

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2018

Zuzana Hradilová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ a TANEČNÍ FAKULTA**

Taneční umění

Pedagogika tance

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**SOUDOBÉ PODOBY FUNKCE BALETNÍHO MISTRA**

**Situace v českých divadlech**

**Zuzana Hradilová**

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

Oponent práce: prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Dance art

Pedagogy of dance

**DIPLOMA THESIS**

**CONTEMPORARY FORMS OF THE POST OF BALLET  
MASTER**

**Situation in Czech theaters**

**Zuzana Hradilová**

Head of the exam: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Opponent in the exam: prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Date of thesis defence:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2018

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

SOUDOBÉ PODOBY FUNKCE BALETNÍHO MISTRA

Situace v českých divadlech

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## **Abstrakt**

Diplomová práce se zabývá profesí baletního mistra. První kapitoly zachycují její genezi, vývoj a proměny v kontextu evropských i českých dějin. Cílem dalších kapitol je přiblížit její aktuální podobu v rámci divadelního provozu českých baletních souborů 21. století a samostatně charakterizovat jednotlivé funkce: pedagog, asistent, repetitor. Závěr předkládá myšlenky a postřehy současných baletních mistrů a ukazuje klady i zápory, které tento umělecký post obnáší. Příloha obsahuje stručné medailony šesti baletních mistrů, jejichž názory celou práci doplňují.

## **Klíčová slova**

baletní mistr, balet, Česko, 21. století, divadelní provoz

## **Abstract**

This diploma thesis deals with the profession of a ballet master. First chapters capture its genesis, development and changes in the context of European and Czech history. The aim of the other chapters is to describe its current form within theatre operation of the Czech ballet companies in 21<sup>st</sup> century and characterize the particular functions included in it: teacher, assistant, leader of rehearsals. The conclusion presents the thoughts and observations of the current ballet masters and shows the pros and cons, that this artistic post entails. The appendix contains brief portraits of six ballet masters, whose opinions complete the entire work.

## **Keywords**

Ballet master, ballet, Czech republic, 21<sup>st</sup> century, theatre operation

## **Poděkování**

Touto cestou bych ráda poděkovala vedoucí své diplomové práce prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D., za obrovskou trpělivost, podporu a cenné rady, jak profesní, tak životní.

Mé velké díky také náleží vedoucímu katedry tance doc. Mgr. Václavu Janečkovi, Ph.D., a všem pracovníkům zahraničního oddělení, kteří mi v rámci Institucionálního programu (Freemover) pomohli realizovat studijní pobyt ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki) a tak získat řadu hodnotných informací vztahujících se k tématu mé práce.

Velké poděkování patří všem osobám, které se jakkoliv podílely na vzniku této práce, zejména však respondentům Nelly Danko, Janě Ruggieri, Ingrid Němečkové, Václavu Janečkovi, Jiřímu Pokornému a Filipu Veverkovi.

## Obsah:

1. Úvod	1
2. Geneze a proměny funkce tan. a bal. mistra v kontextu evropských dějin	5
2.1 Historický přehled do I. poloviny 19. století	5
2.2 Vývoj od II. poloviny 19. století do začátku 20. století	18
3. Utváření pozice baletního mistra v českém prostředí	27
3.1 Od středověkých mistrů až po vznik veřejných divadel	27
3.2 Kompetence baletních mistrů od začátku 19. st. do konce 20. st.	33
4. Baletní mistr a jeho pracovní zařazení v 21. století	46
4.1 Stálý versus externí baletní mistr	49
4.2 Baletní mistr jako host	52
5. Přehled baletních souborů na území ČR v číslech během div. sez. 2017/18	54
6. Baletní mistr - pedagog	58
6.1 Souhrn požadavků na práci divadelního pedagoga	61
6.2 Tradiční styly klasického baletu	63
6.3 Progresivní pohled na přípravu tanečníků	65
7. Baletní mistr - asistent	70
7.1 Profesní hledání	71
7.2 Záznam inscenace	76
8. Baletní mistr - repetitor	83
8.1 Proces zkoušení	85
8.2 Zkoušky sboru	86
8.3 Sólové zkoušky	90
8.4 Dozor při představení	93
8.5 Zachování autentičnosti repríz	94
9. Další rozměr činnosti baletního mistra	96
9.1 Spolupráce s korepetitorem	96
9.2 Konkurz	100
9.3 Úloha baletního mistra přesahující rámec jeho povinností	104
10. Závěr	107
11. Prameny a literatura	114
12. Přílohy	119



I. Nelly Danko - baletní mistryně s odzbrojující energií	120
II. Jana Ruggieri - „Železná lady“ brněnského baletu	129
III. Ingrid Němečková - Principal Ballet Mistress	140
IV. Václav Janeček - pedagog s nakažlivým smíchem	154
V. Jiří Pokorný - umělecký šéf plzeňského baletu	162
VI. Filip Veverka - světoběžník baletním mistrem	170
VII. Seznam otázek pro respondenty	178

# 1. Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem zvolila téma, které úzce souvisí s pedagogikou tance, koresponduje s mým profesním zaměřením a dotýká se sféry divadelního provozu. Primárním cílem bylo postihnout soudobé podoby funkce baletního mistra v českých souborech a poodhalit tak svět osoby, jejíž jméno se pravidelně objevuje v divadelním programu, jejíž diskrétní pohled pečlivě sleduje dění na jevišti v jedné z řad či loží hlediště a jejíž identita často zůstává očím diváků skryta.

Pokud ovšem chceme porozumět podstatě této tanečně-pedagogické profese, je nutno znát nejen její činnost v současnosti, ale také její působení v minulosti. Proto jsem si jako dílčí cíl prvních kapitol stanovila zmapovat genezi, vývoj a proměny tohoto uměleckého povolání v kontextu evropských i českých dějin.

Vyhledáme-li v tanečním slovníku termín *Baletní mistr (Maître de ballet)*, dozvídáme se, že na sklonku 17. století odkazoval na nejvyšší pozici v hierarchii baletu pařížské Opery, jeho role a význam se během staletí značně měnily a formovaly směrem k jeho současné podobě.<sup>1</sup>

Baletního mistra 21. století lze chápat jako syntézu tří důležitých činností - pedagog, asistent a repetitor - ovšem není pravidlem, že všechny tyto pracovní oblasti zastane jeden člověk. Pracovní zařazení a rozsah pracovních povinností, stejně jako šíře celkového vytížení souvisí s podmínkami uměleckého provozu i s finančními možnostmi konkrétního divadla, což tvoří náplň dalších kapitol. Přestože mým prvotním úmyslem nebylo detailní zmapování aktivit baletních souborů, jako faktografický doplněk předkládám číselný přehled, který dokumentuje aktuální stav, počet baletních mistrů, tanečnicků i uměleckých pracovníků v jednotlivých kamenných divadlech v České republice.

Stěžejní část práce tvoří kapitoly, které charakterizují základní oblasti profese baletního mistra, odhalují jejich pracovní náplň i umělecká specifika. Situace v baletních souborech je v posledních letech poznamenána značnou fluktuací tanečnicků. Současný divadelní repertoár se vyznačuje žánrovou rozmanitostí. Baletní ansámblы uvádějí mimo tradičního a domácího repertoáru i kusy moderní, postmoderní či novinky současných zahraničních choreografů, mnohdy i taneční experimenty. Vzhledem k uvedenému stylovému rozpětí se zvyšují nároky na

---

<sup>1</sup> LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008. s. 756

technickou i uměleckou připravenost tanečníků, a tím se mění i požadavky na osobu baletního mistra.

Divadelní *pedagog* prohlubuje technické a interpretační dovednosti členů baletního souboru prostřednictvím tréninkového procesu; je zodpovědný za úroveň a profesionalitu baletního souboru. *Asistent* spolupracuje s choreografem při nastudování baletního díla; podílí se na výběru obsazení a odborně vede interprety při studiu inscenace. *Repetitor* přebírá zodpovědnost za zachování autenticity tanečního díla v průběhu repríz, což obnáší interpretační i uměleckou přípravu během zkoušek (*repetic*) a dozor při představení. Toto jsou principiální povinnosti baletního mistra, avšak rámec jeho působení zahrnuje širokou paletu dalších důležitých aktivit, které jeho úlohu v divadelním provozu doplňují.

V souvislosti s ojedinělým postavením tanečního umění a s ohledem na fakt, že tanci byla vždy věnována menší pozornost než ostatním uměleckým oborům, je třeba konstatovat, že neexistuje dostatečné množství informací k sestavení podrobného obrazu činnosti tanečního a posléze baletního mistra.

Výchozí materiál pro zpracování dějinného souhrnu tvořily práce tanečních historiků a teoretiků Boženy Brodské, Heleny Kazárové a Doroty Gremlicové. Další údaje jsem získala prostřednictvím prací studentů katedry tance pražské AMU, zejména disertační práce Karolíny Bulínové a diplomové práce Karla Littery.

Velkou pomoc při realizaci odborného popisu pracovního zaměření baletního mistra současnosti představovala odborná publikace Václava Janečka *Úvod do taneční pedagogiky*.

V oblasti cizojazyčné literatury existuje pár knih s názvem *Ballet master* nebo *Maître de ballet*, většinou se však jedná o životopis či životopisný příběh slavné osobnosti např. Maria Petipy, George Balanchine, Augusta Bournonvilla a dalších. Řada publikací se věnuje výuce různých tanečních technik a odborné metodice, ale žádná z nich se nezaměřuje na výuku v divadelním prostředí nebo na soudobý provoz baletních souborů. Proto jsem více využívala domácí literární zdroje.

Značnou část informací a poznatků jsem objevila v portrétech umělců, článcích a rozhovorech, jež vznikly pro periodikum *Taneční listy* nebo internetové kulturní portály *OperaPlus* a *Taneční aktuality*.

Těžiště mé práce spočívá v názorech a zkušenostech konkrétních baletních mistrů, kteří v současné době působí na této pracovní pozici. Během rozhovorů trpělivě odpovídali na mé otázky a poskytli mi tak řadu cenných myšlenek a podnětů k vybranému tématu. Žádný z respondentů si však nepřál přepis rozhovoru zveřejnit, proto jsou uloženy v mém soukromém archívu.

Bylo mi nesmírnou ctí a obrovským zdrojem inspirace zpovídat:

- baletní mistryni *Národního divadla v Praze* **Nelly Danko**<sup>2</sup> (dne 30. 11. 2017 v prostorách Národního divadla v Praze)
- vedoucí baletní mistryni *Národního divadla Brno* **Janu Ruggieri**<sup>3</sup> (dne 3. 7. 2017 v prostorách Národního divadla v Brně)
- hostujícího baletního mistra a pedagoga **Václava Janečka**<sup>4</sup> (dne 31. 10. 2017 v prostorách Akademie múzických umění v Praze)
- uměleckého šéfa plzeňského baletu a baletního mistra **Jiřího Pokorného**<sup>5</sup> (dne 18. 10. 2017 v prostorách Divadla J. K. Tyla v Plzni)
- externího baletního mistra *Moravskoslezského divadla v Ostravě* a *Divadla F. X. Šaldy v Liberci* **Filipa Veverku**<sup>6</sup> (dne 11. 10. 2017 v prostorách Divadla J. K. Tyla v Plzni)
- baletní mistryni *Finského národního baletu (Finnish National Ballet Helsinki)* **Ingrid Němečkovou**<sup>7</sup> (dne 21. 3. 2017 v prostorách Suomen Kansallisooppera v Helsinkách - rozhovor realizovaný během studijního pobytu v Helsinkách v rámci projektu Freemover 2017)

Díky těmto osobnostem vznikla zajímavá mozaika osobitých názorů a postřehů z jejich aktivního působení, jež doplňují objektivní fakta a ověřitelné údaje o této funkci z dostupných zdrojů. Pohled na činnost českého baletního mistra působícího v cizině – Ingrid Němečkové - dodal celé práci nový rozměr možností srovnání. Portréty jednotlivých respondentů s životopisnými daty i seznam jednotných otázek jsou umístěny v příloze.

---

<sup>2</sup> Nelly Danko (\*1951) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně

<sup>3</sup> Jana Ruggieri (roz. Veselá) (\*1967) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně

<sup>4</sup> Václav Janeček (\*1964) tanečník, pedagog, baletní mistr, dramaturg

<sup>5</sup> Jiří Pokorný (\*1971) tanečník, umělecký šéf

<sup>6</sup> Filip Veverka (\*1978) tanečník, baletní mistr

<sup>7</sup> Ingrid Němečková (roz. Seidlová) (\*1959) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně

Na cestě za poznáním jsem se však setkala i s negativními reakcemi. Zástupci některých českých divadel odmítli spolupráci z důvodu velkého pracovního zaneprázdnění, anebo vůbec nereagovali na opakovanou žádost o spolupráci. I přes tyto překážky se mi podařilo získat respondenty různého pracovního zaměření i zařazení a vytvořit ucelený pohled na profesi baletního mistra.

Tato osoba, jež se svou službou zavázala múze tance Terpsichoré, je pro baletní soubor nepostradatelnou autoritou a bezesporu má klíčové postavení v každém ansámblu, proto si zaslouží zkoumání poněkud detailnější optikou. Rozkrýt profesní i osobní svět lidí, kteří se zasvětili tomuto druhu uměleckého poslání, představuje hlavní záměr této práce.

## 2. Geneze a proměny funkce tanečního a baletního mistra v kontextu evropských dějin

Označení baletní mistr se oficiálně začalo používat v průběhu 18. století<sup>8</sup>, jeho pojetí bylo poněkud odlišné od současné podoby. Za vzdálený historický předobraz bychom však mohli považovat i renesančního tanečního mistra. A podíváme-li se ještě hlouběji do dějin tance, zjistíme, že osoba zodpovědná za provozování a výuku tance existovala již od pradávna.

### 2.1 Historický přehled do I. poloviny 19. století

#### Od šamanů k bratrstvu

S tancem se setkáváme už v raném období vývoje lidské společnosti, původně byl tanec těsně spjat s každodenní prací a převažoval v něm náboženský a magický charakter. V tradičních společnostech existoval často člověk (šaman), který utvářel a „nacvičoval“ taneční části obřadu, připravoval jejich účastníky. Historicky lze takovou funkci doložit až ve starověku, např. ve starověkém Řecku, kde taneční výstupy nacvičoval profesionální učitel tance tzv. chorodidaskalos.<sup>9</sup>

Věrohodně se dá říct, že ve středověku také existoval taneční mistr, ale jeho početnější historické doklady pocházejí víceméně až ze 14. století. Rovněž v kultuře trubadúrů, truvérů a minnesängrů fungoval člověk-organizátor tanečně-hudebních událostí.

Již od dob rané renesance jsou známy různé cechovní společenství, která sdružovala tanečními mistry. „*Ve Francii to bylo kupříkladu Bratrstvo svatého Juliána (Confrérie de Saint Jullien), které získalo královský patent roku 1334 pro výuku hudby a tance. Mistrovskou zkoušku mohl složit jedině ten, kdo zvládl vedle tanečních schopností a znalostí též hru na housle na vysoké úrovni.*“<sup>10</sup> Taneční mistři vyučovali šlechtu a majetné měšťanstvo, kromě výuky tance se často specializovali i na výuku šermu, jízdy na koni či dvorní etikety, nežádka se

---

<sup>8</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha: AMU, 2008. s. 49

<sup>9</sup> *Le Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines de Daremberg et Saglio* [online] [ cit. 19. 2. 2018] Dostupné z <http://dagr.univ-tlse2.fr/consulter/841/CHORODIDASKALOS>

<sup>10</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 20

uplatňovali i jako tanečníci a choreografové v dvorních představeních.<sup>11</sup> Mnohdy využívali své hudební vzdělání a sami skládali hudební doprovod ke svým tancům. Za své služby u dvora byli taneční mistři velmi dobře odměňováni a dostávalo se jim rovnocenných výsad jako dvorním úředníkům.<sup>12</sup>

## Taneční mistři renesance

Období renesance přineslo nové umělecké impulsy. Díky novým estetickým ideálům se změnilo vnímání lidského těla a tanec byl rehabilitován ve své funkci společenské, zábavné a posléze i divadelní.<sup>13</sup> S rozvojem světské dvorské a měšťanské kultury se objevil požadavek na vybrané společenské chování a dvorskou etiketu, šlechtic již nebyl chrabrým rytířem, ale duchaplným šlechticem<sup>14</sup>. Na rozdíl od minulých období značně vzrostl zájem o dvorské tance.

Zvýšená společenská prestiž tance představovala živnou půdu pro uplatnění dvorního **tanečního mistra**. Renesanční Itálie se v tomto ohledu stala kolébkou tanečních mistrů, nejváženější šlechtické rody i bohatí měšťané je zaměstnávali jako učitele tance, tvůrce tanečních produkcí i vzdělané intelektuály podílející se na výchově rodinných příslušníků. Často se stali důstojnými členy dvora, čímž se jejich společenské postavení značně zlepšilo. Takřka denně cvičili a kultivovali šlechtice v pohybových dovednostech. Rostla obliba společenských událostí, slavnostních ceremonií, plesů a hostin. Velké popularity dosáhly tance pro podívanou *ballo* či *balletto* (nebo *it. brando*), jejichž příprava se rovněž řadila mezi povinnou činnost dvorních tanečních mistrů.<sup>15</sup> V této době je zřetelné spojení výuky společenských tanců a přípravy „divadelních“ tanečních výstupů, samostatných nebo v rámci syntetických produkcí, raných oper (*dramma per musica*) apod. v osobě jednoho člověka.

---

<sup>11</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 20

<sup>12</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 20

<sup>13</sup> KAZÁROVÁ, Helena. Učební texty pro e-learning. Dějiny tance a baletu. Katedra tance HAMU Praha. (4. *Tanec v období renesance*) [online] [ cit. 19. 2. 2018] Dostupné z <https://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2798>

<sup>14</sup> *Renesanční cortegiano* - muž dvořan splňující ideál všestranné kultivovanosti, vzdělanosti v souladu s fyzickými i duševními schopnostmi, spolu s neodmyslitelnou elegancí. Popsáno v díle *Dvořan* Baldassare Castigliona (1478-1529). Použito z Diplomové práce Hany Barochové: *Taneční mistr a jeho role v historii tance Geneze a proměny profese tanečního a baletního mistra v průběhu 15.-18. století*, Praha: AMU 2000 s. 8

<sup>15</sup> KAZÁROVÁ, Helena. Učební texty pro e-learning Dějiny tance a baletu. Katedra tance HAMU Praha (4. *Tanec v období renesance*) [online] [ cit. 19. 2. 2018] Dostupné z <https://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2798>

V souvislosti s upevněním funkce tanečního mistra, odborníka na slovo vzatého v otázkách tance i znalce módních tanečních trendů se začala tříbit taneční technika, vznikaly nové tvary a tím sílila potřeba grafického záznamu i nutnost rozvoje teorie tance. Dochovala se řada rukopisných a později tištěných pojednání o tanci, které jsou dílem právě italských a také francouzských, španělských a německých tanečních mistrů.

Jeden z nejstarších představuje kodex *De arte saltandi et choreas ducendi* (cca 1455) od Domenica da Piacenzy<sup>16</sup>. Autory dalších děl byli Piacenzovi žáci Antonio Cornazano<sup>17</sup> a Guglielmo Ebgreo<sup>18</sup>. První jmenovaný sepsal *Libro dell' arte del danzare* (vznik cca 1455-1465), druhý taktéž vytvořil dva taneční traktáty.<sup>19</sup> Díky těmto raně renesančním mistrům byly položeny základy novému pohledu na tanec jako syntézy pohybu, hudby a prostoru. Jimi popsaná pravidla měla sloužit jako východisko k taneční výuce.

Vrcholná renesance stále dále rozvíjela repertoár dvorských tanců Itálie udávala hlavní tón evropské kultury. K výše jmenovaným představitelům tzv. *lombardské školy* se přidali další dva italské teoretici a navázali na ně vlastními spisy. Fabritio Caroso da Sermoneta<sup>20</sup> v taneční příručce *Il ballarino* z roku 1581 popisoval mnoho tanců a některé z názvů či užitých názvosloví se velmi podobalo dnešní terminologii. Cesare Negri<sup>21</sup> s *Nuove inventioni di Balli* (1604) a *Le gratie d'amore* (1602) uzavírá výčet nejdůležitějších italských tanečních manuálů. V podrobných a systematických popisech tanečních prvků a krokových sekvencí se objevily už i piruettes a složitější skoky, včetně deskripce o nutnosti vytočení nohou v kyčelním kloubu. Jeden ze znaků, spojujících renesanční taneční styl s pozdější klasickou taneční technikou.

---

<sup>16</sup> Domenico da Piacenza (cca 1400-1470) taneční mistr rodu de Este ve Ferraře

<sup>17</sup> Antonio Cornazano (1429 nebo 1431-1500) taneční mistr rodiny Sforzů v Miláně

<sup>18</sup> Guglielmo Ebreo (nar. cca 1425-?) taneční mistr známý též pod jménem Vilém, Žid s Pesara nebo Giovanni Ambrosio

<sup>19</sup> LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008. s. 107

<sup>20</sup> Fabritio Caroso da Sermoneta (1526/1535 - 1605/1620) taneční mistr. Následně vydaní příručky mělo odlišný název *Nobiltà di Dame* (1600 a další vydání 1630). Mnoho tanců obsahovalo věnování šlechtickým ženám. [online] [ cit. 21. 2. 2018] Dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/Fabritio\\_Caroso](https://en.wikipedia.org/wiki/Fabritio_Caroso)

<sup>21</sup> Cesare Negri (cca 1535 - cca 1605) taneční mistr působící v Miláně, kde v roce 1554 založil taneční akademii. Přezdívali ho „*il Trombone*“, hanlivé pojmenování pro někoho, kdo hraje na vlastní roh. [online] [ cit. 21. 2. 2018] Dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare\\_Negri](https://en.wikipedia.org/wiki/Cesare_Negri)



Nejstarší spis reflektující francouzský taneční svět je burgundský tzv. *Rukopis Margarety Rakouské (Manuscrit des basses danses de Marguerite d'Autriche)*<sup>22</sup> s popisy basse danse z přelomu 15. století a 16. století. Velkou pozornost si zaslouží sbírka tanečních melodií Michaela Praetoria<sup>23</sup> s názvem *Terpsichore* (1612) a unikátní taneční traktát *Orchésographie* (1588), jehož tvůrcem je Thoinot Arbeau<sup>24</sup>. Ve sbírkách se vyskytují jak tance svou povahou společenské, tak záznamy vlastně choreografií, vytvořených příslušných tanečním mistrem pro předvádění jako „podívaná“.

### **Ballet de cour ve Francii a masque v Anglii**

V umělecké epoše pozdní renesance a manýrismu se ze snah humanistických umělců na území Itálie zrodila opera. Francie konce 16. století položila základy baletu. Forma dvorský balet - *ballet de cour* - sloužila k podívané, oslavě monarchy a jako demonstrace panovnickovy moci. Cílem tehdy založené Académie de Poésie et de Musique (1570)<sup>25</sup> byl návrat k estetickým principům antiky, pozemský tanec měl zobrazit zásady novoplatónské filozofie o napodobení nebeského tance hvězd, a tím znázornit harmonii sfér a nastolení řádu.<sup>26</sup>

Balthazar de Beaujoyeulx byl oním hybatelem tanečních dějin, který vytvořil velké představení s tancem, vycházející z idejí zmíněné akademie a spojovalo instrumentální hudbu, zpěv, recitaci a tanec do jednoho celku. Tento původem italský taneční mistr vlastním jménem Baldassare de Belgiojoso působil ve službách Kateřiny Medicejské původně jako houslista a hudební skladatel, aktivně se podílel na aranžování dvorních slavností. Historicky nejdůležitější a taktéž jeho nejslavnější dílo *Ballet Comique de la Royne* bylo předvedeno v Louvru roku 1581. Dvorské balety se okamžitě staly oblíbenou kratochvílí a

---

<sup>22</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Zápis tance*. in Sborník příspěvků. *Tanec - záznam, Analýza, pojmy*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 11

<sup>23</sup> Michael Praetorius vlastním jménem Michael Schultheiß (1571-1621) německý skladatel, varhaník a hudební teoretik.

<sup>24</sup> Thoinot Arbeau vlastním jménem Jehan Tabourot (1519-1595) byl francouzský hudební skladatel, taneční teoretik a kněz. [online] [ cit. 21. 2. 2018] Dostupné z <https://www.britannica.com/biography/Thoinot-Arbeau>

<sup>25</sup> Akademie hudby a poezie - v jejím čele stál francouzský básník Jean Antoine de Baïf (1532 –1589)

<sup>26</sup> BRODSKÁ, Božena. *Zdivadelnění tance v pozdní renesanci a baroku*. Taneční listy, 4/1999 s. 12

vznikaly další a další produkce, jež měly potvrzovat a reprezentovat postavení vládce.

Dvořané cvičili někdy i každý den pod vedením tanečních mistrů techniku tance. Choreografie inscenací balletu de cour spočívala v aranžování kroků, jež šlechtici znali ze společenských tanců. Tančil král, královna a její dvorní dámy, princové i princezny. Profesionálové se do ballet de cour také zařazovali a postupně přibývali, na začátku to byl často tvůrce choreografie, pak další a nakonec i ženy-profesionálky.

Velkým příznivcem ballet de cour byl Ludvík XIV., díky své velkolepé taneční roli v představení Ballet de la Nuit, symbolizující královskou moc, byl přezdíván „Král Slunce“. Z popudu tohoto panovníka byla v roce 1661 otevřena *L'Académie royale de Danse*, která shromažďovala třináct tanečních mistrů. Ředitelem Královské akademie a současně „tvůrcem všech baletů jeho veličenstva“ byl jmenován Pierre Beauchamp<sup>27</sup>. Historickým mezníkem pro vývoj funkce baletního mistra se tak stává nejen uvedení představení balletu de cour, ale současně i činnost akademie. Její členové se pravidelně scházeli, aby schvalovali novinky v provedení tanců. Uzákoonili pět základních pozic nohou a princip vytáčení při každém kroku a postoji. Formoval se tedy „jazyk tance“, který se rychle vyvíjel<sup>28</sup>. Další dějinný předěl se odehrál roku 1669, kdy s odchodem Ludvíka XIV. z jeviště, přestávala v baletech účinkovat i šlechta. Tanec na jevišti se tak stal doménou profesionálních umělců. Tím se také posílily podmínky pro postupné oddělování společenského a divadelního tance a tím i povolání tanečního a baletního mistra.

Vzhledem k následnému založení divadla zvaného *Académie Royale de Musique*<sup>29</sup> (později Opéra national de Paris) v roce 1671 bylo zřejmé, že k hudbě a tanci choval Ludvík XIV. i nadále trvalé sympatie. O rok později dokonce udělil královské privilegium Jean Baptistu Lullymu<sup>30</sup>, tehdejšímu řediteli akademie hudby, k otevření školy při divadle pro baletní výuku dvanácti dívek a dvanácti

<sup>27</sup> Pierre Beauchamp (1635-1705) skladatel a tanečník u francouzského dvora

<sup>28</sup> BRODSKÁ, Božena. *Zdivadelnění tance v pozdní renesanci a baroku*. Taneční listy, 4/1999 s. 13

<sup>29</sup> *Académie royale de musique*, zkráceně *Académie d'opéra* či jen prostě „Opéra“ byla na konci 17. století oficiálním divadlem francouzského dvora. Během francouzské revoluce se přejmenovala na *Théâtre des Arts (Divadlo umění)* a od 19. století nese současný název *Opéra national de Paris*.

<sup>30</sup> Jean Baptist Lully, vlastním jménem Giovanni Battista Lulli (1632 –1687) byl francouzský hudební skladatel italského původu, tvůrce formy francouzské opery (tragédie lyrique), který byl taktéž těsně spjat s tvorbou balletu de cour.

chlapců. Vyučování zde vedl osvědčený Pierre Beauchamp. Tuto skupinku tanečníků bychom mohli označit za první profesionální baletní soubor.

Anglie si oblíbila taneční mumraje a maškarády. Během vlády královny Alžběty I. se zrodil typ dvorských představení s divadelními rysy zvaný *masque*. Jeho smysl byl obdobný jako ve Francii u *ballet de cour*, tedy demonstrovat vznešenost panovnice a dvora. I v *masque* tančili dvořané, v části označované *antimasque* vystupovaly komické a groteskní postavy, předváděné profesionály. Po propuknutí občanské války v roce 1640 tato dvorská divadelní forma víceméně zanikla.

### **Taneční baroko - první baletní mistři a mistryně**

Ve Francii byl zásluhou akademiků zdokonalován vznešený taneční styl - *la belle danse* nebo *la danse noble*. A díky jejich vlivu, a to i prostřednictvím tzv. Beauchamp-Feuilletovy taneční notace, se rychle rozšířil a ovlivnil velkou část aristokratické Evropy 18. století. Spis *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, zveřejněný v roce 1700 Raoulem-Augerem Feuilletem<sup>31</sup>, představil grafický záznam tance (na notaci se zřejmě podílel i Pierre Beauchamp) širší odborné veřejnosti<sup>32</sup>.

Začátkem 18. století docházelo ke stylovému oddělení tance společenského a profesionálního, tedy tance jenž byl provozován v divadle. V souvislosti s touto skutečností se objevily dva rozdílné pojmy: *taneční mistr* a ***baletní mistr***.<sup>33</sup>

Baletní mistr taktéž představoval nejvyšší stupeň v hierarchii baletního souboru při Academie Royale de musique. V organizačním řádu tohoto divadla z roku 1714 byly stanoveny jeho povinnosti: *komponovat tance v divertissements des oeuvres lyriques (tragédie en musique, tragicomédie-ballet et opéra-ballet), dále rozděloval role jednotlivým interpretům a zajišťoval zkoušky na představení*.<sup>34</sup>

Náplň práce se tedy velmi podobala činnosti dnešního baletního mistra, i když jak se ukáže v dalších obdobích, označení baletní mistr, „***maître de ballet***“, bylo

---

<sup>31</sup> Raoul - Auger Feuillet (1659/60-1710) francouzský taneční mistr. Jeho *Choreografii aneb umění zapisovat tanec* přeložil v roce 1706 v Londýně anglický taneční mistr John Weaver (1673-1760).

<sup>32</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha: AMU, 2008. s. 22

<sup>33</sup> Tato dvojí praxe společenská a divadelní je zřejmá i z knih německých tanečních mistrů začátku 18. století. KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 23

<sup>34</sup> BAROCHOVÁ, Hana. Diplomová práce. op. cit. 7., s. 107

spojováno spíše s tvůrcem jevištních tanců, dnes bychom řekli s pojmem choreograf a s pojmem šéf baletu.

Na prahu rokoka se v profesi baletního mistra vedle mužů začaly objevovat i ženy.<sup>35</sup> Baletní mistryně byly řádnými členkami baletního souboru, tančily a rovněž tvořily choreografie. Do nadřízené funkce se musely kvalifikovat svými interpretačními výkony. Příklad takového působení představuje např. Françoise Prévostová<sup>36</sup>, která byla současně tvůrkyní i interpretkou slavné choreografie *Les Caractères de la danse* z roku 1715.<sup>37</sup>

Další představitelkou této praxe je „*Mlle Dechaliersové, která pocházela z Paříže. V roce 1724 se stala baletní mistryní v hamburském divadle Am Gänsemarkt, pracovala v této funkci až do roku 1738.*“<sup>38</sup>

V poměru s mužskými zástupci v tomto úřadu byl jejich počet nepoměrně menší. Jak popisuje historička Helena Kazárová, „...evropská patriarchální společnost viděla v ženě vždy spíše interpretku než tvůrkyni.“<sup>39</sup>

Na cestě od rokoka ke klasicismu se setkáváme s řadou zvučných jmen. Uvedeme alespoň ta nejdůležitější ve vztahu k vybranému tématu. Louis Pécour<sup>40</sup>, tanečník a nástupce Beauchampa ve funkci ředitele i baletního mistra Akademie tance, Pierre Rameau<sup>41</sup>, autor teoretického spisu *Le Maître a danser (Taneční mistr)* z roku 1725, a Jean Baptista Landé<sup>42</sup>, jenž od roku 1738 vedl v Petrohradě carskou taneční školu. Nesmíme zapomenout na Johna Weavera<sup>43</sup>, anglického tanečníka a baletního mistra, jenž se proslavil zejména jako choreograf divadla Drury Lane, a dodnes mu je připisován posun k dějovosti baletů. Byl tak předchůdcem tvůrců tzv. ballet d'action.

---

<sup>35</sup> KAZÁROVÁ, Helena: *Profesionální tanečnice v barokní společnosti : Marie Sallé* s. 15 Kolektiv autorek. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*, Praha: AMU, 2013

<sup>36</sup> Françoise Prévostová (1680 - 1741) primabalerina a choreografka pařížské Opery, pedagožka taneční školy při pařížské Opeře.

<sup>37</sup> Představení *Les Caractères de la danse* bylo v roce 1715 uvedeno v pařížské Opeře jako sólové divertissement s hudbo Jeana-Féryho Rebelu, v choreografii Françoise Prévostová, která ho současně i sama tančila. [online] [ cit. 6. 4. 2018] Dostupné z <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095548553>

<sup>38</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 14

<sup>39</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 15

<sup>40</sup> Louis Pécour (1653-1729) tanečník i choreograf.

<sup>41</sup> Pierre Rameau (1674-1748) taneční mistr působící v Paříži, Lyonu a ve Španělsku,

<sup>42</sup> Jean Baptista Landé (?-1748) francouzský tanečník, působící ve Švédsku, Dánsku a Rusku. Bývá označován jako zakladatel Carského baletního divadla (později Mariinsky balet).

<sup>43</sup> John Weaver (1673-1760) anglický tanečník, choreograf a baletní mistr

K otázkám rozdělení žánrových oblastí dobových divadelních tanců i k zásadám práce baletního mistra se vyjádřil John Weaver ve svém pojednání *An Essay Towards an History of Dancing*, které vyšlo v roce 1712. „Divadelní neboli operní tančení, kterému obvykle říkáme jevištní tančení (*Stage-Dancing*), se dělí na tři části, tzv. vážné (*serious*), groteskní (*grotesque*) a scénické (*scenical*). Groteskní tančení je zcela určeno pro jeviště a zabírá největší část operního tančení a je o hodně obtížnější než ono vážné, vyžaduje maximální dovednosti interpreta. Mistr nebo interpret v groteskním tanci musí být člověk vychovaný pro tuto profesi a zcela nadaný pro své zaměstnání. Jako Mistr musí být zdatný v hudbě a zvláště ovládat onu část vztahující se k času, vzdělaný v dějinách minulých i moderních, s vkusem v oblasti malířství a poezie. Musí dokonale znát všechny kroky užívané v tanci a umět je správně používat pro každou postavu.“<sup>44</sup>

Uvedený text odráží fakt, že chtěl-li baletní mistr uspět jako interpret, pedagog a tvůrce, což byly v té době „spojené nádoby“, musel bezpodmínečně ovládat styl *la belle danse* i styl *commedie dell' arte*<sup>45</sup>. Akademický styl *la belle danse* prezentoval taneční půvab, přesnost a lehkost, kdežto styl *commedie dell'arte* (dobovou terminologií „groteskní“) vnesl do tance artističnost a pohybovou charakteristiku typickou pro jednotlivé postavy.<sup>46</sup>

## **Baletní mistr II. poloviny 18. století**

V druhé polovině 18. století se pod vlivem literárního klasicismu a osvícenství začal formovat nový proud v baletu, akcentující myšlenkový obsah. Jisté změny v koncepci předznamenal svou tvorbou Franz Hilverding (1710-1768), vídeňský tanečník, loutkař a choreograf. Nový proud dostal jasnou podobu až v tvorbě dvou umělců, Francouze Jeana Georgese Noverra<sup>47</sup> a Itala Gaspara Angioliniho<sup>48</sup>, kteří dali baletu nový význam, větší závažnost, smysl i dosah<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha: AMU, 2008. s. 69

<sup>45</sup> *Commedie dell' arte* je druh improvizovaného divadla renesanční Itálie, založen na pevných, ustálených charakterech postav a improvizaci. Existovaly typy postav, které se objevovaly v každém představení (Harlekýn, Kolombína, Pantalone, Dottore). Kočovní společnosti *commedie dell'arte*, skupiny všestranně vyškolených umělců v akrobacii a tanci, ovlivnily herce, dramatiky a později i tanečníky ve všech evropských zemích.

<sup>46</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 68

<sup>47</sup> Jean Georges Noverre (1727-1810) tanečník, choreograf, taneční teoretika reformátor, průkopník dějových baletů. Dle slavného anglického herce Davida Garricka bývá označován jako „*Shakespeare tance*“. Od roku 1995 se slaví 27. duben - den jeho narozenin jako Mezinárodní den tance.

Oba byli velkými osobnostmi tanečních dějin a oba měli podíl na vzniku *ballet d'action*, oba byli slavnými a plodnými choreografy, oba uváděli dramatické dějové balety, modelovali charakterově postavy a žádali po interpretech pravdivé vyjádření emocí. Vedli spolu také o názorech na žádoucí podobu dějového baletu slavnou literární polemiku.<sup>50</sup>

Z hlediska zaměření námi sledované funkce baletního mistra se ještě více prohluboval rozdíl mezi tanečním a baletním mistrem, ale i tak nebylo výjimkou, že výkonný baletní mistr skloubil práci v divadle s působením u šlechtického dvora. Divadelní baletní mistr byl zejména nezávislým tvůrcem choreografie, v určité rovině tanečním teoretikem a v neposlední řadě i tanečním pedagogem, poněvadž to jeho profese a produkce vyžadovaly.

K otázkám výuky tance a zejména k nedostatku erudovaných tanečních mistrů rozvinul Gasparo Angiolini vlastní úvahu:

*„Vážený tanečník, talentem průměrný, který sotva vyšel z nějaké dobré školy, stačí, aby učil základy. Ale takovým způsobem jako chytrý učedník, který mramor zhruba otesá, zatímco mistr jej dotáhne do dokonalosti. Mistr tohoto kalibru Vám předvede a popíše přímo na částech Vašeho těla pravý tanec tím způsobem, že všechny odpovídají hlavní linii těla a v každé situaci Vás učiní pánem svého těla. Naučí Vás původ pohybů, které vytvářejí kroky a dávají dohromady celý tanec.“<sup>51</sup>*

### **„Shakespeare“ tance**

Slavná kniha Jeana Georgese Noverra *Les Lettres sur la danse et sur les ballets* (*Listy o tanci a balettech*), vydaná v první verzi v Lyonu v roce 1760, reflektovala a teoreticky formulovala všestrannou reformu divadelního tance. Noverre do svých myšlenek promítl požadavky na rozvinutou dějovou zápletku s logicky rozvinutým příběhem a s hrdiny plnými citů a vášní. Zavrhl formálnost i symetrii. Dotkl se problematiky taneční výuky a interpretace, „volal“ po odbornosti a kvalifikaci. Své dílo shrnul do samostatných kapitol (listů), které obsahují

---

<sup>48</sup> Gasparo Angiolini (1731-1803) vlastním jménem Domenico Maria Gasparo, tanečník, choreograf a hudební skladatel. Bývá mu připisováno prvenství v uvedení balet *d'action*.

<sup>49</sup> BRODSKÁ, Božena. *Rokoko a klasicismus v tanci*. Taneční listy, 6/1999 s. 14

<sup>50</sup> Kolektiv autorů: *Tanec a společnost*, Praha: AMU, 2009. DOTLAČILOVÁ, Petra: *Lettere contra Lettres aneb Polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem*, s. 33

<sup>51</sup> DOTLAČILOVÁ, Petra. *tamtéž*, s. 42

rozmanité úvahy a podněty.<sup>52</sup> K otázkám kompetencí baletního mistra se Noverre vyjadřoval zcela přesně a srozumitelně, z jeho stanovisek by bylo možné sestavit souhrn předpokladů, jimiž by měl disponovat nejen baletní mistr klasicismu, ale i ten současný.

*„Baletní mistr bez inteligence a bez vkusu provede taneční kus mechanicky a zbaví ho účinku, poněvadž nevyčítí jeho ducha.“<sup>53</sup>*

Noverrovy požadavky na „schopného“ baletního mistra:

- přirozená inteligence, fantazie, cit, vkus, dar pozorovat svět otevřenými očima a čerpat podněty z jiných druhů umění
- znalost hudby, její formy a struktury
- všeobecný rozhled, informovanost, orientace v mytologii i dějinách umění
- znalost geometrie pro přesnost tanečních formací
- zaměření na pedagogiku i anatomii, a s tím související fyziognomii tanečníků - začátek výuky tance již v dětství

*„Jen nedostatečná pozornost, již věnují baletní mistři tělesné stavbě svých žáků, je příčinou, že máme tak mnoho špatných tanečníků, jichž by bylo nepochybně méně, kdybychom dovedli jim ukázat obor, pro ně vhodný.“<sup>54</sup>*

- nutnost celoživotního procesu sebevzdělávání a sebereflexe každého baletního mistra
- nevytvářet vlastní taneční „kopie“

*„Nemohu se zdržeti, pane, abych nepokáral ty baletní mistry, kteří chtějí se směšnou svéhlavostí, aby sboroví tanečníci a tanečnice brali přesně za vzor a odměřovali svá gesta a postoje podle nich. Zdali se tato podivná osobitost nepříčí rozvoji přirozených půvabů těchto výkonných sil a zdali v nich neudusí cit pro výraz, jenž je jim vlastní?“<sup>55</sup>*

---

<sup>52</sup> DOTLAČILOVÁ, Petra. tamtéž, s. 31

<sup>53</sup> NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*, Praha: SPN, c1984. s. 16

<sup>54</sup> tamtéž s. 26

<sup>55</sup> NOVERRE, Jean Georges . tamtéž s. 17

- individuální přístup k jednotlivcům a tím odstranění nedostatků a nevhodných tanečních návyků
- jednotný přístup ke sborovým tanečnickům i k sólistům, jinak celek zůstane „vlažným“
- potlačení pýchy, sebeklamu a lenosti

*„Potlesk - to vím - je potravou umění, ale přestává být prospěšný, nerozdělíme-li ho vhodně, příliš silný pokrm povahu rozrušuje a zeslabuje, místo aby ji vytvářel. Začátečníci na divadle jsou jako děti, jež slepá a přeněžnělá láska nevyhnutelně kazí. Chyby a nedokonalosti vystupují tou měrou, jak klam ustupuje a prvotní nadšení se zmenšuje.“<sup>56</sup>*

- kvalita a uměleckost ať převažuje nad kvantitou a bezduchou techničností

*„Je nezbytně nutné, aby tanečníci rozdělili svůj čas a své studium mezi ducha a tělo a aby obojí se stalo zároveň předmětem jejich úvah, naneštěstí se vynakládá vše na tělo a duchu se vše odpírá“<sup>57</sup>*

Jean Georges Noverre usiloval o to, aby tanec zaujal rovnoprávné místo mezi všemi druhy umění. Ve srovnání s obsahovou závažností francouzské klasicistní tragédie byl podle něj účinek baletu minimální. V *Listech* vyjádřil touhu po dramatičnosti, pravdivosti a volbě nových témat a k odstranění všech překážek, které těmto cílům bránily, jako byl např. nevhodný kostým a paruky. Vyslovil také množství nároků na světelné a prostorové řešení tanečních inscenací. Na sklonku života v roce 1807 vydal další teoretické dílo *Les Lettres sur les Arts Imitateurs en général et sur la Danse en particulier (Listy o napodobivých uměních obecně a zvláště o tanci)*. Zde zaznamenal své názory na dobový stav umění, věnoval se dějinám opery, operních budov a také charakteristice tanečnic a tanečnicků.

Byl prvním teoretikem, který vyslovil názor, že kvalitní baletní mistr nemusí být v každém případě dokonalým interpretem, jako tomu bylo doposud, tím byl vyvrácen jistý vžitý předsudek.

---

<sup>56</sup> tamtéž s. 23

<sup>57</sup> tamtéž s. 58



## Preromantické tendence

Preromantismus představoval vývojovou etapu přechodu od klasicismu k romantismu. Vyrůstal z kulturních zájmů měšťanstva a opíralo se ideu lidu-národa. Vedle dějových baletů, které byly obohaceny o nové prvky sentimentalismu citovosti a formální uvolněnost, stále existovalo nedějové divertissement (v této době hlavně v podobě volně propojeného sledu jevištně ztvárněných národních/charakterních tanců). Nastával odklon od racionálnosti předchozího období a příklon k ideálům svobody a rovnosti člověka, tedy myšlenkám Velké francouzské buržoazní revoluce a dalším rysům budoucího romantismu. Základní tendence preromantického umění, totiž zrcadlit duševní stav jedince, znamenala ve vnitřním vývoji baletu posun ve schopnosti tance ztvárnit vnitřní obsah bez pomoci netanečních prvků.

Důležitým aspektem tohoto období je určitá emancipace baletního mistra - choreografa a přenesení použití termínu *choreografie* pro tvorbu, kompozici tanečního díla, ne jen pro jeho zapsání, jak tomu bylo doposud.<sup>58</sup>

V souvislosti s nároky na tvořivou a podnětnou choreografickou práci vzrostly i požadavky na taneční techniku a fyzické dispozice tanečníků. Nohy se vytáčely na sto osmdesát stupňů, zvýšila se jejich poloha na úroveň devadesáti stupňů, nártý se propínaly do maxima. Skoky se stávaly vyššími a náročnějšími, rozvinula se i technika piruet, přibýval počet otáček a nebyly výjimkou ani tours ve velkých pózách<sup>59</sup>.

Stejně jako v jiných druzích umění tak i v tanci byl pěstován kult géníů. Autorita a sláva italského tanečníka Gaetana Vestrise (1728-1808) a jeho syna Augusta nebo manželů Marii Medinaové a Salvatore Viganóa hluboce ovlivnila období preromantismu. Gaetano Vestris sám byl ukazatelem „nových směrů“ a tanečním fenoménem.

*„Vestris se navíc soustředil na piruety a aplomb vůbec. Jeho známou specialitou byly piruety à la seconde, piruety rond de jambe dělající dojem paprsků slunce a piruety s petits battements. Nejméně trojnásobné piruety pro něj byly již*

---

<sup>58</sup> GREMLICOVÁ, Dorota: *Preromantismus a balet*. Taneční listy, 8/1999 s. 16

<sup>59</sup> KAZAROVÁ, Helena : *Ohlédnutí za vývojem klasického tance*. Kolektiv autorů, *Ozvěny tance*. Praha: AMU, 1998, s 15

*samozřejmostí a při soutěži s Luisem Duportem jich v roce 1808 utočil třicet (jistě tzv. sázených).“<sup>60</sup>*

Prvky dobového pohybového slovníku klasického tance v podstatě odpovídal současnému. Tento stav je doložen zásluhou systematických kreseb a záznamů italského pedagoga Carla Blaise<sup>61</sup>, který je v roce 1820 sumarizoval v teoretickém díle *Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse (Základní pojednání o teorii a praxi tanečního umění)*. Stanovil principy ke zdokonalení rotace, objevil způsob rotační techniky pro prevenci závratě. Tento všestranný umělec ustavil taneční teorii v souvislosti s matematikou, geometrií a fyzikou. Představil myšlenku *osy pohybu* - svislé čáry procházející skrze tanečnickou postavu kolmo do podlahy<sup>62</sup>. Kromě toho uvedl příklady využití *épaulement* ve spojení s pózou *arabesque* a *attitude*, ovšem natočení *effacé* a *croisé* ještě terminologicky nerozlišoval. Velkou pozornost věnoval poloze paží, před hranatým zalomením loktů upřednostňoval preromantický tvar *en couronne*.<sup>63</sup> Mnoho svých zásad a inovací, které byly předávány dále jeho žáky, zaznamenal i ve své druhé knize, *The Code of Terpsichore (Kód Terpsichory, 1830)*. Obě jeho díla, tvořila základ baletní výuky 19. století. Blaisova skladba baletní lekce, počínaje rozcvičením, adagiem, pirouettes a allegrem, zůstala základem rozložení baletních tréninků až do dneška.

Krátké zastavení u výuky je na místě, jelikož úroveň a rapidní vývoj taneční techniky se dotkl interpretace tanečních děl, tím pozměnil možnosti choreografického slovníku a podtrhl důležitost soustavné pedagogické práce baletních mistrů.

Choreografickou oblast preromantismu obohatila svým působením řada význačných umělců, z nichž vynikají zejména dva; Salvatore Viganò<sup>64</sup> a Charlese Didelot<sup>65</sup>.

Salvatore Viganò představoval typ nezávislého a svobodného umělce, který nikdy nebyl učitelem ve šlechtických rodinách. Za první jeho *choreodrama* dále rozvíjelo

---

<sup>60</sup> tamtéž s. 15

<sup>61</sup> Carlo Blais (1797-1878) italský tanečník, choreograf a baletní pedagog. 1837-1853 Blais umělecký ředitel baletní školy La Scaly v Miláně. Na jeho teoretické dílo navázal zejména Enrico Cecchetti.

<sup>62</sup> [online] [ cit. 25. 2. 2018] Dostupné z <https://www.britannica.com/biography/Carlo-Blais>

<sup>63</sup> KAZAROVÁ, Helena. tamtéž s. 16-17

<sup>64</sup> Salvatore Viganò (1769-1821) italský tanečník, choreograf a skladatel .

<sup>65</sup> Charlese Louise Didelot (1767-1837) francouzský tanečník, choreograf a pedagog.

Noverrovy ideály dramatickosti spojené s tanečností a kompoziční mnohotvárností, za druhé citlivě vedl zkoušky svých baletů a pečlivě pracoval s interprety, a za třetí věnoval mimořádnou tvůrčí pozornost sborům, přesněji řečeno sborovým tanečním scénám. Viganò dokázal výborně pracovat se sólisty i se sbory, vytvářel krásné živé obrazy a disponoval citlivým smyslem pro kompozici. Dokonalé nastudování sborových partů zvyšovalo účinek jeho představení. Funkčně zařazoval prvky lidových tanců, skvostně propojil hudbu a francouzský styl choreografie s italským způsobem pantomimy. Jeho manželka španělská tanečnice Marií Medinaová<sup>66</sup> napodobovala přirozenou krásu antiky. Společně tvořili obraz „moderního“ postoje společenského i uměleckého.<sup>67</sup>

Charlese Didelot zastupoval příklad baletního mistra propojujícího povinnosti divadelního choreografa a pedagoga řídicího baletní školy při divadle, což byla tehdy běžná praxe. Jeho působištěm bylo Carské divadlo v Petrohradě a místní Carská baletní škola<sup>68</sup>, s pětiletou přestávkou zde působil od roku 1801 až do roku 1830. Bývá označován za reformátora tamní výuky.

V roce 1987 otiskla Galina Tichmeněvová v periodiku Sovětský balet dlouhý článek o této taneční osobnosti a nastínila jeho denní rozvrh:

*„Didelotova každodenní rutina: probudil se brzy a četl historické knihy, ze kterých mohl vybírat náměty pro své balety. Při skicování si pak načrtl formace tanečníků. Později večer chodil do baletní školy, kde učil třídy. Odtud šel do divadla, kde měl zkoušet nebo choreografovat. Po večeri se vrátil do školy, nebo do divadla, podle toho, zda se zrovna hrály jeho balety.“<sup>69</sup>*

## 2.2 Vývoj od II. poloviny 19. století do začátku 20. století

### Baletní romantismus

Romantismus vznikl v Evropě jako nové myšlenkové a umělecké hnutí přelomu 18. a 19. století, jeho nástup v jednotlivých zemích a druzích umění se rozvíjel

---

<sup>66</sup> Marie Medinaová (provd. Maria Viganò)(1769- 1821) španělská tanečnice a tvůrkyně choreografií, manželka Salvatore Viganò

<sup>67</sup> GREMLICOVÁ, Dorota: *Preromantismus a balet*. Taneční listy, 8/1999 s. 17

<sup>68</sup> Taneční škola Jejího veličenstva (Carská škola) - 1738 otevřel Jean Baptista Landé se svolením carevny Anny I. Ivanovny baletní školu, školil 12 dívek a 12 chlapců z řad služebnictva

<sup>69</sup> TICHMENEVA, Galina: *Didelotova práce v Rusku*. Sovětský balet, 4/1987 Publikováno v roce 2012 v Ballet magazin jako *Didelot's work in Russia*. [online] [ cit. 25. 2. 2018] Dostupné z <http://www.aha.ru/~vladmo/>

nestejnoměrně. Hnutí odráželo reakci na myšlenky francouzské revoluce, úpadek starých a vytváření nových společenských poměrů, negovalo rozumovost klasicismu. Romantismus nezasáhl všechny druhy umění najednou. Témata úniku od nepříjemné skutečnosti do vybájeného světa snů a fantazie, je jen jednou ze stránek romantismu, stejně tak se v něm vytvářely realistické proudy – umělecké ztvárnění běžného života, psychologii postav (jejich prožitků) atd. Typickým rysem byl zvýšený zájem o exotiku, lidové umění a středověk. Příznačný romantický hrdina představoval svobodomyšlného revoltujícího jedince.

„Vstup romantismu do panství Terpsichořina“, byla slova tanečního kritika a teoretika Théophilea Gautiera<sup>70</sup>, kterými komentoval premiéru baletu *La Sylphide* (12. 3. 1832) v Pařížské Opeře. Touto událostí bývá datován počátek romantismu v tanečním umění<sup>71</sup>. Do popředí romantického baletu vstoupila tanečnice, „žena přestala být pouhým svůdným doplňkem muže na jevišti“.<sup>72</sup> Nová éra vynesla na vrchol slávu balerín. Tanečnice oblékaly mušelínové šaty a obouvaly saténové střevíčky, které však měly jen pramálo společného s dnešní podobou saténových baletních špiček.

V průběhu 19. století a zejména v jeho druhé polovině se měnila mužská role ve společnosti a v tanci, kde souvisela např. s rozvojem techniky tance na špičkách po vzniku vyztužené boty umožňující skutečně stání na špičce. Tanečníci představovali pouhé partnery balerín a pomocníky v provádění obtížných kroků, skoků či piruet na špičkách.<sup>73</sup> Ustálila se nová forma duetu - *pas de deux*. Hojně se využívala divadelní mašinérie pro vytvoření iluze beztížného stavu a elevace.

Slavná romantická tanečnice Marie Taglioniová<sup>74</sup> uváděla diváky v úžas svojí éteričností a vzdušným až „nadpozemským“ tancem. Za tolik oceňovanou pohybovou technikou, přirozenou koordinací a virtuozitou byl každodenní tříhodinový trénink pod vedením otce Filipa Taglioniho<sup>75</sup>. „*Ten navázal na dědictví francouzského urozeného stylu a spolu s dcerou vypracoval nové pojetí vznosu,*

---

<sup>70</sup> Théophile Gautier (1811- 1872) francouzský spisovatel, básník, dramatik a kritik.

<sup>71</sup> BRODSKÁ, Božena. Romantický balet. Taneční listy 8/99, s. 16

<sup>72</sup> KAZAROVÁ, Helena : *Ohlédnutí za vývojem klasického tance*. Kolektiv autorů, *Ozvěny tance*. Praha: AMU, 1998, s. 17

<sup>73</sup> BRODSKÁ, Božena. Romantický balet. Taneční listy 8/99, s. 16

<sup>74</sup> Marie Taglioniová (1804-1884) švédsko-italská tanečnice. Jedna z klíčových postav evropského tance a romantického baletu.

<sup>75</sup> Filippo Taglioni (1779-1871) italský tanečník a choreograf, pedagog své vlastní dcery, slavné baleríny Marie Taglioniové i svého syna, tanečníka a choreografa Paula Taglioniho.

*navenek se projevující technikou špičkového tance.*<sup>76</sup> Tento trénink popsal Taglioniho žák Léopold Adice a mimo jiné vyzdvihl nutnost „výstupu na pološpičku“ z důvodu posílení nártů pro následnou práci na špičkách.<sup>77</sup> I takto tedy vypadala pedagogická práce baletního mistra, byť ve sféře velmi privátní.

Přínos Carla Blaise byl již popsán ve spojení s uplynulým obdobím, ale nemalou měrou zasáhl i do rozvoje romantického baletu, zvláště pak do techniky tance na špičkách. V roce 1837 byl tento Ital jmenován vedoucím *Královské akademie tance* v Miláně (pozdější baletní školy milánského divadla la Scala). Na jeho podnět se tato akademie stala internátní školou s přísně omezeným počtem žáků, kteří měli po dobu studia zajištěno vše potřebné. Byl toho názoru, že baletní soubor musí mít kvalitní základ ve škole, aby zůstala zachována kontinuita stylu a aby byl zajištěn permanentní přísun nových, dokonale připravených a vyškolených členů.<sup>78</sup> K jeho žákyním patřily nejlepší evropské tanečnice (Fanny Cerrito, Carolina Rosati, Sofia Fuoco, Amalia Ferraris a Carlotta Brianza aj.). Blais postavil na „vědecký“ základ celý systém klasického tréninku, neboť vycházel z anatomických možností lidského těla<sup>79</sup>. Jeho teoretická díla ovlivnila celé generace tanečníků.

