Děti jsou posedlé zvědavostí a jdou za Krysařem do jeskyně. Starosta a měšťané z hrůzou pozorují, jak celý průvod, s Krysařem a Starostovou dcerou v čele, mizí ve skále. Po té, co zmizí poslední dítě, všichni přibíhají k jeskyni, ale nikdo nemá odvahu vstoupit dovnitř. Než se strážníci odhodlají jít do jeskyně, skála se pomalu zavře.

Dav hledá viníka a vrhá se na Starostu. Vypukne veliká rvačka, kde se pere každý s každým.

(Zdroj: www.balet.netstranky.cz.)

Příloha č. 15

Dopis Joe Jenčíka ředitelství Národního divadla s datem 21. října 1943
Strojepis. Archiv ND.

Podepsaný baletní mistr a choreograf Národního divadla v Praze dovoluje si oznámiti toto:

Elévka Fenclová, která se svého času z čista jasna a bez mého vědomí a za zřejmých příznaků ochrany pí Zabylové, objevila v souboru baletu Národního divadla, chová se od jisté doby způsobem, který netoliko odporuje zásadám primitivního slušného chování, ale které dokonce ohrožuje konvenční disciplínu souboru, a dokonce samé studium mně svěřených děl. Tak na příklad ruší hlasitou zábavou s pí Zabylovou zkoušku a svým ječivým hlasem přehlušuje klavírní doprovod. Nebo prostě ze zkoušky uteče do závodní jídelny a tam při pivě a cigaretě vyčkává závěrečné hodiny, ačkoli jí je přidělena taneční role. Kromě toho jsem zjistil, že se dotyčná mimo divadlo o mně vyjadřuje nešetrně a že mě prohlašuje za neumělce a divadelního samozvance.

V úterý 19. října t. r. se pak přihodilo toto: na mou výzvu „kamenování“ nastoupil do příslušné skupiny tak označené taneční scény v Donu Giovannim celý taneční soubor a s ním i zařazená elévka Fenclová. Všiml jsem si, že v tom okamžiku Fenclová rychle uchopila z lavice jablko, začala je jísti a majíc plná ústa, postavila se na vykázané místo. Tvářil jsem se, že to nevidím a dal jsem povel k tanci. Fenclová během následující produkce nepřestala žvýkati a v ruce stále držela jablko, ačkoli ve scéně „kamenování“ je obou volných rukou potřebí a jinak nelze meloplastické pohyby provést. Předstíral jsem, že to nevidím. Když však Fenclová majíc za to, že nic nepozoruji, drze se otočila zády k proponovanému hledišti a směrem k pí Zabylové, která vzadu v sále cvičila a která se měla podle všeho „baviti“ rukou, v níž stále ještě svírala jablko, parodovala svěřený jí pohybový úkol. Rozlícen touto jedinečnou opovázlivostí zastavil jsem zkoušku, Fenclovou vykázal ze sálu a zakázal jí přístup do mých zkoušek a vynadal jí „divadelních hajzlů“.

Po prvé za 12 let své spolupráce na Národním divadle jsem použil nadávky. Byl jsem krajně rozhořčen a bez sebe vztekem nad nestoudností děvčete, které sice rádo používá ochrany Národního divadla, ale již beze všeho studu chová se (s) prostě (s dopsáno tužkou) i při studiu tak závažného díla, jako je Mozartův Don Giovanni. A tu si dovoluji zdůraznit, že nadávku „divadelní hajzl“, adresovanou elévce Fenclové nikdy neodvolám, eventuálně ani ne před soudem, a že raději odpykám pochybný trest, než abych změnil své stanovisko, v tom případě stanovisko kritického umělce a pedagoga. Neupustím od této nadávky už také

z toho prostého důvodu, že znám řadu krásných a technicky značně vyspělých tanečnic, které neochraňuje Národní divadlo a které musí pracovat v továrnách, ačkoli ty by právě rády a se zanícením sloužily českému divadelnímu umění.

Vykázáním Fenclové nebyla však aféra skončena. V sále přítomná pí Zabylová záměrně přerušila zkoušku a zlostným pokřikem vyzývala baletní soubor, aby si mé chování nedal líbit, štvavým způsobem apelovala na jeho důstojnost, a křičíc radila mu hned co a jak má podniknout. Když jsem se snažil pí Zabylovou uvést na pravou míru jejích práv, osopila se na mne, že nic neumím, že nejsem umělec hodný Národního divadla, že se tohoto divadla držím zuby nehty, a že mám vůbec špatnou minulost. Toto poslední mne přivedlo do rovnováhy: prohlásil jsem prostě, že si oba své minulosti vyřídíme, jakmile nastanou normální poměry. Tím jsem trapnou a pro mne nejvýš pokořující scénu ukončil.

Prosím, aby vážené ředitelství Národního divadla vyvedlo z tohoto udání krajní důsledky. Při tom slavnostně prohlašuji, že nemám vůbec zájmu na tom, kdo a jak se jmenuje, nebo pochází-li z té či oné školy. Za celých 12 let víc než prakticky dokazuji, že je mně svrchovaně jedno, zda ta či ona tanečnice nabyla svých tanečních vědomostí a techniky ve škole pí Nikolské, Zabylové, sl. Štěpánkové nebo koho. Ale za to přísně dbám, aby se sloužilo dílu a ústavu. Teď mně došla trpělivost: netoliko je teď mařena má vlastní práce, studium zdržováno a tvořivý proces ničen, ale jsem dokonce veřejně před podřízeným aparátem ostouzen, nivelizován a je mi předstírána jakási černá minulost. Tady někde končí prestiž Národního divadla a tady někde přestává ochrana cti českého tanečního umělce, v mém případě dokonce uznávané autority českého tanečního umění.

Žádám proto vážené ředitelství Národního divadla, aby mi svou autoritou zajistilo při zkouškách naprostý klid, a aby mně přidělovalo jen ty tanečnice, které hodlají sloužit umění, a nikoli osobám. Prosím, aby mně byla zaručena ochrana před rozkladnými živly druhu pí Zabylové a elévky Fenclové, jinak nejsem s to závažná díla, která mně obvykle svěřuje umělecká správa opery připravit tak, jak je hodno Národního divadla.

Dovoluji si ještě upozornit, že útok na mou čest, pokud se mé minulosti týče, nepovažuji za divadelní záležitost, a že to tu aféru svěřuji čestnému výboru Klubu sólistů Národního divadla, aby mi byla poskytnuta satisfakce. Výboru klubu sólistů Národního divadla současně odevzdán opis tohoto dopisu.

