

Úvod

Článek se zabývá podobou baletní kritiky v denním tisku v letech 1918–1928 na příkladech publicistických textů v denním tisku, konkrétně v denících *Venkov* a *České slovo*, tento vzorek až na výjimky sestává z publikovaných textů hudebních kritiků Huberta Doležila a Otakara Šourka. Taneční kritika jako publicistický žánr představuje zdroj informací o díle a době ve dvou rovinách: jednak přináší fakta a stává se historiografickým zdrojem, jednak je dokladem dobového pohledu na objekt, kterým se zabývá a stává se předmětem výzkumu sama.

Taneční kritika ve sledovaném období se objevuje jak v časopisech, tak v denním tisku, ale je z největší části oblastí, které se věnují muzikologové a hudební kritici, proto ji také nalézáme často v časopisech, jejichž obsahem je hudba. Denní tisk však jako médium dostupné a čtené největším počtem recipientů poskytuje možnost pozorovat, jakých podob nabývá publicistika určená právě pro čtenáře „masového“, nespecializovaného.

Vymezené období ohraničuje na jedné straně konec první světové války a vznik Československé republiky, na druhé straně počínající celosvětová hospodářská krize (tedy jevy zásadního významu pro společensko-kulturní kontext, jenž má vliv na kulturní produkci i její reflexi). Z množství denního tisku pak byly vybrány dva deníky: *Venkov*, v němž ve sledovaném období působil kritik a hudební historik Otakar Šourek, a *České slovo*, do něhož přispíval Hubert Doležil. Za základ pro zjištění dat vydání konkrétních kritik může již posloužit odborná literatura a kvalifikační práce. V tomto případě se soustředíme na reflexi premiér provedených baletním souborem Národního divadla v Praze, kterých se ve sledovaném období uskutečnilo 20 (ne všechny však byly vybranými deníky reflektovány). Cílem je zachytit charakteristiky, stylové i obsahové, které taneční kritika v denním tisku ve sledovaném období vykazuje, a zasazení tohoto žánru do kontextu hudební kritiky a kulturní publicistiky jako takové, stejně jako připomenutí významu autorů věnujících se tomuto žánru.

Metodika

Základem, z něhož je možné vyjít, je v prvé řadě utřídění materiálu, který je známý, ale zatím používaný k jiným účelům jako zdroj historické analýzy – odborné texty, kvalifikační práce.¹ K tomu, aby bylo možné prokázat skutečný zájem zvolených deníků o baletní představení, je nutné přistoupit i ke srovnání s prostorem, který věnovaly jiným hudebním a hudebně-dramatickým žánrům v jednom sledovaném období. Za tímto účelem byla provedena kvantitativní obsahová analýza článků zabývajících se těmito oblastmi, a to z publicistického hlediska. Vzorek nezahrnuje tedy zprávy a noticky, ale referáty a recenze i texty

¹ BRODSKÁ, B. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: AMU 2006. 236 str. ISBN 80-7331-047-3, DURČÁKOVÁ, K. *Taneční publicistika v Čechách 1925–1939*. Diplomová bakalářská práce, Praha: HAMU 2005. Vedoucí dipl. práce doc. Dorota Gremlicová, PhD., KAZÁROVÁ, H. *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Praha: AMU 1983. Diplomová práce. Vedoucí dipl. práce: doc. Božena Brodská.

stojící na pomezí žánru (např. hraničící se zprávou, polemikou, glosou...), nicméně jednoznačně obsahující hodnotící prvky a vztahující se ke konkrétním uměleckým dílům či dramaturgickému plánu divadla či souboru. Sledované období tvoří 14 dní před a po premiéře reflektované tiskem. Výhodou kvantitativní obsahové analýzy je možnost zpracování velkého množství textů a možnost statistického využití získaných dat,² v každém jednotlivém případě jejího využití se však výzkumný proces liší, jeho fáze obměňují.

Jelikož tiskoviny z první republiky nejsou v současnosti již badatelům poskytovány ve fyzické podobě, ale pouze ve formě naskenovaných záznamů na filmovém pásu, není možné měřit rozsah textu, jak bylo zvykem, na cm čtvereční, neboť při použití čtečky není možné zjistit reálné měřítko. Lze poměřovat rozsah vůči celé stránce počtem sloupců či jejich částí, které konkrétní text zabírá, a vytahovat údaje k tiskovinám vzájemně, neboť mají od meziválečného období standardizované rozměry.

Bližší pozornost je věnována textům samotných recenzí, jejichž obsah lze komparovat a nacházet tak jak společné a odlišné rysy individuálních hodnocení kritiků, tak také některé obecné principy, jimiž se publicistické texty řídí.

Uvádíme také historické souvislosti, tedy popisující období let 1918–1928 jako jednu z etap historie baletního souboru pražského Národního divadla a charakteristiku mediálního prostředí.

Balet Národního divadla v letech 1918–1928

O samostatném baletním souboru můžeme v rámci Národního divadla hovořit od roku 1862, kdy bylo otevřeno Královské zemské české prozatímní divadlo, kterému již nechyběl malý baletní soubor pod vedením baletního mistra Václava Reisingera.³ Ten pak vedl soubor i po otevření Národního divadla roku 1883, vystřídán o rok později Augustinem Bergerem. V letech 1900–1922 na postu baletního mistra působil Achille Viscusi, posléze opět vystřídán Bergerem, a jako šéf opery, pod níž baletní soubor spadal, působil skladatel Karel Kovařovic.⁴ Období, které sledujeme, tak bylo na svém počátku svědkem přerodu a generační výměny. Operní ředitel Kovařovic postoupil místo roku 1920 skladateli

² KONČELÍK, J., REIFOVÁ, I., HAGEN, L., SCHERER, H., SCHULZ, W. *Analýza obsahů mediálních sdělení*. Praha: Karolinum 2005, 149 str. ISBN 80-246-0827-8 s. 29–50.

³ BRODSKÁ, B. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: AMU 2006. 236 str. ISBN 80-7331-047-3, s. 99.

⁴ (1862–1920), skladatel a dirigent. Studoval na konzervatoři hru na klarinet, harfu a klavír, skladbu u Zdeňka Fibicha. Po ukončení studia byl v letech 1879–1885 prvním harfenistou orchestru Prozatímního (od r. 1881 Národního) divadla. Současně si přivydělával klavírním doprovodem tehdy známých houslistů (František Ondříček). V roce 1885 se stal kapelníkem Českého divadla v Brně, po roce divadla v Plzni. Roku 1890 se vrátil do Prahy, kde působil jako učitel a korepetitor v Pivodově pěvecké škole; v letech 1898–1900 jako ředitel. V letech 1900–1920 působil jako dirigent a ředitel opery Národního divadla. Skladatelské činnosti se věnoval především na začátku kariéry (např. opery *Ženichové*, *Cesta oknem*, *Psohlavci*, *Na Starém bělidle*), jako ředitel opery ND se soustředil na práci dramaturga, dirigenta a režiséra.

Otakaru Ostrčilovi⁵ a na post vedoucího baletu o tři roky později byl jmenován polský tanečník Remislav Remislavský (vl. jm. Szymborský), v roce 1927 vystřídaný brněnským choreografem Jaroslavem Hladíkem.

Postavení baletního souboru v rámci Národního divadla nebylo dlouho upevněno. Neměl vlastní umělecké vedení a řídil se dramaturgickým plánem opery, resp. ředitele opery ND. Funkce baletního mistra v sobě zahrnovala práci šéfa souboru v dnešním slova smyslu, současně hlavního choreografa, baletního mistra i tanečního sólisty, který často studoval titulní role. Kromě tvorby celovečerních baletních představení bylo jeho povinností vytvářet i taneční vložky do oper a dalších děl, v nichž museli účinkovat členové baletního souboru. Nepříznivý stav reflektuje i pozdější odborná literatura: „*Balet ... zůstal po celou éru Kovařovice otazníkem. Jeho umělecká výkonnost byla problematická, o tvůrčích schopnostech nebylo valné řeči.*“⁶ Kovařovic odstoupil ze své funkce především ze zdravotních důvodů, současně ND přecházelo pod zemskou správu. Ostrčil, který mezi tím již vedl jeho agendu a od roku 1919 byl dramaturgem opery ND (vydával tudíž posudky na opery a balety, které byly navrhovány k uvedení), byl jmenován Kovařovicovým zástupcem od června, 15. 12. byl jmenován ředitelem, Kovařovic mezitím zemřel.⁷

Otakar Ostrčil sice nepodporoval myšlenku osamostatnění souboru, ale nechával jistou volnost co do výběru baletního repertoáru na uvážení baletního mistra, nicméně baletní tituly procházely u něj posudky. Premiéry však v této době vždy byly oficiálně premiérami opery ND. Funkci souboru definoval vlastními slovy: „*Co se celkového úkolu baletu ve státním divadle týče, mám za to, že ho má býti použito hlavně pro účely opery (po případě činohry). Pro intensivní pěstění baletu jakožto žánru samostatného nejsem, jelikož je to umělecký útvar méněcenný a že vykazuje minimální počet hodnotných prací.*“ Navzdory tomu se za jeho působení repertoár souboru významně rozrostl.

Poválečná doba přinesla všeobecnou euforii ze vzniku mladé republiky, na druhou stranu se mladá republika musela potýkat s následky válečných let. V umění se dostávaly ke slovu nové směry a balet za nimi v této době pokulhával. Augustin Berger, baletní mistr

⁵ (1879–1935), skladatel, dirigent a organizátor hudebního života. Absolvent české a německé filologie na filozofické fakultě UK, žák Zdeňka Fibicha. Nejprve vedl operní soubor Divadla na Vinohradech a amatérské Orchestrální sdružení konkurující i České filharmonii. Od 1920 šéfem opery ND, jeho éra na tomto postu se vyznačovala systematickou dramaturgií a zároveň vzestupem české operní interpretace. Jako skladatel se řadí do první generace české hudební moderny spolu s L. Janáčkem, J. B. Foersterem, V. Novákem a J. Sukem. Napsal však jen dvacet šest opusů, mezi nimi pět oper: *Vlasty skon na námět z českých pověstí*, konverzační komickou operu *Poupě*, *Kunálovny oči* a *Legendu z Erinu* podle předloh Julia Zeyera a Honzovo království s protiválečným poselstvím. Ze symfonických skladeb patří k nejvýznamnějším *Suita c moll*, *Symfonieta*, *Léto* a *Křížová cesta*.

