

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ a TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Taneční profese – její podoba a socioekonomický status
na příkladu baletu ND v Praze do roku 1945
(případová studie)**

Karolína Bulínová

Vedoucí práce: prof. Helena Kazárová, Ph.D.

Oponent práce: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Mgr. Ema Hrešanová, Ph.D.

Datum obhajoby: 29. září 2016

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Arts

Dance Theory

DISSERTATION

**A Dance Profession – Its Form and Socio-economic Status
(A Case Study at the National Theatre in Prague
before 1945)**

Karolína Bulínová

Supervisor: prof. Helena Kazárová, Ph.D.

Opponents: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Mgr. Ema Hrešanová, Ph.D.

Date of defence: 29th September 2016

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**Taneční profese – její podoba a socioekonomický status
na příkladu baletu Národního divadla v Praze do roku 1945
(případová studie)**

vypracovala 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

Ve své disertační práci jsem se pokusila přiblížit společenské a ekonomické postavení členů baletního souboru Národního divadla v Praze od jeho vzniku do roku 1945. Zásadním aspektem v tomto časovém úseku bylo úsilí baletu o získání uznání jako plnohodnotného divadelního žánru, osamostatnění od opery, jíž bylo součástí až do roku 1958. Podřadné postavení baletu v rámci divadelní hierarchie se odráželo ve finančním ohodnocení tanečníků; ti měli vždy nižší platy než členové souboru operního a činoherního. Vývoj a proměny sociální a ekonomické situace baletních umělců v pozici zaměstnanců kamenného divadla jsem se snažila zachytit na základě několika konkrétních životních příběhů, v závislosti na dobových okolnostech. Finanční podmínky dokládám dochovanými smlouvami, celkovou životní situaci pak dalšími osobními dokumenty, zejména korespondencí. Četné žádosti o zvýšení gáže či poskytnutí zálohy, prosebné až ponižené dopisy svědčí o tom, že ekonomické podmínky představitelů taneční profese byly často na hranici existenčního minima.

Abstract

My dissertation seeks to outline the social and economic status of members of the ballet troupe of the National Theatre in Prague after 1945. a defining aspect of this period was the effort on the part of the ballet ensemble to achieve recognition for ballet as an autonomous genre of theatre in its own right, and to achieve a status independent from the Opera, of which the troupe was part until 1958. The inferior status of ballet in terms of the theater hierarchy was reflected by the remuneration of the dancers themselves; their wages were always lower than those of the staff of the Opera or Drama troupes. i have tried to document the evolution and changes in the social and economical status of ballet artists as employees of state repertory theaters, depending on the context of each period and also by presenting them on two concrete trajectories and the experiences of individual artists. The financial conditions are documented by contracts, and the general situation further attested by additional personal documents, particularly correspondence. Frequent requests for a raise in wages or the paying of an advance, pleading and often no less than abjectly humiliating letters are ample evidence that the economic situation of dancers as professionals often stretched the limits of a basic living wage.

Poděkování

Děkuji prof. Heleně Kazárové, Ph.D. za cenné rady a připomínky k mé práci, za trpělivost a podporu, profesní i morální. Děkuji i všem ostatním pedagogům, kteří mi rovněž byli po celou dobu mého studia oporou nejen jako odborníci a učitelé, ale především jako lidé. Děkuji za to, že mi věřili a nenechali mě se vzdát.

Obsah

Seznam příloh.....	8
Úvod	10
Vymezení pojmů	15
1. Formování taneční profese v Čechách a na Moravě	24
1.1 Počátky taneční profese	24
1.2 Vznik veřejných divadel a prvních baletních souborů.....	27
2. Od monarchie k republice – od Bergera k Bergerovi – balet ND Praze v letech 1883-1918	32
2.1 Budování baletního souboru – první období baletního mistra Augustina Bergera .	32
2.1.1 Finanční a pracovní podmínky členů baletního souboru na konci 19. století ..	38
2.1.2 Dobové finanční relace (I).....	44
2.1.3 Prosby a žádosti.....	46
2.1.4 Osud tanečnice – Františka ze Schöpfů-Borecká	50
2.2 Nové vedení, staré problémy – situace za působení baletního mistra Achille Viscusiho	57
2.2.1 Finanční a pracovní a podmínky na začátku 20. století – <i>Instrukce</i>	60
2.2.2 Srovnání výše gází členů uměleckých souborů	62
2.3 Nové problémy, staré vedení – situace v druhém období baletního mistra Augustina Bergera	66
2.3.1 Válečná léta – Nouzové ujednání.....	68
3. Od převratu k převratu – snahy o emancipaci baletu a funkce baletního mistra ND v Praze v letech 1918–1948	71
3.1 Dozvuky 1. světové války a boj o nové smlouvy	71
3.2 Finanční a pracovní podmínky ve 20. letech 20. století.....	78
3.2.1 <i>Kolektivní smlouva</i>	81
3.2.2 Penze – ohrožená existence	85
3.2.3 Úprava <i>Kolektivní smlouvy</i>	87
3.2.4 Dobové finanční relace (II)	93
3.3 Snaha o důstojnější postavení baletního mistra – Remislav Remislavský	95
3.4 Dotek moderny z pozice externistky – Milča Mayerová v ND j. h.	100
3.5 Pokračování snahy o respekt a uznání funkce baletního mistra – Jaroslav Hladík	104
3.6 Situace ve 30. letech 20. století	110
3.6.1 Mistrovské schizma – Jelizaveta Nikolská a Joe Jenčík	113
3.6.2 Nerovné postavení vedoucích uměleckých souborů aneb není šéf jako šéf..	121
3.6.3 Srovnání baletních souborů ND a NDT.....	125

3.6.4	Pohled k sousedům – Miroslava Figarová, sólistka baletu ND v Brně	131
3.7	Situace ve 40. letech 20. století	138
3.7.1	Dobové finanční a sociální relace (III)	138
3.7.2	Balet ND v Praze v období 2. světové války	140
3.7.3	Nové posily v souboru v období druhé světové války	142
3.7.4	Nástin poválečného vývoje.....	157
Závěr	160
Prameny a literatura	168

Seznam příloh

Příloha č. 1 – Titulní strana smlouvy s Juliettou Paltrinierovou na ztvárnění role *Civilizace* v baletu *Excelsior*, 8. července 1885

Příloha č. 2 – Smlouva s Augustinem Bergerem na pozici tanečníka, 6. dubna 1883

Příloha č. 3 – Děkovný dopis Františky ze Schöpfů Borecké, 7. dubna 1885

Příloha č. 4 – Žádost Františky ze Schöpfů Borecké o poskytnutí zálohy, 16. dubna 1886

Příloha č. 5 – Žádost bratra Františky ze Schöpfů Borecké o finanční pomoc, 4. září 1889

Příloha č. 6 – Žádost Františky ze Schöpfů Borecké o poskytnutí zálohy, 28. října 1890

Příloha č. 7 – Úvodní body z *Instrukcí pro členy král. českého zemského a Národního divadla v Praze*, 1903

Příloha č. 8 – Zápis v *Gážní knize* Národního divadla v Praze z let 1908–1912

Příloha č. 9 – Úvodní strana *Kolektivní smlouvy*, 1922

Příloha č. 10 – Žádost Heleny Štěpánkové o možnost k pohostinským hrám, 9. září 1933

Příloha č. 11 – Smlouva s Jaroslavem Hladíkem na pozici baletního mistra, 23. dubna 1931

Příloha č. 12 – Odvolání Jaroslava Hladíka proti vyměřené výši důchodu, 24. června 1934

Příloha č. 13 – Návrh Joe Jenčíka na finanční podmínky svého případného angažování jako baletního mistra, 12. října 1936

Příloha č. 14 – Přímluva Václava Talicha za zvýšení platu Joe Jenčíka, 23. května 1939

Příloha č. 15 – Smlouva s Jelizavetou Nikolskou na pozici baletní mistryně a choreografky pro sezónu 1940/1941

Příloha č. 16 – Žádost Jiřího Němečka o přijetí do baletního sboru, 21. listopadu 1939

Příloha č. 17 – Potvrzení o přijetí Jiřího Němečka jako výpomocného člena baletního sboru a návrh smluvních podmínek, 1942

Příloha č. 18 – Žádost Zory Šemberové o přijetí jako sólové tanečnice s povinností tančit ve sboru, 4. ledna 1933

Úvod

Předmětem mého studia a tématem dizertační práce je tanečník jako představitel taneční profese, konkrétně pak jako zaměstnanec – člen baletního souboru Národního divadla v Praze – a jeho sociální a ekonomický status. Mnoha aspekty a specifiky profese tanečníka se zabývá publikace *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*,¹ jejíž součástí je i část mého výzkumu. V předkládané práci se zabývám daným tématem v širším společensko-kulturním kontextu, zároveň také detailněji, neboť přináším nová fakta.

Podtitul zmíněné publikace – *mezi obdivem a odsouzením* – dle mého zcela výstižně charakterizuje společenské postavení představitelů taneční profese nejen v průběhu historie, ale často i v rámci jedné dějinné epochy. Přestože jde o krajní hodnoty pomyslné stupnice, ve vztahu ze strany společnosti vůči taneční profesi stojí tyto extrémy, obdiv a odsouzení, uctívání a pohrdání, těsně vedle sebe a hranice mezi nimi vždy byla (a myslím, že stále je) velmi křehká.

O problému společenského postavení představitelů herecké profese píše Přemysl Maydl ve své studii *Psychologie a sociologie divadla*:² „Ujednání mezi hercem a společností herci sice dovoľovalo předvádět obraz života, ale zároveň byl právě pro to herec nejčastěji pronásledován. Teologové, zákonodárci a spisovatelé pojednávali se vsí vážností v učených rozpravách o důvodech opovrhování hercem. Morálka divadla a hovory o ní se nedají oddělit od společenského odsuzování herce, které někdy stále ještě přetrvává a prosazuje se v běžných míněních a předsudcích. Herec byl posuzován podle reakcí, které vzbuzovalo jeho společenské postavení, do něhož jej však sama společnost postavila. (...) Sociální skupina herců, nebezpečná svou činností pro sociální status quo, byla ostře oddělována od ostatní společnosti. V různých kulturách měla tato izolace různé formy společenské segregace

¹ Bulínová, K., Burešová, L., Gremlicová, D. (ed a kol), Kazárová, H., Zilvarová, D. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

² Maydl, P. *Psychologie a sociologie divadla: (nástin problematiky)*. Praha: SPN, 1978, s. 70.

a exkomunikace. Prohlašování herce za sociálně nehodnotného bylo spojeno i s omezováním jejich společenských práv."

Zmiňuje však i druhou stránku věci: „Negativní hodnocení herce jako člověka a občana nebránilo tomu, aby byl na jevišti i mimo jeviště vášnivě zbožňován, aby byl hrdinou mýtů a nositelem světské slávy. (...) Mnoho herců se stalo legendárními. Za života byli velebeni nejen úzkým kroužkem zasvěcených obdivovatelů, kteří sledovali každý jejich počín a pomáhali vytvářet kolem nich ovzduší mimořádnosti, ale byli proslavení i v široké veřejnosti. (...) Herec má charakteristické postavení jako tvůrce postav hrdinů, připomíná tím kult idealizovaných historických postav. Bývá předmětem obdivu pro svůj vzhled, zvláštnosti v uměleckém výkonu, ale i pro okázale vedený život nebo z módy."³

Herecká a taneční profese mají mnoho společného. Je to nejen tato zmíněná ambivalence ve společenském vnímání a hodnocení jejich představitelů, ale i společná historie, neboť z kočovných společností „potulných komediantů," z akrobatico-divadelních uskupení, kde se zpočátku obě umění překrývala, se rekrutovali budoucí profesionálové taneční i herečtí. V jednom je však tanečník oproti herci v zásadní nevýhodě, a to je délka jeho profesní kariéry.

V první kapitole nastiňuji počátky taneční profese v Čechách a na Moravě, proces profesionalizace a institucionalizace tanečního umění a vznik prvních baletních souborů v kamenných divadlech.⁴

Stěžejní část mé práce se pak zabývá sociálním a ekonomickým postavením konkrétních členů baletního souboru Národního divadla v Praze od jeho vzniku do roku 1945. V centru mého zájmu tedy stojí tanečník jako člen baletního souboru kamenného divadla, zaměstnanec Národního divadla – instituce v uměleckém oboru nejvýznamnější. Zaměstnanecký poměr v každé organizaci má vždy svá specifika, svá pravidla, zaměstnanci svá speciální práva a povinnosti. Něco mají ale přeci jen společné – jistotu pravidelné výplaty za cenu ztráty určité (v uměleckých oborech často bohužel i umělecké) svobody, nutnost dělat kompromisy, podřizovat se vyhláškám a řádům. Výhody i úskalí zaměstnaneckého poměru v Národním divadle jsem se snažila ve své práci postihnout.

³ *Tamtéž*, s. 73.

⁴ Oficiální scény s kamennou budovou a klasickým repertoárem.

Umělecké diskuze a polemiky se často zabývají mírou výjimečnosti uměleckého povolání, tedy tím, čím se umělec odlišuje od ostatních lidí. Shodují se v jednom, totiž že vedle talentu a nadání pro konkrétní umělecký obor mají umělecké osobnosti společnou schopnost „*ostřeji věci vnímat a posuzovat je. Každá umělecká tvorba se zakládá na zvláštním vidění světa a života a v tomto smyslu umělec je člověk, který svět a život vidí poněkud jinak než obyčejný člověk. Vidí ho trochu z jiného zorného úhlu a vidí ho tak zejména proto, že je citlivější, že jeho prožívání světa je daleko intenzivnější. Umělec s daleko větší vnímavostí reaguje na životní události, i když samozřejmě tyto události samy v podstatě se neliší od toho, co prožívá normální člověk. Je to tentýž svět, tentýž život, ovšem intenzita prožitku je u uměleckého tvůrce daleko větší. Při umělecké tvorbě se aktivizují všechny duševní funkce, tj. vnímání, fantazie, paměť, myšlení, cit – zkrátka všechny ‚bytové úplnosti‘. Do uměleckého díla potom vchází osobnost jako celek.*“⁵

V této celistvosti jsem se k tanečnickovi snažila přistupovat i ve své práci; pochopit a přiblížit ho jako člověka, který disponuje (nebo by měl disponovat) specifickými fyzickými i psychickými vlastnostmi a jehož osobní a společenský život je vlivem fyzické i psychické náročnosti jeho této profese zcela determinován a v důsledku časově omezeného trvání profesionální kariéry do jisté míry i limitován a komplikován.

Snažila jsem se zachytit vývoj a proměny sociální a ekonomické situace tanečníků v závislosti na dobových okolnostech a přiblížit je na základě několika osobních životních příběhů. Těžila jsem především z osobních spisů konkrétních umělců uložených v archivu Národního divadla. Tyto složky obsahují řadu dokumentů, dopisů, žádostí a proseb, lékařských i uměleckých osvědčení apod. Výběr umělců byl víceméně náhodný, či spíše jejich personální material byl, na rozdíl od jiných, dochovaný a dostupný. Na pozadí společenských proměn jsem se pokusila zprostředkovat jejich uměleckou i životní situaci.

Rozsah jednotlivých kapitol je dán množstvím informací, které bylo k dílčímu tématu či konkrétní osobnosti možno získat. Rovněž materiál v jednotlivých spisech umělců je různého rozsahu, což samo o sobě možná napovídá o jejich společenském postavení, míře „důležitosti“ a úcty ze strany Národního divadla; v některých

⁵ Cvekl, P. *Umění a život – sociologie umění*. Praha 1968, s. 8.

případech obsahuje složka vedle smluv řadu různých blahopřání, gratulací, četných titulů a ocenění, u jiných jen vstupní formulář a strohé parte.

Nejvíce materiálu pro svou práci jsem čerpala z fondů Archivu Národního divadla v Praze; osobní složky umělců, zaměstnanců Národního divadla v Praze, s jejich smlouvami, korespondencí apod. jsou uloženy v budově Archivu hlavního města Prahy (Chodovec), ostatní divadelní dokumentace, jako jsou organizační řády, statuty a kolektivní smlouvy pak v provozní budově Národního divadla v Praze na Annenském náměstí. Dokumenty Prozatímního divadla a Národního divadla z doby do konce 19. století spravuje divadelní oddělení Národního muzea v Praze.

Pro porovnání a získání povědomí o relacích ohledně pracovních a platových podmínek členů baletního souboru Národního divadla v Praze uvádím i výše platů členů souboru operního a činoherního, případně dalších zaměstnanců divadla. V těchto případech jsem rovněž využila dostupné osobní spisy, z nichž přináším část korespondence šéfa opery Václava Talicha (1883–1961) a šéfa činohry Otokara Fischera (1883–1938) pro srovnání kompetencí, finančního ohodnocení a celkového postavení v divadle šéfů jednotlivých uměleckých souborů. Ohledně finančních podmínek členů opery, činohry, ale i baletu v období do roku 1945 mi nejvíce informací poskytly publikace Jana Němečka⁶ a Františka Paly.⁷

Vedle Národního divadla v Praze mělo svůj baletní soubor v letech 1907–1919 také Městské divadlo na Královských Vinohradech, (jehož archivní materiál se mi nepodařilo získat), a Nové německé divadlo – Neues deutsches Theater. Jeho archivní fond je uložen v Archivu hlavního města Prahy; své rukopisné výpisky a poznámky ohledně ekonomické situace členů baletního souboru mi poskytla Dorothea Gremlicová, která existenci a význam tanečního umění v Neues deutsches Theater podrobně zpracovala pro samostatnou publikaci.⁸ Materiál jsem využila pro srovnání finanční situace členů baletu tohoto divadla s divadlem Národním v téže době.

⁶ Němeček, J. *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice: 1900–1920*, I.–II. díl. Praha: Divadelní ústav – Český hudební fond, 1969.

⁷ Pala, F. *Opera Národního divadla v období Otokara Ostrčila*, I.–IV. díl. Praha: Divadelní ústav, 1962.

⁸ Gremlicová, D. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze, (1888–1938)*. Praha: Státní opera, 2002.

Stálé baletní soubory se postupně etablovaly i v dalších kamenných divadlech v Čechách a na Moravě (Brno, Ostrava, Olomouc, Opava, Liberec, Plzeň, Liberec, České Budějovice, Kladno atd.) Jejich počátkům, ale především činnosti po roce 1945 se ve své badatelské práci věnovala Lidka Schmidová,⁹ českolovenský balet byl rovněž tématem práce Vladimíra Vašuta.¹⁰ Oba zmínění taneční teoretikové se ale zabývali především repertoárem a uměleckým zaměřením baletních souborů, nikoliv sociálními a ekonomickými otázkami jeho členů. Kontaktovala jsem proto vedení divadel s prosbou o možnost nahlédnout do složek jejich baletních umělců, u většiny z nich jsem ale narazila buď na nedostatek archivních materiálů (do roku 1945 téměř absolutní), či na neochotu vedení divadla k jeho poskytnutí. (V kladenském divadle dokonce na tvrzení: „V našem divadle nikdy balet nebyl“.) Se vstřícností jsem se naopak setkala na personálním oddělení Národního divadla v Brně, jehož archiv také není na předválečný materiál příliš bohatý, několik osobních složek však obsahuje. Využila jsem je jako sondy pro srovnání finančních a pracovních podmínek členů baletního souboru v Praze a v Brně, kteří navíc často působili v průběhu své kariéry střídavě na scénách obou těchto divadel. Baletní soubory Národních divadel v české a moravské metropoli byly dlouhá léta v konkurenčním vztahu, je proto zajímavé sledovat, zda se prvenství v umělecké úrovni a významu odráželo i ve finančním ohodnocení členů jejich baletních souborů.