S projevem úcty Joe Jenčík

č. jednací 2453

V záhlaví dopisu připsáno perem: Záležitost byla vyřízena ústně. Ad Acta.

18. II. 1944, následuje nečitelný podpis... Rampani(?).

Příloha č. 16

Jenčíkovy choreografie v Městském divadle na Královských Vinohradech

m = městské divadlo, k = komorní

1913

Kouzlo květin

libreto J. Jenčík, choreografie a režie Jaroslav Häusler

1935

Molière – *Měšťák šlechticem* (m)

režie Bohuš Stejskal, hudba Fr. Bartoš, výprava Josef Wenig

4. ledna (12krát)

Aristofanes – *Lysistrata*

úprava + režie Jan Bor, výprava Josef Wenig, hudba Miroslav Ponc

14. června

Jiříkovo vidění (m) – dle báchorky se zpěvy a tanci od J. K. Tyla

režie František Salzer, výprava Josef Kysela, hudba Miroslav Ponc, choreografie J. J.

4. září (12krát)

Paul Claudel – *Proteus* (k)

režie Fr. Salzer, výprava Fr. Zelenka, hudba H. Süskind, choreografie J. J.

1. října (6krát)

1. hra literárního cyklu

W. Shakespeare – *Timon athénský* (m)

režie B. Stejskal, výprava J. Wenig, hudba Jar. Ježek, choreografie J. J.

1936

18. ledna (9krát)

André Obey – *Archa Noemova* (k)

režie a scéna Gabriel Hart, výtvarná spolupráce M. Marešová, hudba M. Ponc, choreografie J. J.

28. ledna (9krát, m 7krát)

Fr. Zavřel – *Jan Žižka z Trocnova, Jan Hus* (m)

režie Fr. Salzer, výprava Vlastislav Hofman, hudba M. Ponc, choreografie J. J.

12. února

4. hra literárního cyklu

Vítězslav Nezval – *Nový Figaro* (na náměty Beaumarchaise: *Figarova svatba*; k)

režie B. Stejskal, výprava Fr. Zelenka, hudba H. W. Süskind, taneční účast J. J.

21. dubna

6. hra literárního cyklu

Od roku 1937 pohybově spolupracují ve vinohradském divadle Saša Machov a Jožka Šarševová.

Příloha č. 17

Choreografie Joe Jenčíka v Národním divadle – opera, činohra, balet

sezona 1924/1925

• činohra

Eugene O'Neill – *Císař Jones*

režie Karel Dostal, výprava Vlastislav Hofman, hudba Emil František Burian, choreografie a tanec J. J.

Stavovské divadlo 18. května 1924–29. května 1925 (4krát)

(uváděno s: O'Neill: *V ponorkovém pásmu*, pod spol. názvem *Večer O'Neillů*)

sezona 1926/1927

Ben Johnson – *Mlčenlivá žena*

režie Milan Svoboda, výprava Josef Čapek, hudba Pavel Dědeček, dirigent Josef Lupínek, pohybová spolupráce J. J.

Stavovské divadlo 10. května–29. května 1927 (7krát)

sezona 1930/1931

Julius Zeyer – *Radúz a Mahulena*

režie Vojta Novák, výprava Vrat. Hugo Brunner, hudba Josef Suk, dirigent Otakar Ostrčil, pohybová spolupráce ?, později J. J.

nově ND 7. února 1931–4. ledna 1934 (14krát)

– je možné, že tvorbu choreografie přejal až v pozdějších letech

sezona 1931/1932

– za působení J. Hladíka

George Bernard Shaw – *Zpět k Metuzalému*

režie Karel Dostal, výprava Vlastislav Hofman, hudba Miroslav Ponc, pohybová spolupráce J. J.

ND 9. února–22. března 1932 (8krát)

Karel a Josef Čapkové – *Ze života hmyzu*

režie Karel Hugo Hilar, výprava K. H. Hilar a Josef Čapek, hudba Miroslav Ponc, pohybová spolupráce J. J.

nově nastudováno ND 28. května–10. září 1932 (13krát)

• opera

Gioacchino Rossini – *Popelka*

dirigent Bohumír Brzobohatý, režie Josef Munclinger, výprava František Muzika, choreografie J. J.

ND 27. února–11. června 1932 (13krát)

Léo Delibes – *Lakmé*

dirigent Josef Winkler, režie Ferdinand Pujman, výprava Josef Matěj Gottlieb, choreografie J. J.

nově studováno ND 20. dubna 1932–7. listopadu 1933 (15krát)

Jaroslav Vrchlický, Zdeněk Fibich – *Smrt Hippodamie*

dirigent Otakar Ostrčil, režie Ferdinand Pujman, výprava Vlastislav Hofman, choreografie J. J.

nově studováno ND 7. května 1932–27. února 1933 (8krát)

• balet

Florent Schmitt – *Uspavač*

úprava libreta (dle Andersena) J. J., choreografie + režie J. J., dirigent František Škvor, výprava a kostýmy F. Zelenka

ND 30. června–30. října 1932 (10krát; dáváno spolu s *Myrthó* – choreografie J. Nikolská, Mozart – *Verbování* – choreografie J. Hladík)

sezona 1932/1933

• činohra

Carlo Goldoni, Adolf Hoffmeister – *Zpívající Benátky*

režie Karel Dostál, výprava A. Hoffmeister, hudba Jaroslav Ježek, pohybová spolupráce J. J.

Stavovské divadlo 1. října–3. prosince 1932 (17krát)

• opera

Karol Szymanowski – *Král Roger*

dirigent Otakar Ostrčil, režie J. Munclinger, výprava Václav Pavlík, choreografie J. J.

ND 21. října–15. prosince 1932 (6krát)

Emil Němeček – *Rajská zahrada*

dirigent O. Ostrčil, režie J. Munclinger, výprava V. Pavlík, choreografie J. J.

poprvé ND 27. ledna–25. února 1933 (3krát)

Jaromír Weinberger – *Švanda dudák*

libreto Miloš Kareš (dle J. K. Tyla), úprava Max Brod, dirigent Jos. Winkler,
režie Ferdinand Pujman, výprava Alexandr Vladimír Hrska, choreografie J. J.
nově studováno Stavovské divadlo 20. února–9. října 1933 (8krát)

Rudolf Karel – *Smrt kmotřička*

libreto Stanislav Lom, dirigent O. Ostrčil, režie Vojta Novák, výprava V. Novák
a Zdeněk Kratochvíl, choreografie J. J.
ND 31. března 1933–15. března 1934 (15krát)