⁶ PALA, František. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila*. Praha: Divadelní ústav 1962. 275 str., s. 37 a nn.

⁷ Tamtéž s. 220 a 274.

opět v letech 1912–1922, nebyl vždy s to přinést na jeviště ducha nové doby, ačkoli inspiraci novými směry nezavrhoval,⁸ neuspíval ani s tak málo problematickými tituly, jako je balet Leo Delibese *Sylvia*. Bylo potřeba, aby se soubor omladil a přetvořil v moderní těleso s moderním repertoárem, reflektující vývoj uměleckých směrů, nemohl zůstat reziduem z předválečné éry. Po prvních sezonách nejistoty, které v roce 1919 zahájilo nešťastné uvedení baletní pantomimy *V záři minulosti*, jež se podle kritiky minula dobou,⁹ se od roku 1922 vytváří nový dramaturgický směr pod vedením Remislavského¹⁰ přijímaný kritikou tu s větším, tu menším oceněním. Období 1918–1920 přineslo 19 premiér¹¹ jak klasického repertoáru (*Labutí jezero*, *Louskáček*, *Spící krasavice*), tak moderních zahraničních i soudobých, kdy se mezi autory hudby objevují jména jako Bohuslav Martinů, Maurice Ravel, Claude Debussy ad.

Meziválečné období přineslo změny do chápání a vnímání umění, novodobé směry pronikající do všech jeho složek, a také mnohem větší nároky na diváka a posluchače, který s nimi byl konfrontován. Balet v průběhu celého desetiletí hledal náměty a tituly, jež by zajistily zájem publika, ale také umělecký růst souboru, vše se nicméně podřizovalo potřebám opery, a tedy hudební složce. Bylo třeba dbát na vyváženost zahraniční a domácí tvorby (zejména v hudební složce), neboť mladá republika si budovala své místo v rámci evropské kultury a co největší rozvoj a podpora umění byl pro ni důležitým prvkem i z hlediska prezentace v zahraničí.¹² Zatímco v hudbě byli čeští autoři otevřeni moderním tendencím, a to jak z východu (Rusko), tak západu (Francie ad.), jak vyplývá z repertoáru, baletního stylu se obrodné tendence, který Evropě přinesl ruský balet a taneční moderna, dotýkaly jen pomalu. Dokládá to fakt, že výtky dobové kritiky míří více k režijnímu a choreografickému zpracování, méně k interpretačnímu umění.

Z tanečního souboru v těchto letech vynikaly domácí sólistky Louisa Černá (obsazovaná také do mužských rolí), Zdenka Zabylová, Helena Štěpánková a Jelizaveta Nikolská, tanečnice ruského původu, která později ve 40. letech baletní soubor také vedla. Z tanečníků byl často zmiňován jednak R. Remislavský sám, dále např. Karel Pirník a Emanuel Famíra, kvalitních tanečníků pro sólové výstupy však byl ještě nedostatek.

⁸ Srov. tamtéž s. 65 či BRODSKÁ, B. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. s. 159.

⁹ Tamtéž. s. 169 a rozbor recenzí níže.

¹⁰ Působícího v letech 1923 až 1927.

¹¹ Viz tabulku „Baletní premiéry v tisku – přehled“.

¹² Články v dobovém tisku ve sledovaném období referují mj. o zájezdech divadelních souborů i orchestrů a pěveckých sdružení do zahraničí, ať jsou to zájezdy České filharmonie nebo účast uměleckých spolků v mezinárodních soutěžích.

Charakteristika mediální krajiny v meziválečném období

V éře první republiky se setkáváme s několika druhy médií: tištěná (noviny a časopisy), rozhlas (vysílá od r. 1923) a filmové zpravodajství. Tisk se v tomto období dělí na dva typy: stranický a soukromý (rozhlas byl řízen akciovou společností, jejímž majoritním vlastníkem byl stát, film byl v rukou soukromých osob a společností). Pro období tzv. první republiky je charakteristická komercializace tisku, který podléhal podmínkám tržního hospodářství. Většina tisku měla stranický charakter: tj. hlavní deníky byly svázány s politickými stranami, jež zakládaly družstva a akciové společnosti, které pak provozovaly tiskařské podniky (strany samy nemohly vydavatelství a tiskárnu vlastnit), výjimečně se takovým vlastníkem stávaly fyzické osoby. Většinu podniků byly strany nuceny dotovat z vlastních peněz. Strana národně socialistická vybudovala vydavatelský a nakladatelský koncern Melantrich, kde vycházel deník *České slovo* a jeho různá vydání, stejně jako množství dalších novin a časopisů. Mezi politickým tiskem představoval Melantrich výjimku, protože byl ziskový, a to i přesto, že se obsahově jeho noviny a časopisy vyhýbaly bulvárním tématům. Agrární strana spravovala vydavatelský podnik Novina a vydávala deník *Venkov*. Národní demokraté zprostředkovaně vlastnili Pražskou akciovou tiskárnu, která vydávala *Národní listy*. Čs. strana lidová vydávala *Lidové listy* a *Pražský večerník*. Sociálně demokratický tisk zastupoval deník *Právo lidu* v nákladu Lidové tiskárny, komunistická strana vydávala v tiskárně Grafia *Rudé právo*. Stranicky řízena byla i většina regionálního tisku. V soukromém vlastnictví byl deník *Národní politika*, nezávislý brněnský deník *Lidové noviny* vlastněný rodinou Stránských. Komerční vydavatelský koncern Tempo, za nímž stál politik Jiří Stříbrný, vydával bulvární tisk (*Večerní list*, *Polední list*, *Expres*).¹³ Z německých titulů jmenujme *Prager Tagblatt* nebo *Bohemii*.

U velkých deníků bylo běžné tisknout dvě denní vydání (ranní a večerní), průměrný, tzv. středoevropský formát tisku, byl cca 45 × 30 centimetrů a sazba byla dělena zpravidla do čtyř sloupců. Náklad se pohyboval od 20 do 50 tisíc výtisků, ale večerníky dosahovaly i stotisícových nákladů. Na titulních stranách se postupně objevovaly fotografie (v prvních letech spíše kresby a karikatury) a s léty přicházelo výraznější grafické členění. Součástí každého seriózního deníku byl podčárník, fejeton, zabírající cca čtvrtinu ve spodní části listu, začínal na první straně a pokračoval dle potřeby na 2.–4. i další. Označován byl jako rubrika Pod čarou či Feuilleton¹⁴, ale obvykle obsahoval více textů řazených po sobě. Objevovala se v něm témata nejen aktuálních politických komentářů, ale také

¹³ KONČELÍK, J., VEČEŘA, P., ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. století*. Praha: Portál 2011. 344 str. ISBN 978-80-7367-698-8, s. 33–70.

¹⁴ Pojmem fejeton označujeme buď konkrétní publicisticky-literární žánr (jako autoři prosluli např. K. Čapek, E. Bass, později S. Machonin, P. Kohout, L. Vaculík ad.), nebo je obecným názvem pro rubriku charakteristicky umístěnou a zalomenou v dolní části stránky (původně tento typografický jev vznikl ve francouzském tisku – odtud přejat název), ve které se objevují jak fejetony, tak politické komentáře, povídky, cestopisné črty, kritiky – reflexe aktuálních témat. V dnešní době již tento prostor z novin mizí.

divadelní a hudební referáty, články o literatuře a umění, odlehčená témata např. reportáže ze zahraničí, stejně jako krátké povídky či fejetony a glosy. Také *Venkov* i *České slovo* takovou rubriku měly a byla místem kritických postřehů jejich autorů.

Časopisecká produkce meziválečného období zahrnuje politické a politicko-literární revue, ilustrované magazíny, časopisy pro ženy, módní časopisy i časopisy pro děti a mládež. Své místo zde měly nakladatelské časopisy: *Rozpravy Aventina*, *Panoráma populárních i odborných časopisů*, *Rozhledy po literatuře a umění*, *Literární svět*, *Listy pro umění a kulturu*. Z dalších časopisů věnujících se kultuře, odborných i populárních jmenujme např. *Kritický měsíčník* Václava Černého, *Jeviště*, *Revue Devětsil*, *Umění*, *Výtvarnou práci*, *Scénu*, *Lumír*, *Zlatou Prahu*, *Moderní revue*, *Volné směry*, *Červen*¹⁵, *Var* (redigovaný Zdeňkem Nejedlým), *Tvorbu* (založenou F. X. Šaldou) i *Šaldův zápisník*, měsíčník *Host*, *Přítomnost* (redigovanou Ferdinandem Peroutkou) ad.¹⁶

Časopisů, v nichž se objevovala taneční kritika, je málo, přesto však existují, byly jimi např. již jmenované *Rozpravy Aventina* a *Divadlo*, dále např. časopisy *Útok*, *Klíč* (vycházející ve 30. letech), *Tempo*, *Hudební rozhledy*, *Auftakt*, *Signál* ad.¹⁷

Jediným specializovaným tanečním časopisem, který se pohyboval na pomezí módního žurnálu a – dnešním slovníkem řečeno – lifestyleového magazínu, byla *Taneční revue*, měsíčník z let 1924–1933 určený širší veřejnosti a zejména dámskému publiku, soustřeďující se především na společenský tanec. Pokusy o vydávání časopisů či sborníků věnujících se divadelnímu tanci se objevují až v průběhu let třicátých a jsou spojeny především s působením publicisty, tanečního teoretika a pedagoga Jana Reimoseru.¹⁸

Autoři a místo taneční kritiky

Taneční kritika jako samostatný žánr se rodila jen pomalu, musela se nejprve oprostit od svého spojení s kritikou hudební. Úkol referovat o tanečních či baletních premiérách připadal v redakcích deníků hudebním kritikům, či spíše hudebním „referentům“, jak se ještě v průběhu meziválečného období sami označovali. Menší životnost prokázala návaznost na literární kritiku, kde zjev Jana Nerudy jako literáta zabývajícího se tancem zůstal více méně bez následovníků. Hudební kritika si však vzala za svou i oblast baletu v rámci hodnocení všech hudebně-dramatických děl na jevišti provozovaných. S ohledem na to, že balet ND spadl pod vedení opery, byl v povědomí kulturní obce

¹⁵ Tribuna mladé levicově orientované generace.