Kromě archivních personálních složek mi cenným zdrojem poznatků, osobních názorů, postojů a zkušeností byly i různé dobové poznámky, rukopisy a memoáry samotných tanečníků a choreografů.

Výchozím materiálem pro mou práci byly samozřejmě práce tanečních historiků a teoretiků Boženy Brodské, Doroty Gremlicové, Heleny Kazárové, Jana Reimosera (Reye), Emanuela Siblíka, Vladimíra Vašuta, Čeňka Zírta aj.

Inspirací, ale i zdrojem dalších informací mi byly také diplomové práce mých kolegů, studentů Hudební a taneční fakulty múzických umění v Praze.

⁹ Schmidová, L. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962. Knihovna divadelní tvorby.

¹⁰ Vašut, V. *Dramaturgie baletu v ČSSR: 1945–1980*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

Vymezení pojmů

Ve své práci se zabývám tanečníkem jako představitelem tanečního umění, tedy tance „pro podívanou“, v němž převažuje estetická funkce nad ostatními, konkrétně pak tanečníkem profesionálem, který na rozdíl od amatéra vykonává umělecký tanec jako své povolání¹¹ – jako práci k zajištění obživy.

Profesionálního tanečníka chápu jako představitele taneční profese,¹² ačkoliv si uvědomuji, jak je téma profese a profesionality v oblasti tance problematické a proto i často diskutované. Na otázku, zda je pro taneční povolání adekvátní používat termín profese, se snaží odpovědět autorky publikace *Profese tanečníka*;¹³ v jejím úvodu poukazují v první řadě na kontext jazyka, ve kterém se termín používá s odkazem na sociologa Jana Kellera: „V angličtině termín *profession* označuje pouze ta povolání, v nichž převažuje duševní činnost, jejichž vykonavatelé mají víceméně samostatné postavení a jež vynikají nad ostatními zejména vysokou prestiží.¹⁴ Nejtypičtějším příkladem takto chápaných profesí byla v minulosti tzv. svobodná povolání (lékaři, advokáti, univerzitní profesori apod.).“¹⁵

Keller dále píše: „Profese se stala v moderní společnosti určujícím faktorem sociálního statusu¹⁶ člověka. Dospělý člověk je posuzován podle profese, kterou

¹¹ Povolání je formou zajištění existence, ekonomického standardu a východiskem pro určení ceny na trhu práce. Je prostředkem socializace a zařazení do určitých sociálních sítí. Vymezuje prostor pro seberealizaci, uplatnění schopností a znalostí, získání pocitu společenské užitečnosti. Pro společnost je povolání formou ekonomické aktivity, kategorií sociální stratifikace. Havlová, J. *Profesní dráha ve 20. století. Úvod do sociologie povolání*. Praha 1996, s. 7.

¹² Profese, z lat. *professio* – vyznání či přiznání k povolání, k řemeslu, česky povolání, ale také odbornost, resp. odborností, odbornou přípravou podložené povolání. Freidson, E. *The Profession of Medicine*, New York 1966; Montagna, Ch. *Occupation and Society*, New York 1977 podle Profese in *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996, s. 852.

¹³ Bulínová, K., Burešová, L., Gremlicová, D. Kazárová, H., Zilvarová, D. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

¹⁴ Prestiž, z lat. *prestantia* – mámení, projevovaný respekt, důležitost a vážnost připisovaná spol. skupinám, povoláním nebo jejich příslušníkům, na základě více či méně obecně uznávaného měřítka. *Velký sociologický slovník*, cit. 11 / op. cit. s. 841. / Míra úcty a pozitivního hodnocení charakterizovaného ekonomickými a sociálními privilegii, která společnost dané profesi či povolání připisuje. Havlová J., cit. 10 / op. cit., s. 9.

¹⁵ Keller, J. *Úvod do sociologie*. 6. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012, s. 165–166.

¹⁶ Status, pozice, kterou určitý člověk zaujímá vzhledem ke druhým lidem v rámci daného sociálního systému. V moderní společnosti je sociální status ovlivněn zejména dosaženým

vykonává, mladý člověk je posuzován podle profese, na kterou se připravuje. Izolace starých lidí je z velké míry způsobena ztrátou profesní role, v jejichž termínech člověk sám sebe posuzuje. (...) Zatímco ve společnosti tradiční se výkon profese zpravidla dědil (a spolu s ní i sociální nerovnosti), v moderní společnosti je osvojení určité profese v principu vázáno pouze na dosažení příslušného vzdělání, které je otevřeno v zásadě všem. Protože na vykonávané profesi závisí do značné míry příjem, moc i prestiž osoby, je volný výběr profese prostředkem mobilitních¹⁷ šancí. i když v praxi je situace závislá na typu socializace, kvalitě rodinného zázemí, vrozených schopnostech a dalších faktorech, v principu je přístup k profesím oproti tradičním společnostem vsutku liberalizován.¹⁸

Počátky sociologického zkoumání profese a formulování různých koncepcí sahají do konce 19. století: „Dlouho byly profese identifikovány se svobodnými povoláními, které sice po nástupu průmyslového kapitalismu nemizí, nýbrž se spíše vyvíjejí v jeho hranicích. Vidíme také, že sociologové se o ně zajímali velmi brzy. Již É. Durkheim (1893) se tázal na roli profesních sdružení, korporací, které považoval za významné pro demokratické fungování společnosti. Což je myšlenka, kterou systematicky zpracoval z funkcionalistického hlediska T. Parsons. Mezitím se však zkoumání profesí stalo běžným tématem americké sociologie. (Herpin 1973). V roce 1915 při příležitosti zkoumání lékařské a právnické praxe a praxe inženýrských a uměleckých profesí vyjmenoval S. Flexner jejich rozlišující atributy, na něž se pak odvolávali všichni, kdo se zabývají oblastí profesí. Především tři kritéria se objevují ve většině definic: specializace znalostí, která vede k přesnému a samostatnému stanovení pravidel činnosti; intelektuální vzdělání vysokoškolské úrovně, které předpokládá existenci škol, poskytujících náležitě uznávané vzdělání; ideál služeb, který vyvolává vytvoření deontologického kodexu a kontrolu vlastními příslušníky.“¹⁹

vzděláním, příjmem, vlastnictvím, sociálním oceněním vykonávané profese, podílem na moci a rozhodování a dalšími faktory. *Tamtéž*, s. 176.

Sociálně ekonomický status (SES) je proměnná, která vyjadřuje pozici, již zaujímá každý člověk nebo skupina lidí ve struktuře společnosti (na společenském žebříčku), tedy v sociální stratifikaci. Dostupné [on-line] z:

<http://www.prohuman.sk/pedagogika/socioekonomicky-status> [cit. 2. 7. 2016].

¹⁷ Mobilita označuje pohyb osob mezi pozicemi v rámci sociálního rozčlenění společnosti. *Tamtéž*.

¹⁸ Keller, J., *cit.* 14 / *op. cit.*, s. 165.

¹⁹ Boudon, R. [et al.]. Překlad Jochmann, V. *Sociologický slovník*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004, s. 152–153.

Typickým znakem profese jsou tedy tzv. profesní organizace, které mají krom jiného definovat a střežit profesní etiku. *The concise Oxford dictionary of English etymology* je charakterituje: „Profesní organizace jako organizační forma se skládá z centrálního regulačního orgánu, který dohlíží na standardní výkony všech jednotlivých členů, ze souboru pravidel, důkladného uplatňování znalostí ve vztahu k odborné kvalifikaci, které jsou základem profesionální činnosti, a nakonec z kontroly počtu, výběru a tréninku nových členů. Max Weber staví profesní organizace do protikladu k byrokracii a pokládá je za vzorové formy akademické autority, ve kterých je racionálně-právní moc založena na reprezentativní demokracii, a vedoucí představitelé jsou v podstatě první mezi rovnými. (...) Kontrola přijetí do stavu profesionálů a prověření odborných znalostí fungují jako forma, která zamezuje v přístupu k privilegovanému a dobře placenému zaměstnání těm, kteří nesplňují dané požadavky. V tomto ohledu se nabízí zajímavé srovnání profesních organizací s odbory, neboť přestože formální profesní etika vylučuje kolektivní vyjednávání a pracovní právní spory, v praxi se řada profesních organizací začíná chovat spíše jako odbory, zatímco naopak řada odborových organizací praktikuje jakousi formu kontroly nad přijímáním do stavu profesionálů.“²⁰

Vrátím se a ale k nám, do českého prostředí, kde se „termínu profese používá stále častěji jako prostého ekvivalentu termínu povolání, bez vztahu (nebo s velmi slabým vztahem) ke kategorii svobodných profesí.“²¹ Rovněž autor hesla profese ve *Velkém sociologickém slovníku* uvádí, že: „Význam termínu profese v angličtině je

²⁰ As an organizational form, a profession includes some central regulatory body to ensure the standard of performance of individual members; a code of conduct; careful management of knowledge in relation to the expertise which constitutes the basis of the profession's activities; and lastly, control of numbers, selection, and training of new entrants. Max Weber contrasted professions with bureaucracy, and regarded them as the paradigm form of collegiate authority, in which rational-legal power is based on representative democracy and leaders in principle are first among equals. (...) Entry and knowledge controls function as a form of status exclusion from privileged and remunerative employment. In this respect, professional organizations make an interesting comparison with trade unions, for although formal professional ethics preclude collective bargaining and industrial conflict, in practice many associations have found themselves becoming more unionate, whilst many unions practice quasi-professional job-entry control. Hoad, T. F. (ed.). *The concise Oxford dictionary of English etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1996, s. 419.

²¹ Boudon, R., cit. 18 / op. cit., s. 153.

poněkud užší než v češtině, překrývá se spíše s českým pojmem svobodné povolání, ale v jeho tradičním smyslu. Hlavním společným jmenovatelem pracovních rolí, které spadají do takto chápané profese, je omezený a regulovaný přístup k jejich výkonu. K profesi, resp. k profesní komunitě se také vztahuje velká míra samosprávy a kontroly, zejm. v záležitostech odborné kvalifikace. Morální kodex u většiny profesí, tj. profesionální etika, je přísnější než požadavky kladené v tomto ohledu na průměrného člena společnosti. Příčinu toho lze hledat v nebezpečí, že profesionál by mohl zneužít moci nebo autority, kterou mu daná profese zaručuje. (...) V bývalém Československu se vžilo chápání profese jako profesionálního vykonání určité práce. V tomto širším pojetí lze profesi získat specializovanou školní výukou, vyučením, případně i zaučením, zvl. kursy, takže se profese značně překrývá s pojmem kvalifikace,²² resp. je předpokladem výkonu každé kvalifikované práce. Proto se také často zaměňují pojmy povolání a zaměstnání.²³ Odvozený pojem profesionál se pak chápe ještě širěji, jako protiklad pojmu amatér, jako označení toho, kdo zvládl určitou činnost na vysoké úrovni a je schopen vykonávat ji rutinním způsobem, resp. se jí živit.²⁴

Když zrekapituluji základní kritéria profese, je aplikace tohoto pojmu na taneční umění skutečně sporná; Keller je vymezuje následovně:

- 1) *„Existence systematické teorie, o kterou se opírá praktická stránka výkonu profese. Osvojení profese tedy vyžaduje zároveň zvládnout teorii, která je*

²² Kvalifikace, nárok na znalosti, dovednosti a sociálně psychologické vlastnosti. Havlová, J. cit. 10 / op. cit., s. 9.

²³ Zaměstnání je institucionalizovaným povoláním, systémem rolí v tržní ekonomice, legislativně vymezeným pracovním úvazkem. Zaměstnání je smlouvou mezi zaměstnavatelem a zaměstnancem, je výkonem povolání v konkrétní organizaci. *Tamtéž*. Zaměstnanec je jedním z účastníků pracovněprávního vztahu (druhým je zaměstnavatel). Úkolem zaměstnance je vykonávat určitou závislou činnost pro zaměstnavatele, za kterou mu přísluší mzda či plat. Používá se i starší výraz „pracovník“, který však není ze zákonného hlediska totožný s pojmem „zaměstnanec“. Právní způsobilost být zaměstnancem má osoba, která v den sjednání pracovního poměru dosáhne 15 let věku. Musí však mít ukončenou povinnou školní docházku. Výjimkou jsou jen přiměřené společensky prospěšné práce, které svým charakterem ani rozsahem neohrožují její zdraví a vývoj, ani jí nebrání v přípravě na povolání. Takový zaměstnanec mladší 18 let se pak označuje jako mladistvý. Plnou právní způsobilost (včetně tzv. hmotné odpovědnosti) získá zaměstnanec dovršením 18 let. Dostupné [on line] z: <http://kdojeto.superia.cz/profese/zamestnanec.php> [cit. 20. 8. 2016].

²⁴ Maříková, H.; Petrusek, M. Vodáková, A. *Velký sociologický slovník, cit. 11 / op. cit.* s. 852.

s výkonem profese spjata. Formální podmínkou jejího zvládnutí je vysokoškolské studium.

- 2) *Profesní autorita vychází z ovládnutí vědomostí, jimiž běžný laik nedisponuje. (...) Profesionálové mají monopol na kompetenci v dané oblasti.*
- 3) *Profesní asociace plní více funkcí, především pečují o růst kvalifikace svých členů. Tím je posilován monopol na odbornou kompetenci. Definují se zde pravidla profesního chování, která mají garantovat „stavovskou čest“ příslušníků profese.*
- 4) *Profesní etiketa normuje vztahy odborníka vůči klientům i vzájemné vztahy mezi kolegy v profesi.*

Existují i další znaky profesí: neostré ohraničení pracovní doby a volného času, pocit závaznosti činící z výkonu profese něco víc než jen prostředek k získání obživy, možnosti profesní kariéry apod. Málokteré povolání splňuje všechny znaky profese, naopak málokteré nevykazuje ani jeden z nich.²⁵

Profesionálně neboli jako povolání, provozovaný tance výše zmíněné atributy profese spíše nespĺňuje. Předpokládá sice ovládnutí řemesla,²⁶ což ovšem nemusí (v historii ani dnes) zákonitě znamenat absolvování uceleného vzdělávacího programu odborné školy. A vysokoškolské vzdělání je v oblasti profesionálního tance jevem ojedinělým a vlastně i těžko splnitelným. Umělecké vysoké školy u nás (na rozdíl od zahraničí) studium interpretačního tanečního oboru nenabízejí, což *„pramení ze specifické povahy taneční profese, kterou lze vykonávat (...) jen omezenou dobu. V případě lékaře nebo právníka je přibývajícím věkem výhodou, je známkou léty nabytých zkušeností, kdežto u tanečníka je pouze známkou blízkého konce kariéry. Čas strávený studiem ukrajuje z krátké lhůty vymezené pro výkon profese.“²⁷*

V praxi tak zůstává měřítkem profesní kvality především tanečnickův umělecký výkon. Reálná potřeba teoretického vzdělání a možnost prokázat se vysokoškolským

²⁵ Keller, J. cit. 14 / op. cit., s. 165–166.

²⁶ Řemeslo je určitý druh manuální dovednosti, provozovaný za účelem obživy, resp. vytváření zisku. V přeneseném významu slova se v nejširším smyslu slova jedná ale i o intelektuální dovednosti a osobní schopnosti doplněné (nikoliv nutně, ale velice často manuální) příslušnou zručností, odbornou erudicí a zkušeností resp. praxí daného jedince. Dostupné [on line] z: <https://cs.wikipedia.org/> [cit. 5. 8. 2016].

²⁷ vod autorek. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: 2010, s. 8.

diplomem se stává aktuální teprve ve chvíli, kdy se chce tanečník (například na konci interpretační kariéry) stát pedagogem, neboť od roku 1915 je vysokoškolské vzdělání nutnou podmínkou k vyučování na státních uměleckých školách.

Na problematiku vysokoškolského vzdělání tanečních interpretů nicméně poukázal Taneční výzkum 2007, konkrétně na jeho nutnost při zařazení tanečníků-sólistů do nejvyšší možné platové třídy 12, resp. 13.²⁸

Vedle vysokoškolského vzdělání taneční povolání nevykazuje ani další aspekty profese týkající se profesních asociací a etiky. Profesní sdružení nemají (u nás ani ve světě) systematickou tradici a (pomineme-li středověká sdružení či cechy tanečních mistrů) jsou záležitostí posledních let. (V Čechách např. Unie tanečníků a performerů, Vize tance, Taneční sdružení, Vize tance aj.). Mají různá zaměření a cíle, profesními organizacemi v pravém slova smyslu však také nejsou. Jako ekvivalent profesní etiky tanečníků, členů baletních souborů kamených divadel, pak zvažuje Dorota Gremlicová služební řády, které v divadlech normují činnost a postavení členů uměleckých souborů včetně tanečníků a tím říkají, „*jak má být tato profese vykonávána a jaká pravidla má profesionální tanečník dodržovat, aby své profesi ‚nedělal ostudu‘*“.²⁹

Zdá se tedy, že tanec profesí není. Podle Havlové je však dnes termín profese možné aplikovat na širší spektrum povolání, a to díky procesu tzv. profesionalizace,³⁰ kterým prošla či prochází řada povolání a z původně amatérské

²⁸ Podle *Tanečního výzkumu 2007* disponovali v době výzkumu tanečníci českých baletních souborů z 96 % vyšším odborným vzděláním, zpravidla byli absolventy tanečních konzervatoří, z 6 % vysokých škol a z 9 % studenti vysokých škol. Návrátová, J., Vašek, R., Bohutínská, J. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010, s. 151.

²⁹ Gremlicová, D. Píle a poslušnost. Služební řád členů a žáků baletního sboru divadla v Breslau z roku 1841. In *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: 2010, s. 30.

³⁰ Profesionalizace, proces, během něhož určité zaměstnání nebo pracovní role, které až dosud neplatily za profesi, získávají tento atribut. Protože profese všeobecně zaujímají vyšší místo na žebříčku rozvrstvení (stratifikace) pracovních míst, je možno profesionalizaci považovat také za vzestup (vertikální mobilitu) celých pracovních odvětví. Skupiny usilující o profesionalizaci pokládají své snahy za úspěšné, jestliže se jim podaří prosadit zákonodárství, které jim vyhradí právo vykonávat své služby na výlučné, přesně stanovené bázi. Tento proces je však zpravidla velmi obtížný a zdoluhavý. Heslo profesionalizace. In *Velký sociologický slovník, cit. 11 / op. cit.*, s. 853.

