

DIVADELNÍ NOVINY

1. Pilíře talentu Pavla Šmoka aneb Avízo monografie

02.05.2023 Divadelní noviny - Lucie Kocourková
strana: 10 rubrika: Kontext

[Odkaz na originál](#)

Klíčová slova: baletu; ostravského

portrét

Na začátku dubna uplynulo už šest let od úmrtí významného českého choreografa Pavla Šmoka, (22. října 1927 – 4. dubna 2016). Asi málokdo pochybuje, že patří k velkým jménům českého, respektive československého tance.

Podrobným rozbořením jeho choreografického díla se zabývám v právě vycházející monografii Pavel Šmok, choreograf s duší básníka. Tady nabízím úvahu, z čeho jeho individualita vyrostla, co utvářelo jeho tvůrčí styl.

Sebevětší nadání by přišlo vniveč, kdyby nebylo rozvíjeno a podpořeno studiem či setkáním s jinými osobnostmi a kdyby tvůrce sám stále neusiloval o změny a inovace ve své práci. Některé předpoklady jsou nepostižitelné a efemérní: barvitá představivost, vrozená muzikálnost, dar humoru, pohybová fantazie. S takovými vlohami se člověk jednoduše musí narodit. Zvláštní přístup k choreografii Pavla Šmoka však formovala ještě řada rozmanitých zkušeností a kompetencí.

Láska k folkloru a hudbě

Často skloňovaným je Šmokův vztah k folkloru, lidové hudbě i tanci, zejména s ohledem na dětství prožité na Slovensku, v Levoči a Kežmaroku. Do Prahy se jeho rodina vrátila z bezpečnostních důvodů v době ustavení samostatného Slovenského štátu. Jako dítě zažil Pavel období protektorátu, dobu dospívání měl jako celá jeho generace spojenou se znovuobjevováním pocitu svobody a národní sebeidentifikace. Ta se často pojí s lidovou kulturou a její výraznou emancipací, naše země v tom není výjimkou. Ačkoli folklor byl do jisté míry politicky zneužit, jeho kořeny nejsou ideologické, respektive nejsou vázány na komunistickou ideologii, jak se často mylně soudí. Je spojen obecně s protinacistickým odbojem jako jeden z jeho projevů a po válce se lidové umění stalo manifestací příslušnosti ke svobodnému národu. Co se s ním stalo v dalších desetiletích, je otázka pro jinou studii. Dnes si ani nedokážeme představit pocity generace, která čelila hrozbě zániku vlastního národa (a že "konečné řešení české otázky" bylo reálným plánem, je historicky doloženo).

Vlivy lidové hudby a lidových tanečních forem jsou patrné v díle našich nejznámějších hudebních skladatelů. Nejen Smetanovi, Dvořákovi a Janáčkově, ale i méně proslulým autorům či současníkům věnoval Pavel Šmok choreografickou pozornost, ale je to právě tato trojice, se zvláštním důrazem na Leoše Janáčka, která tvoří jakousi páteř jeho choreografického "zlatého grálu". Vztah k hudbě byl u něj sice instinktivní, ne však náhodný. Je málo známé, že v době, kdy rok studoval na herecké konzervatoři, se učil i hudební skladbě a hrál na klavír. Díky této praktické zkušenosti uměl později mistrně nakládat s hudebními předlohami svých choreografií. Pracoval vždy s partiturou, a než přistoupil k choreografické práci, interpretované skladby analyzoval. Také na zkouškách ho pak tanečníci neviděli jinak než s notami v ruce. Byla to velká deviza i pro tvorbu operních choreografií a režii, jež jsou snad trochu stranou pozornosti taneční kritiky, ale nezanedbatelné (například Šmokův úspěch jako choreografa Prodané nevěsty v Metropolitní opeře).