¹⁶ *Dějiny české literatury. IV, Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Hlavní redaktor Jan Mukařovský, Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 str.

¹⁷ GREMLICOVÁ, Dorota. *Teoretická a kritická reflexe tance v Čechách, věda a výzkum*. Rukopis článku. DURČÁKOVÁ, Kristina. *Taneční publicistika v Čechách 1925–1939*. Diplomová bakalářská práce, Praha: HAMU 2005. Vedoucí dipl. práce doc. Dorota Gremlicová, PhD.

¹⁸ Viz první kapitoly KOCOURKOVÁ, L. *Taneční listy*, Praha: FSV UK 2010. Rigorózní práce. Vedoucí rig. práce doc. PhDr. Barbara Köplová.

zafixován jako její součást, a bylo tudíž přirozené, že hudební kritika považovala obě složky za „svou“ oblast.

Vyvstala dvojí nutnost: osamostatnění taneční kritiky i trvalé osamostatnění baletního souboru jako svébytné a samostatné součásti divadelního provozu a uměleckého plánu. V některých případech se baletní představení stávala předmětem referátů kritiků činohry, pokud si i sám hudební kritik nebyl jist svým úsudkem.¹⁹ Každý deník byl působištěm hudebního kritika, který přispíval do téhož listu někdy i desítky let, občas se v témže listu objevovalo autorů několik, jeden však byl obvykle stěžejním přispěvatelem.²⁰

V deníku *Venkov* publikoval nejvíce textů Otakar Šourek, v deníku *České slovo* Hubert Doležil. Nebyli však autory jedinými, v *Českém slově* se setkáváme i s články volného novináře Jindřicha Vodáka, specializujícího se na literární a divadelní kritiku, jehož kritiky se objevují také v *Lidových novinách*, v časopise *Novina*,²¹ *Rozvoj*, *Jevišťě*, jinak působícího na úřednických místech na ministerstvu školství a národní osvěty. V deníku *Venkov* z významných činoherních kritiků působil také Jaroslav Hilbert, dramatik a spisovatel píšící divadelní referáty téměř denně.

V rámci výčtu není možné opomenout působení aktivně píšících tanečníků, např. Joe Jenčíka a významného estetika a tanečního teoretika Emanuela Siblíka publikujícího v *Rozpravách Aventina*, *Národních listech* a řadě časopisů.²²

Otakar Šourek a Hubert Doležil

Ve zkoumaných periodících se jako autoři uplatňují dva stěžejní hudební kritici.

Otakar Šourek (1. 10. 1883 Ústí nad Labem–15. 2. 1956 Praha) byl hudební vědec, historik a kritik, narozený v rodině pěvce sboru Hlahol. Jako většina příslušníků své generace studoval jiný obor, než v jakém se uplatnil jako kritik a historik, vlastní profesí byl stavebním inženýrem. Současně v mládí studoval klavírní hru a hudební teorii u Milady Svobodové a Karla Steckra. Občanským povoláním byl úředníkem města Prahy u regulačního úřadu a obecní technické služby, do penze odešel v roce 1939. Za studií se stal členem Akademického orchestru (1898–1904), krátce působil jako sbormistr Technického pěveckého sboru (1902–1904) a Pěveckého a hudebního sdružení Smetana (1904–1906). Byl dlouholetým klavírním korepetitorem některých členů operního souboru ND (E. Pollerta aj.).

¹⁹ Např. dvě po sobě následující recenze deníku *Venkov* na baletní premiéru *V záři minulosti*, první hudební od O. Šourka, druhá zaměřená na režii pantomimické části od J. Vodáka. Viz tabulku „Baletní premiéry v tisku – přehled“.

²⁰ Přispěvatelem, nikoli však zaměstnancem. Každé noviny sice měly rubriku věnující se divadlu a umění, a sít spolupracovníků specializujících se na jednotlivé obory, vedením rubriky byl však obvykle pověřen jediný člen redakce, který se věnoval plánování obsahu, psaní krátkých aktuálních zpráv a sledování kulturního přehledu.

²¹ S podtitulem *list duševní kultury české*, vycházel 1908 – 12.

²² Viz KOCOURKOVÁ, L. *Taneční listy*, Praha: FSV UK 2010. Rigorózní práce. Vedoucí rig. práce doc. PhDr. Barbara Köpplová. S. 23 nn.

První publicistické texty z jeho pera se objevují v časopise *Smetana* v roce 1906. Přispíval také do *Samostatnosti*, *Národního obzoru*, *Rozvoje*, *Lidových novin* (1907–1911). V roce 1908 se stal členem redakce *Hudební revue*, pomyslném protipólu časopisu *Smetana*, který redigoval Zdeněk Nejedlý. V *Hudební revui* byl přispěvatelem a spoluredaktorem do roku 1920. Jeho hlavním zájmem jako historika byl život a dílo Antonína Dvořáka, počínaje kritickou edicí jeho korespondence s E. Kozánkem. Stal se zásadním Dvořákovým životopiscem a teoretikem jeho díla, posléze svůj zájem rozšířil na Dvořákovu školu (Suk, Novák, Karel), Janáčka a dvořákovské interprety (České kvarteto, Václav Talich aj.). Nezůstal ale jednostranný a věnoval pozornost významu obou vlivných osobností české hudby – B. Smetany a A. Dvořáka. Podnítil v práci další následovníky. Věnoval se práci v hudebním odboru Umělecké besedy (od 1907, vydavatelská práce) a v Hudební matici (po osvobození redaktor malých kapesních partitur), v Českém spolku pro komorní hudbu (od 1912 člen výboru, od 1930 jednatel), byl místopředsedou Spolku pro postavení Dvořákova pomníku a pracovníkem v Dvořákově společnosti i muzeu.²³

Hubert Doležil (25. 10. 1876 Kunčice pod Ondřejníkem – 10. 6. 1945 Praha) byl hudební historik a kritik i skladatel pocházející z učitelské rodiny. Jeho bratr Metod Doležil byl dirigent a hudební pedagog. Základní hudební vzdělání získal od svého otce Josefa Doležila, studoval na gymnáziu v Olomouci, kde sledoval místní hudební život, zejména pěvecko-hudební soubor Žerotín, s nímž spolupracoval mj. Antonín Dvořák, současně se stal členem dómského chlapeckého sboru řízeného Josefem Nešvarou a studoval klavírní hru u Antonína Petzolda. V Praze nastoupil na Karlovu univerzitu, kde studoval dějepis, zeměpis, estetiku a hudbu u Jaroslava Golla, Otakara Hostinského a Karla Steckra. Během ročního pobytu ve Vídni, kde vykonával povinnou vojenskou službu, se seznámil se Zdeňkem Nejedlým a stal se jeho spolupracovníkem. Krátce působil jako profesor na reálném gymnáziu v Hradci Králové a sbormistr souboru Slavjanka. Působil v Olomouci (1902–1908), kde kromě jiného publikoval v deníku *Pozor* a byl druhým sbormistrem Žerotína, který vedl Petzold. Také přednášel, zejména o W. A. Mozartovi. V Olomouci zkomponoval některé své skladby, např. Vánoční mši. Posléze působil na gymnáziu v Brně (1908–1914), kde publikoval rok v deníku *Pravda* a stal se postupně dopisovatelem *Hudební revue* a časopisu *Smetana*, posléze se stal členem redakčního kruhu. V brněnském prostředí na něj měl vliv pěvecký soubor Beseda brněnská, spojená mj. s působením Leoše Janáčka, v této době však také s tvorbou Vítězslava Nováka. Věnoval se moravské hudební scéně, které přiznával vlastní uměleckou hodnotu a styl. Zároveň na něj měla vliv spolupráce se Zdeňkem Nejedlým, patrná například z jeho zájmu o husitské hnutí a husitské motivy v hudbě a historické památky z této doby. Během první světové

²³ *Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2, M–Ž* / Red. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965. Heslo *Šourek Otakar*.

války působil na reálce v Plzni (1914–1918) a po převratu publikoval v plzeňské *České demokracii*. Od roku 1919 působil jako profesor pražských gymnázií. Jako publicista působil dále v moravské *Stráži socialismu* (1920–1923), v deníku *České slovo* (1924–1945) a v letech 1921–1938 jako odpovědný redaktor časopisu *Smetana*. Kritiky psal také do časopisu *Tempo* (1929–1938) a přispíval do časopisu *Národní a Stavovské divadlo*. Zanechal monografie a studie např. o Pavlu Křížkovském, B. Smetanovi, Z. Fibichovi, V. Novákovi a současných operních skladatelích ad.²⁴

V osobnostech těchto dvou kritiků, pro nás zástupců dvou vlivných deníků (deníku nejsilnější politické strany a komerčně nejúspěšnějšího seriózního periodika), se objevují paradoxně ideové rivalové: Otakar Šourek jako životopisec Antonína Dvořáka je přirozeným antipodem Huberta Doležila, spolupracovníka Zdeňka Nejedlého (který jako propagátor díla Bedřicha Smetany stavěl jeho tvorbu do protikladu právě Antonína Dvořáka). Jeden společný rys jejich profesního života je však i pro dobu charakteristický – ani jeden z obou autorů se publikováním o hudbě a vědeckou činností neuživil, oba měli po celý život svá občanská povolání a teoretická a publicistická činnost je pouze doplňovala.