činnosti se stala činností ekonomickou a víceméně licencovanou, tedy vyžadující vyšší míru vzdělání a kvalifikace: „Souběžně s narušováním tradičních profesionálních vztahů jde tendence vybavovat všechna povolání některými typickými znaky profesí. Zejména systematickou znalostí teorie, samokontrolou a z nich vyplývající autoritou. Profesionalizace povolání znamená povýšení povolání na profesionální úroveň, včetně závazků, které z toho vyplývají pro preferenci služby veřejnosti. Etický kodex a subkultura se vytvářejí zároveň s tím, jak se zdokonalují znalosti a výkon povolání. Celý proces je dlouhodobý. Ale probíhá.“³¹

Další termín, který ve své práci užívám, je institucionalizace, a to v souvislosti se vznikem divadel a rozvojem tanečního školství. Podle Kellera je však třeba rozlišovat mezi institucí a organizací, neboť „člověk bývá členem nejedné organizace, nemůže však být členem ani jediné instituce. Instituce je způsob, jak se co dělá. Organizace je tvořena lidmi, kteří něco určitým způsobem dělají.“³²

Rozdíly v pojmech dále specifikuje: „Instituce znamená ustavené, stereotypizované, rutinní způsoby jednání běžné v určité skupině či kultuře. Jde o jednání, jež je očekáváno od všech, kteří chtějí platit ve skupině za ‚domorodce‘. Instituce je popis činnosti, který musí znát ten, kdo chce v dané kultuře koexistovat s druhými lidmi.“³³

Organizace pak „umožňuje koordinovat aktivitu velkého počtu osob k dosažení určitého cíle. Bez ohledu na provozovanou aktivitu jsou zásady všech formálních organizací velmi podobné. Každá organizace má svůj oficiálně stanovený cíl, kvůli němuž byla zřízena. Je uspořádána hierarchicky, tento způsob má zaručovat operativnost rozhodování a uspokojovat potřebu kontroly činnosti jednotlivých složek organizace. Disponuje autoritou, která jí umožňuje kompetentně vystupovat v oblasti, v níž působí. Obsahuje síť komunikace, která má umožnit její činnost. Má více či méně přesně vymezené vztahy vůči prostředí, v němž působí.“³⁴

Keller také píše, že každý z uvedených rysů má „problematické prvky“. V divadelních organizacích můžeme sledovat zejména ty, které se týkají autority:

³¹ Havlová, J. cit. 10 / op. cit., s. 31.

³² Keller, J. cit. 14 / op. cit., s. 57.

³³ Tamtéž.

³⁴ Keller, J. cit. 14 / op. cit., s. 57.

„Autorita ve formálních organizacích je dvojího druhu. Autorita administrativní (úřední) má hierarchickou podobu, vyšší koordinují a kontrolují činnost nižších článků organizace. Oproti tomu autorita profesionálů, kteří jsou v organizaci zaměstnání, je založena na jejich vědění a nemůže být delegována jmenovacím dekretem. Mezi oběma typy autority vznikají četné třecí plochy. Konflikty odborníků a byrokratů mohou být řešeny různě. Odborník buďto lpí na svých odborných hodnotách a riskuje, že bude svými nadřízenými, v zájmu organizace služebně postihován, anebo se orientuje naopak na služební kariéru a výkon své profese jí podřídí, byrokratizuje se. (...) Uplatňování formální autority a kontroly je ovšem v praxi limitováno. Nadřízení mohou stanovit minimálně přípustný výkon, nemohou však normovat maximální úsilí zaměstnanců. Mohou přimět zaměstnance k dodržování disciplíny, nemohou je však donutit, aby vyvíjeli vlastní iniciativu.“³⁵

Jak jsem již zmínila, ve své práci se zabývám tanečником – profesionálem – zaměstnancem –, tedy členem divadelní instituce, přesněji řečeno organizace. Být v angažmá nebo na tzv. volné noze samo o sobě ovlivňuje společenský i ekonomický status tanečnicka. Obě formy provozování taneční profese mají své výhody i nevýhody, což jsou ovšem relativní pojmy, neboť co jeden považuje za výhodu, může jiný chápat jako omezení a naopak, jak vyplývá z výzkumu Daniely Zilvarové.³⁶ Podoba divadelního angažmá se postupem času ustálila, nyní má tyto charakteristické rysy: stálější forma zaměstnaneckého poměru³⁷, pravidelný přísun přibližně stejně vysoké částky peněz (podle zařazení do platové třídy³⁸ na základě

³⁵ *Tamtéž*, s. 155–156.

³⁶ Zilvarová, D. Svoboda na volné noze versus jistota v angažmá? Sonda do života tanečnicků v 21. století v Čechách. In *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: 2013, s.169–186.

³⁷ Pracovní poměr založený pracovní smlouvou na dobu určitou nebo neurčitou uzavřenou mezi zaměstnavatelem a zaměstnancem. Návratová, J., Vašek, R., Bohutínská, J. *cit.* 27 / *op. cit.* s. 167.

³⁸ Zařazení uměleckých pracovníků řeší zaměstnavatel vnitřním platovým předpisem a pravidly pro určení platového tarifu v rámci rozpětí nejnižšího až nejvyššího platového stupně příslušné platové třídy. Zaměstnanci jsou zařazení podle § 4, odst. 1 zákona o platových třídách, ve kterém je v katalogu práce zařazena nejnáročnější práce, jejíž výkon zaměstnavatel požaduje. Zaměstnanec je zařazen do platové třídy podle § 3, odst. 1 nařízení vlády, pokud pro výkon práce zařazené v této platové třídě splňuje kvalifikační předpoklady, případně požadavky, které jsou stanoveny tímto platovým předpisem. K dosažení vyššího než požadovaného vzdělání se nepřihlíží. Výjimečné zařazení zaměstnance nesplňujícího kvalifikační předpoklady upravují další ustanovení § 3 nařízení vlády. Všem zaměstnancům vykonávajícím umělecké práce je určen platový tarif v rámci

tzv. mzdových tabulek), relativně pravidelná pracovní doba³⁹, pravidelné tréninky, hierarchie v souboru (rozdělení na sólisty/sólistky, někde i první sólisty/sólistky, demisólisty/demisólistky a sbor), divadelní prázdniny (zpravidla šest týdnů), zázemí (taneční sály, zkušebny, divadlo a další služby), náplň práce – tanec.⁴⁰

Vstupem do angažmá se tanečník dobrovolně stává členem organizované instituce a tím bezesporu ztrácí kus své svobody. Byla a je to volba pro ty, kteří chtějí „pouze“ tančit a nechtějí být zároveň iniciátory, organizátory a v mnoha případech i tvůrci svých pracovních příležitostí; pro ty, kteří preferují jistotu pracovní i finanční (a to i v případě úrazu díky strhávání sociálního a zdravotního pojištění zaměstnavatelem).

rozpětí platových tarifů stanovených pro nejnižší a nejvyšší platový stupeň příslušné platové třídy. Výši platového tarifu a jeho změny navrhuje dle pravidel pro stanovení platových tarifů v rámci rozpětí platových stupňů platných pro příslušný umělecký soubor šéf uměleckého souboru a schvaluje ředitel organizace. *Tamtéž*, s. 151.

³⁹ Podle zákoníku práce nesmí týdenní pracovní doba překročit 40 hodin. Ačkoliv zákon umožňuje pravidelné i nepravidelné rozvržení pracovní doby a různé podoby flexibilním formám zaměstnání, v pracovní době uměleckých pracovníků jsou problémy – evidence pracovní doby je povinností zaměstnavatele. Ve většině divadel se vykazuje pro účely pracovní doby jen počet představení. V součtu hodin ale pracovní doba většinou přesahuje čtyřicet hodin týdně, oficiálně stanovených pro pracovní týden tanečníka v české republice. *Tamtéž*, s. 151.

⁴⁰ Zilvarová, D., *cit. 35 / op. cit.*, s. 178–180.

1. Formování taneční profese v Čechách a na Moravě

1.1 Počátky taneční profese

V našich zemích byl podobně jako v ostatní Evropě vývoj tanečního umění a formování taneční profese spjat se životem lidových i šlechtických vrstev. Navzdory silně evangelickému duchovnímu ovzduší odsuzujícího rozmařilý přepych a okázalé radovánky aristokracie se na šlechtických hradech a zámcích již v průběhu 15. a 16. století tančily společenské tance podle evropského vzoru, dochovány jsou i zmínky o velkých efektních podívaných na náměstích v rámci svatebních oslav apod. z počátku 17. století pak pocházejí zmínky o baletech pravděpodobně ve stylu *ballet de cour* – dvorského baletu.⁴¹ Společnost rovněž bavili najatí profesionální tanečníci a akrobaté. Byli to jednak taneční mistři, kteří kromě samotného výkonu při představení měli na starosti i jeho přípravu a nácvik, nebo kočovní umělci, kteří spojovali taneční umění často s akrobacií nejrůznějšího zaměření a specializovali se zejména na tzv. groteskní tanec. Zdivadelněný tanec tak získával především zábavnou a obveselující funkci, která byla v českém prostředí preferována.⁴²

Třicetiletá válka (1618–1648) znamenala velký duchovní i kulturní otřes a mohutnou vlnu emigrace české nekatolické šlechty a českobratrské inteligence po Bílé Hoře, nicméně i během těchto těžkých let se ve šlechtických domech tančilo. Pořádaly se tzv. *balla a balletta* – společenské tance se složitější choreografií ve formě „tance pro podívanou“, Společenský život šlechty zpestřovaly také taneční produkce složené z jednotlivých, navzájem nesouvisejících tanečních výjevů, něco mezi formou, které se v italských traktátech říká *balletti* – složitější společenský tanec pro jeden či více smíšených párů nebo jedinců stejného pohlaví a suitou divadelně pojatých tanců, určenou již pro profesionální provedení. Ve druhé polovině 17. století se situace tanečního umění v celoevropském kontextu výrazně

⁴¹ Tanec jako osobní prezentace dvořanů dosáhl největšího rozkvětu ve formě *ballet de cour* (dvorský balet) na francouzském dvoře Ludvíka XIV. Nejvýznamnějším představením v tomto stylu u nás byla bezesporu výpravná podívaná *Phasma Dionysiacum Pragense Pražské zjevení dionýské* v provedení pražské šlechty, 5. února 1617, ve Vladislavském sále na Pražském hradě. Pánek, J. *Phasma Dionysiacum a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617. Jejich dobový a typologický rámeček*. FHB 17, 1994, s. 117–131.

⁴² Zíbrt, Č. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1960, s. 198.

změnila. Jak sílil vliv a moc Francie, do popředí se dostávaly nové francouzské tance, které postupně nahradily italské formy v celé Evropě včetně Čech.⁴³

Na vývoj artificiálního tance vázaného na prostředí šlechtického dvora měl v průběhu celého baroka neblahý vliv fakt, že český král nesídlil ve své zemi, ale u sousedů – v rakouském arcivévodství – a sídelním městem monarchie byla Vídeň. Ještě neexistovala veřejná divadla, profesionální jevištní tanec byl proto v Čechách v 2. polovině 17. století viděn jen zřídka, většinou u příležitosti návštěvy císařského dvora v inscenacích oper, jejichž součástí byla tzv. *intermezza*, taneční či pantomimické výstupy a zpěvní mezihry uvnitř oper. Se vznešenou italskou operou se pak Praha setkala u příležitosti korunovace Karla VI. a jeho manželky Alžběty Kristýny za českého krále a královnu v roce 1723. V Praze se konala řada kulturních událostí, jejichž součástí byl tanec v různých podobách a funkcích. Nejvýznamnější z nich bylo představení majestátní opery Johanna Josepha Fuxe *Costanza e Fortezza (Stálost a síla)* v srpnu 1723 (inscenované v prostorách k tomu účelu zbudovaného amfiteátru na Pražském hradě) s velkolepou výpravou v podání české šlechty. Je pravděpodobné, že k uskutečnění tanců byli najati místní, tj. pražští profesionální tanečníci – taneční mistři nebo tanečníci z jiných divadelních společností.⁴⁴

Vedle opery *Costanza e Fortezza* byla 12. září 1723 rovněž u příležitosti korunovace Karla VI. uvedena slavnostní opera (melodram s baletem) o sv. Václavovi na hudbu Jana Dismase Zelenky s textem P. Matouše Zilla s názvem *Sub olea pacis et palma virtutis conspiena orbi regia Bohemiae coronae (Pod olivou míru a palmou ctnosti před celým světem nádherně se skvoucí koruna Čech)*. Sólové a sborové tance předvedlo v pražském Klementinu 150 až 160 účinkujících (studentů různých tříd jezuitské koleje většinou původem z Čech, Moravy a Slezska – na konci libreta jsou všichni jmenovitě uvedeni). V prvním a třetím jednání tančili kromě deseti českých studentů (rétorů) také dva sólisté, kteří nepatřili ke studentům jezuitské koleje – Václav Karas (Karras) a Petr Horn z Prahy. Byli buď pražskými tanečními mistry, anebo patřili k některé z divadelních společností, které v těch letech v Praze

⁴³ *Tamtéž.*

⁴⁴ Volek, T., Význam italské opery pro české baroko. In *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*. Praha: Scriptorium, 2004. Documenta Pragensia, s. 13.

vystupovaly. Jde však pravděpodobně o první české profesionální tanečnický, o kterých víme.⁴⁵

Pražské představení opery *Costanza e Fortezza* bylo významným mezníkem v rozvoji hudebního divadla v českých zemích. Podpořilo nadšení české a moravské šlechty pro operu, přineslo nový model dobového umění, vrcholného ve své formě i interpretační náročnosti, bylo novým impulzem k dalšímu budování šlechtických divadel a divadelních sálů, pořádání slavností a divadelních představení, zakládání kapel, najímání tanečních mistrů a profesionálních tanečnicků pro balety v divadelních představeních. Šlechtické rezidence v Čechách i na Moravě tak byly v 17. století významnými divadelními středisky (Český Krumlov, Jaroměřice nad Rokytnou, Bečov nad Teplou, Roudnice, Holešov, Mikulov a další, v Praze fungovala palácová divadla hrabat Valdštejnů, Thunů, Krakovských z Kolovrat či Netolických z Eisenberga). Movitější šlechtici si mohli dovolit zvát profesionální soubory, které pak v jejich zámeckých divadlech účinkovaly dlouhodobě, nebo jen v určitých obdobích. Většina z nich ale dávala přednost osobnímu účinkování a též účinkování svých múzicky vzdělaných poddaných, kteří pod vedením několika profesionálů tvořili hlavní interpretační obsazení zámeckých inscenací. Poddaní na šlechtických sídlech tak museli tanec zvládat na vysoké úrovni, což při nutnosti zvládat své povinnosti jistě nebylo snadné. Zkoušky na taneční části slavností se navíc často konaly v brzkých ranních hodinách, aby neubíraly čas pro běžné činnosti. Z řad profesionálů si šlechtici zvali také divadelní architekty, malíře a hudebníky. Taneční mistr měl v zámeckém divadle úlohu choreografa, pedagoga a často i sólového tanečnicka.⁴⁶

Inscenace barokních oper, jichž byl tanec součástí, byla v období baroka většinou přístupná pouze šlechtě; pro veřejnost se konaly následně inscenované turnaje na venkovních prostranstvích. Na podoby jevištního tance a formování hudebního divadla jakožto veřejně dostupného kulturního fenoménu u nás tak měly vliv především kočovné divadelní společnosti křižující Evropu. Do Čech a na Moravu

⁴⁵ Kazárová, H., Barokní Čechie a Terpsichora. Taneční kultura v Čechách v kontextu barokní Evropy. In *Barokní Praha - barokní Čechie, 1620-1740: sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách*. Praha: Scriptorium, 2004. Documenta Pragensia, s. 919-942.

⁴⁶ Kazárová, H. Šlechtická divadla a tanec. In *Taneční listy*, III/1993, s. 14-16.

přicházely koncem 17. století především z Itálie, Anglie či Německa. Projížděly Prahou, Brnem, Olomoucí, Opavou, Jihlavou, Znojmem, Kroměříží atd. Své roztančené hry s tanci a pohybovými typizacemi postav *commedie dell'arte* zakončené často komickým baletním číslem hrály většinou pod širým nebem na jarmarcích a jiných lidových slavnostech nebo v sálech městských hostinců. Stálejší angažmá pak získávaly u knížecích dvorů či v zámeckých divadlech. Členy společností byli činoherci a tanečníci – mezi oběma druhy projevu se příliš nerozlišovalo. Divadelní společnost měla většinou jeden taneční pár – tanečního mistra s manželkou, ale jako tanečníci se uplatňovali i ostatní členové, a to hlavně v groteskních tancích, zatímco tzv. „specializovaní“ tanečníci předváděli tance ve stylu *la belle danse* – menuety, musety, louny aj. Díky těmto kočovným divadelním společnostem mělo publikum u nás povědomí o operním a baletním dění v Evropě, neboť jejich repertoár byl podobný tomu, který se hrál ve velkých dvorních operách, i když v komornějším a nikoliv tak dokonalém provedení.⁴⁷

1.2 Vznik veřejných divadel a prvních baletních souborů

Důležitým mezníkem ve formování taneční profese obecně bylo zakládání divadel, původně šlechtických, později šlechtou podporovaných a částečně či zcela veřejných.

Baletní skupiny, které ve veřejných divadlech v Evropě v průběhu 18. století vznikaly, „byly obvykle složeny z členů jedné rodiny (rodiče a děti) a několika dalších členů, kteří sice s ‚vůdčí‘ rodinou nemuseli být spřízněni, ale často byli opět v nějakém příbuzenském vztahu (manželé, bratři, sestry apod.) Skupiny byly relativně malé, s výjimkou největších divadel (např. *Dvorská opera* ve Vídni), přesouvaly se poměrně rychle z jednoho divadla do druhého, a i když se vnitřně přeskupovaly, rodinné vazby se víceméně uchovávaly. (...) Vlastníci divadla neuzavírali smlouvu s jednotlivými členy skupiny, ale s jejich impresáři, principálem.“⁴⁸ V 19. století pak ještě sice přetrvával kult nezávislých baletních hvězd, nicméně divadla už měla své baletní skupiny, sbory i sólisty. „Mezi divadly se stále přesouvali baletní mistři a sólistické hvězdy, členové baletního sboru však byli stále častěji rodáci z daného města a setrvali ve svém divadle po celou kariéru;

⁴⁷ Kazárová, H. cit. 45 / op. cit., s. 919–942.

⁴⁸ Gremlicová, D., cit. 29 / op. cit., s. 31.

rodinné skupiny mizely a nahrazovaly je soubory poněkud nesourodě složené ze světoběžných baletních mistrů a sólistů a v místě usedlých členů sboru. Tato proměna baletních skupin měla citelné důsledky, kupř. v podobě potřeby uzavírat smlouvy s každým člověkem zvlášť, což ovšem souviselo s proměnami právního systému jako takového."⁴⁹ Baletní soubory však až do 20. století nefungovaly samostatně, byl součástí operního sboru a baletní mistr jako vedoucí baletního souboru podléhali šéfu opery.

S postupným formováním baletních souborů souvisela i potřeba tanečního vzdělání – zakládání škol. *„Dříve se děti rychle zapojovaly do práce baletní skupiny, učily se profesi pod dohledem svých rodičů nebo jejich známých, přirozeně se včleňovaly do divadelního prostředí. (...) Baletní sboristé z období první poloviny 19. století, spoutaní celoživotně s jedním divadlem a jedním místem, mnohdy vůbec nepocházeli z divadelních rodin, potřebovali proto na prvním místě profesionální školení ‚zvnějšku‘ organizované divadlem, což bylo podnětem k zakládání baletních škol při divadlech.*"⁵⁰ Vznik divadelních institucí, baletních těles a škol přinesl změny ve způsobu angažování baletních umělců, kteří byli nuceni vyvázat se z rodinných vztahů a ze zázemí kočujících uměleckých klanů a přijmout nové společenské role v rámci divadelní hierarchie.