Pole působnosti baletního mistra, ve smyslu pedagogickém a choreografickém, zůstávalo nezměněno i v období romantismu. Stále představoval autora tanečních produkcí, z nichž většina tvořila tance do oper, operet a výpravných her. Samostatné baletní večery byly hlavně v menších divadlech vzácné. Baletní mistr byl sice autorem ucelené koncepce, nikoliv však svébytným tvůrcem detailní choreografie. Taneční „hvězdy“ často přetvářely své sólové party a tančily vlastní verze.

*„Proces, kterým vznikala běžná taneční představení, byl diametrálně odlišný od dnešní představy choreografie jako koncepční tvůrčí výpovědi jedinečného a individuálního tvůrce.“<sup>80</sup>*

---

<sup>76</sup> KAZAROVÁ, Helena : *Ohlédnutí za vývojem klasického tance*. Kolektiv autorů, *Ozvěny tance*. Praha: AMU, 1998, s. 18

<sup>77</sup> KAZAROVÁ, Helena. *tamtéž*, s. 18

<sup>78</sup> OŠČÁDALOVÁ, Jana: *Dějiny tance a baletu*. (výuka V.- VIII. roč. TK Brno), s. 46

<sup>79</sup> [online] [cit. 4.3.2018] Dostupné z <https://www.britannica.com/biography/Carlo-Blais>

<sup>80</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Choreografie a choreograf. Exkurze choreografií moderní doby*. Taneční listy, 9/2001 s. 17

Ve světle takové reality se nemůžeme podívat nad tím, že baletní mistr (choreograf) stál v pozadí hudebního skladatele a libretisty, rovněž i ve stínu tanečníků - interpretů, ti všichni se jeví být podstatněji a váženěji umělci.<sup>81</sup>

### **Baletní periferie**

Další svědectví o upozadění baletního mistra a celkově podřadném postavení tanečního ansámblu, ve srovnání s pozicí opery a činohry, pochází ze zajímavého pramene, který objevila historička Dorota Gremlicová ve Vídni. Jedná se o *Služební řád členů a žáků baletního souboru divadla v Breslau z roku 1841*<sup>82</sup> (dnešní Vratislav v Polsku).

Tento nalezený soubor pravidel a předpisů nám umožnil nahlédnout do života tehdejších tanečníků v menším souboru. Poskytl tak materiál pro porovnání situace v uměleckých „Mekkách“ typu Paříž, Milán či Petrohrad a okolnosti umělecké činnosti na tzv. baletní periferii, ve skromnějších poměrech.

Dřívější uskupení rodinných příslušníků cestující po různých divadlech a předvádějící svůj taneční um díky smlouvě impresária s vlastníkem divadla se v průběhu 19. století pozměnilo. Nyní hostovali jen baletní mistři a taneční hvězdy, kdežto členové baletního souboru setrvali dlouhodobě, někdy stále v jednom divadle. To mělo za následek nutnost lokálního profesionálního školení a bylo podnětem ke zřizování baletních škol při divadlech, ale „*povědomí o evropských proporcích taneční profese bylo na periférii velmi limitované*“.<sup>83</sup>

Skutečnost, že baletní soubory v té době neexistovaly jako samostatné jednotky, ale fungovaly jen coby součást operních (někdy i činoherních souborů), značně znesnadňovala působnost a pravomoce baletního mistra. Ten začal být chápán jako **vedoucí baletního souboru**, třebaže v podružném postavení vůči šéfovi opery. Jiným dokladem méněcenného statusu je termín *Ballet-Regisseur* uvedený ve služebním řádu Divadla u Korutanské brány ve Vídni, který implikoval především organizační funkci.<sup>84</sup> Díky podobně cenným zdrojům bychom mohli

---

<sup>81</sup> tamtéž s. 17

<sup>82</sup> Pramen byl nalezen ve fondu Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni. Jedná se o tisk s názvem *Dienst-Reglement für die Mitglieder und Scholaren des Corps du Ballet am Breslauer Theater* z 1. července 1841. GREMLICOVÁ, Dorota: *Píle a poslušnost*. In *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: 2010, s. 30

<sup>83</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. tamtéž s. 31

<sup>84</sup> tamtéž s. 41

konstatovat, že kromě apelů na maximální píli, pracovitost, pozornost a morální chování, obsahovaly řády i informace o snaze posilovat hierarchické postavení baletního mistra ve vztahu ke členům baletu. Tanečníci mu např. museli prokazovat náležitou poslušnost při rozcvičování, měli za povinnost být dochvilní, na zkouškách se řídit jeho pokyny a dokonce se bez vědomí baletního mistra nesměli vzdálit z budovy divadla.<sup>85</sup>

Při „stopování“ dějinné geneze baletního mistra nalézáme spíše kusé informace o jeho činnosti. Bylo už nejednou řečeno, že v centru pozornosti se ocitaly spíše výkony interpretů a produkce choreografů. I přes všechny otazníky ve fungování, i přes nevyřešené otázky a kompletní verifikaci pracovní pozice se nabízí předpoklad, že pracovní náplň baletního mistra II. poloviny 19. století se velmi blíží úkolům současného baletního mistra. Samozřejmě odmyslíme-li vedení souboru, i když i tam bychom v leckterých regionálních divadlech našli shodu.

### **Pozdní romantismus a činnost Maria Petipy**

Vrátíme-li se zpět na scény velkých evropských měst, zjistíme, že baletní tvorba poslední třetiny 19. století se vyznačovala značným rozvojem, vysokou úrovní taneční techniky a nákladnými oslňujícími výpravami, do nichž byl tanec zasazován. V závislosti na technické obtížnosti se upravoval baletní kostým, zvláště délka sukní se neustále zkracovala, aby byla vidět náročná práce nohou. Prohluboval se také dekolt dámských kostýmů a baletní střevíce byly pevněji vyztužené pro ještě virtuóznější tanec na špičkách<sup>86</sup>.

Ve velkých divadlech se ustálilo určité rozdělení členů souboru podle technických kvalit, nejvýše stála primabalerína, dále první a druhá sólistka. Celý soubor byl pak rozdělen na skupinky s odlišnými pravomocemi i platovým ohodnocením. Taneční vzdělání se čím dál více získávalo ve školách zřizovaných při významných divadlech, což se osvědčilo a přetrvávalo. Osobité národní baletní školy ve smyslu stylovém vznikly pouze ve čtyřech zemích, ve Francii, Itálii, Rusku a Dánsku. Podobu baletního stylu v ostatních zemích v průběhu století ovlivňoval především vzor francouzský a italský.

V mnoha evropských velkoměstech působil Arthur Saint-Léon, jenž dokázal vyhledávat mladé talenty, vychovávat a aranžovat pro ně tance. Tento zároveň

---

<sup>85</sup> tamtéž s. 43 a s. 44

<sup>86</sup> BRODSKÁ, Božena. *Balet v Rusku*. Taneční listy, 10/1999 s. 17

houslový virtuóz se uplatnil jako tanečník, osobitý choreograf i baletní mistr (ve smyslu vedoucího baletu). Z jeho baletů byl nejzdařilejší ten poslední *Coppélia*, aneb *dívka s emailovými očima*, který uvedl v Pařížské Opeře v roce 1870, a tímto datem se uzavřela romantická etapa baletního vývoje. Následující léta probíhala ve znamení *baletu-féerie*, tedy „dobré podívané“ a zábavy. Výjimku představoval *Excelsior*<sup>87</sup>, který odrážel dobově závažná témata.

Období pozdního romantismu je neodmyslitelně spjato s osobností Maria Petipy<sup>88</sup>, který svojí šestapadesátiletou „hegemonií“ ovlivnil nejen dějiny ruského, ale i evropského baletu. Jeho choreografický odkaz, čítá 46 původních inscenací a 17 přepracovaných verzí baletů<sup>89</sup>. Jeho choreografie představují už bezmála 150 let studijní a pracovní materiál pro celé zástupy baletních souborů a výslovně pak pro jejich baletní mistry.

Marius Petipa byl typem charakterního tanečníka a uplatnil se v řadě evropských divadlech i v Americe, na rozdíl od svého bratra Luciena Petipy (1815-1898), jenž tančil jako danseur noble v Pařížské Opeře a byl např. partnerem Fanny Elsslerové<sup>90</sup> a Carlotty Grissiové<sup>91</sup>. Počínaje rokem 1847 tančil Marius Petipa šestnáct let v Rusku<sup>92</sup>, v roce 1862 byl jmenován druhým baletním mistrem a od roku 1871 působil ve funkci hlavního baletního mistra petrohradského baletu.

Během svého působení dokázal Petipa vytvořit inscenace s velkými sborovými scénami, sólovými variacemi, duety i grandiózními pas de deux. Taktéž charakterní tance představovaly v jeho baletech významný komponent. Fragmenty z jeho děl mají dodnes své pevné místo v programech interpretačních soutěží. Jejich choreografický text je detailně promyšlen a stále zůstává náročný na zachování stylu i muzikálnost.

*„Petipa nemohl připustit, aby jeho variace putovaly z baletu do baletu a přenášely se ze scény na scénu podle libovůle hostujících balerín. Právě tak postupovaly italské hvězdy, kočující po divadlech Evropy. Proto se při tvorbě*

---

<sup>87</sup> *Excelsior* - baletní féerie v choreografii Luigiho Manzottiho, s hudbou Romualda Marenka měl premiéru v milánské La Scale v roce 1881.

<sup>88</sup> Marius Petipa (1818-1910) (plným jménem Michel Victor Marius Alphonse Petipa, rusky Marius Ivanovič Petipa) tanečník, baletní mistr a choreograf.

<sup>89</sup> ELJAŠ, Nikolaj I. *Hovory o Petipovi*. Taneční listy, 1987/9, s. 3

<sup>90</sup> Fanny Elsslerová (rod. jm. Franziska Elsslerová) (1810-1884) rakouská tanečnice, jedna z významných představitelk romantického baletu.

<sup>91</sup> Carlotta Grissiová (vl. jm. Caronna Adela Giuseppina Maria Grisi) (1819-1899) italská tanečnice, jedna z významných představitelk romantického baletu

<sup>92</sup> Hlavní scéna se tehdy jmenovala *Imperialnyj bolšoj kammennyj teatr* až v roce 1886 přešel baletní soubor do *Mariinského divadla*.



*variací nezřídka orientoval jakoby na dva póly - styl představení a individualitu baleríny.....ne náhodou se Petipa neustále zdržoval ve zkušebnách, kde na jedné straně studoval možnosti interpretů a na druhé straně si prověřoval své záměry instrumentářem té nejryzejší klasiky.*<sup>93</sup>

Slova odborníka na „petipovskou“ problematiku Nikolaje Eljaše dokumentují Petipovu cílenou práci na baletním sále v roli pedagoga. Nemalou měrou řešil otázky tanečnickových dispozic i kompetencí. Posuzujeme-li Petipu obecným pohledem, spatříme ochránce akademické náročnosti a profesionální erudice. Pečlivějším drobnohledem však odhalíme někoho daleko podstatnějšiho - novodobého zastánce respektování přirozené individuality každého tanečníka a tanečnice.

Jeho kreativní invence se nevztahovala pouze na sólisty, ale dokázal nenapodobitelným způsobem pracovat i se sbory. Ansámblový výstup v baletu *Bajadéra* (1877) se stal ukázkou choreografického mistrovství. Petipa vytvořil poetický sborový obraz. Nástup jednotlivých tanečnic z pravého zadního portálu v serpentíně přes jeviště v jediném stále se opakujícím prvku později využil v *Labutím jezeře* Lev Ivanovič Ivanov (1834-1901), od roku 1885 druhý baletní mistr v Petrohradě.<sup>94</sup> Nevyčerpatelnost Petipovy taneční vynalézavosti v bohatství použitých kroků, mimořádná harmoničnost tanců a soulad s hudbou zesilovaly účinek jeho děl.

### **Vliv souboru *Les Ballets Russes* a jeho členů na vývoj světového baletu**

Na sklonku 19. století se novátorští umělci zaměřili na proměnu formální stránky baletu, změnu stylu a pravdivou výrazovost postav, jenž by určovala jejich charakter odpovídající obsahu a ději baletu. Jedna z nejvýraznějších postav dějin baletu Michail Michailovič Fokin<sup>95</sup> ve svém díle sice zůstal věrný tradici ruského tanečního umění, ale dokázal přivést balet do sepětí s moderními uměleckými směry, jež ho ovlivňovaly a obohacovaly. Právě on se stal prvním choreografem tzv. *ruských sezón* v Paříži a z nich vzniklého souboru *Les Ballets Russes*. Jeho myšlenky o principech obrozeného modernistického byly zveřejněny na stránkách londýnských *Times* (1914).

<sup>93</sup> ELJAŠ, Nikolaj I. tamtéž s. 4

<sup>94</sup> BRODSKÁ, Božena. *Balet v Rusku*. Taneční listy, 10/1999, s. 16

<sup>95</sup> Michail Michailovič Fokin (1880-1942) ruský tanečník, choreograf a reformátor

Zakladatel souboru Les Ballets Russes Sergej Ďagilev v něm soustředil ty nejlepší tanečníky z petrohradského i moskevského baletního souboru, novátorské choreografy, geniální hudební skladatele i pokrokové výtvarníky a přesvědčil je ke spolupráci.<sup>96</sup>

Enrico Cecchetti<sup>97</sup> spolupracoval s *Les Ballet Russes* jako tanečník a pedagog. Během svého působení v pozici baletního mistra - pedagoga vedl baletní tréninky, a tím se mu podařilo vytvořit vysoký technický standard tanečníků souboru (Václav Nižinský, Tamara Karsavina, Adolf Bolm, Olga Probraženská, Leonid Mjassin, Bronislava Nižinská a celá řada dalších).<sup>98</sup> Cecchetti byl považován za přímého nástupce Carla Blasise, tančil a pedagogicky působil v Rusku a v Polsku. Vytvořil svoji výukovou metodu - systém tréninků obsahující šest skupin cviků a každý den uplatňoval jednu z nich<sup>99</sup>.

Na tanečníky měla jeho propracovaná struktura výuky a vedení tréninku blahodárný vliv. V době jeho nepřítomnosti v Monte Carlu vyjádřil svou nespokojenost i Václav Fomič Nižinský<sup>100</sup>, nejzářivější „baletní kometa“ souboru i všech dob.

*„Ráno se cvičilo jako obvykle, ale Václav si brzy začal stěžovat, že není zvyklý cvičit bez cvičitele, že cvičení o samotě vyžaduje zbytečné morální úsilí a že podvědomě se dostává na šikmou plochu lenivosti. Trval na tom, že musí mít Cecchettiho.“<sup>101</sup>*

Tento krátký úryvek z knihy Romoly Nižinské je nádherným svědectvím o důležité a nutné přítomnosti baletního mistra v každém baletním souboru. Ačkoliv Cecchetti představoval výjimku, poněvadž jeho status odkazoval více k současné úloze baletního mistra, nebyl totiž majitelem ani šéfem souboru, každopádně je evidentní, že jeho role byla podstatná a přínos značný.

Souborem *Les Ballet Russes*, včetně dalších na něj navazujících a obdobných ansámbľů, prošla řada vynikajících umělců, kteří během následujících let vytvořili

---

<sup>96</sup> BRODSKÁ, Božena. *Ďagilevovy Ruské sezóny*. Taneční listy, 1/2000 s. 16

<sup>97</sup> Enrico Cecchetti (1850-1928) italský tanečník a pedagog, 1918 otevřel vlastní baletní školu v Londýně, 1925-1928 vedl baletní školu při La Scale v Miláně.

<sup>98</sup> BRODSKÁ, Božena. *Les Ballets Russes*. AMU, Praha 2001, s. 15

<sup>99</sup> JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*. OKO, Praha: 1993, s. 3

<sup>100</sup> Václav Fomič Nižinský (1889-1950) ruský tanečník a choreograf polského původu, v Paříži byl označován za „novodobého Vestrise“, jinde za „Boha tance“.

<sup>101</sup> NIŽINSKÁ, Romola. *Nižinský, životopis slavného tanečníka*. Sfinx: Praha 1937, s. 97

nesmrtelné choreografie, založili významné baletní školy či položili základy předních světovým souborů (*New York City Ballet, The Royal Ballet, English National Ballet, American Ballet Theatre*). Svou činností tak ovlivnili celý baletní svět 20. i 21. století.

V I. polovině 20. století (i v meziválečném období) představoval baletní mistr fakticky funkci vedoucího baletu, jeho povinností bylo zadávání tréninků pro tanečnický, stavba choreografií, vedení zkoušek na představení a řízení baletní školy při divadle. Poválečná doba pak přinesla změny v chápání a postavení baletního mistra směrem k jeho současné podobě.



Enrico Cecchetti a Anna Pavlova - Paříž 1920  
(zdroj: [https://en.wikipedia.org/wiki/Enrico\\_Cecchetti](https://en.wikipedia.org/wiki/Enrico_Cecchetti))

### 3. Utváření pozice baletního mistra v českém prostředí

Vývoj tanečního umění v českých zemích byl ve srovnání se zbytkem Evropy poněkud opožděn, někdy šlo o jedno desetiletí, jindy i o víc. V zásadě však sledoval tendence v celoevropském dění, a to i v tom, jak se proměňovala podoba baletních souborů ve veřejných divadlech a chápání jednotlivých pozic, které v rámci baletních ensemblů existovaly a existují. To se týká i pozice baletního mistra – můžeme sledovat její vztah k pozici tanečního mistra a v rámci divadla k činnosti choreografa a pedagoga, postupné proměny a vyčleňování specializovaných činností.

#### 3.1 Od středověkých mistrů až po vznik veřejných divadel

##### Fragmenty prvních zpráv o tanci a tanečních událostech

Zhruba od 9. století si aristokracie vytvářela svoji svébytnou kulturu. První zprávy o tanci u nás jsou velmi sporadické a neobsahují zmínky o poměrech, podrobnější specifikace tance ani o tanečních mistrech.<sup>102</sup> Západoevropský životní styl aristokratických kruhů měl nezanedbatelný vliv na přijetí tzv. rytířské kultury, která se týkala i tance. V době vrcholného středověku byly pořádány rytířské turnaje, kde se uplatnila zejména *participační forma tance*. Tato forma tance byla pěstována i při příležitosti korunovace, dvorských plesů, šlechtických návštěv či při rodinných oslavách typu zasnuby, svatby, narozeniny apod.<sup>103</sup>

Předváděly se i *tance pro podívanou*. Konala se různá vystoupení potulných umělců tzv. jokulátorů a spielmannů. Tito všestranní umělci, jejichž dovednosti zahrnovaly hudbu, tanec, akrobacii a herectví, cestovali po Evropě, vystupovali ve městech i ve venkovském prostředí a můžeme je považovat za určité mediátory kulturní výměny mezi různými vrstvami společnosti.<sup>104</sup>

Mezistupeň těchto dvou forem tance tvořil tzv. *Minnesäng*<sup>105</sup>, který se k nám dostal z německého prostředí a představoval typ dvorské poezie, doplněné

---

<sup>102</sup> Studijní texty z přednášek prof. Doroty Gremlíkové (soukromý archiv Zuzana Hradilové 13. 10. 2015)

<sup>103</sup> Studijní texty. tamtéž (13. 10. 2015)

<sup>104</sup> Studijní texty. tamtéž (13. 10. 2015)

<sup>105</sup> Minnesäng je německá tradice lyrických milostných básní a písní, která vzkvétala ve 12. století a pokračovala až do 14. století. Představitelé této poezie jsou známí jako Minnesänger - minnesängři. Písně německého minnesangu jsou shromážděny ve velkém sborníku, vzniklém kolem roku 1300 a známém jako Kodex Manesse. Ve Francii se

hudbou a tancem. Minnesängři psali hudbu, texty (poezie) a vymýšleli tance, jež provozovali profesionální hudebníci i šlechtici.

První zmínky o existenci tanečního mistra v českém měšťanském prostředí se dochovaly z konce 14. století. Na Novém městě pražském žil a působil tancmajstr Henslius (tanzmagister nebo tancmeister Henslinus, česky Henslín).<sup>106</sup> Díky zprávám z dochovaných městských knih se dozvídáme, že byl vlastníkem několika nemovitostí, ale jak vypadala jeho výuka a jaký typ tance učil, známo není.<sup>107</sup>

O výuce a šíření tance zejména v aristokratickém prostředí se objevuje více zpráv v 15. a 16. století, zdrojem a modelem pro styl tance byla Itálie. Tato kolébka renesance a její taneční mistři zprostředkovali české šlechtě výuku italských společenských tanců. Na dvoře Rudolfa II. např. působili itaští taneční mistři jako Evangelista Papazzone, zda však pobýval i v Praze, není zatím doložené<sup>108</sup>, a Carlo Beccaria, který organizoval výuku pro panstvo a řídil průběh dvorských slavností.<sup>109</sup>

Skutečnost, že se Praha nestala sídlem panovníka, hluboce ovlivnila celé období baroka. Tato okolnost měla vliv na postavení naší metropole v kontextu velkých evropských měst. Představovala sice kulturní centrum, ale nepřítomnost panovnického dvora zkomplikovala např. i „zdomácnění“ dvorské formy tance-podívané.<sup>110</sup> Přesto maršálek Bassompierre popisuje při svém pobytu v Praze roku 1604 úspěšné předvedení „malého baletu“.<sup>111</sup> Neexistuje však dostatek informací ohledně tanečních mistrů, kteří se na podobných tanečních výstupech podíleli.

Za vzácný příklad nákladné podívané s tanečními vložkami může být považováno představení s názvem *Phasma Dionysiacum Pragense* (Pražské dionýské zjevení)<sup>112</sup>, uvedené o masopustu v roce 1617, jež se svou strukturou blížilo

---

středověcí milostní básníci a pěvci nazývali trubadúři (Provence) nebo truvéři (severní Francie). Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Minnesang>

<sup>106</sup> PÁTKOVÁ, Hana. tamtéž s. 25

<sup>107</sup> PÁTKOVÁ, Hana. tamtéž s. 25

<sup>108</sup> Studijní texty z přednášek prof. Doroty Gremlicové. tamtéž 27. 10. 2015

<sup>109</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha: AMU, 2006. s. 8

<sup>110</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938)*, Praha: Státní opera Praha, Taneční listy, 2002. s. 22

<sup>111</sup> FUČÍKOVÁ, Eliška. *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze*. Praha, 1989. *Žoldněř z uherského bojiště na dovolené - François Bassompierre, 1604*. s. 103

<sup>112</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha: AMU, 2008. s. 34

formě *ballet de cour* či italskému *ballo*<sup>113</sup> a v němž tančili i příslušníci domácí šlechty. Autorem tanců byl zřejmě taneční mistr Giovanni Paolo Padoan. Tento velkolepý hold císaři Matyášovi a císařovně Anně byl vzorem pro podobné produkce<sup>114</sup> spojené s výjimečnými událostmi, které se v životě šlechty objevovaly i v průběhu třicetileté války. Během tohoto neblahého období se na aristokratických dvorech pořádaly plesy, vedle společenského tance předváděla šlechta i umělecká předtančení tzv. *balli*.

Již v druhé polovině 16. století se setkáváme s uměleckým tancem jako součástí produkce anglických komediantů. Rovněž italské kočovné společnosti, které cestovaly napříč Evropou 17. století, prezentovaly postavy *commedie dell'arte*,<sup>115</sup> které také tančily. Na našem území se objevovaly i profesionální divadelní společnosti předvádějící groteskní a akrobatické tance<sup>116</sup>. Zasluhou jezuitů se v řadě českých a moravských měst pořádaly také divadelní hry, na jejichž přípravě se podíleli profesionální taneční mistři, zaměstnaní na místních školách a na univerzitě.<sup>117</sup>

### **Barokní umělecké produkce s tancem a zámecká divadla**

Druhá polovina 17. století a 18. století přineslo do českých zemí rozkvět divadla a speciálně žánrů opery, pantomimy a baletu. Významný podíl na tom mělo umělecké dění v zámeckých divadlech, která si někteří šlechtici zřizovali na svých zámcích. Vedle nejstaršího českého barokního divadla<sup>118</sup> na zámku v Českém Krumlově byly budovány privátní scény i na dalších z českých a moravských zámků.<sup>119</sup> Zámožnější šlechtici si kromě divadelních architektů, malířů a hudebníků zvali na svá sídla i taneční mistry. Někteří z aristokratů si dokonce

---

<sup>113</sup> Ballo (it.), balli (mn.č.)= termín označoval tanec nebo suitu několika tanců určených většinou pro předvádění divákům. KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž. s. 10

<sup>114</sup> Např. Produkce v roce 1627 spojené s korunovaci Ferdinanda III. a Eleonory Gonzagy z Mantovy (český král a královna): pastorální komedie *La trasformatione di Callisto* (27. 11. 1627), představení v německém stylu *Ballo*, jezuitské představení *Constantinus victor*. Studijní texty z přednášek prof. Doroty Gremlicové. tamtéž 24. 11. 2015

<sup>115</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha: AMU, 2006. s. 10

<sup>116</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 41

<sup>117</sup> KAZÁROVÁ, Helena. tamtéž s. 41

<sup>118</sup> Zámecké divadlo v Českém Krumlově dal postavit v roce 1680 kníže Jan Kristián z Eggenberku. Dodnes patří mezi jedno z nejznámějších a nejzachovalejších barokních divadel v Evropě. Studijní texty z přednášek prof. Doroty Gremlicové. 1. 12. 2015

<sup>119</sup> Zámecká divadla fungovala např. v Jaroměřicích nad Rokytnou, Bečově, Kuksu, Valkeřicích u Děčína, Benátkách nad Jizerou, Konopišti, Mnichově Hradišti, Tovačově, Litomyšli, Valticích, Jindřichově Hradci, Holešově.

vydržovali dlouhodobě uměleckou skupinu profesionálů, jejichž stav doplňovali interpreti vyškolení z řad služebnictva. Pokud zde působil taneční mistr, tak kromě úlohy učitele, choreografa a hlavního tanečníka, vykonával obvykle i jiná povolání a funkce. Například Johann Baptista Danese plnil ve službách hraběte Questenberga na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou vedle činnosti tanečníka a baletního mistra také povinnosti polesného.<sup>120</sup> Jeho žačkou a v českém prostředí zřejmě první baletní mistryní byla Veronika Náglová.<sup>121</sup>

Silným impulzem pro další rozvoj operního a s ním spojeného baletního dění u nás se v létě roku 1723 stala efektní produkce italské opery s tanečními *intermezzy* při příležitosti korunovace Karla VI. a jeho manželky Alžběty Kristýny za českého krále a královnu. Majestátní opera Johanna Josepha Fuxe *Constanza e Fortezza* (Stálost a síla) obsahovala mimo jiné i taneční a pantomimické výstupy na hudbu Nicolo Matteise, které tančili profesionální tanečníci vídeňské dvorní opery. Aranžování tanců se ujali dva baletní mistři z vídeňského Dvorního divadla - Simone Levassori a Alessandro Pillebois.<sup>122</sup>

V souvislosti s druhou produkcí k těmto výjimečným oslavám se objevila dvě jména českých tanečníků a tanečních mistrů Václava Karase a Petra Horna. Jedni z prvních známých českých profesionálů vypomáhali s tanečními výstupy ve slavnostním melodramatu Jana Dismase Zelenky s názvem *Sub olea pacis et palma virtutis conspicua orbi regia Bohemiae Corona – Melodrama de Sancto Wenceslao* (Pod olivovníkem míru a palmou ctnosti Koruna česká nádherně září celému světu – melodram o sv. Václavovi) uvedeném na podzim téhož roku.<sup>123</sup>

### **Baletní mistři prvních veřejných divadel**

Pole působnosti hostujících baletních mistrů se značně rozšířilo zásluhou hraběte Františka Antonína Šporka (1662-1738), který vystihl poptávku po italské opeře a zřídil na Novém Městě Pražském tzv. *Šporkovo divadlo*<sup>124</sup>. Vstup na uváděné produkce byl umožněn každému, kdo si zakoupil vstupenku.<sup>125</sup>

---

<sup>120</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha: AMU, 2008. s. 142-143

<sup>121</sup> Veronika Náglová (někdy též psáno Nóglová) (cca 1722-1754) tanečnice a baletní mistryně, manželka skladatele a autora první české opery Františka Václava Míči.

<sup>122</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha: AMU, 2006. s. 11

<sup>123</sup> BRODSKÁ, Božena. tamtéž s. 11-12.

<sup>124</sup> Samostatná budova divadla byla přístupná veřejnosti již od roku 1701 a střídaly se zde produkce kočujících společností německých, italských a francouzských umělců. V

Po smrti hraběte a zániku divadla bylo pražským magistrátem zřízeno *Divadlo v Kotcích*, kde se hrálo v letech 1739-1783.

Do konce 18. století u nás divadla neměla stálé baletní soubory a v uváděných produkcích se střídaly nájemné herecké společnosti či skupiny umělců, které podléhaly různým impresáriům - vlastníkům nájemních smluv. Jádro takových skupin zpravidla tvořila rodina, ostatní členové představovali pokračující generaci či s ní byli do určité míry spřízněni (manželka, snacha, zeť, apod.).<sup>126</sup> Baletní mistr, z tohoto hlediska vůdčí osoba „klanu“, své děti a příbuzné „rodičovsky“ vychovával i tanečně vzdělával. Po organizační stránce fungoval jako pedagog, manažer i režisér v jedné osobě.<sup>127</sup>

Baletní mistři 18. století byli hlavními „aranžéry“ tanečních čísel do oper, činoher i tvůrci oblíbených pantomim (v kontextu dneška byli choreografové). Díky dobovým komentářům v tisku či jinde v literatuře je možné vystopovat šíři a úroveň jejich umění, ovšem o výši jejich taneční odbornosti anebo patřičné erudici se už nedozvídáme.<sup>128</sup>

Divadlo v Kotcích svým působením ovlivnil např. baletní mistři Karl Stockinger, Philipp Nicolini se svou *Compagnia dei piccoli Holandesí (Společnost malých Holanďánků)*, Johann Josef Felix von Kurz (řčený Bernardon) a výborná tanečnice Tereza Morelliová anebo Josef Salamoni. Nejplodnější etapa této scény byla spojená s činností Vojtěcha Morávka (zvaný Alberti)<sup>129</sup>, Johanna Petera Linka s jeho mladším bratrem Giorgiem a především Antona Rösslera<sup>130</sup> (1777). Během nejúspěšnější sezóny se uváděly Noverrovy vážné i hrdinské balety v Rösslerově choreografii, veselejší tituly a pastorální balety od Morávka i Rösslera a v letních měsících na repertoáru převažovaly pantomimy.<sup>131</sup> V posledním

---

roce 1724 byla nahrazena novou modernější budovou, která fungovala jako městská opera až do Šporkovy smrti.

<sup>125</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: AMU, 2008 s.919-942

<sup>126</sup> GREMLICOVÁ, Dorota: *Píle a poslušnost*. In *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: 2010, s. 31

<sup>127</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. tamtéž s. 31

<sup>128</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Choreografie a choreograf. Exkurze choreografií moderní doby*. Taneční listy, 9/2001 s. 17

<sup>129</sup> Vojtěch Morávek (\*1748) tanečník, baletní mistr. Byl ve Vídni žákem Jeana Georgese Noverra a uváděl zde některé jeho balety.

<sup>130</sup> Anton Rössler (1743-1786) tanečník, baletní mistr. Působil ve Vídni, kde spolupracoval s Noverrem (1776), před příchodem do Prahy působil v Brně, kde také uváděl Noverrovy balety. Po odchodu z Prahy pracoval ve Stýrském Hradci, na konci života učil společenské tance ve Vídni.

<sup>131</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha: AMU, 2006. s. 28-29



období chodu této scény zformoval baletní soubor Peter Vogt a druhým baletním mistrem byl František Xaver Sewe.<sup>132</sup> I když většina těchto tanečníků prošla působením ve vídeňském Dvorním divadle, kde od dob Jeana Georgese Noverra fungovala baletní škola, o obdobném zařízení v pražském divadle nejsou zprávy. Podobně nemáme ani specifické zprávy o organizaci chodu baletních skupin a náplni práce. Setkáváme se však s tím, že tanečník a baletní mistr paralelně nebo následně působil také jaké taneční mistr vyučující společenské tance.

Dalším významným počinem bylo otevření *Hraběcího Nostitzova národního divadla* na Ovocném trhu v roce 1783. Hrabě František Antonín Nostitz-Rieneck (1725-1794) se inspiroval vyhlášenými operními domy a nechal zbudovat divadlo evropského formátu<sup>133</sup>. Po smrti hraběte Nostitze-Rienecka v roce 1798 ho odkoupili čeští stavové od Nostitzova dědice a přejmenovali na *Stavovské divadlo*. Zřídili „dohlédací“ komisi, která schvalovala repertoár, angažovala baletní mistry a tanečníky. V tomto případě už byly smlouvy uzavírány přímo s divadlem<sup>134</sup>.

Se snahou uvádět zejména české hry zahájilo roce 1786 svůj provoz *Vlastenské divadlo*. Také zde figuroval jako tanečník a choreograf František Xaver Sewe, který choreografoval pantomimické balety a taneční výstupy do českých i německých her, později zde působil i baletní mistr Johann Georg Bogner a další tvůrci.<sup>135</sup>

## **Společenský tanec na přelomu 18. a 19. století**

Většina tanečních mistrů působících v Praze na přelomu 18. a 19. století byla z řad cizinců a přicházeli často z Vídně (Rakušané, Italové, Francouzi a další národy). Někteří z nich se však stali členy vlasteneckého kruhu a spolupracovali s Čechy. Taneční mistři často působili v divadle jako tanečníci nebo dokonce i baletní mistři. např. Georg Schmidt, Jean Butteau.<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> Velkým konkurentem byl Pascal Bondini, který uváděl v Thunovském paláci výpravnou italskou operu.

<sup>133</sup> BRODSKÁ, Božena. tamtéž s. 32

<sup>134</sup> BRODSKÁ, Božena. tamtéž s. 41

<sup>135</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha: AMU, 2006 s. 35-36

<sup>136</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *The role of the dance/ballet master in the transfer of dances through the different social environments. The Czech example of the period from the end of the 18th to the end 19th centuries.* in *Invisible and visible dance*, Zagreb: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2008. s. 208

Taneční mistři, kteří se věnovali vyučování společenských tanců, obvykle pracovali v nejrůznějším společenském prostředí, jelikož výdělek za výuku lidí z nejnižších tříd byl pro živobytí nedostačující. Výukové taneční sály se někdy staly řešením profesionální existence po ztrátě zapojení do divadelních produkcí anebo po odchodu do důchodu (Jean Butteau, Anton Rössler).<sup>137</sup>

V první polovině 19. století propojili činnost tanečních a baletních mistrů v Praze např. Johann Raab, Bedřich Feigert, Josef Lenners, Weininger, Vojtěch (Adalbert) Küffel nebo Ignaz a Karl Linkové. Tímto způsobem docházelo k přenosu některých tanečních prvků z oblíbených společenských tanců na divadelní jeviště. Týkalo se to výrazně tzv. národních tanců, které taneční/baletní mistři přenášeli z plesového prostředí na scénu.<sup>138</sup>

Ve druhé polovině 19. století je také v českém prostředí vnímán proces diferenciací mezi profesí tanečního mistra a baletního mistra (choreografa). Existovaly však stále případy prolínání obou činností.

### **3.2 Kompetence baletních mistrů od začátku 19. století do konce 20. století**

#### **Vývoj v první polovině 19. století**

Pár desítek let po té, co stavové převzali a přejmenovali Stavovské divadlo, zde Johann Raab (1807-1888) zformoval stabilní baletní soubor, který byl schopen uvádět i náročnější baletní tituly. Johann Raab byl vlastníkem první dochované smlouvy dokumentující funkci baletního mistra (ve smyslu šéfa baletu) u nás. Dle smlouvy vystavené v roce 1834 představovala náplň jeho práce<sup>139</sup>:

- *aranžování baletů, pantomim a tanců*
- *každodenní vedení tréninků*
- *správa baletní školy*

---

<sup>137</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. tamtéž. s. 208

<sup>138</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. tamtéž. s. 210

<sup>139</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha: AMU, 2006 s. 73

Smlouva znamenala důležitý moment ve vymezení pozice baletního mistra u nás. Nesmíme zapomenout, že ve většině případů zůstával baletní mistr i nadále nepostradatelným tanečníkem v ansámblu. I tak se stal „trojlístek“ povinností na dlouhou dobu platným pracovním závazkem tehdejších „šéfů baletních souborů“.

Ve funkci baletního mistra Stavovského divadla vytvářel Johann Raab nejčastěji tance do oper a zpěvoher. Jeho oborem byl komický žánr, svoji tvůrčí fantazii uplatnil jako tvůrce pantomim a baletů. Zavedl v baletním souboru pevný řád s pravidelnými tréninky. V době jeho působení byla při divadle zřízena baletní škola, v níž vyrůstali elévové k doplnění ansámblu.<sup>140</sup>

Jak už bylo zmíněno v předchozím textu, vedle práce v divadle se Raab věnoval výuce společenských tanců, aranžování bálů a zábav pro českou i německou společnost. Velkou oblibu si tehdy získala spousta českých národních tanců, která byla přizpůsobena měšťanskému prostředí. Zejména česká polka se stala středem zájmu a popularitu získala mimo jiné díky Raabovi, jenž ji uvedl na jeviště Stavovského divadla v pantomimě *Zlatá sekyra* (1838).<sup>141</sup>

Nevšední událostí se stalo hostování baletního mistra Giovanni Fabbriho, který se zde objevil se svou malou společností v době Raabova působení (1835) a přivezl italský způsob inscenování.<sup>142</sup> Vedle divertissement v Praze uvedl romantický balet *Il naufragio felice (Šťastné ztroskotání)*, kde ukázal dramatické motivy, postavy i situace. Pozornost budila nákladná výprava a bohaté využití divadelní mašinerie. Zasloužený obdiv získala zejména Fabbriho dcera Flora Fabbriová, žačka Carla Blasise. Budoucí tanečnice pařížské Opery předvedla pražskému publiku svoje taneční nadání a výjimečnou éteričnost.

V následujících obdobích se na postu baletního mistra vystřídali: Paolo Rainoldi (1784-1853), Franz Kobler (\*1795-?), Lajos Kilányi (1819-1861) a August Horschelt (1830-1887). Obsah jejich pracovních povinností se v podstatě nezměnil, měnila se jen míra jejich choreografické a „manažerské“ úspěšnosti. Významná byla např. návštěva manželů Grekowských v roce 1841 a zvláště cenným se stalo hostování Lucile Grahnové v letech 1850 a 1851. Zůstává otázkou, jakou podobu měl romantický baletní styl u nás. U *divadelního tance*

---

<sup>140</sup> BRODSKÁ, Božena. tamtéž s. 75

<sup>141</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. tamtéž s. 72

<sup>142</sup> BRODSKÁ, Božena. tamtéž s. 77

poloviny 19. století kritikové oceňovali takové hodnoty jako živost, obratnost, ohnivost, plynulost, jistota, elegance, půvab a grácie.<sup>143</sup>

*„V recenzích na představení provozovaná v Čechách však až do začátku padesátých let chybí jakákoli zmínka o přítomnosti tance na špičkách, a to i v případě tanečnic, u nichž jej lze předpokládat. Česká taneční zkušenost, zejména ta divadelní, zahrnovala spíše Gautierův pohanský tanec.“<sup>144</sup>*

Baletní mistři coby choreografové a snad i pedagogové kladli u nás zřejmě větší důraz na herecké/pantomimické ztvárnění postav a děje v pantomimických a dobrodružných baletech a na uplatnění jevištně ztvárněných národních tanců, než na rozvíjení akademické klasické taneční techniky.

## **Divadelní poměry II. poloviny 19. století**

Otevření *Královského zemského českého prozatímního divadla* v roce 1862 přineslo vizi samostatného českého divadla s vlastním baletním souborem. Jeho vedení se ujal baletní mistr Václav Reisinger<sup>145</sup>, který byl tanečníkem a baletním mistrem Stavovského divadla (od 1860), fakticky vedl společný baletní soubor obou divadel (vypomáhali i elévové baletní školy). Těžiště Reisingerovy práce spočívalo především v tvorbě tanečních vložek do operních i činoherních představení. Soudobá kritika se k jeho práci stavěla veskrze zdrženlivě až rozpačitě.<sup>146</sup>

Ve druhé polovině století se v obou pražských baletních souborech častěji uplatnily ženy jako baletní mistryně. Samozřejmě v tom hrálo roli to, že muži mizeli z baletních souborů, že v Prozatímním divadle šetřili na baletu a neviděli v něm to umělecky nejdůležitější, ale zároveň ženy jako baletní mistryně přece jen zastávaly vedoucí pozici, zodpovídaly za soubor, měly možnost tvůrčí činnosti a veřejného uplatnění, což v té době bylo dost vzácné.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. tamtéž s. 174

<sup>144</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. tamtéž s. 175

<sup>145</sup> Václav Reisinger (1828 – 12. 1. 1893) (někdy též psán Věnceslav, Wenzel, Václav Julius) význačný tanečník, baletní mistr, choreograf, libretista a herec. Byl také prvním choreografem baletu *Labutí jezero* na Čajkovského hudbu uvedeného ve světové premiéře 20. 2. 1877.

<sup>146</sup> BENEŠ, Ladislav. *Václav Reisinger – Doma není nikdo prorokem* [online] [cit. 14. 4. 2018] Dostupné z <http://www.tanecniaktuality.cz/vaclav-reisinger-doma-neni-nikdo-prorokem/>

<sup>147</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. s. 105-107

S otevřením *Národního divadla* v roce 1883 se situace pomalu začala měnit. Historicky prvním baletním mistrem baletu Národního divadla byl jmenován Václav Reisinger, který se v roce 1882 vrátil z ciziny. ND přece jen více investovalo do baletu, a to jak do inscenací (*Excelsior*), tak do sestavení souboru, jeho velikosti a školení

On sám však nebyl ve své funkci spokojen, snažil se upozornit na „nepořádky“ v divadle. Několika dopisy si řediteli divadla stěžoval na nedostatek úcty a přezíravé chování ze strany operní režie vůči jeho osobě i celému baletu. Poukazoval na nesystematičnost a nahodilost při zkouškách oper, což vedlo ke zbytečné „ztrátě času“ a negativně se projevilo v celkové atmosféře, pracovním nasazení i výsledné kvalitě daného operního kusu.<sup>148</sup>

Důsledkem častých konfliktů a neshod s režiséry byl Reisingerův odchod z divadla, důvodem mohl být i neúspěch jeho baletů či nedostatečná autorita u členů souboru. Uvolněné místo baletního mistra nebylo obsazeno, ale správou baletu byl pověřen Augustin Berger<sup>149</sup>.

Oficiálně byl Augustin Berger ustanoven baletním mistrem a choreografem Národního divadla v sezóně 1884/85. Bergerův vklad a zásluhy v této funkci byly nevídané. *„Pro český balet sehrál roli skutečně zakladatelskou. Byl suverénním odborně vzdělaným profesionálem jako interpret i jako choreograf, na čemž nemění nic skutečnost, že byl stylově součástí krizové podoby baletního umění v poslední třetině 19. století“*.<sup>150</sup> Jeho systematická pedagogická činnost významně přispěla ke zvýšení úrovně baletního souboru. Početně rozšířil dámský sbor, zformoval mužský soubor statistů, které částečně vyškolil a nazýval „figuranty“. Zřídil dětskou baletní školu a ujal se zde výuky.<sup>151</sup>

*„A zvláště mezi svými dětmi v baletní škole jsem býval rád, nevynechal jsem ani jediné cvičební hodiny. Vždy jsem byl pamětiv naučení, které mi dal do života*

---

<sup>148</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. *Taneční profese - její podoba a socioekonomický status na příkladu baletu ND v Praze do roku 1945*. (případová studie), Praha, 2016. s. 33 Autorce se podařilo část své studie publikovat in *Profese tanečníka mezi obdivem a odsouzením*. Praha, 2013.

<sup>149</sup> Augustin Berger (vl. jm. Ratzesberger)( 1861- 1945) tanečník, choreograf, baletní mistr, pedagog.

<sup>150</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938)*, Praha: Státní opera Praha, Taneční listy, 2002 s. 25

<sup>151</sup> HÁJEK, Ladislav: *Paměti Augustina Bergera, choreografa a baletního mistra Národního divadla a několika světových scén*, Praha: Orbis, 1942 s. 130-131

*můj baletní učitel, že chceme-li něco v baletním umění dokázat, musíme se stále a soustavně cvičit. Proto jsem cvičil stále a denně i já sám.*<sup>152</sup>

Bergerovo postavení baletního mistra však bylo v rámci divadelní hierarchie dosti žalostné a výše jeho platu ve srovnání např. s dirigentem nebo kapelníkem byla nepoměrně nižší.<sup>153</sup> Stejně tak i mzdy členů baletního souboru nedosahovaly odpovídajících parametrů. Pracovní smlouva jim nadto nedovolovala účinkování v jiných divadlech, stanovovala způsob vyplácení gáže v době nemoci i sankce za porušení závazků. Ke snížení jejich příjmů přispěla i povinnost obstarávat si na vlastní náklady část divadelních kostýmů.<sup>154</sup>

Ve své tvorbě dokázal Berger spojit úsilí o vyrovnání s evropským tanečním děním a snahu o českou národní svébytnost. Přes všechny personální i finanční překážky přineslo Bergerovo iterované působení<sup>155</sup> ve vedení baletu řadu úspěšných baletních titulů na repertoár a představilo znamenité italské baleríny<sup>156</sup>. Mimo to vychoval vynikající domácí interprety např. Annu Koreckou<sup>157</sup>, Zdenku Zabylovou, Martu Aubrechtovou, Marii Svobodovou-Cvejičovou, Jaroslava Hladíka nebo Ivo Váňu Psotu.<sup>158</sup>

Berger se alespoň částečně zasloužil o zvýšení prestiže baletního souboru i postavení baletního mistra samého. Vědom si své nezastupitelnosti, zvýšením gáže podmiňoval setrvání ve funkci, jak je patrné z jeho dopisů zaslaných vedení divadla.<sup>159</sup> Správa divadla mu vyšla vstříc, čímž byla potvrzena jeho nepostradatelnost a stoupala i jeho společenská váženost.

## **První desetiletí 20. století**

Po vzniku Československa začaly vznikat **české** baletní soubory i v dalších městech, nejen v Praze (německé existovaly v řadě divadel již v 19. století).

I nadále, v prvních desetiletích 20. století, představovala náplň pracovní činnosti baletních mistrů českých baletních souborů vedle choreografie samostatných

---

<sup>152</sup> HÁJEK, Ladislav: *Paměti Augustina Bergera*, tamtéž s. 129

<sup>153</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 42

<sup>154</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 43

<sup>155</sup> Augustin Berger byl baletním mistrem opakovaně: 1885-1900 a pak 1912-1923.

<sup>156</sup> V době Bergrova působení tančily v baletním souboru Gullietta Paltrinieriová, Enrichetta Grimaldiová, Michelina Taveggiová, Ida Cecchiniová a Ester Bavazzaniová.

<sup>157</sup> Anna Korecká (1880-1938) tanečnice, která jako první Češka získala titul primabaleríny v Národním divadle.

<sup>158</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 36

<sup>159</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 47

baletů inscenování tanců coby vložek do operních a činoherních titulů, dále udržování umělecké úrovně baletu (pedagogickou a repetitorskou činnost) a přípravu mladé taneční generace v baletních školách. Permanentně přetrvávaly snahy o emancipaci baletních těles i o větší pravomoci a uznán rovnocenného postavení baletního mistra. Vymanění se z dosavadní „nadvlády“ opery se nepodařilo žádné z osobností (Achille Viscusi 1900-1912 a opětovně Augustin Berger 1912-1922), jež se vystřídaly ve vedení baletu Národního divadla, ani těm, jež řídily baletní soubory dalších českých a moravských divadel.<sup>160</sup>

Tuto skutečnost dokládají např. speciální směrnice Národního divadla z roku 1920, které byly postupně vydávány až do roku 1925, definovaly provoz divadla a mimo jiné stanovily kompetence pro šéfa opery, kterému i nadále organizačně podléhal baletní soubor.<sup>161</sup>

Určitým příslibem do budoucna mělo být angažování Remislawa Remislawského<sup>162</sup> a Jelizavety Nikolské<sup>163</sup>. Nový baletní mistr i mladičká balerína přispěli svými interpretačními výkony a pedagogickým působením ke změně stavu baletního souboru pražského ND. Remislawski byl ovlivněn dobovými trendy v ruském tanečním umění, např. uplatněním nového pojetí tanečního duetu, který obsahoval více a více akrobatických prvků. S Nikolskou se střídali v zadávání divadelních tréninků i ve výuce v baletní škole a přinášeli k nám ruskou baletní školu v její moderní podobě. Přesto se baletu stále nedostávalo náležitého uznání ani finanční odměny.<sup>164</sup>

Situace se nezměnila ani příchodem Jaroslava Hladíka<sup>165</sup>, který byl narychlo angažován po odchodu Remislawského do funkce baletního mistra. Hladík prokázal schopnosti ve vedení baletu a inscenování tanečních děl už během svého působení v Plzni a posléze i v Brně, kde byl v regionálním tisku chválen za propracovanost sólových výstupů a přesnost sborových tanců.<sup>166</sup>

---

<sup>160</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 66

<sup>161</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 78

<sup>162</sup> Remislaw Remislawski (psáno též Remislav Remislavský, vl. jm. Remislav Szymborski) (1897-1973) polský tanečník, baletní mistr, choreograf, pedagog

<sup>163</sup> Jelizaveta Nikolská (vl. jm. de Boulkinová) (1904-1955) ruská tanečnice, primabalerína, choreografka, baletní mistryně a pedagožka.

<sup>164</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 97

<sup>165</sup> Jaroslav Hladík (1885-1941) tanečník, baletní mistr, choreograf, pedagog

<sup>166</sup> LITTERA, Karel. *Život a dílo Jaroslava Hladíka se zaměřením na jeho působení v ND v Brně*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2001 s. 5-13

Jakkoli Hladík ve svých dopisech vedení divadla poukazoval na podceňování funkce baletního souboru i své vlastní, tehdejší šéf opery Otakar Ostrčil neustále viděl v baletu jen doplňkovou složku a doporučoval redukovat soubor. Hladík se zasloužil alespoň o částečné zachování důstojnosti svého postu. Dokázal obhájit tzv. inspekční honorář, který byl vyplácen jako odměna za dohled a kontrolu před i v průběhu baletního představení. Získání respektu a úcty nebo lepších uměleckých a finančních podmínek pro balet se mu však také nepodařilo.<sup>167</sup>

V této době byl Ďagilevův soubor *Les Ballets Russes* nositelem nových estetických hodnot a modelem pro všechna evropská kamenná divadla. Po jeho hostování v Praze (1913, 1914 a 1927) dávala kritika výkony jeho členů a inscenační principy našemu baletu za vzor. V domácích souborech ovšem nebyly dostatečné síly k podobnému počínu.<sup>168</sup> Důvodem mohl být také fakt, že v meziválečném období trpěl český baletní obor nedostatkem kvalitních a odborně vyškolených tanečnicků, absence konzervatoře zapříčinila, že si domácí baletní soubory vychovávaly své interprety samy ve školách při divadle a v průběhu divadelní praxe. Situaci trochu změnil nárůst soukromých baletních škol, které sice nepředstavovaly vždy záruku kvalitní odborné přípravy, některé však měly vysokou úroveň a vyšli z nich tanečníci evropského formátu. Mezi nejvýznamnější patřily soukromé baletní školy Jelizavety Nikolské a Remislava Remislavského v Praze nebo Ivo Váni Psoty v Brně.<sup>169</sup>

Potřebná umělecká a technická příprava tanečnicků souboru baletu Národního divadla ležela na srdci Jelizavetě Nikolské, která se vrátila ze zahraničních studií a pohostinských vystoupení do Prahy. Ve svém dopise v roce 1932 navrhovala přijetí Olgy Preobraženské<sup>170</sup> na místo pedagoga baletu Národního divadla.<sup>171</sup> Z dnešního pohledu by tento model odpovídal současné situaci v baletních souborech, ale tento projekt se bohužel nezdařil.

Během následujících tří sezón po odchodu Hladíka do důchodu (1933) nebyl nikdo pověřen vedením baletu a funkce baletního mistra nebyla obsazena.<sup>172</sup> Toto období bylo ve znamení boje odlišných uměleckých vizí dvou výrazných

---

<sup>167</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 106-108

<sup>168</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. tamtéž s. 176

<sup>169</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 110

<sup>170</sup> Olga Josifovna Preobraženská (1871-1962) ruská tanečnice, pedagožka.

<sup>171</sup> BRODSKÁ, Božena. tamtéž s. 183

<sup>172</sup> KONEČNÁ, Hana. *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1920—1983 (II.)*, Praha: ND, 1983. s.119



osobností Jelizavety Nikolské a Joe Jenčíka<sup>173</sup> Od divadelní sezóny 1936/1937 figurují oba na postu choreografa i baletního mistra, což přetrvává během předválečných let. V roce 1940 se stav mění, oba umělci zůstávají ve funkci choreografů (Jenčík jako stálý host)<sup>174</sup>, ale Nikolská se stává svrchovanou baletní mistryní, a to až do uzavření divadel v roce 1944<sup>175</sup>.

Přestože byl vztah Nikolské a Jenčíka napjatý a atmosféra společného působení konkurenční, každý z nich poskytl baletnímu souboru rozdílný umělecký přínos. Třebaže se jejich názory na poslání tance a baletu diametrálně lišily, nelze jim upřít podstatný profesní vklad.<sup>176</sup> Tyto skutečnosti předznamenaly další vývoj repertoáru divadla: střídání klasických a moderních tanečních děl.<sup>177</sup>

Uváděním kvalitních titulů, známých z evropských scén, potvrdila Nikolská své tvrzení, že jí jde o zvýšení technické úrovně baletního ansámblu. Ve svém repertoáru využívala techniku tance na špičkách a slovník klasického tance, ale i podněty nových tanečních proudů. Její soukromá baletní škola vykazovala výborné výsledky, žáci<sup>178</sup> často vypomáhali při baletních představeních, čímž byla vychovávána potenciální generace souboru Národního divadla.<sup>179</sup> Hlavním rysem jejího působení v roli baletní mistryně bylo právě značné pedagogické úsilí, choreografická činnost představovala až druhý rozměr.

Jenčík se naopak ve svých choreografiích snažil převážně o český repertoár, režijně propracované produkce a velmi zdůrazňoval nutnost přirozeného herectví. *„Tanečník- virtuos je dutým manekýnem, jehož jediným úkolem je překračovat rekordy skoků a toček bez ohledu na živé divadlo a s ohledem na konkurenčního virtuosa. Tanečník - znalec, či lépe řečeno tanečník-herec je naopak živý element taneční záležitosti...S tanečním herectvím se u nás nepodniklo nic. Přílišná naše závislost na vzorech cizích, a dokonce starých, zejména však setrvačnost všeho*

---

<sup>173</sup> Josef (Joe) Jenčík (1893-1945) tanečník, choreograf, baletní mistr

<sup>174</sup> KONEČNÁ, Hana. *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1920—1983* (II.), Praha: ND, 1983. s. 182

<sup>175</sup> Od 1. 9. 1944 byl zastaven provoz všech divadel v protektorátu Čechy a Morava. KONEČNÁ, Hana. *tamtéž Soupis*. (II.), Praha: ND, 1983. s. 213

<sup>176</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. *tamtéž* s. 192

<sup>177</sup> HRONKOVA, Libuše a kol.: *Nina Jirsíková Vzpomínky tanečnice*, Praha: Národní muzeum, 2013. s. 32

<sup>178</sup> V r. 1925 Nikolská zakládá soukromou baletní školu, mezi její žáky patřili např. S. Machov, N. Hajdašová, J. Němeček, F. Karhánek, J. Berger aj.