Činoherní vlivy

V době uměleckých studií, která započal nikoli na taneční, ale na herecké konzervatoři, se Pavel Šmok setkal s E. F. Burianem, jenž mu dal několik drobných rolí ve svém Děčku, radil mu ohledně studia skladby a inspiroval ho svými režiiemi. Později coby choreograf **ostravského baletu** se Šmok často chodil dívat na zkoušky činoherních inscenací v divadle Petra Bezruče, kde se kolem Jana Kačera formovala budoucí skupina Činoherního klubu. Sledoval jejich práci cíleně, protože od počátku k choreografické tvorbě přistupoval jako divadelník, což potvrzují i vzpomínky jeho tehdejších kolegů.

Jako student na taneční konzervatoři Šmok nevynikal v klasické taneční technice, ostatně začínal, byť s velkou sportovní přípravou a zkušenostmi s lidovým tancem, až v jednadvaceti letech. Dříve než balet objevil krasobruslení a nebyl jediným choreografem, který se věnoval profesionálně i sportu. Oceňoval však vliv pedagožek Anny Dubské, Zory Šemberové, jež ho na konzervatoři vedla k hereckému projevu (byla to mimo jiné velmi expresivní interpretka, nejen jako Viktorka nebo Julie), a Laurette Hrdinové, která vyučovala novodobý tanec.

Technika a technologie

Další formující zkušenost udělal Šmok s technikou: maturoval na střední průmyslové škole, následně strávil dva roky na strojní fakultě ČVUT. Studium zdánlivě nesouvisející s uměním mu dalo základ ve skutečnosti pro choreografii praktický – znalosti fyziky a využití přírodních zákonů mechaniky pro práci nikoli se stroji a předměty, ale s lidskými těly. Pavel Šmok si mohl dovolit jít cíleně do neobvyklých póz, rotací a pohybů s těly tanečniců, protože věděl, jaké síly na ně budou působit v pohybu i v klidu, mohl experiment

zacílit přímo ke konkrétní formě nebo k hraniční poloze, kterou chtěl překonat.

Stejně tak si vytvořil vztah k filmu a fotografii. Jeho bratr Ján byl profesionální fotograf a pedagog, významně se zasloužil o etablování oboru u nás.

Pavel Šmok byl mezi prvními, kdo experimentovali s každou novinkou v oboru záznamové techniky, ať už šlo o film, nebo videokamery se záznamem na kazety. Nejde jen o dokumentování, ale o tvůrčí vklad – jako první u nás natočil skutečný taneční film, který bychom dnes klasifikovali v žánru dance for camera: byla to slavná Picassiáda, která vznikla v roce 1962 pro ostravské televizní studio. Choreografie pro film a televizi jsou výraznou součástí Šmokova uměleckého odkazu, prohlašoval, že věnuje stejnou péči revui i uměleckému filmu, kterých zpracoval celou řadu (Historie vojáka, Svatby, Zpěv slavíka, Taras Bulba...). I na divadelní představení nahlížel jakoby "okem kamery" a do jeho režii se častokrát propsal filmový střih, proto dosahoval v choreografiích velkého spádu a dramatických účinků.

Formování moderního baletu

Pavel Šmok nikdy nepatřil k tvůrcům tradičních choreografických verzí všeobecně známých baletních inscenací.

Jako choreograf se s nimi setkal vskutku výjimečně: na konci padesátých let, když byl šéfem souboru v Ústí nad Labem (zde nastudoval například Louskáčka), v době šéfování v Basileji, kde vytvořil svou verzi baletu Šeherezáda, a na sklonku svého působení ve Státní opeře Praha (Popelka, spolu s Pavlem Ďumbalou). Jako řada choreografů své doby začínal tvorbou tanců do operet a oper, už jako sólista baletu v Plzni, k samostatné tvorbě se dostal v Ústí.