Baletní kritika na stránkách *Venkova a Českého slova*

Souhrnné výsledky obsahové analýzy

Deník *Venkov* od počátku sledovaného období vycházel ve středoevropském formátu pouze s tou zvláštností, že v roce 1919 jsou listy graficky členěny ještě do tří, nikoli do čtyř sloupců. Kulturní témata se objevují v rubrice *Pod čarou* začínající zpravidla na titulním listu, samostatnou kulturní rubriku nemá. V roce 1920 se nekonala žádná baletní premiéra, proto se soustředíme až na další roky: od roku 1921 se trvalou součástí stává rubrika *Divadlo, literatura, umění*, jejíž umístění se řídí množstvím denního zpravodajství. Rubrika obvykle přesahuje celý jeden sloupec, velkou část zabírají přehledy představení pražských divadel, často přináší i program největších divadel v Brně, Českých Budějovicích a také v Bratislavě, stejně jako aktuální informace o výstavách a noticky. V podčárníku i v kulturní rubrice jsou jednotlivé referáty označovány určitým identifikátorem, který lze označit jako podrubriku, ačkoli takové označení není z hlediska novinářské praxe úplně přesné: dělí se zpravidla na Divadlo, Zpěvohru, Koncerty (dále Literaturu a Výtvarné umění), posléze varianty jako Z hudebního života apod. Název rubriky se později rozšířil na *Divadlo, hudba, literatura, umění*, v průběhu roku 1924 byla nahrazena rubrikou *Kulturní obzor*. Ve stejné době získává rubrika *Pod čarou* nový módní název *Feuilleton*, předtím je často sice zalamována skutečně „pod čarou“, ale není označena.

²⁴ *Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 1, A-L* / Red. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965. Heslo *Doležil Hubert*.

Podobné vnitřní členění platí i pro deník *České slovo*. Jeho kulturní rubrika nese název *Divadlo a umění* a obsahově je obdobou téže rubriky *Venkov*, podčárník zachovává francouzské označení *Feuilleton*. Rubrika *Divadlo a umění* byla od r. 1923 přejmenovaná na *Kulturní hlídku*, kdežto *Divadlo a umění* či *Divadla a umění* byla pak drobná sekce v rámci druhého vydání *Večerního Českého slova*. Před příchodem H. Doležila se list věnuje (jak dalece bylo možné ve zkoumaných úsecích vysledovat) pouze sporadicky hudbě a koncertům, ale pravidelně referuje o činohře. Nejčastějšími autory referátů jsou Lothar Suchý (dramatik a spisovatel) a Stanislav Lom.²⁵ Od poloviny 20. let pracuje *České slovo* také mnohem živěji s fotografií, večerník je na ilustrace velmi bohatý, objevují se také fotografie tanečnic (primabalerín i „novodobárek“) a výjevů z populárních revuí.

Počet článků věnujících se publicisticky kulturním událostem se postupně zvyšuje, což není nic překvapivého. Zprvu se větší počet článků vyskytuje ve *Venkovu*, posléze se stav vyrovnává, články v obou denících nabývají do délky. Je třeba zohlednit také to, že deník *České slovo* vycházel po celou dobu ve dvou denních vydáních jako raník a večerník, kdežto *Venkov* měl vydání jen jedno, ačkoli měl, jako většina deníků, nedělní přílohu. V pondělí nevycházel vůbec. *Večerní České slovo* začalo věnovat pozornost kultuře později, ale stalo se postupně velmi aktuálním materiálem. Kódování textů ukázalo, že večerník často přinesl nejčerstvější hodnocení taneční, činoherní či operní premiéry hned druhý den, zatímco obsáhlejší kritika vyšla o jeden či více dnů později. Charakteristické také je, že krátké texty ve *Večerním Českém slově* nejsou až na naprosté výjimky signovány. V hlavních kulturních rubrikách jsou recenze a referáty podepisovány šifrou, jen výjimečně celým jménem.²⁶

O tom, jak dlouho po premiéře jsou v denících publikovány recenze (a zda vůbec) podává přehled tabulka „Baletní premiéry v tisku – přehled“. Deník *České slovo* přistoupil k aktuálním reflexím později. Vyplývá to jak z počtu recenzí na baletní premiéry, tak z celkového množství publicistických textů. *Venkov* věnoval hudbě a divadlu prostor od počátku sledovaného období více, teprve někdy v průběhu roku 1924 se množství referátů vyrovnává a mnohá témata překrývají. Ve *Venkovu* působil kritik Otakar Šourek po celou dobu sledovaného období, *České slovo* nemělo do příchodu Huberta Doležila v roce 1924 výraznějšího hudebního referenta.

K charakteristickým znakům textů patří, že se v této době ještě nepoužívá v názvech rubrik slovo „opera“: kritiky zabývající se premiérami z oblasti opery a baletu jsou řazeny vesměs pod hlavičku „Zpěvohra“. Druhou skutečností, která zasluhuje jistou pozornost,

²⁵ Vlastním jménem Stanislav Mojžíš, dramatik, spisovatel a kritik, později v letech 1932–1939 ředitel ND.

²⁶ Na rozdíl od dnešní praxe nejsou většinou signovány a podepisovány ani zpravodajské materiály. Celým jménem bývá podepsán autor jen výjimečně dlouhého textu a autoři fejetonů a obsáhlejších materiálů vůbec v místě „pod čarou“ zařazovaných. Kritici ale používají zpravidla šifru. Ačkoli tyto informace mohou vypadat jako podružné detaily, ilustrují dobovou novinářskou praxi.

je veliké množství recenzí, zejména ve *Venkovu*, věnujících se koncertům, a to jak České filharmonie, tak menších těles. Jde mnohdy o kratší články, rozměrem připomínající spíš sloupek a glosu, nicméně jejich množství vypovídá o významu, který jim byl přikládán. Stejně pozornosti se pak dostává i hostování dirigentů a operních sólistů, stejně jako debuty mladých zpěváků. Je pravděpodobné, že bylo-li to v silách referenta, snažil se zhlédnout nejen všechna obsazení, ale i všechna pohostinská vystoupení, a posléze o nich také napsat. Důležitější než zájem kritika (který se předpokládá vždy) je ale fakt, že tyto reflexe byly v tak velké míře také tištěny celostátním médiem. Nebyl jim dáván prostor jako velkým referátům o premiérách hlavního repertoáru, nicméně se jim dostávalo pozornosti mnohem větší, než jak je tomu v tisku dnes.

Na záznamech i jednotlivých textech z průběhu celého desetiletí můžeme mj. sledovat i změny pravopisu a celkovou „modernizaci“ jazyka (např. postupné upouštění od infinitivu s koncovkou -ti, změna pravopisu slov typu „orkestr“ na „orchestr“ apod.).

Součástí každé delší kritiky je zpravidla i přiblížení reakcí publika. To přináší do textu stopu autenticity, je to něco, co přibližuje dobovou atmosféru, něco, co dnes již není běžné. Ovšem i reflexe toho, co se děje v hledišti je pro budoucnost cenným zdrojem.

Jazyková a obsahová reflexe baletních premiér

Čteme-li baletní recenze z raných let naší republiky, je třeba brát v úvahu celkový charakter dobové hudební i divadelní recenze, které jsou často velmi přímé a operují se slovníkem, který bychom dnes vnímali jako přehnaný i provokativní. Dnešní recenzent volí slova tak, aby sice vyjádřil kritickou myšlenku a někdy i naprostý nesouhlas s dílem, ale většinou s citlivými formulacemi. Ten, kdo k umění přistupuje jazykem neobroušeným autocenzurou, stává se pro tento rys brzy všeobecně známým (za všechny jmenujme filmovou kritičku Mirku Spáčilovou). V dobovém tisku bylo zcela běžné vyjádřit kritiku takto: „... *Když si odbudete takovýto večer v divadle, nejde a nejde vám na mysl, proč se vlastně hrála tato podprůměrná, chabá, umělecky bezcenná a technicky špatně udělaná hra řídkého vtipu, bez nové myšlenky, stlučená i odposlouchaná bez jakéhokoli vzrušení a zájmu? ... Česká ubohost tohoto druhu má alespoň nějaké místní oprávnění, ale cizí import? Zajímá to někoho?*“²⁷

Kritiky baletů pocházející z per hudebních kritiků se nejčastěji opírají s ohledem na jejich odborné zaměření o hodnocení hudební složky. V podrobnějších referátech se dočteme často o předchozích dílech hodnocených skladatelů, balety jsou rozebírány po jednotlivých jednáních z hlediska hudebních myšlenek a celkové nálady. Autoři komentují motivickou práci, logiku skladby, dramatickosti, instrumentační zručnost autora a v neposlední

²⁷ Lom, St. Maska a tvář. *České slovo*, 20.5.1922, s. 7.

řadě provedení orchestru. Nikdy nechybí zmínka o úspěchu či neúspěchu dirigenta, stejně jako o autoru výpravy a kostýmů. Menší část textů bývá věnována samotné taneční, respektive baletní a mimické složce, nikdy však není opomenut choreograf a většinou jsou jmenováni hlavní sólisté v kuse vystupující. Baletní představení nebývají často označena jako balet, ale „pantomimický balet“, což naznačuje, že pod pojmem balet si kritici představovali pouze čistě tančené úseky.