Jules Massenet – *Don Quijote*

libreto Henri Cain, dirigent Milan Zuna, režie Hanuš Thein, výprava J. M. Gottlieb,
choreografie J. J.
Stavovské divadlo 1. června 1933–1. února 1936 (23krát)

sezona 1933/1934

– menší práce v činohrách – Jenčík není zmíněn na cedulích

Jaroslav Vrchlický – *Soud lásky*, režie K. H. Hilar, výprava K. H. Hilar a Vrat.
Hofman
nově ND 12. února–19. listopadu 1933 (12krát)

Friedrich Schiller – *Valdštejn*, režie Karel Dostal, výprava V. Hofman,
H. M. Ponc
nově ND 12. října 1933–25. února 1934 (13krát)

Vilém Werner – *Medvědí tanec*, režie Milan Svoboda, výprava V. Gottlieb
poprvé Stavovské divadlo 27. ledna–25. května 1934 (19krát)

• činohra

Miguel Cervantes y Saavedra, Boris Vulfovič Zon – *Rytíř smutné postavy*
režie Karel Dostal, výprava Václav Gottlieb, hudba Alex. Podaševský, pohybová
spolupráce J. J.
ND 1. února–17. února 1934 (5krát)

Marcel Achard – *Migo z Montparnassu*

režie Jiří Frejka, výprava J. M. Gottlieb, hudba Alexandr Podaševský, pohybová
spolupráce J. J.
Stavovské divadlo 25. dubna–16. května 1934 (10krát)

• opera

Jaroslav Křička – *Strašidlo v zámku aneb Těžko se dnes duchům straší*
libreto J. L. Budín (Jan Löwenbach; dle O. Wilda), úprava Max Brod, dirigent
Milan Zuna, režie Hanuš Thein, výprava Fr. Zelenka, choreografie J. J.
Stavovské divadlo 10. října–4. listopadu 1933 (7krát)

Camille Saint-Saëns – *Samson a Dalila*
dirigent Milan Zuna, režie J. Munclinger, výprava J. M. Gottlieb,
choreografie J. J.
ND 11. listopadu 1933–4. března 1934 (9krát)

Gioacchino Rossini – *Italka v Alžíru*
dirigent Josef Charvát, režie Hanuš Thein, výprava J. M. Gottlieb, choreografie J. J.
Stavovské divadlo 31. prosince 1933–12. února 1935 (14krát)

Julius Zeyer, Josef Suk – *Pod jabloní*
dirigent O. Ostrčil, režie Ferdinand Pujman, výprava Frant. Kysela, choreografie J. J.
nově nastudováno ND 31. ledna 1934–8. září 1935 (7krát)

Karel Hába – *Jánošík*
libreto Ant. Klášterský, dirigent O. Ostrčil, režie F. Pujman, výprava Vlast. Hof-
man, choreografie J. J.
poprvé ND 23. února–28. května 1934 (6krát)

Bedřich Smetana – *Prodaná nevěsta*
dirigent O. Ostrčil, režie F. Pujman, výprava F. Kysela, choreografie J. J.
nově studováno ND 8. května 1934–13. září 1936 (71krát)

• balet

Bohuslav Martinů – *Špalíček*
libreto Bohuslav Martinů, choreografie + režie J. J., dirigent J. Charvát, výprava
Josef M. Gottlieb
poprvé ND 19. září 1933–12. května 1934 (14krát)

sezona 1934/1935

– primabalerína: J. Nikolská, J. J. nic

sezona 1935/1936

• činohra

George Simon Kaufman, Moss Hart – *Vesele se točíme dokola*

režie Karel Dostal, výprava V. Hofman, hudba Rudolf Maria Mandée, pohybová spolupráce J. J.

Stavovské divadlo 8. května–19. září 1936 (27krát)

• opera

G. Verdi – *Otello*

dirigent Milan Zuna, režie Josef Turnau, později režisérský dozor F. Pujman, výprava J. M. Gottlieb, choreografie ?, později J. J.

nově nastudováno ND 19. září 1935–24. května 1942 (20krát)

Léo Delibes – *Lakmé*

dirigent Milan Zuna, režie F. Pujman, výprava J. M. Gottlieb, choreografie J. J.

nově studováno ND 15. ledna–4. prosince 1936 (9krát)

Bohuslav Martinů – *Hry o Marii*

dirigent Josef Charvát, režie Josef Munclinger, výprava Frant. Muzika, choreografie J. J.

ND 7. února–15. dubna 1936

Josef Bohuslav Foerster – *Bloud*

dirigent Otakar Jeremiáš j. h., režie Ferd. Pujman, výprava Fr. Kysela, choreografie J. J.

poprvé ND 28. února–23. dubna 1936 (6krát)

Arrigo Boito – *Mefistofeles*

dirigent Michal Steiman j. h., režie Josef Turnau, výprava Vlastislav Hofman, choreografie J. J.

nově nastudováno ND 5. května–20. listopadu 1936

Antonín Dvořák – *Rusalka*

dirigent Václav Talich, režie Hanuš Thein, výprava Vlast. Hofman, choreografie J. J.

nově studováno ND 19. června 1936–26. března 1944 (136krát)

sezona 1936/1937

– J. Jenčík spolu s J. Nikolskou baletní mistr a choreograf

• činohra

Sinclair Lewis, Sidney Howard – *Továrník Dodsworth*

režie Vojta Novák, výprava Ant. Heythum, pohybová spolupráce J. J.

Stavovské divadlo 7. prosince–28. prosince 1936 (12krát)

S. J. Hsiung (Xiong Shi-yi) – *Paní studánka*

režie Jiří Frejka, výprava Jiří Frejka + Fr. Tröstler, hudba Jar. Ježek, dirigent

Alex. Podaševský, pohybová spolupráce J. J.

Stavovské divadlo 9. dubna–13. září 1937 (15krát)

• opera

B. Smetana – *Prodaná nevěsta*

dirigent V. Talich, režie Hanuš Thein, výprava + kostýmy Josef Lada,

choreografie J. J.

nově ND 24. října 1936–4. října 1938 (83krát)

W. A. Mozart – *Divadelní ředitel*

dirigent V. Talich, režie Jiří Frejka, výprava Otakar Mrkvička, choreografie J. J.

nově Stavovské divadlo 9. ledna 1937–19. ledna 1937 (večer s názvem *Mozart ve Stavovském divadle*; spolu s baletem *Maličkosti* + koncertní provedení *Symfonie D dur* bez menuetu)

Jacques Ibert – *Angelika*

dirigent Milan Zuna, režie J. Munclinger, výprava Fr. Muzika, choreografie J. J.