V roce 1960 byla jeho baletní inscenace Sluha dvou pánů vybrána na celostátní přehlídku Festival současného baletu v Brně. Choreografové, skladatelé a dramaturgové se sešli s hosty ze zahraničí také k debatám o směřování baletního umění, diskutovali o nutnosti obrody tanečního tvarosloví a o moderní dramaturgii, reagující na potřeby a očekávání současného publika. Existuje-li bod, z něž vychází československý moderní balet a který můžeme považovat za prvopočátek souborů, jako byl Balet Praha, je to právě tento festival.

Pavel Šmok pak v Ústí vyzkoušel principy moderního baletu v inscenaci Nová Odyssea. Protiválečně laděný balet pojal jako drama postavené na charakteru postav a pustil se do inovace pohybového tvarosloví. V následujícím angažmá choreografa v Ostravě se pak soustředil na tvorbu krátkých baletů, často na hudbu českých skladatelů (například Milostná píseň P. Ebena, Závat' Č. Gregora, Svědomí V. Bukového). Již delší dobu se znal s choreografem Lubošem Ogounem, který rovněž tíhl k novému tanečnímu výrazu. Na počátku šedesátých let se jejich přátelství prohloubilo a Ogoun, tehdy šéf baletu v Brně, přizval Pavla Šmoka, aby vytvořil vlastní verzi Rapsodie v modrém a Sedmi smrtelných hříchů maloměstáků.

Od experimentu k tanečnímu divadlu

Oba choreografové následně v roce 1964 založili pod hlavičkou Státního divadelního studia soubor Balet Praha po vzoru divadel malých forem, které lze zařadit spíše do žánrů činoherních, kabaretních a revuálních. V rámci Baletu Praha vytvořili některá svá nejlepší experimentální díla. Pavel Šmok se nejprve soustředil čistě na inovaci formy, hledal nové principy dynamiky pohybu, novou estetiku, geometrii a v souladu s vývojem baletní dramaturgie mohl tvořit nedějové choreografie (Reflexy, Fresky, Largo a fuga). V dalších dílech se ale soustředil i na prohlubování divadelnosti v tanci, a to jak výběrem nekonvenčních témat (Sněť), tak v experimentu s inscenační formou, která hraničila s postdramatickým divadlem (Poněkud černá koláž). U formálního experimentu však nesesetřval, vrcholným dílem této éry se nakonec staly Listy důvěrné Leoše Janáčka, kde našel svou lyrickou a výrazně muzikální polohu, také díky spolupráci s tanečnicí, v nichž našel ideální interprety: Marcelou Martiníkovou a Petrem Koželuhem. Během tříletého působení v Městském divadle v Basileji na postu uměleckého šéfa baletu si mohl dovolit znovu experimentovat s formou.

Vznikla například multižánrová inscenace Opilý koráb kombinující taneční divadlo s projekcemi, recitací, dekonstrukcí prostoru i prvky černého divadla. Dnes ji považujeme za mimořádně cennou, tehdejší ohlasy však byly rozporuplné ve škále od obdivu po odsouzení. Experimentálně byly laděny také inscenace Brainticket a Brainticket II, první jako taneční karikatura až groteska, druhá coby meditativní pokus o taneční ztvárnění mytologie a rituálu. Vznikla také Šmokova první verze slavné Janáčkovy Sinfonietty.

Pražský komorní balet

V Pražském komorním baletu, který se formoval od roku 1975 jako taneční skupina Městských divadel pražských, rozvinul Pavel Šmok svou tvorbu několika směry. Pravidelně se vracel k humoru na scéně – už od raných let tvořil komické taneční aktovky (Rossiniána, Nedbalky), repertoár doplnil o legendární čísla, jako byl Záskok, Špásování nebo Divertimento. Vždy se v nich projevovala choreografova zručnost v zacházení s hudbou a schopnost tvořit vypointované divadelní situace, jeho humor nebyl nikdy prvoplánový či laciný.