První baletní premiéra v roce 1919, titul *V záři minulosti*, vzbudil negativní ohlasy. Terčem kritiky se stalo především libreto, jeho zastaralá tematika i recitované pasáže: „... nesmyslné žvanění opilých Turků je na téže básnické úrovni jako otcova starost, aby syn byl vychován ve víře pod obojí ... Mongolský chán Kublajjevič, v jehož postavě zřetelně vězí dobrý známý p. Hurt, musí myslit víc na to, aby mu neupadly vousy, nežli na to, aby své tvárnosti a svému vystoupení dodal nějaké dusivé, barbarské sveřeposti. ... Průvod bruselských cechů řemeslnických byl něco tak groteskního, že by to neobstálo ani na předměstské scéně.“²⁸ „Zář minulosti“ (provedená poprvé v roce 1904) byla představením, jež zůstalo dlouho prototypem baletu, který zastaral zejména kvůli libretu, nevyhovujícím změněným poválečným podmínkám. Představení spojující balet, zpěv či recitaci nebylo samo o sobě jako žánr nijak neobvyklé.²⁹

Dvě premiéry roku 1921, *Sylvii* a *Zlatý závoj*, reflektoval pouze deník *Venkov*, v obou případech jeho stěžejní kritik Otakar Šourek. K oběma vznesl výhrady: *Sylvii* Lea Delibese nevytýká nic po hudební stránce, ale považuje ji za titul nevhodně zvolený, pro který nemá baletní soubor dostatečnou uměleckou vyzrálост. Pražské těleso vidí jako zkostnatělé a zaostávající za světovým děním. Uzavírá konstatováním, že představení „přímo odstrašující bylo ve výpravě scénické, ošuntělé, neladné a v technice proměn i světelných efektů trestuhodně nemotorné“.³⁰

V kritice *Zlatého závoje* se soustředí více na skladatelskou práci mladého autora Ladislava Nováka a skladatele Jaroslava Beneše, který navázal na nedbalovskou tradici pohádkových baletů, Šourkův příspěvek je po jazykové stránce mírný, upozorňující na úskalí předčasného úspěchu a nebezpečí ustrnutí v tvorbě. Volá však také po jiném námětu, který by byl více výchovný i vlastenecký, zatímco stávajícímu dílu vyčítá „chudobu (ne prostotu!) hlavní myšlenky dějové“, přemíru postav a nedostatek jednotného stylu.³¹

²⁸ jv.: Ještě zář minulosti, *Venkov*, 3. 9. 1919, s. 2

²⁹ Výrazné je v tomto směru spojení české divadelní avantgardy s moderním tancem a nelze opomenout ani fenomén revue.

³⁰ O.Š.: Leo Delibes: Sylvia, *Venkov* 16. 2. 1921, s. 6

³¹ O.Š.: Nová baletní pantomima, *Venkov* 26. 8. 1921, s. 2

I některé další tituly *České slovo* nereflektovalo. Jednak *Labutí jezero* nastudované v nové verzi k 8. červenci roku 1922, v němž vystupovala v titulní úloze jako host Jelizaveta Nikolská³² (v krátkém referátu O. Šourka ještě podle doslovného přepisu „Nikolskaja“). Nasadit na počátku prázdnin osvědčený titul, který měl přilákat diváky, bylo obvyklé. Kritika *Venkova* se nese v duchu odsudku konzervativnosti baletní podívané: „... je typem útvaru umělecky přežitého, jenž žije dnes již jen půvabem některých částí partitury a výši baletních výkonů na scéně.“³³

Prekvapuje o rok později absence reflexe obdobné letní premiéry *Louskáčka* ve *Venkovu*. V *Českém slově* ji glosuje autor s šifrou (-ík) krátce, ale vzhledem k tomu, že celý měsíc v rozmezí před a po premiéře vyšly v ČS jen 4 recenze reagující na živé umělecké dílo, nebyla tato premiéra bez důležitosti. Je nutné brát v úvahu, že většina scén v té době již měla divadelní prázdniny a že v červenci obecně frekvence článků o kulturních událostech klesá.³⁴

Narážíme tu však na zvláštní jev. Jistým způsobem jsou autoři těchto dobových recenzí i odvážnější, méně ovlivnění autoritou a jménem jakéhokoli umělce. Příkladem může být, že v recenzích či glosách, jako je tato, je kritice vystavována např. hudební složka baletů P. I. Čajkovského. Dnes bychom se stěžili dočetli výtky na jeho autorství, maximálně se setkáváme s polemikou nad tím, jak současní choreografové nakládají s partiturami (nejen) jeho děl. V době meziválečné ale zjevně nebyl Čajkovskij chápán jako nedotknutelný klasik a o vhodnosti spojení jeho hudby a baletu se polemizovalo. Zde autor považoval hudbu *Louskáčka* za „hraničící někde i s trivialitou“, která těžko snáší přísnější kritiku.³⁵

Podobně kritický tón zaznívá i ve *Venkově* o rok později nad *Spící krasavicí*. Autor podepsaný šifrou V. Z.³⁶ konstatuje, že navzdory kvalitám, není tato Čajkovského hudba divadelní, „není to hudba, jež by chtěla obrážeti či zvedati scénické dění, neb jež by vyžadovala mimického doplňku“, ale řada čísel, která na sebe navazují příliš volně, což je prý zapříčiněno tím, že dílo bylo komponováno na objednávku. Nechybí kritika baletní techniky (kromě odsudku plytké režijní práce): „přežilých prvků trikotové baletní rutiny, oblíbené na někdejších dvorních divadlech před třiceti a více lety. To např., co spolu sehrají v lese princ s princeznou, kterou mu víla přikouzlí, je dnes prostě nechutné.“³⁷

³² V letech 1923–1925 sólistkou ND, 1925 založila vlastní školu, v letech 1934–1945 primabalerína a 1940–1945 šéfka baletu ND.

³³ O. Š.: Čajkovského „Labutí jezero“, *Venkov* 11. 7. 1922, s. 3.

³⁴ Někdy toto místo nahrazují obecné úvahy nebo studie o osobnostech.

³⁵ Louskáček, *České slovo*, 11. 7. 1923, s. 6

³⁶ Pravděpodobně Vojtěch Zelinka.

³⁷ V. Z.: „Spící krasavice“. Čajkovského balet., *Venkov*, 11. 7. 1924, s. 3

Je pravděpodobné, že ke kritickému přístupu autorů, jenž je v textech nasměrován vůči výkonům tanečníků a k použitému choreografickému materiálu, přispívá to, že v této době již měli možnost konfrontace s ruskou baletní školou prostřednictvím tanečníků hostujících v Praze: vystupovala zde např. Družina ruských baletních umělců a působili zde samostatně sóloví tanečníci, často emigranti z Ruska.³⁸ Je tu však i řada dalších vlivů a podnětů, jejichž působením se mohl kritický duch rozvíjet: návštěva Ruských baletů Sergeje Ďagileva (roku 1913 v Německém divadle), vliv německého tanečního expresionismu, rozvoj novodobého tance na české půdě.³⁹

Od roku 1924 většinou máme možnost srovnávat přístup kritiků obou deníků.

Premiéře baletu Bohuslava Martinů *Istar* věnovali velký prostor jak O. Šourek ve *Venkovu*, tak H. Doležil v *Českém slově*. Doležil hned v úvodu hodnotí situaci českého baletu, považovaného za „*dramatický typ rozhodně druhořadý a méněcenný*“⁴⁰ se všemi aspekty, které vnímáme i my dnes s odstupem doby,⁴¹ pochybuje i o tom, zda balet jako žánr je u nás dostatečně zakořeněn i mezi diváky, a soudí, že je „*produktem baroku a rokoky, náleží zcela jiné kulturní sféře a jiné sociální struktuře divadelního obecnstva nežli je dnes*“,⁴² pochybuje konečně i o možnosti, aby balet našel nový výraz a podobu. Na jednu stranu z kritiky zaznívá zklamání nad současným stavem, na druhou stranu nenabízí ani řešení či alternativní cestu. Kritický zůstává i k dílu skladatele, který dle něj příliš nasákl cizími vlivy, zejména francouzskými. Balet považuje za konvenční a dějově vleklý, kromě prvního jednání, celkově vrcholící do konvenčního a šablonovitého závěru. Nedostatek dramatickosti vidí jak v hudbě, tak v tanečním zpracování (ačkoli jako hudební kritik se věnuje více výtkám vůči partituru). Remislavského pojetí odsuzuje jako málo invenční i málo monumentální (a překvapivě je srovnává s prostředky filmu): „*Odečteme-li některá nezvyklá gesta rukou, odvozená z postojů starověkých památek výtvarných, nezbývá nám v celé scénické komposici tanců sólových i sborových nic, co by nebylo již dávno známo a svou ustrnulostí až nudno.*“⁴³

Otakar Šourek ve *Venkovu* je méně skeptický. Snahu o hledání nového baletního projevu vítá, cítí spíš její zpoždění, ale nestaví balet do beznadějně situace, naopak jej vidí v roli spojence moderní hudby: „*Ne ovšem vyžívající se balet s velkooperní taneční akrobacií a s výpravnými evoluciony, nýbrž právě balet pantomimistický, opírající se o zásady*

³⁸ Viz též BRODSKÁ, B.: c. d., s. 171.

³⁹ Jména jako Mira Holzbachová, Jarmila Jeřábková, Milča Mayerová, Anna Dubská, Jarmila Kröschlová.

⁴⁰ H.D.: Nový původní balet, *České slovo*, 14. 9. 1924, s. 3

⁴¹ Příliš časté využívání baletního souboru v operách, nedostatek domácích autorů hudby i předloh, a tím i kvalitního českého repertoáru.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Tamtéž.

*hudebně-dramatické, ale při tom popřávající hudbě možnost volného, formálně svobodného rozpětí symfonického.*⁴⁴ Nepodrobuje Bohuslava Martinů velké kritice, jeho ovlivnění francouzskou modernou považuje za přechodné a spíš za zdravé seznámení s cizím prostředím, které se časem přetransformuje do vlastní originality. Vytýká sice také menší spád díla, ale kladů vidí rozhodně více než Doležil, stejně tak i ve scénickém provedení, ve kterém Remislavskému přiznává dílčí úspěch ve snaze vytvořit moderní typ baletu.