ND 13. ledna–4. března 1937 (7krát; s Pucciniho *Gianni Schicchi*)

Petr Iljič Čajkovskij – *Eugen Oněgin*

dirigent M. Zuna, režie Hanuš Thein, výprava Mstislav Valerianovič Dobužinskij, choreografie J. J.

nově ND 10. února 1937–27. dubna 1941 (35krát)

Karel Boleslav Jirák – *Žena a bůh*

dirigent K. B. Jirák, režie F. Pujman, výprava Jan Zrzavý, choreografie J. J.

ND 2. března–22. dubna 1937 (5krát)

• balet

W. A. Mozart – *Maličkosti*

libreto Vítězslav Nezval, choreografie J. J., režie J. Frejka, dirigent V. Talich,
výprava J. Frejka a Otokar Mrkvička

Stavovské divadlo 9. ledna–19. ledna 1937 (4krát; večer s názvem *Mozart ve Stavovském divadle* – spolu s baletem *Maličkosti* + koncertní provedení *Symfonie D dur* bez menuetu)

Vítězslav Novák – *Signorina Gioventù*

choreografie + režie J. J., dirigent Zdeněk Chalabala, výprava Frant. Muzika
nově ND 20. března–27. dubna 1937 (6krát; spolu s V. Novák – *Nikotina*, choreografie J. Nikolská)

sezona 1937/1938

• opera

Karel Kovařovic – *Psohlavci*

dirigent Josef Charvát, režie Hanuš Thein, výprava Kamil Roškot, choreografie J. J.
nově ND 22. září 1937–30. září 1939 (22krát)

W. A. Mozart – *Don Giovanni*

dirigent Václav Talich, režie Luděk Mandaus, výprava Fr. Muzika, choreografie J. J.
nově Stavovské divadlo 25. října 1937–25. června 1938 (22krát)

Boleslav Vomáčka – *Vodník*

dirigent Zdeněk Chalabala, režie Luděk Mandaus, výprava + kostýmy Cyril
Bouda, choreografie J. J.
poprvé ND 17. prosince 1937–8. května 1938 (11krát)

Otto Nicolai – *Veselé ženy windsorské*

dirigent Milan Zuna, režie F. Pujman, výprava Josef Čapek, choreografie J. J.
nově ND 15. ledna–2. června 1938 (10krát)

Bohuslav Martinů – *Julietta*

libreto Georges Neveux, režie Jindřich Honzl, výprava Fr. Muzika, choreografie J. J.
poprvé ND 16. března–11. dubna 1938 (6krát)

B. Smetana – *Libuše*

dirigent V. Talich, režie Ferdinand Pujman, výprava Fr. Kysela, choreografie J. J.
nově ND 18. května 1938–2. června 1939 (15krát)

• balet

Fran Lhotka – *Čert na vsi*

libreto Pia a Pino Mlakarovovi, choreografie + režie J. J., dirigent Frant. Škvor,
výprava Fr. Muzika

ND 22. června–22. září 1938 (5krát)

sezona 1938–1939

• opera

B. Smetana – *Prodaná nevěsta*

dirigent V. Talich, režie H. Thein, později režisérský dozor F. Pujman, výprava
Vincenc Beneš, choreografie J. J.

nově ND 13. října 1938–19. prosince 1943 (47krát)

B. Smetana – *Tajemství*

dirigent V. Talich, režie Luděk Mandaus, výprava J. M. Gottlieb, choreografie J. J.

nově ND 1. listopadu 1938–19. prosince 1943 (47krát)

Jules Massenet – *Manon*

dirigent M. Zuna, režie H. Thein, výprava Václav Gottlieb, choreografie J. J.

nově ND 19. ledna–25. února 1939 (8krát)

Otakar Ostrčil – *Kunálový oči*

libreto K. Mašek (dle Zeyera), dirigent Zdeněk Chalabala, režie F. Pujman,
výprava Fr. Zelenka, choreografie J. J.

nově ND 2. –18. března 1939 (4krát)

Gioacchino Rossini – *Italka v Alžíru*

dirigent Josef Charvát, režisér neuveden (Hanus Thein), výprava J. M. Gottlieb,
choreografie J. J.

nově ND 10. března–26. března 1939 (4krát)

W. A. Mozart – *Kouzelná flétna*

dirigent V. Talich, režie Luděk Mandaus, výprava Fr. Muzika, choreografie J. J.
nově ND 10. května 1939–15. února 1944 (30krát)

Antonín Dvořák – *Čert a Káča*

dirigent Zdeněk Chalabala, režie Aleš Podhorský, výprava Václav Gottlieb,
choreografie J. J.

nově ND 8. června 1939–29. ledna 1940

- balet

Claude Debussy – *Hračková skříňka*

choreografie + režie J. J., dirigent V. Talich, výprava J. M. Gottlieb

nově Stavovské divadlo 8. února–24. února 1939 (4krát; společně s koncertním provedením *Nokturna*, operou *Ztracený syn* – pod názvem *Večer Clauda Debussyho*)

sezona 1939/1940

- činohra

W. Shakespeare – *Mnoho povyku pro nic*

režie Aleš Podhorský, výprava Karel Svolinský, hudba Miroslav Ponc, pohybová spolupráce J. J.

nově Prozatímní divadlo 26. dubna–28. srpna 1940 (22krát)

- opera

Bedřich Smetana – *Dvě vdovy*

dirigent V. Talich, režie F. Pujman, výprava Frant. Kysela, choreografie J. J.

nově ND 6. října 1939–1. ledna 1946 (51krát)

Giuseppe Verdi – *Maškarní ples*

dirigent Josef Charvát, režie L. Mandaus, výprava J. M. Gottlieb, choreografie J. J.

nově Prozatímní divadlo 4. listopadu 1939–26. června 1944 (27krát)

Christopher Willibald Gluck – *Orfeus a Eurydika*

dirigent V. Talich, režie Karel Dostal, výprava + kostýmy Frant. Muzika, choreografie J. J.

nově ND 19. prosince 1939–13. června 1944 (19krát)

Josef Bohuslav Foerster – *Eva*

dirigent V. Talich, režie Ferdinand Pujman, výprava J. M. Gottlieb, choreografie J. J.

nově ND 29. prosince 1939–16. března 1940 (6krát)

Antonín Dvořák – *Jakobín*

dirigent V. Talich, režie Aleš Podhorský, výprava Karel Svolinský, choreografie J. J.

nově ND 20. března 1940–20. září 1941 (22krát)

Jan Malát – *Veselé námluvy*

dirigent Rudolf Vašata, režie Luděk Mandaus, výprava Václav Gottlieb, choreografie J. J.

poprvé (celé dílo) – Prozatímní divadlo 27. června–14. září 1940 (7krát)