Druhá linie tvorby se soustředila právě na hudbu, na vzájemné setkávání a propojování hudební a pohybové partitury tak, aby tanec nikdy nebyl ani popisem, ani ilustrací, aby s hudební předlohou nebojoval, ale podtrhoval ji v souladu s programním obsahem skladeb. Sem patří kromě Sinfonietty například Z mého života a Trio g moll (B. Smetana), Americký kvartet (A. Dvořák) a další. Šmokovy choreografie byly v tomto směru vždy neokázalé, prosté patosu a téměř vždy v nich bylo možné vysledovat motivy odkazující k lidovým tancům, samozřejmě pokud to odpovídalo duchu dané skladby. Prostor pro vlastní invenci často dostávali tanečníci.

Třetí oblast Šmokových choreografií tvoří jevištní mikrodramata a emocionálně vypjaté kusy: slavná Zjasněná noc (A. Schönberg), Kreutzerova sonáta (L. Janáček), Stabat Mater (A. Dvořák), Holoubek (A. Dvořák) nebo Po zarostlém chodníčku (spolu s Kateřinou Dedkovou Frankovou). V Holoubkovi například Šmok okleštil taneční formu na syrový základ, dílo není postaveno na tanci samotném, ale na jevištní metafoře a herectví interpretů. Skvěle tak ilustruje jeho režijní přístup k choreografii, jež je nástrojem k vytvoření tanečního divadla, nepochybně to byly stále vlivy z mládí stráveného v Ostravě a u E. F. Buriana. Pavel Šmok u choreografií

tohoto typu vždy dbal na srozumitelnost, kterou nesmíme zaměnit s popisností.

Šmokových choreografií, skvělých choreografií, jsou desítky. Na další desítky se počítají práce pro televizi, film, revui, operu a jiné žánry.

Foto: Zá skok (Marie Bohatá a Jaroslav Čejka)

FOTO PETR KOUBEK

Foto: Listy důvěrné (Marcela Martiníková, Blanka Modrá, Jana Chábová, Rozina Kamburová, Marcela Černačová)

FOTO KAREL ČEJKA

Foto: Pavel Šmok FOTO PETR BEROUNSKÝ

Foto: Sinfonietta (Kateřina Rejmanová a Petr Kolář)

FOTO EMANUELA SFORZA

Pilíře talentu Pavla Šmoka

aneb Avízo monografie

Na začátku dubna uplynulo už šest let od úmrtí významného českého choreografa Pavla Šmoka, (22. října 1927 – 4. dubna 2016). Asi málokdo pochybuje, že patří k velkým jménům českého, respektive československého tance. Podrobným rozбором jeho choreografického díla se zabývá v právě vycházející monografii Pavel Šmok, choreograf s duší básníka. Tady nabízím úvahu, z čeho jeho individualita vyrostla, co utvářelo jeho tvůrčí styl.

LUCIE KOCOURKOVÁ

Sebevětší nadání by přišlo vnívat, kdyby nebylo rozvíjeno a podpořeno studiem či setkáním s jinými osobnostmi a kdyby tvůrce sám stále neusiloval o změny a inovace ve své práci. Některé předpoklady jsou nepostizitelné a efemérní: barvitá představivost, vrozená muzikálnost, dar humoru, pohybová fantazie. S takovými vlohami se člověk jednoduše musí narodit. Zvláštní přístup k choreografii Pavla Šmoka však formovala ještě řada rozmanitých zkušeností a kompetencí.

LÁSKA K FOLKLORU A HUDBĚ

Často skloňovaným je Šmokův vztah k folkloru, lidové hudbě i tanci, zejména s ohledem na dětství prožité na Slovensku, v Levoči a Kežmaroku. Do

choreografickou pozornost, ale je to právě tato trojice, se zvláštním důrazem na Leoše Janáčka, která tvoří jakousi páteř jeho choreografického „zlatého grálu“. Vztah k hudbě byl u něj sice instinktivní, ne však náhodný. Je málo známé, že v době, kdy rok studoval na herecké konzervatoři, se učil i hudební skladbě a hrál na klavír. Díky této praktické zkušenosti uměl později mistrně nakládat s hudebními předlohami svých choreografií. Pracoval vždy s partiturou, a než přistoupil k choreografické práci, interpretované skladby analyzoval. Také na zkouškách ho pak tanečníci neviděli jinak než s notami v ruce. Byla to velká deviza i pro tvorbu operních choreografií a režii, jež jsou snad trochu stranou pozornosti taneční kritiky, ale nezanedbatelné (například Šmokův úspěch jako choreografa Prodané nevěsty v Metropolitní opeře).