<sup>179</sup> BRODSKÁ, Božena. *tamtéž* s. 185

*toho, nesmírně vadí přirozenému vzestupu k vyššímu stupni choreografického tvoření.*<sup>180</sup>

Jeho názory na jevištní ztvárnění tance by měly zůstat platným závazkem i v současnosti, stejně tak jako apel na všeobecné vzdělání tanečníků a zvláště pak baletních mistrů. *„U baletu nestačí jen členství v souboru, který vede osvědčený nebo méně populární baletní mistr. Ani nestačí znalost tvarosloví a dokonce ne znalost hantýrky. Co však naprosto nestačí, to je znalost technické násobilky skoků a toček, které se tak vervně obhajují v kohoutích polemikách s odpůrci. Baletní člověk musí k tomu všemu ještě ledacos vědět; zejména proč to dělá, komu to dělá a co vlastně dělá - není vždycky jisté, že to vyznáváme, je už tím pravé. (...) Balet, ať už klasický nebo akademický je doménou inteligentním lidem, kteří se chtějí tanečně projevovat a kteří disponují skutečnou a k tomu účelu potřebnou fysickou a mravní kulturou.(...) Skuteční tanečníci klasického baletu tančí nohama a mozkiem.*<sup>181</sup>

Tanečnice Nina Jirsíková<sup>182</sup> vzpomínala na Jenčíka jako na pedagoga, který se snažil vychovat z tanečníků univerzální umělce, důraz kladl na bravurní ovládnutí techniky klasického tance, orientaci v tancích charakterních, znalost moderních i společenských tanců a zběhlost v akrobacii.<sup>183</sup> Jenčík zřejmě vynikal nejen jako choreograf, ale i jako osvědčený pedagog. Vedle zmíněných snah usiloval Jenčík o změny v interním uspořádání baletního souboru a nesčetněkrát se vyjadřoval k pokleslé morálce a upozorňoval na nutnost reorganizace.<sup>184</sup>

Provoz baletního souboru byl komplikovaný i v jiných kamenných divadlech. např. v brněnském *Zemském divadle*<sup>185</sup>, kde baletní mistryně Máša Cvejičová<sup>186</sup> překonávala náročné poměry. *„Baletní soubor působil v operách, operetách, dětských pohádkách, činohrách, měl velký počet baletních představení, studoval dvě až tři premiéry do roka a často se stalo, že měli i tři představení v jednom*

<sup>180</sup> JENČÍK, Josef. *Skoky do prázdna*, Praha: Družstvo dílo, 1946. s. 87

<sup>181</sup> JENČÍK, Josef. *Skoky do prázdna*. tamtéž s. 43-45

<sup>182</sup> Nina Jirsíková (rod. jm. Anna Jirsíková, provdaná Anna Gurská) (1910-1978) česká tanečnice, choreografka a kostýmní výtvarnice.

<sup>183</sup> HRONKOVA, Libuše a kol.: *Nina Jirsíková Vzpomínky tanečnice*, Praha: Národní muzeum, 2013. s. 32-33

<sup>184</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 119

<sup>185</sup> *Zemské divadlo v Brně* (ZDB 1931-41) jedna z historických podob názvu současného *Národního divadla Brno* (NDB od 31. 12. 2007) [online] [cit. 15. 4. 2018] Dostupné z <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/vyvoj-nazvu-instituce>

<sup>186</sup> Marta Cvejičová (roz. Svobodová) (1901-1977) tanečnice, choreografka, baletní mistryně

dni. Jezdívalo se autobusem z jednoho divadla do druhého (soubor působil na několika scénách) a v autobuse se měnily kostýmy a masky.<sup>187</sup>

Návrat silné individuality Ivo Váni Psoty<sup>188</sup> z angažmá v *Ballet Russes de Monte Carlo* v roce 1936 a jeho nástup do funkce baletního mistra přinesly brněnskému baletu změny v podobě rychlého technického růstu souboru a v orientaci repertoáru. Psota účinně uplatňoval zkušenosti nabyté v cizině v interpretaci, pedagogické práci i v choreografické tvorbě.<sup>189</sup> Těžiště Psotovy úspěšné činnosti spočívalo zejména v jeho pedagogickém a repetitorském působení. Kladl důraz na mistrovskou techniku a podporoval invenční přístup interpretů.<sup>190</sup>

K příkladu Jelizavety Nikolské v Praze a Ivo Váni Psoty v Brně můžeme jmenovat Emericha Gabzdyla<sup>191</sup> působícího tehdy ve vedení baletu v Ostravě nebo plzeňského baletního mistra Josefa Judla<sup>192</sup>; jejich funkce přetrvávala ve formě vedoucího baletu, interpreta, pedagoga, choreografa a ve většině případů ještě pedagoga v baletní škole. Lze konstatovat, že co do koncepce tohoto postu se od dob Raabova působení ve Stavovském divadle v první polovině 19. století do poloviny 20. století mnoho nezměnilo.

## **Poválečné období**

Po skončení II. světové války došlo na řadu změn v oblasti tanečního umění, na základě Výnosu ministerstva školství z roku 1945 byla zakládána taneční oddělení na konzervatořích,<sup>193</sup> která začala poskytovat odborné taneční vzdělání a vychovávat taneční profesionály.

Zásadní obrat se udál také v oblasti divadla. Saša Machov<sup>194</sup> byl v roce 1946 jmenován historicky prvním **šéfem baletu** Národního divadla v Praze a doba jeho působení ve vedení, označovaná jako „machovovská pětiletka“, znamenala

---

<sup>187</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. tamtéž s. 205

<sup>188</sup> Ivo Váňa Psota (vl. jm. Ivan Psota) (1908-1952) český umělec narozený na Ukrajině, světově uznávaný tanečník, choreograf, divadelní taneční režisér a pedagog.

<sup>189</sup> BRODSKÁ, Božena. tamtéž s. 210

<sup>190</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: nakladatelství Ryšavý, 1997. s. 125

<sup>191</sup> Emerich Gabzdyl (1908-1993) český tanečník a choreograf.

<sup>192</sup> Josef JUDL (1904-1967) tanečník, choreograf, pedagog

<sup>193</sup> HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství; Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945-2005*, Liberec, Knihy 555, 2005. s. 7

<sup>194</sup> Saša Machov (vl. jm. František Alexander Mařha) (1903-1951) tanečník, choreograf a režisér.

zdárné období rozkvětu, kdy začal být balet brán vážně kritikou i diváky.<sup>195</sup>

Největší přínos bezesporu tkví v Machovově choreografické tvorbě a v jeho citlivé práci s interprety.

Nezapomenutelná tanečnice Zora Šemberová<sup>196</sup> vykreslila osobnost Saši Machova s trvalým obdivem a úctou: „V okamžiku, kdy vstoupil na sál, kde byl přítomen celý balet ND, jsem zažila bleskový silný pocit, že před námi stojí opravdový umělec. Bylo to napsáno v jeho výrazu obličeje a celé jeho postavě. (...) Machova nikdy nespoutala technická příprava na taneční řemeslo natolik, aby se odklonil od odhalování lidského nitra. Jeho síla vězela na prvním místě ve schopnosti modelovat různé charaktery. (...) Měl vzácnou vlastnost, schopnost využít duševních i fyzických předností jedinců, se kterými pracoval, a tím i překrýt jejich nedostatky, měli-li nějaké. Dovedl z člověka vytáhnout i to, co leželo hluboko pod povrchem, ba i to, o čem nevěděl, že vlastní.“<sup>197</sup>

Na jaře 1947 se i Brno dočkalo obrody, po svém pětiletém působení v cizině<sup>198</sup> se vrátil Ivo Váňa Psota. S jeho návratem dostal brněnský baletní soubor do vedení pedagoga a choreografa se světovým rozhledem a bohatými mezinárodními zkušenostmi.<sup>199</sup> „Psota si kladl velký cíl: přenést sem vše, co poznal v cizině, a uplatnit zde vlastní tvůrčí objevy, nastolit umění stojící pevně na půdě řádu a vnitřní harmonie klasického baletu, kde brilantní technika, účinnost výrazu, přísná forma a odvážnost experimentu byly v rovnováze.“<sup>200</sup> vzpomíná na Psotovo pracovní zanícení Olga Skálová<sup>201</sup>, dlouholetá primabalerína a pozdější šéfka brněnského baletu.

50. léta 20. století probíhala ve znamení stabilizace i v dalších baletních souborech českých a moravských divadel, také v jejich čele stály silné osobnosti, které formovaly tvář ansámbľů i kvalitní repertoár. K otázce dobového provozu a vytížení baletních šéfů se vyjadřuje Karel Littera ve své diplomové práci takto:

---

<sup>195</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Disertační práce. tamtéž s. 158

<sup>196</sup> Zora Šemberová (1913-2012) tanečnice, pedagožka, choreografka, zakladatelka a umělecká vedoucí souboru Australian Mime Theatre (A.M.T)

<sup>197</sup> ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*, Praha: Národní divadlo, 2008. s. 71

<sup>198</sup> Válečná léta trávil Ivo Váňa Psota v cizině, 1941-1942 v newyorské Metropolitní opeře, v Ballet Theatre, od roku 1942 byl členem de Basilova Original Ballet Russe de Monte Carlo. BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. tamtéž s. 212

<sup>199</sup> LITTERA, Karel. *Brněnský balet v 50. a 60. letech v kontextu evropské taneční kultury*. Diplomová práce, Praha, HAMU, 2004 s.8

<sup>200</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Olga Skálová*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1988. s. 15

<sup>201</sup> Olga Skálová (\*1928) česká tanečnice, choreografka, baletní mistryně a pedagožka.

„Kromě účastníka schůzí byl zároveň ‚trenérem‘, vedoucím zkoušky, choreografem a předním sólistou. Být na tomto postu vyžadovalo velkou energii, psychickou odolnost a nezměrnou lásku k baletnímu umění.“<sup>202</sup>

Bez uvedených atributů nelze vykonávat funkci uměleckého šéfa ani baletního mistra. S nově pojatým pracovním postem baletní mistryně jako spolupracovnice šéfa baletu Národního divadla se poprvé setkáváme v divadelní sezóně 1952-1953<sup>203</sup>, stala se jí Naděžda Sobotková<sup>204</sup>. Její láska k baletu byla jistě obrovská, jelikož tato energická dáma působila na postu baletní mistryně úctyhodných jednačtyřicet let.<sup>205</sup> Zpočátku byla jedinou na takto koncipovaném postu, avšak v průběhu následujících let přibývala i další jména výrazných osobností českého tanečního umění. Ve stejné době také ve velkých souborech jako byl balet Národního divadla existoval samostatný post choreografa (zřejmě poprvé se však objevil v případě Nikolské a Jenčíka před válkou).

Stejně jako se střídaly různé významné osobnosti na postu uměleckého šéfa baletu, měnil se i počet baletních mistrů. Vrcholu dosáhl v sezóně 1975-1976, kdy s baletem Národního divadla pracovalo šest baletních mistrů, kteří se dělili o činnost pedagogickou a repetitorskou.<sup>206</sup>

60.- 80. léta 20. století byla dobou tzv. železné opony, normalizace, stranických zásahů do všech sfér života a markantního vlivu sovětské kultury. Navzdory tíživému ovzduší mělo toto období však i světlé stránky. Dobová politika přinesla spolupráci se sovětskými umělci, která se v případě baletu a národního umělce RSFSR Borise Jakovleviče Bregvadzeho<sup>207</sup> ukázala býti velmi produktivní. Spolupracoval s tanečním oddělením konzervatoře a v Národním divadle v Praze nastudoval několik celovečerních baletů.<sup>208</sup> Pro množství pedagogů a baletních mistrů se stal obdivovaným vzorem díky osobitému uplatnění metodických principů ruské školy klasického tance, znalosti repertoáru „ruského baletního

---

<sup>202</sup> LITTERA, Karel. Diplomová práce. tamtéž s. 16

<sup>203</sup> KONEČNÁ, Hana. tamtéž *Soupis 1920–1983* (II.), Praha: ND, 1983. s. 276

<sup>204</sup> Naděžda Sobotková, (1923–2014) česká tanečnice, baletní mistryně a pedagožka. Vystupovala rovněž pod jménem Marie Anna Sobotková.

<sup>205</sup> KONEČNÁ, Hana. *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1983-1993* (IV.), Praha: ND, 1993. s. 51

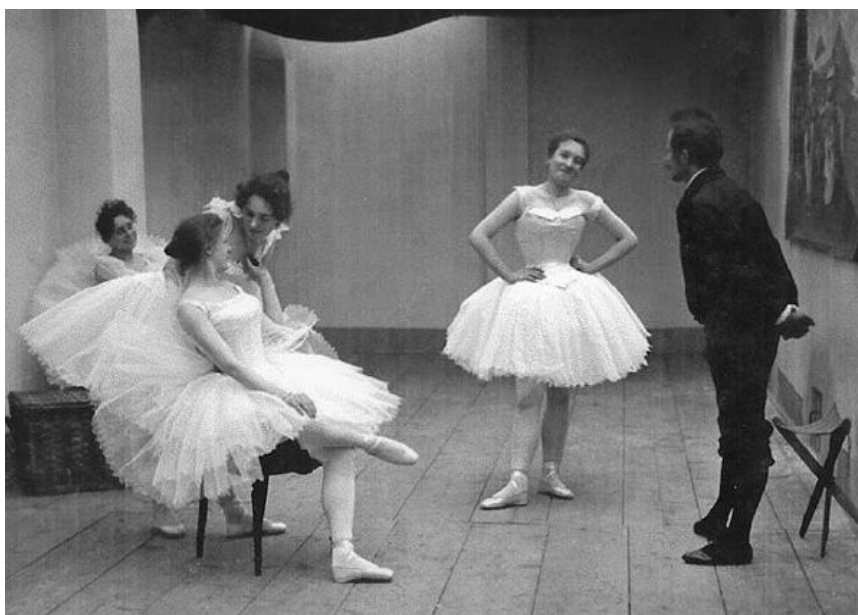
<sup>206</sup> KONEČNÁ, Hana. tamtéž *Soupis 1920–1983* (II.), Praha: ND, 1983. s. 423

<sup>207</sup> Boris Jakovlevič Bregvadze (\*1926-2012) tanečník, pedagog, baletní mistr a choreograf. Od 1962 pedagog Akademie ruského baletu A. J. Vaganovové v St. Pěterburgu. V Praze spolupracoval v letech 1970, 1974, 1986, 1990, 2000 (ND v Praze).

<sup>208</sup> HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství; Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945-2005*, Liberec, Knihy 555, 2005. s. 65

odkazu“ a zejména svým nekompromisním a přitom laskavým přístupem k tanečnickům.<sup>209</sup> Rovněž mezi domácími umělci se vyprofilovala řada vynikajících baletních mistrů, za všechny je třeba jmenovat Luboše Ogouna<sup>210</sup>, Růženu Mazalovou<sup>211</sup>, Zdenu Nemcovou<sup>212</sup>, Rudolfa Karhánka<sup>213</sup>, Věru Vágnerovou<sup>214</sup> a další.

S událostmi v roce 1989 nastaly výrazné změny v životě a kultuře české společnosti, uvolnila se atmosféra a začaly se pozvolna otevírat hranice. Baletní soubory dosud výhradně složené z domácích tanečnicků měnily svůj ráz směrem k dnešnímu mezinárodnímu složení. Funkce baletního mistra, která se po 2. světové válce trvale oddělila od šéfovské profese, začala pozvolna nabývat své soudobé podoby.



Augustin Berger a tanečnice Národního divadla v Praze  
(zdroj: <https://www.donnamobile.cz/2015/-o-sto-let-zpatky/>)

<sup>209</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

<sup>210</sup> Luboš Ogoun (1924-2009) tanečník, baletní mistr, choreograf; režisér, umělecký šéf baletu; pedagog. 1955–1957 pedagog baletu ND Praha, 1971–1989 choreograf a baletní mistr Státního divadla v Brně (dnešní ND Brno)

<sup>211</sup> Růžena Mazalová Růžena Mazalová (psána též Feixová, poprvé provd. Blažková) (\*1926) tanečnice, baletní mistryně, choreografka, pedagožka. 1952–1956 studium choreografie na GITIS v Moskvě, 1958–1961 pedagožka TKP, 1969–1977 baletní mistryně ND Praha, 1986-87 baletní mistryně SND Bratislava.

<sup>212</sup> Zdena Nemcová Zdena Nemcová (roz. Mašitová)(1944) tanečnice, pedagožka, choreografka, baletní mistryně. 1978 studium pedagogiky na moskevském GITIS, 1985-1997 baletní mistryně a asistentka v ND Praha.

<sup>213</sup> Rudolf Karhánek (1923-2010) tanečník, choreograf, umělecký šéf, baletní mistr, asistent. 1952–1955 umělecký vedoucí souboru baletu po smrti Iva Váni Psoty, 1955–1965 choreograf, 1969–1984 umělecký šéf operního baletu v Brně.

<sup>214</sup> Věra Vágnerová (1926-2007) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně baletního souboru Státního divadla v Brně 1975-2002 (dnešního Národního divadla Brno).

## 4. Baletní mistr a jeho pracovní zařazení v 21. století

Soudobá podoba funkce baletního mistra je v zásadě analogická s jeho historickým předobrazem ze začátku 19. století. Od druhé poloviny 20. století se však změnilo jeho postavení v hierarchii baletních souborů. Povinnosti přetrvaly, kdežto pravomoce byly zredukovány. Dnes bychom mohli s trochou nadsázky konstatovat, že baletní mistr je „pravá ruka“ každého šéfa baletního ansámblu.

Nahlédneme-li do otevřené databáze povolání spravované Ministerstvem práce a sociálních věcí České republiky, zjistíme přesnou charakteristiku tohoto pro širokou veřejnost atypického povolání:

*Baletní mistr připravuje nastudování baletního nebo tanečního díla s jednotlivými interprety v úzké spolupráci s choreografem inscenace, sleduje výkony členů baletního souboru při zkouškách a představeních a navrhuje opatření k odstranění zjištěných nedostatků.<sup>215</sup>*

Jeho pracovní činnost je shrnuta do těchto bodů:<sup>216</sup>

- *Spolupráce při hodnocení členů baletního souboru, spoluvytváření pracovních plánů souboru.*
- *Prohlubování technické a interpretační úrovně členů baletního souboru prostřednictvím baletních a tanečních tréninků.*
- *Umělecký dozor při představeních.*
- *Spolupráce s ostatními inscenátory na koncepcích inscenací a při výběru umělců pro jednotlivé role.*
- *Umělecké vedení umělců při nácviu nového díla.*
- *Nastudování děl s interprety a jejich umělecké vedení při zkouškách.*
- *Nastudování baletního díla podle pokynů choreografa.*

Kromě těchto informací jsou uvedeny i kvalifikační požadavky, pracovní podmínky, platové zařazení a zdravotní omezení. Samozřejmě je řeč o baletním mistrovi působícím v tzv. kamenném divadle<sup>217</sup>, tedy o stálém kvalifikovaném

---

<sup>215</sup> Národní soustava povolání - Otevřená a všem dostupná databáze povolání spravovaná Ministerstvem práce a sociálních věcí České republiky. [online] [ cit. 29.1.2018]

Dostupné z [http://katalog.nsp.cz/karta\\_p.aspx?id\\_jp=7670](http://katalog.nsp.cz/karta_p.aspx?id_jp=7670)

<sup>216</sup> tamtéž

<sup>217</sup> Divadlo se stálou, „kamennou“ budovou, stálou scénou, stálým souborem či více soubory.

pracovníkovi s odbornými znalostmi, příslušnou erudicí a obecnými dovednostmi nezbytnými k výkonu tohoto povolání. Tyto obecné informace v databázi dozajista postačí k definování profesního zařazení, ale v žádném případě nestačí k podrobnému vykreslení osobnosti baletního mistra a k vystižení důležitosti takového člověka.

Baletního mistra současnosti lze chápat jako syntézu tří důležitých profesí - pedagog, asistent a repetitor, ovšem není pravidlem, že všechny tyto pracovní oblasti zastane jeden člověk. Zejména ve větších divadlech typu Národní divadlo v Praze či v Brně bývají úkoly rozděleny mezi více osob a každý baletní mistr se soustředí na „svůj“ obor anebo má na starosti určitý druh repertoáru dle žánrového rozdělení či počtu účinkujících. Varianta jedné osoby obhospodařující všechny sféry povinností se týká spíše menších regionálních divadel, jako najdeme např. v Plzni, Olomouci, Ostravě, Českých Budějovicích a dalších městech. Každé divadlo i každý baletní soubor má své specifické podmínky, odlišné požadavky a bohužel často i omezené personální možnosti. Třebaže je přítomnost a pomoc baletního mistra žádaná, šéfové oblastních divadel z praktických důvodů raději na volné pracovní místo přijmou tanečníka, než baletního mistra. Tento problém menších souborů můžeme označit za věčný „Jeremiášův pláč“ a stále řešenou otázku počtu směrných čísel pro pracovní místa v baletních souborech v lokálních divadlech.

Na nedostatek baletních mistrů si snad nemůže stěžovat jen naše první scéna - Národní divadlo v Praze (4 baletní mistři a 1 baletní pedagog) a patrně ani Národní divadlo Brno (4 baletní mistři), zde je stav dostačující. Také olomoucký šéf baletu Robert Balogh<sup>218</sup> vhodně kombinuje asistenturu stálé baletní mistryně s pedagogickou činností dosud aktivních sólistek souboru. S ohledem na finanční možnosti divadla tento fungující koncept doplňuje hostováním zahraničních pedagogů.<sup>219</sup>

V ostatních případech stálých baletních souborů většinou šéfové kromě své administrativní a organizační činnosti „suplují“ také práci baletních mistrů. Tuto skutečnost potvrzují např. slova uměleckého šéfa českobudějovického baletu

---

<sup>218</sup> Robert Balogh (\*1960) tanečník, choreograf, režisér, od 2010 šéf souboru baletu Moravského divadla v Olomouci .

<sup>219</sup> Rozhovor s Robertem Balogem vedl Karel Audy dne 21. 3. 2017 v Moravského divadla v Olomouci.



Lukáše Slavického<sup>220</sup>, který ač nerad přiznává nelehké podmínky. *„Situace není ideální! V Budějovicích máme pouze jednoho baletního mistra. Já samozřejmě roli baletního mistra supluji, ale nejde to vždy! Rozhodně bychom potřebovali ještě jednu osobu na tuto pozici.“*<sup>221</sup>

Dalo by se lehce namítnout, že hledisko jednoho z věkově nejmladších šéfů není směrodatné, ale stejnou zkušenost má i „nestor“ plzeňského baletu a bývalý šéf Jiří Žalud<sup>222</sup>, který i přes svůj úctyhodný věk s baletním souborem Divadla J. K. Tyla stále spolupracuje. *„Samozřejmě, že jsem všechno dělal sám! Vedl jsem tréninky, zkoušel se souborem i „papíroval“ v kanceláři! Jinak to nešlo, nechtěl jsem snížit počet tanečnicků a proč taky (...), už tak nás nebylo mnoho (...).“*<sup>223</sup>

Současnému šefovi baletu v Plzni Jiřímu Pokornému se také daří kombinovat administrativní řízení souboru s prací dramaturga, baletního mistra a dokonce i choreografa. V tomto nadstandardním pracovním rozpětí patří spíše mezi výjimky, když tvrdí: *„Myslím, že se to neskutečným způsobem prolíná! Co se mne týče, tak čím jsem starší, tak mne víc zajímá ta administrativní práce než přítomnost na baletním sále (...) kdežto zpočátku tomu bylo naopak (...) to jsem měl hroznou potřebu tanečnickům předat to, co je mi vlastní a chtěl jsem s nimi být, co nejvíce (...) i když to vlastně dělám doteď. Vedu tréninky a sleduji zkoušky (...) prostě musím být s tanečnicí ve velmi úzkém spojení, aby mne nic nepřekvapilo“.*

Liberecká umělecká šéfka Alena Pešková<sup>224</sup> se do letošní sezóny snažila absenci stálého baletního mistra řešit hostujícími pedagogy nebo repetitory. Sama tíhne spíše k choreografickému oboru, o čemž svědčí řada jejich úspěšných inscenací. Po neblahých zkušenostech byla nucena přistoupit k radikálnějšímu řešení. *„V letošní sezóně, byť už rozjeté, bylo nutné přijmout stálého baletního mistra (...) Situace už byla neudržitelná, kvalita a úroveň souboru také. Hostující*

---

<sup>220</sup> Lukáš Slavický (\*1980) tanečník. Od sez. 2016/2017 umělecký šéf baletu Jihočeského divadla v Českých Budějovicích. 1999–2016 člen Bayerische Staatsballett v Mnichově (od 2002 sólista). 2002 Prix Benois de la Danse pro nejlepšího tanečníka roku

<sup>221</sup> Rozhovor s Lukášem Slavickým vedla Zuzana Hradilová dne 7. 3. 2017 v Divadla J. K. Tyla v Plzni.

<sup>222</sup> Jiří Žalud (\*1936) tanečník, 1954–1997 celoživotní angažmá v Divadla J. K. Tyla v Plzni (od r. 1961 sólista, r. 1968 zastupující šéf, v letech 1992–1995 šéf baletu). V roce 2003 mu byla udělena Cena Thálie za celoživotní mistrovství v oboru tanec.

<sup>223</sup> Rozhovor s Jiřím Žaludem vedla Zuzana Hradilová dne 9. 3. 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

<sup>224</sup> Alena Pešková (\*1976) tanečnice, choreografka, režisérka. Od 2010 choreografka a šéf baletu Divadla F. X. Šaldy v Liberci.

*repetitor přijede nazkoušet představení a večer po inscenaci zase odjede, delší nebo soustavnější práce se souborem ho nezajímá a vlastně ani nemusí (...) nezapadá do pole jeho působnosti (...). Už dnes, 2 měsíce po nástupu stálého baletního mistra, vidím výsledky cílené a systematické práce! Je to obrovský rozdíl a přínos pro soubor a tím i pro diváckou obec!“<sup>225</sup>*

I v případě ostravského baletního souboru jdou změny v pomalejším tempu, než by si umělecká šéfka Lenka Dřimalová<sup>226</sup> představovala. Tento fakt dokládají slova Nataši Novotné<sup>227</sup>, která s tímto tanečním tělesem dlouhodobě spolupracuje jako externí pedagog a aktuálně jako asistentka Johana Ingera<sup>228</sup> při nastudování jeho choreografie *Rain Dogs*. „Lenka Dřimalová je osvícený šéf. V Národním divadle, což jsou velké molochoy, není jednoduché měnit zavedené systémy a přinášet nové věci. Ona se o to ale velmi snaží.“ Dále dodává, že „zdejšího baletního souboru tvoří hlavně mladí lidé v tom nejproduktivnějším tanečním věku, ti si změnu jistě zaslouží.“<sup>229</sup>

#### **4.1 Stálý versus externí baletní mistr**

V předchozím textu jsem se několikrát dotkla termínu **stálý baletní mistr**. Jeho přesnou definici v databázi povolání sice nenalezneme, ale „jazykem“ personalistů ho můžeme nazvat *kmenovým zaměstnancem*. V divadle setrvává v platném pracovním poměru<sup>230</sup>, vlastní termínovanou smlouvu (výjimečně trvalou, poněvadž tento typ pracovní smlouvy je v dnešní době v uměleckých oborech více méně raritou). Stálý baletní mistr je zaměstnán na plný pracovní úvazek, avšak existují i výjimky baletních mistrů s polovičním nebo částečným

<sup>225</sup> Rozhovor s Alenou Peškovou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 2. 2018 v DJKT Plzeň

<sup>226</sup> Lenka Dřimalová (\* 1961) tanečnice, choreografka, pedagožka. Od 2013 šéf baletního souboru Národního divadla moravskoslezského v Ostravě.

<sup>227</sup> Nataša Novotná (\*1977) tanečnice, choreografka, lektorka, spoluzakladatelka souboru 420PEOPLE a zakladatelka Kyliánova nadačního fondu v Praze. 2008 Cena Thálie (za taneční výkon v choreografii *Small Hour*)

<sup>228</sup> Johan Inger (\*1967) švédský tanečník a choreograf, dlouholetý člen NDT, od 2003 umělecký šéf souboru Cullberg Ballet ve Stockholmu.

<sup>229</sup> KLOUBKOVÁ, Ivana rozhovor pro Taneční aktuality s Natašou Novotnou. *Kvalita tanečníků je na prvním místě*. Divadelní periodikum Národní divadlo Moravskoslezské, č.4 sezony 2017/2018 březen duben, č. 39, s. 29

<sup>230</sup> Pracovní poměr je smluvní vztah mezi zaměstnavatelem a zaměstnancem, jehož předmětem je pracovní činnost, kterou se zaměstnanec zavazuje za mzdu, popř. plat, pro zaměstnavatele vykonávat. Sjednává se podle platných právních norem, v České republice podle ustanovení zákoníku práce, který mj. stanoví, že musí být vždy uzavřen písemnou formou. Může být uzavřen jak na dobu neurčitou, kdy vzniká trvalý pracovní poměr, tak i na dobu určitou, po jejímž uplynutí skončí. [online] [ cit. 16. 3. 2018] Dostupné z [https://cs.wikipedia.org/wiki/Pracovn%C3%AD\\_pom%C4%9Br](https://cs.wikipedia.org/wiki/Pracovn%C3%AD_pom%C4%9Br)

úvazkem<sup>231</sup>. Tato osoba je pak stabilním článkem uměleckého vedení souboru, důležitým poradcem uměleckého šéfa a dramaturga. Současně úzce spolupracuje s choreografy, korepetitory a dalšími asistenty či pedagogy. Velkou výhodou tohoto „stálého“ poměru je nepřetržitá přítomnost, tedy možnost přímého plnění povinností na základě platné pracovní smlouvy a podmínek určených ministerstvem práce.

Hlavní, ale nepsané jádro takové funkce představuje neustálý kontakt se všemi členy baletního souboru, protože baletní mistr je tou nejpodstatnější spojnící mezi uměleckou správou souboru a jeho aktivní taneční složkou. Intenzivní spolupráce s tanečníky by totiž neměla obsahovat jen každodenní vedení tréninků, řízení zkoušek a umělecký dozor, ale měla by zahrnovat i schopnost kdykoliv podat „pomocnou ruku“ erudovaného odborníka i vnímavého člověka. Možná proto je stálý baletní mistr tzv. „nedostatkovým zbožím“. Není radno si nic nalhávat, ale i každodenní styk přináší četná pracovní i osobní úskalí často až „ponorkovou nemoc“ nebo averzi. Záleží pak velmi na volbě vhodného přístupu, empatii, strategii a diplomacii každého jedince.

Václav Janeček trefně popsal hlavní podstatu a skryté nástrahy této práce: *„Funkce ‚být po ruce šéfům‘, choreografům a tanečnickům přináší zejména velmi efektivní ‚nárazníkovou stěnu‘ a nikdo(!), kdo se v takové funkci neocitl, si takovou práci nedovede představit. Za svoje výkony rozhodně není ‚královsky‘ odměňován, a přestože tuto práci nemůže dělat kdokoliv, každý kdo ji dělá, se do jisté míry obětuje. Jejich pracovní záběr a výkon často přesahuje místo a čas konání zkoušky nebo představení. Baletní mistři jsou nejdůležitějším komunikačním nástrojem baletní hierarchie.“*<sup>232</sup>

Rozsah kladených nároků a uvedené předpoklady by měl bezesporu splňovat i člověk ve funkci **externího baletního mistra**. S tím rozdílem, že jeho přítomnost a zásah do přípravy a provozu baletním souboru jsou dočasné anebo

---

<sup>231</sup> V rámci sjednání pracovního poměru lze sjednat výši pracovního úvazku. Pracovní úvazek není v české legislativě zákonný pojem, řada zaměstnavatelů jej však používá pro vymezení délky stanovené týdenní pracovní doby zaměstnance podle § 79 zákoníku práce (č. 262/2006 Sb.) – tzv. plný pracovní úvazek. Ustanovení § 80 umožňuje sjednat kratší pracovní dobu (tzv. částečný či zkrácený pracovní úvazek, například poloviční). tamtéž.

<sup>232</sup> JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, Praha: AMU, 2013. s. 30

nepravidelné<sup>233</sup>. To samo o sobě přináší celou řadu problémů, neblaze zasahuje do organizace, nesplňuje zvolený směr a cíle, anebo jen částečně.

V omezeném čase není zcela možné se ztotožnit s daným ansámblem, tzv. „nasát atmosféru“ ani podrobněji poznat jeho jednotlivé členy. Příkladem může být práce např. externího asistenta, ten pomáhá choreografovi v určené době nastudovat nebo vytvořit vybranou inscenaci. Po odehrané premiéře daného titulu choreograf opouští divadlo a soubor, kde dílo vytvořil a dočasně pracoval. Na „místo činu“ se vrací jen asistent, který se datem premiéry stává repetitorem. Jeho úkolem je především udržet nastudované představení v původní podobě i kvalitě ke spokojenosti tvůrce, interpretů, uměleckého šéfa a zejména diváků. Tím, že repetitor vlastně nezůstává v ohnisku dění, nezná momentální rozpoložení souboru, únavu, nemocnost či jiné limitující faktory, ubírá mu to „cenné body“ a může být i příčinou nepochopení z jeho strany i ze strany tanečnicků. Z tohoto hlediska se jeví obtížná také práce externího pedagoga, který sice může disponovat skvělými odbornými znalostmi, řadou zkušeností a dlouhodobou vizí, ale nepravidelnou a nesystematickou práci není schopen vše uplatnit. Bylo by však chybou tvrdit, že neexistují osobnosti, které zdárně překonávají tyto zřejmé obtíže a dokážou své poslání bezesbytku naplnit.

Mezi zpovídanými respondenty najdeme zástupce obou typů baletního mistra. Na stálých postech pracují Nelly Danko (Národní divadlo v Praze), Jana Ruggieri (Národní divadlo Brno) a v cizině působící Ingrid Němečková (Finnish National Ballet). Poslední dvě jmenované navíc pracují jako **vedoucí baletní mistři**, tudíž jim podléhají ostatní osoby zaměstnané ve funkcích pedagogů, asistentů a repetitorů. Vedle běžných úkolů plánují a organizují chod souboru, koordinují tréninky a jednotlivé zkoušky, určují obsazení i alternace a zajišťují bezproblémové reprízy titulů na repertoáru.

Ve funkci externího baletního mistra působil Filip Veverka (Národní divadlo Moravskoslezské v Ostravě, Divadla F. X. Šaldy v Liberci).

---

<sup>233</sup> Zaměstnavatelé kromě zaměstnávání prostřednictvím platného pracovního poměru mohou na plnění některých úkolů sjednávat dohody mimo pracovní poměr. Tyto dohody jsou uzavírány s pracovníky, kteří nejsou zaměstnanci příslušné organizace, s tzv. *externími spolupracovníky*. Pro ty je to často výhodná možnost přivydělat si vedle svého základního pracovního poměru ještě další výdělek. Existují dva základní typy těchto dohod: *Dohoda o provedení práce* a *Dohoda o pracovní činnosti*. [online] [cit. 16. 3. 2018] Dostupné z <http://www.startnatrhprace.cz/dohody-o-pracich-konanych-mimo-pracovni-pomer>

Václav Janeček zastupuje oba jmenované typy, působil jako stálý baletní mistr (Laterna magika), i jako externí baletní mistr (DJKT Plzeň), v současnosti figuruje více jako hostující baletní mistr.

## 4.2 Baletní mistr jako host

V souvislosti s jednotlivými typy pracovního vymezení baletního mistra se objevuje ještě jeden pojem, který je třeba charakterizovat - **hostující baletní mistr**. Ve své podstatě se většinou jedná o hostujícího pedagoga, který po určitou dobu představuje „expertní návštěvu“ baletního souboru a specializuje se na vedení ranních tréninků. Jeho způsob práce se v zásadě neliší od výše uvedeného s tím rozdílem, že v zavedeném divadelním stereotypu může působit jako zpestření či oživení. Vždyť i sebelepší domácí pedagog tzv. „nepřekročí svůj stín“! V tom smyslu, že jeho technické požadavky, priority a taneční zadání jsou po určitém čase šablonovité, ať se tomu brání sebevíc. Přirozeně i jeho verbální projev, hlasové spektrum a metoda korekcí jsou neměnné. Odlišný přístup hostujících pedagogů vede k oživení pozornosti tanečníků a mnohdy i prozření, jelikož stokrát opakovaná připomínka je vyřčena rozdílným způsobem.

Mnohem důležitějším a cílenějším důvodem jeho pobytu však bývá výklad rozdílného stylu nebo pojetí klasického tance, než který je v tom či onom divadle preferován a užíván. Dnešní tanečníci totiž potřebují být daleko univerzálnější než dříve, musejí být daleko flexibilnější nejen fyzicky, ale i ve smyslu znalostí rozmanitých stylů a tanečních technik. Jsou nuceni doslova „nasávat“ vše neznámé a adaptovat se v jakémkoliv novém žánru a „taneční dikci“.

Na rozdíl od práce externisty představuje činnost hostujícího pedagoga předem danou periodu, kdy si tanečníci do jisté míry „odpočinou“ od interních pedagogů, ale platí to nepochybně i obráceně, protože taktéž baletní mistři mají možnost krátce si „oddechnout“ od každodenní ranní povinnosti. Také díky této skutečnosti jsou návštěvy hostů vítaným přínosem spíše než nežádoucím narušením cílené práce. Dalším z kladných aspektů je bezesporu chování členů souboru, které se zdá býti uctivější a celkově jaksi bdělejší. Žel i zde najdeme výjimky, kdy si host s domácím souborem tzv. „nesedne“, nebo jsou jeho nároky vyšší, než jsou tanečníci schopni splnit. Pak samozřejmě záleží na osobnosti uměleckého šéfa, jak bude nepříjemnou situaci řešit a zda pozve pedagoga i podruhé.

Realizace takových pedagogických hostování bohužel nesouvisí jen s odborností nebo věhlasem umělců, ale souvisí s finančními možnostmi každého baletního souboru, respektive divadla. Častěji jsou tedy zváni hosté do „renomovaných domů“ než do menších divadel. Náklady spojené s takovým pobytem nejednou určují i délku jeho trvání, která bývá nedostačující. Týden nebo čtrnáct dní je relativně krátká doba na osvojení neznámého „*pohybového slovníku*“.

Ve spojitosti s tímto tématem můžeme ocitovat pár názorů, do nichž se promítá zkušenost tanečníka i úsudek baletního mistra:

Jana Ruggierri: *„Hostování pedagogů? Samozřejmě, je to inspirace! Přínos pro soubor! Nové připomínky, nový náhled, tanečníci si vyzkouší trošičku jiné věci (...) Já sama osobně jako tanečnice jsem to měla ráda, samozřejmě někteří pedagogové mi úplně nevyhovovali, ale i tak to bylo každopádně zpestření!“*<sup>234</sup>

Jiří Pokorný: *„Ne, vůbec to nepociťuji jako narušení, ne! Tanečníci, dnes v 21. století, musí být velmi otevření, znát více stylů. Nikdo nemůže být nikdy dokonalý, ani žádný tanečník! To znamená, že má stále otevřené cesty ‚jít dál‘! Neexistuje cíl, všechno je cesta, v životě i tanci je zapotřebí hledat kvalitu!“*<sup>235</sup>

Václav Janeček: *„Považuji to za obrovský přínos! A jestli něčeho lituji tak toho, že jsme v minulosti neměli stejné možnosti, jako mají dnešní mladí lidé.“*<sup>236</sup>

Filip Veverka: *„Já si myslím, že by to mělo být pravidlem! Je to velmi důležité! Rozšiřuje to tanečnickův rozhled i schopnosti! Pokud s tanečnický pracuje jen jeden pedagog, byť sebelepší (...) oni si na něj zvyknou, postupně, aniž by chtěli (...) to je prostě přirozená vlastnost, zjistí, že ho vlastně už ani neslyšíš, prostě je to tak! Opravdu je důležité zvát hosty!“*<sup>237</sup>

Nely Danko: *„Rozhodně to je zpestření! Ale nemám ráda pedagogy, kteří ‚jedou‘ jenom na efekt! Pro mne je důležité, co říkají, jaké jsou připomínky, a nejen že se umí choreograficky vyjadřovat. Prostě nějaké jiné poznatky k pohybu, k technice! Podstatné je, co říká, ne co zadá!“*<sup>238</sup>

---

<sup>234</sup> Rozhovor s Janou Ruggierri vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v ND Brno

<sup>235</sup> Rozhovor s Jiřím Pokorným vedla Zuzana Hradilová dne 18. 10. 2017 v DJKT Plzeň

<sup>236</sup> Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na AMU v Praze

<sup>237</sup> Rozhovor s Filipem Veverkou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 10. 2017 v DJKT Plzeň

<sup>238</sup> Rozhovor s Nely Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v ND v Praze.

## 5. Přehled baletních souborů na území České republiky v číslech během divadelní sezóny 2017/2018

Přehled mapuje soudobou situaci v jednotlivých baletních souborech, dokumentuje počet aktivně působících tanečníků, baletních mistrů a uměleckých pracovníků na území České republiky během divadelní sezóny 2017/2018.

### Baletní soubor Národního divadla v Praze<sup>239</sup>

- Národní divadlo v Praze, provozní budova, Ostrovní 1, Praha 1
- vyžívané divadelní prostory - Národní divadlo, Stavovské divadlo (ul. Železná, Staré Město)
- k interpretační přípravě využívá baletní soubor též prostory Anenského areálu, Anenské nám. 2, Praha 1
- od sezóny 2017/2018 umělecký šéf Filip Barankiewicz
- šéf umělecké správy baletu: Martin Rypan
- dramaturg: Václav Janeček
- baletní pedagog: Nelly Danko
- baletní mistři: Michaela Černá, Tereza Podařilová, Alexandre Katsapov, Alexej Afanassiev
- pedagog a umělecký poradce: Jan Kodet
- pedagog a koordinátor zkoušek: Radek Vrátil
- baletní soubor: 4 první sólistky, 4 první sólisté, 5 sólistek, 6 sólistů, 14 demisólistek, 10 demisólistů, 3 charakterní tanečníci, 20 členek sboru, 11 členů sboru
- čestná členka souboru a patronka baletu Dadja Altenburg-Kohl

### Umělecký soubor Laterny magiky<sup>240</sup>

- Laterna Magika - multimediální divadlo
- v současnosti je jedním ze souborů pražského Národního divadla (od 1. 1. 2010)
- působí v prostorách Nové scény (od 1992), Národní 1393/4, Praha 1, Nové Město

<sup>239</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 17. 3. 2018] Dostupné z <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet>

<sup>240</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 10. 3. 2018] Dostupné z <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/laterna-magika>

- vedoucí uměleckého souboru: Pavel Knolle
- hostující pedagogové: Nina Brzorádová, Zuzana Herényiová, Zuzana Hrzalová, Václav Janeček, Nataša Novotná
- soubor: 11 členů (6 tanečnic, 5 tanečníků)

### **Baletní soubor Národního divadla v Brně**<sup>241</sup>

- Národní divadlo Brno, příspěvková organizace - administrativní budova Dvořákova 11, Brno
- využívané divadelní prostory - Mahenovo divadlo (Rooseveltova 17, Brno), Janáčkovo divadlo (Rooseveltova 1, Brno), Divadlo Reduta (Zelný trh 4, Brno)
- od 2013 umělecký šéf baletu Mário Radačovský
- vedení souboru: 7 administrativních pracovníků
- vedoucí baletní mistr: Jana Ruggieri
- baletní mistři: Jana Příbylová, Ivan Příkaský, Gustavo Beserra Quintans
- baletní soubor: 4 sólistky, 5 sólistů, 3 demisólistky, 2 demisólisté, 32 členů sboru (19 tanečnic, 11 tanečníků)

### **Baletní soubor Národního divadla Moravskoslezského v Ostravě**<sup>242</sup>

- využívané divadelní prostory: Divadlo Antonína Dvořáka (Smetanovo náměstí 3104/8A, Ostrava), Divadlo Jiřího Myrona (Čs. legií 148/14, Ostrava – Moravská Ostrava)
- od roku 2013 uměleckou šéfkou baletu Lenka Dřimalová
- vedení baletu představují další 2 administrativní pracovníci
- vedoucí baletní mistr, asistent, repetitor: Malgorzata Chojnacka
- baletní mistr - repetitor: Rodion Zelenkov
- hostující pedagogové: Alexej Afanassiev, Gustavo Beserra Quintans, Paul Chalmer, Václav Janeček, Nataša Novotná, Michal Štípa
- baletní soubor: 5 sólistek, 4 sólisté, 24 členů sboru s povinností sóla (14 tanečnic, 10 tanečníků)

<sup>241</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 12. 4. 2018] Dostupné z <http://www.ndbrno.cz/balet>

<sup>242</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 12. 4. 2018] Dostupné z <http://www.ndm.cz/cz/balet/>



### **Baletní soubor Moravského divadla v Olomouci<sup>243</sup>**

- Moravské divadlo Olomouc, příspěvková organizace, tř. Svobody 33, Olomouc
- od roku 2010 umělecký šéf, choreograf a režisér souboru Robert Balogh
- externí dramaturg: Tomáš Lehotský
- baletní mistryně: Dana Krajevskaja
- externí baletní mistr: Sergej Iliin
- baletní soubor: 1 první sólistka, 1 první sólista, 1 sólistka, 5 sólistů, 6 demisólistek, 2 demisólisté, 17 členů sboru (11 tanečnic, 6 tanečníků)

### **Baletní soubor Divadla J. K. Tyla v Plzni<sup>244</sup>**

- Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni (DJKT Plzeň), příspěvková organizace, Palackého náměstí 30, Plzeň
- baletní soubor uvádí samostatná baletní a taneční představení a také účinkuje v operních, operetních i muzikálových produkcích
- využívané divadelní prostory: Velké divadlo (Smetanovy sady 16, Plzeň), Nová scéna, Malá scéna (Palackého náměstí 30, Plzeň)
- od roku 2003 umělecký šéf Jiří Pokorný
- vedení souboru zajišťují 2 pracovníci
- baletní mistr: Zuzana Hradilová
- repetitor a asistent: Martin Šinták
- baletní soubor: 3 sólistky, 4 sólisté, 25 členů sboru s povinností sóla (14 tanečnic, 11 tanečníků)

### **Baletní soubor Severočeského divadla v Ústí nad Labem<sup>245</sup>**

- Severočeské divadlo s.r.o., Lidické náměstí 10, Ústí nad Labem
- Náplní souboru jsou samostatná baletní představení a spolupráce s partnerským souborem opery
- od roku 2016 umělecká šéfkyně Margarita Plešková
- vedení souboru zajišťují 3 pracovníci
- baletní mistr: Natalia Vasina

---

<sup>243</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 12. 4. 2018] Dostupné z <http://www.moravskedivadlo.cz/balet/>

<sup>244</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 26. 2. 2018] Dostupné z <https://www.djkt.eu/divadlo-j-k-tyla-v-plzni>

<sup>245</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 12. 4. 2018] Dostupné z [www.operabalet.cz](http://www.operabalet.cz)

- baletní soubor: 2 sólistky, 2 sólisté, 17 členů sboru (13 tanečnic, 4 tanečníci)

### **Baletní soubor Divadla F. X. Šaldy v Liberci<sup>246</sup>**

- využívané divadelní prostory Divadlo F. X. Šaldy (Nám. Dr. Edvarda Beneše 22, Liberec), Malé divadlo (Zhořelecká 344/5, Liberec)
- od roku 2010 je šéfkou baletu a choreografkou Alena Pešková
- vedení baletu představují další 2 administrativní pracovníci
- stálý baletní mistr, pedagog a repetitor: Petr Münch
- externí baletní mistři: Anna Ščekaleva, Zuzana Susová
- baletní soubor: 16 členů (9 tanečnic, 7 tanečníků)

### **Baletní soubor Slezského divadla v Opavě<sup>247</sup>**

- Slezské divadlo Opava, příspěvková organizace, Horní náměstí 13, Opava
- V současné době má divadlo dva soubory – činoherní a operní. Pod operní spadá taktéž soubor baletu, jenž uvádí i samostatná baletní představení.
- šéf opery: Lubor Cukr
- baletní soubor má 7 členů (4 tanečnice, 3 tanečníci)

---

<sup>246</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 10. 3. 2018] Dostupné z <http://www.saldovo-divadlo.cz/balet>

<sup>247</sup> Aktuální informace [online] [ cit. 17. 3. 2018] Dostupné z <http://www.divadlo-opava.cz/divadlo/>

## 6. Baletní mistr - pedagog

Divadelní pedagog prohlubuje technické a interpretační dovednosti a schopnosti členů baletního souboru prostřednictvím tréninkového procesu, který představuje každodenní přípravu k následujícím zkouškám a představením.<sup>248</sup> Takto se dá charakterizovat člověk, který je zodpovědný za úroveň, styl a profesionalitu baletního souboru. Pedagogická činnost představuje podstatnou složku náplně práce baletního mistra.

Označení pedagog v sobě zahrnuje pedagogické působení, avšak v divadelním prostředí na rozdíl od výukového procesu na konzervatořích není tato činnost vymezena ani řízena závaznými osnovami. Obsah, zaměření i způsob vedení každodenních tréninků, tedy rozcvičení a přípravy tanečníků, je jednoznačně v režii a kompetenci divadelního pedagoga samého.

Vyškolенý profesionální tanečník není jednou provždy hotovým umělcem, jeho dovednosti, nadání, vrozené dispozice a další nejrůznější předpoklady je třeba soustavně udržovat a hlavně rozvíjet systematickou prací.

K problematice denní přípravy tanečníků v divadlech se vyjadřuje Václav Janeček v jedné z kapitol příručky určené pro taneční pedagogy:

*„V našich krajích jsme si navykli běžně užívat pojmu trénink pro označení nejdůležitější části přípravy, která je nezbytným nástrojem i břemenem pro následný vrcholný taneční výkon.“<sup>249</sup>*

Janeček by raději volil pojmy jako *baletní hodina, lekce (class, exercice)*.

V každém případě společným jmenovatelem těchto označení je *„důmyslná série cvičení u tyče a na volnosti. Jednotlivé kombinace obsahující samostatné prvky nohou, paží, trupu, šíje a hlavy, které bychom mohli nazvat abecedou klasického krokového kánonu. Jejich složení se odborně nazývá enchaînements, což jsou systematicky promyšlené vazby, seřazené v určitém sledu.“<sup>250</sup>*

Ve smyslu sestavení kombinací - *exercices* klasického tréninku jsou tak kladeny na divadelní pedagogy nemalé nároky. Není nikterak jednoduchým úkolem, připravit tento „funkční stereotyp“ tak, aby vyhovoval co největšímu počtu

---

<sup>248</sup> JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, Praha: AMU, 2013. s. 33

<sup>249</sup> tamtéž, s. 33

<sup>250</sup> tamtéž, s. 32

zúčastněných. Dlouholetá pedagožka a baletní mistryně Národního divadla v Praze Zdena Nemcová<sup>251</sup> k tomu poznamenává:

*„Někomu například vyhovuje dlouhá a těžká ‚tyč‘, jiný tanečník se k ní sotva postaví. Někdo má rád víc skoků v pomalejším tempu, někdo naopak potřebuje tempo allegrové. A tak musí pedagog vést hodinu tak, aby si všichni dobře zacvičili, aby se svaly připravily na zkoušku či na představení; a v neposlední řadě, aby se tanečník dále technicky zdokonaloval a umělecky rostl.“<sup>252</sup>*

Jak bylo naznačeno v kapitole geneze, struktura tanečního tréninku se víceméně uzavřela již na začátku 19. století. Třebaže každá taneční epocha přinesla vývoj stylu, objevování nové estetiky a tanečnosti<sup>253</sup>, sled prvků zůstal téměř nezměněn. Od vydání Blasisových teoretických spisů nás dělí bezmála dvě sta let a požadavky na inovaci i změnu se kupí. V baletním oboru se za ta léta objevila celá řada odborných prací. Za jednu ze zásadních bývá označována učebnice vynikající ruské pedagožky Agrippiny Vaganovové<sup>254</sup> *Základy klasického tance*, kterou vydala v roce 1934<sup>255</sup> a na dlouhou dobu tak ovlivnila systém tanečního školství, výuku a přípravu profesionálních tanečníků.

Slavná ruská tanečnice Maja Plisecká<sup>256</sup> ve své knize memoárů *Já Maja* vzpomíná, že se všichni ve třídě této náročné a nelítostné pedagožky báli, nicméně pak přímo hltali její sebemenší poznámku. Vaganovová sledovala své žáky jestřábím zrakem a díky analytické moudrosti a pedagogickému „oku“ dokázala okamžitě odhadnout podstatu chyby a napravit ji přesnou korekcí.<sup>257</sup>

---

<sup>251</sup> Zdena Nemcová (roz. Mašitová)(1944) tanečnice, pedagožka, choreografka, baletní mistryně.

<sup>252</sup> *Pedagog - baletní mistr ND.* (autor neuveden) Taneční listy, 9/ 1989, s. 8

<sup>253</sup> KAZAROVÁ, Helena: *Ohlédnutí za vývojem klasického tance.* Kolektiv autorů, Ozvěny tance. s 21

<sup>254</sup> Agrippina Jakovlevna Vaganovová (1879-1951) ruská tanečnice a pedagožka. Zdokonalila a kultivovala formu výuky umění klasického baletu a vytvořila praktický učební plán.

<sup>255</sup> Kniha Agrippiny Jakovlevny Vaganovové *Základy klasického tance*, vyšla poprvé v ruštině (*Основы классического танца*) roku 1934, do angličtiny (*Fundamentals of Classical Dance*) ji v New Yorku v roce 1937 přeložil Anatole Chujoy (zakladatel *Dance Magazine* a *Dance News*). První české vydání připravilo roku 1951 Státní nakladatelství učebnic v překladu Anny Hüttllové.

HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství; Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945-2005*, Liberec, Knihy 555, 2005.

<sup>256</sup> Maja Michajlovna Plisecká (1925-2015) světoznámá ruská tanečnice, pedagožka a choreografka, primabalerína Velkého divadla v Moskvě (1960–1989)

<sup>257</sup> PLISECKA, Maja. *Já, Maja*, Praha: Ikar, 1997. s. 33 a 68

Jméno Vaganovové je neodmyslitelně spjata s postem pedagožky tehdejšího Leningradského choreografického učiliště<sup>258</sup>, málokdo však ví, že působila i jako divadelní pedagog. V Moskevském Velkém divadle (Bolšoj těatr) pracovala s Pliseckou. Také tuto spolupráci popisuje Maja ve své autobiografické knize:

*„Několik mých pohybů doslova ‚pozlatila‘ - pozměnila úhel obratu, záklon hlavy, konturu paží. Vdechla logiku přechodům z jednoho pohybu do druhého, upozornila mě na důležitost odrazu, na to, že každý odraz musí být pлавný a nepostřehnutelný. Nezasvěcenému čtenáři se těžko vysvětluje, co je to ‚jazyk baletu‘, jak stačí tři čtyři slova, nepatrné gesto, a výsledek může být fantastický. Po zkoušce s Vaganovou jsem se celá proměnila, nepoznávali mě...“<sup>259</sup>*

Z předchozích řádků je zřejmé, že to, jak trénink i jednotlivé korekce budou vypadat a zvláště jaký budou mít na tanečníky dopad, záleží zcela a bezvýhradně na schopnostech pedagoga. V prvé řadě se jedná o jeho odbornou kapacitu, o umění vidět chyby, rozpoznat jádro problému a zkorigovat ho, dále pak o jeho způsobilosti řídit a organizovat skupinu. Nemalý podíl na úspěšnosti pedagoga má jeho přirozená autorita a osobní charisma, což jsou sice komponenty vrozené, ale cílenou prací se dají částečně získat.

Divadelní trénink by neměl představovat pouze vyplnění pracovní doby, ale měl by tvořit významný prvek v každodenním životě tanečníka i baletního mistra. Ať už se jedná o ranní, večerní, dámský, pánský nebo separovaný trénink (ve velkých souborech jsou rozdělené tréninky sboristů a sólistů běžnou praxí), musí mít určitou koncepci, směr a cíl.

*„Pedagog je povinen přijít na trénink s velkou znalostí problému, na kterém chce pracovat, musí vědět, co chce dosáhnout jistými cvičeními(...) Každý trénink musí mít svůj speciální cíl, téma nebo problém. Samozřejmě, že lze dát do tréninku od každého něco, ale takový trénink je jako když někdo mluví o všem a o ničem. V každé hodině klasického tance, v každém tréninku musí převažovat logika,*

---

<sup>258</sup> Původní *Taneční škola Jejího Veličenstva* byla v Petrohradu založena v roce 1738 císařovnou Annou I. Ivanovnou (iniciátorem byl Jean Baptista Landé), v roce 1779 se stala *Carskou divadelní školou*, 1928 *Leningradským choreografickým akademickým učilištěm*, 1937 *Leningradským státním akademickým choreografickým učilištěm*, 1957 byl název pozměněn na *Leningradské státní akademické choreografické učiliště A. J. Vaganovové*. Od roku 1991 nese současný název *Akademie ruského baletu A. J. Vaganovové*. [online] [cit. 4. 4. 2018] Dostupné z <http://vaganovaacademy.ru/>

<sup>259</sup> PLISECKÁ, Maja. *Já, Maja*, Praha: Ikar, 1997. s. 59

*jako je tomu v přednáškách vysokoškolských profesorů. Vše musí být od začátku vedeno ve správném poměru, pořadí a vývoji vybraných cvičení.*<sup>260</sup>

Autor těchto slov, významný ruský pedagog Asaf Messerer, tímto požadavkem poukazuje na nutnost stavby tréninku podle určitých metodických souvislostí.