• balet

Leoš Janáček – *Lašské tance*

choreografie + režie J. J., dirigent Fr. Škvor, výprava Josef M. Gottlieb
ND 7. června–30. prosince 1940 (6krát)

Jaroslav Křička – *Král Lávro*

libreto J. Křička a J. J. (dle básně K. H. Borovského), choreografie + režie J. J.,
dirigent Fr. Škvor, výprava V. Gottlieb
poprvé ND 7. června–30. prosince 1940 (6krát; spolu s *Lašskými tanci*)

sezona 1940/1941

– Joe Jenčík již jen jako stálý host

• činohra

Pedro Calderón de la Barca – *Dáma skřítek*

režie Karel Dostal, výprava Fr. Muzika, hudba Miroslav Ponc, pohybová spolupráce J. J.
ND 30. srpna 1940–12. července 1942 (44krát)

Jaroslav Kvapil – *Sirotek*

režie Vojta Novák, výprava V. Gottlieb, hudba Otakar Ostrčil, dirigent Fr. Škvor,
pohybová spolupráce J. J.
nově Prozatímní divadlo 14. prosince 1940–3. května 1941 (9krát)

Carlo Goldoni, Miloš Hlávka – *Benátská maškaráda*

režie J. Frejka, výprava Jiří Trnka, hudba M. Ponc, pohybová spolupráce J. J.
poprvé Prozatímní divadlo 20. února 1941–26. srpna 1944 (46krát)

Ludwig Anzengruber – *Zlé svědomí*

režie Aleš Podhorský, výprava Vrat. Hofman, hudba M. Ponc, pohybová spolupráce J. J.
Prozatímní divadlo 5. března–13. června 1941 (10krát)

Julius Zeyer – *Radúz a Mahulena*

režie Vojta Novák, výprava Vratislav Hugo Brunner, hudba Josef Suk, dirigent
V. Talich, pohybová spolupráce J. J.
nově ND 26. dubna–10. září 1941 (10krát)

• opera

Rudolf Karel – *Smrt kmotřička*

dirigent M. Zuna, režie Vojta Novák, výprava V. Novák a Zdeněk Kratochvíl, choreografie J. J.

nově Prozatímní divadlo 4. října 1940–16. května 1942 (12krát)

Vítězslav Novák – *Lucerna* (dle Jiráska)

dirigent Václav Talich, režie Milan Svoboda, výprava Cyril Bouda, choreografie J. J.

nově ND 31. října 1940–31. srpna 1941 (9krát)

Carl Maria von Weber – *Čarostřelec*

dirigent Rudolf Vašata, režie Karel Konstantin, výprava V. Gottlieb, choreografie J. J.

nově ND 10. ledna 1941–18. června 1944 (24krát)

Giuseppe Verdi – *Rigoletto*

dirigent Josef Charvát, režie F. Pujman, výprava Jan Zrzavý, choreografie J. J.

nově 14. února 1941–12. března 1944 (23krát)

Werner Egk – *Peer Gynt*

dirigent Werner Egk, režie Karel Konstantin, výprava Frank Schultes, choreografie J. J.

ND 12. června–19. září 1941 (9krát)

sezona 1941/1942

• činohra

Titus Maccius Plautus – *Lišák Pseudolus*

režie Jiří Frejka, výprava + kostýmy J. Trnka, hudba M. Ponc, pohybová spolupráce J. J. a Dagmar Vondrová

Prozatímní divadlo 11. dubna 1942–25. dubna 1945 (27krát)

• opera

Antonín Dvořák – *Šelma sedlák*

dirigent Josef Charvát, režie J. Munclinger, výprava J. M. Gottlieb, později V. Gottlieb, kostýmy Fr. Kysela, choreografie J. J.

nově ND 13. září 1941–29. června 1947 (45krát)

Antonín Dvořák – *Armida*

dirigent Václav Talich, režie F. Pujman, výprava Jan Zrzavý, choreografie J. J.

nově ND 22. listopadu 1941–30. dubna 1944 (14krát)

František Škroup – *Kolumbus*

dirigent Zdeněk Chalabala, režie F. Pujman, výprava Vlast. Hofman,
choreografie J. J.

nově ND 3. února–26. září 1942 (12krát)

sezona 1942/1943

• opera

Engelbert Humperdinck – *Královské děti*

dirigent Frant. Škvor, režie J. Munclinger, výprava + kostýmy Vladimír Jan
Hnízdo, choreografie J. J.

ND 10. září–28. října 1942

Pavel Bořkovec – *Satyr*

libreto J. W. Goethe, dirigent Jaroslav Knobloch, režie Václav Kašlík, výprava
Frant. Tröster, choreografie J. J.

poprvé ND 8. října–18. prosince 1942 (7krát)

• balet

Pavel Bořkovec – *Krysař*

libreto P. Bořkovec, choreografie J. J., režie Václav Kašlík, dirigent V. Talich,
výprava František Tröster

poprvé ND 8. října–18. prosince 1942 (8krát; společně s P. Bořkovcovým *Satyrem*)

sezona 1943/1944

• opera

Bedřich Smetana – *Prodaná nevěsta*

dirigent V. Talich, režie Luděk Mandaus, výprava Karel Svolinský,
choreografie J. J.

nově ND 25. září 1943–13. března 1949 (190krát)

W. A. Mozart – *Don Giovanni*

dirigent Rudolf Vašata, režie L. Mandaus, výprava Fr. Muzika,
choreografie J. J. nově ND 3. listopadu 1943–11. listopadu 1943 (3krát)

J. B. Foerster – *Eva*

dirigent Zdeněk Chalabala, režie F. Pujman, výprava J. M. Gottlieb,
choreografie J. J.

nově ND 2. prosince–20. srpna 1944 (14krát)

Jan Evangelista Zelinka – *Paličatý švec*

dirigent Z. Chalabala, režie F. Pujman, výprava Frant. Tröster, choreografie J. J.
poprvé ND 28. března–7. května 1944 (6krát)

Bedřich Smetana – *Tajemství*

dirigent V. Talich, režie Luděk Mandaus, výprava K. Svolinský, choreografie J. J.
nově ND 15. dubna–31. srpna 1944 (10krát)

Antonín Dvořák – *Rusalka*

dirigent Frant. Škvor, režie Josef Munclinger, výprava Vladimír Jan Hnízdo,
choreografie J. J.
nově ND 18. května–4. června 1944 (4krát)

sezona 1944/1945

– od 1. září 1944 byl zastaven provoz všech divadel na německém území
a v protektorátu Čechy a Morava; od 1. dubna 1945 bylo ND donuceno znovu
zahájit provoz v budově bývalého Prozatímního divadla – vedení i soubory
zůstaly zhruba stejné jako v předcházející sezoně

• opera

Bedřich Smetana – *Libuše*

dirigent Otakar Jeremiáš, režie Ferd. Pujman, výprava Frant. Kysela,
choreografie J. J., proslov Jaroslav Kvapil a Zdeněk Nejedlý
obnoveno – první slavnostní představení v osvobozené republice
ND 27. května 1945–27. října 1948 (37krát)

Bibliografie



Prameny

Archiv Národního divadla – složky: Joe Jenčík, Jelizaveta Nikolská, Špalíček, *Hry o Marii, Signorina Gioventù, Lašské tance, Král Lávr, Julietta aneb Snář, Čert na vsi*

Effenberger, Vratislav: *Osvobozené divadlo – dějiny*. Strojopis. Divadelní ústav, Praha.