V českých zemích měla na vznik veřejných divadel rozhodující vliv pražská světová premiéra již zmíněné korunovační opery *Costanza e Fortezza*. Po jejím uvedení (1723) vystihl hrabě František Antonín Špork (1662–1738) zájem Pražanů o italskou operu a zřídil české metropoli od následujícího roku stálé operní divadlo.⁵¹ *„Tento šlechtic, toužící po ocenění v kruzích místní aristokracie, však nepojal své operní divadlo po způsobu dvorních divadel jako soukromou instituci s vyloučením veřejnosti, naopak umožnil do něho vstup každému, kdo si koupil vstupenku, čímž došlo v Praze vrcholného baroka k vytvoření opery ryze moderního typu. Svou*

⁴⁹ *Tamtéž*, s. 32.

⁵⁰ Gremlicová, D., *cit.* 29 / *op. cit.*, s. 31.

⁵¹ Šporkovo divadlo na Novém Městě pražském bylo přístupné veřejnosti již od roku 1701, fungovalo jako první samostatná divadelní budova v Praze pro veřejná představení profesionálních kočujících německých, italských a francouzských divadelních společností, ale hrála se v něm převážně činohra. V roce 1724 bylo nahrazeno novou, modernější budovou, která fungovalo jako městská opera až do Šporkovy smrti v roce 1738.

*veřejnou operní scénou tak Praha vývojově předběhla všechna rezidenční města střední Evropy. (...) Protože pražská italská opera existovala jako veřejnosti přístupné divadlo bez podstatného přerušení déle než osmdesát let, zrodil se z ní další moderní fenomén – operní publikum.*⁵²

Po zániku Šporkova divadla bylo pražským magistrátem zřízeno na Starém Městě Divadlo v Kotcích. Říkalo se mu Reggio teatro di Praga nebo Königliches Prager Theater, někdy též Comedien Haus, ale nejčastěji Opern-Theater in der Kotzen. Bylo otevřeno v roce 1739 a hrálo se v něm s menšími přestávkami až do roku 1783.⁵³

První stálé veřejné divadlo mělo vedle Prahy i Brno. Bylo otevřeno již v roce 1732 (tedy o pět let dříve než v Praze) a stálo na Zelném trhu na místě vyhořelé hospody – taverny, říkalo se mu proto Theater in der Taffern, Divadlo v taverně nebo Opera Haus – Operní divadlo nebo Malá taverna. Hrály se v něm činohry, opery i balety. Divadlo vystavělo město a zadávalo je (stejně jako Praze) jednotlivý nájemcům.⁵⁴

Velké divadlo (po vzoru evropských měst, která již velké scény měla) otevřel v roce 1783 hrabě František Antonín Nostitz-Rieneck (1725–1794) v Praze na Ovocném trhu. Spravovali ho různí nájemci a hrály se v něm převážně činohry, operety a hry se zpěvy a tanci; opera byla zastíněna produkcí Thunovského divadla (1743–1794) na Malé Straně. Po smrti hraběte Františka Antonína Nostitze se po dlouhém jednání v roce 1798 stali majiteli divadla čestí stavové a nazvali divadlo Stavovské.

V roce 1786 zahájilo v Praze svou činnost Vlastenské divadlo na koňském trhu – Bouda. Vedle českých a německých her uvádělo i pantomimické balety baletního mistra Františka Xawera Seveho. Pro letní měsíce byla zřízena druhá scéna Vlastenského divadla, Divadlo v Růžodole (Theater im Rosenthal). Obě divadla ukončila provoz v roce 1789. V nových prostorách pak hrálo Vlastenské (Vlastenecké) divadlo u Hybernů jen jednu sezónu 1789/99.⁵⁵

Do konce 18. století u nás neměla divadla stálé baletní soubory, působily v nich stále hlavně nájemní herecké společnosti; profesionální tanečníci byli také členy

⁵² Kazárová, H., *cit 45 / op. cit.*, s. 919–942.

⁵³ Brodská, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 30.

⁵⁴ *Tamtéž*, s. 40.

⁵⁵ Brodská, B., *cit. 53 / op. cit.*, s. 35.

operních společností, které v českých městech, především v Praze a Brně, organizovali operní impresáři, jako byli Johann Sartorio, Antonio Lotti, Antonio Denzio, Tomaso Ristori a další. Teprve když čeští stavové v roce 1798 koupili Nostitzovo divadlo, přejmenovali ho na Stavovské⁵⁶ a zřídili tzv. dohlédací komisi, která dohlížela na činnost divadelních ředitelů po stránce hospodářské i umělecké, byli baletní mistři a tanečníci angažováni přímo divadlem.

První dochovaná smlouva týkající se tanečního umělce zřejmě pochází z roku 1834. Je to smlouva s baletním mistrem Johannem Raabem, který působil ve Stavovském divadle v letech 1834–1840.⁵⁷ Originál smlouvy je uložen v divadelním oddělení Národního muzea v Praze, kde jsou uloženy rovněž smlouvy členů Královského zemského českého prozatímního divadla (1862–1882).⁵⁸ o souboru Prozatímního divadla píše a jeho ekonomických podmínek se dotýká Božena Brodská ve své publikaci *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, ve které uvádí např.

⁵⁶ V roce 1862 bylo divadlo přejmenováno na Královské zemské německé divadlo. V roce 1920 pak v rámci protiněmeckého pogromu divadlo obsadil český dav, který budovu předal Klubu sólistů Národního divadla. Dne 1. prosince 1920 bylo divadlo usnesením zemského správního výboru převedeno do správy Národního divadla a nazváno opět Stavovským.

⁵⁷ Raabovým úkolem bylo – podle smlouvy sepsané 10. dubna 1834 – aranžovat balety, pantomimy, tance, pochody, skupení a tableaux, nastudovat je v předepsané době a vést denně taneční tréninky. Za to měl dostávat 41 zl. 40 kr. C. M. a jednou do roka polovinu své benefice, jeho žena měla gáži 22 zl. měsíčně. Ve srovnání s platy herců a zpěváků to nebylo mnoho, ale Raab, tak jako někteří členové jeho souboru, např. Bedřich Feigert i Josef Lenner, dával ještě od ledna 1835 ve svém bytě hodiny tance, což ohlašoval na divadelní ceduli. O masopustu aranžoval společenské bály a plesy, jak pro českou, tak i německou společnost. Brodská, B. *cit.* 53 / *op. cit.* 71.

⁵⁸ Myšlenka vybudování důstojného kamenného divadla se rodila od podzimu 1844 na poradách vlastenců v Praze a začala se realizovat žádostí o „privilej na vystavění, zařízení, vydržování a řízení“ samostatného českého divadla, kterou stavovskému výboru českého sněmu 29. ledna 1845 předložil František Palacký. Privilej byla udělena už v dubnu 1845. Teprve však za šest let, v dubnu 1851, vydal mezitím ustavený Sbor pro zřízení českého národního divadla v Praze první veřejné svolání k zahájení sbírek. O rok později byl z výnosu prvních sbírek zakoupen pozemek bývalé solnice o rozloze necelých 28 arů, který sice předurčil nádhernou polohu divadla na vltavském břehu proti panorámatu Hradčan, zároveň však svou stísněností a lichoběžníkovým tvarem vytvořil těžké podmínky pro autory budovy. Období Bachova absolutismu (forma vlády v rakouském císařství v letech 1851–1859, jejímž představitelem byl rakouský ministerský předseda Alexander Bach) zarazilo přípravy stavby a podpořilo koncepci skromné prozatímní budovy, která byla postavena na jižní části divadelního pozemku architektem Ignácem Ullmannem a otevřena 18. listopadu 1862. Budova Prozatímního divadla se pak stala součástí stavby definitivního Národního divadla; její vnější plášť je dodnes patrný ve zvýšené části zadního traktu stavby a vnitřní prostorové dispozice byly zahlazeny až při poslední rekonstrukci budovy Národního divadla v letech 1977–1983. Dostupné [on-line] z: <http://www.narodni-divadlo.cz> [cit. 1. 8. 2016].

výše gáží sólových tanečnic v roce 1877.⁵⁹ V tomto prvním českém – Královského zemského českého prozatímního divadla (1862–1882). V prozatímním divadle měl však balet minimální prostor pro samostatnou práci, uplatňoval se především v operách a výpravných hrách se zpěvy a tanci.

Nová vývojová etapa profesionálního českého baletu začala s otevřením Národního divadla v Praze. Nicméně ani zde nebyla situace baletu zdaleka ideální a k osamotnění ho čekala ještě dlouhá cesta. „V procesu národního uvědomování stál jakožto ‚němé‘ umění stranou, protože nemohl být využit při propagaci probuzeneckých myšlenek. Dlouhou dobu bylo na něj pohlíženo jako na ideově, umělecky i mravně pokleslý žánr, stojící hluboko pod vyspělou, mezinárodně uznávanou operou i respektovanou činohrou. Rostoucí oblíby baletu však bylo záhy využito k tomu, aby ‚dělal kasu‘, plnil pokladnu penězi, potřebnými pro náročný provozu šlechtileho, ‚opravdového umění‘.“⁶⁰

Baletní soubor v Národním divadle v Praze začal fungovat s vlastním pravidelným provozem jako první. Od konce 19. století lze doložit baletní aktivitu i v dalších kamenných divadlech v Čechách a na Moravě, ale určit přesné datum vzniku baletních souborů je obtížné. Pravděpodobně druhým nejstarším byl baletní soubor v Plzni, který se začal formovat v prvním desetiletí 20. století se. Důležitým podnětem pro vznik dalších souborů pak byl vznik samostatné Československé republiky v roce 1918; byl to především baletní soubor v Brně, jemuž dal potřebný profesionální základ již v roce 1918 Achille Viscusi, který měl zásluhu i na vzniku baletu v Ostravě o rok později 1919. Služební baletní soubor vznikl v roce 1920 také v Olomouci zároveň s otevřením českého činoherního divadla, avšak k občasné vlastní práci se dostal až ve 30. a 40. letech.

Skutečný rozvoj, samostatnou činnost a pravidelné uvádění baletních premiér většiny baletních souborů můžeme sledovat až po 2. světové válce.⁶¹

⁵⁹ Althová dostala nejvyšší gáží, jakou dosud sólová tanečnice na našem jevišti měla, 83 zl. měsíčně, a za každé vystoupení 2 zl. Proti tomu Chápalová měla pouze 66 zl. a 2 zl. za vystoupení, a ostatní dvě sólistky – Zieglerová a Sommerová – pouze 35 zl. a 1 zl. za vystoupení. Brodská, B., *cit. 53 / op. cit.*, s. 110.

⁶⁰ Návrátová, J., Vašek, R., Bohutínská, J. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2010., s. 18.

⁶¹ *Tamtéž*.

2. Od monarchie k republice – od Bergera k Bergerovi – balet ND Praze v letech 1883-1918

2.1 Budování baletního souboru – první období baletního mistra Augustina Bergera

Národní divadlo⁶² v Praze bylo (po požáru v roce 1881) znovu slavnostně otevřeno 18. listopadu 1883. Novým ředitelem se stal spisovatel František Adolf Šubert (1848–1915), kapelníky byli Adolf Čech (1841–1903) a Mořic Anger (1844–1905), baletním mistrem, který nastoupil již v roce 1882 do Prozatímního divadla, Václav Reisinger.⁶³ V atmosféře obrozeneckého nadšení, kdy se Národní divadlo s heslem „Národ sobě“ stalo výrazem a symbolem národního sebevědomí, neměl lehký úkol; přestože se pozornost soustředila především na dramatické a operní umění, od baletního mistra se očekávalo, že vybuduje kvalitní domácí repertoár pro českou první scénu, získá obecnost a vymaní balet z dosavadní pozice podřadného divadelního žánru.

Soubor čítal 22 tanečnic sboru, sólistkami byly Emilia Kepplerová (provdaná Reisingerová), Františka ze Schöpfů (provdaná Borecká), Marie Zieglerová (provdaná Pešková) a jako sólista tančil Augustin Berger.

⁶² Národní divadlo bylo poprvé otevřeno 11. června 1881 na počest návštěvy korunního prince Rudolfa. Odehrálo se v něm ještě dalších 11 představení, pak byla budova uzavřena pro dokončovací práce. Uprostřed nich, 12. srpna 1881, došlo k požáru, který zničil měděnou kupoli, hlediště i jeviště divadla. Požár byl pochopen jako celonárodní katastrofa a vyvolal obrovské odhodlání pro nové sbírky: za 47 dní byl vybrán milion zlatých. Budova Národního divadla byla znovu otevřena 18. listopadu 1883 představením Smetanovy slavnostní opery *Libuše*, pro tuto příležitost zkomponované. Budova, technicky dokonale vybavená (elektrické osvětlení, ocelová konstrukce jeviště), sloužila bez velkých přestaveb skoro sto let. Dostupné [on line] z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/narodni-divadlo/historie> [cit. 4. 6. 2016].

⁶³ Václav (Welzel, Věnceslav, Julius) Reisinger, tanečník, baletní mistr, choreograf a libretista, narozen 14. února 1828 v Praze, zemřel 12. ledna 1893 v Berlíně. Byl žákem Paola Rainoldiho, jako tanečník začínal ve Stavovském divadle (1841–1851), poté (1852–1860) působil na německých scénách (Drážďany, Hamburk, Brémy). Do Stavovského divadla se vrátil již jako baletní mistr (1860–1864), současně (1862–1864) byl baletním mistrem i nově otevřeného českého Prozatímního divadla. V březnu 1864 odešel opět do ciziny, působil jako baletní mistr v Lipsku (1866–1872) a ve Velkém divadle v Moskvě, nejdříve jako host (1871), poté jako baletní mistr (1873–1879). Odtud odejel do Stuttgartu a do Berlína, kde působil ve Victoria Theater (1880–1882). Zde se oženil s tanečnicí Emilií Keppler (1848–1919). Z Berlína psal dopisy (1881) řediteli Prozatímního divadla Maýrovi a dojednával pro sebe a svou manželku angažmá v budoucím pražském Národním divadle. Do Prahy přijeli oba v únoru 1882. Český hudební slovník osob a institucí. Dostupné [on line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 6. 5. 2016].

Jako první samostatný balet uvedl Reisinger v Národním divadle v roce 1884 *Hašiš* (s hudbou Karla Kovařovice) na vlastní libreto, které ovšem spočívalo v několika obrazech z Gautierova baletu *La Péri*. „*Představa, že orientální námět je tím pravým tématem k zahájení činnosti baletního souboru českého Národního divadla, byla scestná. Navíc se jednalo o pouhé řazení tanců zarámované chabým, nepůvodním příběhem.*“⁶⁴ Kritika byla nemilosrdná a Reisingerova pozice baletního mistra ohrožená.

On sám ale také nebyl ve své funkci spokojen; upozorňoval na „nepořádky“ v divadle a stěžoval si několika svými dopisy řediteli, že balet není brán vážně, baletní soubor že ztrácí čas při zkouškách oper, ve kterých ho vlastně není potřeba, a především se ohrazoval proti přezíravému až degradujícímu zacházení ze strany operní režie: „*Podle mého mínění by měl režisér, ještě než přijde na jeviště, vědět, zda bude balet potřebovat, a měl by své požadavky předem prohodit s baletním mistrem a poslat mu režijní knihu, aby se mohl orientovat o obsahu a prostoru, který má k dispozici... Když neznám kus nebo operu, nemohu nic příhodného stvořit, což mi není milé, neboť jsem nerad označován za ignoranta. Na mne se nebere zřetel ani při práci s korepitemorem. i když mám mnoho práce, musí najednou korepitemor odejít ze zkoušky s orchestrem. Ze dne na den se nedá postavit tanec, jenž má mít nějakou úroveň, tím méně, když jsou zde síly, které na podobné experimenty nejsou zvyklé.*“⁶⁵

Neshody a časté konflikty s režiséry, ale zřejmě i nedostatečná autorita u souboru a také neúspěch jeho baletu *Hašiš* a následně závěrečného baletu ve hře *Umrličí hlava* (od Josefa Jiřího Kolára v režii Františka Kolára) vedly Reisingera na podzim roku 1884 k rozhodnutí z divadla odejít.⁶⁶ Místo baletního mistra nebylo hned obsazeno, správou baletu byl dočasně pověřen Augustin Berger.⁶⁷

⁶⁴ *Tamtéž.*

⁶⁵ Dopis z 26. září 1883. Divadelní oddělení Národního muzea, dopisy – D 239. Podle Brodská, B., *cit. 53 / op. cit.*, s. 115.

⁶⁶ V Listopadu přestala tančit i jeho manželka a společně odešli nejdříve do Ruska (1884–1886, cirkus Solomonskij), pak do Berlína, kde se Reisinger ucházel o angažmá v Theater unter der Linden v roce 1887. V roce 1891 působili ve Stuttgartu. Poslední zprávy jsou z cirkusu Renzova, kde Reisinger uvedl pantomimu Ein Weihnachtsmärchen (1892, Darmstadt a Norimberk) a výpravný balet Hans Sachs in Schlaraffenland s hudbou K. Flinsche v Berlíně 1893. Český hudební slovník osob a institucí. Dostupné [on line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 6. 5. 2016].

⁶⁷ Augustin Berger (vl. jm. Ratzesberger), tanečník, choreograf, baletní mistr a pedagog, narozen 11. srpna 1861, Boskovice, zemřel 1. června 1945, Praha. Školil se u akrobata Conradiho, mima Barbariniho, M. Hentzové a J. Belkeové. Učil se v xylografické dílně a tančil v Teatro salone italiano v Praze (1876). Po krátkém působení v Loisetově cirkuse

Spolupráce A. Bergera s Národním divadlem začala již v roce 1882, kdy ho V. Reisinger vyzval, aby zatančil na benefičním představení operního sboru, avšak zdarma. Berger souhlasil s vyhlídkou následného angažmá do Národního divadla. Reisinger, který měl tehdy v souboru tři sólové tanečnice, ale žádného tanečníka (sám již netančil, bylo mu v té době 54 let), by ho angažoval rád, o přijetí však rozhodoval ředitel Jan Nepomuk Maýr a ten své negativní stanovisko odůvodnil nedostatkem financí: „*Nedá se upřít, měl jste úspěch, líbil jste se. Mohl byste u nás několikrát zatančit, ovšem za skromných požadavků. Byl jste ve světě, měl jste mnohem větší příjmy, než jaké bychom vám mohli poskytnout. Řekl mi pan Hynek, abych vás požádal, zda byste, ovšem zatím zase jen z ochoty, nevystoupil v jeho benefičním představení v Bendlově opeře ‚Černohorci‘.*“⁶⁸

Bez honoráře pak Berger tančil ještě v opeře *Vilém Tell*, která se hrála na rozloučenou s tenoristou Františkem Broulíkem. Ten byl Bergerovým úspěchem údajně velmi překvapen: „*To je k neuvěření, tanečník, a má větší potlesk než tenorista.*“⁶⁹ Také Maýr jeho úspěch ocenil, jak Berger vzpomíná: „*Zašel jsem druhého dne k řediteli. Přivítal mě už mnohem vlídněji než zpočátku. Pochválil mě, nezapřel, že jsem měl velký úspěch při včerejším představení, a napsal mi, aniž jsem o něco žádal, sám poukázku na 50 zlatých za ‚Tella‘.*“ Angažmá mu však opět nenabídl: „*Mile rád bych vás ihned angažoval pro Národní divadlo, ale to se otevře až za několik měsíců. Zatím byste mohl vystupovat aspoň občas v našem Novém českém divadle, ovšem bez služného.*“⁷⁰

Z jednání ředitele byl Berger rozčarován a měl v úmyslu znovu odcestovat do ciziny. František Adolf Šubert, první ředitel Národního divadla (do jeho otevření pověřený také správou Prozatímního divadla), chtěl talentovaného Bergera v Praze udržet

v Kristianii (Oslo, 1877) se vrátil do Prahy a byl sólistou ve Stavovském divadle. Vystupoval jako partner tanečnice Mrs. Aeney (Mouche d'Or), s níž odjel na turné (1881–1882, Paříž, Barcelona, Milán). Od 1883 byl sólistou v ND. Český hudební slovník osob a institucí. Dostupné [on line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 4. 5. 2016].