Divadelní trénink lze také označit za choreografický celek každodenně nově vymyšlený, kromě odborné metodiky by měly mít vazby i odpovídající uměleckou úroveň, být taneční a muzikální<sup>261</sup>.

## **6.1 Souhrn požadavků na práci divadelního pedagoga**

**Charakteristika** - divadelní pedagog:

- musí být erudovaným odborníkem v oblasti klasického tance, nesmí ve svém sebevzdělávání a zdokonalování ustrnout, neboť neustálé získávání zkušeností, všeobecný rozhled, orientace v tanečním oboru a sledování vývoje a nové estetiky je nutný a celoživotní proces
- nechybí mu pedagogické nadání, musí umět pracovat s lidmi a ovládat principy týmové práce
- staví motivaci na první místo, nepostrádá porozumění, trpělivost a notnou dávku optimismu
- je energický, vynalézavý, tolerantní, nestranný a spravedlivý
- je emocionálně vyrovnaný, všímavý a empatický
- trefně a účinně se vyjadřuje, bez použití vulgarismů či nevhodných výrazů
- vnímá svoji odbornou pomoc profesionálními tanečníky jako celoživotní poslání a tento stav ho uspokojuje

---

<sup>260</sup> KŘENKOVÁ, Mahulena. *Role pedagoga v životě tanečníka*, habilitační práce, Praha: HAMU, 2014. s. 46. MESSERER, Asaf. *Classes in Classical Ballet*. USA: Lime light edition, 2007, s. 23

<sup>261</sup> LESZKOWOVÁ, Lilka: *Společná práce i cesta životem*, rozhovor se Zdenou a Jánem Nemcovými. *Taneční listy*, 5/1988, s. 8

### **Požadavky** na práci divadelního pedagoga:

- metodicky přesné vedení tréninků za použití exaktní terminologie a názvosloví prováděných prvků (dle potřeb tanečníků několik dní se opakující nebo obměňovaný každý den)
- logické a srozumitelné zadávání kombinací a vazeb (znělá artikulace a jasný hlasový projev, klidné vyjadřování)
- rytmicky a tempově vhodně zvolený hudební doprovod
- pečlivé nasměrování korekce, zacílené připomínky a rady
- udržení pozornosti a disciplíny na baletním sále (aplikace pedagogických principů)
- reálné hodnocení situace a citlivé pochopení aktuálního stavu tanečníků (únava, přepracovanost, zdravotní komplikace)
- nefavorizovat ani nekřivdit
- správné načasování pochvaly, naopak slovně neurážet, nesoudit, nezesměšňovat ani nezraňovat
- nastolení požadavků pro tanečnický - přiměřená obuv, oděv a účes
- vytvoření příjemné atmosféry a její zachování v průběhu celého procesu (sebeovládání a sebereflexe)

Každodenní dění na baletním sále stejně jako divadelní provoz má nevyzpytatelný průběh. Změny v programu, zranění či nemocnost jsou takřka na denním pořádku. Baletní mistr musí maximálně flexibilně reagovat a profesionálně se přizpůsobit vzniklé situaci. Umění improvizace má tak ve výčtu jeho dovedností stabilní místo.

Václav Janeček je příkladný perfekcionista a jako hostující pedagog přiznává:  
*„Na ranní trénink jdu vždy s jasnou představou, i když se snažím tak nepůsobit! Strukturu i kombinace mám vždy promyšlené a hodně detailně připravené! Ale*

*dovolím si i zaimprovizovat dle situace, také to mám takzvaně ‚nastavené‘, vlastně počítám s ‚nějakou‘ náladou v souboru.“<sup>262</sup>*

Kdežto Jana Ruggieri, dlouholetá divadelní pedagožka to vidí poněkud z jiného úhlu: *„Za léta praxe jsem zjistila, že v divadle je příprava tréninku ztráta času! V podstatě neřeším, zda zadávám dámský nebo pánský trénink a konstelace v souboru je v zásadě nepředvídatelná. Ovšem, když studujeme nový balet a je potřeba vytrénovat nové prvky, zakomponuju je do tréninkových vazeb.“<sup>263</sup>*

## 6.2 Tradiční styly klasického baletu

S předchozím textem vyvstává otázka, zda stále ještě zůstávají zachovány rozdílné podoby jednotlivých stylů klasického tance anebo se už kombinováním rozdílů setřely. Během historického vývoje a v rámci evropských tradic se zformovalo několik stylových podob klasické taneční techniky. Jejich difference byly tvořeny na základě odlišnosti prostředí, proměny výukových metod a rozvoje taneční virtuozity. Stylové prvky souvisely s objevováním nové estetiky<sup>264</sup>. Podstata klasického neboli akademického tance vychází ze stejných univerzálních technicko-anatomických požadavků a principů<sup>265</sup>, přičemž jednotlivé styly lze identifikovat podle charakteristických znaků<sup>266</sup>.

**Francouzský styl** se etabloval z původního urozeného stylu *„la belle ou douce dance“<sup>267</sup>*, zrodil se tedy v aristokratickém prostředí a byl propracován činností členů *Královské akademie tance*<sup>268</sup>. Dodnes klade důraz na noblesu, eleganci a je velmi harmonický s ohledem na estetickou proporcionalitu. Port de bras jsou vedena nízko, paže jsou uvolněné, vypracovává měkký a dekorativní pohyb.<sup>269</sup>

---

<sup>262</sup> Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

<sup>263</sup> Rozhovor s Janou Ruggieri vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v Národním divadle v Brně.

<sup>264</sup> KAZAROVÁ, Helena: *Ohlédnutí za vývojem klasického tance*. Kolektiv autorů, *Ozvěny tance*. Praha: AMU, 1998, s. 21

<sup>265</sup> tamtéž s. 7

<sup>266</sup> Historické znaky in VAGANOVA, A. J. *Základy klasického tance*, Praha: St. ped. nakladatelství, 1980. s. 8-9, současná podoba in JANEČEK, Václav: *Rozprava o školách klasického tance*. Taneční listy, 6/1999 s. 12

<sup>267</sup> KAZAROVÁ, Helena. tamtéž s. 13

<sup>268</sup> Královská akademie tance (*L'Académie royale de Danse*) byla otevřena na popud Ludvíka XIV. v roce 1661 a shromažďovala třináct tanečních mistrů.

<sup>269</sup> JANEČEK, Václav. tamtéž s. 12



**Italský styl** byl nepochybně ovlivněn pohybovostí a akrobatičností „*commedie dell' arte*“, která přinesla důraz na tělesný výkon a spektakulární artističnost.<sup>270</sup> I dnes tento styl disponuje živým temperamentem, skokovou i obratovou virtuozitou, někdy však chybí poetičnost a obsažnost. Typický je extrovertní projev a komunikativnost s divákem.<sup>271</sup>

**Dánský styl** vycházel z italské virtuozity a specifické taneční koncepce Augusta Bournonvilla<sup>272</sup>. Typickým rysem je rychlá brilantní práce chodidel - *batteries* a *ballon*, skoková virtuozita tvoří nemalou část zejména pánských variací. Charakteristickým způsobem užívá *épaulement* a naopak užití *port de bras* je až nápadně sporé.<sup>273</sup>

**Ruský styl** byl tvořen modifikací italského, francouzského a dánského stylu, podpořen petipovsko-ivanovskými choreografickými schémata a upevněn metodami Agrippiny Jakovlevny Vaganovové.<sup>274</sup> Doposud představuje ideální spojení techniky nohou s krásou vedení paží a silnou emocionalitou, čímž dosahuje oduševnělosti tance. Osobitý výraz ruského stylu je zvláště silný. V našich poměrech neznámější a nejčastěji vyučovaný<sup>275</sup>.

**Anglický styl** vzešel z italských tradic a ruského vlivu<sup>276</sup>, jeho zrod bývá připisován Ninette de Valois<sup>277</sup>. Až do současnosti zachovává svoji subtilnost, důraz na čisté linie a muzikálnost. Charakterizuje ho skrytá síla a energie, efektní a plynulý výkon.<sup>278</sup>

K výčtu identifikací bychom mohli přidat i styl **neoklasický**, jenž je taneční metodou George Balanchine<sup>279</sup>. Tato „nová klasika“ se neodpoutala od klasického kánonu, ale byla ozvláštněna atypickými elementy např. prvky s mimo osu vychýlenými boky, pozicemi nohou s hlubším zakřížením, odlišným vedením paží

<sup>270</sup> KAZAROVÁ, Helena. tamtéž s. 18

<sup>271</sup> JANEČEK, Václav. tamtéž s. 12

<sup>272</sup> August Bournonville (1805-1979) dánský tanečník, baletní mistr a choreograf. Žák Jeana Georgese Noverra, Augusta Vestrise a Vincenza Galeottiho.

<sup>273</sup> KAZAROVÁ, Helena. tamtéž s. 18

<sup>274</sup> KAZAROVÁ, Helena. tamtéž s. 19, 20

<sup>275</sup> JANEČEK, Václav. tamtéž s. 12

<sup>276</sup> HOŠKOVÁ, Jana: *Zpráva o škole královské*. Taneční listy, 11/2001, s. 8

<sup>277</sup> Ninette de Valois (vl. jm. Edris Stannus) (1898-2001) anglo-irská tanečnice, pedagožka a choreografka, žačka Enrica Cecchettiho a Nikolaje Lagata, 1931 zakladatelka Královského baletu (*Royal Ballet*) a Královské baletní školy (*Royal Ballet School*) v Londýně.

<sup>278</sup> JANEČEK, Václav. tamtéž s. 12

<sup>279</sup> George Balanchine (vl. jm. Georgij Melitonovič Balančivadze) (1904-1983) gruzínský tanečník a choreograf. 1934 založil slavnou baletní školu (SAB), 1948 soubor New York City Ballet. Autor novému pohledu na baletní techniku, pro niž se vžil termín neoklasická.

i držení rukou. Váha tanečnickova těla se lehce přenáší nad přední část chodidel, čímž se tělo tanečníka nadlehčí a v tu chvíli je připraveno udělat seberychlejší pohyb. V souvislosti s tímto principem se stává i tanec na špičkách daleko plastičtější. Neoklasický taneční styl hojně využívá rytmické hudební nuance a často pracuje se synkopami, což ho vizuálně činí dynamičtější.<sup>280</sup>

Bohatý repertoár současných baletních ansámbľů zahrnuje řadu různých stylově i žánrově odlišných titulů. Vždy záleží jen na okolnostech a možnostech divadla přizvat odborníky, kteří objasní a vyučí daný pohybový slovník a přispějí tak k zachování stylu a zákonitostí specifické formy či techniky. S uváděním děl např. Mariuse Petipy, Michaila Fokina, Augusta Bournonvilla či George Balanchina by tento postup měl být samozřejmý. Bohužel stylová příprava není zdaleka pravidlem stejně jako u dalších pohybově specifických typů inscenací.

Tanec stejně jako všechny umělecké obory podléhá do určité míry módním trendům. V dnešní době až neúměrně rostou technické nároky, vytlačují uměleckost výkonů a zdůrazňována je virtuozita. Objevují se tendence, které kopírují vývoj společnosti a kultury, akcentující výkon, efekt a komercialitu. Vzhledem k těmto okolnostem by se nemělo zapomínat na kořeny a nedovolit vytrácení „ducha“ a tradic tanečního umění.

Baletní soubory dnes tvoří směsice tanečníků nejrůznějších národností a spojují absolventy rozmanitých škol. Tím dochází k mísení jednotlivých stylů a odráží se to na celkovém obrazu a působení souboru. Udržet kompaktní podobu a jevištní jednotnost baletního tělesa se počítá mezi principiální úkoly baletního mistra. Celý proces zrcadlí jeho práci při tréninku i během repetice. Následující řádky by mohly být východiskem, jak je možné uchránit stylovou jedinečnost a současně respektovat repertoárové rozpětí.

### **6.3 Progresivní pohled na přípravu tanečníků**

Současný apel na univerzálnost profesionálních tanečníků souvisí s žánrovou rozmanitostí repertoáru mnohých tanečních souborů. Rostoucí potřeba uvádět atraktivní a různorodé tituly klade před baletní mistry nové úkoly i cíle, které souvisí s angažováním všestranně schopných tanečníků a zejména s jejich přípravou. Nucená repertoárová pestrost přináší extrémy. Vedle velkých titulů

---

<sup>280</sup> HARAŽIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech*, bakalářská práce, Praha, 2005. s. 14

např. Petipova *Labutího jezera* nebo *Giselle* jsou uváděny třeba ultra moderní díla Williama Forsytha<sup>281</sup> či Ohada Naharina<sup>282</sup>, výjimkou nejsou ani experimenty současných autorů typu tanečně-pantomimických kusů DekkaDancers<sup>283</sup>.

Pokud chce dnešní tanečník obstát, měl by obsáhnout širokou škálu různých tanečních technik, což se v souvislosti s pracovním vytížením stálých tanečních těles jeví jako „science fiction“. Vzhledem k vykresleným okolnostem je tedy řada spíše na baletním mistrovi, aby si s tímto problémem „nějak“ poradil. Ideální recept asi neexistuje, ale před nedávnem vyšel v magazínu *Dance* poutavý článek Emmy Sandallové, s příhodným názvem: „*Je čas kompletně přehodnotit baletní trénink?*“<sup>284</sup>, který by se mohl stát určitým návodem.

Struktura současných baletních tréninků, která přetrvává přibližně od začátku 19. století, zde rozhodně není zatracována, naopak je opětovně vyzdvížena její logika a účinnost. Vždyť léta uznávaný systém vychoval celé generace vynikajících tanečníků. V hledáčku pozornosti pojednání se spíše ocitá způsob, jak aktualizovat a oživit tento zavedený řád. Inspirativní je například přístup Edwaarda Lianga, uměleckého ředitele *BalletMet*<sup>285</sup>, který podporuje své baletní mistry v zadávání tréninků souvisejících s aktuálně zkoušenou choreografií. Když je uváděna např. *Giselle*, do dámského tréninku jsou zakomponována delší *adagia*, na výcvik dlouhých výdrží v *plié arabesque*, kdežto mužům bývá zadáváno více *malých skoků* (*petit allegro*). Ovšem přizpůsobit baletní trénink tanečnímu slovníku současných (*contemporary*) choreografií, jako je např. Naharinův *Mínus 16*, je nemožné. V tomto případě bývají 3x týdně zařazeny

---

<sup>281</sup> William Forsyth (\*1949) tanečník a choreograf. Jeho taneční styl je jedním z nejvyhledávanějších na světě. Jasně, srozumitelné a jakoby ostře vybroušené baletní sekvence a pohybovou strukturu staví a kombinuje v naprosto nečekaných dávkách a na hranici fyzikálních zákonitostí těla. Využívá brilantní a efektní prvky klasického tance, kterým dodává odlišnou dynamiku, koordinaci, směry, opozice v těle a odklony z osy.

<sup>282</sup> Ohad Naharin (1952) izraelský tanečník a choreograf, tvůrce pohybového jazyka zvaný Gaga, od 1990 šéf a choreograf *Batsheva Dance Company*

<sup>283</sup> DekkaDancers je projektový soubor profesionálních umělců, choreografů a tanečníků, založen v Praze v roce 2009. Soubor založili Viktor Konvalinka a Tomáš Rychetský spolu s fotografem Pavlem Hejným s cílem realizace vlastních projektů.

<sup>284</sup> SANDALL, Emma: *Is It Time to Completely Rethink Ballet Class?* Dance magazine 2/2018 [online] [cit. 19. 2. 2018] Dostupné z <http://www.dancemagazine.com/ballet-class-2534954449.html>

<sup>285</sup> BalletMet je americká profesionální baletní společnost se sídlem v Columbusu, Ohio. Vznikla v roce 1978, od roku 2013 je jejím uměleckým ředitelem tchajwanský tanečník a choreograf Edwaard Liang (\* 1975).

taneční lekce Gaga<sup>286</sup> navazující na tradiční ranní baletní lekci. Separátní příprava usnadňuje tanečnickům ztotožnit se s neznámým stylem.

Jiný originální přístup uplatňuje Emma Reddingová, ředitelka *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*, jejíž žáci doplňují baletní tréninky rozličnými způsoby kompenzačních technik (cross-training, Pilates, jóga, Gyrotonic, spinning, plavání). Zastává totiž názor, že fyzickou kondici, aerobní sílu a zdatnost je potřeba maximálně navyšovat, aby se předešlo nežádoucím zraněním a únavě.

V textu je také popsána svérázná studie Virginie Wilmerdingové, výzkumné profesorky *University of New Mexico*, jenž provedla elektromyografické srovnání cviků za použití baletní tyče a bez ní. Objevila překvapivé výsledky poukazující na fakt, že výcvik stability by byl účinnější bez použití osvědčené podpory, jelikož chodidlo stojné nohy tak přirozeně aktivuje příslušné svaly.

Nejracionálnější se zdá být přístup Jodie Gatesové, která vede *Gloria Kaufman School of Dance* při *University of Southern California*, a jejíž příspěvek také doplnil publikovanou polemiku. Tato erudovaná pedagožka byla nedávným hostem katedry tance na pražské HAMU (2015), kde vedla baletní lekce a svými střízlivými názory na taneční pedagogiku rozšířila obzory většině studentů. Gates zůstává sice zastávkyní tradičních tréninků podle Agrippiny Vaganovové, ale zdůrazňuje potřebné obohacení etablovaného systému novým přístupem a pokrokovým tanečním myšlením. Ostatně sama autorka ruské metodiky takový postoj prosazovala.

*„Vaganovová se nikdy nespokojovala s dosaženým a hodinu stále obměňovala a obohacovala. Její pozornosti neušly nápady baletních mistrů-inscenátorů, kteří byli talentovaní. Bez váhání zařazovala všechny nové pohyby do exercice, aby tanečnice i žáci byli připraveni k práci v současných inscenacích. V jednom ze svých posledních článků napsala: Žákyně, které mě dlouho neviděly, shledávají v mém vyučování pokrok a vývoj. Čím je to způsobeno? Neustálým sledováním*

---

<sup>286</sup> Gaga je univerzální taneční technika, vytvořená Ohadem Naharinem. Tento pohybový systém rozvíjí špičkové tanečnice i laiky a je i významnou terapeutickou metodou pro osoby s různým onemocněním a postižením. Jedná se o propojení expresivního pohybu, tance a hlavně téměř doslovného pohybového jazyka. [online] [cit. 19. 2. 2018] Dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/Gaga\\_\(dance\\_vocabulary\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gaga_(dance_vocabulary))

*představení nového typu. Vždyť život kolem stále roste, stále se pohybuje vpřed. Proto radím (...) sledovat život a sledovat umění.*<sup>287</sup>

Jedním z revolučních a účinných postupů může být kupříkladu změna daná otočením exercices na volnosti směrem od zrcadla. Tanečníci tento „převrat“ nemají rádi, protože je jim odebrána jakási jistota a kontrola - vědomá i podvědomá. Po celý svůj taneční život jsou vychováni k bezděčné kontrole prováděných cviků, tance i své vizáže. V podstatě jsou na svůj obraz v zrcadle fixováni, což se často stává fatální chybou a tanečníci nejsou schopni bez vlastní revize cvičit nebo zkoušet. Regulérní aplikace pozměněného uspořádání napomáhá odstranění parazitních zlovyků, osvobodí interpreta od evidentní závislosti a upevní používání *épaulement* (natočení v ramenu).

Další příklad zastupuje model baletního tréninku, kdy nejsou všechny základní prvky procvičeny u tyče a některé jsou ponechány až na *volnost*.

Neobvykle působí také metoda užívaná baletní mistryní a dlouholetou sólistkou pražského *Národního divadla* Miroslavou Pešíkovou<sup>288</sup>, která záměrně nepřerušuje jednolitý sled prvků u tyče a zadání kombinací diktuje v průběhu provádění. Důsledkem takového vedení tréninku je zvýšení fyzické kondice, nepřetržitá aktivita svalového aparátu a tanečnickova pohotovost.

V posledních letech se stalo běžným jevem, že dívky si obouvají baletní špičky (*les pointes*) hned po skončení cvičení u tyče a zbytek tréninku cvičí v nich. I tento „pokrok“ bychom mohli zahrnout do nezbytných novinek. Baletní pedagog je nucen přizpůsobit zadání kombinací buď tak, aby vyhovovaly dámské i pánské části souboru, anebo si připravit různé varianty vazeb. Tato verze rozcvičení je velmi vhodná, podporuje odlišnosti genderových technik a napomáhá vycvičení virtuózních prvků. Výjimečně je možné zařadit celý trénink *ve špičkách*, včetně cvičení u tyče.

Vzhledem k navrženým změnám vyvstanou otázky o celkové efektivitě baletních tréninků, jestli čas a energie tanečníků nemůže být lépe regulována a využívána. Záleží na baletním mistrovi samém, jak ke stylovým požadavkům přistoupí. Je-li příznivcem inovace tradičních postupů, musí nejdříve nalézt podporu svého šéfa a poté neustále sledovat, zda změny přinášejí očekávaný efekt. Změna totiž

---

<sup>287</sup> VAGANOVA, A. J. *Základy Klasického tance*, Praha: St. ped. nakl., 1980. s. 11

<sup>288</sup> Miroslava Pešíková (\*1946) tanečnice a baletní mistryně, od 1966 členka baletního souboru ND Praha, 1971-1997 tamtéž sólistka, 1998-2001 baletní mistryně DJKT v Plzni.

mnohdy představuje ten nejobávanější proces, řada tanečníků v sobě chová až pověřčivou potřebu trénovat každý den stejné prvky v zavedeném pořadí. Svým způsobem je pohodlné zůstat ponořen v tradici a neopouštět zónu komfortních zvyklostí.

Momentálně se délka divadelních tréninků pohybuje v rozmezí šedesáti až pětasedmdesáti minut. V krajních případech mohou být zkráceny na půlhodinové rozcvičení, bezvýhradně korespondující s denním plánem<sup>289</sup> a podmínkami pracovní doby stanovené zákoníkem práce.<sup>290</sup>

Baletní mistr musí být schopen vybalancovat tyto rozpory a nalézt nejlepší možné řešení, protože on představuje záruku jak fungující týmové práce, tak osobnostního růstu každého člena souboru. V dnešní ve všech ohledech „zrychlené“ době je nemyslitelné, aby byl praktikován tříhodinový trénink, jako tomu bylo u Marie a Fillipa Taglionových.<sup>291</sup> Leč pravdivost Blasisových slov, že „vrcholem umění je skrýt úsilí“<sup>292</sup>, by měla zůstat trvalá a závazná.

---

<sup>289</sup> Umělecké soubory se řídí denním rozpisem tréninků a zkoušek neboli *fermanem*. Zde jsou uvedeny veškeré informace týkající se provozu profesionálního divadelního souboru. Obsahuje časové údaje, rozdělení na baletních sálech a osoby odpovědné za chod.

<sup>290</sup> Pracovní dobu upravuje zákoník práce (zákon č. 262/2006 Sb.) v § 79. Délka stanovené týdenní pracovní doby činí 40 hodin týdně. [online] [ cit. 24.3.2018] Dostupné z <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2006-262#cast4>

<sup>291</sup> KAZAROVÁ, Helena: *Ohlédnutí za vývojem klasického tance*. Kolektiv autorů, *Ozvěny tance*. Praha: AMU, 1998, s 17

<sup>292</sup> KAZAROVÁ, Helena. *tamtéž* s. 17

## 7. Baletní mistr - asistent

Baletní mistr v pozici asistenta úzce spolupracuje s choreografem při nastudování baletního díla a bezvýhradně se řídí pokyny inscenátorů. Podílí se na výběru umělců, určuje obsazení i alternace sborových tanců. Umělecky vede interprety při studiu nových rolí nebo tanečních částí, organicky navazuje na práci divadelního pedagoga. Vzájemnou kooperací jsou realizovány umělecké vize, jež se promítnou do očekávaného výsledku.

Po dobu studia nové inscenace se z choreografa a asistenta stává nerozlučná dvojice. Bez oboustranného porozumění a respektu by tato spolupráce nebyla možná. Asistent je nucen přistupovat k tvůrčí činnosti autora s úctou a pokorou. Akceptuje jeho nápady a představy, které se snaží beze zbytku převádět do praxe.

Proces přípravy tanečního díla má různou podobu. Jinak vypadá zrod nové, původní inscenace, jinak rekonstrukce staršího díla nebo přenášení osvědčeného titulu. V souvislosti s typem chystaného představení bývá určen i počet asistujících baletních mistrů. Za tradiční velké baletní produkce, rozsáhlé množstvím tanečníků i tanečních čísel, přebírají většinou zodpovědnost dva až tři asistenti. Mezi ně bývají přesně rozděleny úkoly a pravomoce. Kupříkladu jeden má na starosti sólové party, další zajišťují sborová čísla, někdy ještě rozčleněna na velké sborové tance a menší taneční plochy. U klasických baletů jako je např. *Raymonda* nebo *Labutí jezero* bývá praktikováno i tzv. výsadní rozdělení. To znamená, že každý asistent se soustředí na jemu přidělenou část - samostatné jednání, dohromady pak jednání tvoří originální celek<sup>293</sup>. Tento případ rozčlenění je typický pro větší kamenná divadla s početným baletním souborem a širším výběrem asistentů.

Menší baletní soubory regionálních divadel nejčastěji přistupují k osvědčenému modelu, kdy za celé představení zodpovídá jen jeden baletní mistr - asistent, organizuje nastudování a zkoušení vzniklého tanečního díla.

---

<sup>293</sup> Příkladem může být *Labutí jezero*, běžně je jednomu asistentovi přiděleno I. jednání s množstvím variací a smíšených sborů, jinému asistentovi II. a IV. jednání neboli specifické dámské sbory a poslednímu III. jednání, kde se tančí scénické charakterní tance.

## Úkoly pro asistenta:

- ovládat choreografický text, pohybový slovník sborových i sólových částí
- znát dějovou linku, celkové pojetí i nuance hereckého projevu
- orientovat se v hudebním doprovodu a hudebním rozčlenění inscenace, znát korektní hudební tempa
- mít přehled o obsazení a alternacích
- zaznamenat přesnou podobu nástupů na scénu, prostorových formací a provedení jednotlivých tanečních i hereckých částí
- zajistit připravenost hlavního obsazení i všech ostatních alternací v sólových i sborových rolích
- obsáhnout svým přístupem obecná hlediska i individuální postupy
- dokázat odborně pomoci a lidsky poradit tanečnickům
- přistupovat citlivě a trpělivě směřovat k cíli
- umět podpořit choreografa a doporučit řešení vzniklých situací
- realisticky hodnotit a nepodléhat stresu
- zachovávat autenticitu inscenace

### 7.1 Profesní hledání

Důležitým pomocníkem při tvorbě a realizaci tanečního představení je **scénář**.<sup>294</sup> Tato specifická forma psaného návodu bývá spojována spíše s činoherním divadlem, filmem nebo televizní produkcí. Ve spojitosti s taneční inscenací vzniká tzv. *taneční scénář*. U některých projektů je pod scénářem autorsky podepsán tým uměleckých pracovníků a choreograf vytváří jen choreografii. Jindy je jeho autorem sám choreograf, který tak působí i v roli režiséra. Díky scénáři se asistent dozvídá sled jednotlivých scén, řazení tanečních čísel a může si utvořit jasnou představu o budoucím tanečním díle. Znalost koncepce a globálního rozvržení přispívá k většímu porozumění a k hladší spolupráci s choreografem. Scénář tvoří průvodní materiál, ale není zápisem choreografie ani záznamem inscenace v pravém slova smyslu, představuje obvyklý komplement tvůrců a

---

<sup>294</sup> Scénář je ve scénickém umění psané literární dílo určené k dalšímu zpracování, většinou se jedná o přepracování literární či autorské předlohy. Užívá se v divadle, v televizi či ve filmu, přesněji hovoříme o *literárním scénáři*.



první krok ke společnému hledání a profesnímu odkrývání tělesných a duševních možností tanečnicků.<sup>295</sup>

Dlouholetá baletní mistryně *Pražského komorního baletu* Kateřina Franková-Dedková ke spolupráci choreografa, tanečníka a asistenta během uměleckého hledání dodává:

*„Je to prostě zvláštní práce. Musím maximálně odhalit všechny své schopnosti, znalosti a především postřehy z detailního pozorování: nejprve tvorby choreografa a pak výkonu tanečníka. První je choreograf, kdo toto ‚intimní odhalování‘ začne, neboť je tvůrcem a stavitelem celé následující akce. Pak už následuje celkem rychlý spád, který ústí v interpretační výkon, v němž tanečník odhaluje celou šíři svých tělesných a duševních sil. Takové důvěrné prostředí musí být prodchnuto důvěrou a těsnou spoluprací.“<sup>296</sup>*

**Důvěra** je jedním z nejpodstatnějších rysů práce baletního mistra, ve všech podobách tohoto postu. Tanečníci musí pracovat s vědomím, že se na něj mohou stoprocentně spolehnout, že jim kdykoliv poradí a pomůže. Úkolem baletního mistra-asistenta je využít této maximální důvěry na cestě ke společnému cíli. V tomto ohledu musí být schopen zvolit citlivý a laskavý přístup, v atmosféře vzájemné tolerance a disciplíny. Právě umění odhadnout možnosti interpretů, vhodně je nasměrovat a dopomoci jim ke skutečnému pochopení a „prožití“ choreografického textu, dělá z asistenta výjimečnou a nepostradatelnou osobu. Schopnost otevřeně vyjádřit pochvalu i kritiku by měla patřit k jeho základním dovednostem. Svým zásahem určuje charakter postav, ráz jednotlivých tanečních scén, význam každého pohybu a podílí se i na celkovém vyznění inscenace. Napomáhá choreografovi dát hluboký umělecký smysl tomu, co dělá, aby nevznikla bezduchá taneční exhibice.<sup>297</sup>

Forma společné spolupráce na připravovaném tanečním díle závisí velkou měrou na přístupu choreografa. Ten buď přichází na baletní sál s jasnou představou a přesnou vizí nové choreografie, anebo má připraven jen jakýsi koncept a hrubý nástin, pak tvoří až na místě. V prvním případě se tanečníci bezprostředně učí připravenou choreografií. Při druhé variantě choreograf vychází přímo z dispozic a nadání tanečnicků. Výjimkou není ani případ, kdy se z interpretů stávají

---

<sup>295</sup> JANEČEK, Václav. *Tři dámy na sále: aneb Co je baletní mistrovství*. Taneční listy 5/1999, s. 7

<sup>296</sup> tamtéž

<sup>297</sup> JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, Praha: AMU, 2013. s. 31

spoluautoři a svými tvůrčími myšlenkami přispívají choreografovi, čímž pomáhají vytvářet ‚živou‘ podobu rodícího se díla.

Poněkud odlišnou povahu má spolupráce na tzv. přenášení inscenace, kdy tanečníci studují již hotový umělecký tvar a snaží se přiblížit původní podobě tanečního díla. Většinou za pomoci hostujících asistentů, nejednou však pouze z videonahrávky jinde či dříve uvedené inscenace. V tento moment se do středu pozornosti dostává interní asistent, který za fázi transpozice přebírá zodpovědnost, celý proces koriguje a řídí. Choreograf totiž bývá přítomen často až na generálních zkouškách, aby zkontroloval výsledný tvar představení a eventuálně opravil nedostatky.<sup>298</sup>

Ve všech uvedených příkladech vzniku inscenace a za všech okolností by měl asistent vést tanečnický ke koncentrované práci na daném tanečním úkolu, ve smyslu zachování požadavků choreografa, naproti tomu však s jejich vlastním tvořivým přístupem. V tomto smyslu musí být asistent schopen podat pomocnou ruku jak začínajícímu, tak i zkušenému interpretovi.

Václav Janeček poukazuje na fakt, že: *„Tanečník není jen nástrojem v ruce choreografa! Ta individualita a duše tam musí zůstat! Dívám-li se v dnešní době na představení, pořád vidím tanečníka a jeho osobní vklad!“*<sup>299</sup>

Jiří Pokorný se také přiklání k interpretačnímu přínosu tanečnicků: *„Samozřejmě je to vzájemné propojení, a je to tak dobře, choreograf vychází z možností tanečníka, tím pádem vzniká něco autentického. Druhá věc je, když se přenáší už starší věci. Zejména klasické tituly musí ukazovat virtuozitu, ale i tam může tanečník ukázat svoji osobitost! Ne, skrze kostým, ale skrze svoji přirozenou mysl. Musí to být nenucené a oku lahodící, ale nesmí mít divák pocit, že by to zvládl také. Divák má štěstí, že může vidět živého tanečníka, jeho techniku, jeho tanec a přirozenost - to je vlastně to umění!“*<sup>300</sup>

Řada baletních mistrů se v současnosti potýká s neschopností mladých tanečnicků přistupovat k interpretaci kreativně, vesměs jim chybí dostatek **fantazie**, neumějí na jevišti přirozeným a věrohodným způsobem ztvárnit určenou roli,

---

<sup>298</sup> Poznátky ze zkušeností baletních mistrů Nelly Danko (rozhovor 30. 11. 2017), Jany Ruggieri (rozhovor 3. 7. 2017), Ingrid Němečkové (rozhovor 21. 3. 2017) rozhovory vedla Zuzana Hradilová.

<sup>299</sup> Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

<sup>300</sup> Rozhovor s Jiřím Pokorným vedla Zuzana Hradilová dne 18. 10. 2017 v DJKT Plzeň

prožít fiktivní příběh. Nelly Danko s nelibostí konstatuje, že: „*Dnešní mladí lidé čekají, že je všechno naučíme!!! Oni nevědí jak plakat, oni nevědí jak se smát, prostě to neumí! Mě ve škole učili, že to co prožiješ, musíš umět ‚napodobit‘, prostě reminiscence emocí. Asociace, vnitřní pocity, fantazie to je nutnost! Divák totiž nesleduje jen techniku, ale třeba mu tanec něco evokuje a on to s tím tanečníkem sdílí! V tom spatřuji přípravu na vytvoření role! Není pak třeba učit tanečníky normálním lidským pocitům, nepotřebujeme tančící loutky (...)* Někdy se stává, že baletní mistr předá roli, kterou sám tančil krok od kroku, gesto od gesta - aplikuje sebe. Já s tím nesouhlasím! Je nutno dát svobodu a vůli, aby umělec prožil ten úžasný sebetrápící moment, který určí to hledání.“<sup>301</sup>

Ingrid Němečková celý proces vnímá obdobně. Přiznává, že nerada předvádí a ukazuje gesta, dává přednost tvůrčímu potenciálu tanečníků. Pohyb nebo posunek musí vycházet z bezprostřednosti a osobních pocitů každého tanečníka. Osobně předávané zkušenosti baletních mistrů jsou sice k nezaplacení, ale s ohledem na výše uvedené skutečnosti by měli působit spíše v roli poradců než demonstrátorů. Vždyť už Jean Georges Noverre<sup>302</sup> poukazoval ve svém díle<sup>303</sup> na chybnou snahu baletních mistrů druhé poloviny 18. století vychovávat z tanečníků své „kopie“, jak v taneční technice, tak i v gestice.<sup>304</sup> Tento zhoubný jev zabraňuje profesnímu růstu a rozvíjení autenticity. Každý tanečník je především umělec a jedinečný originál, který se vyvíjí a zraje.

Filip Veverka připomíná ještě jeden problém související s tématem: „*Myslím si, že dříve existovalo v souboru větší věkové rozvrstvení. Bylo tam hodně tanečníků, kteří měli zkušenosti, prostě rovnoměrné zastoupení všech generací. Kdežto teď, starší generace v souborech chybí. Spousta mladých lidí nemá zkušenosti, ale nemá ani možnost dívat se na zkušenější a učit se od nich (...)*“<sup>305</sup>

V tomto směru by měl baletní mistr nahradit onu chybějící generaci a měl by reprezentovat zkušenou autoritu, jako tomu bylo v případě vynikající pedagožky,

---

<sup>301</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.

<sup>302</sup> Jean Georges Noverre (1727-1810) tanečník, choreograf, taneční teoretik a reformátor, průkopník dějových baletů.

<sup>303</sup> Spis *Les Lettres sur la danse et sur les ballets* (Listy o tanci a baletech) vydaný v Lyonu v roce 1760 postihuje estetickou a výrazovou reformu tance.

<sup>304</sup> NOVERRE, Jean Georges. Listy o tanci a baletech, Praha: SPN, c1984. s. 17

<sup>305</sup> Rozhovor s Filipem Veverkou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 10. 2017 v DJKT Plzeň

choreografky a baletní mistryně Růženy Mazalové<sup>306</sup>, která se svým přístupem stala podnětem a vzorem pro práci mnohých domácích i zahraničních baletních mistrů. Všechny své taneční svěřence dokázala dovést k nejvyššímu mistrovství a to mezi nimi nechyběla ani zvučná jména světového formátu.<sup>307</sup>

Prvotřídní tanečník a pozdější šéf bavorského baletu Ivan Liška<sup>308</sup> vzpomíná na tuto výjimečnou dámu *jako na přísnou, ale i přívětivou, neúprosnou, ale i veselou, vyžadující pravdu u svých tanečníků. Především pravdu technickou, což znamená, že pohyb musí být naprosto správný, odpovídající kánonu klasického tance. Pro mne se paní Růžena Mazalová stala první osobou v mém profesionálním životě, která neúprosně vyžadovala absolutno v daném úkolu, roli, povolání.*<sup>309</sup>

Jedinečnost této pedagožky dokládají i slova nejslavnější české tanečnice současnosti Darii Klimentové<sup>310</sup>: *„Jsem ráda, že jsem v Praze mohla zkoušet s paní Mazalovou. Je velká profesionálka a dvojroli Odetty-Odilie se mnou pracovala do nejmenšího detailu. Techniku umí naučit mnoho pedagogů, ale pomoci vytvořit roli, to každý nedokáže.“*<sup>311</sup>

---

<sup>306</sup> Růžena Mazalová (psána též Feixová, poprvé provd. Blažková) (\* 1926) tanečnice, baletní mistryně, choreografka, pedagožka. 1947–1952 členka baletu ND Praha, 1952–1956 studium choreografie na GITIS v Moskvě, 1956–1969 sólistka ND Praha. 1958–1961 pedagožka TKP, 1969–75 baletní mistryně ND Praha, pedagožka a asistentka choreografa Ericha Waltera v *Deutsches Oper am Rhein v Düsseldorfu-Duisburku*, 1974–1976 externí pedagog TK HAMU, 1975–1977 baletní mistryně v ND Praha, 1986–87 baletní mistryně SND Bratislava.

<sup>307</sup> V düseldorfském baletu Růžena Mazalová pedagogicky vedla známé baletní osobnosti jako např. Joan Cadzová, Monique Janottová, Paolo Bortoluzzi, Peter Breuer, z Čechů pak Stanislav Buzek, Petr Vondruška, Helena Pejšková a Ivan Liška. KRTILOVÁ, Romana. *Příběh tanečnice Růženy Mazalové*, Praha: AMU, 2017. s. 32

<sup>308</sup> Ivan Liška (\*1950) tanečník, choreograf a ředitel baletního souboru. 1964–1969 člen baletu ND Praha, 1969–1974 člen *Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf*, 1974–1977 člen baletu *Bayerischen Staatsoper* v Mnichově, 1977–1997 sólista *Hamburger Ballett Johna Neumeiera*, 1998–2016 ředitel *Bavorského státního baletu* v Mnichově.

<sup>309</sup> KRTILOVÁ, Romana. *Příběh tanečnice Růženy Mazalové*, Praha: AMU, 2017. s. 54

<sup>310</sup> Daria Klimentová (\*1971) tanečnice, taneční pedagožka a fotografka. Vítězka řady mezinárodních tanečních soutěží. 1989–1991 sólistka baletu ND Praha, 1991–1993 sólistka městského baletního souboru Kapského Města, 1993–1996 sólistka *Skotského baletu*, 1996–2014 první sólistka *Anglického národního baletu*, od 2014 pedagožka *Royal Ballet School* při *Royal Opera House* v Londýně.

<sup>311</sup> V roce 1995 hostovala Daria Klimentová v inscenaci *Labutí jezero* s baletem Národního divadla v Praze (chor. Jiří Němeček a Olga Skálová, prem. 11. 11. 1982) a využila přítomnosti Růženy Mazalové v přípravě na obtížnou dvojroli Odetty a Odilie. KRTILOVÁ, Romana. *Příběh tanečnice Růženy Mazalové*, Praha: AMU, 2017. s. 48

Stejný názor sdílí Jiří Pokorný, který s Růženu Mazalovou studoval roli Prince v její verzi *Labutího jezera*<sup>312</sup>, tehdy ho velmi překvapila tvrzením: „*Všechny připomínky, které ti dávám z vlastních nejnítěrnějších pocitů a nejhlubšího přesvědčení, se venku platí zlatem...*“<sup>313</sup>

Z těchto výpovědí je patrné, jak nesmírně důležité je pedagogické a umělecké vedení při **tvorbě tanečních rolí**. Z posledních řádků vyvstává ještě další překvapivý fakt a sice, že veškeré opravy, rady a připomínky rozhodně nejsou samozřejmostí a záleží jen na asistentovi samému, jak a komu je bude udělovat.

Až doposud byla v centru naší pozornosti práce na sólových partech a individuálních úkolech. Poněkud jiná situace nastává při studiu sborových pasáží, kde hlavní zájem vychází z nutnosti souhry, přesnosti, jednotnosti až uniformity tanečnicků. Ve sborových tancích musí být individualita naopak potlačena. Očekávaný cíl spočívá v kolektivní harmonii a interpretačním souladu. Asistent musí od skupiny tanečnicků vyžadovat soustředěný výkon, vykazující znaky maximální kooperace a tanečního souznění.

Prvotním předpokladem úspěchu je dokonalá znalost pohybových sekvencí a přesná orientace v hudebním doprovodu jak ze strany asistenta, tak ze strany tanečnicků. Jedná-li se o tanec s partnerem, je nezbytná vzájemná důvěra tanečních partnerů a součinnost mezi jednotlivými tanečními páry. Koncentrace, pokora a zdravé pracovní nasazení napomáhají k bezproblémové spolupráci všech zúčastněných.

Kýženým výsledkem spolupráce choreografa, jednoho či více asistentů a celého tanečního souboru bývá harmonické propojení sólových a sborových částí, tudíž vznik mimořádného tanečního díla.

## 7.2 Záznam inscenace

Se zachováním původnosti a pravosti každého tanečního díla souvisí metody, jakými si divadelní asistenti původní choreografii zaznamenávají. Možností se

---

<sup>312</sup> Za spolupráce s tehdejší šéfem baletu Národního divadla v Praze Vlastimilem Harapesem nastudovala v roce 1996 Růžena Mazalová s baletním souborem Národního divadla v Praze inscenaci *Labutí jezera* (prem. 20. 12. 1996 Státní opera Praha)

<sup>313</sup> Citace z rozhovoru Jany Hoškové s Jiřím Pokorným ze dne 30. 10. 2011 [online] [ cit. 2. 4. 2018] Dostupné z <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/s-jirim-pokornym-o-baletu-v-plzni.html>

nabízí hned několik: *pohybová paměť, vizuální paměť, vlastní nákres, videozáznam* anebo *speciální taneční notace*.

Václav Janeček přiznává, že kombinuje všechny typy záznamu, ale nejvíce se přiklání k pohybové paměti: *„Jestliže jsem určitý taneční part nikdy sám netančil, tak musí vždy ‚projít‘ přes moje tělo. To, že si to sám zkusím, je úplně nejbezpečnější způsob, tudíž pohybová paměť. Video je také vhodné, protože dokumentuje, jak se lidi chovají, tedy důkazný materiál. A asi nejméně důvěřuji poznámkám, protože po čase bych mohl svůj zápis třeba jinak pochopit, a hraje zde roli i časový pres, v němž jsem poznámky psal a mohl jsem si je mylně poznamenat!“*<sup>314</sup>

**Pohybová paměť** patří mezi nejběžnější a nejpřirozenější strategie, kterými si tanečníci potažmo asistenti uchovávají taneční prvky, pohyby a kreace.

Zjednodušeně řečeno, aby si tanečník zapamatoval choreografii, musí tzv. „projít přes jeho tělo“. Divadelní asistenti coby bývalí tanečníci jsou na tento způsob paměťového kódování zvyklí celý svůj život, proto není výjimkou, že si spolu s interprety tančí a učí se jejich choreografický text, aby si ho přesně zapamatovali a posléze ho neméně přesně reprodukovali.

Ingrid Němečková dodává: *„Jsme k tomu odkázáni celý život! Ve chvíli, kdy si něco asistent nezatančí a proces nácviku jen sleduje, časem stejně zjistí, že některé pasáže neví, a že je tento způsob jaksi nedostačující! Což by ho mělo zvednout ze židle! Naším zájmem a hlavním úkolem je vědět všechno přesně, takže si to musíme tancovat! Jiná cesta není!“*<sup>315</sup>

Najdou se však i tací baletní mistři, kteří jsou schopni obsáhnout veškeré detaily vzniku nové produkce a celkového vyznění tzv. „ze židle“. Maximálně využívají svoji **vizuální paměť**. Tento případ retence informací je do jisté míry nezvyklý a sporadický. Asistenti musejí být vlastníky opravdu fenomenální paměti, aby choreografický slovník, pojetí i záměr inscenace zůstal do detailů zachován a finální účinek nebyl nikterak narušen.

V tomto ohledu je ideálním příkladem Jana Rugierri: *„Bezvýhradně používám paměť! Zápisy minimálně. Zjistila jsem, že za půl roku mi to nic neřekne, už*

---

<sup>314</sup> Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

<sup>315</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

*nevím, co jsem si zapsala. Maximálně si poznamenám nějakou formaci, která je trošku složitější, abych to pak nemusela komplikovaně zkoumat, ale vsutku minimálně. Mám na to sice vyhrazený sešitek, ale tam si spíše píšu jména, složení párů, než abych tam měla něco, co se děje při tanci. Někdy musím využít video, třeba u modernějších inscenací. Tam jsou například různé modifikace jedné kombinace, což je matoucí (...), nemusela bych si přesně vzpomenout, zda to bylo poprvé tak a podruhé naopak, nebo obráceně (...), tak to jsem pak nucena si to oživit. Ale nejvíc používám paměť! Minimálně si něco tančím! Raději se dívám.*<sup>316</sup>

Osvědčenou variantu prezentuje **vlastní nákres**, který vychází z potřeb a preferencí jednotlivých asistentů. Někdo si zapisuje sled tanečních čísel, jiný podrobnosti choreografie, většina si zaznamenává a maluje formace. Prostorové rozdělení patří mezi nejzákladnější aspekty, závisí na něm hladký průběh tanců a vizuální dojem. Zásadním nedostatkem je subjektivní metoda zápisu, kterou mnohdy nelze dešifrovat ani vlastním původcům, natož „nezasvěceným“ pokračovatelům, zastupujícím asistentům či autorům rekonstrukce.

Například Filip Veverka lituje, že neumí zapisovat choreografii, proto se uchyluje k osobnímu záznamu: „*Maluji formace a píšu si nějaké připomínky (...), ale jinak si vše natáčím.*“<sup>317</sup>

Jiří Pokorný komentuje nedostatečnost svých poznámek: „*Tohle vnímám bohužel jako vlastní mínus! Někdy mám tzv. všechno v hlavě. Jindy si píšu pár vysvětlivek, ale spíš k hudbě, abych byl schopen dát jasnou informaci tanečnickům. Jinak samozřejmě používám DVD.*“<sup>318</sup>

I Nelly Danko pracuje s videem a filmový záznam doplňuje použitím diktafonu.

Z reakcí je zřejmé, že nejoblíbenější a nejdostupnější cestu zachycení tanečního díla představuje **videozáznam**, i ten ale skrývá lečjaké nedostatky. Zdánlivě zachytí nejjemnější detaily pohybové kompozice, často však nepojme celek nebo opačně. Nedokáže obsáhnout a zaznamenat veškeré sborové výměny na scéně - nástupy, přesuny a odchody. Ty mohou představovat dosti komplikované taneční dění, a proto je zapotřebí ho přesně zmapovat. „Kamenem úrazu“ se může stát i

---

<sup>316</sup> Rozhovor s Janou Rugierri vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v Národním divadle v Brně.

<sup>317</sup> Rozhovor s Filipem Veverkou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 10. 2017 v DJKT Plzeň

<sup>318</sup> Rozhovor s Jiřím Pokorným vedla Zuzana Hradilová dne 18. 10. 2017 v DJKT Plzeň

nafilmování jediné individuální interpretace, se všemi nedostatky či omyly zkoušejícího tanečníka, který teprve studuje taneční part. Z tohoto důvodu je nezbytné, aby asistent perfektně ovládal choreografii do nejmenšího detailu a znal i její vývoj, anebo aby neustále pořizoval novou nahrávku a dokumentoval tak aktuální verzi. I přes patrné nevýhody zůstává nafilmování nejrychlejším a nejpraktičtějším způsobem dokumentace, vždyť mobilní telefon s fotoaparátem nebo kamerou je v dnešní době nepostradatelným doplňkem a vlastní ho, až na pár výjimek, snad každý.

Nejkomplexnějším typem záznamu je bezesporu **taneční notace**, zároveň však i časově nejnáročnějším, v našich končinách takřka nevyužívaným a pro mnohé asistenty téměř neznámým pojmem. Přitom bychom mohli odborný zápis tance přirovnat k notovému záznamu, tedy hudební partituře. Ve vědecko-historické sféře tanečního oboru existuje vícero druhů taneční notace<sup>319</sup>, ovšem o současné prvenství se dělí dva systémy: *notace Beneshových (Benesh Dance Notation)* a *Labanova kinetografie (Kinetography Laban)*. Oba mají své zřejmé výhody i nevýhody. Jejich specifické znaky a odlišná struktura je předurčuje k záznamu různých kvalit pohybu s různou mírou detailnosti a přesnosti.

**Notace Beneshových**<sup>320</sup> - je dílem Rudolfa Beneshe<sup>321</sup>, britského vědce a matematika s českými a italskými kořeny. Svůj systém představil světu v roce 1956 v publikaci s názvem *Úvod do Beneshovy taneční notace (An Introduction*

---

<sup>319</sup> První typy zápisů tance se objevily v rukopisech renesančních tanečních mistrů (15.-16. století, z období baroka byla známa Beauchamps-Feuilletova notace (1700). V období romantismu vypracoval svůj systém anglický učitel tance E. A. Thélour (*Letters on Dancing*, 1831), později i Arthur Saint-Léon (1821-1870) ve spise *La sténochorégraphie* (1852). Také německý choreograf a taneční teoretik Albert Zorn (1816-1895) vypracoval svůj způsob zápisu tance (*Grammatik der Tanzkunst*, 1885). Také ruský tanečník Vladimír Stěpanov (1866-1896) vytvořil po studiu anatomie za použití hudebních not systém taneční notace a publikoval ho v Paříži v roce 1892 *L'Alphabet des Mouvements du corps humain; essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyennes signes musicaux*. Touto notací byly zaznamenány mnohé Petipovy balety. EDITOŘI (Daniela Stavělová, Jiří Traxler, Zdeněk Vejvoda). *Tanec - záznam, analýza, pojmy*, Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 12 [online] [cit. 27. 3. 2018] Dostupné z <https://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2836>

<sup>320</sup> EDITOŘI (Daniela Stavělová, Jiří Traxler, Zdeněk Vejvoda). *Tanec - záznam, analýza, pojmy*, Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 12

<sup>321</sup> Rudolf Benesh (1916-1975) britský vědec s českými a italskými kořeny, který pracoval jako matematik, zatímco jeho žena Joan Benesh byla členkou *Královského baletu* (Royal Ballet). Na manželčin popud vymyslel systém tanečního zápisu a v letech 1947 až 1955 ho zdokonalil. V roce 1956 systém představil v publikaci *An Introduction to Benesh Dance Notation*. *Královská akademie tance (Royale Opera House)* ve spolupráci s *Univerzitou v Surrey* vytvořila v devadesátých letech software pro zápis a vytisknutí. [online] [cit. 27. 3. 2018] Dostupné z <https://www.britannica.com/art/dance-notation#ref70782>



to *Benesh Dance Notation*)<sup>322</sup>. Beneshova metoda vychází z vizuálního vnímání tanečnickova těla, které jako bychom viděli zezadu. Využívá jednoduché grafické znaky, díky nimž je zaznamenáván pohyb jednotlivých částí tanečnickova těla. Znaky se vpisují do notové osnovy tak, jako hudba. Hlavními přednostmi zápisu jsou jeho názornost, pochopitelnost a zejména rychlost provedení (specifický druh stenografie). Nevýhodou je horizontální postup zápisu, který ztěžuje bezprostřední provádění čteného pohybu. Veškeré uvedené rysy vyhovují zejména záznamu klasické taneční techniky. Z toho důvodu bývá ve značné míře využívána velkými baletními tělesy. Znalost pohybových zákonitostí, stylu, charakteru a podstaty tance však představují nutné předpoklady k osvojení a využití této metody.<sup>323</sup>

**Labanova kinetografie**<sup>324</sup> - autorem je Rudolf Laban<sup>325</sup>, tanečník, choreograf a taneční teoretik. Jeho metoda je založena na analytickém systému, který zapisuje trojrozměrnou povahu pohybu a je svým charakterem kinetický. V podstatě není jen taneční notací, nýbrž grafickým zápisem pohybu, který lze použít univerzálně pro jakýkoli druh pohybu i styl tance.<sup>326</sup>

*„Centrálním faktorem zápisu tance je pozorování průběhu transferu těžiště těla - přemístování váhy je základním referenčním bodem systému. Toto řešení v sobě skrývá ideální propojení dvou stěžejních faktorů tance - statického = bod, v němž se nalézá těžiště těla, a kinetického = jeho transfer. Teprve po zachycení tohoto základního pohybu sleduje Labanova kinetografie pohyb dalších částí těla (...) U všech pohybů pak záznam zapisuje směr, ve kterém se pohyb děje, jeho časový rozměr, trvání pohybu a prostorovou rovinu/roviny, v níž se pohyb odehrává. Kombinací časoprostorových faktorů vznikají dynamické kvality pohybu, které mohou být podtrženy dalšími doprovodnými znaky. Celý systém*

---

<sup>322</sup> [online] [ cit. 27. 3. 2018] Dostupné z <https://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2836>

<sup>323</sup> KRÖSCHLOVÁ, Eva: *Benesh Dance Notation nebo Kinetography Laban?* Taneční listy, 10/1985. s. 23. Původně publikováno Taneční listy, 7/1966

<sup>324</sup> [online] [ cit. 27. 3. 2018] Dostupné z <https://moodle.amu.cz/course/view.php?id=316>

<sup>325</sup> Rudolf von Laban (vl. jm. Rezső Lábán de Váraljas) (1879-1958) tanečník, choreograf a taneční teoretik rakousko-uherského původu

<sup>326</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Zápis tance*. in EDITOŘI (Daniela Stavělová, Jiří Traxler, Zdeněk Vejvoda). *Tanec - záznam, analýza, pojmy*, Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004. s. 15

*přítom pracuje s 27 znaky, vřazovanými do různých kontextů a nepřilíš širokou škálou doplňkových, upřesňujících symbolů.“*<sup>327</sup>

Kinetografie dovoluje přesný zápis pohybových tvarů a jejich nuancí, dokonce dokáže zachytit individuální styl určitého interpreta, to samo o sobě ji předurčuje pro záznam moderního nebo současného tance.<sup>328</sup> Využívá se široce pro zápis lidových tanců a jejich analýzu, ale v některých zemích funguje i v divadelní praxi (existuje i podoba pro zrychlený zápis, využitelný při práci na inscenaci).

V naší profesionální sféře se bohužel ani jeden z uvedených odborných zápisů nijak zvlášť nevyužívá, což je jistě škoda. Kromě možnosti uchovat přesný záznam totiž nutí asistenta potažmo tanečníka udělat si precizní pořádek ve vnímání a tvoření pohybu, pobízí k uvědomělé realizaci, čímž odhalí neurčitost nebo pohybovou nejistotu.<sup>329</sup>

Následný podnět na uchovávání dokumentačních materiálů odráží styl práce ve velkých evropských divadlech. V českých divadlech totiž zatím není zaveden systém blokového hraní, kdy je určitý titul opakovaně uváděn po dané období, pak stažen a nahrazen jiným titulem, mezitím nastudovaným. Tento typ koncepce je běžný např. ve *Finnish National Ballet* v Helsinkách, kde působí baletní mistryně Ingrid Němečková. Takový způsob repertoárového obměňování s sebou přináší nutnost precizního zaznamenávání a spolehlivého uchovávání materiálů vztahujících se k jednotlivým inscenacím, jelikož odehrané tituly se průběžně po několika letech do repertoáru vracejí. Ingrid Němečková působí na postu vedoucí baletní mistryně a v případě nutnosti zastupuje uměleckého šéfa finského baletu<sup>330</sup>. Ve své kanceláři má uskladněny veškeré spisy k uvedeným baletům<sup>331</sup>.