ČINOHERNÍ VLIVY

V době uměleckých studií, která započal nikoli na taneční, ale na herecké konzervatoři, se Pavel Šmok setkal s E. F. Burianem, jenž mu dal několik drobných rolí ve svém Děčku, radil mu ohledně studia skladby a inspiroval ho svými režii. Později coby choreograf ostravského baletu se Šmok často chočil dívat na zkoušky činoherních inscenací v divadle Petra Bezruče, kde se kolem Jana Kačera formovala budoucí skupina Činoherního klubu. Sledoval jejich práci cileně, protože od počátku k choreografické tvorbě přistupoval jako divadelník, což potvrzují i vzpomínky jeho tehdejších kolegů.

Jako student na taneční konzervatoři Šmok nevymlvil v klasické taneční technice, ostatně začínal, byl v sobě sportovní příprava a zkušenosti

mohl experiment zclitit přímo ke konkrétní formě nebo k hraniční poloze, kterou chtěl překonat.

Stejně tak si vytvořil vztah k filmu a fotografii. Jeho bratr Ján byl profesionální fotograf a pedagog, významně se zasloužil o etablování oboru u nás. Pavel Šmok byl mezi prvními, kdo experimentovali s každou novinkou v oboru záznamové techniky, ať už šlo o film, nebo videokamery se záznamem na kazety. Nejde jen o dokumentování, ale



o tvůrčí vklad – jako první u nás natočil skutečný taneční film, který bychom dnes klasifikovali v žánru dance for camera: byla to slavná Picassióada, která vznikla v roce 1962 pro ostravské televizní studio. Choreografie pro film a televizi jsou výraznou součástí Šmoka uměleckého odkazu, prohlásoval, že věnuje stejnou péči revui i uměleckému filmu, kterých zpracoval celou řadu (Historie vojáka, Svatby, Zpěv slavíka, Taras Bulba...). I na divadelní představení nahlížel jakoby „okem kamery“ a do jeho režii se častokrát propal filmový stříh, proto dosahoval v choreografických velkých spádu a dramatických účinků.

FORMOVÁNÍ MODERNÍHO BALETU

Pavel Šmok nikdy nepatřil k tvůrčím tradičních choreografických verzí všeobecně známých baletních inscenací. Jako choreograf se s nimi setkal vskutku výjimečně: na konci padesátých let, když byl šéfem souboru v Ústí nad Labem (zde nastudoval například Louskáčka), v době šéfování v Basileji, kde vytvořil svou verzi baletu Šeherezáda, a na sklonku svého působení ve Státní opeře Praha (Popelka, spolu s Pavlem Dumbalou). Jako řada choreografií své doby začínal tvorbou tanců do oper a oper, už jako sólista baletu v Plzni, k samostatné tvorbě se dostal v Ústí. V roce 1960 byla jeho baletní inscenace Sluha dvou pánů vybrána na celostátní přehlídku Festivalu současného baletu v Brně. Choreografové, skladatelé a dramaturgové se sešli s hosty ze zahraničí také k debatám o směřování baletního umění, diskutovali o nutnosti obrody tanečního tvorosloví a o moderní dramaturgii, reagující na potřeby a očekávání současného publika. Existuje-li bod, z něž vychází československý moderní balet a který můžeme považovat za prvopečet souborů, jako byl Balet Praha, je to právě tento festival.