⁶⁸ Hájek, L. *Paměti Augustina Bergra*. Praha: Orbis, 1943, s. 116.

⁶⁹ *Tamtéž*, s. 117.

⁷⁰ Hájek, L. *cit.* 68 / *op. cit.*, s. 116.

a nabídl mu dočasnou smlouvu od 15. dubna 1882 na 35 zl.⁷¹ a 1 zl. honorář za představení. Bylo to sice méně, než dostával v cizině, ale Berger chtěl zůstat v Čechách, lákaly ho možnosti v Národním divadle, a tak nabídku přijal. Od října 1883 pak Berger podle smlouvy pobíral 60 zl. r. m. gáže měsíčně jako sólový tanečník a 2 zl. honorář za každé vystoupení.⁷²

Augustin Berger byl prvním renomovaným sólistou v období konce Prozatímního a začátku Národního divadla, do té doby často i mužské role tančily ženy. Berger tančil v operách i v balettech, své tance si většinou sám aranžoval a s Václavem Reisingerem si rozuměl pracovně i lidsky. Ve svých vzpomínkách o něm hovoří jako o příteli.⁷³ Po jeho odchodu na podzim roku 1884 se Berger (vedle Johanny Belkeové a Antoinetty Kurzyové, baletní mistryně z Divadla na Vídeňce) ucházel o uvolněné místo baletního mistra, o čemž svědčí jeho dopis z 31. srpna 1884, ve kterém psal: „Oznamuji tímto slavnému ředitelství, že v případě potřeby převzal bych místo instruktora (arrangera) baletu při Národním divadle, dokládaje, že vyučoval bych též ve škole baletní – vedle svého postavení co sólový tanečník. Za výkony ty žádám po dobu jednoho roku měsíční služné 90 zl. a honorář 2 zl. za představení, v němž zaměstnán jsem. Vyhověli-li jsem požadavkům slavného ředitelství, cítím se schopen po uplynutí tohoto roku převzít místo baletního mistra s platem měsíčních 120 zl. a honorář 2 zl. za představení, v němž zaměstnán jsem.“⁷⁴

Ve svých *Pamětech* však Berger vzpomíná, že byl svým dočasným jmenováním do funkce baletního mistra, tzv. správce baletu, udiven. Dále píše, že si vymínil nutnost obnovy baletní školy: „Byl jsem tím nesmírně překvapen, ani jsem na něco takového nepomyslel. Namítl jsem, že jsem byl přijat jen jako tanečník, nikdy jsem tanců nearanžoval. (...) Že je to všechno těžké, že divadlo nemá ani baletní

⁷¹ V roce 1857 došlo k zavedení tzv. rakouské měny, která byla úzce svázána s Německým celním spolkem na principu celní libry (směnitelnost měn – 1 celní libra byla 0,5 g). Až do měnové reformy 2. srpna 1892 se používal jako měna *zlatý* (v Rakousku oficiálně *gulden*, v Uhersku *forint*, latinsky *florin*, v českých zemích *zlatý*, *zlatka*, *zlatník*). 1 zlatý = 4 čtvrtzlatníky = 5 dvacetníků = 10 desetníků = 20 pětníků = 100 krejcarů. Průcha, V. *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992*. Brno: Doplněk, 2004. ISBN 80-7239-147-X

⁷² Archiv Národního divadla v Praze, karton D 133.

⁷³ Hájek, L., *cit.* 68/ *op. cit.*, s. 121.

⁷⁴ Divadelní oddělení Národního muzea v Praze, dopisy D 234. Podle Brodská, B., *cit.* / *op. cit.*, s. 116.

školu. „Tak ji zaveďte a hned,“ vybídl mne dr. Pinkas (zástupce ředitele). Pustil jsem se tedy do práce. Dal jsem do novin inserát⁷⁵, že se přijmou děti do baletní školy v Národním divadle. Hlásily se mi jen děti z chudých rodin z Podskalí, Vršovic, Pankráce, Nuslí, Vysočan a jiných pražských předměstí. Učit se baletu se u nás považovalo za něco podřadného. Vybral jsem si z přihlášených dětí, většinou z řemeslnických a dělnických rodin.⁷⁶

Bergerova pedagogická činnost jednoznačně přispěla ke zvýšení úrovně baletu, jeho škola byla chválena tiskem; vychoval v ní řadu významných tanečních osobností, např. Annu Koreckou, Zdenku Zabylovou, Martu Aubrechtovou, Marii Svobodovou-Cvejičovou, Jaroslava Hladíka či Iva Váňu Psotu.

Zpočátku v Národním divadle vytvářel jen vložky do oper a činoher, nicméně výpravnost inscenací a velkolepost později uváděných baletních féerií si žádala velký počet účinkujících. Berger proto početně rozšířil soubor – měl 24členný dámský baletní sbor a 16 dětí z baletní školy. Nově také zformoval mužský sbor „figurantů“-statistů s alespoň minimálním tanečním školením.

V roce 1885 byl z Vídně pozván Enrico Borri, aby nastudoval tehdy oblíbený baletní titul *Excelsior* Lugiho Manzottiho. Náklady na balet byly vysoké; rozpočet činil 15–20 tisíc zl., za autorská práva zaplatilo Národní divadlo Manzottimu 3000 franků a Borrimu za nastudování 1200 zl. r. m.⁷⁷ Investice se ale divadlu každopádně vyplatila, tato okázalá baletní podívaná svým námětem oslavy pokroku, vědy a techniky vyhovovala tehdejšímu vkusu a podle očekávání „plnila pokladnu“. Pro hlavní postavu *Civilizace* bylo vyjednáno účinkování s primabalerínou Giuliettou Paltrinierovou⁷⁸ (smlouva viz přílohu č. 1), absolventkou baletní školy milánské La

⁷⁵ Inzerát oznamoval: *Do baletní školy Královského českého zemského a Národního divadla přijme se 12 mladých děvčat. Kromě způsobilosti tělesné žádá se u každé dívky za průkaz vysvědčení, že obecnou školu zákonitý počet let navštěvovala, a písemné svolení rodičů ke vstoupení do školy baletní. Přihlášky staňte se od 1. do 7. listopadu u tajemníka p. Jos. Sklenáře v kanceláři N. D. vždy od 11–12 hod. dop. – Národní listy, 1. listopadu 1884, roč. XXIV, s. 5.*

⁷⁶ Hájek, L., *cit.* 68 / *op. cit.*, s. 128.

⁷⁷ Archiv ND v Praze, desky D 133.

⁷⁸ Giulietta Paltrinierová, narozena 6. ledna 1886 v Modeně (Itálie), zemřela 28. listopadu 1889 v Praze. V roce 1884 absolvovala baletní školu při divadle La Scala v Miláně, poté krátce působila v Turíně. Primabalerínou ND byla od roku 1885 až do své předčasné smrti. Se svým manželem A. Beregerm hostovala také v Brně a v Plzni. Jejím vnukem byl tanečník a choreograf Jaroslav Berger. Dostupné [on line] z: <http://archiv.narodni->

Scaly, kterou pak divadlo angažovalo jako sólovou tanečnici.

Paltrinierová, která se 5. května 1886 stala Bergerovou manželkou, však zemřela velmi mladá, 2. prosince 1889 v pouhých třidvaceti letech. Za krátkou dobu svého působení v Národním divadle si ale dokázala získat přízeň pražského publika, o čemž svědčí reference o jejím pohřbu: „*Praha se roztesknila nad jejím předčasným odchodem, nepřehledné davy doprovázely ji na hřbitov olšanský... Giulietta Paltrinieri nevydobyła si přízeň obecenstva pražského jen svým velkým uměním, ale i svou srdečnou a skromnou povahou, která jí získala mnoho upřímných přátel v hledišti i na jevišti.*“⁷⁹

Berger byl baletním mistrem Národního divadla poprvé v letech 1884–1900 a vedle výpravných féerií (např. *Flik a Flok, Fantasca, Narenta*), které vyhovovaly vkusu obecenstva i předstávám ředitele, že balet musí především vydělávat, uváděl Berger i umělecky hodnotnější repertoár (*Giselle, Sylvia, Coppélia* či 2. jednání *Labutího jezera*) a také původní české balety⁸⁰ (*Královničky v Pohádce o nalezeném štěstí, Rákoš Rákoczy, Česká svatba, Štědrovečerní sen*).

Po Giuliettě Paltrinierové byly významnými interpretačními osobnostmi v době působení Augustina Bergera další italské baleríny: Enrichetta Grimaldiová, Michelina Taveggiová, Ida Cecchiniová, Ester Bavazzaniová, ale také české tanečnice Františka ze Schöpfů (provdaná Borecká), Marie Zieglerová (provdaná Pešková),

divadlo.cz/dokument.aspx/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1148&pn=456affcc-f402-4000-aaff-c11223344aaa [cit. 27. 8. 2016].

⁷⁹ Novák, L. *Stará garda Národního divadla*. In Hájek, L., *cit. 68 / op. cit.*, s. 166–167.

⁸⁰ Podnět k dílům s národní tematikou daly dvě celonárodně důležité události:

- Jubilejní zemská výstava (1891) uspořádaná na oslavu jubilea první průmyslové výstavy konané v Praze roku 1791. Praha díky ní získala první elektrickou dráhu v českých zemích, dvě pozemní lanovky, Petřínskou rozhlednu či areál Výstaviště.

Dostupné [on line] z: http://filabrno.net/namety/jubilejni_vystava1891.htm [cit. 2. 4. 2016].

- Národopisná výstava československá (1895), jedna z nejvýznamnějších akcí české národní kultury konce 19. století, jejímž hlavním cílem bylo předvést život českého a slovenského lidu. Konala se stejně jako Jubilejní výstava na výstavišti v pražské Královské oboře. Trvala téměř půl roku (od 15. května do 22. října 1895), pro českou kulturu však bylo významné již celé období příprav. V r. 1891 se na výzvu ředitele Národního divadla F. A. Šuberta sešlo tři sta činitelů české kulturní veřejnosti, aby jednali o realizaci návrhu. Následovaly tři roky přípravných prací v jednotlivých regionech, 170 krajských výstav a početné národopisné slavnosti. Dostupné [on line] z: <http://nzm.cz/nzm-praha/narodopisna-vystava-ceskoslovenska/> [cit. 2. 4. 2016].

Adéla Zieglerová (provdaná Srencová), Anežka Valtrová či Anna Korecká⁸¹, která později jako první Češka získala titul primabaleríny.

2.1.1 Finanční a pracovní podmínky členů baletního souboru na konci 19. století

Zvyšující se drahota působila stále vyšší náklady na baletní féerie, a tak na přelomu 80. a 90. let 19. století Národní divadlo neuvedlo ani jednu baletní novinku. „V činohře⁸² se prosazoval realismus, zejména realismus domácí, v opeře zas touha po světovosti a soupeření s konkurenčním Neues deutsches Theater⁸³ vedly ke zvaní význačných hostů. (...) Roku 1888 vstupuje na prkna Národního divadla rovněž opereta. Velké výpravné hry a operety měly zaručený kasovní úspěch a nahradily v repertoáru divadla baletní féerie.“⁸⁴ Finanční poměry v divadle ale byly i tak čím dál horší. „Po prvních prosperujících letech došly finanční nesnáze divadelní správy

⁸¹ Anna Korecká, narozena 18. února 1880 v Praze, zemřela 10. května 1938 rovněž v Praze. Žačka baletní školy tanečního mistra ND A. Bergra. Již od svých deseti let působila v Národním divadle v dětských rolích, do sboru baletu Národního divadla nastoupila ve svých patnácti letech, na ceduli ji zaznamenáváme v roce 1898, když byla nově studována Straussova opereta *Netopýr*; v čísle „Staří a mladí tančila Aninka Korecká“. Almanach Národního divadla z roku 1900 ji uvádí ještě v sezóně 1899/90 jako sborovou tanečnici, teprve v sezóně 1900/1901 se stala sólovou tanečnicí. Šla z role do role a nevyhnula se ani roli *Civilizace v Excelsioru* (1903 a 1913), byla první *Odetty* (tehdy se postava jmenovala *Milena*) v *Labutím jezeře* (1907). Byla malé postavy a podle fotografií vždy „plnoštíhlá“. Měla osobní půvab, dobrou špičkovou techniku a tančila „bravurní lehkostí a virtuositou“. Když se stal od roku 1912 opět baletním mistrem v Národním divadle Augustin Berger, zůstala sice Anna Korecká i nadále primabalerínou, ale již k 30. srpna 1914 byla penzionována. Objevila se po sedmi letech pohostinsky na jevišti Stavovského divadla v titulní roli baletu *Sylvie* (1921) v choreografii Bergrově a týdeník Jevišť psal, že je to jen první krok, „aby byla odčiněna křivda, která se stala této nadané umělkyni, když byla přinucena k výslužbě“. Dostupné [on line] z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=5094 [cit. 27. 8. 2016].

⁸² Vůdčí režisérskou osobností Národního divadla byl v této době Josef Šmaha (1848–1915), který se po Františku Kolárovi ujal režie činohry a opery.

⁸³ „V těchto letech se vyhrocený česko-německý antagonismus odrážel v rivalitě obou divadel. Už od svého nástupu v roce 1885 ředitel Neumann ‚blokoval‘ Národnímu divadlu celého Wagnera až na *Lohengrina*, ředitel Šubert na oplátku nikdy nepovolil německému divadlu provozování svého kasovního úspěchu *Excelsioru*, na nějž získal provozovací právo on. Vzniklo – podle slov Šuberta – ‚obchodní nepřátelství‘ (dopis ze 7. 8. 1885), které se později zlepšilo potud, že si oba ředitelé některé tituly po odehrání předávali, dohadovali se o angažmá tanečnic ve sboru a z českého orchestru vypomáhali hráči jako členové v orchestru konkurenčního divadla, když to bylo zapotřebí. Oběma divadlům zůstaly vymezené sféry působnosti. Neumannův repertoár byl německý (*Richard Wagner, Richard Strauss*), Šubert zajížděl pro své novinky do Francie a Itálie.“ Brodská, B., cit. 53 / op. cit., s. 129.

⁸⁴ Brodská, B., cit. 53 / op. cit., s. 126.

tak daleko, že si musela v roce 1890 v bance půjčit 20 tisíc zl. Tento dluh se však podařilo splatit hned v příštím roce, neboť v době jubilejní výstavy přijelo mnoho návštěvníků z venkova a divadlo mělo mimořádné příjmy. Byl to zase Excelsior, který plnil divadlo."⁸⁵ Finanční ohodnocení členů baletního souboru se ale nelepšilo.

Za Bergerova působení byl soubor početný (32 tanečnic, 12 tanečníků a 32 dětí baletní školy), vystupoval v baletech, ve výpravných hrách, operách i operetách a byl takřka denně na scéně. Kvantita možná vítězila nad kvalitou výkonů, neboť, jak píše Božena Brodská, *„balet byl pouhou výplní příběhu, nebylo třeba velké techniky, nebylo zapotřebí tvořit role, stačilo se mnohokrát převléknout do fantastických kostýmů,*" nicméně i tak to byla *„náročná práce při nejnižších gážíh"*.⁸⁶

Na pozici *člen baletního sboru při veškerém statování* se plat tanečníků pohyboval v rozmezí 10–35 zl. měsíčně, často s poznámkou: *„Případné přídavky řídit se budou dle schopností a pilnosti kontrahenta a dle uznání ředitelstva."* Smlouva také ve většině případů zaručovala zvýšení platu každý rok o 5 zl.

Cyril Autraton	1. 8. 1886 – 30. 6. 1888	25 zl.
Marie Balíková	15. 7. 1888 – 30. 6. 1894	20 zl.
Otakar Bártík	15. 4. 1890 – 30. 6. 1894	10 zl.
Aloisie Dobromilová	15. 10. 1881 až Květná neděle 1883	12 zl.
	(u přítomnosti jejího otce)	
	od 1. 2. 1882	15 zl.
	<i>„za správné a řádné konání svých povinností"</i>	
	15. 4. 1890 – 30. 6. 1894	15 zl.
Marie Dobromilová	1. 1. 1888 – 1. 1. 1891	10 zl.
	1. 6. 1893 – 1. 6. 1896	35 zl.
Anna Korecká	1. 5. 1899 až <i>„do plného uplynutí tří let"</i>	12 zl.
	(smlouva podepsána za účasti otce Františka Koreckého)	

⁸⁵ *Tamtéž*, s. 127.

⁸⁶ *Tamtéž*.

Na pozici *tanečnice* se výše měsíční gáže pohybovala mezi 35–50 zl.

Ida Rosenthalová 1. 4. 1890 – 31. 3. 1892 50 zl.

Jako člen *baletu pro sóla a pro sborový tanec v první řadě* byla angažována kupř.:

Zdenka Štemberová 1. 8. 1887 – 1. 8. 1888 60 zl. r. m. a 3 zl. honoráře

Jako člen *baletního sboru a pro sólový tanec ve sboru* byla angažována např.:

Adéla Zieglerová (Srncová) 1. 7. 1885 – 30. 6. 1886 45 zl. a 2 zl. honoráře

za sólový tanec

1. 7. 1886 – 1888 50 zl. a honorář 2 zl.

za sólový tanec

1888 – 1889 160 zl. a 2 zl.

za sólový tanec

poté jako *sólová tanečnice* 1891 – 1897 83 zl. 33 kr. r. m. a 3 zl.
honoráře

1. 7. 1897 – 1. 7. 1903 93 zl. 33 kr. r. m. a 3 zl.
honoráře

Jako *sólové tanečnice* byly také angažovány:

Marie Zieglerová 1. 10. 1883 – 30. 6. 1888 75 zl. a honorář 2 zl.
za představení

od 1. 10. 1888 80 zl. a honorář 2 zl.

za představení

Františka ze Schöpfů 1884 – 1885 75 zl. a 2 zl. honorář
za představení

1. 10. 1885 – 30. 6. 1888 80 zl. a 2 zl. honorář
za představení

V knížce se záznamy o příjmech Františky ze Schöpfů v sezoně 1884/1885 jsou tyto údaje:

1884 – leden – 100 zl., červenec – 93 zl.