*„Každý balet má svůj tlustý šanon plný náskresů, které nejsou uvedeny konkrétní notací spíše způsobem choreografa a zejména jeho asistenta. Někdy jsou schémata kreslena ručně jindy vytvořena na počítači. Při studiu inscenace nebo*

<sup>327</sup> GREMLICOVÁ, Dorota: *Zapisovat tanec? První zkušenosti s Labanovou kinetografií*. Taneční listy, 1/2002. s. 15

<sup>328</sup> KRÖSCHLOVÁ, Eva, tamtéž s. 24

<sup>329</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. tamtéž s.15

<sup>330</sup> Současný umělecký šéf Kenneth Greve (\*1968) dánský tanečník a choreograf.

<sup>331</sup> Díky tomuto uchování materiálů a jejich znalosti dokázala Ingrid Němečková nastudovat balet Johna Neumeiera *Racek* Finnish National Ballet (2006), a přenést ho na scénu Moskevského akademického hudebního divadla K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka (2007) [online] [ cit. 28. 3. 2018] Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=13032>

*při její obnově to je velká výhoda. Podoba nákresů je různá, buď zachycují prostorové formace, nebo rozčleňují scény do jednotlivých hudebních taktů. Mnohdy jsou nákresy kompletní, ale čas od času si musí zdejší asistent doplňovat vlastní informace. Je nezbytné vše přesně poznamenat a v zápisech se pohotově orientovat. Často odehrajeme balet, dva roky ho třeba neuvádíme a poté ho musíme znovu nastudovat. Samozřejmě se během té doby obměnil taneční soubor, asistent mezitím spolupracoval na řadě dalších titulů, ale dle příslušného materiálu a svých poznámek musí být schopen představení obnovit a dát mu jeho původní podobu.*<sup>332</sup>

Tento zavedený postup sice přináší rizika plynoucí z blokového hraní, přesto však prezentuje ověřenou a účelnou metodu zachování cenných materiálů nejen pro současné asistenty, ale zvláště pro budoucí generace umělců.

V tomto ohledu jsou slova vyřčená Gasparem Angiolinim v polemice s Jeanem-Georgesem Noverrem o prospěšnosti taneční notace výstižným a stále platným konstatováním: „*Baletní produkce sebeslavnějšího umělce budou pouze díla dočasná, protože dokud nebudou zaznamenána notací, nikdy se nevydají na cestu dokonalost.*“<sup>333</sup>

---

<sup>332</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

<sup>333</sup> Angiolini, Gaspar. *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. s 51-51. Použito z Kolektiv autorů: *Tanec a společnost*, Praha: AMU, 2009. DOTLAČILOVÁ, Petra: *Lettere contra Lettres aneb Polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem*, s. 37

## 8. Baletní mistr - repetitor

Úloha baletního mistra-repetitora spočívá v navázání na předchozí činnost divadelního pedagoga i asistenta a prezentuje vyústění dosavadních snah celého uměleckého kolektivu. Podstatou jeho práce je neustálé zvyšování kvality interpretačních výkonů a umělecké výpovědi všech členů baletního souboru. Premiéra<sup>334</sup> každé inscenace znamená začátek nové pracovní etapy, která zahrnuje povinnost zachovat původní verzi, tvar i kvalitu tanečního díla během všech následných repríz, což obnáší umělecké vedení při zkouškách (repeticích), popřípadě nastudování tanečního díla s novými interprety podle pokynů choreografa.

*„Náplň funkce baletního mistra-repetitora nelze redukovat jen na to, naučit někoho choreografii, ‚pilovat‘ kroky, zopakovat některou část před představením a vyslovit několik příkazů a připomínek. Je zapotřebí vytvořit a udržovat atmosféru tvůrčího ducha, pokory a oddanosti v neustálém hledání a propracování drobných detailů, které se snaží něco vyjádřit prostřednictvím pohybu, kroku, gesta, mimiky tváře.“<sup>335</sup>*

Bezpodmínečnou nutností je znalost choreografického textu sólových i sborových partů, jsou-li jednotlivé plány inscenace rozděleny mezi více repetitorů, je třeba vytvořit pozitivní vztah týmové práce založený na pravidelných konzultacích a koordinaci zkoušek (repetic), které si kladou za společný cíl vyznění a úspěšnost každé reprízy<sup>336</sup>. Taková ideální podoba spolupráce přináší skvělé taneční výkony na jevišti i adekvátní divácký ohlas v hledišti.

Baletní mistr-repetitor je garantem celého procesu zkoušení a přípravy na jevištní předvedení. Vedle organizace a časového rozložení zkoušek musí udržovat disciplínu na baletním sále; vytvářet atmosféru soustředění a eliminovat známky nepozornosti či tzv. „markýrování“, kdy se tanečníci uchylují k naznačování tanečních partů, nevyužijí dostatečně své schopnosti či nevěnují

---

<sup>334</sup> Premiéra (z francouzského *première* – první) je první provedení (uvedení) divadelních her, baletů, oper, muzikálů nebo jiných hudebních, kulturních, filmových či televizních děl. [online] [ cit. 19. 4. 2018] Dostupné

z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Premi%C3%A9ra>

<sup>335</sup> JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, Praha: AMU, 2013. s. 32

<sup>336</sup> Repríza označuje ve druhé a další uvedení uměleckého díla, v tomto případě tanečního představení. [online] [ cit. 19. 4. 2018] Dostupné z <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/repriza-repriza>

výkonu adekvátní pohybové nasazení.<sup>337</sup> Důležitý faktor zaručující klidný a produktivní průběh zkoušek tvoří vzájemná tolerance a maximální důvěra jak ze strany repetitora, tak i tanečníka. Psychologické rozměry práce repetitora ve sféře obecné i individuální, dostatečná autorita, trpělivost a otevřenost přispívají ke kladným výsledkům jeho činnosti. Nezanedbatelnými atributy jsou vhodné načasování pochvaly i objektivní kritiky. Umění vidět nedostatky, nalézt vhodnou připomínku a tím vylepšit výkon patří mezi podstatné znaky úspěšné práce divadelního repetitora.<sup>338</sup>

### **Povinnosti repetitora:**

- znalost choreografického textu sólových i sborových partů
- zaručení dostupnosti videozáznamů pro účely samostatného studia tanečníků (nově určené alternace, doobsazení inscenace, nenadálá situace v provozu, časová tíseň v plánu realizace repetice)
- účelná organizace zkoušek
- udržení disciplíny v průběhu zkoušení
- individuální přístup k tanečníkům
- zajištění kvality každé reprízy (zodpovědnost za přípravu všech alternací i záskoků)
- schopnost konkrétní pochvaly i věcné kritiky
- pomoc začínajícím interpretům (orientace v provozu i ve struktuře jednotlivých tanečních děl)
- podpora zkušeným tanečníkům (stabilizace výkonů a zajištění jejich stoupající úrovně, eliminace manýry)
- dozor na každé repríze uváděného titulu (hodnocení hned po představení nebo posouzení a náležité korekce během dalších zkoušek)

---

<sup>337</sup> JANEČEK, Václav. tamtéž. s. 32

<sup>338</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.

## 8.1 Proces zkoušení

Plán představení a rozčlenění zkoušek (repetic) se liší v souvislosti s vytížením baletních souborů a s délkou pracovní doby v jednotlivých divadlech. Každý baletní ansámbl, ale i každý baletní mistr-repetitor má zaveden určitý systém, který vyhovuje požadavkům provozu a současně napomáhá realizaci úkolů.

Nejvhodnější, časově nejúspornější a současně nejběžnější způsob zkoušení, který preferuje většina baletních mistrů, představují separátní zkoušky sólistů a samostatné zkoušení sboru. Takto mohou být nezávisle splněny požadavky na individuální přístup a privátní realizaci přípravy jednotlivých sólových výstupů nebo rolí a zároveň respektovány potřeby hromadného, avšak detailně propracovaného zkoušení sborových pasáží. V ideálním případě následuje jedna anebo více společných zkoušek (repetic), při nichž se doposud odděleně připravované části spojí v jeden celek. Během prolínání jednotlivých scén probíhá kolektivní spolupráce, která posiluje stylovou jednotu, kompaktnost, vizuální soulad, dějovou linku i celkovou autenticitu představení.

Jana Rugierri převzala systém zkoušek od své pedagožky Věry Vágnerové, dlouholeté baletní mistryně brněnského Národního divadla: *„Nejprve zkoušíme odděleně sbor i sólisté. Den před představením je tzv. ‚projížděčka‘, kde se projede celé představení. Pokud se připravuje tanečník na novou roli, absolvuje samozřejmě se sborem více zkoušek, musí dostat více šancí si roli upevnit. Ale je-li obsazení beze změn, mají sólisté jednu maximálně dvě zkoušky dohromady se sborem. To je dle mého názoru nejideálnější způsob přípravy, mimo jiných kladů se vzájemně nezdržujeme!“*<sup>339</sup>

Ingrid Němečková přistupuje k otázce zkoušek poněkud radikálněji: *„Musím se přiznat, že nesnáším společné zkoušky, vyjma úplného začátku studia inscenace. Přítomnost velkého množství tanečníků na sále ubírá na koncentraci a zainteresování, vždycky raději zavírám dveře a jsem s vybranými tanečnicí na sále sama. Víím, že to představuje určitý ‚luxus‘, který si ve Finsku můžeme dovolit, ale mám ověřeno, že za těchto podmínek se interpreti chovají i pracují jinak! Na baletním sále zůstává jen korepetitor-pianista, není tam žádná kamera; zkoušející tanečnicí nevidí ani šéf, ani nikdo jiný, jsem tam jenom já. Atmosféra*

---

<sup>339</sup> Rozhovor s Janou Rugierri vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v Národním divadle v Brně.

*soukromé zkoušky jim poskytne potřebný komfort, důvěru i sebedůvěru. Repetitor je pak mnohdy svědkem překvapivého a nečekaného profesního rozvoje, odhalování skrytých rezerv a netušených možností.“*<sup>340</sup>

Výjimku v oblibě společných zkoušek zastupuje Nelly Danko: *„Preferuji a cením si týmové práce. Řekla bych, že málokdo umí pracovat v týmu. Ale je nutné se to naučit, vybrat kvalitní repetitory a rozdělit práci tak, aby byl každý za něco zodpovědný. Potom jsou všichni spokojeni a funguje to! Bohužel je to ‚jepičí život‘; v divadelním provozu není nic daného ani stanoveného. Týdenní plán sice existuje, kolikrát však musí repetitor reagovat na nenadálou situaci, absenci nebo změnu! Ferman na další den se nedozvídáme ráno, ale až odpoledne. Je to vlastně permanentní stres!“*<sup>341</sup>

Vzhledem proměnlivému provozu je baletní mistr nemilosrdně vystaven psychickému tlaku a stresu. Prevence vzniku komplikací a hledání východisek z nečekaných situací patří k tradičnímu „koloritu“ jeho každodenního pracovního vytížení.

## **8.2 Zkoušky sboru**

Sborové scény tvoří nedílnou součást řady baletních titulů, jejich společným rysem je požadavek **taneční jednotnosti** a **pohybové synchronizace**. Sborové tance nacházíme zejména v baletním odkaze romantické a postromantické éry, např. v díle Maria Petipy. Působivost sborových scén, ve většině případů dámských sborů, spočívá v absolutním pohybovém sladění, stylové čistotě, celistvé dynamice i společné harmonii.<sup>342</sup>

Legendární tanečnice a baletní mistryně Natálie Makarovová má bohaté zkušenosti v oblasti obnovy a rekonstrukce Petipových mistrovských děl. V roce 2003 se snažila v rozhovoru pro Taneční listy objasnit specifika sborového tance, při němž *„tanečnice musí působit jako jedno těleso, jako jedno tělo“*.<sup>343</sup>

---

<sup>340</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

<sup>341</sup> Rozhovor s Nelly Danko. tamtéž

<sup>342</sup> BERTIS, Otto. *Má cesta s Bajadérou - rozhovor s N. Makarovou*. Taneční listy, 1-2/2003. s. 30-31

<sup>343</sup> BERTIS, Otto. *Má cesta s Bajadérou - rozhovor s N. Makarovou*. Taneční listy, 1-2/2003. s. 30-31

*„Někteří lidé říkají, že klasický balet je bez emocí a skládá se pouze z krásných geometrických seskupení a pohybů, postavených na hudbu a k potěšení očí. Pro mne však tanec znamená pohybem vyjádřit duševno“,* konstatuje Makarovová. A dodává: *„Každá tanečnice ve sboru se musí cítit jako sólová balerína, poněvadž v klasickém baletu často přebírá sbor hlavní roli, zároveň však musí celý sbor chápat jako jeden celek a vnímat ostatní. Tanečnice by měly tančit i dýchat jako jedna. Pro některé by mohlo být uspokojující otevřít ruce správným způsobem, pečlivě zavírat pátou pozici anebo nohu vypnout v bezvadné arabesce. To však není účel. I když jsou kroky podobné těm, které se provádějí při běžném tréninku, musí být naplněné poesíí.“*<sup>344</sup>

Mezi „pouhým“ cvičením a skutečným tancem je někdy tenká hranice, jindy obrovský rozdíl. Zkušený baletní mistr-repetitor by měl identifikovat jednotlivé distinkce a eliminovat všechny rušivé nuance, které by mohly ublížit celkovému vyznění a pohybové esenci sborových scén.<sup>345</sup>

V souvislosti s rozličným stylovým zaměřením každého z Petipových děl přednesla Makarová ještě jednu zajímavou myšlenku, týkající se předání spirituálního významu každého baletu: *„Arabeska v každém baletu může mít rozdílný význam, závislý na hudbě, stylu tance a ději baletu.“*<sup>346</sup>

Její slova se vztahují k zachování tradice a duchovního aspektu každého Petipova baletu. Výrazová výstižnost pohybu a obsahovost gesta souvisejí se všemi tanečními produkcemi, jak s inscenacemi v duchu klasického odkazu, tak s představeními v neoklasickém stylu nebo choreografiemi moderního a současného tance. V každém z jednotlivých případů musí baletní mistr projevit dostatek citu a smyslu pro detail. (Ve velkých baletních souborech, s větším počtem baletních mistrů, bývají kompetence rozděleny a každý z repetitorů se specializuje na určitý typ představení, styl nebo taneční techniku.)

Sborové zkoušky nejsou jen synonymem pro ženské sbory, ale týkají se např. i mužských anebo smíšených sborů, dokonce mohou prezentovat scénickou podobu charakterních tanců, anebo být zaměřeny výhradně na tanec s partnerem. Díky zkušenostem a znalostem tanečního oboru musí být baletní mistr schopen podat pomocnou ruku a poradit tanečnickům i tanečnicím

---

<sup>344</sup> BERTIS, Otto. tamtéž s. 30-31

<sup>345</sup> BERTIS, Otto. tamtéž s. 30-31

<sup>346</sup> BERTIS, Otto. tamtéž s. 30-31



v rozmanitých otázkách i sférách tanečního umění, které divadelní provoz přináší.<sup>347</sup>

Baletní mistr-repetitor se neobejde bez znalosti přesných formací, jednotlivých plánů a částí choreografie. Musí se orientovat ve sledu tanečních čísel, ve změnách souvisejících s odlišným počtem aktérů na jevišti, vyznat se v příchodech i odchodech tanečníků. Jeho povinností je dokonale ovládat pohybový slovník, včetně náročných technických prvků i netradiční „partneřiny“. Základem kvalitní repetice je vysvětlit teoretické principy a posléze prakticky naučit obtížné prvky nebo komplikované vazby.<sup>348</sup>

Tímto způsobem prokazuje repetitor odbornou erudici a pedagogickou obratnost, ovšem jak podotýká Jana Rugierri: *„Nejsem kouzelnice ani neumím čarovat! Tanečníci se však často chovají, jako bych toho byla schopna, a čekají, až se stane zázrak a všechno jim půjde samo! Úplně mě šokuje, že si spolu partnersky nic nezkusí, třeba společné piruety, zvedačky, promenády! Potom se ale diví, když padají a vzájemně si nevyhoví! Já jim můžu poradit, ale zbytek už musí chtít sami!“*<sup>349</sup>

Za takovým přístupem se mnohdy schovává nezodpovědné chování mladých tanečníků, kteří nedávno opustili „brány“ konzervatoře. Nejednou získávají pocit, že konečně dosáhli dospělosti, nesvazují je školní řády ani pravidla. Bezesporu i v divadle, potažmo v baletním souboru fungují pevné zásady, které je nutno dodržovat a ctít. Záleží opět na osobnosti repetitora, aby zabránil případné lenivost nebo nepřipravenosti nezkušených členů souboru. Vzhledem k povaze problému je zřejmé, že repetitor leckdy musí uplatnit schopnosti nesoucí známky psychologického působení.<sup>350</sup>

Další příklad, kdy je zapotřebí repetitorův psychologický přístup, souvisí s uváděním komerčně úspěšných titulů. Řada z nich zůstává na repertoáru i několik let, tudíž se pro jistou část baletního ansámblu stávají opakovaným stereotypem, avšak pro začínající členy souboru přinášejí nový úkol. V takovém případě řeší repetitor rozpor mezi zkoušejícími, snaží se udržet kázeň i tempo zkoušky. Není výjimkou, že sáhne po videozáznamu a s časovým předstihem

---

<sup>347</sup> Rozhovor s Filipem Veverkou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 10. 2017 v DJKT v Plzni.

<sup>348</sup> Rozhovor s Nelly Danko. tamtéž

<sup>349</sup> Rozhovor s Janou Rugierri. tamtéž

<sup>350</sup> Rozhovor s Jiřím Pokorným vedla Zuzana Hradilová dne 18. 10. 2017 v DJKT v Plzni.

upřesní „nováčkům“ jejich role nebo místa ve sboru. Ti se pak v rámci vlastní přípravy naučí pohybový text určené choreografie, což usnadní a urychlí průběh následujícího zkoušení.<sup>351</sup>

Václav Janeček zmiňuje další nepříjemný moment, který se velmi často objevuje v práci repetitora: „*Je pro mne velmi náročné říci někomu, že se bohužel bude muset přeučit místo ve sboru.*“<sup>352</sup> Obvyklý jev související s provozními poměry, který je zapříčiněn nenadálými okolnostmi a vyžaduje okamžité řešení. Důvodem může být např. zranění nebo akutní zdravotní potíže některého z interpretů v den, kdy se koná taneční představení. Repetitor nesmí jednat ve stresu, naopak zachovat klid, promyslet eventuální varianty a najít nejvhodnější východisko. Zpravidla „sáhne“ po šikovném spolehlivém tanečnickovi nebo tanečnici, kteří jsou schopni zatančit jiné místo nebo se rychle přeučit druhou stranu, což většinou znamená zrcadlové provedení choreografie.

Ve všech uvedených případech baletní mistr-repetitor nesmí zapomenout, že jeho povinností je zaujmout jasné stanovisko a zachovat si profesionální nadhled, nikdy nesklouznout k aroganci, nezdvořilosti nebo naopak k familiárnosti či přemlouvání.

Nely Danko uplatňuje přísná pravidla a nesmlouvavě konstatuje: „*Na baletním sále demokracie neexistuje, ta platí až venku za jeho zdmi. Ovšem nebýt tzv. ras a nikdy nikoho neurážet ani neponižovat! Tanečníci musí pochopit, že i když je repetitor přísný, není v tom zlo, naopak je to pro jejich dobro!*“<sup>353</sup>

S dobrým úmyslem, ale důsledně musí repetitor vyžadovat i vhodný cvičební oděv, odpovídající stylu inscenace. Takové oblečení pomáhá repetitorovi odhalit chyby a tanečnickům navodit dojem inscenace. Pokud se zkouší např. *Labutí jezero* zůstává samozřejmostí, že dívky obléknou sukně „balerínky“; při zkoušce např. *Giselle* si naopak vezmou dlouhé splývavé sukně „tutu“ apod. U chlapců je při zkoušení tradičního klasického repertoáru nutností úzký oděv, který nemusí být vyžadován u repetice jiného stylového zaměření. Kolik pozornosti věnují tanečnice a tanečníci své vizáži na baletním sál, tolik vynaloží úsilí na úpravu

---

<sup>351</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou. tamtéž

<sup>352</sup> Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

<sup>353</sup> Rozhovor s Nelly Danko. tamtéž

zevnějšíku na jevišti. Tanec je estetickou záležitostí, na což nesmí umělci nikdy zapomínat.

### 8.3 Sólové zkoušky

Průvodním znakem sólových zkoušek je to, že se odehrávají v duchu **individuálního přístupu** ze strany repetitora, a jak výše naznačila Ingrid Němečková, v atmosféře vzájemné důvěry. Náplní takových zkoušek bývá zdokonalování technických dovedností a virtuozity, ale také hledání přirozených hereckých prostředků k vyjádření a naplnění obsahové podstaty role. V interpretačním umění se velmi cení, když tanečník dokáže ve své pohybové výpovědi účinně propojit obě tyto složky (technickou i hereckou).

Řada baletních mistrů však podotýká, že v dnešní přetechnizované době chybí přirozená osobitost a těžce se hledají skutečné taneční individuality. **Mladí interpreti** jsou technicky lépe vybaveni, než tomu bylo dříve, jenže „suchá“ dokonalost nebo naopak atraktivnost a až „cirkusácká virtuozita“ u nich převažují nad hloubkou citu, prožitku, nad obsahem i nad charakterem tance.<sup>354</sup>

Úkolem baletního mistra-repetitora je tanečnický vnitřně zaujmout a pomoci jim nalézt vlastní taneční identitu; ideální fyziognomie, dispozice a technika totiž nestačí. Tanec je v prvé řadě uměním, ne sportem, byť s ním bývá často srovnáván. Je zapotřebí nechat sólové tanečnický umělecky vyzrát, k čemuž velkou měrou mohou přispět repetitorovy zkušenosti, trpělivost a již zmiňovaná důvěra.

*„V práci repetitora je opravdu nejdůležitější najít u interpretů důvěru. Tanečníci musí věřit, že jim můžu pomoci, když mají z něčeho obavy, jsou nejistí, něco se jim nedaří překonat. V takových chvílích musím být víc psycholog než pedagog! Dodat jim potřebnou jistotu, že to zvládnou. Je fajn dostat se s nimi na stejnou vlnu, někdy je to otázka pár zkoušek, jindy tzv. běh na dlouhou trať, s někým společnou řeč nenaleznete nikdy.“*<sup>355</sup> Konstatuje Ingrid Němečková a odhaluje tak další aspekt práce baletního mistra.

Mezi povinnosti baletního mistra patří výběr vhodných interpretů do sólových rolí. Nelly Danko doporučuje: *„Vycházet z tanečnickova naturelu! Repetitor musí*

<sup>354</sup> Názory z rozhovoru s Janou Rugierri i z rozhovoru s Nelly Danko.

<sup>355</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou. tamtéž

*odhadnout podstatu interpreta, jeho přednosti i nedostatky. Když je dotyčný dobře obsazený, znamená to polovinu úspěchu a taky poloviční práci pro všechny!*<sup>356</sup>

Je velmi důležité přistupovat k tanečnickům individuálně, odhadnout specifikum jejich naturelu, pečlivě zvážit možnosti každého z nich a vyzdvihnout to, co je z hlediska dané role i v rámci jejich možností optimální. Množství připomínek (korekcí) je nutno citlivě dávkovat, aby se zamezilo přehlčení nebo stereotypu. Je třeba směřovat veškeré úsilí k překonání možných interpretačních úskalí, věnovat pozornost všem nuancím projevu a dodávat tolik potřebnou sebejistotu. Někteří tanečníci lehce podléhají stresu ze zodpovědnosti a nedokážou přenést svůj výkon z baletního sálu na jeviště. Jiní naopak jsou schopni ztvárnit roli v celé její šíři až na scéně, kdežto na baletním sále předvádějí pouze poloviční výkon. Také s takovými rozporuplnými aspekty se během své praxe baletní mistr-repetitor setkává.<sup>357</sup>

Není ani výjimkou, že jsou do baletního souboru přijati mimořádně talentovaní mladí lidé, kteří velmi záhy po svém příchodu dostanou příležitost ukázat své taneční kvality v některých z hlavních rolí. Vstup do zaběhnutého představení, které má své zákonitosti, je pro nové představitele rolí daleko těžší, než být přítomen genezi inscenace a projít tzv. zkouškovým obdobím. Nezdářený debut by mohl neblaze ovlivnit tanečnickovu sebedůvěru i repetitorovu reputaci.<sup>358</sup>

*Velmi nepříjemným, avšak nutným posledním krokem před vstupem na jeviště je tzv. poslední projížďčka s celým souborem na baletním sále. V tuto chvíli samozřejmě celý soubor napjatě sleduje nového nebo hostujícího interpreta, což dozajista znamená zatěžkávající zkoušku, která prověří nejen tanečnickovu fyzickou připravenost, ale zvláště jeho psychickou odolnost. Představení pak představuje daleko menší zátěž.*<sup>359</sup>

Dosud jsme se věnovali méně zkušeným interpretům, ale mezi povinnosti repetitora patří i příprava **zkušených sólistů**, kteří po dlouhou dobu vynikají nad ostatními členy ansámblu výkony a zdařilými interpretacemi stěžejních rolí repertoáru. Na jedné straně se repetitor snaží o stabilitu a efektivní růst výkonnosti i o udržení přirozeného projevu bez šablonovitosti či manýry. Na

<sup>356</sup> Rozhovor s Nelly Danko. tamtéž

<sup>357</sup> Rozhovor s Jiřím Pokorným. tamtéž.

<sup>358</sup> SKÁLA, Gustav. *Poprvé v roli*. Taneční listy, 5/1989. s. 18

<sup>359</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou. tamtéž

straně druhé je nucen dodávat nevyhnutelnou motivaci, aby sólista tzv. „neustrnul a neusnul na vavřínech“.

Bez přítomnosti odpovídající konkurence je to náročné, jak přiznává Jana Příbylová (roz. Kosíková)<sup>360</sup>, dlouholetá sólistka brněnského baletu: „*Ten pocit, že jsem tady teď ta nejlepší, že mě nemůže nikdo ohrozit, to člověka ukolébává a nenutí ho ke snaze být stále lepší. Je to těžké honit samu sebe, soupeřit sama se sebou.*“<sup>361</sup> Jako introvertka se s těmito emocemi potýkala na vrcholu své kariéry, v současnosti působí jako baletní mistryně Národního divadla Brno a díky těmto zkušenostem může pomoci brněnským sólistům předejít obdobným pocitům.

Poslední úkol, pro mnohé repetitory jako bývalé tanečníky současně nejtěžší, představuje schopnost neztotožňovat se a neaplikovat na tanečníky sebe. Tento závazek se vztahuje hlavně k herecké stránce role, neboť prvky choreografie i technické elementy jsou dané. Interpreti, se kterými repetitor pracuje, by si měli s veškerou úctou vyslechnout rady a připomínky, analyzovat je a posléze uplatnit dle svého vlastního přesvědčení, i když v souladu s charakterem role i celkové koncepce. Přestože by repetitor řadu momentů ztvárnil odlišným způsobem, jeho povinností zůstává podpořit tvůrčí přínos každého tanečníka a umožnit mu osobitý vklad. (Bez ohledu na to - nebo právě proto tančil-li repetitor sám stejnou roli během své kariéry.)<sup>362</sup>

Specifický druh zkoušek, při kterých taktéž repetitor uplatní své odborné i pedagogické schopnosti, tvoří příprava na **baletní soutěž**. Tento druh činnosti nepatří do sféry povinností baletního mistra-repetitora, ale mladým tanečníkům umožňuje prezentovat se a nabýt potřebné zkušenosti. Vzhledem k náročnosti přípravy repetitoři často podají tanečníkům pomocnou ruku. Zkoušení na soutěž probíhá mimo pracovní dobu a výběr repertoáru odpovídá povinným pravidlům dané soutěže. V případě tradičních *variací a pas de deux* klasického baletního odkazu vybírá repetitor nejvhodnější variantu, v níž může interpret plně

---

<sup>360</sup> Jana Příbylová (roz. Kosíková) (\*1968) tanečnice, baletní mistryně. 1986 členka baletu ND Brno, od 1989-2014 sólistka, od 2011 baletní mistryně ND Brno. 1996 cena Philip Morris Ballet Flower Award pro nejlepšího umělce v oboru klasického baletu ČR za roli Kitri v Donu *Quijotovi*. 1999 cena Thálie za roli Odetty/Odilie v *Labutím jezeře*.

<sup>361</sup> LITTERA, Karel. *Šťěstí mám blízko - rozhovor s Janou Příbylovou*. Taneční listy, 6/2002 s. 14

<sup>362</sup> Rozhovor s Nelly Danko. tamtéž

rozvinout svůj talent a předvést technický i umělecký potenciál, se stejným cílem je volena soutěžní choreografie moderního nebo současného tance.

#### 8.4 Dozor při představení

Vyvrcholením veškerých snah na baletním sále je představení (repríza). Dohled a kontrola během každé reprízy tvoří neoddělitelnou součást práce baletního mistra-repetitora. Poněvadž je zodpovědný za kvalitu výkonů i průběh představení, je jeho povinností zhlédnout představení a tím ověřit, do jaké míry byly zkoušky účinné, kde zůstaly skryté rezervy nebo naopak, co se zdařilo. Pohled z hlediště bývá diametrálně odlišný od optických možností na baletním sále, často poskytne repetitorovi informace, které není schopen z metrové vzdálenosti od zrcadla během zkoušení postřehnout. Názor, že přítomnost repetitora na představení je nezbytná, sdílí naprostá většina baletních mistrů. Důvod absence musí být závažný, jinak je to neomluvitelný přestupek.<sup>363</sup> Pro mnohé tanečnický totiž nepřichází jen v roli dozorce, ale vnímají ho jako psychickou podporu a pomoc před interpretačním výkonem. U jiné skupiny tanečnicků vzbuzuje spíše respekt a jeho příchodem získávají větší pocit zodpovědnosti, což má za následek soustředěnější výkon. Oba aspekty jsou nesmírně důležité.

*„Chodila jsem na každé představení, dělala si poznámky a druhý den pak v sále pilovala vše, co podle mého nevyšlo. Byla to dřina a nekonečná, mravenčí práce, ale moc krásná. Vždy mi šlo o to, aby každý pohyb něco vyjadřoval. Neměla jsem moc ráda prázdná gesta. Také při alternacích jsem usilovala o to, aby nebyli představitelé jeden jako druhý. Dodnes, pokud mi zdraví dovolí, chodím na baletní představení a jako celá léta předtím mám zase za chvíli v ruce tužku a papír se začne plnit poznámkami.“*<sup>364</sup> Takto s láskou vzpomínala na své působení v plzeňském divadle dlouholetá repetitorka Milada Papežová<sup>365</sup>.

Současní baletní mistři si jen málokdy pořizují písemné poznámky v průběhu produkce. Buď si připomínky pamatují, anebo si je poznamenají až po konci představení. Některé korekce sdělují sólistům ihned po představení, jiné uplatní

<sup>363</sup> Jednotný názor vyjádřili všichni respondenti (Nelly Danko, Jana Rugierri, Ingrid Němečková, Václav Janeček, Jiří Pokorný, Filip Veverka).

<sup>364</sup> ŠANTORA, Jiří. *Divadelní návraty; 111 osobností vzpomíná na plzeňské angažmá*, Plzeň, I. K. nakladatelství, c2000. s. 42-43.

<sup>365</sup> Milada Papežová (roz. Babišová) (1928–2001) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně. V letech 1969-1983 asistentka a repetitorka baletu Divadla J. K. Tyla v Plzni.

až během příštích zkoušek. Nelly Danko je natolik precizní repetitorka, že si každé představení natáčí, aby měla „důkazový materiál“. Díky příruční kameře si tak může kdykoliv připomenout zásadní momenty nebo interpretům ukázat a odborně rozebrat jejich výkon. V žádném případě není vhodné během přestávky udílet připomínky k první části představení, v tu dobu se tanečníci potřebují koncentrovat a nabírat síly na druhou část produkce (první část už v tuto chvíli nezmění). Rovněž žádné hodnocení po skončení inscenace, ať už poděkování, pochvala anebo kritika, je považováno za nedůstojné pochybení. Tanečníci vynaložili nemálo úsilí, podali výkon, a ať už byl jakýkoliv, zaslouží si zpětnou vazbu.<sup>366</sup>

Každý repetitor si je dostatečně vědom, že tanec je specifický umělecký obor, jehož zástupci jsou odkázaní na společnou práci, všechno se musí nazkoušet na sále. Nic se nemůže natrénovat doma v obýváku či u notebooku. Tanečníci nemají ani partituru, ani text, který se vejde do tašky. Momentu, než se zvedne opona, předchází obrovská práce během repetice. Představení je tím očekávaným magickým okamžikem, který dělá divadlo divadlem; a po něm začíná veškeré zkoušení nanovo.

## **8.5 Zachování autentičnosti repríz**

Jak už bylo mnohokrát naznačeno, dnem premiéry přebírá repetitor zodpovědnost za udržení podoby tanečního díla. Otázka autenticity je v současnosti palčivým tématem, proto je v zájmu každého repetitora respektovat původní podobu díla. Jakýkoliv zásah by znamenal narušení koncepce, základní idey či dějové posloupnosti, proto takový zákrok nikdo z baletních mistrů nesmí dopustit. Naopak pečlivě střeží svěřené dílo a snaží se dodržovat choreografův záměr. Choreograf nebo jeho asistenti mohou kdykoliv přijet a zkontrolovat kvalitu i aktuální „tvar“ představení.

Někteří choreografové dogmaticky trvají na prvotní podobě díla, ale řada choreografů připouští malé obměny v podobě výběru virtuózních prvků, které souvisí s interpretovou prioritou. Není tedy výjimkou, že dvě různé představitelky či dva různí představitelé jedné role nepředvádějí stejné skokové nebo obratové prvky; dokonce se může stát, že je někteří provádějí vpravo a jiní vlevo. Uváděná verze inscenace velmi záleží na postoji choreografa.

---

<sup>366</sup> Rozhovor s Janou Rugierri. tamtéž

V akutním případě je možné tolerovat malou změnu, jedná se o snížení počtu tančících párů nebo úpravu sborových pasáží z důvodu enormní absence interpretů. V takovém případě je repetitor povinen změnu provést natolik důmyslně, aby nikterak nenarušila celkový účinek a divák nezaznamenal žádný rušivý element. Je vhodné předem choreografa upozornit na provedenou modifikaci a upřesnit její rozsah.<sup>367</sup>

Předchozí text zachycuje důležité aspekty činnosti baletního mistra-repetitora. Náplň jeho práce by se dala označit za nikdy nekončící proces, ale i ten má své kladné stránky. Pochvala od uměleckého šéfa nebo choreografa představuje pro některé repetitory formu nejvyšší odměny za vynaložené úsilí, jiní jsou vděčni za slova díků od interpretů, ale naprostá většina si nese ten uspokojující pocit sama v sobě.

*„Je to pro mne taková satisfakce, když soubor funguje, když to šlape, dostane se to na vyšší úroveň! Když má představení tu správnou atmosféru, když všichni začnou tančit a užívat si to a ne jen vychytávat řady a prvky. To je to, co mám na této práci strašně ráda!“<sup>368</sup>* přiznává Jana Rugierri.

---

<sup>367</sup> Jednotný názor všech respondentů.

<sup>368</sup> Rozhovor s Janou Rugierri. tamtéž



## 9. Další rozměr činnosti baletního mistra

Z obsahu předchozích kapitol je zřejmé, že funkce divadelního baletního mistra zahrnuje profesi pedagoga, asistenta a repetitora. Rozsah jeho povinností však představuje daleko obsáhlejší závazek a kromě zmíněných aktivit přináší i další pracovní činnosti úzce související s chodem baletního souboru.

### 9.1 Spolupráce s korepetitorem

Hudební doprovod je neodmyslitelně spjat s taneční produkcí a v divadelním provozu tvoří nezbytnou součást výukového i zkouškového procesu.<sup>369</sup> Podoba hudebního doprovodu se během historického vývoje proměňovala a to, co bylo běžnou praxí v době renesančních tanečních mistrů<sup>370</sup>, éře barokních dvorských slavností<sup>371</sup> či v období romantismu, se značně změnilo.<sup>372</sup> Dnešní baletní mistr již nepředstavuje tanečního pedagoga a virtuózního hudebníka v jedné osobě. Hudební doprovod zprostředkovává divadelní korepetitor. Většinou se jedná o vynikajícího klavíristu<sup>373</sup>, který svým výkonem doprovází jak ranní tréninky, tak i proces zkoušení. Vzhledem k povaze korepetice je nezbytné, aby se orientoval v tradičním hudebním repertoáru baletních děl, ovládal umění improvizace a dokázal hrát tzv. „z listu“, tedy bez jakékoliv předchozí přípravy uměl přehrát hudební úsek inscenace přímo z notové partitury.

Ve spolupráci korepetitora a tanečního souboru představuje baletní mistr hlavního koordinátora a ručí za bezproblémový průběh i plnění společných cílů. Prvořadým úkolem baletního mistra je obeznámit korepetitora se strukturou baletního tréninku, objasnit mu tempo, rytmus a charakter hudebního doprovodu jednotlivých tanečních prvků, kombinací a vazeb. Dále mu baletní mistr musí vysvětlit podstatu spolupráce s tanečnicí a sice, že jeho virtuozita slouží

---

<sup>369</sup> JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, Praha: AMU, 2013. s. 35

<sup>370</sup> Taneční mistři období renesance, kteří se sdružovali do cechovních společenství, skládali mistrovskou zkoušku nejen z tanečních dovedností, ale i ze hry na housle. Výuku tance doprovázeli vlastní hrou, nežádka ji sami komponovali. KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha: AMU, 2008. s. 20

<sup>371</sup> V 17. století taneční mistr stále zajišťoval hudbu sám, ale používal kromě houslí i jiné nástroje např. bubínek, příčnou flétnu, loutnu, kytaru, harfu nebo klávesové nástroje. JANEČEK, Václav. tamtéž s. 36

<sup>372</sup> Od konce 18. století a začátku 19. století se přešlo na systém taneční výuky, při němž pedagog vyučoval a hudební asistent lekci doprovázel na housle. Až ve druhé polovině 19. století se začal k doprovodu používat klavír. JANEČEK, Václav. tamtéž s. 36

<sup>373</sup> Od začátku 20. století je klavír nejpoužívanějším doprovodným hudebním nástrojem při výuce klasického tance. JANEČEK, Václav. tamtéž s. 36

k podpoře a výkonu tanečníků, ne k vlastní sebe prezentaci.<sup>374</sup> V tomto smyslu je korepetitor nucen zůstat soustředěným pozorovatelem a pohotovým hudebníkem, který svou hudební intervencí a vhodně zvolenou dynamikou může podpořit efektivitu pohybových sekvencí a navodit celkovou atmosféru na baletním sále.

Hudební skladatel John Lanchbery<sup>375</sup>, dlouholetý korepetitor a dirigent anglického *Královského baletu*, se k problematice hudby ve spojení s baletem vyjádřil takto:

*„Hudba, která při tréninku zní, ovlivňuje citlivost pohybové prezentace tanečních umělců, souznění jejich interpretace s hudbou. V zájmu neustálého třibení se osvědčilo často měnit melodie, zařazovat jako doprovod tréninkových enchaînements i krátké kompozice moderních skladatelů.“<sup>376</sup>*

Určujícím faktorem úspěšné kooperace během tréninku je zřetelné, muzikální a tempově exaktní zadání ze strany baletního mistra - pedagoga, který svým výkladem směrem ke korepetitorovi i členům souboru určí následnou podobu cvičení. Hudební tempo a charakter má obrovský vliv na výsledek. V ideálním případě tanečníkům usnadní interpretaci jednotlivých kombinací a celý tréninkový proces velmi příjemný. V opačném důsledku jim znemožní korektní provedení zadaných vazeb, což vede k nespokojenosti baletního mistra i jejich vlastní. Z uvedených skutečností vyplývá zřejmý apel na profesionalitu divadelního pedagoga. Nejen úroveň odborné kvalifikace a vlastnosti verbálního projevu ovlivňují kvalitu každodenní přípravy tanečníků, ale je to i účinná spolupráce s korepetitorem.

Tréninkovým procesem však tato součinnost nekončí, pokračuje i v době přípravy nové inscenace či během zkoušek na představení. Z hlediska účelnosti zastupuje osobnost Johna Lanchberyho ideální propojení divadelního korepetitora a dirigenta baletních inscenací. V přípravném období se většina zkoušek realizuje s klavírním doprovodem. Je-li fundovaný korepetitor současně dirigentem budoucího díla, dokáže na klaviatuře „vykouzlit“ barvu celé orchestrální partitury a rovněž zaznamenat tempické nuance konkrétních sborových pasáží nebo jednotlivých sólových interpretů. Vše se bezpodmínečně odehrává pod přísným

---

<sup>374</sup> JANEČEK, Václav. tamtéž s. 38

<sup>375</sup> John Lanchbery (1923-2003) anglicko - australský hudební skladatel, dirigent a korepetitor

<sup>376</sup> Výňatek z přednášky na téma hudba a balet Johna Lanchberyho, kterou přednesl na londýnské univerzitě a byla otištěna jako příspěvek k semináři Interbalet v Budapešti 1982. *Balet a hudba*. Taneční listy, 4/83, s. 5

dohledem baletního mistra - asistenta, který dohlíží na celý průběh zkoušení a pravidelně konzultuje s choreografem i korepeditorem vhodnost temp i jejich odchylek. Jejich společným záměrem je, aby hudební doprovod splňoval možnosti tanečníků a nepůsobil rušivě v celkové koncepci představení.

Naváže-li tímto způsobem dirigent kontakt s inscenátory i s tanečníky a je-li patřičně obeznámen s baletní problematikou, výsledek není dílem náhody ani stresující záležitostí. Naopak výsledné představení zrcadlí oboustrannou důvěru a dokonalé souznění tance s hudbou.

*„Pocit, že dirigent neustále sleduje jevištní dění, dává tanečníkům jistotu, a tím i sebedůvěru, což se kladně projeví na interpretačním výsledku. V každém baletním představení jsou místa, kde je nutné soustředit pozornost na přesný nástup anebo ukončení.“<sup>377</sup>*

Na obtížné pasáže je nutno korepeditora - dirigenta vždy důkladně upozornit, což je opět úkol pro baletního mistra. Nelze vždy spoléhat na paměť dirigenta a je třeba přihlédnout k faktu, že každý interpret představuje souhrn specifických dispozic, schopností a nároků. Baletní mistr musí s citem, ale důrazně připomínat korepeditovi - dirigentovi fixní požadavky, výjimečné změny nebo zvláštnosti interpretace a před každým představením (reprízou) je ještě potvrdit.

V případě, že korepeditore a dirigent představení nejsou jedna a tatáž osoba, je vhodné požádat určeného dirigenta o návštěvu na baletním sále ještě před začátkem jevištních zkoušek. Tímto způsobem může být dirigent včas obeznámen s požadavky směřující k hudebnímu doprovodu a orchestru, také s představou choreografa a podobou inscenace. Pokud tento postup vzhledem k pracovnímu vytížení či pozvání hostujícího dirigenta není možný, anebo pokud se v dirigování střídá vícero dirigentů, je klíčovou povinností baletního mistra informovat každého dirigenta o dané verzi a aktuálních nárocích na doprovod.

Dalším příkladem těsné spolupráce baletního mistra s korepeditorem je proces zkoušení s doprovodem hudební nahrávky. Zejména vznik nového tanečního díla vyžaduje neustálou pozornost a soustředěnost. Oba jsou nuceni pečlivě sledovat dění na baletním sále, oba se musí přesně orientovat v hudebním i tanečním sledu a mít přehled o jednotlivých úsecích vznikající choreografie. Baletní mistr kontroluje, aby si korepeditore, obstarávající pouštění a vypínání doprovodu,

---

<sup>377</sup> John Lanchbery. tamtéž *Balet a hudba*. Taneční listy, 4/83, s. 5

zaznamenával „čas“ určených hudebních pasáží a konkrétních momentů. Přesný seznam s totožnými názvy daných částí (např. scéna plesu, duet hlavních představitelů, sólo družky apod.) a shodná identifikace tanečních sekvencí (např. tanec v kruhu, přechod po rampě, piruettes uprostřed apod.) velmi pomůže urychlit průběh zrodu nové inscenace i následný proces zkoušení (repetic).

Poslední typ spolupráce baletního mistra s korepetitorem organicky navazuje na předchozí dění a týká se zkoušek (repetic) na reprízy daného titulu. Ve spojitosti s druhem inscenace mají svoji specifickou podobu. Tradiční tituly klasických baletů většinou probíhají s klavírním doprovodem. Korepetitor postupně přehrává části nebo celek z hudební partitury baletu (ať už se jedná o osobu dirigenta nebo divadelního korepetitora).

Také zde existují výjimky, i klasické balety mohou být repetovány za použití orchestrální nahrávky, pořízené během představení. V tomto případě však hrozí nebezpečí, že si tanečníci díky pohybové paměti brzy navyknu na tempa a charakter doprovodu, což přináší těžkosti během představení, kdy mohou být hraná tempa notně rozdílná. Jako prevence tohoto nežádoucího jevu je třeba zajistit větší množství nahrávek a střídat je nebo pořizovat vždy aktuální nahrávku z posledního uvedení daného titulu.

Inscenace neoklasického typu nebo choreografie moderního a současného tance anebo ty, které jsou realizovány bez „živého“ orchestru (s reprodukovanou hudbou), jsou rovněž repetovány z nahrávek. Seznam vytvořený korepetitorem během inscenování pak představuje praktickou pomůckou. Mnohdy se stane, že doba trvání zkoušky je z provozních důvodů omezena a nedosahuje ani délky celého představení.<sup>378</sup> Hlavním cílem baletního mistra - repetitora je zajistit klidný a bezproblémový průběh zkoušení. Korepetitorova orientace v hudebním doprovodu a detailní znalost inscenace znamená obrovskou pomoc, v opačném případě nevhodnou komplikaci.

Baletní mistr zodpovídá za výsledek zkouškového procesu, za připravenost interpretů a vzhled reprízované inscenace, proto nesmí připravenost korepetitora podcenit. Podmínky společné práce určuje výše vzájemného respektu, úcty a ochoty spolupracovat, což jsou zásadní předpoklady pro každou efektivní uměleckou spolupráci.

---

<sup>378</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v ND v Praze.

## 9.2 Konkurz

Výběrové řízení na místa tanečníků neboli konkurz do baletního souboru doplňuje rámec povinností baletního mistra. Konkurz představuje dílčí úkol nalézt vhodné tanečníky, kteří by svým vzhledem a uměleckým potenciálem snadno splynuli s „domácím“ souborem.<sup>379</sup> Každý baletní soubor má rozdílná měřítká výběru a odlišné nároky. Řeší aktuální stav i personální možnosti. Počet volných uměleckých „kontraktů“ - pracovních míst - rozhodně není stabilní veličinou, a dokonce se někdy mění i v průběhu divadelní sezóny.

Konkurz je náročná a nevyhnutelná zkouška, jak pro mladé absolventy tanečních škol, tak i pro zkušené tanečníky hledající uplatnění v oboru. Nelehký úkol, vhodně doplnit soubor, stojí rovněž před uměleckými šéfy a baletními mistry. Během pouhého jednoho dne nebo spíše v rozmezí pár hodin musí vybrat mezi množstvím uchazečů příhodného kandidáta nebo kandidátku. Někdy je uvolněné místo jen jedno, jindy je jich více. Zpravidla jsou hledáni všestranně schopní tanečníci či tanečnice - vyhovující vzhledem, proporcemi i taneční technikou. To bývá případ těch největších divadel. Méně početné ansámblы většinou shánějí zajímavou a něčím neobvyklou individualitu k doplnění charakterově rozmanité skupiny interpretů. Vzácně se konají i konkurzy s cílem nalézt atraktivní sólisty s potenciálem tančit nejnáročnější party a okamžitě se uplatnit v titulních rolích. Volba hodnotících kritérií vždy souvisí s repertoárovým zaměřením souboru. Jak už bylo řečeno v úvodu, konkrétní divadla mají své konkrétní požadavky.<sup>380</sup>

Otázka však zní, co to v praxi baletního mistra znamená?! Kromě probdělých nocí strávených eliminací účastníků na základě předem zaslání životopisu, fotografií případně videa, to obnáší precizní přípravu a plán. Baletní mistr zajišťuje hladký a bezproblémový průběh celého konkurzu. Často se počet pozvaných a reálně zúčastněných značně liší, mnozí se na konkurz nedostaví. V dnešní době je fluktuace tanečníků z divadla do divadla, ze státu do státu běžným a přirozeným jevem. Během jarních měsíců se zhusta konají přijímací řízení, castingy a konkurzy po celé Evropě, a nejen tam, proto je takřka nemožné najít termín vyhovující všem.

Ve světle těchto skutečností se jeví jako zásadní výběr data a patřičné doby zahájení konkurzu, tedy „správný“ čas začátku. Zde je nutné přihlídnout

<sup>379</sup> JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, Praha: AMU, 2013. s. 44

<sup>380</sup> [online] [cit. 12. 4. 2018] Dostupné z <https://www.danceeurope.net/auditions-jobs/>

k pravděpodobnosti příjezdu zahraničních účastníků či možnosti ubytování. Desátá či jedenáctá hodina dopolední bývá ideální volbou. Další úkoly představují: zajištění separovaných dámských a pánských šaten vhodných pojmout velké penzum lidí, dále místnost nebo sál k přípravě a rozcvičení, a v neposlední řadě kancelář k řádné registraci účastníků. Všichni zaregistrovaní obdrží číslo, které si povinně připevní na cvičební oděv a s ním se prezentují po celou dobu konkurzu. V českém (stejně tak i evropském) prostředí má jeho průběh obvykle několik částí:

### **I. část - klasický tanec**

- *cvičení u tyče - exercices à la barre*
- *cvičení na volnosti - exercices au milieu*
- *skoky - allegro*
- *cvičení na špičkách - exercices sur les pointes - pro dámy*
- *grand allegro - velké skoky - pro pány*

### **II. moderní nebo současný tanec**

- *nastudování a předvedení krátké pasáže z moderního či současného repertoáru*

### **III. prezentace připraveného repertoáru dle vlastního výběru**

- *klasická variace*
- *současná nebo moderní choreografie*

Ze zcela praktických důvodů jsou účastníci rozdělováni do skupin buď podle tradiční číselné řady, nebo podle pohlaví případně podle jiných pravidel. Některé z uvedených částí konkurzu mohou být propojeny či vynechány, např. dámy si obují špičky už na cvičení na volnosti anebo malé *allegro* plynule přejde do velkého - *grand allegro*. Není výjimkou, že chybí předvedení připravené variace nebo je naopak přidána ještě část prověřující dovednosti ve sféře *tance s partnerem* nebo *improvizace*. Vždy záleží na prioritách souboru a hlavně názoru uměleckého šéfa, který je z tohoto hlediska hlavním porotcem a sudím, bez debat mu náleží poslední slovo v organizaci, skladbě i finálním výběru potenciálních členů ansámbly.

Za průběh konkurzu zodpovídá baletní mistr, který většinou zadává výběrový trénink, usměrňuje výměnu skupinek a řídí sled ukázkových prezentací. Během toho všeho musí bdělým okem hlídat a sledovat dispozice, schopnosti a výkony všech zúčastněných. Nezřídka i demonstruje moderní choreografii nebo předvede trénink obsahující prvky moderního či současného tance.

Kromě šéfa baletu a baletního mistra vybírá a hodnotí uchazeče stanovená komise, kterou tvoří zástupci uměleckého vedení, pedagogové, repetitoři a asistenti. Třebaže členové výběrové rady vlastní jmenný seznam a číselné rozdělení tanečníků, jsou pro ně do jisté míry anonymní, neměli by se totiž nechat ovlivnit např. národností, typem školy, původem, ale měli by ve svém výběru zůstat nestranní.

Eliminace účastníků jsou buď průběžné po každém cviku, anebo probíhá mezi jednotlivými ucelenými částmi dané struktury. Je více než evidentní, že konkurz je nepříjemnou a stresující záležitostí, tanečníci se cítí být „produktem“ nabízeným na trhu práce a „okukovanými exempláři“. Běžní lidé se ucházejí o zaměstnání přijímacím pohovorem, tanečníci procházejí uměleckým konkurzem. V obou případech výběrové řízení hodnotí úroveň profesní kvalifikace.

Balet je interpretačním druhem umění, proto k němu jistě patří určitá schopnost sebe prezentace, kterou jsou tanečníci nuceni si osvojit. Konkurz se může konat na baletním sále, ale v současnosti je běžnou praxí umístit ho rovnou na divadelní jeviště. Konkurzanti tak mají možnost seznámit se s místní scénou a předvést své zde dovednosti. Toto řešení skýtá řadu výhod i pro komisi, které se tak značně rozšíří selektivní a názorové spektrum.

#### **Mezi hodnotící kritéria patří:**

- estetický vzhled a proporčnost těla (postavení pánve, délka končetin, délka šíje, velikost chodidla apod.)
- celková postava (výška + váha)
- technické dovednosti
- dispoziční možnosti (vytočení kyčlí, flexibilita nártů, rozsah nohou, přirozená osa apod.)
- koordinace
- tanečnost
- muzikálnost + rytmičnost

- míra pohybové paměti
- umění adaptace a pohotovost
- sebeprezentace
- expresivnost
- individualita, osobitost, charisma, temperament
- celková inteligence

Hledání talentovaných adeptů se mnohdy změní v několikahodinový proces. I v takovém případě musí baletní mistr udržet svoji pozornost a ostražitost, aby nepřehlédl nadaného či schopného jedince. Atmosféra bývá naplněna emocemi a všudypřítomným stresem. Mísí se ctižádost, soutěživost, ambice, očekávání, naděje i zklamání. Není lehké spravedlivě zhodnotit všechny uchazeče, nikomu neukřivdit ani nenadržovat! Zůstat objektivní a oprostít se od subjektivního názoru je velmi obtížné, ale není to nemožné! Málokdy se objeví opravdu univerzální tanečník, proto nezbyvá než racionálně posoudit všechny klady i zápory.

*„Dnešní mladí mají krásné dispozice, tam se nemusí tzv. nic dolovat (...), ale někdy chybí osobnost nebo osobitost!“* komentuje Nely Danko připravenost současné generace tanečníků.<sup>381</sup>

Nežřídka žádají odmítnutí jedinci vysvětlení, proč nebyli přijati. Je nutné za každých okolností jednat profesionálně, stručně a srozumitelně vysvětlit důvody eliminačního rozhodnutí. Objasnění se však nesmí zvrtnout v líčení detailů nebo bouřlivou debatu. Jedna z možností je i písemné vyjádření formou dopisu. Tento způsob vyrozumění je nejčastější podobou oznámení výsledků přijímacího řízení, tedy přijetí nebo nepřijetí do angažmá.

I když patří konkurz mezi méně oblíbené povinnosti, může proběhnout v klidu, pohodě a oboustranné spokojenosti všech zúčastněných. Lojalita, pohotovost a připravenost baletního mistra nemalou měrou přispívá k pozitivnímu ovzduší a příjemné náladě, která může učinit i z nepopulární záležitosti příjemnou událost.

---

<sup>381</sup> Rozhovor s Nely Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.



### 9.3 Úloha baletního mistra přesahující rámec jeho povinností

V evropském měřítku provozu baletních souborů najdeme značné odchylky v možnostech doplňkové péče o tanečníky. To co představuje v řadě evropských divadel běžnou praxí, u nás doposud zůstává jen vytouženým přáním.