Pavel Šmok pak v Ústí vyzkoušel principy moderního baletu v inscenaci

Nová Odyssea. Protiválečně laděný balet pojal jako drama postavené na charakteru postav a pustil se do inovace pohybového tvorosloví. V následujícím angažmá choreografa v Ostravě se pak soustředil na tvorbu krátkých baletů, často na hudbu českých skladatelů (například Milostná píseň P. Ebena, Závrať C. Gregora, Svědomí V. Bukového). Již delší dobu se znal s choreografem Lubošem Ogounem, který rovněž tíhl k novému tanečnímu výrazu. Na počátku šedesátých let se jejich přátelství prohloubilo a Ogoun, tehdy šéf baletu v Brně, přizval Pavla Šmoka, aby vytvořil vlastní verzi Rapsodie v modrém a Sedmi smrtelných hříchů maloměstřáků.

OD EXPERIMENTU K TANEČNÍMU DIVADLU

Oba choreografové následně v roce 1964 založili pod hlavičkou Státního divadelního studia soubor Balet Praha po vzoru divadel malých forem, které lze zařadit spíš do žánru činoherních, kabaretních a revuálních. V rámci Baletu Praha vytvořili některá svá nejlepší experimentální díla. Pavel Šmok se nejprve soustředil čistě na inovaci formy, hledal nové principy dynamiky pohybu, novou estetiku, geometrii i v souladu s vývojem baletní dramaturgie mohl tvořit nedějové choreografie (Reflexy, Fresky, Largo a fuga). V dalších dílech se ale soustředil i na prohlubování divadelnosti v tanci, a to jak výběrem nekonvenčních témat (Sněť), tak v experimentu s inscenační formou, která hraničila s postdramatickým divadlem (Poněkud černá koláž). U formálního experimentu však nesetrval, vrcholným dílem této éry se nakonec staly Lísty důvěrné Leoše Janáčka, kde nalezl svou lyrickou a výrazně muzikální polohu, také díky spolupráci s tanečníky, v nichž našel ideální interprety: Marcelou Martinkovou a Petrem Koželuhem.

Během tříletého působení v Městském divadle v Basileji na postu



Lísty důvěrné (Marcela Martinková, Blanka Modrá, Jana Chábová, Rozina Kamburová, Marcela Černačová) FOTO KAREL ČEJKA

uměleckého šéfa baletu si mohl dovolit znovu experimentovat s formou. Vznikla například multizánrová inscenace Opilý koráb kombinující taneční divadlo s projekcemi, recitací, dekonstrukcí prostoru i prvky černého divadla. Dnes ji považujeme za mimořádně cennou, tehdejší ohlasy však byly rozporuplné ve škále od obdivu po odsouzení. Experimentálně byly laděny také inscenace Brainticket a Brainticket II, první jako taneční karikatura až groteska, druhá coby meditativní pokus o taneční ztvárnění mytologie a rituálu. Vznikla také Šmoka první verze slavné Janáčkovy Sinfonietty.

PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET

V Pražském komorním baletu, který se formoval od roku 1975 jako taneční skupina Městských divadel pražských, rozvinul Pavel Šmok svou tvorbu několika směry. Pravidelně se vracel k humoru na scéně – už od raných let tvořil komické taneční aktovky (Rossiniána, Nedbalky), repertoár doplnil o legendární čísla, jako byl Záškok, Špásování nebo Divertimento. Vždy se v nich projevovala choreografova zručnost v zacházení s hudební a schopnost tvořit vypointované divadelní situace, jeho humor nebyl nikdy prvoplánový či laciný.

Druhá linie tvorby se soustředila právě na hudbu, na vzájemné setkávání a propojování hudební a pohybové partitury tak, aby tanec nikdy nebyl ani popisem, ani ilustrací, ale s hudební předlohou nebojovavý, a podtrhoval ji v souladu s programním obsahem skladeb. Sem patří kromě Sinfonietty například Z mého života a Trio g moll (B. Smetana), Americký kvartet (A. Dvořák) a další. Šmokovy choreografie byly v tomto směru vždy neokázalé, prosté patosu a téměř vždy v nich bylo možné vysledovat motivy odkazující k lidovým tancům, samozřejmě pokud to odpovídalo duchu dané skladby. Prostor pro vlastní invenci často dostávali tanečníci.