Jenčík, Joe: *Anita Berberová*. J. Reimoser, Praha 1930.

Jenčík, Joe: *Byly ztráty na mrtvých*. Práce, Praha 1949.

Jenčík, Joe: *Omyl Mea Mara Indry*. J. Albert, Praha 1944.

Jenčík, Joe: *Skoky do prázdna*. Družstvo Dílo, Praha 1946.

Jenčík, Joe: *Tanec a jeho tváření*. B. M. Klika, Praha 1926.

Jenčík, Joe: *Taneční letopisy*. Athos, Praha 1946.

Jenčík, Joe: *Tanečník a snobové*. J. Reimoser, Praha 1931.

Jenčík, Joe: *Uspavač*. J. Reimoser, Praha 1932.

Jenčík, Joe: *Zloděj kroků*. Družstevní práce, Praha 1935.

Jirsíková, Nina: *Mé taneční role*. Strojopis. Divadelní ústav, Praha.

Jirsíková, Nina: *Vzpomínky tanečnice*. Strojopis. Divadelní ústav, Praha.

Rádl, Bedřich: *Osvobozené divadlo (dokumentace): 1927–1930, 1930–1938*. Divadelní ústav, Praha.

Literatura

Balvín, Josef: *Kniha o kabaretu*. Mladá fronta, Praha 1988.

Bartošek, Luboš: *Dějiny československé kinematografie 1–4 (1930–1945)*. SPN, Praha 1979–.

Bartošková, Šárka: *Československý zvukový film: soupis filmových pracovníků*. Filmový ústav, Praha 1965.

- Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Filmové profily 2: českoslovenští filmoví herci. Část 1 (A–M), část 2 (N–Ž)*. NFÚ, Praha 1990.
- Bartošková, Šárka – Frida, Myrtil: *Československý zvukový film 1930–1945*. Filmový ústav, Praha 1965.
- Branberger, Jan: *Svět v opeře*. Orbis, Praha 1947.
- Brodská, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. AMU, Praha 2006.
- Brodská, Božena: *Dějiny českého baletu do roku 1918*. HAMU, Praha 1982.
- Burešová, Alena: *Pavel Bořkovec*. Votobia, Olomouc, 1994.
- Burian, Emil František: *Scénická hudba. Pásmo 2*. Praha 1926.
- Červený, Jiří: *Červená sedma*. Orbis, Praha 1959.
- Dorůžka, Lubomír – Poledňák, Ivan: *Československý jazz: minulost a přítomnost*. Supraphon, Praha 1967.
- Gremlicová, Dorota: *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938) = Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1938)*. Státní opera Praha, Praha 2002.
- Hilar, Karel Hugo: *O divadle*. Divadelní ústav, Praha 2002.
- Holzknacht, Václav: *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. SNKLHU, Praha 1957.
- Jan Werich vzpomíná... *vlastně Potlach*. Mladá fronta, Praha 1995.
- Kasan, Jaroslav – a kol.: *Pavel Bořkovec – osobnost a dílo*. Panton, Praha 1964.
- Kazárová, Helena: *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Diplomová práce. HAMU, Praha 1983.
- Kazda, Jaromír: *Smích Červené sedmy*. Československý spisovatel, Praha 1981.
- Kol. autorů: *Abeceda filmového scénáristy a herce*. Kino-Revue, Praha 1935.
- Kol. autorů: *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. Divadelní ústav, Praha 2000.
- Kol. autorů: *Český hraný film I (1889–1930)*. NFA, Praha 1996.
- Kol. autorů: *Český hraný film II (1930–1945)*. NFA, Praha 1998.
- Kol. autorů: *Český taneční slovník*. Divadelní ústav, Praha 2002.
- Kol. autorů: *Čtení o Národním divadle*. Odeon, Praha 1983.
- Kol. autorů: *Dějiny českého divadla*. Praha, Academia, 1983.
- Kol. autorů: *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*. Divadlo na Vinohradech, Praha 1997.
- Kol. autorů: *Václav Talich: dokument života a díla*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1967.
- Kol. autorů: *Z historie Národního divadla 1883–1983*. Státní ústřední archiv, Praha 1983.
- Kröschlová, Jarmila: *Výrazový tanec: taneční tvorba*. IPOS-Artama, Praha 2002.

- Lidová, Klára: *Tanec v českém filmu do roku 1945*. Bakalářská práce. HAMU, Praha 2001.
- Meszner, Jindřich: Od zpěvních síní k divadlům malých forem 1860–1930. *Melodie*, 1975, č. 3, s. 74.
- Mihule, Jaroslav: *Martinů – osud skladatele*. Karolinum, Praha 2002.
- Obst, Milan – Scherl, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. ČSAV, Praha 1985.
- Osolobě, Ivo: *Muzikál je když...* Supraphon, Praha 1967.
- Padesát let Městských divadel pražských 1907–1957*. ÚNV hl. m. Prahy, Praha 1958.
- Pala, František: *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila I–IV*. Divadelní ústav, Praha 1962.
- Pelc, Jaromír: *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1983.
- Pelc, Jaromír: *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Práce, Praha 1982.
- Procházka, Jaroslav: *Generace za Hilarem a Ostrčilem*. Athos, Praha 1947.
- Procházka, Jaroslav (ed.): *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Academia, Praha 1983.
- Pujman, Ferdinand: *Taneční tvarosloví*. Terpsichora, Praha 1941.
- Rodová, Zuzana: *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. FF UP, Olomouc 2012.
- Rybínová, Nataša: *Joe Jenčík*. Diplomová práce. HAMU, Praha 1955.
- Schmidová, Lidka: *Československý balet*. Orbis, Praha 1962.
- Schönberg, Michal: *Osvobozené*. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1988.
- Siblík, Emanuel: *Tanec mimo nás i v nás*. Václav Petr, Praha 1937.
- Soupis repertoáru Národního divadla*. Národní divadlo, Praha 1983.
- Šafránek, Miloš: *Divadlo Bohuslava Martinů*. Český hudební fond – Editio Supraphon, Praha 1979.
- Štědroň, Bohumír: *Lašské tance*. Hudební matice, Praha 1948.
- Štědroň, Bohumír: *Leoš Janáček: vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie*. Supraphon, Praha 1986.
- Šulc, Miroslav: *Oskar Nedbal*. SNKLHU, Praha 1959.
- Thein, Hanuš: *Žil jsem operou Národního divadla*. Melantrich, Praha 1975.
- Toeplitz, Jerzy: *Dějiny filmu 1*. Panorama, Praha 1989.
- Tvrzník, Jiří: *Šest dýmek Františka Filipovského*. Novinář, Praha 1982.
- Vašut, Vladimír: *Baletní libreta*. Panton, Praha 1983.
- Waltner, Josef: *Kde se Praha v noci i ve dne baví: divadla, tabariny, kabarety, dancingy, bary...* Josef Bartl, Praha 1931.