Skvělé zázemí Finského národního baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet in Helsinki) dokládají slova Barbory Kohoutkové<sup>382</sup>, jejíž úspěšná kariéra byla a stále je spjata s tímto severským baletním tělesem:

*„V Helsinkách se mi líbí, že tanečníci i baletní mistři mají k dispozici psychologa a pro baletní mistry je dokonce dvakrát do roka povinné sezení, kde se řeší problémy. Také mají tanečníci k dispozici výživového poradce, takže když má někdo potíže s váhou, neřeknou mu jenom ‚zhubni‘, ale výživový poradce mu vypracuje jídelníček, a až po nějaké době, když nepomůže ani to, řeší se problém jinak.“<sup>383</sup>*

V našich podmínkách baletní mistr zastupuje odborníka v oboru psychologie, jelikož erudovaní specialisté běžně s českými baletními soubory nespolečně pracují. Za těchto okolností tvoří psychická podpora, umění motivovat tanečníky a společně pracovat na „zdravém“ sebevědomí další nezávazný rozměr podoby funkce baletního mistra. Základem emoční inteligence je znát dobré i špatné stránky osobnosti, což se dá aplikovat i v případě práce s tanečníky. Pokud funguje vzájemná důvěra, mohou být přednosti i nedostatky citlivě vysvětleny a jejich podpora nebo odstranění představují pro interprety menší psychickou i fyzickou zátěž.<sup>384</sup> Primární snaha ze strany baletního mistra představuje podporu objektivní sebedůvěry u každého tanečníka, nikoli posilu nereálného pocitu. Tanečník nesmí vkládat do svých schopností větší naděje než jsou jeho reálné možnosti a naopak nesmí ani pochybovat o svém nadání a vlastním potenciálu.

---

<sup>382</sup> Barbora Kohoutková (\*1978) tanečnice a jedna z nejúspěšnějších českých primabalerin, která účinkovala na světových scénách (Finnish National Ballet, Bayerische Staatstheater, Hamburg Ballett, Tokyo Ballet Čínský Národní balet, Vídeňská státní opera a další), baletní mistr a pedagog, herečka, lektorka unikátní metody gyrotonic a gyrokinesis, majitelka studia Art of Movement. Od roku 2016, kdy ukončila taneční kariéru, spolupracuje s Finským národním baletem jako hostující baletní mistr-pedagog.

<sup>383</sup> KOCOURKOVÁ Lucie. *Rozhovor s Barborou Kohoutkovou* pro Operu plus [online] [cit. 12. 4. 2018] Dostupné z <https://operaplus.cz/cas-vyspat-se-moc-nemam-velky-rozhovor-primabalerinou-barborou-kohoutkovou/?pa=2>

<sup>384</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

*„Správná objektivní sebedůvěra produkuje pozitivní myšlení a každé pozitivní myšlení napomáhá lepšímu výkonu.“<sup>385</sup>*

Svoji nezastupitelnou hodnotu v práci se členy baletního souboru má umění motivace. Schopnost, vzbudit zájem a touhu tanečníků co nejvíce pracovat, milovat svůj obor a chtít dosahovat co nejlepších výsledků, by měla patřit mezi přirozené vlastnosti povahy baletního mistra, stejně jako jeho profesní zanícení, energie a smysl pro humor.<sup>386</sup>

Baletní sál je pro baletního mistra hlavním místem, kde určuje úroveň celkové atmosféry. *„Tato atmosféra by měla být vždy živá a dynamická. Když je výuka plná pozitivní energie a entusiasmů, pak se může oprávněně očekávat, že tanečníci budou tančit s energií a entusiasmem.“<sup>387</sup>*

Nelly Danko využívá vedle slovní motivace i vizuální apel, snaží se vzbudit pozornost prostřednictvím barev. *„Pro tanečníky je lepší, když vidí barvy, když je něco probudí! Hlavně se neoblékat do černé, oni pak vidí černě a jestli se k tomu přidá únava po včerejším dvojáku, nevnímají vůbec!. Snažím se oblékat pestře, ať to nastartuje mne i tanečníky na sále. Oni se probouzejí díky barvám, komunikují, to už mám ověřené! Je nutné je probudit, což je někdy strašně obtížné!“<sup>388</sup>*

Tanečníci a svěřenci pedagožky a baletní mistryně Nelly Danko často potvrzují, že jim dodávala nenapodobitelným způsobem energii<sup>389</sup>, což ona komentuje slovy: *„Myslím si, že by to tak mělo být vždycky. Protože jakmile se tanečníci podnítí a inspirují, tak tu energii člověku vrací!“<sup>390</sup>*

Jiným oborem, který sice také souvisí s energií tanečníků, ale už by neměl zasahovat do náplně práce baletního mistra, je oblast výživy a životosprávy. Na tento druh péče o aktivní tanečníky se v poslední době značně upírá pozornost, neboť jejich pracovní vytížení odpovídá sportovním výkonům. Avšak sféra nutričního poradenství dalece přesahuje rámec povinností baletního mistra stejně

---

<sup>385</sup> KŘENKOVÁ, Mahulena. *Role pedagoga v životě tanečníka*, habilitační práce, Praha: HAMU, 2014. s. 67

<sup>386</sup> KŘENKOVÁ, Mahulena. Habilitační práce, tamtéž s. 47

<sup>387</sup> FOSTER, Rory. *Ballet Pedagogy: The Art of Teaching*. Florida: University Press of Florida, 2010, s. 112 Použito z KŘENKOVÁ, Mahulena. Habilitační práce, tamtéž s. 48

<sup>388</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.

<sup>389</sup> Rozhovor s Nelly Danko, tamtéž.

<sup>390</sup> Rozhovor s Nelly Danko, tamtéž.

tak jako fyzioterapie<sup>391</sup> nebo kinesiotaing<sup>392</sup>. Zkušený baletní mistr by měl dokázat objektivně zhodnotit míru a závažnost problému a v případě dlouhotrvajících komplikací doporučit tanečnický do rukou specialistů v daném oboru. Ale tím by jeho účast na řešení problému měla skončit, neboť profesionální tanečník je v první řadě svéprávný dospělý člověk, který je zodpovědný za svůj profesní život.

*„Tanečníci jsou dospělí lidé, zda si sami z podpory, připomínek, rad a pomoci baletního mistra něco vezmou, to už je jen a jen na nich.“<sup>393</sup>*

---

<sup>391</sup> Fyzioterapie je část komprehensivní rehabilitace, která se zabývá diagnostikou, léčbou a prevencí poruch pohybového systému organismu. [online] [ cit. 12. 4. 2018] Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Fyzioterapie>

<sup>392</sup> Kinesiotaing je metoda využívaná ve fyzioterapii se záměrem ovlivňování muskuloskeletární a lymfatické soustavy. Metoda spočívá v lepení elastických bavlněných pásek na postiženou oblast. [online] [ cit. 12. 4. 2018] Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Kinesiotaing>

<sup>393</sup> Rozhovor s Filipem Veverkou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 10. 2017 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

## 10. Závěr

V závěru diplomové práce bych ráda otevřela témata, která se k osobě baletního mistra a jeho činnosti těsně pojí a dosud se v žádné z kapitol neobjevila. První z nich se týká otázky **vysokoškolského vzdělání**. Otevřená databáze povolání spravovaná Ministerstvem práce a sociálních věcí České republiky v požadavcích na kvalifikační úroveň uvádí *magisterský studijní program*, dále zmiňuje akceptovatelnou eventualitu *bakalářského studijního programu v oboru taneční umění nebo vyšší odborné vzdělání v oboru tanec*.<sup>394</sup>

Realita odborné a profesní kvalifikace se však v mnohých případech liší. Rozhodujícím faktorem každé umělecké organizace jsou její kvalifikační normy dané zaměstnavatelem a současně nároky uměleckého šéfa baletního souboru. Počet baletních mistrů není nikterak velký, a jak už bylo zmíněno ve čtvrté kapitole, ani pracovních míst není mnoho. V naprosté většině případů se baletní mistr profiluje během své interpretační kariéry a po jejím ukončení nenásilně přejde na tento post. Zůstává tak v domácím baletním souboru, je obeznámen se zavedenými postupy, je si vědom kladů i záporů, které provoz provází. Samotný přechod na tzv. „druhý břeh“, nadto ve skupině dosavadních kolegů, není jednoduchou záležitostí, proto jen v ojedinělých případech řeší tuto otázku doplnění požadovaného vzdělání.

Velmi otevřeně popisuje tento stav baletní mistr Národního divadla moravskoslezského v Ostravě Rodion Zelenkov<sup>395</sup>: *„Cesta od tanečníka k baletnímu mistrovi a asistentu choreografa je dost trnitá. Když jsi tanečník, věnuješ se jen sám sobě, svému sebezdokonalování, své roli a podobně. Baletní mistr se musí věnovat všem tanečníkům, znát choreografii a party celého baletu. Už jako mladý tanečník na Ukrajině jsem pozoroval práci pedagogů a baletních mistrů a snažil jsem se od nich co nejvíc naučit. Tato zkušenost mi hodně pomáhá, když dnes stojím na druhé straně baletního sálu. Repetitor musí být i tak trochu psycholog, aby našel správný přístup ke každému tanečníkovi. Taneční dráhu opouštět nebylo lehké, což čeká každého tanečníka. Ale věděl*

---

<sup>394</sup> Národní soustava povolání - Otevřená a všem dostupná databáze povolání spravovaná Ministerstvem práce a sociálních věcí České republiky. [online] [ cit. 25. 4. 2018] Dostupné z [http://katalog.nsp.cz/pripravaACertifikaty.aspx?id\\_jp=7670](http://katalog.nsp.cz/pripravaACertifikaty.aspx?id_jp=7670)

<sup>395</sup> Rodion Zelenkov (\*1967) tanečník, baletní mistr, pedagog. 1995-2015 sólista, od 2017 baletní mistr v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě, od 1996 pedagog na Janáčkově konzervatoři v Ostravě.

*jsem, že nic netrvá věčně. Život mě naučil neohlížet se na minulost a věnovat se současnosti, která tvoří naši budoucnost.*<sup>396</sup>

Každou změnu zaměstnání či střídání funkce provázejí starosti a problémy. Taneční profese je navíc specifická svým pojetím, pracovním vytížením i omezenou délkou aktivního působení. Vzhledem k prezenční formě studia<sup>397</sup> představuje vysokoškolské vzdělání v oblasti profesionálního tance jev ojedinělý a komplikovaně realizovatelný. „Čas strávený studiem ukrajuje z krátké lhůty vymezené pro výkon profese.“<sup>398</sup> Interpretační praxe klade nároky na tanečnickovy umělecké výkony (fyzické schopnosti a herecké dovednosti), které však nejsou podmíněny širším teoretickým vzděláním než tvoří jeho znalosti z konzervatoře či jiné profesionální taneční školy.

Veškeré argumenty podporují skutečnost, že vysokoškolské vzdělání je možné reálně a plnohodnotně řešit až na sklonku kariéry nebo po jejím ukončení. (Bezesporně existují výjimky, které dokážou skloubit obojí). Určujícím činitelem realizace studia zůstává i vzdálenost mezi místem (popř. městem) pracovních závazků a místem studií, v tomto případě Akademie múzických umění v Praze. Výčet překážek je sice dlouhý, ale není nepřekonatelný. Dle citovaných informací z Národní soustavy povolání by vysokoškolské studium mělo v souvislosti s přesunem do funkce baletního mistra představovat automatický požadavek, ne-li podmínku.

Mínění respondentů týkající se nutnosti vysokoškolského studia se různí. Většina se přiklání k názoru, že „znalost řemesla“, interpretační zkušenost, vztah k pedagogice, organizační způsobilost a schopnost empatie představují základní předpoklady úspěšného působení na postu baletního mistra. Tyto atributy odkazují spíše na praxi než na znalosti spojené se studiem, ale respondenti uvádějí ještě další osobité vlastnosti, kterými by měl baletní mistr disponovat.

---

<sup>396</sup> *Rozhovor s Rodionem Zelenkovem*, publikován v periodiku Národní divadlo moravskoslezské, číslo 1. sezóny 2017/2018 září-říjen č. 36, s. 25

<sup>397</sup> Prezenční studium je taková forma (především vysokoškolského) studia, při které je vyžadována častá osobní přítomnost studentů při výuce. U jiného než vysokoškolského studia (typicky na střední škole, vyšší odborné škole či konzervatoři) je též obdobné studium označováno jako denní studium, přesněji: denní forma vzdělávání. [online] [cit. 25. 4. 2018] Dostupné z

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Prezen%C4%8Dn%C3%AD\\_studium](https://cs.wikipedia.org/wiki/Prezen%C4%8Dn%C3%AD_studium)

<sup>398</sup> KOLEKTIV AUTOREK - Karolína Bulínová, Lucie Burešová, Dorota Gremlíková, Helena Kazárová, Daniela Zilvarová. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*, Praha: nakladatelství AMU, 2013. s. 8

Ingrid Němečková, která vlastní vysokoškolský diplom a množství cenných mezinárodních zkušeností, vyzdvihuje ještě jeden podstatný rys práce baletního mistra: *„Nejdůležitější je získat respekt tanečníků! Přirozená autorita buďto je, a proto bude baletní mistr respektován, anebo není, a v tom případě studium, praxe ani zkušenosti nepomohou.“*<sup>399</sup>

Obdobný názor sdílí i Jana Rugierri: *„Úroveň působení vždy souvisí s humánními schopnostmi každého člověka; vnímám to stejně jako u pedagogů, někteří učít umí a jiní, ne i kdyby vystudovali spousty vysokých škol! Zkušenosti určitě pomohou, ale v práci baletního mistra nastane tolik situací, které je nutné pohotově řešit, a to se na vysoké škole nikdo nenaučí, to je dáno osobností! V souvislosti s jednáním baletního mistra bych vyzdvihla i fakt, že nikdy nesmí ukazovat svoje nálady, ale naopak nechat veškeré negativní emoce přede dveřmi baletního sálu, což je mnohdy velmi velmi náročné!“*<sup>400</sup>

Nelly Danko nedá dopustit na praktickou zkušenost: *„Teorie je teorie a jen praxí se získává! Bez praxe není nic!“*<sup>401</sup>

Ve stanovisku nejmladšího respondenta Filipa Veverky převládá zejména interpretační zkušenost, poněvadž praxi baletního mistra vykonává teprve krátce: *„Baletní mistr by měl mít schopnost nadchnout tanečnický pro danou věc! Pokud někdo vystuduje vysokou školu a nemá potřebný talent pro tu práci, tak mu vysoká škola nepomůže. Je zapotřebí propojit talent, zkušenosti popřípadě studia.“*<sup>402</sup>

Jiří Pokorný se vyjadřuje zcela konkrétně: *„Vysokoškolské studium formuje souvislosti. Z baletního mistra musí číšet kvalita! Organizační, osobnostní, intelektuální i vizionářská!“*<sup>403</sup>

V každém z názorů jsou obsažena nesporná fakta. Vysokoškolská příprava není zárukou úspěšné činnosti v jakékoliv profesi, nejen v umělecké. Přesto studium na vysoké škole nemalou měrou přispívá k rozšíření odborných znalostí, ke

---

<sup>399</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki)

<sup>400</sup> Rozhovor s Janou Rugierri vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v Národním divadle v Brně.

<sup>401</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.

<sup>402</sup> Rozhovor s Filipem Veverkou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 10. 2017 v DJKT v Plzni.

<sup>403</sup> Rozhovor s Jiřím Pokorným vedla Zuzana Hradilová dne 18. 10. 2017 v DJKT v Plzni.

zvýšení erudice, k rozvoji slovní zásoby a komunikačních schopností. Akreditované studijní programy<sup>404</sup> umožňují odborné vzdělání a zajišťují všeobecný rozhled, což zvyšuje společenskou prestiž.

Vedoucí katedry tance na pražské Akademii múzických umění Václav Janeček objasňuje zásadní výhody: „*Vysokoškolské studium rozvíjí vzdělanost, rozvíjí myšlení, artikulaci myšlenek, obohacuje jazyk, způsob vyjadřování. Vzdělání hraje obrovskou roli v následné činnosti! Charakter našeho umění a předávání si informací tkví v neverbální rovině, tím pádem je potřeba mít skvěle připraveného baletního mistra. Musí umět vysvětlit, že chyby nejsou negativní, ale jsou příležitostí k poznání. Korekce neupozorňuje na nedostatek, ale představuje příležitost k profesnímu růstu.*“<sup>405</sup>

Zájem o zvýšení odborné kvalifikace by měl odrážet přirozenou touhu každého baletního mistra, který chce svědomitě naplňovat své profesní poslání. Možnost pravidelného styku s vyučujícími a s ostatními studenty vytváří předpoklad a zároveň příležitost získat odstup od situace ve vlastním baletním souboru, vidět svou práci v širší perspektivě a v souvislostech, které mohou člověku zcela ponořenému do každodenních problémů a povinností unikat. Baletní soubory často představují jakousi uzavřenou společenskou jednotku, lidé, kteří jej tvoří, spolu vzhledem k provozním nárokům tráví většinu denního času. Vykazují charakteristiky tzv. skupinového uzavírání<sup>406</sup>, kterým se v sociologii označuje stav, kdy se členové určité skupiny uzavírají před ostatní společností, protože mají pocit, že jim vnější společnost nerozumí, nechápe jejich specifika. Čím více se taková skupina uzavírá před okolím, vnímá sama sebe jako uzavřenou, izolovanou jednotku, tím více je od něj izolována. Baletní mistr může právě prostřednictvím vysokoškolského studia udržovat kontakt „okolním světem“ a uchránit se před podobným přílišným ztotožněním se skupinou lidí, s nimiž každodenně pracuje.

---

<sup>404</sup> Studijní program je ucelená forma vysokoškolského studia. Člení se na příslušné studijní obory. Vysoká škola uskutečňuje akreditované studijní programy. Typ vysokoškolské vzdělávací činnosti je pak určen typem uskutečňovaných akreditovaných studijních programů. Vysokoškolské vzdělání se získává studiem v rámci akreditovaného studijního programu podle studijního plánu stanovenou formou studia. [online] [cit. 25. 4. 2018] Dostupné z [https://cs.wikipedia.org/wiki/Studijn%C3%AD\\_program](https://cs.wikipedia.org/wiki/Studijn%C3%AD_program)

<sup>405</sup> Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

<sup>406</sup> GIDDENS, Anthony. *Sociologie*, Argo, 2013. s. 993

Následující důležité téma souvisí s mezilidskými vztahy a společenským chováním; jedná se o **vykání a tykání** v rámci profesní spolupráce na baletním sále. Etiketa staví na principu společenské významnosti lidí. Ve spojitosti s českými poměry v pracovním prostředí jsme si zvykli na vykání<sup>407</sup> a oslovení příjmením. Baletní soubor však představuje specifickou skupinu lidí, jejichž vztahy jsou ovlivněny společnými uměleckými záměry, každodenní realizací tvůrčích projektů a hlavně těsným fyzickým kontaktem. Vzájemné relace probíhají dle odlišných pravidel, které určují vedoucí osoby - umělecký šéf, často i baletní mistr sám. V dnešní době je nejčastějším způsobem komunikace na baletním sále vykání nadřazeným ze strany tanečníků a tykání<sup>408</sup> spojené s oslovením jménem ze strany vedení.<sup>409</sup> Ovšem ani tento způsob není pravidlem.

Vzhledem k současnému mezinárodnímu složení většiny baletních ansámbľů a běžnému užívání angličtiny jako jednotného jazyka se čím dál tím častěji zavádí způsob odkazující na zahraniční trendy. Ty přinesly tykání a oslovení křestním jménem napříč zaměstnaneckou hierarchií.<sup>410</sup> Spolupráce řady uměleckých šefů a baletních mistrů se orientuje tímto směrem. Forma nabídnutí tykání by měla zůstat podřízena společensky platným normám. Tykání nabízí vždy společensky významnější osoba, protože ta určuje povahu vzájemného vztahu.

*„Nabídne-li nadřazený svým podřízeným tykání, měl by zvážit, zda jeho podřízení návrh přijmou. Zda je návrhem potěší nebo spíše přivede do rozpaků. Citlivě by měl zhodnotit situaci, okolnosti, charakter člověka i povahu vztahu.“<sup>411</sup>*

Navzdory tomu výjimkou není ani oboustranné vykání, které zrcadlí vzájemnou úctu. *„Vykání samo o sobě autoritu nezaručí, ale může ji v některých případech*

---

<sup>407</sup> Vykání je oslovení jedné osoby pomocí množného čísla (tj. užívání tvaru pro 2. osobu množného čísla v příslušném rodě místo tvaru pro 2. osobu jednotného čísla. Vykání neznámým osobám se v češtině považuje za zdvořilé, tykání neznámé osobě naopak za urážlivé. [online] [cit. 25. 4. 2018] Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Vyk%C3%A1n%C3%AD>

<sup>408</sup> Tykání je v některých jazycích způsob oslovení jedné osoby pomocí 2. osoby jednotného čísla. Tykání je v mnoha společnostech považováno za důvěrné, neformální a v mnoha situacích a společenských vztazích nepřijatelné. [online] [cit. 25. 4. 2018] Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tyk%C3%A1n%C3%AD>

<sup>409</sup> Společný názor všech respondentů.

<sup>410</sup> [online] [cit. 25. 4. 2018] Dostupné

z <http://www.braintools.cz/toolbox/etiketa/tykani-a-vykani-vaapracovnim-prostredi.htm>

<sup>411</sup> tamtéž



*významně podpořit. Zároveň zůstane zachován přiměřený odstup od lidí i situací.*<sup>412</sup>

Dříve než baletní mistr zvolí určitou z popsaných forem oslovování a komunikace, měl by si velmi pečlivě rozmyslet možné důsledky či změnu atmosféry na pracovišti. Měl by se rozhodovat s ohledem na uznání a respekt k pozici, kterou nadřízený zastává, aby nedošlo k jejímu oslabení nebo naopak přílišnému vyzdvihování. Svoji volbu pak striktně zachovávat.

Námětem dalšího zamyšlení je **odpočinek**. Z tvrzení většiny respondentů vyplývá, že není snadné si od náročného uměleckého provozu oddechnout. I když se během divadelní sezóny naskytnou dny určené k relaxaci, jejich profesní zainteresování je tak silné, že nedokážou tzv. „vypnout“ a přestat řešit otázky spojené s pracovním procesem. Mezi aktivity, u nichž si dovolí odpočinout, zbavit se neustálého pocitu zodpovědnosti a tzv. vyčistit hlavu, patří: výlet do přírody, práce na zahradě, čtení knih, poslouchání hudby nebo návštěva kina. Nicméně i zde je často pronásledují myšlenky na organizaci zkoušky, obsah tréninku či si před očima promítají různé interpretační výkony.

Profese baletního mistra je charakterizována vysokými nároky na odvedený výkon, obrovskou odpovědností a maximálním nasazením, což často provází stres nebo vyčerpání. Zkušení baletní mistři dokáží tato negativa minimalizovat nebo úplně eliminovat, méně zkušení si musí tyto schopnosti osvojit. Jen duševně odolný a emočně vyzrálý člověk znamená oporu pro své podřízené a může jim předávat pozitivní energii a umělecký entuziasmus.<sup>413</sup>

S těmito aspekty souvisí i **stav osobního naplnění a životní rovnováhy** každého baletního mistra. Pod vlivem vlastních nevyřešených konfliktů nebude spolupráce s interprety nikdy fungovat bez problémů či možných rizik. Andrea Helander Kramešová<sup>414</sup>, první sólistka baletu Národního divadla v Praze, přesně vystihuje podstatný rys činnosti baletního mistra: *„Práce baletního mistra je velmi složitá a zodpovědná, měli by ji vykonávat lidé, kterým již nejde o vlastní*

---

<sup>412</sup> *tamtéž*

<sup>413</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v ND v Praze.

<sup>414</sup> Andrea Helander Kramešová (\*1981) tanečnice. Od 2015 první sólistka baletu ND v Praze, 2012 sólistka baletu ND v Praze, 2009 členka Švédského královského baletu ve Stockholmu, 2005 sólistka baletu Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu, 2003 členka Tulsa Ballet v americké Oklahomě, 1999 členka baletu ND v Praze

*úspěchy, ale kteří chtějí své vědomosti a zkušenosti předávat dál.*<sup>415</sup> Vlastní taneční ambice musí jít stranou a pozornost je nutno věnovat ambicím společným, neosobním.

Díky takovému přístupu může dojít k ideálnímu stavu, který někdejší vynikající tanečník, aktuálně českobudějovický umělecký šéf, Lukáš Slavický vyjadřuje slovy: *„Baletního mistra chápu jako člověka, který nás přivede k něčemu ‚vyššímu‘! Pro mě byl baletní mistr vždy partnerem.*“<sup>416</sup>

Zcela se ztotožňuji s tímto skromným, ale výstižným vyjádřením. Po dobu své pětadvacetileté taneční kariéry jsem tento vztah vnímala obdobně. Již šest let se snažím o stejnou relaci mezi mnou a členy plzeňského baletního souboru. Ačkoliv jsem se v průběhu přípravy diplomové práce setkala s tvrzením, že: *„Baletní mistr je nevděčné povolání, že je to osoba velmi významná, ale nedoceněná!*“<sup>417</sup>, nechci se poddat deziluzi.

Jakkoliv bylo problematické zajistit pro tento text např. vhodné fotografie baletních mistrů, což dokládá skutečnost, že baletní mistři jsou osoby, jež stojí „v pozadí“ dění na jevišti nebo na baletním sále, nerada bych podlehla tomuto nepříznivému stanovisku. Raději se přikláním k názoru, že: *„Baletní mistr je sice jméno v divadelním programu, o které oko diváka často ani nezavadí, protože ho zajímá, kdo tančí nebo kdo je autorem choreografie a ne, kdo za všechno zodpovídá; zároveň je však osobou nesmírně důležitou.*“<sup>418</sup>

Ačkoli má funkce baletního mistra řadu různých podob, každý zástupce této profese by se měl dokázat s těmito fakty ztotožnit a za každých okolností jednat dle svého nejlepšího vědomí a svědomí. V souladu s takovým počínáním mu nikdy nebude nic bránit v pocitu vnitřního uspokojení, že „vše drží pohromadě a funguje díky jemu“.

Nedostatek informací i doprovodných materiálů k profesi baletního mistra otevírá prostor k zamyšlení pro všechny absolventy taneční vědy, redaktory a recenzenty, kteří by mohli věnovat část své pozornosti i osobám s tímto profesním posláním.

---

<sup>415</sup> Rozhovor s Andreou Helander Kramešovou - vedla Zuzana Hradilová dne 13. 3. 2018 na Akademii múzických umění v Praze.

<sup>416</sup> Rozhovor s Lukášem Slavickým - vedla Zuzana Hradilová dne 7. 3. 2017 v DJKT.

<sup>417</sup> Rozhovor se Zdenou Nemcovou, někdejší baletní mistryní Národního divadla v Praze - vedla Zuzana Hradilová dne 15. 1. 2018 v prostorách jejího bytu v Praze.

<sup>418</sup> Rozhovor s Janou Rugierrí vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v ND Brno.

## **11. Prameny a literatura**

Rozhovor s Ingrid Němečkovou - vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki) (během studijního pobytu ve Finském národním baletu v rámci projektu Freemover 2017)

Rozhovor s Janou Rugierri - vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v Národním divadle v Brně.

Rozhovor s Filipem Veverkou vedla Zuzana Hradilová dne 11. 10. 2017 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Rozhovor s Jiřím Pokorným - vedla Zuzana Hradilová dne 18. 10. 2017 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Rozhovor s Václavem Janečkem - vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

Rozhovor s Nelly Danko - vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.

Rozhovor s Michalem Krčmářem - vedla Zuzana Hradilová dne 22. 3. 2017 ve Suomen Kansallisooppera v Helsinkách (během studijního pobytu ve Finském národním baletu v rámci projektu Freemover 2017)

Rozhovor s Ivonou Jeličovou - vedla Zuzana Hradilová dne 14. 1. 2018 v Národním divadle v Brně.

Rozhovor se Zdenou Nemcovou - vedla Zuzana Hradilová dne 15. 1. 2018 v prostorách bytu manželů Nemcových v Praze.

Rozhovor s Alenou Peškovou - vedla Zuzana Hradilová dne 11. 2. 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Rozhovor s Lukášem Slavickým - vedla Zuzana Hradilová dne 7. 3. 2017 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Rozhovor s Jiřím Žaludem - vedla Zuzana Hradilová dne 9. 3. 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Rozhovor s Andreou Helander Kramešovou - vedla Zuzana Hradilová dne 13. 3. 2018 na Akademii múzických umění v Praze.

Rozhovor s Evou Zápotockou - vedla Zuzana Hradilová dne 17. 3. 2018 v Laterně magice v Praze.

Rozhovor s Robertem Balogem - vedl Karel Audy dne 21. 3. 2017 v Moravského divadla v Olomouci (soukromý archív).

Rozhovor s Richardem Ševčíkem - vedla Zuzana Hradilová dne 20. 4. 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Rozhovor s Karlem Audym - vedla Zuzana Hradilová dne 20. 4. 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

Studijní texty z přednášek *Dějiny tance a baletu* prof. Doroty Gremlicové (soukromý archív Zuzany Hradilové)

Studijní texty z přednášek *Dějiny tance a baletu* prof. Heleny Kazárové (soukromý archív Zuzany Hradilové)

Studijní materiály pro Taneční konzervatoř v Brně - OŠČÁDALOVÁ, Jana: *Dějiny tance a baletu*. (výuka V.- VIII. roč. TK Brno) (soukromý archív Zuzany Hradilové)

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha: AMU, c2006. ISBN 80-7331-047-3

BRODSKÁ, Božena. *Les Ballets Russes*, Praha: AMU, 2001. ISBN 80-85883-84-8

DUFKOVÁ, Eugenie. *Olga Skálová*, Brno: Státní divadlo, 1988.

DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: nakladatelství Ryšavý, 1997.

EDITOŘI (Daniela Stavělová, Jiří Traxler, Zdeněk Vejvoda). *Tanec - záznam, analýza, pojmy*, Praha: Etnologický ústav AV ČR, 2004.

EDITOŘI (Elsie Ivancich Dunin, Anne von Bibra Wharton). *Invisible and visible dance*, Zagreb: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2008.

GIDDENS, Anthony. *Sociologie*, Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0807-1

GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938)*, Praha: Státní opera Praha, Taneční listy, 2002. ISBN 80-238-8488-3

HÁJEK, Ladislav: *Paměti Augustina Bergera, choreografa a baletního mistra Národního divadla a několika světových scén*, Praha: Orbis, 1942

HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství; Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945-2005*, Liberec, Knihy 555, 2005. ISBN 80-86660-14-1

HRONKOVA, Libuše a kol.: *Nina Jirsíková Vzpomínky tanečnice*, Praha: Národní muzeum, 2013. ISBN: 978-80-7036-392-8

JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, Praha: AMU, c2013. ISBN 978-80-7331-267-1

JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*. OKO, Praha: 1993. ISBN 80-900284-2-X

JENČÍK, Josef. *Skoky do prázdna*, Praha: Družstvo dílo, 1946

KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha: AMU, 2008. ISBN 978-80-733-130-8

KOLEKTIV AUTOREK - Karolína Bulínová, Lucie Burešová, Dorota Gremlicová, Helena Kazárová, Daniela Zilvarová. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*, Praha: nakladatelství AMU, 2013. ISBN 978-80-7331-241-1

KOLEKTIV AUTOREK - Dorota Gremlicová, Lucie Burešová, Lucie Dercsényiová, Kateřina Hanáčková, Helena Kazárová, Hana Pátková, Vlasta Reittererová, Zuzana Smugalová, Daniela Stavělová, Eva Stratilová Urválková. *Stopy tance. Taneční prameny a jejich interpretace*, Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-118-6

KOLEKTIV AUTORŮ; HOLEŇOVÁ, Jana[ed.]. *Český baletní slovník: Tanec, Balet, Pantomima*, Praha, Divadelní ústav, c2001. ISBN 80-7008-112-0

KOLEKTIV AUTORŮ - Blanka Ferjentsik Wernerová, Petra Dotlačilová, Eva Stratilová Urválková, Petr Stratil, Andrea Rousová, Helena Kazárová, János

- Malina, Dorota Gremlicová, Lucie Burešová, Daniela Zilvarová. *Tanec a společnost*, Praha: nakladatelství AMU, 2009. ISBN 978-80-7331-162-9
- KOLEKTIV AUTORŮ - Božena Brodská, Dorota Gremlicová, Václav Janeček, Helena Kazárová, Petra Žikovská. *Ozvěny tance*, Praha: AMU, 1998. ISBN 80-85883-40-6
- KONEČNÁ, Hana. *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1920-1983 (II.)*, Praha: ND, 1983.
- KONEČNÁ, Hana. *Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1983-1993 (IV.)*, Praha: ND, 1993.
- KRTILOVÁ, Romana. *Příběh tanečnice Růženy Mazalové*, Praha: AMU, 2017. ISBN 978-80-7331-433-0
- LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008. ISBN 978-2-03-583335-8
- NIŽINSKÁ, Romola. *Nižinský, životopis slavného tanečníka*. Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1937.
- NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*, Praha: SPN, c1984.
- PETRASOVÁ, Taťána; Pavla MICHALÍKOVÁ (editoři). *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1833-5.
- PLISECKÁ, Maja. *Já, Maja*, Praha: Ikar, 1997. ISBN 80-7202-157-5
- FOSTER, Rory. *Ballet Pedagogy: The Art of Teaching*. Florida: University Press of Florida, 2010, ISBN-13: 978-0813034591
- ŠANTORA, Jiří. *Divadelní návraty; 111 osobností vzpomíná na plzeňské angažmá*, Plzeň, I. K. nakladatelství, c2000. ISBN 80-902908-0-9
- ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*, Praha: Národní divadlo, 2008. ISBN 978-80-7258-272-3
- VAGANOVA, A. J. *Základy Klasického tance*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980.
- VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*, Praha: Panorama, c1986.

## **Diplomové práce**

BAROCHOVÁ, Hana: *Taneční mistr a jeho role v historii tance Geneze a proměny profese tanečního a baletního mistra v průběhu 15.-18. století*, Praha 2000

BULÍNOVÁ, Karolína. *Taneční profese - její podoba a socioekonomický status na příkladu baletu ND v Praze do roku 1945*. Disertační práce (případová studie), Praha: HAMU, 2016.

HARAZIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech*. Bakalářská práce, Praha, 2005.

KŘENKOVÁ, Mahulena. *Role pedagoga v životě tanečníka*. Habilitační práce, Praha, HAMU, 2014.

LITTERA, Karel. *Brněnský balet v 50. a 60. letech v kontextu evropské taneční kultury*. Diplomová práce, Praha, HAMU, 2004

LITTERA, Karel. *Život a dílo Jaroslava Hladíka se zaměřením na jeho působení v ND v Brně*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2001

TOMCOVÁ, Markéta. *Nelly Danko, pedagoga baletní mistr*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2016

## **Internetové zdroje**

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

<https://cs.wikipedia.org/wiki>

<https://operaplus.cz/>

<http://www.tanecniaktuality.cz/>

<https://www.britannica.com/>

<https://www.dancemagazine.com/>

## **Periodika**

Taneční listy

Národní divadlo

Národní divadlo Brno

Národní divadlo Moravskoslezské

# **PŘÍLOHY**



## I. Nelly Danko - baletní mistryně s odzbrojující energií

*„Po těch letech vidím, že dávat energii tanečníkům je podstata práce baletního mistra!“*



Nelly Danko při zkoušce na představení *Valmont* (ch. Libor Vaculík) - na fotografii s Andreou Helander Kramešovou, první sólistkou baletu Národního divadla v Praze  
(zdroj: *archiv ND Praha*)



Nelly Danko s baletním souborem Národního divadla v Praze při jevištní zkoušce na balet *Serenade* (ch. George Balanchine)  
(zdroj: *archiv ND Praha*)

## Nelly Danko

3. 7. 1951 Lvov na Ukrajině

Neuvěřitelných pětatřicet let předává baletní mistryně Nelly Danko svou životní energii, znalosti a zkušenosti tanečnickům první české scény. Její požadavky a nároky na taneční techniku, jevištní projev, stejně jako na disciplínu byly a stále jsou velmi vysoké. Osobitý přístup k přípravě interpretů vychází z její rázné povahy i dlouholeté praxe sólistky baletu Národního divadla v Praze.

### Odborné vzdělání

1961–1969 studovala Státní choreografické učiliště v Kyjevě

1981–1985 taneční pedagogika na HAMU

### Stáže

1976–1981 letní kurzy *Palucca Hochschule für Tanz* v Drážďanech

### Angažmá

1970 členka souboru baletu Národního divadla v Praze

1979–1996 sólistka baletu Národního divadla v Praze

1982–dosud, baletní mistryně a asistentka choreografa ND v Praze

### Pedagogická činnost

1975–dosud, pedagožka charakterního tance na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy (krátce také pedagožka tance klasického a scénické praxe)

1986–1997 externí profesorka charakterních tanců na HAMU

### Umělecká ocenění:

1988 Cena Českého literárního fondu za roli Žebračky v baletu *Jennifer–Hra s ohněm* (choreografie: Daniel Wiesner)

1998 Cena Thálie za roli Isadory ve stejnojmenném baletu *Isadora Duncan–Příběh slavné tanečnice* (choreografie: Libor Vaculík)

## Z hyperaktivní dívenky baletkou Národního divadla

Nelly Danko se narodila na Ukrajině a už od malinka byla velmi hyperaktivní holčička. Temperament zdědila po své mamince, původem Maďarce. Tatínkovi, který pocházel z rodiny Rusínů a často se musel potýkat z nelehkou životní situací, vděčí za svoji energii a optimismus. Oba rodiče se snažili malou Nelly nějak zaměstnat, aby mohla uplatnit svoji živou povahu. Navštěvovala tedy lekce umělecké gymnastiky a hrála na klavír. V rámci gymnastiky zkoušely malé dívenky i tanec se stuhou, který Nelly okouzlil nejvíce.<sup>419</sup>

Fascinace tancem pokračovala i na Kyjevském státním choreografickém učilišti, kam byla přijata jako desetiletá dívka a vybrána z pěti set zájemců. Zpočátku při škole nefungoval žádný internát, ani jemu podobné ubytovací zařízení, což bylo problematické pro studenty z jiných měst. Z těchto důvodů byl uprostřed lesoparku postaven internát, kde se o nezletilé žáky staraly internátní vychovatelky. Dohlížely zejména na to, aby děti plnily domácí úkoly, měly připravené i vyprané cvičební úbory a vzorně zašité taneční piškoty a špičky.<sup>420</sup>

Koncept výuky na učilišti byl velmi promyšlený a praktický. V dopoledních hodinách se odehrávaly taneční lekce a odpoledne byly realizovány teoretické předměty. Po celou dobu Nellyina studia byl zachováván tento model vyučování. Osmileté vzdělávání tanečnicků bylo zakončeno maturitní zkouškou z povinných a odborných předmětů. Po teoretické části následovalo studentské představení, které tvořilo součást praktické zkoušky. V průběhu jevištní prezentace si šéfové baletních souborů vybírali z řad mladých absolventů vhodné adepty do angažmá.<sup>421</sup>

Nelly sice toužila tančit v některém z ukrajinských divadel nebo zkusit další studia, ale rozvod rodičů, problematické životní poměry a matčino přání cestovat za známými do Československa, ji přivedly do Prahy. Zasluhou petrohradského baletního mistra a pedagoga Borise Bregvadzeho, který zrovna spolupracoval s baletem Národního divadla, se Nelly podařilo udržet potřebnou taneční formu a úspěšným konkurzem si zajistit místo mezi členy baletního souboru.

---

<sup>419</sup> TOMCOVÁ, Markéta. *Nelly Danko, pedagoga baletní mistr*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2016. s. 2

<sup>420</sup> TOMCOVÁ, Markéta. tamtéž. s. 2

<sup>421</sup> TOMCOVÁ, Markéta. tamtéž. s. 4

## Splněné sny na divadelních prknech

První sezóny po nástupu do Národního divadla, v roce 1970, byly velmi náročné. Dny naplněné prací na baletním sále, učením se repertoáru i přípravou na nové inscenace provázelo studium češtiny. I když pocházela z tehdejšího Sovětského svazu, byla Nelly Danko velmi mile přijata do kolektivu a pomalu se plnil její sen o stálém angažmá v profesionálním baletním souboru.

Nabídka nastudovat hlavní roli Carmen v baletu *Vášeň* (1976) představovala pro nadějnou tanečnici ideální příležitost ukázat své interpretační schopnosti. Do přepracované verze původního Ščedrinova jednoaktového baletu byla Nelly Danko obsazena Miroslavem Kůrou<sup>422</sup> a Petrem Weiglem<sup>423</sup>. Oba inscenátoři vytušili její ojedinělý herecký talent i taneční potenciál. Na základě přesvědčivého ztvárnění a úspěchu u publika získala Nelly Danko novou smlouvu a post sólistky baletu.<sup>424</sup>

Další nádherné role, při nichž mohla uplatnit své herecké nadání a lásku k tanci, přicházely po celou dobu jejího působení na prknech Národního divadla v Praze a přicházejí dodnes, ačkoliv svoji taneční kariéru ukončila v roce 1996. Z celé řady osobitě ztvárněných postav je třeba zmínit alespoň ty nejvýraznější: Runa v *Radúzovi a Mahuleně* (1979), Lady Macbeth v *Macbethovi* (1985), Mercedes v *Donu Quijotovi* (1986), Madge v *La Sylphide* (1988, 2008), Normanova matka v *Psychu* (1993), Macecha v *Popelce* (1994), Sladká Sue v *Někdo to rád...* (1994), Paní von Meck v *Čajkovském* (1995), Chůva v *Romeovi a Julii* (1997), Isadora Duncan ve stejnojmenném baletu (1998), Paní de Volanges z *Valmonta* (2014) a řada dalších.<sup>425</sup>

## První zkušenosti v roli asistentky

Jak Nelly Danko přiznává, pedagogická práce jí byla vždy blízká. Nejen že její otec působil jako pedagog, ale od dob studií nesnášela pohybové nebo hudební nepřesnosti v tanci. Mnohdy doučovala své kolegyně různé části choreografie

<sup>422</sup> Miroslav Kůra (\*1924 ) významný český tanečník a choreograf

<sup>423</sup> Petr Weigl (\* 1939) divadelní, filmový i televizní režisér a dramaturg

<sup>424</sup> TOMCOVÁ, Markéta. tamtéž. s. 7

<sup>425</sup> KOLEKTIV AUTORŮ; HOLEŇOVÁ, Jana[ed.]. *Český baletní slovník: Tanec, Balet, Pantomima*, Praha, Divadelní ústav, c2001. str. 51 a [online] [ cit. 22. 4. 2018] Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=347&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

anebo vysvětlovala provedení obtížných prvků během společných zkoušek baletního souboru. Díky znalosti detailů a svému výraznému hlasu si okamžitě získala náležitý respekt přítomných, který ji provází až do dnešních dnů. Jejich schopností i přirozené autority využil Daniel Wiesner<sup>426</sup>, když ji požádal o spolupráci na inscenaci *Dialog tvarů*<sup>427</sup>. Choreografie byla Wiesnerovou diplomovou prací; Danko v ní tančila a současně spolupracovala jako asistentka choreografa. Z oboustranně plodného úsilí vzešla podobná kooperace v podobě baletu *Macbeth*<sup>428</sup> a později na ni navázaly ještě další.

V roce 1983 získala Nelly Danko oficiálně post baletní mistryně Národního divadla v Praze, i když tuto funkci zastávala celý předchozí rok. K tomu bez okolků dodává: „*Práce asistentky mi dělala radost a bavila mne. Naštěstí někteří z kolegů upozornili vedení, že celý rok pracuji zadarmo a změnilo se to. Tím chci říct, že člověk má zápal, má citovou vazbu k divadlu, proto neřeší částku na výplatní pásce. Je to naivní, jenže složenky někdo platit musí!*“

## **Pedagogická práce**

Již v době aktivní taneční dráhy začala Nelly Danko působit na tanečním oddělení pražské konzervatoře (dnes Taneční konzervatoř hl. města Prahy). Od roku 1975 vyučovala klasický tanec a scénickou praxi, později se více specializovala na výuku charakterních tanců, na něž je jedinečnou odbornicí v oblasti profesionálního tanečního školství u nás. Jejími hodinami prošla a doposud prochází řada vynikajících tanečníků a tanečnic. Všechny své žáky vede k přísné disciplíně a etice. Během výuky je dokáže precizně připravit pro divadelní provoz, jak po stránce taneční techniky, tak i z hlediska psychické odolnosti.

---

<sup>426</sup> Daniel Wiesner (\*1947) tanečník, choreograf, režisér, libretista. 1967-1990 angažmá v ND v Praze (od 1972 sólista, od 1984 choreograf), 1984-1989 choreograf v SD Brno, 1979 ukončení studií na TK HAMU v Praze, od 1988 pedagog choreografie na TK HAMU, 2016 jmenován profesorem.

<sup>427</sup> *Dialog tvarů* - nenarativní balet Daniela Wiesnera, na hudbu Františka A. I. Tůmy: Partita in D (absolutorium katedry tance Akademie múzických umění a Národní divadlo v Praze 1979, Brno 1981, Olomouc 1981, Ostrava 1990, Liberec 1998; televizní snímek Československé televize režiséra Jaromila Jireše získal první cenu na festivalu v kanadském Banffu 1987) [online] [cit. 27. 4. 2018] Dostupné z [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1001171](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1001171)

<sup>428</sup> *Macbeth* - balet v choreografii Daniela Wiesnera (hudba Václav Riedlbauch) v ND Praha na repertoáru 1984-1990, 2017 vychází kniha *Macbeth*, autorem je Daniel Wiesner. Publikace je souborem vzpomínek a didaktickým rozbořením tohoto choreografického díla.

Celoživotním heslem Nelly Danko je rozdávat energii. Svým svérázným přístupem doslova „dobíjí baterky“ svým svěřencům na konzervatoři i v divadle. V obou institucích působí už desítky let, ale její energie je nevyčerpatelná; ona sama zůstává svěží, v dobré náladě a s úsměvem na rtech. Má na to speciální návod: *„Po padesátce jsem si řekla, že přestanu řešit věk! Bud' ráno vstanu a cítím se na 120 let anebo na 30 let. Důležité je umět se ráno nastartovat. Oblékám se pestře, ať barvy nastartují mne i tanečnický sál.“*

Za dlouholetým působením v tanečně- pedagogické i divadelní sféře stojí uplatňování přísných pravidel, životní nadhled a zejména kvalitní výsledky. V čele baletního souboru Národního divadla se od dob, kdy začala působit jako baletní mistryně, vystříдалo množství uměleckých osobností. Nelly Danko si vždy získala důvěru nového šéfa otevřeným jednáním, poctivou prací, zkušenostmi i kulturním rozhledem. Bděle totiž sleduje taneční dění po celé republice a pokud jí pracovní vytížení dovolí, neváhá navštívit aktuální premiéry i starší produkce regionálních baletních těles nebo nezávislých tanečních skupin.

Současný umělecký šéf Filip Barankiewicz<sup>429</sup> upřednostňuje taneční individuality a snaží se z baletu Národního divadla vytvořit mezinárodní ansámbli. Jeho cílem je uplatnění mladých „neokoukaných tváří“, kterým se snaží dodat jevištní sebevědomí i chuť posunout se dál technicky i umělecky. V souvislosti s přípravou nezkušených interpretů se Nelly Danko pozastavuje nad jejich hereckou nevyzrálostí a absencí fantazie. Tyto nedostatky přičítá primární přípravě v tanečních školách, které děti dostatečně neučí pracovat s vnitřními pocity, připodobněním a pohybovým vyjádřením.

*„Jsem pověstná tím, že vždy i pod jednoduchým gestem chci asociaci! Například u port de bras, u vlny apod. Tanečníci se na mne často dívají jako na blázna, protože na to nejsou zvyklí. My jsme tímto způsobem pracovali ve škole denně a také jsme o tom často mluvili. V mladších ročnících jsme psali do sešitku variace a k nim podtext, což myslím rozvíjelo potřebnou fantazii a učilo vnímat běžné lidské pocity. V tomto smyslu by se měla výuka na školách polepšit!“*

---

<sup>429</sup> Filip Barankiewicz (\*1976) polský tanečník a baletní pedagog. od sezony 2017/18 umělecký šéf baletu Národního divadla v Praze.

## Nekompromisní repetitorka

Nelly Danko se specializuje hlavně na činnost asistentky a repetitorky, baletní tréninky zadává jen velmi vzácně. Za nejdůležitější považuje individuální přístup při sólových zkouškách a přísnou disciplínu během zkoušek se sborem. Neuznává diskutování, netoleruje narušení zkoušky a případné neshody řeší okamžitě po jejím skončení. Dbá slov své pedagožky Věry Ždichyncové<sup>430</sup>, která ji vedla během studií na pražské Akademii múzických umění a tvrdošijně připomínala, že nikdy nesmí podléhat skupinkám „rebelů“. Nelly Danko potvrzuje své mentorky: *„Baletní mistr si musí umět udržet profesionální přístup! Najít vhodný způsob, jak se všemi jednat stejně.“*

Její přístup k tanečnickům je velmi přísný a nekompromisní, ovšem nepostrádá potřebnou lidskost. Velmi lpí na detailní znalosti choreografie a provedení v maximální stylové čistotě, čímž klade na interprety vysoké nároky, ovšem výsledky jsou pak excelentní. Při přípravě nové inscenace úzce spolupracuje s choreografem, pečlivě vybírá tanečnický do jednotlivých rolí. Usiluje o to, aby charakter určité postavy v ději odpovídal naturelu tanečního představitele. Nicméně se nebojí ani zadat tzv. protiúkol, kdy je interpret nucen ztvárnit postavu s opačným temperamentem. Ve výběru se řídí svým instinktem.

Vyhledávanou asistentkou je díky svému postřehu a pohybové paměti. Stačí, když choreograf něco zlehka naznačí, a ona je okamžitě schopna celou pohybovou kombinaci zopakovat do nejmenších detailů. Je perfekcionistka a prosazuje pravidlo, že asistent-repetitor musí bezpodmínečně znát veškeré taneční plány (solistů, demisolistů i sboru). Jakkoli představuje v daném případě výjimku, ráda pracuje v týmu, ovšem za předpokladu, že její spolupracovníci mají zřetelně vymezené úkoly a pravomoce.

K činnosti asistenta-repetitora se vyjadřuje zcela upřímně: *„Je to nevděčná práce, permanentní stres a vysává docela dost energie! Když se tanečnickovi něco povede, tak není dík pro repetitora, ale pro tanečnicka! A obráceně, nepodaří-li se mu to, výčitky padají na hlavu baletního mistra! To mi vadí! Protože ne každý tanečník je natolik inteligentní anebo vnímavý, aby hned pochopil smysl, také může mít tzv. dlouhý proces zrodu role. Baletní mistr je tak trochu ‚fackovací*

---

<sup>430</sup> Věra Ždichyncová (1922-2017) tanečnice a pedagožka. ND Praha 1962–1985 ND Praha (od 1966 baletní mistryně), 1958-1987 pedagožka TK HAMU v Praze. Spoluautorka (s Olgou Páskovou) skript *Základy klasického tance* (Praha, SPN 1973) a učebnice *Základy klasického tance* (Praha, SPN 1978). Matka tanečnicka Pavla Ždichynce.

*panák! Dnes už mi to tolik nevadí, dříve mi to vadilo více, ale člověk se s tím smíří. Život jde dál a já se tím trápit nebudu.“*

Dalším podstatným rysem práce Nelly Danko je důslednost. Jen ve zcela výjimečných případech anebo z vážných zdravotních důvodů chybí v hledišti během uváděné reprízy svěřeného titulu. Pokud se tak přece jen stane, hned druhý den si vyžádá záznam z průmyslové kamery. Jako jedna z prvních repetiterek začala využívat diktafon k nahrávání průběžných připomínek. Později si do hlediště nosila malou kamerku, kterou v současnosti vyměnila za tablet. Díky natáčecí technice má pokaždé zdokumentované celé představení a může tak během následujících zkoušek ukázat tanečnickům, kde se stala chyba nebo naopak, co se vydařilo.

## **Spolupráce s interprety**

Společným jmenovatelem dnešních interpretů jsou ideální fyzické dispozice a skvělá technická připravenost. Jak už bylo výše řečeno, často jim však chybí schopnost umělecké vyjádření, a jak Nelly Danko zmiňuje i zdravé sebevědomí a pokora.

*„V dnešní době často slyším na baletním sále: ‚To je super! ‚To je úžasný! Jako kdyby si museli tanečníci neustále zvyšovat svoje ega a vzájemně se tím prostě nějak dopovat (...) Takže bych je asi měla víc chválit, ale moje největší pochvala je, když řeknu: ‚celkem to šlo! Možná jsem tak byla vychována ve škole. Myslím, že konstatování: ‚To ti vyšlo, bezva, ale ještě na tom pracuj!‘, je daleko účinnější, protože jinak tanečníci rázem stagnují. Zvykli si neustále se chválit a hecovat a můj názor je, že to k tanečnímu umění prostě nepatří!“*

Ráda pracuje s tanečníky, kteří nad interpretací role přemýšlejí a pracují na připomínkách. Sama odsuzuje repetitorovy taneční kopie, nechává určitou volnost ve vyjádření a dává přednost osobitému ztvárnění každého představitele dané postavy. Výsledek však musí být čitelný a přesvědčivý. Nemá ráda, když tanečník korekci jen provede, aby se zavděčil, a nad obsahem se nezamyslí.

Vzorovým příkladem pokory, svědomité a vnímavé práce na baletním sále je tanečnice s virtuózní technikou a křehkým zjevem Andrea Helander



Kramešová<sup>431</sup>, bývalá žačka Nelly Danko a v současnosti první sólistka baletu Národního divadla v Praze. Na adresu Nelly Danko nešetřila slovy chvály: „*Nelly Danko, je jedním z nejprofesionálnějších baletních mistrů, jaké znám a se kterými jsem měla možnost se setkat během své taneční kariéry. Její připravenost na každou zkoušku i znalost repertoáru jsou příkladné. Její energie je doslova odzbrojující. Je to člověk, který mě provází již od školních let a přiznám se, že také lidsky k ní chovám naprostou důvěru. Kdykoliv potřebuji, vím, že se na ni mohu obrátit.*“<sup>432</sup>

---

<sup>431</sup> Andrea Helander Kramešová (\*1981) tanečnice. Od 2015 první sólistka baletu ND v Praze, 2012 sólistka baletu ND v Praze, 2009 členka Švédského královského baletu ve Stockholmu, 2005 sólistka baletu Deutche Oper am Rhein v Düsseldorfu, 2003 členka Tulsa Ballet v americké Oklahomě, 1999 členka baletu ND v Praze.

<sup>432</sup> Rozhovor s Andreou Helander Kramešovou - vedla Zuzana Hradilová dne 13. 3. 2018 na Akademii múzických umění v Praze.

## II. Jana Ruggieri - „Železná lady“ brněnského baletu

*„Práce baletního mistra je hlavně práce s lidmi. Baletní mistr je pedagog, psycholog, důvěrník, záchranář, organizátor i kontrolor....“*



Jana Ruggieri - portrét ve foyeru Mahenova divadla (foto Jakub Jíra)  
(zdroj: *archiv ND Brno*)



Jana Ruggieri při zkoušce baletu Louskáček na baletním sále (foto Arthur Abram)  
(zdroj: *archiv ND Brno*)

## **Jana Ruggieri (roz. Veselá)**

25. 1. 1967 Brno

Jana Ruggieri má pověst nesmlouvavého repetitora a jako baletní mistr brněnského baletního souboru budí zasloužený respekt. Její cesta k tanci nebyla vždy jednoduchá, musela nekompromisně jít za svým snem stát se profesionální tanečnicí. Podařilo se a ona celou svoji taneční kariéru zasvětila rodnému Brnu. Nejprve coby studentka konzervatoře, následně jako členka baletu, posléze sólistka a od roku 1990 až do současnosti jako baletní mistr.

### Odborné vzdělání

1981–1986 taneční oddělení Konzervatoř v Brně (od roku 1983 Hudební a taneční škola)

### Stáže

1988 London Contemporary Dance School

### Angažmá

1986 členka baletu Národního divadla Brno

od 1990-2000 sólistka

od 1990-dosud, baletní mistr (pedagog, asistent choreografie, repetitor)

v současnosti vedoucí baletní mistr

## Zrod lásky k tanci

Jana Veselá se narodila umělecky založeným rodičům. Otec klarinetista ve Státní filharmonii Brno se zabýval i dirigováním a matka učitelka základní školy se aktivně věnovala zpěvu ve Vachově sboru moravských učitelek. Záhy po narození zapsali Janu do tanečního kroužku, a jelikož byla už jako malá neobvykle pohybově nadaná, velice brzy začala navštěvovat kroužek rytmiky. Shodou okolností jej vedla Jitka Šafaříková, její pozdější pedagožka na konzervatoři. Po otci hudebním virtuóзовi zřejmě zdědila absolutní hudební sluch, po matce pak píli, pečlivost a cílevědomost. Důležité atributy, které jí otevřely dveře do Baletní školy Ivo Váni Psoty v Brně<sup>433</sup>. Jana toužila být zapsána do lekcí znamenité tanečnice a pedagožky Kateřiny Gratzerové<sup>434</sup>, ale střídavé odpolední vyučování v základní škole jí to znemožnilo. Nastoupila tedy do ročníku k Boženě Novákové, jež byla rovněž skvělým pedagogem a nesmírně laskavým člověkem. Díky rodičům žila Jana obklopena kulturou. Návštěvy koncertů a divadelních představení byly běžnou součástí života rodiny Veselých. Ovšem zcela zásadní význam mělo zhlédnutí baletu *Labutí jezero* od Petra Iljiče Čajkovského. To se stalo důvodem naprostého okouzlení, lásky na celý život i nekompromisního rozhodnutí. Jana chtěla být baletkou.