1885 – leden – 95 zl., únor – 104 zl., srpen – 89 zl., únor – 82 zl., březen – 107 zl., září – 89 zl., březen – 103 zl., duben – 97 zl., říjen – 97 zl., duben – 137,33 zl., květen – 101 zl., listopad – 95 zl., červen – 107 zl., prosinec – 105 zl.⁸⁷

Pro pozici *druhá sólová tanečnice* byla angažována např.:

Betti Däublová 30. 10. 1889 – 30. 10. 1890 80 zl. s honorářem 3 zl.
za představení 10krát měsíčně zaručeným

Jako *první tanečnice* byla angažována

Enrichetta Grimaldiová 1. 5. 1890 – 1. 11. 1891 1800 zl. ročně, tedy 150 zl.
měsíčně

Ve smlouvě se psalo: „*Přijmy tyto účtovati a vyplácti se budou slečně E. Grimaldi tak, že z nich připadají dvě třetiny jako gáže a jedna třetina jako honorář do roka 10krát zaručený. Dle usnesení správního výboru 18. března 1891 obdrží slečna Grimaldi přídavek zl. 600, který se dělí též dle způsobu výše uvedeného na gáži (2/3) a honorář (1/3). Dle usnesení správního výboru ze dne 20. srpna 1891 obdržela sl. Grimaldi další přídavek 300 zl.*“

Gáže jí pak byla zvýšena od 1. dubna 1893 na 3000 zl. ročně, tj. 250 zl. měsíčně.⁸⁸

Jako *baletní mistryně, představená baletní školy a první baletní tanečnice sólová* byla angažována:

Giulietta Paltrinierová 1. 9. 1886 – 31. 8. 1892 150 zl. „*měsíční gáže a za představení, u kterých jako tanečnice zaměstnána byla, honorářů 3 zl., které se jí měsíčně desetkrát zaručují*“⁸⁹

Gáže sborových tanečnic byly velmi nízké. Nesrovnatelné však byly i platy sólistek-primabalerín s hvězdami hereckého či pěveckého souboru. Podle dochovaných smluv z roku 1884 měla např.:

Marie Sittová, dramatická zpěvačka 5000 zl. ročně, tj. 417 zl. měsíčně
Eleonora z Ehrenbergů, koloraturní zpěvačka 2000 zl. ročně, tj. 167 zl. měsíčně
Marie Pospíšilová-Vondřichová, herečka 2400 zl. ročně, tj. 200 zl. měsíčně⁹⁰

⁸⁷ Archiv ND v Praze, desky D 159.

⁸⁸ *Tamtéž.*

⁸⁹ Archiv ND v Praze, desky D 133.

Jako *baletní mistr a cvičitel v baletní škole a jakožto sólový tanečník* měl
Augustin Berger 1. 6. 1889 – 30. 6. 1894 150 zl. r. m. měsíčně

V Bergerově smlouvě se psalo: „*Jakožto honorář obdrží p. A. Berger za sólové tančení zl. 5 – tj. pět zlatých r. m., který se mu zaručuje desetkrátě měsíčně. Má-li pan Berger při baletu režii, obdrží za režii zl. 2 – tj. dva zlaté honorářů. Každým rokem smlouvy obdrží p. Berger tři neděle dovolené dle bližšího ustanovení ředitelstva.*“⁹¹

Pro další období: 1. 7. 1894 – 1. 7. 1897 „*bude-li po 30. červnu 1894 správa divadelní svěřena Družstvu Národního divadla*“, mu bude gáže zvýšena na 3000 zl. ročně: „*Za správné zachování všech zde stanovených článků béře kontrahent služné post numerando v měsíčních částkách při pravidelném zaměstnání 3000 zl. – tj. tři tisíce zlatých rak. měny, z čehož připadá na gáži 2400 zl. a 600 zl. na honoráře měsíčně 10krát po 5 zl. zaručené. Má-li p. Berger při baletu režii, obdrží za ni 2 zl., tj. dva zlaté honorářů. Kontrahent obdrží čtyři neděle dovolené (ročně) dle bližšího ustanovení ředitelstva.*“

V dalších sezonách: 1. 7. 1897 – 1. 7. 1900 měl 3300 zl. ročně, z toho na gáži připadalo 2340 zl. (195 zl. měsíčně) a na honoráře 960 zl. 10krát po 8 zl. zaručených.⁹²

Bergerův plat na pozici baletního mistra byl i přes postupné navyšování stále velmi nízký. Při svém nástupu dostával 150 zl. měsíčně, tedy stejně jako sólová tanečnice! Jeho časté žádosti o zvýšení gáže (viz dále v textu) se proto jeví jako zcela oprávněné. O postavení baletního mistra v rámci divadelní hierarchie vypovídá i srovnání Bergerova platu v roce 1900, který činil 3300 zl., například s platem kapelníka a dirigenta Mořice Angera, jenž ve stejné době pobíral 4600 kromě honorářů.⁹³

Znění smlouvy bylo v tomto období pro všechny členy souboru stejné. Smlouva

⁹⁰ Archiv ND v Praze, karton č. 2.

⁹¹ *Tamtéž.*

⁹² Archiv ND v Praze, osobní složka A. Bergera.

⁹³ Němeček, J. *Opera ND v období Karla Kovařovice*, I. díl. Praha: Divadelní ústav: Český hudební fond, 1968, s. 93.

např. nedovolovala účinkování v jiných divadlech, stanovovala způsob vyplácení gází v době nemoci, sankce při porušení smluvních závazků atd.⁹⁴

Členům sboru pak ukládala za *povinnost* obstarat si na vlastní náklady část divadelního kostýmu, což výrazně snižovalo jejich skutečné příjmy. Pro zajímavost uvádím některé smluvní body (celé znění smlouvy – viz přílohu č. 2 – Smlouva s A. Bergerem):

§ 2. *Bez dovolení dříve vyžádaného a od ředitelstva písemně uděleného nesmí kontrahující spoluúčinkovati v žádném představení jakékoliv jméno majícím, které není od ředitelstva uspořádáno, ani za odměnu nebo za dar, ani bezplatně. Porušení tohoto závazku převzatého od kontrahujícího opravňuje ředitelstvo k zrušení této smlouvy v tu chvíli bez náhrady kontrahujícímu aneb k zabavení měsíčního služného, touto smlouvou pojištěného.*

§ 4. *Za nemoci platí ředitelství první měsíc úplné služné vyjma všechny vedlejší přídavky, jakož např. honorář za hru atd. Při nemocech déle trvajících má ředitelstvo právo druhý měsíc platiti toliko polovici gáže: po těchto dvou měsících však, jakož při výtržkách častěji se opakujících, podle vlastního zdání buďto zastaviti plné služné až do úplného uzdravení, aneb smlouvu, aniž by účastník směl činiti nárok na nějakou náhradu, úplně zrušiti. Při kratších nemocech zadrží se po každém třetím dnu jeden honorář za hru. Nemoc vlastní vinou způsobená neb neschopnost k účinkování kontrahenta opravňuje ředitelstvo k zrušení smlouvy této v tu chvíli aneb k zadržení služného po čas trvání neschopnosti této.*

§ 5. *Kontrahující pánové obdrží potřebnou divadelní garderobu, vyjímajíc nový francouzský kostým a všecek přístroj na hlavu, na ruce a nohy, krejzlíky, všechny ozdoby z per a ozdoby ostatní, všechny trikoty a malou garderobu: předměty tyto zavazuje se sobě zaopatřiti podle předpisu ředitelstva ze svého. Páni členové sboru a orchestru musí sobě zaopatřiti na vlastní své výlohy plesový oblek.*

§ 6. *Kontrahující dámy zavazují se ze svého zaopatřiti sobě potřebnou divadelní garderobu (vyjma potřebný mužský kostým), jakož i veškerý přístroj na hlavu, na ruce a nohy, pak ozdoby z per a ozdoby ostatní, všechny trikoty a takzvanou*

⁹⁴ Některé smluvní body korespondují s ustanoveními tzv. služebních řádů viz Gremlíková, D. Píle a poslušnost. Služební řád členů a žáků baletního sboru v divadle v Breslau z roku 1841. In *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013.

malou garderobu podle předpisu ředitelstva. Členové dámského sboru musí sobě na vlastní své výlohy zaopatřiti oděv plesový.

§ 19. *Kontrahující se tímto zavazuje, že nechť by z jakýchkoliv příčin při král. zem. českém divadle přestal účinkovati, ještě celý rok po uplynutí této smlouvy při žádném divadle v Praze a policejním rayonu ani jako host ani jako engagovaný člen vystoupiti nesmí, jinak že zaplatí ředitelstvu král. zem. divadla českého zde vyměřenou celoroční gáži jakožto poenale.*⁹⁵

2.1.2 Dobové finanční relace (I)

V rámci měnové reformy v roce 1892 byla zavedena koruna⁹⁶, která nějaký čas platila současně se zlatým, jejich poměrná hodnota byla 1 zl. = 2 k.

Podle smluv (viz předchozí kapitolu) se výše měsíčních gáží v 80. a 90. letech 19. století pohybovaly u sborových tanečníků s povinností statování mezi 10–35 zl. = 20–70 k., u tanečnic mezi 35–50 zl. = 70–100 k., u tanečnic s povinností sóla mezi 45–60 zl. = 90–120 k., u sólových tanečnic mezi 75–93 zl. = 150–186 k. a primabaleríny měly měsíční gáži 150 zl. = 300 k.

Pro představu, jak málo to v dané době bylo, zvláště pro členy na nižších pozicích, uvádím ceny nájemného, některých potravin a spotřebního zboží.

Bydlení nebylo levnou položkou a často nebylo ani příliš pohodlné; místnosti měly poměrně malé rozměry, koupelna a záchod představovaly mimořádné vybavení a svícení elektrinou se teprve zavádělo. z důvodů levnějšího bydlení na periferii a v okrajových čtvrtích, jako byl Žižkov, Smíchov nebo i Královské Vinohrady, se už tehdy do centra Prahy za prací dojíždělo, nebo spíše docházelo. Výše nájemného tedy závisela stejně jako dnes na poloze, velikosti a vybavení bytu.

„Za jednu ‚studentskou‘ místnost činilo průměrné měsíční nájemné cca. 17 korun měsíčně, pokoj s koupelnou se dal sehnat za 30 korun, se zaopatřením, tedy

⁹⁵ Archiv ND v Praze, desky D 133.

⁹⁶ V rámci měnové reformy 2. srpna 1892 byla zavedena rakousko-uherská koruna (německy Österreichisch-ungarische Krone, maďarsky osztrák-magyar korona), která platila až do rozpadu říše v roce 1918. Jedna koruna se skládala ze 100 dílčích jednotek – haléřů. Jejich oficiální německý název byl Heller, maďarský filler. Do té doby se se používal jako měna zlatý. Koruna vycházela ze zlatého v poměru 1 zlatý = 2 koruny (z toho vyplývá dodnes lidové označení „pětka“ pro desetikorunu, užívané zejm. v Čechách. Zlatky a krejčary zůstaly v oběhu ještě několik let. Průcha, V. *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992*. Brno: Doplněk, 2004.

s jídlem a dalším komfortem, za 40 korun a výš. Pokoj s kuchyní se nabízel (např. v Husinecké ulici na Žižkově) za 22 korun měsíčně, dva pokoje s kuchyní, klozetem, předsíní a koupelnou za 40 až 45 korun a byt v centru (např. v Husově ulici) zahrnující tři pokoje s parketovými podlahami, kuchyň, předsíň a koupelnu, s elektrickým osvětlením a vlastním klíčem od domu za cca. 64 korun měsíčně. Vlastní klíč od domu znamenalo tehdy něco jako ‚kousek od stanice metra‘ nebo ‚snadné parkování před vchodem‘. Vedle toho samozřejmě existovalo daleko nákladnější, skutečně luxusní bydlení.“⁹⁷

Většina obyvatel Rakouska vydělávala v roce 1900 méně než 1200 korun ročně, tedy méně než 100 korun měsíčně, jen málo lidí mělo naopak plat vyšší. k mnoha platům se vázaly různé požitky, jako např. příspěvek na bydlení, cestovné, „ošatné“ apod., na druhou stranu ale mnozí museli při nástupu do zaměstnání skládat vysoké kauce (i ve výši 500 korun). Plat kolem 120 korun měsíčně pobíral kvalifikovaný dělník, 500 korun nižší úředník a průměrný měsíční plat vyššího úředníka mohl být i 1000 korun. Vysokoškoláci byli výrazně lépe placeni, ale práci hledali obtížně. Inženýři nebo technici brali měsíční plat okolo 166 korun, školník 80 až 125 korun, učitel nejméně 100 korun a příplatky, ředitel školy pak mohl mít i přes 580 korun. Daň z příjmů platil jen někdo. Existovaly daně přímé, ale také nepřímé, na kterých se přižívoval svým podílem obecní rozpočet. Daň z příjmů platil jenom ten, jehož roční příjem přesáhl 1200 korun. Nepřímé daně zatěžovaly hlavně potraviny a také další běžné produkty. Tyto daně vybírali na vhodných místech Prahy celníci a říkalo se tomu akcíz. Kromě toho existovalo velké množství mimořádných daní; celkové zatížení ale nebylo nijak vysoké.

Následující cenové údaje (s již započtenou daní) můžeme pro jednodušší představu násobit 100 a získáme tak orientační přepočtení na dnešní ceny. Jedno vejce přišlo na čtyři až šest haléřů, kilogram brambor na pět haléřů, litr vína na 60 až 80 haléřů a kilogram másla něco přes dvě koruny. Pivo tehdy přišlo od 12 do 26 haléřů za půllitr a z jednoho litru se platila daň osm haléřů, která byla předmětem velkých protestů veřejnosti. Na tabák byl státní monopol, a tak v celém Rakousko-Uhersku stála krabička deseti „sportek“ 20 haléřů a krabička

⁹⁷ Dostupné [on line] z: <http://bydleni/regiony/za-frantiska-josefa-979048> [cit. 2. 8. 2016].

zápalek k tomu haléře dva. Maso se jedlo málo a bylo relativně drahé. Levné ale bylo jídlo v restauraci. Dršťková polévka stála 10 haléřů, snídaně na vidličku 20 až 30 haléřů a oběd od 40 haléřů, běžně stál v rozmezí 50 až 70 haléřů. V centru Prahy byly ceny vyšší.

Ušití pánského obleku přišlo na 30 až 80 korun, dámský klobouk mohl stát tři, ale také 50 korun. Noviny stály od čtyř do deseti haléřů, humoristický časopis na lepším papíře přes korunu a knížky začínaly na cenách okolo jedné koruny.

Bez nákladů na bydlení se zdá, že se reálně dalo dobře vyžít s méně než dvěma korunami na den, tedy přibližně 60 korunami měsíčně, přepočteno 720 korun ročně. Pokud člověk dosáhl na „magickou“ částku 1200 korun ročního příjmu, zbývalo mu cca. 500 korun (tj. 40 korun měsíčně) na bydlení. V praxi to však bylo poněkud složitější, hodně lidí, zejména ženy, nepracovalo a příjem domácnosti tak často závisel na výdělku jediného člena domácnosti.⁹⁸

2.1.3 Prosby a žádosti

Je zřejmé, že pracovní podmínky tanečníků nebyly lehké – povolání fyzicky náročné, smluvní závazky přísné, vedlejší umělecké zaměstnání nepřípustné a divadelní gáže tak nízké, že s nimi často nebylo možné vyjít. Z konce 19. století se dochovala řada žádostí a písemných prosb o zvýšení gáže, finanční výpomoc či alespoň zálohu. Půjčky a zálohy však špatnou finanční situaci neřešily, zadluženým tanečníkům se strhávaly měsíční splátky, ze svých nízkých gází pak doslova živořili a opakovali své prosby o „poshovění“.

Dochovaly se dopisy sborových tanečnic, např. Klementiny Berndtové, Marie Drahorádové, Anny Lanové, Jaroslavy Losové, Anny Merfaitové a dalších, které shodně píšou, že 20 zl. měsíčně jim nestačí k vyžití, a pokud jim ředitelství plat nezvýší, jsou nuceny požádat o propuštění. Příkladem za všechny může být dopis Marie Kopecké z 3. května 1890: „*Slovutný pane řediteli, prosím opětně snažně, aby slavné ředitelství, uvažuje, že nemožno jest děvčeti s tak malým služným slušně žíti, slíbený přídavek povoliti ráčilo, kdyby ale slavné ředitelství moji*

⁹⁸ Lacina, V. a Hájek, J. *Kdy nám bylo nejlépe?: od hospodářské dezintegrace k integraci střední Evropy*. Praha: Libri, 2002. Otazníky našich dějin.

*pokornou prosbu zamítnouti ráčilo, bych se směla žádati za své propuštění ze svazku divadelního, ač tím nerada následuji hlasu ciziny.*⁹⁹

Za Annu Baukalovou napsala 18. května 1895 dopis maminka s tím, že 10 zl. měsíčně nemůže její dceři stačit, že jí posílá 15 zl. navíc, ale že si to dále nemůže dovolit.¹⁰⁰

O zvýšení gáže a povýšení z pozice statistů na tanečnický prosili Karel Bachman a Václav Bláha v dopise z 28. února 1899, neboť: *„oproti jiným angažovaným statistům jsou v stálé činnosti, jelikož majíce nastudovaný velký repertoar baletní můžou je p. režiséři a inspicienté stále ku všemu potřebovati a také potřebují, neb to, co dělávali jindy tanečníci v starých kusech, musí nyní níže psaní dělati za ně sami. Také i v neděli a ve svátek musí někdy choditi do zkoušek, začez dostane se jim odměny 20 kr. pádu, že jsou odpolední představení v dny všední, musí navštěvovati zkoušky, které trvají 1né neb ½ 2hé hodiny odpolední, takže nemohou jíti ani k obědu, a za příčinou pak následujícího večerního představení ani k večeři, začez se jim dostane odpoledního honoráře pouze 30 kr. Mimo to však, když páni od sboru nějaký koncert mají, musí níže psaní při statování je nahražovati. Uváží-li se však, že níže psaní při jejich skromné gáži odkázaní jsou na to vyhledávati sobě ještě vedlejšího výdělku, aby živu býti mohli, jsou neustálou a přílišnou touto činností na svém vedleším výdělku zkráceni, takže nelze jim ani živu býti.*¹⁰¹

S finančním ohodnocením byl nespokojen i Augustin Berger, který vždy s obnovením své smlouvy požadoval zvýšení gáže. Zřejmě si byl jistý svou nezastupitelností, neboť zvýšením gáže podmiňoval své setrvání ve funkci baletního mistra. V dopise z 20. února 1897 např. psal: *„Dle znění smlouvy vyprší dne 1. března 1897 lhůta ku výpovědi mého kontraktu. Dovoluji si tudíž tímto sl. výboru Národního divadla v Praze uctivě oznámiti, že dnem 1. června 1897 ze svazku Národního divadla vystoupiti hodlám, a poroučím se v plné účtě oddaný Augustin Berger.*¹⁰² Vedení divadla ale vyšlo Bergerovi vstříc a místo 200 zl. měsíčně a 5 zl.

⁹⁹ Archiv ND v Praze, desky D 133.

¹⁰⁰ *Tamtéž.*

¹⁰¹ Archiv ND v Praze, desky D 135.