Ještě více se rozchází pohled obou hudebních kritiků na balet *Šeherezáda*, uvede-
ný ještě téhož měsíce. V Doležilově kritice najdeme pochvalu dramaturgického záměru, s nímž Remislavský prosadil tento titul z raného repertoáru Ruských baletů. Nepovažuje balet za průkopnické dílo, protože skladba Rimského-Korsakova byla posluchačům již známá a příběh baletu zasazený do exotického prostředí se nevymykal dobovému vkusu. Scénické řešení oceňuje jako šťastné, „*zvláště v tom, že dává slovo především tanci a nenutí do naturalistického přepínání mimického*“,⁴⁵ stejně jako taneční výkony (jmenovitě Nikolské a Remislavského) a Gottliebovu výpravu. Nevidí v titulu nic problematického, pozastavuje se jen nad jeho nákladností.

Otakar Šourek naopak vyjadřuje nesouhlas s celkovým pojetím díla včetně originální předlohy. Kritizuje postup moderních inscenátorů, jmenovitě M. Fokina, brát za hudební podklad nedramatickou předlohu, symfonii či symfonickou báseň, a tento postup vyloženě odsuzuje. „*Je to celkem pohodlný recept, ale dnes, kdy se leckde v umění neví kudy kam, hledá se v tom bůh sám ví jak dalekosáhlý a významný čin.*“ A srovnává obsah symfonické suity *Šeherezáda*, její původní obsah, s dějem Fokinova baletu, který ironizuje s tím, že „*při poetické hudbě, která původně líčila náladu jednotlivých pohádek, tancují nyní sultánovy odalisky, děti s luky, opilí eunuchové, osvobození otroci i Zobejda s milencem, a vražedná scéna konečná odehrává se právě tam, kde podle Rimského-Korsakova pravá Šeherezáda usmířuje nadobro chotě a zachraňuje si život!*“⁴⁶ Kritikovi se nezavděčila ani choreografie a provedení souboru (s výjimkou výkonu J. Nikolské) a pozastavuje se nad tím, jak je vůbec možné, že Národní divadlo takový kus uvádí. Tato kritika mimo jiné dokládá nutnost taktéž „kritického“ čtení kritik – z dnešního pohledu vidíme Fokinovy postupy jako pokrokové a otevírající nové možnosti,⁴⁷ renomovaný kritik své doby v nich viděl potupu hudebního díla, protože nebyl na nové přístupy zvyklý.

⁴⁴ O.Š.: Boh. Martinů: Istar, *Venkov*, 13. 9. 1924, s. 3

⁴⁵ H.D.: Balet „Šeherezáda“, *České slovo*, 26. 9. 1924, s. 5

⁴⁶ O.Š.: Balet plný omylů, *Venkov*, 26. 9. 1924, s. 3

⁴⁷ Mj. pro jeho 5 choreografických principů, v nichž formuloval zásady tvorby moderního baletu. Vychází z něj celá baletní neoklasika, především ze základní myšlenky, že příběh může vyprávět tanec sám o sobě, je-li jednotný, interpretativní a v úzkém spojení s hudební složkou.

Rozpory v hodnocení baletního titulu v takové míře, jak se to stalo u *Šeherezády*, nejsou mezi citovanými kritiky ale časté. Balet *Petruška* s hudbou Igora Stravinského přijali oba relativně kladně, snad proto, že tomuto krátkému dílu předcházela vlažně přijatá opereta Jana Zelinky *Dceruška hostinského*. Hubert Doležil není vyloženě kritický, zdá se mu však, že význam díla je přeceňován, ačkoli velmi oceňuje hudební stránku, kde je „skutečně nové, originální a silné, ba je to hudba sama v celé své živelnosti, jež dílem proudí a je nese, ...“⁴⁸ Překvapivě oceňuje choreografickou práci R. Remislavského, který spolu s J. Nikolskou opět ztvárnili hlavní role. Remislavského považuje v tomto případě za nejpopovnějšího tvůrce, ačkoli nejvíce oceňuje hudbu a její provedení (premiéru řídil Otakar Ostrčil osobně).

Otakar Šourek přistupuje k dílu obdobným způsobem, vypočítá klady i zápory hudby, je ve svém úsudku kritičtější, ale přiznává Stravinského hudbě mnoho pozitivních kvalit. Shoduje se v názoru, že *Petruška* se neobjevil „nějakým zázračným zjevením, jak se o tom básní“,⁴⁹ v podání choreografa a souboru nevidí nic novátorského či originálního. Shodně oceňuje orchestrální provedení pod taktovkou operního šéfa.

Velký zájem k sobě přitáhla premiéra polského autora Lubomira Różyckiho⁵⁰ *Pan Twardowski*. Kritici přijali s povděkem uvedení tohoto autora na scénu Národního divadla, Hubert Doležil hovoří přímo o povinnosti,⁵¹ s ohledem na to, že jde o autora slovanského i na to, že sami máme k faustovské legendě, která stojí v jádru příběhu, blízko. Oceňuje národní ráz díla a lidové prvky, na zhodnocení choreografie a tanečních výkonů věnuje však méně než čtvrtinu své recenze, daleko větší prostor vyčleňuje rozboru hudby. Remislavského choreografii zčásti oceňuje, přináší podle něj „mnoho nových nápadů i obrátů, jen v tancích sólových dvojic udržuje se pořádě styl jaksi příliš akrobatický, stále přelamování a přehazování těl, jež nepůsobí umělecky a neodpovídá moderní meloplastice“.⁵²

Ve *Venkovu* o titulu referoval kritik pod zkratkou V. Z., který podává kritičtější názor na dílo i provedení. Po hudební stránce ho považuje celkově za konzervativní, ačkoli mu přiznává kvality ve stejných místech jako Doležil, tedy v pasážích lidových, humorných a národních. Remislavského choreografii za zdařilou nepovažuje: „...jest o celá desetiletí pozadu za tím, co dovede podati naše činohra a opera.“⁵³ Vadí mu popisnost, z jeho pohledu se taneční a hudební složka díla rozcházejí. O něco více oceňuje výkony tanečníků.

⁴⁸ H.D., *České slovo*, 26. 2. 1925, s. 6

⁴⁹ O.Š.: Igor Stravinskij: *Petruška*, *Venkov* 26. 2. 1925, s. 2

⁵⁰ Je možné si povšimnout pravopisných variant: v *Českém slovu* se Doležil přiklonil k psaní příjmení jako Róžicki.

⁵¹ H.D.: Różyckého „Pan Twardowski“, *České slovo*, 10. 7. 1925, s. 5

⁵² Tamtéž.

⁵³ V.Z.: Lubomír Różycki: „Pan Twardowski“, *Venkov*, 10. 7. 1925, s. 2

Dalším případem, kde lze srovnávat názory na premiéru, je večer složený z krátkých baletů *Hračková skříňka* a *Z pohádek naší babičky* od impresionistických skladatelů Clau-
da Debussyho a Maurice Ravela (doplňných ještě Stravinského *Petruškou*). „*Vlastně to ani balety nejsou*,“⁵⁴ konstatuje úvodem svého referátu Doležil. Debussy je podle něj příliš náročný pro dětského diváka, Ravel „*pantomimou a nikoliv baletem*“, dílo „*nejasně a mdlé, v námětu i provedení velmi konvenční*“. Svě hodnocení zakončuje zcela otevřeně: „*Roste tím jen poznanek, že u nás, má-li se vůbec tento typ divadelní, ať si již ve své podobě staré či této nové, arcíť jen domněle reformované, udržovati při životě a určitém umělec-
kém významu, musí nezbytně býti spolutvořen také doma a v našem duchu, z našeho života. Jen s cizím zbožím nebo jeho napodobováním ani zde nevystačíme*.“⁵⁵ Objevuje se tu znovu požadavek, který formuloval již o několik let dříve O. Šourek v kritice *Zlatého závoje*, a dokládá aktuálnost tohoto tématu.

Otakar Šourek přijal díla méně kriticky, jako „*výraz krásného úsilí o nekonvenční formulaci samostatného scénického baletu*“.⁵⁶ Prostý děj nepovažuje za nedostatek, nevyjadřuje ani zvláštní výtky k choreografii, ačkoli se nemůže nezmínit o jisté zastaralosti, ale režijní práci naopak oceňuje, stejně jako výkony. Z celkového tónu je cítit spíš potěšení ze zhlédnutých děl, nicméně v závěru také apeluje na dramaturgickou změnu, dle jeho názoru se na scéně hudebního divadla zjevuje málo děl českých autorů, ale také se zahraniční tvorbou se nakládá příliš konvenčně.

České slovo nereflektovalo premiéru zpívaného baletu *Zmatek* francouzského skladatele Daria Milhauda, kterou přijal O. Šourek ve *Venkovu* se značnými rozpory. Ve své recenzi⁵⁷ oceňuje kvality hudby, nikoli však scénické provedení, které je podle něj nepřehledné a chaotické, chválí však obecně výkony zpěváků i tanečníků. Šlo o jednu z kontroverznějších premiér, nakonec i kritik se zamýšlel na opodstatněním uvedení díla, které je náročné, ale nezaručuje divácký úspěch.