Třetí oblast Šmokových choreografií tvořil jevištní mikrodrámatka a emocionálně vypjaté kusy: slavná Zjasněná noc (A. Schönberg), Kreutzerova sonáta (L. Janáček), Stabat Mater (A. Dvořák), Holoubek (A. Dvořák) nebo Po zarostlém chodníčku (spolu s Kateřinou Dedkovou Frankovou). V Holoubkovi například Šmok okleštil taneční formu na syrový základ, dílo není postaveno na tanci samotném, ale na jevištní metafoře a herectví interpretů. Skvěle tak ilustruje jeho režijní přístup k choreografii, jež je nástrojem k vytvoření tanečního divadla, nepochybně to byly stále vlivy z mládí stráveného v Ostravě a u E. F. Buriana. Pavel Šmok u choreografií tohoto typu vždy dbal na srozumitelnost, kterou nesmíme zaměnit s popisností.

Šmokových choreografií, skvělých choreografií, jsou desítky. Na další desítky se počítají práce pro televizi, film, revui, operu a jiné žánry.



Prahy se jeho rodina vrátila z bezpečnostních důvodů v době ustavení samostatného Slovenského státu. Jako dítě zažil Pavel období protektorátu, dobu dospívání měl jako celá jeho generace spojení se znovuobjevováním pocitu svobody a národní sebeidentifikace. Ta se často pojí s lidovou kulturou a její výraznou emancipací, naše země v tom není výjimkou. Ačkoli folklor byl do jisté míry politicky zneužit, jeho kořeny nejsou ideologické, respektive nejsou vázány na komunistickou ideologii, jak se často mylně soudí. Je spojen obecně s protinacistickým odbojem jako jeden z jeho projevů a po válce se lidové umění stalo manifestací příslušnosti ke svobodnému národu. Co se s ním stalo v dalších desetiletích, je otázka pro jinou studii. Dnes si ani nedokážeme představit pocity generace, která čelila hrozbě zániku vlastního národa (a že „konečné řešení české otázky“ bylo reálným plánem, je historicky doloženo).

Vlivy lidové hudby a lidových tanečních forem jsou patrné v díle našich nejznámějších hudebních skladatelů. Nejen Smetanovi, Dvořákovi a Janáčkoví, ale i méně proslulým autorům či současníkům věnoval Pavel Šmok

Sinfonietta (Kateřina Rejmanová a Petr Kolář) FOTO EMANUELA SFORZA

s lidovým tancem, až v jednadvaceti letech. Dříve než balet objevil krasobruslení a nebyl jediným choreografem, který se věnoval profesionálně i sportu. Oceňoval však vliv pedagogůžek Anny Dubské, Zory Šemberové, jež ho na konzervatoři vedla k hereckému projevu (byla to mimo jiné velmi expresivní interpretka, nejen jako Viktorka nebo Julie), a Laurette Hrdinové, která vyučovala novodobý tanec.

TECHNIKA A TECHNOLOGIE

Další formující zkušenost udělal Šmok s technikou: maturoval na střední průmyslové škole, následně strávil dva roky na strojní fakultě ČVUT. Studium zřejmě nesouvisějící s uměním mu dalo základ ve skutečnosti pro choreografii prakticky – znalosti fyziky a využití přírodních zákonů mechaniky pro práci nikoli se stroji a předměty, ale s lidskými těly. Pavel Šmok si mohl dovolit jít cíleně do neobvyklých poz. rotací a pohybů s těly tanečníků, protože věděl, jaké síly na ně budou působit v pohybu i v klidu,

Záškok (Marie Bohatá a Jaroslav Čejka) FOTO PETR KOUBEK