I přes otcovy protesty, že je balet „krutá řehole“, si podala tajně přihlášku na přijímací zkoušky na taneční oddělení Konzervatoře v Brně<sup>435</sup> a uspěla. Přestože díky otci věděla, jaké problémy a těžkosti umělecký život obnáší, s obrovskou chutí a disciplínou zde započala v roce 1981 svá studia. Otec rezignoval a spolu s matkou ji plně podporovali a ve všem jí byli nápomocni.

---

<sup>433</sup> Baletní škola založená 1929 jako soukromá baletní škola I. V. Psoty. Do roku 1952 zde osobně vyučoval a v době jeho nepřítomnosti jej zastupovala jeho sestra Ljubov. Po jeho smrti v roce 1952 nesla název Baletní škola Státního divadla v Brně a byla vedena jako baletní příprava SD Brno. Od roku 1990 nese opět název Baletní škola I. V. Psoty a spadá pod vedení baletu ND Brno.

<sup>434</sup> Kateřina Gratzerová (1928-2013) tanečnice a pedagožka, 1947/48 SD Bratislava, 1948-1976 SD Brno, 1975-1992 pedagožka ve Škole I. V. Psoty.

<sup>435</sup> Taneční oddělení bylo při Konzervatoři v Brně otevřeno roku 1946. Původní čtyřleté studium bylo koncem 50. let prodlouženo o další rok, takže v r. 1962 vyšli ze školy první absolventi pětiletého studia, kteří na závěr 4. ročníku skládali maturitní zkoušku a poslední rok končili absolutoriem. Ani pětileté studium neodpovídalo zvyšujícím se nárokům na úroveň taneční techniky a připravenost pro divadelní praxi. Teprve r. 1967 se prosadilo přijímání žáků v mladším věku, tak bylo zřízeno přípravné hudební a taneční oddělení pro žáky, kteří ukončili šestou třídu, a studium bylo rozšířeno na sedm let. V roce 1983 byla konečně v Brně zřízena Hudební a taneční škola - HTŠ, po Praze a Bratislavě třetí svého druhu v ČSSR s koncepcí osmiletého všeobecného i tanečního studia. [online] [cit. 4. 2. 2018] Dostupné z [www.tkbrno.cz/skola/#historie%20skoly](http://www.tkbrno.cz/skola/#historie%20skoly)

Jana měla štěstí na spolužáky, kteří se později stali předními osobnostmi baletního světa. Byli jimi např. Pavla Šmerdová, Eva Kováčová, Karel Littera, Bronislav Roznos, Cyril Štampach či Hana Tomanová. Společně tvořili skupinu silných osobností.

Z celé řady erudovaných pedagogů, kteří formovali mladé talenty během školních let, Jana nejvíce vzpomíná na učitelku hlavního oboru, tedy klasického tance. Nebyl jí nikdo jiný než vynikající balerína a dlouholetá opora brněnského baletu Věra Vágnerová<sup>436</sup>. Tato znamenitá tanečnice a nesmlouvavá pedagožka klasického tance ji nejen vyzbrojila brilantní taneční technikou a připravila pro produktivní kariéru v divadle, ale byla především profesionální autoritou a obdivovaným vzorem. Jako baletní mistr brněnského baletu provázela další Janiny profesionální taneční kroky, nasměrovala její taneční dráhu, zejména pak odhalila její pedagogické vlohy.

## **Vysněné divadelní angažmá**

Po úspěšném absolutoriu se Jana v roce 1986 stala členkou baletního souboru tehdejšího Státního divadla v Brně a splnil se jí tak sen tančit na domácí scéně. Okamžitě se stala nepostradatelnou složkou souboru a byly jí svěřovány rozličné taneční úkoly. V roce 1988 si odjela rozšířit svoje taneční vzdělání do Londýna, kde absolvovala stáž v London Contemporary Dance School, o němž prozradila redaktorce Tanečních aktualit: *„Londýn ve mně zanechal hlubokou stopu. Nejen jako město, ale i zkušenost s jiným pohledem na pohyb. Navštěvovala jsem lekce klasického a moderního tance. Základy moderního tance jsme měli stejné, ale lekce za doprovodu bicích nástrojů byl úžasný zážitek. Dává to pohybu mnohem větší vnitřní prožitek. V klasickém tanci nás zase madam Maryon Lane učila cítit vždy chodidly celou podlahu a z toho vycházel pohyb. Nejdřív člověk musí pevně stát na nohou a pak může začít tančit. Velmi často na její slova vzpomínám a opakuji je mladým tanečnickům. Měla jsem velké štěstí, protože v Londýně byl v té době i taneční festival, a tak každý večer mnoho divadel hrálo baletní představení. Nevěděla jsem, co si vybrat dřív. Viděla jsem např. balet Alvina Aileyho, Australský balet nebo Anglický královský balet. Byl to velký zážitek. Po návratu jsem začala předávat nabyté zkušenosti na brněnské konzervatoři. Po*

---

<sup>436</sup> Věra Vágnerová (1926-2007) významná česká tanečnice, pedagožka a baletní mistryně ND Brno v letech 1940-2002. 1950-1984 taktéž pedagožka TK Brno. V roce 2005 obdržela Cenu Thálie za celoživotní mistrovství v oboru balet .

*návratu Igora Vejsady z angažmá u Ivána Markóa v Maďarsku jsem s ním spoluzakládala malou baletní skupinu při brněnském baletu, kde jsme vytvářeli výhradně moderní choreografie. Klasický balet bych ale nikdy nedokázala úplně opustit.*<sup>437</sup>

Jana Ruggieri se v roce 1990 stala sólistkou a v průběhu let ztvárnila řadu rolí klasického i současného repertoáru. Objevovala se ve výrazově bohatých postavách, kde mohla uplatnit svůj herecký talent, vytríbenou taneční techniku a zvláště pak obdivuhodné skoky. Tančila např. Kejklířku i Kapuletovou v *Romeovi a Julii* (1986, 1996), Myrthu v *Giselle* (1990), Dobrou vílu ve *Spící krasavici* (1990), Mehmene Banu v *Legendě o lásce* (1990), Dívku v *Podivuhodném mandarínovi* (1991), Evu ve *Věčných písních* (1992), Hekubu v *Trójankách* (1995), Brangénu v *Příběhu o Tristanovi a Isoldě* (1995), Mercedes v *Donu Quijotovi* (1996), Matku ve *Vodníkovi* (1997), Alžbětu v *Marii Stuartovně* (1999), sólo v *Žalmové symfonii* (2000), Starickou v *Ivanovi Hrozném* (2002) a další.<sup>438</sup>

## **Cesta od tanečnice k baletní mistryni**

Prvním impulsem k myšlence prodloužit svoji taneční dráhu v roli tanečního pedagoga a repetitora vzešla již během studií od zmiňované Věry Vágnerové, která vždy tvrdila, že „*Jana je moc chytrá na to, aby byla jen tanečnicí a měla by dělat i něco dalšího.*“ Po celou dobu jejich vzájemné spolupráce, ať už ve škole či v divadle, svoji žačku nesmírně podporovala a fandila jí. Čím dál tím víc se stávala pro Janu příkladem ideálního baletního mistra. Sama přiznává: „*Strašně jsem ji obdivovala, v tom, jak vede zkoušky, jak si všechno pamatuje, bez použití jakékoliv elektroniky. Její paměť byla zkrátka fenomenální! Ona sama byla prostě neuvěřitelná! A jak jsem ji obdivovala, tak jsem se od ní možná nevědomky učila.*“

Dalším uznávaným vzorem na cestě k ideálu divadelní pedagogické práce byla Olga Skálová<sup>439</sup>, tehdejší šéfka brněnského souboru. Legenda českého baletu,

---

<sup>437</sup> Bilancující Jana Ruggieri: „*Pokud tanečník nemá čas na sebe, nemůže tančit tak, jak by chtěl...*“ autorem rozhovoru Sylva Tománková. [online] [cit. 5. 2. 2018] Dostupné z <http://www.tanecniaktuality.cz/bilancujici-jana-ruggieri-pokud-tanecnik-nema-cas-na-sebe-nemuze-tancit-tak-jak-by-chtel/>

<sup>438</sup> KOLEKTIV AUTORŮ; HOLEŇOVÁ, Jana[ed.]. *Český baletní slovník: Tanec, Balet, Pantomima*, Praha, Divadelní ústav, c2001. s. 281

<sup>439</sup> Olga Skálová (\*1928) česká tanečnice, choreografka, baletní mistryně a pedagožka. 1943–1952 Státní divadlo v Brně, 1952–1975 Národní divadlo v Praze. Od roku 1975 baletní mistryně Státní divadlo v Brně, v letech 1977–1989 umělecká šéfka baletu

dáma každým coulem i pracovitý profesionál. Nadřízená, jež byla náročná k sobě i k ostatním, přísná, nekompromisní, slovy Jany Ruggieri „*byla ras*“. Což však byly přesně ty aspekty, jež vedly k pevnému systému repetice, mimořádné disciplíně, poctivé práci a stabilním tanečním výkonům celého souboru. Soustavný a logický způsob práce obou těchto žen Janě Ruggieri maximálně vyhovoval, „*protože za velmi krátkou dobu byly schopny dosáhnout skvělého výsledku!*“ V činnosti baletního mistra tento model uplatňuje dodnes.

Ovšem nebyly to jen výše uvedené skutečnosti, které nasměrovaly další cestu postupného přestupu na tzv. „druhou stranu taneční barikády“. Jedním z příkladů, jak vlastně nenápadně „začala“, byly dobrovolné tréninky během divadelních prázdnin. Na sklonku léta, kdy taneční nadšenci už nemohli vydržet „nic nedělat“, se scházeli na baletním sále ve Dvořákově ulici a byla to právě Jana Ruggieri, která zadávala rozcvičovací tréninky. Činila tak s velkou chutí a pedagogické vedení, byť neoficiální, jí přinášelo velké uspokojení. Několik let pomáhala tímto způsobem svým kolegům najít pozbytou taneční formu, až si toho všiml tehdejší šéf brněnského baletu Zdeněk Prokeš<sup>440</sup> a v roce 1982 jí nabídl post asistentky při přípravě baletu Broučci, který sám režíroval i choreografoval. A jak sama Jana konstatuje: „*...tím to všechno začalo...*“

S každým nově studovaným baletem přibývalo asistencí, k tomu se kradmo přidávaly i ranní tréninky za nemocné či zaneprázdněné pedagogy a takto mnohostranně vytižená tanečnice začala zjišťovat, že najednou nemá čas sama trénovat, připravit se či vyzkoušet svůj repertoár. Často jí běželo hlavou: „*No, a kdy budu cvičit já!!!*“ Pro své nesporné kvality byla vyhledávaným repetitorem i poradcem, tím se situace stupňovala. Dnes přiznává: „*Táhla jsem to takhle hodně dlouho! A ve chvíli, kdy se mi narodil syn, jsem pomaličku začala uvažovat, že to takhle dál nepůjde dělat současně obojí. Bylo to prostě strašně vyčerpávající! Cítila jsem, že musím dělat jedno nebo druhé. Najednou jsem neměla chuť něco ukazovat tanečně, už jsem se v tom necítila, nějak to už nebylo ono. Taky mi v mysli vytanula slova paní Vágnerové (....)*

*Rozhodně jsem neměla pocit ‚Ježíš Marjá‘ já to neunesu, když teď přestanu tančit, to rozhodně ne! Naopak jsem byla ráda, že teď už se nemusím já za sebe*

---

Státního divadla v Brně. Od roku 1969 externí pedagožka TK Praha, od roku 1975 pedagog TK v Brně (v letech 1983–1986 ředitelka školy)

<sup>440</sup> Zdeněk Prokeš (\*1952) český tanečník, choreograf, pedagog a divadelní ředitel.

Mimo jiné 1991–2004 choreograf a šéf baletu ND v Brně, 2003–2007 ředitel ND v Brně, 2007 poradce ředitele ND Praha, 2010–2017 umělecký šéf Laterny magiky.

*stresovat. Ted' jsem měla stres za to, že někdo vypadl, že rychle musím udělat zaskok a ještě mám já vylézt a něco tancovat, když to tady musím řešit (...), už toho zkrátka bylo moc! Ještě syn doma (....) Každá ta etapa má svoje a je na člověku, aby si to zorganizoval.“*

## **Baletní mistryní na plný úvazek**

V sezóně 1999/2000 byl pracovní úvazek Jany Ruggieri úředně pozměněn a ona se tak oficiálně stala baletním mistrem. Sice se objevily ještě taneční příležitosti a role, ve kterých excelovala, ale nebyly nikterak fyzicky náročné a spíše menšího rozsahu.

Za dobu jejího působení na tomto postu se ve vedení baletu vystřídal několik rozdílných osobností. V sezóně 2004/2005 byl Zdeněk Prokeš jmenován ředitelem Národního divadla v Brně, a v šéfovské funkci ho nahradil Karel Littera<sup>441</sup>, bývalý sólista a lektor brněnského baletu. Toho v sezóně 2007/2008 vystřídala choreografka a taneční pedagožka Lenka Dřimalová<sup>442</sup>. V mezidobí, po návratu Dřimalové do Ostravy (červenec 2013) a před nástupem současného šéfa Mária Radačovského<sup>443</sup> (podzim 2013), vedl baletní soubor Pavel Pišek<sup>444</sup>. Atmosféra v brněnském baletu se měnila v závislosti na změnách ve vedení, ale Jana Ruggieri fungovala svým zavedeným a lety prověřeným způsobem, jenž vycházel z koncepce již výše jmenovaných pedagogických individualit.

Jana Ruggieri je hlavním baletním mistrem, tudíž je to ona, kdo úzce spolupracuje se šéfem baletu, připravuje dlouhodobé plány, ale i týdenní fermany, koordinuje veškeré zkoušky a doobsazuje jednotlivá baletní představení. Samozřejmě se střídá ve vedení každodenních tréninků s dalšími třemi baletními mistry a dokonce i šéfem Máriem Radačovským. Logistika rozdělení je poměrně náročnou záležitostí, jelikož brněnský balet má k dispozici jen 2 baletní sály, což je pro druhé největší baletní těleso v České republice vskutku nedostačující. Navíc jen jeden z nich má odpovídající velikost. Z tohoto důvodu je nutné zajistit pravidelné střídání při ranním rozcvičování s přihlédnutím na preference sólistů a zavedené rozdělení na ženský (dámský) a

---

<sup>441</sup> Karel Littera (\*1966) tanečník, dramaturg.

<sup>442</sup> Lenka Dřimalová (\*1961) tanečnice, choreografka, pedagožka

<sup>443</sup> Mário Radačovský (\*1971) slovenský tanečník a choreograf. V současnosti umělecký šéf Baletu Národního divadla Brno.

<sup>444</sup> Pavel Pišek (\*1963) tanečník. V současnosti zástupce uměleckého šéfa Baletu NdB, vedoucí uměleckého provozu Baletu NdB.



mužský (pánský) trénink. Dále je zapotřebí zajistit večerní rozcvičení před představením, v čemž je brněnský balet vpravdě ojedinělý. Ve většině baletních ansámbľů kamenných divadel se od této výsady upustilo a interpreti se v lepším případě rozcvičují samostatně a v horším se nerozcvičují vůbec. Prvořadým úkolem je tedy hladký chod baletu za předpokladu spravedlivého rozdělení práce a povinností mezi baletní mistry, jimiž vedle Jany Ruggieri jsou Jana Příbylová, Ivan Příkaský a Gustavo Beserra Quintans<sup>445</sup>.

Jana Ruggieri vnímá úlohu baletního mistra jako syntézu tří profesí, tedy pedagoga, asistenta a repetitora. Jak sama zdůrazňuje: „*Práce baletního mistra je hlavně práce s lidmi. Baletní mistr je pedagog, psycholog, důvěrník, záchranář, organizátor i kontrolor (...)* Tanečníci s námi tráví téměř více času než se svou rodinou.“<sup>446</sup>

Zpočátku ji nejvíce bavila pedagogická práce s tanečnicí během tréninků, nyní to chápe spíše jako každodenní nutnou rutinu a ani si cvičení předem nepřipravuje. Je už takovým profesionálem, že prvky, jednotlivé vazby a exercices tzv. „sype z rukávu“, přitom ve výsledku vzniká nadstandardní komplexní příprava, z níž tanečnicí čerpají po zbytek náročného dne.

Tím, co ji dnes naplňuje a přináší nejvíce uspokojení, je práce asistenta - spolupráce s choreografy, zvláště pak s takovými, kteří ji vnímají jako partnera a slovy Jany „*ne jen jako služebníka a čističe kroků!*“ Jednoznačně upřednostňuje, když choreograf opravdu spolupracuje, když si nechá poradit, jelikož nezná tak detailně soubor a když pochválí asistentovu pomoc a podporu. Činnost asistenta jde ruku v ruce s prací repetitora. Udržet inscenaci ve všech reprízách v souladu s požadavky choreografa, s jeho záměrem a jeho stylem není zrovna jednoduchým úkolem. Ona ho však považuje za výzvu, kterou se snaží překonat. Patří mezi hrstku lidí, kteří dokáží precizně nastudovat „velký“ klasický či dějový balet. Co víc, nachází v této mravenčí, ne vždy příjemné, práci velké uspokojení.

Za výjimečnou považuje spolupráci s Robertem Strajnerem<sup>447</sup>, který v roce 1999 připravoval pro brněnský soubor choreografii *Labutího jezera*. Z idylické bytí intenzivní práce vzniklo krásné představení, které do dneška sklízí úspěchy na domácích i zahraničních scénách.

---

<sup>445</sup> [online] [ cit. 5. 2. 2018] Dostupné z <http://www.ndbrno.cz/balet/baletni-mistri>

<sup>446</sup> LITTERA, Karel: Rozhovor s Janou Ruggieri - *Železná lady brněnského baletu*. Publikováno: Magazín Národního divadla Brno, leden-únor 2017. s. 28

<sup>447</sup> Robert Strajner (\*1943) polský tanečník, baletní mistr a choreograf.

Další unikátní příklad kooperace uvádí Jana Ruggieri ve spojitosti s přípravou a uvedením nadčasového baletu Uwe Scholzeho<sup>448</sup> *Stvoření*.<sup>449</sup>

*„Pracovali jsme na Stvoření a byli tady asistenti Uwe Scholze - Giovanni di Palma a Montserrat León, kteří tuto inscenaci přenášeli, jelikož on už byl po smrti. Byla to skvělá práce a naprosto profesionální, do posledního detailu! Nic neodpustili! Vyžadovali od souboru úplně všechno a naprosto přesně, tak jak to choreograf chtěl a jak to postavil. Byl tam zpívaný text, jenž něco symbolizoval - tanec musel mít stejný podtext! Oni to úplně perfektně dokázali ze souboru ‚vycucat‘. Bylo to nesmírně obtížné představení pro úplně celý soubor, jak technicky, tak i fyzicky. Náročná práce se skvělým výsledkem!“*

## **Specifika Jany Ruggieri**

Nepřístupná, zásadová, ale spravedlivá a náročná perfekcionistka, tak by se dala charakterizovat Jana Ruggieri v pozici baletního mistra, což je v souladu s titulkem této kapitoly. „Železnou lady“ ji trefně nazval bývalý spolužák, taneční partner a kolega Karel Littera v článku<sup>450</sup> věnovaném jejímu životnímu jubileu, které oslavila v loňském roce.

Za nejdůležitější v práci baletního mistra sama považuje preciznost. Vyžaduje ji od sebe a chce ji vidět i u ostatních. Což se ne vždy setkává s pozitivní odezvou. Nezasťirá, že je přísná, někdy dokonce až neúprosná, a dodává: *„ Já jsem ráda, že se mě všichni bojí a nic na tom měnit nebudu! Balet to je prostě přesnost, tam není ‚kamarádsoft‘, tam na to není prostor! Snažím se být spravedlivá! Myslím si, a to je takové moje krédo, takové moje motto: Chci, aby se lidé snažili být opravdu co nejlepší! A já se snažím to z nich dostat. Prostě ten balet je práce, je to dřina, je to prostě dril, nic vedlejšího (...) nějaké odbočky prostě neplatí! Je to drsné, ale tak to je! Žádný jiný obor v divadle takhle nefunguje, ale ten balet takhle fungovat musí!“*

Zásadní je tanečnickova disciplína a láska k tanci. Balet je velmi fyzicky i psychicky náročný, bez vnitřní disciplíny a chuti tančit se nedá toto povolání

---

<sup>448</sup> Uwe Scholz (1958-2004) německý tanečník, režisér a choreograf

<sup>449</sup> Schöpfung (*Stvoření*) balet - oratorium s hudbou J. Haydna vznikl v roce 1985 pro baletní soubor v Curychu. V NdB měl premiéru v roce 2011. [on line] [cit 6.2.2018] Dostupné z <https://divabase.cz/premiera-stvoeni-pesvdila-a-oekavany-uspch-se-dostavil/>

<sup>450</sup> LITTERA, Karel: Rozhovor s Janou Ruggieri - *Železná lady brněnského baletu*. Publikováno: Magazín Národního divadla Brno, leden-únor 2017. s. 28-29.

vykonávat. Jana Ruggieri patří k těm, kteří vnímají tanec a balet jako poslání, velmi dobře si je vědoma nesporného faktu, že taneční kariéra je krátká v porovnání s jinými obory. Přesně z tohoto důvodu žádá od tanečníků jejich stoprocentní „přítomnost“, soustředění a zainteresovanost při práci na baletním sále a zvláště při představení. Bytostně nesnáší „poloviční existenci“ a povrchnost, či dokonce nahlížení do mobilních telefonů, což je v současnosti bohužel hojným a značně parazitním jevem!

Neměli bychom zapomenout ještě na jeden ze specifických rysů práce Jany Ruggieri, a sice zatvrzelý patriotismus, pro upřesnění „brněnský“ patriotismus. Co to v praxi znamená? Upřednostňuje češtinu v komunikaci na baletním sále a to jak během tréninku, tak i v průběhu repetice. V dnešní době, řekli bychom v éře internacionálních souborů, je to úkaz ojedinělý. Angličtina se totiž stala běžným komunikačním jazykem ve většině baletních souborů českých divadel. Otázkou je, zda je to dobře či špatně?! Na jedné straně je to cesta do Evropy, možná i do světa, na straně druhé se vytrácí naše identita, o kterou jsme tolik let usilovali a o niž jsme bojovali. Ruggieri to komentuje slovy: *„Zpočátku jsem se velmi snažila, ale skákat neustále z češtiny do angličtiny, italštiny, francouzštiny či ruštiny strašně unavuje!(...) prostě jsem se zklidnila a jedu v češtině. Jsem sice drsná a vím, že jim to neulehčuji, ale když přišli do této republiky tančit a jsou to mladí lidé, tak je jistě v jejich silách se naučit doprava, doleva, ruka, noha, hlava apod. My jsme brněnský balet, chci tady udržet toho českého ducha, jsme české divadlo! Ovšem když mám určitou připomínku ke konkrétnímu člověku a je cizinec, samozřejmě mu to řeknu v angličtině. Ale obecné korekce dávám v češtině.“*

Za prubířský kámen každého baletního mistra považuje Jana Ruggieri přípravu velkého baletu v tradičním klasickém pojetí. Ve většině případů obsahují náročné sborové scény, které střídají menší sbory, tria či dueta a samozřejmě pas de deux a sólové variace. Prvořadý je hladký chod představení, vzájemný soulad, zachování stylové čistoty i dějové linky. Ona sama to zvládá příkladně. Možná to zní jako klišé, ale i ten nejméně zkušený sborista je pro ni totiž stejně důležitý jako první sólista. Moc dobře ví, že má-li představení fungovat jako dokonalý celek, záleží na každém detailu.

Z celé plejády vynikajících osobností brněnského baletu je Janě Ruggieri nejbližší sólistka Ivona Jeličová<sup>451</sup>. Z jejich úzké spolupráce vyplynula nejen řada Ivoniných výjimečných tanečních výkonů, ale i spousta ocenění.

*„Paní Janu Ruggieri bych nazvala takovým posledním Mohykánem v NdB. Doufám, že se neurazí, myslím to jako velkou pochvalu. Je to velký pilíř baletních mistrů. A jsem jí moc vděčná za všechny čas a úsilí, které vložila nejen do mě, ale i do každého nového člena, který přišel do našeho souboru. Víc takových lidí a svět by byl barevnější a hrany by měl kulatější, mám na mysli baletní svět!“<sup>452</sup>*

---

<sup>451</sup> Ivona Jeličová (\*1981) tanečnice. Od 2009 sólistka baletu NdB. 2000-2009 sólistka baletu Divadla J. K. Tyla v Plzni. 2007 Cena Philip Morris – Poupě baletu, 2009 Cena Thálie za roli Maryši ve stejnojmenném baletu. V Soutěžní přehlídce současné taneční tvorby 2011 získala cenu za Nejlepší sólistický výkon za roli Carmen a Markýzy de Merteuil v Nebezpečných známostech.

<sup>452</sup> Rozhovor s Ivonou Jeličovou vedla Zuzana Hradilová dne 14. 1. 2018 v Národním divadle v Brně.

### III. Ingrid Němečková - Principal Ballet Mistress

*„Mým úkolem je pomoc a podpora tanečníkům. Nikdo není úspěšný po celou dobu své kariéry a je důležité, aby tady pro něj někdo byl, když věci nevycházejí tak, jak by měly.....“*



Ingrid Němečková při zkoušce se sólisty Finnish National Ballet  
(zdroj: <http://oopperabaletti.fi/en/offstage/principal-ballet-mistress-ingrid-nemeckova/>)



## **Ingrid Němečková (roz. Seidlová)**

25. 8. 1959 Praha

Ingrid Němečková je jedním z mála lidí, kteří dokázali obstát v mezinárodní konkurenci pedagogů a díky tomu jí bylo před dvaadvaceti lety nabídnuto místo baletní mistryně ve Finském národním baletu. Vyměnila hlučnou Prahu za klidné Helsinky. Tím pádem se před ní otevřela možnost spolupracovat s nejvýznamnějšími osobnostmi baletního světa na inscenacích, o kterých doma jen snila.

### Odborné vzdělání

1971-1977 Taneční konzervatoř Praha

1977-1979 stáž ve třídě Ludmily Pavlovny Morkovinové (L. P. Morkovina)

Akademické choreografické učiliště A. J. Vaganovové v Leningradě (v současnosti Akademie ruského baletu A. J. Vaganovové)

1986-1990 studium pedagogiky tance na AMU v Praze

### Soutěže

1976 2. cena na celostátní baletní soutěži v Praze

1981 2. cena na celostátní baletní soutěži v Košicích

### Angažmá

1979 členka baletu Národního divadla v Praze

1991-1996 sólistka baletu Národního divadla v Praze

od 1995-dosud, baletní mistryně ve Finské národní opeře v Helsinkách (Finnish National Opera and Ballet in Helsinki)

2007 asistent choreografa Johna Neumeiera při přenášení jeho baletu *Racek* na scénu Moskevského akademického hudebního divadla K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka

2007 asistentka Alexeje Ratmanského při inscenování *Anny Kareniny* na scéně Velkého divadla ve Varšavě

2009 asistentka Kennetha Grevea při inscenaci baletu *Labutí jezero* v Národním divadle v Praze.

2012 asistentka Javiera Torrese při inscenaci baletu *Šípková Růženka* v Národním divadle v Praze

2014 asistentka Javiera Torrese při inscenaci baletu *La Bayadere* v Národním divadle v Praze

### Pedagogická činnost

1989-1995 pedagog klasického tance a scénické praxe na Taneční konzervatoři hlavního města Prahy

1997 a 1998 pedagog klasického tance na letních baletních kurzech v Bello Horizonte v Brazílii a v San Francisco Opera Ballet School

1997-1999 a 2015-17 pedagog klasického baletu a scénické praxe, choreograf tanečních vystoupení a absolventských představení Ballet School of the Finnish National Opera and Ballet v Helsinkách

### Umělecká cenění

1995 cena pro nejlepšího pedagoga baletní soutěže v Helsinkách

2012 finské státní vyznamenání Řádu bílé růže za rozvoj finského baletu a pedagogickou činnost.

### Finnish National Ballet<sup>453</sup>

- Finský národní balet byl založen v Helsinkách v roce 1922
- až do roku 1993 fungoval v menších prostorách Alexandrova divadla (Alexander Theatre)
- v roce 1993 soubor baletu přesídlil do nově otevřené budovy Nové Opery (The New Opera House) a zde sídlí dosud (Finnish National Opera and Ballet, Suomen Kansallisooppera, Helsinginkatu 58, Helsinki)
- je jediným profesionálním baletním souborem ve Finsku
- od roku 2008 je uměleckým šéfem baletu dánský tanečník a choreograf Kenneth Greve<sup>454</sup>, v srpnu 2018 nastoupí na jeho post nová umělecká šéfka Madeleine Onne<sup>455</sup>

---

<sup>453</sup> Aktuální informace. [online] [ cit. 14. 2. 2018]

Dostupné z <http://oopperabaletti.fi/en/ballet/>

<sup>454</sup> Kenneth Greve (\*1968) dánský tanečník a choreograf. Studoval v Ballet School of the Royal Danish Ballet a School of American Ballet. Tančil v New York City Ballet, American Ballet Theatre, v Opéra national de Paris, v Royal Ballet Flanders, v Stuttgarter Ballett a v Die Wiener Staatsoper. V roce 2009 nastudoval s baletem ND Praha svoji choreografii *Labutího jezera*.

- mezinárodní soubor tvoří tanečníci 23 národností
- 8 Étoiles (Hvězdy baletu) - 4 tanečnice, 4 tanečníci
  - 7 Principal dancers (První sólisté) - 3 tanečnice, 4 tanečníci
  - 11 Soloist dancers (sólistů) - 6 tanečnic, 5 tanečníků
  - 55 členů baletního sboru - 28 tanečnic, 27 tanečníků
- Finský národní balet má i skupinu 13 mladých tanečníků - Youth Company, jsou to čerství absolventi baletní školy při Finské Opeře (Ballet School of the Finnish National Opera and Ballet) nebo absolventi jiných evropských či mezinárodních konzervatoří
- Ingrid Němečková je hlavním baletním mistrem
- se souborem pracují další 2 baletní mistryně a 2 baletní mistři: Tuuli Tuominen-Sandellová, Francis Guardiaová, Kimmo Sandell, Joseph Kerwin

---

<sup>455</sup> Madeleine Onne (\*1960) švédská tanečnice a bývalá ředitelka Houston Ballet Academy. 1978-2002 tanečnice Royal Swedish Ballet, 2002-2017 umělecká šéfka Royal Swedish Ballet



## Všestranně talentovaná dívka

Ingrid Seidlová coby dcera zdatné sportovkyně a učitelky tělesné výchovy musela už jako malá bezpodmínečně projít různými druhy sportů. Ve 3 letech začala s gymnastikou a krasobruslením, k tomu se postupně přidávalo plavání, tenis a lyžování. A poněvadž ke krasobruslení neodmyslitelně patřila i baletní příprava, navštěvovala Ingrid i lekce baletu a hry na klavír. I když byla Ingrid nesmírně nadaná a výkonná, její každodenní vytížení počalo být brzy neúnosným. Tím pádem jednotlivé sporty odpadaly z jejího denního rozvrhu, až zůstal jen balet, který byl pro Ingrid zásadní, třebaže zbytek rodiny s její volbou nesouhlasil.

Díky babiččině podpoře složila přijímací zkoušky do baletní přípravky Národního divadla v Praze, kam také v 6 letech nastoupila a dostala se tak k Olze Páskové<sup>456</sup> a Nadě Sobotkové<sup>457</sup>. Další cesta logicky vedla na pražskou Taneční konzervatoř. I zde měla nesmírné štěstí na pedagogy a během studií ji provázeli osobnosti jako Gabriela Rumlová<sup>458</sup> (pedagog klasického tance), Zinaida Kohoutová<sup>459</sup> (pedagog scénické praxe), Růžena Mazalová<sup>460</sup> a Jaroslav Slavický<sup>461</sup> (příprava repertoáru). Výčet skvělých pedagogů pak doplnily Astrid Štúrová<sup>462</sup> a Eva Melicharová<sup>463</sup>. Všichni byli velkými profesionály. Dokázali nejen Ingrid, ale i její spolužáky dokonale připravit pro taneční dráhu. Téměř každý z jejich spolužáků se dříve či později stal sólistou velkého baletního ansámblu doma či v zahraničí. Jmenujme alespoň pár z nich: Michaela Černá, Hana Nachtmanová, Lenka Jarošíková, Helena Frolíková, Mahulena Nekolová (provd. Křenková) a další.

Na výuku klasického tance vzpomíná takto: *„Gábinka Rumlová byla prostě geniální! Dodnes si to všichni pamatujeme a víme v té klasice co a jak? (...) Ona třeba nebyla tak báječná tanečnice, ale tu pedagogiku měla ‚zmáknutou‘. Oni se*

---

<sup>456</sup> Olga Pásková (roz. Štenclová) (1923-2003) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně, od 1981 docentka Taneční katedry HAMU.

<sup>457</sup> Naděžda Sobotková (1923-2014) tanečnice, baletní mistryně a pedagožka. Vystupovala rovněž pod jménem Marie Anna Sobotková.

<sup>458</sup> Gabriela Rumlová (roz. Matějková) (1926-2000) tanečnice, pedagožka

<sup>459</sup> Zinaida Kohoutová (roz. Mamedova) (\*1943 Taškent - Uzbekistán) tanečnice, pedagožka, choreografka

<sup>460</sup> Růžena Mazalová (\*1926) tanečnice, baletní mistryně, choreografka, pedagožka. 2008 cena Thálie za celoživotní taneční mistrovství

<sup>461</sup> Jaroslav Slavický (\*1948) tanečník, choreograf a pedagog.

<sup>462</sup> Astrid Štúrová (roz. Rešová) (\*1935) tanečnice, baletní mistryně, pedagožka

<sup>463</sup> Eva Melicharová (\*1938) tanečnice, pedagožka

*totiž všichni neustále učili, jezdil sem například Boris Bregvadze, Fěja Balabinová a další ruské pedagožky, na jejichž jména si už nevzpomenu, a tato generace pedagogů předávala našim učitelům absolutní maximum. Potom naše pedagožky jezdily výměnou učit tam. To už se teď nepraktikuje (...)*“

I Ingrid v roce 1977 odjela na dvouletou stáž do tehdejšího Leningradu a v podstatě tady dokončila své taneční vzdělání. Díky své obrovské pílí a talentu zvládla na pražské konzervatoři vystudovat 2 ročníky v průběhu jednoho školního roku. To jí umožnilo po 6 letech v Praze završit svá studia v tehdejším Sovětském svazu na Baletním učilišti Agrippiny Vaganovové v Leningradě. Na obdobné stáži byli i další znamenití studenti a pozdější skvělí tanečníci např. Michaela Černá, Ivo Fiala, Jana Kůrová (studia v Moskvě), v dalších letech pak i Jiří Horák, nebo z Brna Karel Littera a Cyril Štampach. Tehdy existovala jistá dohoda o kooperaci mezi ministerstvy.<sup>464</sup>

## **Angažmá ve Zlaté kapliče**

Po návratu ze zahraniční stáže byla Ingrid v roce 1979 angažována jako členka souboru do baletu Národního divadla v Praze. Její taneční kariéra pozvolna stoupala. Byť byla sborovou tanečnicí, stále častěji se objevovala v drobných úlohách či menších sólech, časem i ve výraznějších rolích, až v roce 1991 získala sólovou smlouvu, a tudíž post sólové tanečnice. Z velkého množství hlavních rolí vyberme alespoň ty nej osobitější: Myrtha v *Giselle* (1991,1996), Druhá žena Gireje v *Bachčisarajské fontáně* (1983), Čarodějnice v *Macbethovi* (1984), Chůva v *Romeovi a Julii* (1988), Mercedes v *Donu Quijotovi* (1991), Diana v *Sylvii* (1991), sólistka v *Návratu do neznámé země* (1992), Dobrá víla v *Popelce* (1994), Královna ve *Spící krasavici* (1994), Gerda v *Malém panu Friedemannovi* (1993), Paní von Meck v *Čajkovském* (1994), Majitelka taneční skupiny v *Někdo to rád...* (1995)<sup>465</sup>.

---

<sup>464</sup> Díky kooperaci vystudovaly pedagogiku klasického tance také např. Eva Melicharová v tehdejším Leningradu (obdoba bakalářského studia na HAMU) a Zdena Nemcová v Moskvě GITIS dnes *Ruská akademie divadelního umění* (obdoba magisterského studia na HAMU).

<sup>465</sup> Informace [online] [ cit. 15. 2. 2018] Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=13032>

## Cesta k pedagogice

Co se týče pedagogické dráhy, můžeme konstatovat, že byla nasměrována už v dětství. Jednak matka pedagožka byla evidentním vzorem a dále to pak určila Ingridina přirozená zvědavost, touha učit se a hlavně vyučovat. Docentka Olga Pásková ji prý komentovala slovy: „*Tebe nikdy nezajímalo co, ale tebe vždycky zajímalo proč a jak?! Prostě od malinka to bylo naprosto jasné!!!*“ Tato pedagogická legenda provázela Ingrid od přípravy, přes konzervatoř až po studia na Akademii múzických umění. Když začala studovat pedagogiku tance, právě doc. Olga Pásková byla jejím hlavním pedagogem. Paradoxem zůstává, že Ingrid sice složila maturitní zkoušky, ale kvůli studiu v Rusku nevykonala zkoušky absolventské. Po příjezdu ze stáže jí to už nikdy nebylo umožněno, ačkoliv o to měla velký zájem. Naštěstí to nijak nebránilo jejímu dalšímu vzdělávání.

Po dvaadvaceti letech ve funkci baletního mistra je velmi zajímavé slyšet z jejich úst konstatování, že ji vlastně tato práce nikterak nelákala, jejím snem bylo bezprostředně po získání vysokoškolského diplomu učit na konzervatoři, a to se jí také splnilo. V roce 1989 se stala pedagožkou klasického tance a scénické praxe na Taneční konzervatoři v Praze. Je třeba zmínit nesporný fakt, že za úspěchy její nejnadanější žačky Barbory Kohoutkové<sup>466</sup> na světových soutěžích a hvězdnou kariérou této talentované tanečnice stojí právě pedagogické vedení Ingrid Němečkové. Jejich vzájemný vztah časem přerostl v takřka rodinnou vazbu matky s dcerou a je tomu tak dodnes, i když se jejich profesní dráhy rozdělily.

## Nenadálý životní zvrát

Za nabídkou stát se baletní mistryní Finského národního baletu bychom kromě tamního šéfa baletu Jormy Uotineni našli i bezprostřední přání Barbory Kohoutkové. Vytančené prvenství v mezinárodní baletní soutěži v Helsinkách v roce 1995 jí vyneslo možnost nastoupit jako sólistka do zdejšího baletního souboru a nastudovat titulní ženskou roli v Prokofjevově baletu *Romeo a Julie*.

---

<sup>466</sup> Barbora Kohoutková (\*1978) tanečnice a jedna z nejúspěšnějších českých primabalerin, která účinkovala na světových scénách (Finnish National Ballet, Bayerische Staatstheater, Hamburg Ballett, Tokyo Ballet Čínský Národní balet, Vídeňská státní opera a další), baletní mistr a pedagog, herečka, lektorka unikátní metody gyrotonic a gyrokinesis, majitelka studia Art of Movement.

Nechtěla v severské zemi zůstat sama a její přání se pro Ingrid stalo životním osudem.

Pro ni i její rodinu to bylo opravdu osudové rozhodnutí a nebylo zrovna jednoduché. Přestože její taneční kariéra spěla k závěru, vyučování na konzervatoři ji nesmírně naplňovalo, navíc nechávala v Česku malou dceru Ingrid a manžela, kterým nebyl nikdo jiný než pokračovatel slavné taneční rodiny Jiří Němeček mladší.

Můžeme se jen domnívat, že toto slavné jméno bylo tzv. „kamenem úrazu“, poněvadž tehdejší šéf baletu Národního divadla Vlastimil Harapes nechtěl mít v týmu svých vedoucích pracovníků žádného z nositelů tohoto příjmení. Netřeba nikoho soudit, doba to byla složitá a témata citlivá, zvláště v prvních letech po sametové revoluci, kdy se měnili šéfové, spolupracovníci i celé soubory. Každopádně realita, že není v baletu Národního divadla žádaná, ji utvrdila v odchodu do Helsinek.

Svým způsobem byla sice volná a odhodlaná, avšak přizpůsobit se všem změnám a překonat všechny překážky spojené s novým angažmá vyžadovalo velkou dávku odvahy a sebezapření. Opustit rodinu, naučit se cizí jazyk a komunikovat v něm, nastudovat nové představení se zcela neznámým souborem v cizím prostředí, připravit svoji svěřenkyňu na hlavní roli a postarat se o ni, vždyť byla čerstvě plnoletá! Opravdu toho nebylo málo, navíc vše zkomplikovalo Barbořino zranění. Jak Ingrid konstatuje: *„Byla to tvrdá škola!! Často jsem si říkala: Bože!!! (...) Ale, ono to nějak vyšlo!“* Typický rys Ingridiny povahy nehroudit se a jít dál s heslem: *„Ono to nějak dopadne, ono to vždycky nějak dopadne!“* Nezdolná víra v dobrý konec ji provází celý život.

Svým životním optimismem už pomohla celé řadě tanečníků a „nakazila“ nejednoho spolupracovníka. Dlouholeté angažmá ve Finském národním baletu pod vedením tří různých osobností uměleckých šéfů (Jorma Uotinen, Dinna Bjørn, Kenneth Greve), trvalý post hlavního baletního mistra a spolupráce s předními světovými choreografy jsou toho dokladem.

## Chod Finského národního baletu

Činnost první finské scény a zejména její hrací plány se značně odlišují od situace v našich kamenných divadlech. Funguje zde mezinárodně uznávaný a renomovanými divadly ověřený systém uvádění titulů v blocích. V praxi to znamená, že baletní soubor nastuduje představení, které pak po dobu tří až čtyř týdnů uvádí.

Takový způsob uvádění jedné inscenace v krátkém časovém úseku umožní tanečnickům udržet si fyzický potenciál dané taneční techniky, pomůže osvojit si styl a zvláštnosti choreografie a v neposlední řadě jim zaručí pocit jistoty a virtuozity v uváděném titulu. Kromě uvedeného výčtu nesporných kladů takového postupu existuje i tzv. druhá strana mince a tou je neskutečné vyčerpání tanečnicků, neboť okamžitě po premiéře nového baletu začínají studovat následující inscenaci. Tudíž v době, kdy večer tančí např. *Labutí jezero*, tedy ryze klasický balet, během dne připravují např. *Seven Brothers*, představení současného tance. V případě nemoci nebo úrazu není reálná šance, že by si tanečník některý z promarněných titulů ještě zatančil, jelikož hrací plány jsou neúprosné. Stejně tak vyvstává otázka, je-li reálné za pouhé tři týdny nastudovat kupříkladu tak obtížnou roli jakou bezesporu Odetta-Odilie je? Evidentně to možné je, i když místo pro polemiku zůstává, protože existují i náročnější taneční party než uvedený příklad. Zde je tedy nutno vyzdvihnout práci baletních mistrů, před kterými vždy stojí nesnadný úkol i v této časově náročné koncepci připravit tanečnický na co nejvyšší úrovni.

Pracovní den začíná ve finském baletním souboru v 10 hod. divadelním tréninkem na dvou baletních sálech. Oba jsou v délce 75 min. Dvakrát týdně je rozdělen na čistě dámský a pánský, většinou ve středu a v pátek. Výhodou rozdělení je práce na virtuozitě genderových odlišností baletní techniky. Tanečnice se věnují „exercices on pointe“, tedy cvičení na špičkách a muži „cizelují“ své skokové schopnosti. Poté následují jednotlivé repetice, sólové či sborové. V budově divadla baletu se nachází 6 baletních sálů, v čemž spatřuji obrovskou výhodu, zkoušení může probíhat separovaně, ale ve stejné době. Zkoušky a tím i pracovní doba zde běžně končí v 17 hod. Pokud není na programu baletní představení, tanečníci mají večer volno. Neděle stanovena jako volný den a taktéž jeden celý víkend v měsíci je nepracovní. Nastane-li nějaká nepředvídatelná událost a je třeba nazkoušet například záskok v době volného

víkendu, následuje volné pondělí. Nesporným kladem jsou dvouměsíční letní prázdniny a krátké 7-10 denní prázdniny v zimním období i o Velikonocích.

Vedle hlavního baletního souboru existuje skupina mladých tanečníků, což jsou vlastně tzv. elévové neboli mladí talentovaní interpreti, kteří zatím čekají na oficiální přijetí do baletního ansámblu. Podmínkou pro vstup do Youth Company je věk 17-23 let a délka setrvání maximálně 2 roky. Pak následuje buď zmíněný přestup, nebo odchod.

Třebaže zdravotní péče, prevence úrazů i regenerace jsou na vysoké úrovni, nemocnost i úrazovost je značná. S baletním souborem úzce spolupracuje několik masérů, fyzioterapeutů, psychologů i výživový poradce. K dispozici jsou posilovny, zdravotní tělocvičny, lekce Pilates, přístroje pro Gyrotonic<sup>467</sup> a cvičební pomůcky pro Gyrokinesis<sup>468</sup>. I tak se tanečníkům nevyhýbají zranění a přibývají i případy depresivních onemocnění. Severské počasí a klima k tomu bohužel přispívá nemalou měrou.

Na zájezdy či zahraniční turné finský soubor jezdí jen výjimečně. Finové jsou navíc velkými patrioty. Svůj balet si hýčkají, byť je ze dvou třetin mezinárodní. Chce-li někdo vidět baletní produkci, nezbyvá mu než zajet do Helsinek a jistě nebude litovat. Místní Opera - Suomen Kansallisooppera - sice budí nedůvěru svým nevšedním exteriérem, ale interiér i nabízený program jsou exkluzivní. Divadlo má 2 scény, hlavní pojme 1400 diváků a vedlejší 400. Cena vstupenky se pohybuje mezi 80-100€. Vnitřní zařízení zdobí umělecké plastiky a mimo drahé restaurace najdeme v přízemí i obchůdek s dárkovými předměty. Mezi prodávanými dárky lze zakoupit i zajímavou kuriozitu v podobě použitých baletních špiček původně patřících některé z tanečních hvězd domácího souboru ozdobených jejím vlastnoručním podpisem.

---

<sup>467</sup> Gyrotonic vytvořil bývalý rumunsko-maďarský tanečník Julio Horvath (1942), který použil nedůležitější principy gymnastiky, baletu, jógy a plavání. Při cvičení se souvisle zapojují a procvičují všechny hlavní svalové skupiny. Gyrotonic se pokládá za holistický koncept pohybu, který na lidské tělo pohlíží jako na celek, v jehož středu je páteř, jeho hlavní a nejdůležitější nosný prvek. Je to pohybový systém, který spojuje tisícileté východní znalosti o energii těla s moderní kineziologií. [online] [ cit. 16. 2. 2018] Dostupné z <http://artofmovement.cz/>

<sup>468</sup> Gyrokinesis je komplexní cvičební systém, který podporuje a znovu obnovuje pružnost a vnitřní oporu páteře a funkčnost všech kloubů těla. Gyrokinesis cvičební metoda byla vyvinuta v 80. letech dvacátého století a jejím základem je opět Horvathova metodika cvičení. Vychází z principů jógy, tance, gymnastiky a taj-či. [online] [ cit. 16. 2. 2018] Dostupné z <http://artofmovement.cz/>

Baletu a jeho protagonistů si ve Finsku doopravdy cení, dokládá to nejen výše finančního ohodnocení, ale i skutečnost, že ve 44 letech tanečníci ukončí svoji kariéru, odejdou do „baletního důchodu“ a stát jim financuje rekvalifikaci či přímo studium na vysoké škole dle jejich výběru. Takže není výjimkou bývalý tanečník řídící tramvaj, jiný pilotující letadla anebo další vlastníci zubní ordinaci. Z našeho pohledu poněkud nezvyklé, ale tam běžná praxe. Mohl by to být vhodný model pro palčivou otázku druhé kariéry tanečních umělců v naší republice.

## **Tajemství úspěchu mezi Skandinávci**

Na baletním sále budí respekt, vyzařuje z ní klidná síla, vstřícnost i nekompromisnost, profesionalita a systematickosti. Možná proto, že opravdu vnímá práci baletního mistra jako syntézu pedagoga, asistenta i repetitora v jedné osobě. Ani s jednou z těchto tří funkcí nemá nejmenší problém.

*„Všechno to do sebe zapadá jako puzzle. Musí se studovat nové balety, takže je člověk asistent, pak se musejí zkoušet, takže je repetitor, no a když něco nejde, tak přijde na řadu ten pedagog.“*

Náplní práce Ingrid Němečkové, hlavního baletního mistra, jsou především repetic se sólisty a výhradně klasický repertoár, dále pak odpovědnost za chod celého baletního souboru. Jako zástupkyně šéfa má na starosti plán zkoušek, obsazení i doobsazování baletů. Každý všední den má se šéfem baletu poradou a řeší aktuální úkoly, problémy a případné změny. Běžně se stává, že má jen jednu desetiminutovou přestávku na osvěžení mezi zkouškami za celý den. Na takový záprah je sice zvyklá, ale i tak uvítala možnost předat zadávání tréninku dalším baletním mistrům. Soustředí se na přípravu těch nejlepších. S celým baletním souborem přijde do styku jen zřídka. Výjimku tvoří zkoušení sborových scén z baletů *Labutí jezero*, *Spící krasavice* a *Don Quijote*, které zůstaly i nadále v její kompetenci. O poměrech v souboru je plně informována od svých podřízených spolupracovníků, jejichž prostřednictvím se dozvídá o celkové náladě, atmosféře, zdokonalení či stagnaci v souboru, taktéž o nových slibných talentech mezi sboristy. Získané informace si může sama ověřit při společných „generálkách“ před uvedením nazkoušené inscenace a využít je při plánování a doobsazování. Vzájemná kooperace zrcadlí snahu o maximální progres jednotlivců i celého finského souboru.

Divadelní logistika a plánování je náročnou „disciplínou“, ve skrytu své útulné kanceláře ji však Ingrid zvládá s lehkostí a humorem sobě vlastním. Většinu energie si šetří pro práci na baletním sále, dodnes se celá rozzáří s vidinou blížící se repetice s tanečnicí. Její chuť předávat zkušenosti, brousit a čistit „taneční diamanty“ je nezdolná a obdivuhodná. Zásadně dává přednost odděleným zkouškám.

Těžko můžeme říci, zda je to důsledek Ingridiny dlouholeté praxe, anebo tento postřeh pramení z pravidelné spolupráce s psychologem. Řádné konzultace s tímto odborníkem patří mezi povinné úkony všech baletních mistrů finské společnosti.

Veškeré prostory, v nichž pracuje balet, jsou prosyceny tvůrčí atmosférou, přátelstvím, důvěrou a nadšením ze společných projektů. I když se mísí různé generace tanečnic, panuje radostná nálada, nenucenost a nezištná pomoc. Patrně k tomu přispívá i chování šéfa Kennetha Greve, který je velmi bezprostřední, kamarádský a vstřícný. Tento charismatický tanečník a choreograf řídí soubor už desátou sezónu.

### **Umění zůstat „při zemi“**

Kde komu by se rozklepala kolena při eventualitě spolupracovat s tanečními hvězdami, pro Ingrid Němečkovou je to běžná praxe. Na svém kontě má spolupráci s tanečnicí a choreografy zvučných jmen, jakými jsou John Neumeier, Alexej Ratmanský, Jorma Elo, Javier Torres, Terence Kohler, Cynthia Harvey, Tamara Rojo, Sylvie Guillem, Patrice Bart a mnoho dalších. Za léta působení v roli baletního mistra jich bylo opravdu mnoho. Každá byla jiná, každá z jmenovaných osobností ji ovlivnila, formovala, od každé se učila. Každá byla střípkem do mozaiky zážitků, zkušeností a profesního růstu.

Ojedinelá spolupráce vznikla zejména s posledně jmenovaným Patrice Bartem<sup>469</sup>; tento bývalý tanečník a šéf baletu Pařížské opery byl blízkým spolupracovníkem slavného Rudolfa Nurejeva. *„Patrice Bart u nás choreografoval Dona Quijota, naprosto mě okouznil způsobem, jakým dostal tanečnicí do varu, jak zkoušel, mělo to šmrnc, mělo to hlavu a patu! Zajímaly mě připomínky, které říkal a jak!“*

---

<sup>469</sup> Patrice Bart (\*1945) francouzský tanečník, baletní mistr a choreograf. 1987-2011 umělecký šéf baletu Pařížské opery (Opéra national de Paris). Mimo jiné dlouholetý spolupracovník a tlumočník Rudolfa Nurejeva.



Další velmi přínosnou zkušenost vidí v práci s Patricií Rohan, členkou Nurejevovy nadace<sup>470</sup> (The Rudolf Nureyev Foundation), která přijela nastudovat jeho choreografii Spící krasavice. *„Tak tahle paní byla persona, neskutečná autorita (...) do té doby jsem vlastně nikdy takového člověka nepotkala. Od ní jsem se toho spoustu naučila! Najednou jsem viděla baletní mistryni, která si nenechá od tanečníků jen tak něco líbit! Nestrpěla na sále žádné debaty, žádné dohadování se, nepatřičné chování, ani markýrování či lenost. Nic takového, to bylo nepřijatelné! Člověk na svém místě.“*

Ingrid Němečková spatřuje své vzory ve funkci baletního mistra v osobnostech Zdeny Mašitové-Nemcové a Borise Bregvadzeho. Zdena Nemcovou označuje Ingrid za „zjevení mezi baletními mistry“ pro její přístup k tanečníkům, důslednost, preciznost a srozumitelné korekce. Borise Bregvadzeho si pak cení pro jeho pedagogický optimismus a pro dokonalou znalost taneční metodiky i choreografického materiálu.

Velice záhy Ingrid dosáhla kvalit svých mentorů. Dokladem jsou výkony Barbory Kohoutkové i úspěchy všech jejích svěřenců. Denně se jim snaží nastavit pomyslné zrcadlo, nevidět jen věci na povrchu, ale jít do hloubky a k podstatě, odhalit skryté rezervy a schopnosti. I když nikdy neměla v plánu opustit svoji rodnou zemi v srdci Evropy, okolnosti ji přivedly až na sever „starého kontinentu“.

Zdejší tanečníci si jí nesmírně váží a chovají k ní zasloužený respekt. Její nevšednost netkví jen v profesionalitě a odbornosti, ale především v její praktičnosti, lidskosti a normálnosti. Co to znamená? Žádné hvězdné manýry, příjemné a milé vystupování, vstřícnost a solidarita. Tanečníkům dokáže dodat pocit jistoty a klidu: *„ Každý problém se dá vyřešit, hlavně žádnou paniku! Když se něco povede, tak přichází velká radost (...) no, a když se to nepovede? No tak, co?! Život jde dál! Divadlo je divadlo!“*

---

<sup>470</sup> The Rudolf Nureyev Foundation - funguje od roku 1993 a každoročně podporuje řadu tanečníků, tanečních souborů, organizuje soutěže, představení, lékařské a vědecké výzkumy spojené s tancem. Udržuje a přenáší původní choreografie Nurejevových baletů.