¹⁰² Archiv ND v Praze. Podle Brodská, B., *cit.* 53 / *op. cit.*, s. 137.

za vystoupení stanovovala mu nová tříletá smlouva 220 zl. a zaručených osm honorářů po 10 zl., což činilo celkem 300 zl. měsíčně a navíc tantiémy za režii a spoluautorství některých baletů.

Berger měl v té době v Praze zřejmě vážené společenské postavení. Ve svých *Pamětech* vzpomíná: „*Chodíval jsem už kolik let do ‚baťulace‘, o níž se vyprávělo, že je to společnost pražských milionářů a výkvětu pražského světa. Měli do ní přístup jen uvedení hosté. Byla to soukromá společnost, jejímž jakýmsi paresesem byl vážený profesor MUDr. Pawlik¹⁰³, který přišel do Prahy z wienské kliniky. Společnost se scházela buď ve své separátní místnosti, jako např. v prvním poschodí v plzeňské restauraci U Choděřů na bývalé Ferdinandově třídě, nebo u zvláštního stolu v hotelu U Černého koně, nebo nejčastěji u Jezdínského (později U Bumbdlíčků) naproti Národnímu divadlu. z divadelního světa mimo mne sem chodívali Krössing¹⁰⁴, Šamberk¹⁰⁵, Florjanský¹⁰⁶ aj. Mnozí nám záviděli přístup do této společnosti.*“¹⁰⁷

O Bergerově postavení vypovídá i adresa, na které bydlel – Myslíkova 282/2619, Praha II Nové Město¹⁰⁸ – tedy téměř na nábřeží Vltavy a blízko Národní třídy, jejíž okolí bylo v 19. století centrem společenského dění a tudíž považováno za tzv. dobrou adresu.¹⁰⁹

Jan Rey¹¹⁰ ale o Bergerovi, jeho umění ani osobnosti, valné mínění neměl. Píše, že

¹⁰³ Prof. MUDr. Karel Pawlik, též Pawlík nebo Pavlík (1849–1914), český gynekolog a porodník, jeden ze zakladatelů českého porodnictví. Po dokončení studií (promoval v roce 1873 na Vídeňské univerzitě) nastoupil jako asistent na porodnickou a gynekologickou kliniku ve Vídni, působil na univerzitách ve Vídni a v Praze. V roce 1887 byl jmenován řádným profesorem a přednostou I. pražské gynekologické a porodnické kliniky, kde působil až do roku 1913.

¹⁰⁴ Adolf Krössing (1848–1933), český operní pěvec – tenorista, významný představitel postav v operách Bedřicha Smetany.

¹⁰⁵ Ferdinand František Šamberk, vlastním jménem František Xaver Chamberger (1838–1904), český herec, režisér a autor divadelních her, v letech 1881–1883 člen Národního divadla.

¹⁰⁶ Vladislav Florjanský (1845–1911), člen opery ND od roku 1887 do roku 1900.

¹⁰⁷ Hájek, L., *cit.* 68 / *op. cit.*, s. 108–109.

¹⁰⁸ Policejní přihláška A. Bergera. Dostupné [on-line] z: http://nacrz.cz/Cfondy/digi_policejni_prihlasky.aspx [cit. 2. 7. 2016].

¹⁰⁹ Dostupné [on-line] z: http://zpravy.idnes.cz/bohaci-prazane-se-stehuji-za-klidem-du7domaci.aspx?c=A011026_105101_praha_pek [cit. 8. 7. 2016].

¹¹⁰ Jan Reimoser (pseudonym Jan Rey), narozen 16. května 1904 v Ostravě, zemřel 30. května 1979 v Praze kritik, libretista, taneční teoretik, překladatel, pedagog. Položil

tvoril „vesměs úpadkové balety, které nemohly vychovávat ani obecnstvo k pochopení tanečního umění, ani vést taneční soubor k vyšším uměleckým cílům. Jejich choreograf, jinak nadaný tanečník Augustin Berger, odchovanec italských baletních mistrů, mnoho vkusu neměl, vzdělání také ne a pochopení pro potřeby a cíle českého baletu teprve ne. Svědčí o tom alespoň dopis, nalezený v pozůstalosti skladatele Fibicha a týkající se velké baletní vložky v jeho opeře ‚Hedy‘. Zaslouží si citování: ‚Slovutný mistře! Byvše jsem ochuravěl v mžiku na pravou, ne na levou nohu tak, že nemohu dnes na žádný způsob můj velkolepý výkon (a nikým nenahraditelný) uskutečnit, takto se musí celý balet dnes vynechat, poněvadž narychlo zkracování baletu učiniti nelze. Kdybych ale do 5. hod. slíbené doutníky od vašnosti obdržel, nohu vymastím, narovnáám, vymasíruji, nechám si ji natáhnout, a podám takto zase velkolepý výkon, jinak však by to nešlo. Znamenám se s veškerou úctou oddaný Aug. Berger. V Praze, dne 9. února 1897. ‘¹¹¹

V roce 1900 podepsal Berger smlouvu s Dvorním divadlem v Drážďanech. Když však došlo v témže roce s nástupem mladočeského družstva v Národním divadle ke změnám ve vedení, svého rozhodnutí litoval: „Uvažoval jsem, co mám dělat, neměl-li bych snad zrušit smlouvu s Dresden, ale bránilo mi velké penále, stanovené ve smlouvě na 10 000 M. To byl v té době velký peníz.“¹¹²

základy české taneční teorie, historie i dramaturgie. Zasloužil se o popularizaci tanečního umění a významně se podílel na založení českého státního tanečního školství (TKP 1945, TKB 1946, TK DAMU/HAMU 1949). Sám pedagogicky působil na TKP, TK DAMU a TK HAMU, v letech 1949–1973 jako vedoucí katedry a 1951–1974 jako profesor dějin tance. Systematicky se věnoval taneční kritice a zasloužil se o rozšíření české odborné taneční literatury. Je autorem 18 realizovaných baletních libret. *Český taneční slovník*. Praha: Divadelní ústav 2001.

¹¹¹Rey, J. 70 let baletu Národního divadla. Divadlo roč. IV, 1953, s. 1023–1024.

¹¹²Hájek, L., cit. 68 / op. cit., s. 113.

2.1.4 Osud tanečnice – Františka ze Schöpfů-Borecká

Františka ze Schöpfů (provdaná Borecká),¹¹³ osobnost baletu Národního divadla konce 19. století, všestranně talentovaná tanečnice s půvabným jevištním zjevem, která však stála poněkud ve stínu svých současnic, Bergerem preferovaných Italek – Giulietty Paltrinieriové-Bergrové, Enrichetty Grimaldiové, Micheliny Taveggiové, Idy Cecchiniové, Ester Bavazzaniové či Angeliny Spottiové.

Výrazovými schopnostmi ale pravděpodobně technicky zaměřené italské tanečnice převyšovala, jak o tom píše Vilém Mrštík v referátu o baletu *Fantaska* v roce 1888 pro časopis Ruch: „Slč. ze Schöpfů ukázala se jen v malém čísle – ale zůstává po sobě v povšechném dojmu cosi jako stopu jasného paprsku, který na okamžik proniknul mlhu a fádní jednotvárnost (rozumí se v tanci). Slč. ze Schöpfů má cit, smysl pro něhu poesii obrazů, které tělem svým kreslí s takovou měkkostí, jistotou a elegancí, jako žádná jiná dáma v celém baletním sboru. – Oduševnělostí tváře a trefnou mimikou vyniká někdy i nad paní Paltrinieri-Bergrovou, aspoň ztuhlého a nic neznamenantajícího úsměvu jsme v tváři její posud nepozorovali nikdy; v technice ovšem v pí. Paltrinieri má sokyni, které je hodna zase jen ona...“¹¹⁴

Františka ze Schöpfů byla členkou sboru, nad ostatními tanečnicemi však vynikala a často zaskakovala, či dokonce alternovala v sólových rolích. Titul primabaleríny ale oficiálně nikdy nezískala a ani finanční ohodnocení neodpovídalo jejím výkonům a uměleckým kvalitám. Její osud je dokladem toho, jak nelehký, na vůli nadřízených závislý a v případě úrazu či nemoci finančně nezajištěný¹¹⁵ byl život členů baletního

¹¹³ Ze Schöpfů, Františka (psána též ze Schoepfů; provd. Borecká), tanečnice a pedagožka, narozena 3. října 1862 v Praze, zemřela 19. října 1946 tamtéž. Byla vlastně první primabalerínou Národního divadla, i když se tohoto titulu začalo oficiálně užívat až s příchodem italských tanečnic Bergerovy éry. Patřila k umělcům „staré gardy Národního divadla“. Pod vl. jménem Barbora Františka ze Schöpfů vystupovala až do 29. září 1894, kdy se provdala za básníka, hudebního kritika a ředitele univerzitní knihovny PhDr. Jaromíra Boreckého a převzala příjmení manžela. V premiéře baletu *Excelsioru* v roce 1885 jí patřila Indická variace, přičemž až do roku 1899, dokdy se tato výpravná féerie udržela na repertoáru (se sto sedmdesáti uvedenými), často zaskakovala za sólistky v hlavní roli *Civilizace*. V roce 1886 při prvním uvedení Adamovy *Giselle* s podtitulem *Giselle čili víly* v pražském Národním divadle tančila Myrthu, královnu víl. V následujících letech plnila úlohu sólistky, stála vedle Italek Paltrinieriové a poté i Angeliny Spottiové. Český hudební slovník osob a institucí. Dostupné [on line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 6. 5. 2016].

¹¹⁴ Ruch, č. 30, 1888. Podle Schmidová, L. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962, s. 17.

¹¹⁵ Nemocenské a úrazové pojištění se týkalo do roku 1914 pouze dělníků v továrnách, dolech a na železnici, penzijně pojištěny byly jen některé kategorie úředníků, starobní a

souboru Národního divadla. Opakovaně proto žádala o zvýšení gáže či alespoň poskytnutí půjčky. V dopise z 19. února 1885 např. psala: „*V úctě podepsaná dovoluje sobě následovní prosbu přednésti. Jsa již po více roků členem Národního divadla, chovám ono pevné sebevědomí, že jsem po celý tento čas všemožně vždy se vynasnažovala, abych úkolu mému všestranně vyhověla, a kojíc se nadějí, že snaha tato dojde laskavého uznání ze strany slavného družstva, prosím o zvýšení svého služného a svých herních honorářů, podporujíc tuto svoji žádost ještě následovním: Výdaje za zhotovování nových divadelních obleků a ostatních potřeb zvýšily se poslední dobu měrou takovou, že přesahují daleko onu částku, kterou mi po odrážce výdajů, jež ku své existenci nutně potřebuji, zbývá, a nemajíc co sirotek žádných dalších snad vedlejších příjmů, obávám se, že bych se konečně do dluhů připraviti musela; aneb bych se snad nucena viděla přijmouti nabídnutí, jež mi skvělejších poskytuje výhod. Chovajíc však nezvratnou důvěru k slavnému družstvu, doufám pevně, že mé slušné prosbě co možná vyhověno bude, a prosím o laskavé brzké vyrozumění.*“ z následného děkovného dopisu ze dne 7. dubna 1885 (viz přílohu č. 3) vyplývá, že jí bylo vyhověno.¹¹⁶

V dopise z 16. dubna 1886 (viz přílohu č. 4) pak prosila o poskytnutí zálohy 100 zl., které by splácela po 15 zl. měsíčně, o další zálohu 100 zl. znovu žádala v dopise 22. prosince 1886 z důvodu nutnosti pořízení kostýmů do nových baletních představení.

S prosbou o finanční pomoc se Františka ze Schöpfů na vedení divadla obracela poté ještě několikrát vzhledem k svému úrazu. Při představení baletu *Sylvia* 27. června 1888 spadla ze špatně upevněného žebříku a poranila si páteř. Následující tři měsíce byla nucena platit vysoké léčebné náklady, žila pouze z gáže, která bez honorářů za představení skýtala jen minimální možnost k přežití. V dopise z 22. srpna 1888 píše, že po úraze, ke kterému, jak zdůrazňuje, došlo ne její vinou, byla nucena strávit 20 dní na lůžku, že dosud trpí bolestmi, že se zotavuje a věří, že se bude moci brzy

invalidní pojištění se vztahovalo jen na horníky a některé státní zaměstnance. Sociální pojištění ostatních dělníků a státních zřízenců se uzákonilo až v roce 1924. Průcha, V. *cit.* 95 / *op. cit.*, s. 395.

¹¹⁶ Archiv ND v Praze, desky D 133.

vrátit do divadla, ale žádá o finanční podporu na své léčení.

Na scénu se vrátila nedoléčená 25. srpna 1888 rolí Undiny v baletu-féerii *Fantaska*. Následující rok onemocněla dosavadní sólistka Giulietta Paltrinieriová-Bergrová a Františka ze Schöpfů dostala příležitost ztvárnit všechny hlavní role repertoáru: Civilisaci v *Excelsioru*, Fantasku ve stejnojmenném díle či sólový tanec v premiéře *Pohádky o nalezeném štěstí* (autorů A. Bergera a K. Kovařovice).

V roce 1889 však propukla u Františky ze Schöpfů duševní choroba, od 4. do 7. července 1889 byla podle dochovaného lékařského vysvědčení dokonce hospitalizována v Českém zemském ústavu pro choromyslné v Praze.

O finanční pomoc při její rekonvalescenci mimo Prahu prosil divadlo bratr Františky Gustav ze Schöpfů. V žádosti ze 4. září 1889 (viz přílohu č. 5) psal: *„Slavná správní rado! Žalostný osud mé sestry Františky ze Schöpfů jest slavné správní radě dostatek znám. Rovněž je známo, že se sestra má při představení Sylvia dne 27. června 1885, tudíž v službě Národního divadla, poranila a toto poranění že zavdalo příčinu k její těžké chorobě. Tu jest naděje, že sestra má za krátkou dobu svému povolání navrácena bude, neb choroba její se denně lepší. Přijde však nutno, by sestra v brzku odebrala se navenek a tam se úplně zotavila. Dle vyjádření ctěného pana ředitele Šubrtu i snad dle smlouvy, kterou moje sestra s divadlem Národním uzavřela, obdrží onemocnělý člen za určitou dobu jen poloviční gáži. Ta doba u mé sestry nastala, obracím se s pokornou prosbou ku slavné správní radě by tentokráte u sestry mé výjimku učiniti ráčila. Právě teď potřebuje sestra má, má-li životu být vrácena, podporu. Nemá nikoho než Národní divadlo, kam se může obrátiti. Apeluji na šlechetné srdce ctěných pánů s prosbou, by se mé ubohé sestry ujali a by ji na krátký jenom čas celou gáži, jak posud, ponechali. Dobrotivý Bůh jistě Vám, šlechetní pánové, skutek tento oplatí. V pevné důvěře, že se obracím k srdcím mužů šlechetných, očekávám laskavou odpověď. Podepsán bratr nešťastné, Františky ze Schöpfů, Gustav ze Schöpfů.“*¹¹⁷ Jeho žádosti bylo vyhověno, jak vyplývá z děkovného dopisu z 28. září 1889.

V březnu 1890 se psychický stav Františky opět zhoršil a na základě doporučení lékařů její bratr znovu prosil ředitelství divadla o finanční pomoc, aby sestře umožnil

¹¹⁷ *Tamtéž.*

pobyt mimo Prahu¹¹⁸. V dopise z 12. května 1890 psal: „*Podářilo se mně smluviti s bratrem v Žatci by sestru k sobě na byt vzal. Však týž maje četnou rodinu, není při nejlepší vůli s to bez náhrady ji stravovati, poněvadž příjmy jeho sotva nejnntnější výdaje kryjí. Ačkoliv povolen byl mi dle ct. přípisu ředitelství ze dne 23. září 1889 měsíční příplatek zl. 40 na dobu 3 měsíců, jež velkomyslně slavné družstvo povolilo potřebám sestry mé, přece pohltily již mimořádné výdaje též i velkou část příjmů mých, takže při největší šetrnosti mé není mně možno ubohé sestře nutné podpory poskytnouti. Neblahými poměry těmito jsem opětně přinucen obrátiti se s pokornou prosbou na sl. družstvo, by ubohou sestru mou nadále podporovati ráčilo, by opět služby své Nár. divadlu věnovati mohla.*“ Ředitelství i tentokrát jeho prosbě vyšlo vstříc, jak vyplývá z děkovného dopisu z 24. srpna 1890.¹¹⁹

Po vleklé nemoci nastoupila Františka ze Schöpfů zpět do Národního divadla, ale smůla ji provázela dál. „*Při pohostinském vystoupení v Mariánských Lázních, kde stavěla tance do Prodané nevěsty, se na ní při zkoušce vzňaly od plynové lampy gázové sukénky.*“¹²⁰

V Národním divadle tančila Františka ze Schöpfů do roku 1899, kdy dostala výpověď kvůli opětovnému zhoršení jejího psychického stavu. Mezitím však ještě několikrát žádala o zvýšení gáže či poskytnutí zálohy. Například v dopise z 28. října 1890 (viz přílohu č. 6) žádala o zálohu 80 zl. s možností splácet 5 zl. měsíčně: „*Jest mi nyní umožněno krýti své obyčejné výlohy, an posud málo zaměstnána jsem, ještě značnou částku ku stěhování potřebuji, tak se obračejí s důvěrou k slavnému správnímu výboru, aby mou prosbu vyslyšel a laskavě zálohu mi povolití ráčil.*“¹²¹

V dopise ze 4. listopadu 1891 žádala o zvýšení gáže s ohledem na své taneční výkony. „*Neobtěžovala jsem dlouho žádostí za zvýšení gáže, jednak v naději, že slavný správní výbor na mne nezapomene, jednak že chtěla jsem dříve umění své*

¹¹⁸ Podle policejní přihlášky bydlela v té době Františka u svého bratra Gustava v Praze II, Nové Město, na rohu ulic Na Zbořenci a Na Zderaze, ve stejném domě, jako její budoucí manžel Jaromír Borecký. Dostupné [on-line] z: http://nacrz.cz/Cfondy/digi_policejni_prihlasky.aspx [cit. 2. 7. 2016].

¹¹⁹ Archiv ND v Praze, desky D 133.

¹²⁰ Český hudební slovník osob a institucí. Dostupné [on-line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 4. 8. 2016].

¹²¹ Archiv ND v Praze, desky D 133.

poznovu osvědčiti. k tomu naskytla se mi příležitost a doufám, že výkony, jež jsem podala, odpovídají požadavkům, jak se na první tanečnici činí. V mínění tom utvrdila mne nejen přízeň obecenstva, nýbrž i hlasy časopisecké. Dovolují si jen poukázati na hojně pochvalné úsudky, jimiž poslední dobou výkony mé provázeny byly... Českému divadlu věnovala jsem své umění i své zdraví. Mým přáním jediným a snahou mou nejvřelejší bylo i zůstane vždy svědomité plnění mých povinností. Částečnou odměnou může mi býti zlepšení skromného mého materiálního postavení. V té příčině spoléhám pouze v uznání slavného správního výboru, žádajíc zdvořile o laskavé zvýšení svých příjmů. Znamená se v hluboké úctě oddaná Františka ze Schöpfů.¹²²

V roce 1894 (29. září) se Františka ze Schöpfů provdala za básníka a spisovatele Jaromíra Boreckého,¹²³ významnou osobnost české literatury, kultury i vědy. V době, kdy se potýkala s nepřízní osudu, s následky svého zranění a duševním onemocněním, byl však její o sedm let mladší manžel studentem filozofické fakulty v Praze a úředníkem Veřejné a univerzitní knihovny. Rodinná finanční situace tak zřejmě neumožňovala Františce delší čas nepracovat a soustředit se na své plné uzdravení.