Velmi očekávanou byla premiéra původního českého baletu *Faust* s hudbou Františka Škvora. Ve *Večerním Českém slově* ji nejprve dva dny po premiéře hodnotí anonymní novinář, pro nějž je charakteristický živější, spíš reportážní jazyk, využívající kratší větné struktury. Popisuje především děj baletu, hudbu oceňuje krátce jako bohatou, ale choreografii vyčítá všednost, nedostatek fantazie, mělké vypracování. „*Zdá se, jakoby nebylo očí pro to, že se zachází do banalit, které by se snesly na menším jevišti, ale mrzí v Národním divadle*.“⁵⁸ O další dva dny později se v hlavním listu objevuje další nesignovaný článek,

⁵⁴ H.D.: Dvě baletní premiéry, *České slovo*, 20. 12. 1925, s. 6

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ O.Š.: Dva nové balety, *Venkov*, 22. 12. 1925, s. 3

⁵⁷ O.Š.: Darius Milhaud: *Zmatek*, *Venkov*, 23. 5. 1926, s. 3

⁵⁸ Doktor Faust, *Večerní Český slovo*, 12. 7. 1926, s. 2

který se věnuje především obsahu díla a rozdílům mezi předlohou Heinricha Heineho a klasické hry J. W. Goetha, scénické provedení nehodnotí.⁵⁹

Venkov přináší obsáhlou kritiku pod šifrou V. Z., která rozebírá krátce libreto, aby se obšírněji mohla věnovat hudební složce. Zde vytýká autorovi, že se „*příliš ohlížel na potřeby choreografie*“,⁶⁰ čímž podle jeho názoru utrpěla hloubka díla z hlediska dramatického, jinak však oceňuje kvality hudby detailním popisem některých částí. V závěru se s kritikou obrací k choreografovi Remislavskému, který „*zavedl provedení docela do vod konvenčního baletu*“.⁶¹ Baletní složku vidí jako neinvenční, neodpovídající duchu hudby a mnohdy se s ní i rozcházející. Kritik nešetří choreografa ani v jeho taneční roli (neboť ztvárnil postavu Fausta sám). Je tu i konkrétní výtky k technice, která už se obdobně objevila v Doležilově kritice na *Pana Twardovského*, a sice odpor k artistickým výkonům, zde k formě zvedáčky, kterou vnímá kritik jako „*přehození přes rameno*“ a nepovažuje ji za vkusný prvek. To lze opět přičíst převládajícímu vlivu dobové taneční moderny, ve které mohli publicisté spatřovat rovnocenného nástupce klasického baletu.

V případě premiéry titulů *Dítě a kouzla* a *Kdo je na světě nejmocnější*:⁶² v Českém slově vycházejí reflexe dvě, obě v kulturní rubrice – první z pera H. Doležila, který píše pouze o jednoaktovém baletu Bohuslava Martinů *Kdo je na světě nejmocnější*. Vidí v něm stále vliv moderní francouzské hudby a také Richarda Strausse a jeho operetní tvorby. Celkové hodnocení je však pozitivní, neboť oceňuje, „*že se zde balet zase více vrací k skutečnému tanci a jeho formám historickým i novějším, dokonce i černošským, již takto na scénu Národního divadla ve vlastní své podobě přicházejí, tuším, po prvé*“⁶³ (jde ještě stále o práci R. Remislavského) a je spokojen i s výkony tanečníků. O čtyři dny později vychází článek o dalším titulu, který byl součástí večera, baletu M. Ravela *Dítě a kouzla*, a jelikož je nesignován, můžeme se jen domnívat, že jde o pokračování a autorem je také Doležil.⁶⁴ Zamýšlí se nad posláním díla – pro dospělého diváka vidí děj příliš naivní, pro dítě se mu naopak zdá příliš náročná hudba. Scénické ztvárnění konkrétně nekomentuje, zůstává u hodnocení a rozboru složky hudební.

O. Šourek se věnuje titulům oběma. *Dítě a kouzla* považuje za operu, která je z poloviny baletem. Věnuje se u ní pouze rozboru hudebního materiálu, barvitý jazyk svědčí o tom, že toto dílo přijal velmi kladně. U baletu B. Martinů věnuje část i sujetu, většinu hodnocení ale

⁵⁹ Drobným detailem také je přepis jména německého básníka, zatímco *Venkov* se drží křestního jména německého Heinrich, v *Českém slově* jej překládají do češtiny.

⁶⁰ V.Z.: Doktor Faust., *Venkov*, 13. 7. 1926, s. 2

⁶¹ Tamtéž.

⁶² V premiéře byly spolu uvedeny tyto balety, později byl do programu zařazen v novém nastudování ještě *Prométheus*, jediný balet s hudbou L. van Beethovena.

⁶³ H.D.: Nové balety v Národním divadle., *České slovo*, 23. 2. 1927, s. 6

⁶⁴ Napovídá tomu i to, že uvádí, že tuto choreografii viděl až v první repríze, v předchozím článku totiž čtenářům vysvětluje, že měl možnost vidět na premiéře jen jednu část.

opět zabírá hudební složka, v níž vidí zahraniční vlivy, jež nekritizuje, pestrost díla naopak vítá. O choreografii se nedozvíme nic, kritik vyjmenovává jen představitele hlavních rolí.⁶⁵

V kombinaci s uvedenými tituly byl uváděn balet *Prométheus*⁶⁶ na hudbu L. van Beethovena, který měl ovšem premiéru v rámci jinak shodného programu až o měsíc a půl později. Reflektuje jej v *Českém slově* Doležil. „Je to „Prometeus“ scénicky zcela zmodernisovaný, uvedený na útvar dnešní pantomimy a styl nejnovějšího umění meloplastiky a výrazového tance scénického. O právu k novému pojetí nelze pochybovati, a umožňuje je nadto okolnost, že původní libreto i scénář jsou ztraceny. Přece však od někdejší podoby, pokud ji známe z pozdějšího podání, vzdaluje se toto řešení příliš pronikavě a více, než dovolují interese historické,“⁶⁷ uvádí kritik. Absence historizující složky je pro něj největším úskalím, choreografickou práci a modernistické tendence hodnotí nicméně kladně. Upozorňuje též na zvláštnost obsazení, kde byla pohybová role svěřena opernímu pěvci Václavu Novákovi.

Kritici obou deníků se věnují dále premiéře baletu *Raymonda*, v němž se Praze představil jako choreograf Jaroslav Hladík. Jako první o ní referuje anonym *Večerního Českého slova*, který v souladu s populárnějším obsahem večerníku používá uvolněnější jazyk a nezdráhá se hodnotit přímo. Děj podle něj „snad ani nemůže být hloupější“, oceňuje však hudbu i jednotlivá taneční čísla, ačkoli má výhrady proti provedení, ne však k samotné choreografii, jako k výkonům tanečníků, kteří podle něj působili nejistě a nesecvičeně. Chválí však představitelku hlavní role Helenu Štěpánkovou i další tanečnice.⁶⁸

H. Doležil věnuje premiéře druhý den kratší reflexi, v níž vyjadřuje pochopení pro situaci choreografa Hladíka, který se díla chopil po odcházejícím R. Remislavském, nemá však už totéž pochopení pro samotný dramaturgický počín: „*Dějově ubohý a prázdný, jest i svým zhudebněním tento balet pouhým průměrným výrobkem běžné konvence. První dva akty přímo nudí, ...*“⁶⁹ Zbytek textu se nese v podobném duchu a kritikovi nevyhovuje ani konkrétní choreografické provedení. Opět přichází s výtkou k baletní technice, kdy se s nádechem pohrdání vyjadřuje o „novince“ spočívající v „hojném vyhazování nohou“, které je podle jeho názoru převzato z revuí.⁷⁰

⁶⁵ Kritika nemá samostatný nadpis, vyšla ve *Venkovu* 19. 2. 1927, s. 2

⁶⁶ Uváděný dříve pod titulem Stvoření Prométheova.

⁶⁷ H.D.: Druhý Beethovenův večer v Národním divadle, *České slovo*, 3. 4. 1927, s. 6

⁶⁸ *Raymonda*, *Večerní České slovo*, 10. 10. 1927, s. 2

⁶⁹ H.D.: (bez titulku), *České slovo*, 11. 10. 1927, s. 6

⁷⁰ Tamtéž. To, co považoval za revuální prvek, byl ale pravděpodobně spíš grand battement. Opět – česká taneční scéna teprve hledala novou cestu klasického baletu spočívající v technické virtuozitě, autoři publicistických referátů nebyli zvyklí na tento druh výkonů, a proto jej odmítali.

O. Šourek se také staví k baletu skepticky. V kritice publikované téhož dne, ale dvakrát tak dlouhé, vyčítá dílu tytéž chyby (nudnost, absenci dramatického děje), hudbu vnímá pouze jako sled tanečních čísel včetně třetího aktu, „*v němž neděje se už vůbec nic*“⁷¹ a jehož stylizaci do uherských krojů považuje za pouhou záminku k začleňování některých hudebních motivů. V hudbě vidí příliš mnoho cizích vlivů a ve scénickém ztvárnění vidí vliv výměny choreografů, z nichž jeden tvořil režijní záměr a druhý pohybový materiál. Výsledek pak na kritika působil nesourodě, v nedostatečném kontaktu s hudbou, a shodně s Doležilem si všímá také nepřesností v premiérovém provedení, zejména ve sboru. Oceňuje však výkony sólistů.

Dvě premiéry roku 1928 reflektuje vždy jen jeden z deníků. O baletu českého skladatele J. Zelinky *Skleněná panna* referuje opět nadvakrát *České slovo*. Ve večerníku tentokrát pod šifrou (L. K.) krátkou glosou, která charakterizuje dílo jako baletní pantomimu. Námět Karla Schulze, který „*staví na scénu figury, jejichž zákonitost jest spíše moderně výtvarná, než dramaticky logická*“,⁷² vítá, avšak hudba podle něj ustrnula na půl cesty, a stejně tak rozpolceně vyznívá i hodnocení, které vyzdvihuje především výkony tanečníků.

H. Doležil pak přináší rozbor podrobnější, ale s podobnými výtkami. Určité stránky hudby oceňuje, zdá se mu však též polovičatá, příliš tradiční v rozporu s moderním námětem baletu. „*Určitá bezradnost byla viditelná i na scéně. Vyrovnání mezi pantomimou a baletem, jakým dílo chce být, rozhodně tu selhává a celek není pak ani tím ani oním*.“⁷³ Přesto chválí choreografa, který „*vykonal pro dílo, co se dalo*“ a jmenuje představitele hlavních úloh.