Ve Finském národním baletu najdeme i pár zástupců<sup>471</sup> České republiky, pochopitelně nejvíce z nich vyniká Michal Krčmář<sup>472</sup>, který v roce 2015 dosáhl na nejvyšší pozici taneční hierarchie, stal se „Étoile of Finnish National Ballet“. Nezřídka je hostem pražského Národního divadla i četných mezinárodních galaprogramů. Tento technicky i umělecky vyzrálý tanečník, však s pokorou přiznává, komu vděčí, za svůj sukses:

*„Je to velká zásluha právě Ingrid, jakým tanečníkem jsem dnes. Pracuji s ní sedmým rokem. Dalo by se říct, že skoro každý den. Ingrid to tady drží (...) funguje to hlavně díky ní! Za ta léta jsem na Ingrid nikdy nepozoroval známky neprofesionality nebo frustrace z práce, kterou zde ve Finském národním baletu vykonává. Vidím, že svou práci miluje, že ji baví a je velice důkladná! Její připomínky a pomoc často využívám. Ingrid má v našem souboru velký respekt. Zkoušky, jež vede, jsou perfektní, ani minuta času nepřijde nazmar. Za jednu zkoušku dokáže nazkoušet tolik, co jiní za pět! Je neskutečný zážitek sledovat například sborové zkoušky na Labutí jezero - neustále se ujišťuje, že každý ví, co má tančit a kdy přesně v hudbě. Na představení jsou vždy všichni výborně připraveni. Ingrid je schopna dokonale připravit jak primabaleríny velkého formátu, tak i mladého tanečníka bez zkušeností. Rozdává užitečné rady k technice i projevu, k variacím i k pas de deux i k partnerině. Zde je vidět velká znalost! Ingrid je skvělá!“<sup>473</sup>*

---

<sup>471</sup> Členy souboru jsou čeští tanečníci: Michal Krčmář (Étoile), Edita Raušerová (první sólistka), Lucie Rákosníková (sólistka), Jevgenija Plešková (členka sboru), Martin Krčmář (člen Youth Company)

<sup>472</sup> Michal Krčmář (\* 1990) tanečník. Od roku 2015 Étoile Finského národního baletu (Star dancer of Finnish National Ballet), 2012 - první sólista (Principal dancer of Finnish National Ballet), 2011 - sólista (Solist of Finnish National Ballet), 2010 - sólista baletu Státní Opery Praha, 2009 - sólista Bohemia Ballet Praha

<sup>473</sup> Rozhovor s Michalem Krčmářem vedla Zuzana Hradilová dne 22. 3. 2017 ve Suomen Kansallisooppera v Helsinkách (během studijního pobytu ve Finském národním baletu v rámci projektu Freemover 2017)

## IV. Václav Janeček - pedagog s nakažlivým smíchem

*„Pedagogická práce má jeden zvláštní rys - ohlas na ni, tedy výsledek přichází se zpožděním.“*



Václav Janeček jako stálý pedagog *International Ballet Masterclasses* v Praze  
(zdroj: <http://balletmasterclass.com/faculty-2016/laternica/>)



## **doc. Mgr. Václav Janeček Ph.D.**

18. 4. 1964 Praha

Dlouholetý sólista a baletní mistr Laterny Magiky, dramaturg baletu Národního divadla, pedagog a vedoucí katedry tance na pražské HAMU Václav Janeček, nemá v šíři svého pracovního záběru a odborného rozhledu konkurenci. Paradoxně je stále řeč o jednom člověku. Kromě výčtu specializovaných profesí vede naučné semináře pro veřejnost, píše články, publikuje analýzy a odborné texty.

### Odborné vzdělání

1974-1982 Taneční konzervatoř Praha (tehdy Hudební a taneční škola)

1988-1992 studium pedagogiky tance na HAMU v Praze

1992-1996 studium estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

2012 Habilitační řízení v oboru pedagogika klasického tance

### Stáže

1992 Academia Nazionale di Danza v Římě

2000 School of American Ballet v New Yorku

### Angažmá

1982-2001 sólista baletního souboru Laterny magiky

1997-2010 baletní mistr a pedagog Laterny magiky

2010-dosud hostující pedagog Laterny magiky, Národního divadla v Praze

2000-2009 dramaturg Laterny magiky

1998-dosud dramaturg baletu Národního divadla v Praze

1998-dosud hostující pedagog baletního souboru Národního divadla

Moravskoslezského v Ostravě, Národní divadla v Brně, Divadla F. X. Šaldy v Liberci, Pražského komorního baletu, Janáčkovy konzervatoře v Ostravě

2003-dosud pedagog International Ballet Masterclasses v Praze

2013-2016 hostující pedagog baletního souboru Divadla J. K. Tyla v Plzni

### Zahraniční angažmá: hostující pedagog

2003-2004 IT Dansa-Institut dell Teatro v Barceloně

2005 Mariinské divadlo v Petrohradě

2006 Folk-Universitetet ve Stockholmu

2008 Hungarian Ballet Theatre v Budapešti

2005-dosud Dánský královský balet v Kodani

### Pedagogická praxe

1993 - dosud pedagog klasického tance na katedře tance HAMU

1995 - 2000 tajemník katedry tance na Hudební fakultě AMU

2012 - dosud vedoucí katedry tance na Hudební fakultě AMU

### Ostatní pedagogická činnost

2007 Literární akademie J. Škvoreckého v Praze: Vývoj a tvorba multimediálního divadla

2008 Univerzita J. A Komenského v Praze: Neverbální komunikace, Teorie a praxe dramaturgie, tanečního divadla, multimediálního divadla, Scénická propedeutika

2011 FF Univerzity Karlovy v Praze: Balet 20. stol. a Technika klasického baletu

2011 Vysoká škola ekonomická v Praze: Divadelní management (specifika řízení tanečního a multimediálního divadla)

## Z bruslí do baletních cviček

K výcviku krasobruslařů neodmyslitelně patří baletní průprava. Václav Janeček coby šestiletý chlapec vnímal taneční školení jako nutnou součást nácviku povinných a především volných jízd. Výukou malých krasobruslařských nadějí byl tehdy pověřen sólista baletu Ladislav Sobotka<sup>474</sup>, díky němu se Václav poprvé dostal do zákulisí Národního divadla, odehrálo se to během baletního představení *Pohádka o Honzovi*. A právě tehdy se zrodila Václavova fascinace divadlem, celoživotní okouzlení světem iluze a láska k tanci. Chápaví rodiče malého nadšence v jeho touze stát se umělcem podpořili. Odjakživa totiž tíhnul spíše k uměleckému vyjádření zvolené sportovní disciplíny než jen k povinným tělocvičným úkonům. Třebaže vynikal výškou i elasticností skoku a ze soutěží vozil cenné trofeje, jeho oblíbenou „disciplínu“ představovala dětská lední revue, v choreografiích Sobotky. Uplatnění v široké škále rolí a roliček bylo fantastické a při jejich interpretaci se Václav stále více a více ubezpečoval o správnosti svého rozhodnutí opustit ledovou plochu a vrhnout se na „prkna jež znamenají svět“.

Cílevědomý chlapec byl zapsán do baletní přípravky Národního divadla v Praze a taneční průpravu doplňoval hrou na flétnu. Úspěšně prošel přijímacím řízením, byl přijat na pražskou konzervatoř a začal se vzdělávat ve svém vysněném oboru. Doslova „miloval“ své pedagogy a cíleně „nasával“ veškeré podněty taneční i pedagogické, jejich umění sugestivní výuky, včetně ztopených „hereckých scén“. Díky kombinaci improvizovaných a systematických lekcí se rozvíjela jeho taneční inteligence a fixoval své taneční a pedagogické vzory. Nemalou měrou ho ovlivnila autorita Olgy Páskové<sup>475</sup>, bohémství Ziny Kohoutové<sup>476</sup>, solidní řád Antonína Landy<sup>477</sup> a nadhled Karla Lukšíka<sup>478</sup>. Asi v polovině studia přišla potřeba širšího intelektuálního rozvoje a zvažování přestupu na jiný obor. Tyto myšlenky přerušila dlouhodobá nemoc. Absence bohémského prostředí přinesla potřebu vrátit se zpět do světa tance.

---

<sup>474</sup> Ladislav Sobotka (\*1930) tanečník, pedagog, vedoucí taneční průpravy gymnastů a krasobruslařů

<sup>475</sup> Olga Pásková (roz. Štenclová) (1923-2003) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně, od 1981 docentka Taneční katedry HAMU, 1968-1989 pedagožka Taneční konzervatoře Praha

<sup>476</sup> Zinaida Kohoutová (roz. Mamedova) (\*1943 Taškent - Uzbekistán) tanečnice, pedagožka, choreografka

<sup>477</sup> Antonín Landa (1916-1995) tanečník, choreograf, v letech 1953-57 šéf baletu ND Praha, pedagog Taneční konzervatoře i Hudební fakulty AMU v Praze.

<sup>478</sup> Karel Lukšík (1920) tanečník, pedagog, 1963-1985 baletní mistr ND, 1962-1986 pedagog Taneční konzervatoře

## Fenomén Laterna magika

Divadlo Laterny magiky se stalo synonymem perfektního iluzionismu, tento uznávaný fenomén tvořily a stále tvoří multimediální projekty, v nichž se mísí dění na filmovém plátně s akcí na jevišti. Jednotný výtvarný celek v sobě spojuje film, jeviště, hudbu a balet. Tato atraktivní polymorfie oslnila i mladého Václava, navíc v době jeho absolutoria vedení souboru hledalo mužské posily. Tak se v roce 1982 stal Janeček členem uměleckého seskupení, představující směs „univerzálních“ tanečníků. Jejich doménou byla skvělá taneční technika potřebná k vyjadřování pohybové imaginace a nadstandardní osobitost výkonu nutná ke ztvárnění náročných filmo-divadelních rolí. Rozdělení do kategorie sbor nebo sólo zde neexistovalo (tento stav přetrvává dodnes).<sup>479</sup>

Angažmá v Laterně znamenalo uplatnění tanečních dovedností i vrozeného herectví, přítomnost u nových projektů a současně možnost cestovat po celém světě. Takový chod Janečkovi velmi vyhovoval, přinesl nezapomenutelné zážitky umělecké, interpretační, osobní a posléze i pedagogické. Vždy toužil naplnit svoji představu o vlastní pedagogické práci. Podařilo se mu skloubit práci v divadle se studiem na AMU. Díky tomu mohl na své domácí scéně brzy spolupracovat jako asistent choreografům, zasahovat do připravovaných inscenací a podílet se na vedení každodenních tréninků baletu.

*„Začínal jsem svoji pedagogickou kariéru rovnou v divadle, kde jsem působil, což je nesmírně těžká pozice. Nebylo to vůbec jednoduché najednou se postavit na druhou stranu (od tanečníka k pedagogovi). Takže je nezbytné přijít na to, jak se chovat, jak co říkat (...).“*

S nelehkou situací se brzy vypořádal, naplňovalo ho zadávání ranních tréninků a „nenávratně“ býval pohlcen procesem vzniku nových neotřelých produkcí.

## Tančící doktor

Tento výstižný titulek zrcadlí osobnost Václava Janečka použila prof. Helena Kazárová, když v roce 1999 publikovala rozhovor s tímto obdivuhodným

---

<sup>479</sup> Redakce Tanečních listů: *Laterna magika 1958-1998*. Taneční listy, 1998/12, s. 14

„workoholikem“.<sup>480</sup> Mimo jiné potvrdila skutečnost, že i přes závratné pracovní tempo a nesmírnou šíři povinností, zůstává milým a komunikativním člověkem.

Stejně příjemným způsobem se vždy projevovat a projevuje ve své pedagogické praxi na baletním sále.

*„Zní to až pateticky, ale pro mne je nejdůležitější v práci baletního mistra ta senzační atmosféra a láska k tanci. Je to zásadní a doufám, že je to ze mne cítit, že jsem na baletním sále šťastný, mezi všemi těmi lidmi, že mě to prostě baví!!! Že je to baví!“*

To, že dokáže pocity štěstí a euforie přenést i na tanečníky dokládají slova členky baletního souboru Laterny magiky Evy Zápotocké: *„Václav Janeček je pro mě jedna z nejváženějších osobností svého oboru. Nejvíce jsem se s ním setkávala jakožto s pedagogem klasického tance v Laterně magice a spolupráce s ním byla vždy na profesionální úrovni. Nemá jen smysl pro detail, ale i pro humor, který hodinu odlehčí, přičemž se tanečníci dozví také pár novinek za zákulisí tanečního světa.“*<sup>481</sup>

Celoživotní optimista, jenž svým nakažlivým smíchem rozproudil ne jeden baletní soubor, považuje za velmi podstatné projít všemi třemi polohami funkce baletního mistra (pedagog, asistent, repetitor) a následně se prosadit v jedné z preferencí. V jeho případě je to kombinace pedagog a asistent. Prvořadé je podle něj umění komunikace, otevřenost, ale ne familiárnost. Za hrubý prohřešek pokládá požívání alkoholu v divadle. Nicméně za léta praxe se zřejmě setkal s ledasčím. Naopak si cení neustálého odborného postupu a progresu za strany baletního mistra. Ztělesnění těchto ideálů prezentovala jeho spolupracovnice a vynikající baletní mistryně Marcela Černačová<sup>482</sup>. Tanečnice i pedagožka s přirozenou autoritou a „obrovským srdcem“.

Po celou dobu své interpretační praxe zůstal věrný Laterně magice, kde se uplatnil v hlavních či sólových rolích např. v titulech: *Sněhová královna* (prem. 1978), *Kouzelný cirkus* (prem. 1977), *Noční zkouška* (prem. 1981), *Odysseus*

---

<sup>480</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Tančící doktor*. Taneční listy, 1999/4, s. 8

<sup>481</sup> Rozhovor s Evou Zápotockou vedla Zuzana Hradilová dne 17. 3. 2018 v Laterně magice v Praze.

<sup>482</sup> Marcela Černačová (1940-2013) tanečnice, 1987- 2007 baletní mistryně Laterny magiky



(1987), *Vox clamantis* (1984), *Minotaurus* (1992), *Hra o kouzelné flétně* (1992), *Casanova* (1995), *Hádanky* (1996) a v řadě dalších.<sup>483</sup>

## Tajemný Richelieu

V divadelním prostředí se v souvislosti s osobou Václava Janečka paradoxně vžila přezdívka „Richelieu“, jímž ho jednou nazval bývalý šéf baletu Petr Zuska<sup>484</sup>. Co má tento věčně usměvavý člověk společného s tajemným protivníkem mušketýrů? Rozhodně nic z negativních vlastností Dumasem oživené historické postavy! Oním společným rysem je umění být nenápadnou „šedou eminencí“, dlící na pozadí významných událostí a dějů, pečující o důležité taneční celebrity nebo vychovávající nastupující generaci. Své zásluhy a úspěchy si skromně střeží a „pomyslnou smetanu nechává v klidu pro jiné“. Tato zvláštní povaha je v podstatě předurčena k povolání učitele, pedagoga a tím i baletního mistra. V těchto profesích je nevyhnutelné, více než kde jinde, potlačit prezentaci vlastní osoby a plně se zaměřit na předávání vědomostí a zkušeností.

V otázkách přípravy je Janeček prototypem perfekcionista, své tréninky má promyšleny do nejmenších detailů, ale umění improvizace mu není cizí, stav tanečnicků či nenadálá situace tolik běžná v divadelním provozu to vyžaduje.

Prolínání praxe dramaturga ND s prací vedoucího katedry tance na HAMU ho v posledních letech natolik zaměstnávají, že se v divadelní sféře uchýlil do role hostujícího pedagoga. Mimořádnému přínosu takových specialistů se věnovala jedna ze statí v kapitole Baletní mistr - pedagog.

Třebaže zasvětil svůj umělecký život specifickému žánru tanečního umění, který produkuje Laterna magika, celoživotně dává přednost tradičním klasickým titulům.

*„Mám na mysli klasiku v celé šíři její interpretace, ne jenom 70. léta, ale např. i rekonstrukce bournonvillovských baletů, všechno od rekonstrukce, přes modernější úpravy petipovských baletů - já je považuji za jedinečný výklad - prostě od romantismu po 21. století!“*

---

<sup>483</sup> KOLEKTIV AUTORŮ; HOLEŇOVÁ, Jana[ed.]. *Český baletní slovník: Tanec, Balet, Pantomima*, Praha, Divadelní ústav, c2001. str. 117

<sup>484</sup> Petr Zuska (\*1968) tanečník, choreograf, 2002-2017 umělecký šéf baletního souboru Národního divadla v Praze.

S 21. stoletím souvisí i jeho další úvaha hodnotící současný stav tanečního umění: „Myslím, že se neděje nic extra zvláštního, jde se správným směrem, nepropadám panice, že to jde z kopce, anebo naopak úžasu, že balet Národního divadla vede Polák Filip Barankiewicz<sup>485</sup> (...) ani euforie, ani panika. Repertoár odpovídá trendům střední Evropy. I ta vysoká úroveň tanečníků. I když mne například neosloví představení, tak ale vidím, jak jsou tanečníci úžasní. Hurá konečně mezinárodní kontext! Nepodléhal bych malosti, malého státu! A co se týká vyrovnanosti repertoáru - klasické, starší, novější, současné inscenace - doba spěje k pestrosti! To je dobře. Užívejme si takového období!“

---

<sup>485</sup> Filip Barankiewicz (\* 1976) polský tanečník, pedagog. Od sezony 2017/18 umělecký šéf Baletu Národního divadla.

## V. Jiří Pokorný - umělecký šéf plzeňského baletu

*„Vědomí, všech tanečníků, choreografů, pedagogů i teoretiků, jít za svým posláním. To přesvědčení a vlastní vklad se vždy odrazí u diváků. Vklad je vždy měřitelný, bez něho není posunu ani živé kultury.“*



Jiří Pokorný a Michal Pavlíček s baletním souborem DJKT v Plzni při přípravě baletu *Kráska a zvíře*.  
(zdroj: soukromý archiv Jiřího Pokorného)



Repetice baletu *Macbeth* se sólistkami DJKT v Plzni.  
(zdroj: soukromý archiv Jiřího Pokorného)

## **Jiří Pokorný**

27. 4. 1971 Praha

Jiří Pokorný je ukázkou houževnatého umělce, jehož úspěšná taneční kariéra byla ukončena úrazem. Tato událost však pomohla nastartovat ještě úspěšnější kariéru baletního mistra a uměleckého šéfa. Za léta soustavné práce v plzeňském baletu se mu podařilo vybudovat působivý mezinárodní soubor s žánrově rozmanitým repertoárem. Širokým spektrem taneční interpretace upevňuje plzeňský soubor své důstojné postavení mezi českými tanečními tělesy.

### Odborné vzdělání

1982-1990 Hudební a taneční škola Praha (nyní Taneční konzervatoř hl. města Prahy)

### Stáže

1988, 1992, 1993 stáž Taneční akademie v Kolíně nad Rýnem

### Soutěže

1990 3. cena na celostátní baletní soutěži v Praze

### Angažmá

1990-1991 Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého - základní vojenská služba

1992 člen baletu Národního divadla v Praze

1993-2003 sólista baletu Národního divadla v Praze

2003-dosud umělecký šéf baletu Divadla J. K. Tyla v Plzni

### Umělecká ocenění

1993 Cena Českého literárního fondu (Malý pan Friedemann)

1994 Cena Philip Morris Ballet Flower Award pro nejlepšího tanečníka v oboru klasického tance v České republice

1998 Cena Thálie za roli Sergeje Jesenina v baletu *Isadora Duncan - příběh slavné tanečnice*

2000 Cena Thálie za roli Normana Batese v tanečním dramatu *Psycho*

2016 Pečeť města Plzně - za přínos k rozvoji města Plzně a zvýšení jeho prestiže

## Narozen do divadelní šatny

Někdy se stává, že životní cesta je člověku předem určena a svůj osud si nevybírá, tak to alespoň vypadá v případě Jiřího Pokorného. Narodil se do manželství tanečnice Ireny Pokorné<sup>486</sup> a uměleckého šéfa baletu Jaromíra Pokorného<sup>487</sup>, jak sám podotýká takřka do „divadelní šatny“. Většinu svého dětství prožil v prostorách divadla, ať už na baletním sále, v divadelní šatně či u jeviště. Velice záhy začal účinkovat v představeních, první z nich byla opera *Madame Butterfly*, kde sotva čtyřletý ztvárnil dítě Cio-Cio-San. Postupně se přidávaly další roličky a jaksi automaticky začal navštěvovat baletní kroužek, později divadelní přípravku. Nutno podotknout, že rodina žila v Německu, ve městě Bernburk a mimo baletu navštěvoval Jiří kroužek fotbalu a účastnil se všech sportovních aktivit, které se udály ve škole. Nebylo ani výjimkou, když si pohyb po školní třídě zpříjemnil baletní otočkou nebo výskokem. Pohyb mu byl blízký a svoji ustavičnou energii potřeboval neustále ventilovat. Vrozené dispozice pro tanec a láska k divadlu ho přivedly k myšlence studia na konzervatoři, naskýtaly se dvě možnosti, buď Taneční akademie a internát v Berlíně anebo stěhování do Prahy a tamní konzervatoř. Dodnes je rodičům vděčný, že mu dali na výběr. Už v devíti letech cítil, že je mu česká vřelost bližší než strohost německého prostředí, tudíž zvítězila pražská konzervatoř (tehdy Hudební a taneční škola). Rodiče se tenkrát rozváděli, takže pouze s otcem přesídlil do hlavního města.

Do nástupu na konzervatoř mu chyběly dva roky, během nichž pilně navštěvoval Baletní přípravku Národního divadla. Pod vedením Olgy Páskové<sup>488</sup> a Dagmar Špryslové<sup>489</sup> získával kvalitní základy baletní průpravy, které doplnily jeho vzdělání z Německa. Svoje zkušenosti z bernburkského jeviště zúročil při účinkování v představení *Louskáček*. Choreografii Miroslava Kůry<sup>490</sup> s ním

---

<sup>486</sup> Irena Löfflerová (roz. Hassáková, provd. Pokorná) (\*1946) tanečnice a pedagog

<sup>487</sup> Jaromír Pokorný (\*1933) tanečník a choreograf, 1971-1979 šéf baletu v Bernburku

<sup>488</sup> Olga Pásková (1923-2003) tanečnice, pedagožka, baletní mistryně. Roz. Štenclová. Žačka M. Cvejičové a I. V. Psoty, absolvovala pedagogický kurz O. Iljiny na TKP, stáže v Leningradě, Budapešti, Moskvě, Royal Ballet School v Londýně a studium na TK DAMU 1956 (taneční pedagogika).

<sup>489</sup> Dagmar Indruchová-Špryslová (1929-2014) česká tanečnice, členka baletu Národního divadla v Praze, pedagožka baletní přípravy ND.

<sup>490</sup> Miroslav Kůra (\*1924) český tanečník a choreograf

nastudovala Naděda Sobotková<sup>491</sup>, další z pedagožek přípravy a on se „zaskvěl“ mezi tančícími vojáčky.

Odtud vedla cesta do učeben a baletních sálů Konzervatoře Praha (tehdy HTŠ). Taneční štěstí mu přálo i nadále, dostal se do velmi ambiciózního ročníku, mezi budoucí hvězdy baletu ND. Jeho spolužáky se stali Stanislav Fečo, Tereza Podařilová, Zuzana Tesařová a další. V kolektivu stejně nadaných a tancem „posedlých“ studentů se mu dařilo postupovat rychle vpřed. Velkou roli v jejich formování sehrál tým pedagogů. I v tomto případě měl Jiří štěstí pracovat s těmi nejlepšími: s Nelly Danko<sup>492</sup>, s Pavlem Ždichyncem<sup>493</sup>, a zvláště pak s Andrejem Halászem<sup>494</sup>. Svá studia ještě nastavil několikátýdenní stáží v Kolíně nad Rýnem, kde měl možnost „přičichnout“ k západnímu stylu práce.

## AUS a ND Praha

Po úspěšném zakončení studia mířily jeho kroky do angažmá na první českou scénu, tedy do Národního divadla. Psal se rok 1990, Vlastimil Harapes<sup>495</sup> byl čerstvě jmenovaným šéfem baletu, budoval novou tvář baletního souboru a značně ho omladil. Také z toho důvodu na sebe velké příležitosti nenechaly dlouho čekat, všude panovala tvůrčí atmosféra a nadšení. Krátkým přerušením kariéry v ND byla vojenská civilní služba v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého, která mimo jiné Jiřímu přinesla každodenní spolupráci se znamenitou pedagožkou Anetou Voleskou a zajímavou zkušenost v podobě hostování v plzeňském představení Šípková Růženka v choreografii a nastudování jeho bývalého pedagoga Andreje Halásze. Na premiéru, kde tančil roli Prince, se tenkrát přijelo podívat celé umělecké vedení ND. Následovala velmi úspěšná kariéra, Jiří se brzy zařadil mezi nejobsazovanější sólisty baletu. Nebýt úrazu, jeho kariéra by možná pokračovala dodnes.

---

<sup>491</sup> Naděžda Sobotková, (1923–2014) česká tanečnice, baletní mistryně a pedagožka. Vystupovala rovněž pod jménem Marie Anna Sobotková.

<sup>492</sup> Nelly Danko (\*1951 Lvov, Ukrajina) tanečnice, pedagožka, baletní mistr ND Praha.

<sup>493</sup> Pavel Ždichynec ((\*1941) tanečník, pedagog. Od 1961 člen baletu ND Praha, 1966-1990 sólista ND Praha, šéf Laterny magiky (1990-1991) . Od 1986 pedagog Taneční konzervatoře Praha. 2015 Cena Thálie za celoživotní mistrovství.

<sup>494</sup> Andrej Halász (1937-2016) slovenský tanečník, pedagog. 1961-1968 sólista Baletu Slovenského národního divadla v Bratislavě, 1965 VŠMU Bratislava, 1981-1984 následovala Music and Ballet School v Bagdádu, od 1987 pedagog na Taneční konzervatoři Praha a externě na Taneční katedře HAMU

<sup>495</sup> Vlastimil Harapes (\*1946) je český tanečník, herec, režisér, choreograf, taneční pedagog, dlouholetý člen, sólista baletu Národního divadla v Praze a umělecký ředitel Mezinárodní konzervatoře Praha.

Během úspěšné kariéry tančil nejnáročnější role klasického repertoáru. Mezi nejnápadnější patřily: Princ a Šašek v *Labutím jezeře* (1996), Albert v *Giselle* (1996), Princ a Šašek v *Popelce* (1994), Modrý pták a Princ v *Šípkové Růžence* (2000), Princ v *Louskáčkovi* (1998), Basil v *Donu Quijotovi* (1995).

V neoklasického repertoáru například Merkucio v *Romeovi a Julii* (1997) nebo Lenskij v *Oněginovi* (1999). Neméně výrazně se zapsal do povědomí diváků také svými výkony v moderních baletech *Mauglí* (1996) - titulní role Mauglího, *Carmen* (1997) - Don José, *Čajkovskij* (1994) - Kníže, *Polní mše* (1995) - sólo, *Někdo to rád...*(1994) I. kabaretiér, *Isadora Duncan* (1998) - Sergej Jesenin, *Malý pan Friedemann* (1993) - Johannes Friedemann, *Psycho* (2000) - Norman Bates.<sup>496</sup>

## **Nabídka, jež se neodmítá**

Zpřetrhané vazy v koleni, poraněný meniskus, tak zněla diagnóza. Operace, berle, zazvonění telefonu a návrh převzít šéfovské místo v Plzni po Pavlu Ďumbalovi. Jiřímu bylo tehdy 32 let, jeho taneční kariéra byla možná u konce a budoucnost nejistá. Najednou šlo všechno ráz na ráz, možná osud, možná předurčení následovat otce v jeho životní dráze, která jim oběma byla spíše posláním než úkolem. Z možných kandidátů nakonec tehdejší ředitel plzeňského divadla Jan Burian<sup>497</sup> zvolil právě Jiřího. V roce 2003 nastoupil na post šéfa baletu v Plzni. V oblastním divadle představovala tato funkce nejen řízení baletního souboru, ale i vedení tréninků, zkoušek na představení, asistenci choreografům a rovněž vlastní tvorbu choreografie zprvu do oper a operet, později i samostatných tanečních děl. Náplň jeho práce se velmi podobala práci baletních mistrů, jak ji známe z 1. poloviny 20. století. Soubor měl sice dva baletní mistry, Jana Kadlece<sup>498</sup> a Robertu Meschiari<sup>499</sup>, nicméně oba byli z důvodu částečných úvazků přítomni jen velice nepravidelně.

---

<sup>496</sup> KOLEKTIV AUTORŮ; HOLEŇOVÁ, Jana[ed.]. *Český baletní slovník: Tanec, Balet, Pantomima*, Praha, Divadelní ústav, c2001. s. 260

<sup>497</sup> prof. MgA. Jan Burian (\*1959), od roku 1990 je pedagogem oboru režie na Divadelní fakultě AMU, od roku 1992 vedoucím katedry činoherního divadla; roku 2004 byl jmenován docentem. Od května 1995 stál v čele DJKT v Plzni a na šéfovském postu setrval až do svého jmenování ředitelem Národního divadla v Praze od sezóny 2013/14.

<sup>498</sup> Jan Kadlec (\* 1956 Praha) tanečník, baletní mistr. 1976 ND Praha, 1977-2001 sólista ND Praha, 1994 Cena Thálie, 2005-2013 baletní mistr DJKT Plzeň 2005-2013.

<sup>499</sup> Roberta Meschiari (provd. Pospíšilová) (\*1961Modena) italská tanečnice a pedagožka. 1988-2001 členka baletního souboru ND Praha (od 1989 sólistka). Baletní mistryně DJKT Plzeň.

Třebaže byl Jiří takříkajíc „hrozen do vody“, své úlohy se ujal s radostí a s energií sobě vlastní šel vstříc všemu novému. Čerpal z příkladu svého otce a jednal v rámci svého přesvědčení, jež pociťoval od malička, že divadlo je jeden celek. Vše souvisí se vším a jednotlivé soubory, umělecké obory a jejich zástupci se vzájemně ovlivňují. Stejným způsobem prolínal i své povinnosti a opravdu si „vychutnával“ obrovské pracovní nasazení.

Dodnes si Jiří rád odskočí z ústraní své kanceláře do víru tvůrčí energie a uměleckého snažení na baletní sál, aby předal mnohaleté zkušenosti, anebo vytvořil novou choreografii.

*„Myslím, že se to neskutečným způsobem prolíná! Co se mne týče, tak čím jsem starší, tak mne víc zajímá ta administrativní práce než přítomnost na baletním sále (...) kdežto zpočátku tomu bylo naopak (...) to jsem měl hroznou potřebu tanečnickům předat to, co je mi vlastní a chtěl jsem s nimi být, co nejvíce (...) i když to vlastně dělám doted'. Vedu tréninky a sleduji zkoušky (...) prostě musím být s tanečnicí ve velmi úzkém spojení, aby mne nic nepřekvapilo“.*

## **Duchovní symbióza**

*Baletního mistra určitě vnímám jako symbiózu všech tří profesí - pedagoga, asistenta, repetitora. Choreografii bych od toho malinko oddělil, protože to už je autorská záležitost (...) ale je výhoda znát lidi v souboru, pro které se choreografie dělá, a člověk si je může i předpřipravít!*

Důvěra, to je podle něj nejpodstatnější předpoklad fungující spolupráce mezi baletním mistrem a tanečníkem, stejně tak i mezi baletním mistrem a choreografem. V obou případech musí probíhat jakási duchovní symbióza. Otevřenost a vnímavost je samozřejmostí. Přirovnává baletního mistra k „pečujícímu rodiči“ a tanečnicí k „poslušným dětem“. Bezpodmínečně je nutné ono zvláštní propojení. Jeho největším vzorem v přístupu k tanečnicím byl Jiří Kylián<sup>500</sup> spolu se svou asistentkou Roslyn Anderson<sup>501</sup>. Dále pak Viktoria

---

<sup>500</sup> Jiří Kylián (\* 1947) český tanečník, světově uznávaný choreograf a dlouholetý umělecký ředitel Nederlands Dans Theater (NDT) v Haagu (1975 až 1999)

<sup>501</sup> Roslyn Anderson (?) australská tanečnice, asistentka, pedagog. Od 1972 členka Nederlands Dans Theater, od 1979-2008 asistentka choreografie a ředitelka zkoušek NDT. S baletem ND Praha nastudovala např. *Polní mši*, *Návrat do neznámé země* aj.



Simon<sup>502</sup> svojí otevřeností a Masazumi Chaya<sup>503</sup> díky dokonalému umění propojit taneční vizi s její praktickou aplikací.

## **Poslání více než povinnost**

Je-li práce posláním, vize se snadněji naplňují. Za 14 let svého šéfování několikanásobně pozvedl úroveň baletu, podařilo se mu navýšit počet tanečníků v souboru a zajistit kvalitní repertoár. Dovolil malé zamyšlení: *„Určitým způsobem řídím životy svých tanečníků, chci jim předávat svoji vizi, vezmu je do angažmá, chci z nich vytáhnout jejich taneční potenciál a snažím se, aby vnímali svoji práci pozitivně. Oni se stěhují za prací do oblastního města - vlastně je to citlivá oblast, zasáhnu do jejich soukromí...ale na druhou stranu ho nesmím moc řešit. Zkousím těmhle lidem předat kouzlo, krásu, estetiku a duchovní poslání tance, také dopad té které inscenace a samotného pohybu na diváky. Doufám, že v každé inscenaci je víc než jen taneční dokonalost, technika např. piruet, nádhera dekorace, účinek hudby! Chci, aby publikum ocenilo i srdce a duši, kterou do toho jako umělci vkládáme!“*

Šťastným ho činí spokojenost přelévající se z jeviště do hlediště a obráceně. Během těchto vzácných momentů pociťuje naplnění své vize a rozhodně mu nevádí být člověkem v pozadí. Naopak tuto skutečnost hodnotí konstatováním: *„Vždyť to je přirozený životní vývoj. Bylo by strašně egocentrické chtít stát celý život na jevišti! Takhle pociťuji zase jinou zodpovědnost! Mám z toho dobrý dojem, na jevišti jsou interpreti sice sami za sebe, tančí a já už to neovlivním, ale příprava byla společná, také výsledek je výsledkem vzájemné práce nás obou!“*

V současném stavu tanečního umění spatřuje trend myšlení mladých lidí, jež nechávají ovlivňovat stále novými a ještě důmyslnějšími technologiemi, ty jim sice pomáhají, ale zapomínají kvůli nim na vlastní život a vztahy. Také v tanci se podle něj odráží skutečnost, že tanečníci jsou mnohem rychlejší, technicky dokonalejší, jenže je nutné vycházet z lidských stavů, z nálad, z pocitů a to převést na jeviště! Postrádá motivaci dostat se „k jádru“ a vytvořit přirozený protipól techničnosti. O osobnost tanečníka v obecné rovině starost nemá, ale

---

<sup>502</sup> Viktoria Simon (?) americká tanečnice, asistentka choreografie. S baletem ND Praha nastudovala např. *Divertimento*, *Who cares* aj.

<sup>503</sup> Masazumi Chaya (?) tanečník a asistent choreografie, od 1991 umělecký ředitel Alvin Ailey American Dance Theater. S baletem ND Praha nastudoval *The River*.

obává se o podstatu a tvář příštích produkcí. V Plzni se mu doposud úspěšně daří řešit otázku nových inscenací. Na repertoáru se pravidelně objevují díla osvědčených choreografů i novinky začínajících autorů.

Svým pedagogickým působením přivedl dlouholetého plzeňského sólistu Richarda Ševčíka<sup>504</sup> až k ceně Thálie za rok 2014. Posléze mu umožnil se realizovat nejen jako interpret, ale i jako choreograf. Vždy vznikla mimořádně zdařilá inscenace.<sup>505</sup>

Richard Ševčík bilancuje vztah ke svému šéfovi i mentorovi v jedné osobě: *„První věc, kterou mne Jiří Pokorný naučil, byla sebekázně. Díky němu jsem začal naplno využívat svého potenciálu. Stal jsem se důslednějším, protože on propracovává roli do nejmenšího detailu - každý pohyb, gesto i pohled. Spolupráce s ním je pokaždé jiná, nová, dokáže z tanečníka vyždímat maximum, což nás posouvá dál. Velmi si cením i toho, že mi dodal důvěru a otevřel mi cestu k práci choreografa.“*<sup>506</sup>

---

<sup>504</sup> Richard Ševčík (\*1986) tanečník a choreograf. Od 2005 angažmá (od 2009 sólista) Divadlo J. K. Tyla v Plzni, 2015 Cena Thálie za roli Spartaka ve stejnojmenném baletu.

<sup>505</sup> Po choreografiích v operních a muzikálových titulech DJKT byl prvním velkým počinem Richarda Ševčíka celovečerní balet *Sen noci svatojánské* (2012), následoval *Obraz Doriany Graye* (2014), za který získal Uměleckou cenu města Plzně. Zatím jeho poslední inscenací je *Oliver Twist* (2017).

<sup>506</sup> Rozhovor s Richardem Ševčíkem vedla Zuzana Hradilová dne 20. 4. 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

## VI. Filip Veverka - světoběžník baletním mistrem

*„Dělat práci, která se dělá jen pro práci samotnou, to nemá smysl. Tanečník musí mít pocit, že se vše dělá pro nazkoušení určité choreografie, ne pro naplnění pracovní doby. Tanečníci musí mít motivaci.“*



Filip Veverka během příprav baletu Manon pro plzeňský balet DJKT v Plzni.  
(zdroj : archiv DJKT v Plzni)



## **Filip Veverka**

18. 6. 1978 Brno

Filip Veverka působil během své pestré kariéry v několika tanečních souborech, zde ztvárnil hlavní role ve známých klasických a neoklasických baletech i současných choreografiích. Po získání řady zkušeností v cizině, kde spolupracoval s významnými světovými choreografy, zakotvil v České republice a tančil na našich prvních scénách. Kvůli vleklým zdravotním potížím na čas vykonával práci baletního mistra, než v něm uzrál pocit, že jeho pravé místo je mezi choreografy.

### Odborné vzdělání

1988-1996 Taneční konzervatoř v Brně.

### Angažmá

1996-1998 člen baletního souboru Národního divadla v Praze

1998-2003 sólista baletu Národního divadla v Praze

1998-2001 hostování v Divadle J. K. Tyla v Plzni

2003-2005 člen Tulsa Ballet v Oklahomě

2005-2009 sólista baletu Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu

2009-2010 člen Královského švédského baletu ve Stockholmu  
(The Royal Swedish Ballet)

2010-2011 sólista baletu Státní opery Praha

2010-2013 sólista baletu Národního divadla Brno, host baletu Národního divadla v Praze a Staatstheater Karlsruhe

2012-2013 asistent choreografie Lucidor a Arabella v NDB

2015-2016 asistent baletu v Národním divadle Moravskoslezském v Ostravě

2015-2016 externí baletní mistr v Divadle F. X. Šaldy v Liberci

### Umělecká ocenění

1997 Cena Philip Morris Award pro začínajícího tanečníka

2003 Cena Thálie za roli Petruccia v baletu *Zkrocení zlé ženy*

## Přes modřiny k baletu

Filipa Veverku přivedla k tanci maminka, respektive její nesplněný sen „stát se baletkou“. Naděje vkládala do svých dvou dcer, posléze i do nejmladšího syna. Všechny své děti postupně zapsala do Baletní školy I. V. Psoty v Brně<sup>507</sup>. Vybrala lekce u pedagožky a dlouholeté sólistky brněnského Národního divadla Kateřiny Gratzerové<sup>508</sup>. Ta představovala velmi přísný typ pedagoga, byla známá svými svéráznými metodami a osobitým přístupem k žákům. V reálu to znamenalo, že leckterý žák dostal úkol či trest. Ovšem ti, kteří „vydrželi“, se posléze ve sféře baletu vskutku prosadili. Jedním z nich byl právě Filip Veverka, nenechal se odradit jako jeho dvě sestry a snášel poslušně „taneční teror“. Dokonce si užíval fakt, že byl mezi samými dívkami jediný chlapec.

Další etapou na jeho životní dráze byla Taneční konzervatoř v Brně. Bohužel na toto období nerad vzpomíná. Snaha a chuť učit se rozhodně nechyběla, ale podlomené zdraví a důchodový věk pedagožky hlavního oboru mu doslova „bránily v rozletu“. Neuspokojoval ho ani způsob výuky, kde kvantita převládala nad kvalitou. Výjimku tvořily lekce moderního tance s Vladimírou Kartousovou<sup>509</sup> a tanec s partnerem vedený Jiřím Kyselákem<sup>510</sup>, tyto pedagogové byli pro něho respektovanými autoritami a obou si také nesmírně vážil.

Vytoužený vzlet nastal až po úspěšném absolutoriu a zejména po nástupu do vysněného angažmá v Národním divadle v Praze v roce 1996. Po dvou letech ve sboru přišla sólová smlouva a řada tanečních příležitostí v tradičních titulech, i v těch modernějších. Své „taneční vzdělání“ doplňoval díky radám zkušeného sólového tanečníka Jana Kadlece<sup>511</sup>, jenž mu pomáhal mu rozvíjet taneční techniku i nevyužitý taneční potenciál.

---

<sup>507</sup> Baletní škola založená 1929 jako soukromá baletní škola I. V. Psoty. Do roku 1952 zde osobně vyučoval a v době jeho nepřítomnosti jej zastupovala jeho sestra Ljubov. Škola funguje dodnes.

<sup>508</sup> Kateřina Gratzerová (1928-2013) tanečnice a pedagožka, 1947/48 SD Bratislava, 1948-1976 SD Brno, 1975-1992 pedagožka ve škole I. V. Psoty.

<sup>509</sup> Vladimíra Kartousová (\* 1950 Brno) tanečnice, choreografka, pedagožka. TK HAMU 1983 (choreografie), od 1989 pedagožka TK Brno.

<sup>510</sup> Jiří Kyselák (1952-2017) tanečník, pedagog, choreograf. 1972-1973 stáž v Leningradě, TK HAMU (taneční pedagogika 1982, choreografie 1986), 1975-1990 sólista ND Brno, 1988-2008 pedagog a choreograf ND Brno, 1990-2004 šéf baletu zpěvohry ND Brno, 1977-2011 pedagog TK Brno.

<sup>511</sup> Jan Kadlec (\* 1956 Praha) tanečník, baletní mistr. 1976 ND Praha, 1977-2001 sólista ND Praha, 1994 Cena Thálie, 2005-2013 baletní mistr DJKT Plzeň.

Jak sám konstatuje, na cestě vzhůru k tanečním výšinám mu byli velkou měrou nápomocni skvělí asistenti souboru Jiřího Kyliána, kteří připravovali v ND jeho choreografie, a taktéž znamenitá baletní mistryně Nelly Danko, jež ho vždy znovu a znovu „nakazila“ svým neutuchajícím pracovním elánem. Během let strávených v Národním divadle se Filip díky své všestrannosti, fyzickým přednostem a mužnému projevu tančil mnoho výrazných rolích. Z tradičního repertoáru to byli např. Přítel prince a Rudovous v *Labutím jezeře* (1999), Princ v *Popelce* (1999) a v *Šípkové Růžence* (2000), titulní role v *Oněginovi* (1999), Myší král v *Louskáčkovi* (1998), Jean de Brienn v *Raymondě* (2001), Benvolio a Tybalt v *Romeovi a Julii* (1997, 2000), z moderních choreografií pak Strach v *Mauglím* (1996), Snový dvojník v *Malém panu Friedemannovi* (1993), Pastýř, Princ a Můra v *Dítěti a kouzlech* (2000), Petruccio ve *Zkrocení zlé ženy* (2003) a další.<sup>512</sup>

Po sedmi veskrze úspěšných letech však nastal čas změnit působiště. Důvodem odchodu nebyla změna ve vedení baletu<sup>513</sup>, jak by se mohlo zdát, ale touha po novější, účinnější motivaci.

### **Toulavá krev aneb touha „najít se“**

Americká Oklahoma se pro Filipa a jeho tehdejší partnerku Andreu Kramešovou, stala novým domovem. Na podzim 2003 byli angažováni do nesrovnatelně menšího tanečního uskupení Tulsa Ballet. Zdejší členové souboru byli „workoholici“, všechno podřizovali tanci a hledali vhodné lékařské doplňky, aby jejich taneční výkon byl co nejlepší. Atmosféra prodchnutá stoprocentním pracovním entuziasmem byla přesně tím, co Filip hledal, ale tento zápal se odehrával většinou na baletním sále a poskrovnu na jevišti. Repertoár byl pestrý od „klenotů“ George Balanchina až po novinky Nacha Duata, jenže počet představní v měsíci se pohyboval značně pod desítkou. Tentokrát to bylo přání stát častěji na jevišti, které řídilo budoucí osud mladého tanečního páru. Na

---

<sup>512</sup> [online] [ cit. 27. 2. 2018] Dostupné z <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=398&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>

<sup>513</sup> V roce 2002 se stal Petr Zuska uměleckým šéfem Baletu Národního divadla v Praze, v této funkci tak vystřídal Vlastimila Harapese. [online] [ cit. 27. 2. 2018] Dostupné z <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/petr-zuska>

doporučení Petra Vondrušky<sup>514</sup>, předního tanečníka a pedagoga Deutsche Oper am Rhein, se vydali na konkurz do baletního souboru v Düsseldorfu. Kladný výsledek u přijímacího řízení jim zajistil pracovní místa tak i přesun zpět do Evropy (2006).

Přijetí do düseldorfského baletu a zejména spolupráce s Youri Vámosem<sup>515</sup>, uměleckým ředitelem a choreografem v jedné osobě, znamenala úplně novou etapu Filipovy taneční kariéry, ta nabrala nečekaný směr i progres. Díky rolím ve Vámosově tvorbě konečně našel ono pověstné naplnění! Tento maďarský umělec se řadí mezi nejlepší evropské choreografy současnosti, často bývá označován jako „choreograf – vypravěč“. Jeho díla vynikají invencí, důvtipem, smyslem pro dramatičnost a nejvyšší mírou muzikálnosti.

*„Youri Vámos byl ten, kdo mne nejvíce ovlivnil, to je bez debat! (...) Mohl jsem s ním pracovat 4 sezóny a později jsem mu pomáhal jeho věci inscenovat. Ale proč? (...) V jeho choreografiích jsem se našel jako tanečník. Nejvíce mě oslovovalo, jak s lidmi pracoval! Mělo to hlavu a patu, bylo to pravdivé divadlo, mělo to dobrou režii. Youri přesně věděl, co chce, jak chce. Byla to náročná práce, ale celé to prostě dávalo smysl!!! Byly to dějové balety, nebyl to jen pohyb pro pohyb. Raději jsem odedřel celé představení a povyprávěl ucelený příběh než předváděl jen piruety a tour en l'air. To je trošku cirkusové!“*

Není tedy žádným překvapením, že zároveň s Vámosovým odchodem z Düsseldorfu (2009), zde ukončili své kontrakty také Filip s Andreou. Čeští tanečníci zamířili na sever Evropy do Švédska, přesněji do Královského baletu ve Stockholmu. Tady se jejich životní cesty rozešly.

## **Štěstí v neštěstí**

Po čase stráveném v zahraničí se Filip rozhodl zakotvit zpět v České republice. Se svojí novou partnerkou brilantní tanečnicí Miho Ogimoto krátce působili v baletu

---

<sup>514</sup> Petr Vondruška (\*1943 Hradec Králové)) tanečník, pedagog. 1967-1969 sólista ND Praha, 1969-1987 sólista v Düsseldorfu. Od roku 1980 docent Vysoké hudební školy v Kolíně nad Rýnem (1984-1997 vedoucí tanečního oddělení).

<sup>515</sup> Youri Vámos (? Budapešť) maďarský tanečník, sólista Bayerische Staatsoper München, choreograf a pedagog. 1996-2009 umělecký šéf baletu Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu. Od 2001 čestný profesor Taneční akademie v Budapešti. Knižní edice s názvem *Historie tance dvacátého století v jednom svazku (Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band - The Twentieth Century History of Dance in one Volume)* ho označila za nejlepšího choreografického vypravěče současnosti. [online] [cit. 27. 2. 2018] Dostupné z [http://www.youri-vamos.com/biographie\\_en.php](http://www.youri-vamos.com/biographie_en.php)

Státní opery v Praze. Filip navíc střídavě hostoval v Národním divadle v Praze i v Brně. Jeho radost z návratu na domácí jeviště však netrvala dlouho. Jeden vysokánský skok a nevydařený dopad se mu stal osudným. Křehké kyčle nevydržely neúměrnou fyzickou zátěž a „vypověděly službu“. Filip byl ze dne na den nezaměstnaný.

*„Takže tím jedním dnem završíš dráhu tanečníka a druhý den nečekaným telefonátem zahájíš dráhu baletního mistra. Měl jsem štěstí, (...) není to obvyklý postup, ale v mém případě to tak bylo. Zavolala mi Lenka Dřimalová, šéfka ostravského baletu, no a pak Alenka Pešková, šéfka z Liberce. Já vlastně nebyl baletní mistr (...) musel jsem se naučit jím být! Najednou jsem vedl tréninky a repetice.“*

V Národním divadle moravskoslezském v Ostravě nastoupil v roce 2015 jako baletní mistr s polovičním úvazkem. S baletním souborem zde nastudoval např. *Sen noci svatojánské*, tedy celovečerní představení v choreografii svého bývalého šéfa Youriho Vàmose, ve kterém ještě před nedávnem sám tančil. Kromě toho zadával tréninky a vykonával dozor při reprízách zmíněného titulu i jiných inscenací. Podílel se na chodu baletního ansámblu, určoval obsazení i doobsazení baletů a snažil se zvyšovat úroveň a prestiž tanečnicků, která už tak byla velmi dobrá. Ostravský soubor už tehdy tvořili ze dvou třetin zahraniční interpreti, kteří se spolu s domácími umělci projevovali jako nesmírně perspektivní, pracovití a cílevědomí tanečníci.

Poněkud odlišnou pozici měl v baletním souboru Divadla F. X. Šaldy v Liberci. Činnost externího baletního mistra představovala jiné množství povinností, vymezovala hlavně vedení zkoušek a občasné zadávání tréninků. Liberecký soubor byl početně menším tělesem s typově vyhraněnými individualitami, k nimž nebylo snadné „najít cestu“. (Tyto obtíže jsou zmíněny v podkapitole *Externí baletní mistr.*)

## **Nekonvenční stanoviska**

O Filipovi je známo, že se neostýchá vyjádřit svůj názor, bez okolků dokáže ventilovat nepříjemná, byť pravdivá fakta. Když někde není spokojený, neváhá podat výpověď. Z Düsseldorfu od Vàmose byl zvyklý na produktivní práci, bez zbytečných prostojů a diskuzí, proto mu mentalita švédského souboru a sklon k debatám „neseděl“. Proto se také v Královském baletu zdržel jen jednu sezónu.



Ve Státní opeře tančil dokonce jen půl sezóny, byl znechucen bezúspěšnou situací a odvoláním tehdejšího šéfa baletu Pavla Ďumbaly<sup>516</sup>. Evidentně mu vyhovuje pendlovat mezi soubory, jak sám konstatuje: *Když jsem dlouho na jednom místě, začnu se nudit, potřebuji pohyb z místa na místo.*<sup>517</sup>

Tento způsob práce je sice možný a udržitelný v případě tanečníka, ale ve funkci baletního mistra nefunguje. Právě z toho důvodu oba své pracovní posty po jedné vesměs komplikované sezóně opustil. Pravděpodobně přišly obě pracovní nabídky moc brzy a znemožnily Filipovi tolik důležitý „přerod“ z tanečníka do baletního mistra. Ačkoliv měl zkušenosti s pedagogikou i s asistencí od Vàmose, kde si obojí vyzkoušel, chyběl mu dostatečný odstup. Baletním mistrem se holt nelze stát „přes noc“!

Příčina patrně tkví i ve Filipově náročnosti k sobě i ke druhým nebo v jeho přesvědčení, že *„baletní mistr je strašně těžká a nevděčná práce!“* Což dozajista je, tudíž potřebuje vyrovnanou a emocionálně stabilní osobnost.

Takovou osobnost Filip každopádně představuje, o jeho interpretační praxi a profesionalitě není pochyb, ovšem jeho hlavní přínos současnému tanečnímu umění dlí předně v choreografické sféře. Jeho prvotina *Manon*<sup>518</sup> pro plzeňský baletní soubor je toho dokladem i příslibem do dalších let. Během příprav této inscenace nesčetněkrát potvrdil své zkušenosti, předal tanečnickům cenné rady v oblasti interpretační techniky, herectví i psychologie, což jen potvrdilo skutečnost, že dokáže být velmi dobrým baletním mistrem, ale v průběhu určitého tvůrčího procesu, ne jako systematická autorita.

V souvislosti s jeho choreografickou prvotinou představovala širší nominace na cenu Thálie za rok 2017 pro Karla Audyho<sup>519</sup> velký úspěch. Audy ztvárnil ve Veverkově inscenaci pana Duvala. Pro plzeňského sólistu to nebyla první spolupráce s Filipem Veverkou. Jejich umělecké cesty se zkřížily už v Národním divadle v Praze a v Národním divadle Brno. Karel Audy velmi oceňuje Veverkovo pracovní úsilí i umělecký vklad:

---

<sup>516</sup> Pavel Ďumbala (\*1958 Liptovský Mikuláš) slovenský tanečník, choreograf. Šéf baletního souboru Státní opery 2002-2010.

<sup>517</sup> Citováno z rozhovoru pro Operaplus [online] [ cit. 28. 2. 2018] Dostupné z <https://operaplus.cz/filip-veverka-nikdy-se-nevzdat/>

<sup>518</sup> Balet *Manon* v choreografii Filipa Veverky s hudbou Alexandra Konstantinoviče Glazunova - premiéra 18. 11. 2017 ve Velkém divadle v Plzni.

<sup>519</sup> Karel Audy (\*1984) tanečník. 2004–2009 Národní divadlo Brno (sólista baletu), 2009–2017 Národní divadlo v Praze (sólista baletu), od 2017 sólista DJKT v Plzni

*„Filip Veverka je pro mě silná osobnost s velkou vůlí a energií, kterou vkládá do práce. Své zkušenosti a poznatky z doby taneční kariéry teď plně využívá jako baletní mistr a choreograf. Pracuje s velkým nasazením, vždy má jasnou vizi, jak by měl každý prvek choreografie vypadat. Je velice nesmlouvavý, přesně ví, jaký vnitřní náboj a taneční přednes by každá role měla na jevišti mít. Filip Veverka působí jako velmi přemýšlivý typ baletního mistra, jeho názory jsou vždy konkrétní a nikdy ze svých požadavků nesleví. Věřím že má velký potenciál jak v oblasti choreografie, tak v oblasti pedagogiky. Jeho charakter ho k tomu trochu předurčuje a díky svým zkušenostem, může mnoho dalších tanečníků inspirovat a vést preciznímu tanečnímu ztvárnění studovaného díla.“<sup>520</sup>*

---

<sup>520</sup> Rozhovor s Karlem Audym vedla Zuzana Hradilová dne 20. 4. 2018 v Divadle J. K. Tyla v Plzni.

## VII. Seznam otázek pro respondenty

- *Vlastní vyprávění - životní příběh, život s tancem....*
- *Jaká je cesta od tanečníka k baletnímu mistrovi? Byl to u Vás přirozený proces, náhoda anebo nutnost?*
- *Co je náplní vaší práce? ... Jaké jsou Vaše úkoly, pravomoce nebo restriktce?... Co považujete ve Vaší práci za nejdůležitější?*
- *Která z profesí (pedagog, asistent, repetitor) Vás nejvíce naplňuje? Vnímáte baletního mistra jako symbiózu všech tří?*
- *Jaká kritéria by měl splňovat „ten nejlepší“ baletní mistr?...A co by naopak neměl?*
- *Vlastní setkání s baletními mistry, vliv.....*
- *Lze získat „virtuozitu“ v práci baletního mistra jinak než zkušenostmi a dlouholetou praxí? myslíte si, že pomůže vysokoškolské studium?*
- *Vyhovuje Vám být tzv. „člověkem v pozadí“ - osobou nesmírně důležitou, ale očím diváků skrytou?*
- *Myslíte si, že v dnešní době stále zůstává tanečník tvůrčím umělcem, anebo je pouhým nástrojem v rukou choreografa a repetitora?*
- *Snažíte se podporovat individualitu tanečníka? Jak hledáte vhodný přístup k jednotlivým interpretům?*
- *Preferujete společné repetice, či jste zastáncem separovaných zkoušek sólistů a sboru?*
- *Jdete ráno do práce s jasnou představou o náročnosti tréninku nebo zkoušky? Dovolíte si zaimprovizovat dle situace a nálady v souboru?*
- *Oceníte přínos hostujících pedagogů? ... Není to narušení dlouhodobé a cílené práce v souboru?*
- *Postrádáte větší mezinárodní propojení?*
- *Dáváte přednost klasickému anebo současnému repertoáru?*
- *Zasahujete do procesu tvorby choreografie? Dovolíte si pozměnit už hotovou inscenaci?*
- *Využíváte moderní technologie anebo se uchylujete k tradičnímu zápisu choreografie?*
- *Se kterým choreografem nebo interpretem se vám nejlépe pracovalo a proč?*

- *Dokážete si od náročného divadelního provozu odpočinout? Čím relaxujete?*
- *Jak hodnotíte současný stav tanečního umění ? Jak vidíte jeho budoucnost?*
- *Co je pro Vás opravdovým oceněním vaší práce?*
- *Dostali jste se někdy do situace, že jste si nevěděli rady?*
- *Jste přítomni na každém představení vašeho souboru?*