Periodika

České slovo

Československé divadlo 1925

Divadlo 1925–1943

Eva

Klíč 1931–1934

Magazín DP 1936/1937

Národní divadlo 1932–1943

Národní politika

Panorama 1935

Praha v týdnu 1943

Rozpravy Aventina 1927–1934

Rytmus 1933–1943

Světobzor 1915–1916

Taneční listy 1963

Tempo 1933–1943

Obrazová příloha

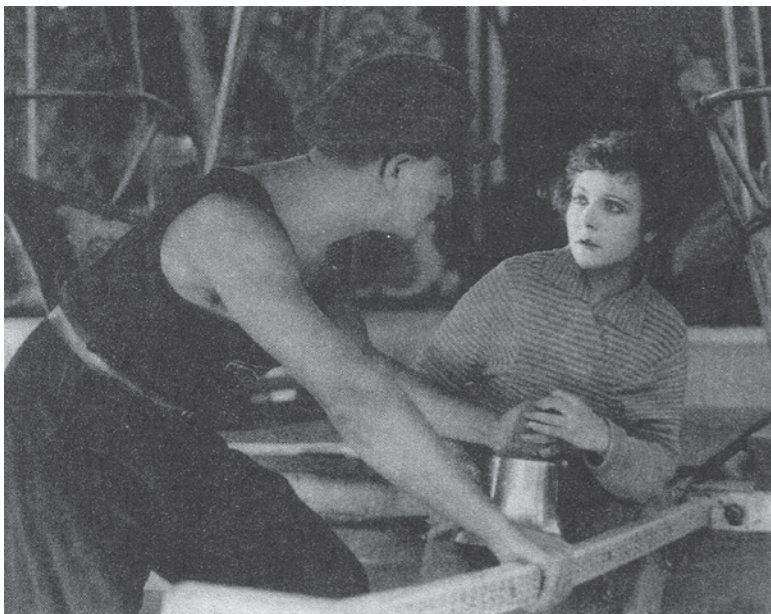


A vášně vítězí, 1918

Zleva: Susanne Marwille, Joe Jenčík, Hana Škrdlantová a Václav Binovec



Bahno Prahy, 1927, film, J. Jenčík, Theodor Pištěk, Bronislava Livia



Děvče z tabákové továrny, 1928, J. Jenčík jako houpačkář Tommy, Marie Černá jako Eva



Setřelé písmo, 1920, film, Josef Košák, Hana Škrdlantová a Josef Rovenský

Děvčátko, neříkej ne, plakát



Joe Jenčík



Hana Škrdlantová a Joe Jenčík



Hana Škrdlantová a Joe Jenčík



Joe Jenčík trénuje svoje girls



V+W a Jenčíkovy girls



Joe Jenčík a jeho girls, foto Jaroslav Krejčí



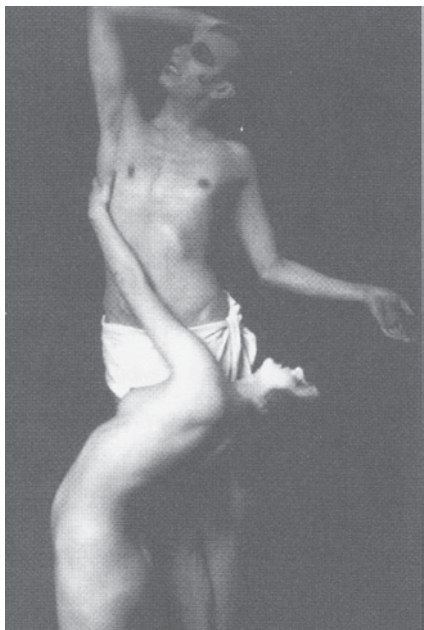
Don Juan and comp., Jenčíkovy girls v Osvobozeném divadle



Anita Berberová, 1926



Anita Berberová
a Sebastian Droste – *Morphin*



Anita Berberová a Sebastian Droste

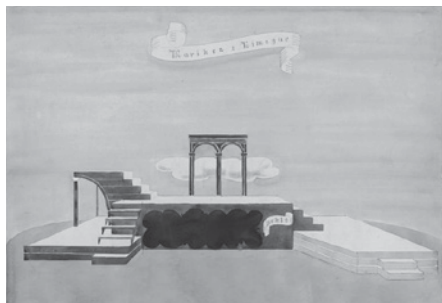


Anita Berberová a Sebastian Droste



Jaroslava Jenčíková!
upřímně
Jaroslava Jenčíková

Jaroslava Jenčíková, druhá manželka Joe Jančíka



Hry o Marii, 1936, návrh scény
František Muzika



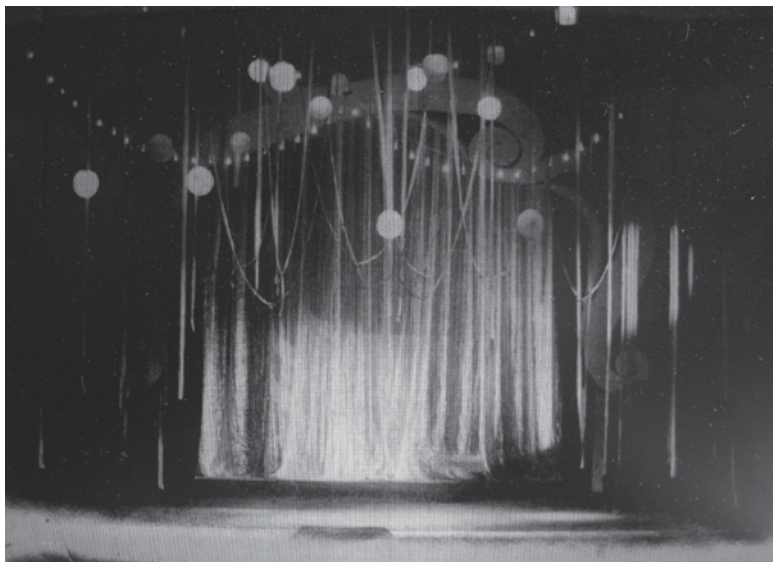
Hry o Marii, 1936, návrh scény
František Muzika