Poslední premiérou ve sledovaném období je pak balet Oskara Nedbala *Z pohádky do pohádky* v novém nastudování. O něm se zmiňuje O. Šourek, ale nevěnuje mu patrně příliš velkou pozornost, protože šlo jen o nové nastudování a hudbu tedy nebylo nutné znovu komentovat. Oceňuje dramaturgický tah, který pamatuje na nejmenší diváky, optimisticky vyznívá i jeho hodnocení taneční složky: „*výkon baletního souboru pozvedá novým pojetím, jež se zamlouvá temperamentem a souladnou barvitostí tanečních výkonů*.“⁷⁴ Podobně vyzdvihuje výkony tanečníků a především celou atmosféru představení, které dirigoval O. Nedbal osobně.

⁷¹ O.Š.: Balet z „anno dazumal“, *Venkov*, 11. 10. 1927, s. 4

⁷² L.K.: *Skleněná panna*, *Večerní České slovo*, 3. 7. 1928, s. 2

⁷³ H.D.: *Skleněná panna*, *České slovo*, 4. 7. 1928, s. 4

⁷⁴ O.Š.: (bez titulku), *Venkov*, 26. 11. 1928, s. 6

Závěr

Příklady recenzí baletních premiér ukazují především to, jak mnoho společného mají hudební kritici v přístupu k baletním dílům. Objevují se případy, kdy se značně názorově rozcházejí, ale převládá spíš shoda a jejich kritiky nesou společné rysy. Na faktu, že svou pozornost věnují především hudební složce díla, není nic překvapujícího, naši pozornost ale zaslouží jistě jazyková stránka, jistá schopnost sdělovat názor bez příkras a formulovat i odsudky velmi jednoznačně až necitlivě. Můžeme z toho usuzovat na pevné postavení, které recenzenti měli jako ti, jimž se dnes říká „názoroví vůdci“, ⁷⁵ jejich aktivita byla více motivovaná tím, co chtějí říci, méně tím, jak budou reagovat ti, které kritice podrobují.

Na příkladech baletních kritik dvou vybraných deníků je ilustrováno několik faktů. Po systematickém pohledu například vidíme, že byla-li recenze na premiéru publikována, vyšla zpravidla během 2 až 4 dnů, tedy v maximálně aktuálním čase. Není prokazatelně stoupající tendence v rozsahu textů, ale celkově stoupá počet článků věnujících se z publicistického hlediska kultuře celkově. S ohledem na to, že baletní soubor v tomto období nebyl ani samostatnou složkou Národního divadla s vlastním uměleckým vedením, je zájem o jeho činnost poměrně velký. Abychom mohli např. srovnávat s operou, museli bychom provést stejnou analýzu pro všechny operní premiéry ve stejném období, což by jistě možné bylo, zde však jde o materiál úzce vymezený, ze kterého však lze vyjít a vracet se k již jednou zaznamenaným pramenům.

Recenze, kritiky, referáty a publicistické články obecně jsou zdrojem informací, který můžeme využívat tam, kde jiné materiály chybí. Je však nutno na něj pohlížet také skrze kritické čtení, protože publicistický materiál nemá ve své podstatě za úkol zachovávat informace, ale vyjadřovat subjektivní názor. Vidíme-li, jak se kritici mohou zásadně rozcházet v názorech na působení uměleckých osobností, souborů i na konkrétní díla, musíme jejich postoj vzít v úvahu, pokud hodláme činit obecnější závěry z jejich popisů. Vždy je to skutečnost viděná z názorové pozice, ovlivněná z mnoha směrů. Lze ji brát spíš jako dokreslení, ilustraci, ale mít stále na paměti, že každá doba přináší své vlastní nové názory a pohledy, kterými znovu přehodnocuje pohled na současnost, ale také na minulost. Novinová zpráva má ke skutečnosti, s jakou potřebujeme pracovat z historiografického hlediska, blíže, ale názorová žurnalistika nám přibližuje ducha doby a kritický diskurz, můžeme z ní vyčíst převládající názory, neboť každý autor své myšlenky formuluje na základě svých poznatků a zkušeností. Je jistě vhodnější dívat se na publicistické texty ne jako na zdroj informací o událostech, které popisují, ale zkoumat je samotné a ptát se, co nám řeknou o době, o svých autorech, o jejich postavení, hledat shody a rozdíly v jejich vnímání.

⁷⁵ Tzv. koncept „opinion leaders“ a vícestupňového toku komunikace formulovaný sociology Paulem Lazarsfeldem a Elihu Katzem.

Baletní premiéry v tisku – přehled

Třídla díla	Datum premiéry	Recenze v ČS (datum)	Autor, značka	Rozsah	Recenze ve V (datum)	Autor, značka	Rozsah
V září minulosti	29. 8. 1919				31. 8. / 3. 9.	O.Š. / jv.	3 sloupce podčárku / -/-
Sylvie	13. 2. 1921				16. 2.	O.Š.	1/3 sloupce
Zlatý závoj	24. 8. 1921				26. 8.	O.Š.	3 sloupce podč.
Legenda o Josefu	14. 6. 1922	16. 6.	Hd.	3/4 sloupce	15. 6.	O.Š.	4 sloupce podč.
Labutí jezero	8. 7. 1922				11. 7.	O.Š.	1 sl. podč.
Louskáček	7. 7. 1923	11. 7.	-ik	1/6 sl.			
Spící krasavice	9. 7. 1924				11. 7.	V.Z.	1 sl. a 3 ř. podč.
Istar	11. 9. 1924	14. 9.	H.D.	1 sl. a kus	13. 9.	O.Š.	3 a 1/4 sl. podč.
Šeherezáda	24. 9. 1924	26. 9.	H.D.	Pod 1/2 sl.	26. 9.	O.Š.	1 a 1/4 sl. podč.
Petruška	24. 2. 1925	26. 2.	H.D.	1/3 sl., celý článek necelý 1	26. 2.	O.Š.	1 a 1/4 sl. podč.
Pan Twardowski	8. 7. 1925	10. 7.	H.D.	2/3 sl.	10. 7.	V.Z.	2 sl. podč.
Legenda o Josefu (obnovená prem.)	24. 11. 1925				26. 11.	O.Š.	1 a 2/3 sl. podč., reálné 1/3 čl.
Hračková skříňka / Z pohádek naší babičky	18. 12. 1925	20. 12.	H.D.	1/3 sl.	22. 12.	O.Š.	1 a 1/2 sl. podč.
Zmatek	21. 5. 1926				23. 5.	O.Š.	1 sl. podč.
Doktor Faust	10. 7. 1926	12. 7. (VČS) / 14. 7.	- / H.D.	1/3 sl. / Necelý 1 sl.	13. 7.	V.Z.	2 a 3/4 sl. podč.
Dítě a kouzla / Kdo je na světě nejmočnější // Prométheus	17. 2. 1927 // 1. 4. 1927	23. 2. / 27. 2. // 3. 4.	H.D. / - // H.D.	1/3 sl. / Pod 1/3 sl. // 2/3 sl.	19. 2. // -	O.Š. // -	2 sl. podč.
Raymonda	8. 10. 1927	10. 10. (VČS) / 11. 10.	- / H.D.	1/4 sl. / 1/4 sl.	11. 10.	O.Š.	2 sl. podč.
Skleněná panna	2. 7. 1928	3. 7. / 4. 7.	L.K. / H.D.	1/5-1/4 sl. / 1/2 sl.			
Z pohádky do pohádky	24. 11. 1928				26. 11.	O.Š.	1/6-1/5 sl. z 1 sl.

O.Š. = Otakar Šourek, H.D., Hd. = Hubert Doležil, jv. = Jindřich Vodák, V. Z. = Vojtěch Zelinka (?)

Bibliografie:

Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 1., A–L / Red. Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963.

Československý hudební slovník osob a institucí. Sv. 2, M–Ž / Red. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček. 1. vyd.. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965.

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny tance a baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: AMU 2006. 236 str. ISBN 80-7331-047-3

Dějiny české literatury. IV, Literatura od konce 19. století do roku 1945 / hlavní redaktor Jan Mukařovský, Praha: Victoria Publishing, 1995. 714 str.

DURČÁKOVÁ, Kristina. *Taneční publicistika v Čechách 1925–1939*. Diplomová bakalářská práce, Praha: HAMU 2005. Vedoucí dipl. práce doc. Dorota Gremlicová, PhD.

GREMLICOVÁ, Dorota. *Teoretická a kritická reflexe tance v Čechách, věda a výzkum*, rukopis článku.

Hudební věda I. / Red. Vladimír Lébl, Ivan Poledňák. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1988.

KAZÁROVÁ, H. *Balet Národního divadla v letech 1920–1945*. Praha: AMU 1983. Diplomová práce. Vedoucí dipl. práce doc. Božena Brodská.

KOCOURKOVÁ, L. *Taneční listy*, Praha: FSV UK 2010. Rigorózní práce. Vedoucí rig. práce doc. PhDr. Barbara Köpplová.

KONČELÍK, J., REIFOVÁ, I., HAGEN, L., SCHERER, H., SCHULZ, W. *Analýza obsahů mediálních sdělení*. Praha: Karolinum 2005. 149 str. ISBN 80-246-0827-8

KONČELÍK, J., VEČEŘA, P., ORSÁG, P. *Dějiny českých médií 20. století*, Praha: Portál 2011. 344 str. ISBN 978-80-7367-698-8

PALA, František. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila*. Praha: Divadelní ústav 1962. 275 str.

Prameny:

Venkov, orgán České strany agrární, Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické ročníky 1919–1928

České slovo, ústřední orgán České strany národně sociální, Praha: Melantrich, ročníky 1919–1928

PhDr. Lucie Kocourková (1984)

Studentka 2. ročníku oboru Taneční vědy na Akademii muzických umění v Praze. Absolventka bakalářského oboru Žurnalistika a magisterského oboru Mediální studia na Fakultě sociálních věd UK. Studentka 3. ročníku PGS programu Mediální studia tamtéž.