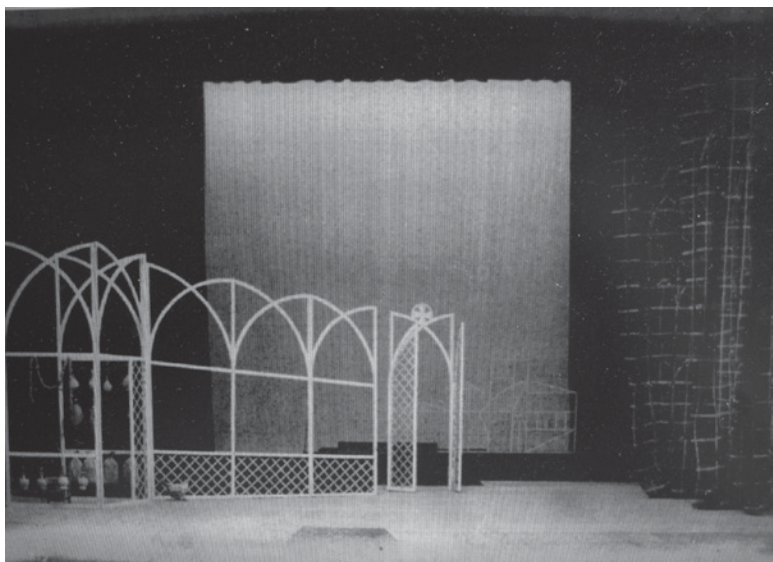
Hry o Marii, 1936, plakát



J. Jenčík, B. Martinů, J. M. Gottlieb
– *Špalíček*, 1933



Signorina Gioventù, 1937, scéna František Muzika



Signorina Gioventù, 1937, scéna František Muzika



Lašské tance, 1940, scéna J. M. Gottlieb



Elen Tanascová v baletu *Král Lávra*, 1940



Elen Tanascová ve filmu *Peřeje*, 1940



Eva Vrchlická ml. a Jaroslav Berger v baletu
Čert na vsi (Dábel a jeho družka), 1938



František Karhánek
v baletu *Král Lávra*, 1940



Robert Braun jako Krysař, 1942

ERRATA K PUBLIKACI

Veroniky Švábové: *Tanec nāvzdorŷ: Joe Jenčŷk*

Akademie múzickŷch umění v Praze, 2013,
ISBN 978-80-7331-268-8, elektronická verze pdf

Na základě upozornění autorky zdroje Zuzany Rodové
opravujeme chybné a neúplné citace její bakalářské práce:

1. Od 3. odstavce na str. 124, od druhé věty: „Scéně dominuje obrovská ruka...“ po konec 1. odstavce na str. 125 do věty „Celý příběh se pak stává pouhým snem“ je text parafrází bakalářské práce Z. Rodové *Joe Jenčŷk a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 30–32.

Nutno opravit poznámku č. 258 jako citaci Zuzana Rodová: *Joe Jenčŷk a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 30, 31, 32.

2. Od 3. odstavce str. 128, od věty „V režijní knize, která se dochovala...“, po konec prvního odstavce str. 130, do věty „... že Mirko vyzvedne Jelu vysoko do vzduchu“ je text parafrází bakalářské práce Z. Rodové *Joe Jenčŷk a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str.35–37.

Nutno opravit poznámku č. 269 jako citaci z Zuzana Rodová: *Joe Jenčŷk a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 35, 36, 37.

3. Od 2. odstavce str. 138 od věty „Z Lašských tanců se dochovala fotografie scény...“ až po 6. odstavec str. 139, větu „obohacená o moderní prvky, jako je například válení po zemi“ je text parafrází bakalářské práce Z. Rodové *Joe Jenčŷk a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 39–40.

Nutno opravit pozn. 297 jako citaci Zuzana Rodová: *Joe Jenčŷk a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 39, 40.

4. Od 2. odstavce na str. 142 od věty Jediná fotografie baletu Král Lávro zachycuje druhý obraz...“ do konce 3. odstavce „...mnohokrát jsou značeny příchody a odchody baletního souboru na jeviště“ je text parafrází bakalářské práce Zuzany Rodové *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 42.

Nutno vložit poznámku pod čarou ve formě citace Zuzana Rodová: *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, s. 42.

5. Od str. 142, začátku 4. odstavce, od věty „Stylizovaná výprava byla jednoduchá a barevná...“ do str. 143, konec prvního odstavce, do věty „Balet končil mumrajem všech zúčastněných“ je text opsán z bakalářské práce Z. Rodové *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 43–44.

Nutno vložit poznámku pod čarou ve formě citace Zuzana Rodová: *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 43, 44.

6. Od 3. odstavce na str. 145 od věty: „Zachovaly se dvě fotografie baletu zobrazující dva výjevy baletu...“ po konec 2. odstavce, str. 146 do věty „Balet končil rvačkou, ve které nikdo nevěděl, kdo je s kým a proti komu“ je text parafrází bakalářské práce Z. Rodové *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 46–47.

Nutno vložit poznámku pod čarou ve formě citace Zuzana Rodová: *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 46–47.

Fotografie:

Foto nahoře ze str. 234 – Hana Škrdlantová a Joe Jenčík

Nutno doplnit zdroj: Zuzana Rodová: *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 82

Foto ze str. 238 – Jaroslava Jenčíková, druhá manželka J. Jenčíka

Nutno doplnit zdroj: Zuzana Rodová: *Joe Jenčík a jeho baletní choreografie v Národním divadle*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2012, str. 82

Tanec nauzdory: Joe Jenčík

Veronika Švábová

Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2013

Odborná redakce: prof. Dorota Gremlicová

Obálka a grafická úprava: Tereza Melenová a Martina Donátová (gd3)

Jazyková redakce: Jana Křížová

Fotografie na obálce: elektronický archiv Národního divadla

Tisk: Dům tisku, Ústí nad Labem

Vydání první

ISBN 978-80-7331-268-8

AMU = DAMU + FAMU + HAMU



Evropský sociální fond

Praha & EU: Investujeme do vaší budoucnosti