O zvýšení příjmů žádala znovu 14. ledna 1895: *„Již déle požívám ku skromné gáži 1000 zl. r. m. pouze 3 zl., a to nezaručených, ač výkony mé od doby, kdy tyto příjmy mně vyměřeny, značně vypsely a zajisté vyhovují požadavkům na mne kladeným, zvláště uváží-li se, že často s prospěchem zastupovala jsem primu*

¹²²*v*Tamtéž.

¹²³Jaromír Borecký, narozen 1869 v Českých Budějovicích, zemřel 1951 v Praze, básník, překladatel, literární a hudební kritik, orientalista. Na pražské filozofické fakultě (filologie a historie) získal roku 1898 doktorát (PhDr.). Věnoval se také studiu hudby a hudební teorie. Od roku 1891 byl úředníkem Veřejné a univerzitní knihovny (dnes Národní knihovna), v letech 1920–1930 byl jejím ředitelem. Od roku 1901 přednášel na konzervatoři českou literaturu. Věnoval se rozsáhlé práci redakční a kritické (publikoval např. V České Thalii, Národních listech, Národní politice aj.). Podílel se na založení Překladačského spolku, Syndikátu českých spisovatelů aj., působil v řadě spolků a výborů. Rozsáhlá byla i jeho činnost přednášková, hlavně z oboru literatury. Jeho básnickou a prozaickou tvorbu ovlivnila orientální literatura a francouzští dekadenti. Rozsáhlá byla i jeho překladačská činnost z literatury francouzské, italské, německé, ruské, polské, slovinské, švédské, perské a turecké. *Český hudební slovník osob a institucí*. Dostupné [on-line] z: *Český hudební slovník osob a institucí*. Dostupné [on-line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 5. 8. 2016].

ballerinu. Ježto pak i kostumy a jiné různé potřeby vlastním nákladem řídit si musím, zmenšen můj příjem ještě o citelnou částku. Hledíc k tomu a k svým věrným službám, jež opravdově a svědomitě vždy věnuji Národnímu divadlu, osměluji se žádati slavný správní výbor, aby ráčil aspoň honorář můj laskavě na 5 zlatých zvýšiti a zaručil mi těchto 10 měsíčně. Ježto ročně úhrnem dosud jsem měla vždy více honorářů, nežli tento počet obnáší, nemá prosba má v posledním směru jiného účelu než stejnoměrnější vyplácení jich v měsíčních lhůtách. V hluboké úctě Františka Borecká.¹²⁴

V dopise z 31. prosince 1896 znovu prosila „slavné družstvo Národního divadla“ o zvýšení gáže: „Osměluji se opětovati snažnou žádost za laskavé zvýšení svého dosavadního honoráře. Jsemť vzhledem k rázu většiny svých úloh – jen jmenuji v uplynulém tomto roce tančené v Brahmě, Královně loutek, Židovce, Faustu, Sábské královně, Hedy, vyžadující vesměs stejný stupeň umělecké dovednosti, jaká žádá se jen od první tanečnice – ve velké nevýhodě, ať honorář můj, o gáži ani nemluvě, porovná se s honorářem více než trojnásobným primi balleriny. (...) Uváží-li se, že musím si kupovati kostýmy, jež ostatní sólistky pro ensemblový ráz svých úloh obyčejně dostávají, dále, co stojí střevíčky, jež při úlohách mého druhu, vždy nové dlužno si pořizovati, uzná se, že z honoráře nezbývá pro mne ničeho. V baletu Brahma, do něhož musela jsem si, jediná z celého personálu, dva obleky zaplatiti a kde nejvíce střevíčků potřebuji, ani jeden honorář nepřipadl dosud mně k dobru. i obracím se k slavnému výboru s naléhavou prosbou. (...) V uvážení mých služeb ráčiž mi, slavný Správní Výbore, můj honorář ze tří laskavě na pět zlatých zvýšiti.“¹²⁵

Výpověď, kterou Františka ze Schöpfů-Borecká z Národního divadla v roce 1899 dostala, cítil její manžel J. Borecký jako velkou křivdu a nedocenění celoživotního přínosu jeho ženy Národnímu divadlu. Obával se navíc, že správa o výpovědi by mohla ještě zhoršit její duševní stav. Reagoval na výpověď dopisem, ve kterém žádal vedení divadla o přehodnocení a odvolání výpovědi, dokud se jeho žena zcela neuzdraví a nebude schopna případnou výpověď podat sama: „K žádosti za neuskutečnění výpovědi po čas nemoci mé ženy nevede mne žádná snaha po dosažení jakýchkoliv výhod hmotných. Kdyby šlo mi o zisk materiální, nebylo by

¹²⁴ Archiv ND v Praze, desky D 133.

¹²⁵ Tamtéž.

mi nepadno dokázati lékařsky, že nemoc mé choti a její danou výpovědí stvrzená neschopnost výživy vlastní, pochází jedině z někdejšího, vinou nedostatečných opatření nastalého pádu při vykonávání povinnosti samém, a stavěti požadavky jiné. Jsme toho však dalecí. Ani mně, ani mé choti nejde o žádnou otázku peněžní. Rozhodujícími jsou nám jen okolnosti morální. Ubohrou chorou sílila v jejím utrpení vždy naděje, že pozdravíc se, bude moci vrátit se ku své činnosti, a to vrátiti za tím toliko účelem, aby způsobem odpovídajícím dlouholeté její působnosti divadelní rozloučila se s uměleckou svou dráhou. (...) Bylo vždy nejvřelejším přáním mé choti i mým, aby svým časem sama ze své vůle v plné harmonii odstoupiti mohla od divadla, jemuž své nejlepší síly věnovala, odstoupiti způsobem důstojným. Nemusím snad vykládati, že jest rozdíl mezi odstupem a propuštěním. Výpověď, a zvláště za takových poměrů daná, v nemoci a po dvacetileté činnosti, kdy umělec jí stížený nemá vůbec ani nároků na jakoukoli pensi, zanechává hořkost, nevýslovnou trpkost po celý život, tím nebezpečnější do budoucnosti člověku psychicky zatíženému. (...) Aby však nestávalo žádných obav po stránce finanční, prohlašuji jménem své choti, že žádných nároků na vyplácení smluvní gáže po čas dalšího trvání nemoci nečiní, a zaručuje se svou ctí, že vyhoví-li se žádosti této, žádných nároků na plat za dobu tuto nikdy činiti nebude ani ona, ani já. Prohlašuji ještě jednou, že jde celou žádostí jen o uchování mé choti před útokem na chorou její duši a o zajištění jí v případě úzdravy možného čestného odstupu ze samé svobodné vůle.¹²⁶

Žádosti Jaromíra Boreckého Národní divadlo nevyhovělo a Františka ze Schöpfů-Borecká se již na scénu nevrátila. V následujících letech se věnovala hlavně pedagogické a choreografické činnosti. Během první světové války spolupracovala s Červeným křížem, pro jehož představení nastudovala řadu choreografií. Taneční výchově dětí se věnovala pod hlavičkou různých dobročinných a národních spolků. V letech 1919–1933 pak působila jako profesorka dramatického oddělení pražské konzervatoře.¹²⁷

¹²⁶ Archiv ND v Praze, desky D 159.

¹²⁷ Český hudební slovník osob a institucí. Dostupné [on-line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 5. 8. 2016].

2.2 Nové vedení, staré problémy – situace za působení baletního mistra Achille Viscusiho

V roce 1900 získala vedení Národního divadla nově organizovaná Společnost Národního divadla¹²⁸, ředitelem se stal Gustav Schmoranz (1858–1930), dramaturgem a režisérem (a od roku 1911 i šéfem činohry) Jaroslav Kvapil (1868–1950). Šéfem opery byl jmenován Karel Kovařovic (1862–1920), který ve své nově definované funkci získal mnohem více pravomocí;¹²⁹ už nebyl jen dirigentem a kapelníkem, ale od nynějška zodpovídal za operní a baletní repertoár i personál na rozdíl od předchozích let, kdy měl dramaturgii plně v kompetenci ředitel divadla F. A. Šubert.

Finanční stav prvních tří let nového vedení byl velmi neutěšený. Společnost to přisuzovala poklesu abonentů, pořizování nákladných výprav, drahým a nadměrným pohostinským hrám cizích umělců a nedostatečnému využití domácích sil; ve svém programu si proto stanovila, že chce provozování příliš nákladných a nádherně vypravených baletů a operet zamezit ve prospěch činohry a vážné i komické opery. Jenže tyto divácky úspěšné výpravné hry a balety nakonec zase představovaly pro divadlo finanční záchranu; v roce 1903 byl např. znovu nastudován *Excelsior*

¹²⁸ I když šlo o vedení divadla, tedy uměleckého podniku, mohla se ho podle zákona ujmout jen společnost nebo družstvo akciové nebo s ručením omezeným, ucházet se o povolení u Zemského správního výboru a musela mít charakter podnikatele, formu kapitalistickou. „*Za daných okolností v rakousko-uherské monarchii nebylo ani pomyslení, že by se Národní divadlo mohlo dostat přímo pod zemskou správu, rakouské úřady by k tomu nebyly svolily. Mohla tedy vést divadlo jen soukromá společnost. (...) Divadlo bylo tedy odkázáno výhradně na sebe, na poměrně velmi nízké roční zemské subvence, města Prahy, některé dary apod. a muselo rozumně hospodařit. Hospodářské potíže nebo snad dokonce krach mohly mít vážné důsledky dokonce i politického rázu. Proto se na výdajích šetřilo a proto také platy veškerého divadelního personálu byly poměrně nízké ve srovnání s jinými velkými divadly v říši i mimo ni.*“ Němeček, J., *Opera ND v období Karla Kovařovice*, II. díl. Praha: Divadelní ústav: Český hudební fond, 1968, s. 252.

¹²⁹ Hodnost šéfa opery, které se dostalo Karlu Kovařovicovi na první valné hromadě Společnosti 6. května 1900, byla něčím novým, dosud byl A. Čech pouhým prvním kapelníkem. Nyní zahrnovala funkce šéfa opery nová práva i povinnosti, spojovala v sobě moc ředitele opery, prvního kapelníka i dramaturga. Ve smlouvě K. Kovařovice mj. stálo: „*Pan Karel Kovařovic jest povinen, aby jako šéf opery a kapelník ve srozumění s ředitelstvem a) sestavoval a navrhoval repertoár operetní, operní a baletní. (...) Bez újmý práv ředitelových jest šéfu opery podřízen všecek personál operní, sboru i orchestru, ve věcech uměleckých i disciplinárních, a pokud jde o představení operní, operetní nebo baletní i veškeren ostatní personál. – Pokud se týká těchto těles, přísluší šéfu opery bdíti nad zachováním pořádku, slušnosti, disciplíny a vůbec divadelních předpisů.*“ Němeček, J., I., *cit.* 92 / *op. cit.*, s. 14–15.

a obecenstvo znovu naplnilo divadlo.

Situace ale nadále nebyla dobrá, návštěvnost stále malá a ani uvnitř souborů nepanovala klidná atmosféra – žárlivá konkurence, nespokojenost s gáží, osobní rozdíly, nekolegiální jednání. „*Povýšenost jedněch nad druhými se projevovala na všech stranách. Jestliže se jedni cítili nedocenění a opomíjeni, druzí zase si stěžovali na přetěžování.*“¹³⁰

Dne 17. července 1903 zasedala finanční komise¹³¹ a jednala o návrzích na úspory, které se týkaly především personálu, tedy snížení počtu členů v souborech a jejich gáží. Smlouvou bylo divadlo vázáno k dodržení minimálního počtu umělců v každém oboru, pro balet musela zachovat stanovený počet alespoň:

1 baletní mistr nebo mistryně, tři sólové tanečnice a sbor čítající nejméně 24 tanečnic.¹³² Počet členů baletního souboru se v letech 1901–1906 snížil následovně:

1901 – 42	1904 – 27
1902 – 40	1905 – 28
1903 – 34	1906 – 29.

Na místo baletního mistra byl po Augustinu Bergerovi v sezóně 1900/1901 vybrán italský tanečník a choreograf Achille Viscusi.¹³³ Kritika mu zpočátku vytýkala, že kvůli svému původu nemá dostatečný cit pro českou hudbu ani potřebnou znalost

¹³⁰ *Tamtéž*, s. 92.

¹³¹ Divadlo stále hledalo způsob, jak uhradit ztráty a zlepšit finance. V brožuře *Dvacátý rok Národního divadla* přišel Schmoranz dokonce s nápadem, že by měla být zřízena u divadla po vzoru velkých scén a dvorních divadel restaurace, „*kde by bylo za delších přestávek postaráno nejen o občerstvení, ale kde by obecenstvo mohlo večeřet, jak tomu bylo také u pražského Německého divadla, a kde Theaterverein pronájmem restaurace získával značnější obnos. Ovšem Národní divadlo nemělo se nikdy stát výdělečným podnikem, bylo divadlem zcela zvláštním, s posláním čistě uměleckým, ústavem národním.*“ Němeček, J., II, cit. 128 / op. cit., s. 135.

¹³² *Tamtéž*, s. 92.

¹³³ Achille Viscusi, narozen 27. února 1869 v Římě, zemřel 1. července 1945 v Praze tanečník, baletní mistr, choreograf, pedagog, režisér. Učil se u E. Caprotiho v Miláně a u V. Zucchi v Paříži. Působil v řadě italských divadel, poté v Moskvě (1890), v Berlíně (1891–1893), v Záhřebu (1894), v Budapešti (1896 a 1897), ve Vídni (1889/99), v Paříži (1900), v Berlíně (1901). *Český taneční slovník*. Praha: Divadelní ústav 2001.

českých tanců,¹³⁴ Viscusi se ale svým působením v Národním divadle jednoznačně zasloužil o zvýšení úrovně baletního souboru. Sólovou tanečnicí byla od roku 1904 Anna Korecká, která „jako tanečnice získala záhy prvenství, takže starší tanečnice odešly, neboť je zastínila. Nejedlý o ní praví, že na rozdíl od Viscusiho byla to tanečnice silně domácích kořenů a tradic, (...) ne italsky rafinovaná, nýbrž domácně prostá, ale tím více zato milá a srdečná. Získala proto též velké oblíbenosti.“¹³⁵¹³⁶ Sólovou tanečnicí byla ještě Anna Havlíčková-Vávrová, od roku 1906 Marie Dobromilová. Dále tančily Louisa Černá, Růžena Janečková, Štěpánka Klimešová a její sestra Marie Klimešová, z mužů pak byli oporou souboru Jaroslav Hladík a Karel Pirník.

Úroveň baletu ale i tak zřejmě nijak dobrá nebyla; Jan Rey píše: „Viscusi obnovuje osvědčený již repertoár, pozůstávající z *Královniny loutky, Coppelie, Sylvie, Excelsioru* apod. a školí a vychovává nové tanečníky a tanečnice ryze technicky, prakticky, bez vyšších zřetelů a cílů, tak jako jeho předchůdce Berger. Za této situace ani domácí baletní tvorba se nemůže rozvinout a povznést a nalézt své útočiště v pohádkových námětech, pro něž volí ošidnou formu baletní pantomimy, v níž úlohy reálných, lidských postav jsou přidělovány převážně hercům z činohry, zatím co tanečníkům a tanečnicím jest se spokojit s fantastickou havětí motýlů a vážek, mušek a pavouků, skřítků a vil, květin a zvířat. Zde, v tomto žánru buduje český balet svou tradici a nalézá svůj kmenový repertoár.“¹³⁷

¹³⁴ „I když je možné brát některé kritické soudy nebo mlčení jako tendenční záporné pohledy na nové vedení nebo záměrné stranění bývalému baletnímu mistru Bergerovi (jenž měl i nadále z Drážďan kontakty s Prahou).“ Brodská, B., cit. 53 / op. cit., s. 205.

¹³⁵ Němeček, J., II, cit. 128 / op. cit., s. 92. Podle Pala, F. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila*. II. díl, Praha: Divadelní ústav, 1962, 133.

¹³⁶ Tamtéž, cit. 128 / op. cit., s. 92.

¹³⁷ Rey, J. *Divadlo*, roč. IV, 1953, s. 123–124.

2.2.1 Finanční a pracovní a podmínky na začátku 20. století – Instrukce

V roce 1903 byly zavedeny tzv. *Instrukce pro členy královského českého zemského a Národního divadla v Praze* (viz přílohu č. 7). Pro přiblížení pracovních a ekonomických podmínek, závazků a případných sankcí členů baletního souboru v tomto období uvádím vybrané body:

- § 4. *Při churavosti za den se srazí 1 honorář, za každé další dni do měsíce po 1 honoráři u sólisty. Při churavosti 1–2 měsíců vyplácí se jen poloviční gáže bez honorářů, pak jen nemocenské pojištění stanovené ze dne 30. 3. 1888 č. 33 ř. z.*
- § 5. *Není-li nic jiného ujednáno, sólistovi a úředníku se může dát tříměsíční výpověď, členu orchestru sboru šestinedělní, ostatním čtrnáctidenní. Člen může dát výpověď jen při ukončeném angažmá, doba výpovědi je táž jako shora.*
- § 7. *Všeliké porušení povinností, převzatých ujednáním o angažmá, popřípadě smlouvou těmito instrukcemi, opravňuje ředitele ke zrušení angažmá ve všech směrech. Za každý den porušení smlouvy platí sólista 20 K, člen sborového tělesa 4 K, aniž je zproštěn dalšího plnění smlouvy.*
- § 8. *Kdyby divadlo pro smutek zemský, pro požár, pro válku, pro epidemii z nařízení výboru zem. úřadu dozorčího nebo z jiných příčin bylo uzavřeno, nemůže žádný člen po čas uzavření činiti nároku na jakékoli příjmy.*
- § 9. *Sólista nesmí po 2 roky, kdy přestal být členem, účinkovat u jiného divadla policejního rayonu bez svolení správy Nár. divadla. Kdo porušil smlouvu nebo odešel z trestu, nesmí být dle konvence druhým zemským divadlem angažován.*
- § 10. *Uzavře-li člen kr. č. zem. a Nár. divadla buď ještě před svým nastoupením nebo i během svého angažmá u Nár. divadla s cizím divadlem nebo jiným uměleckým podnikem jakoukoli smlouvu, která by znemožňovala vykonání jeho závazků, vyplývajících z ujednání o angažmá ke kr. č. z. divadlu, vzdává se výslovně a beze vsí náhrady nejen všeho právního nároku, který by mu jinak z jednání o angažmá náležel, nýbrž zavazuje se mimo to zapraviti náhradní pokutu v dvojnásobné výši úhrnných svých ročních příjmů (služného).*
- Dle § 15. se trestá každý odpor 10 h z koruny.*
- § 23. *Kdo by jsa podnapilý vstoupil do divadelní budovy, nebo dokonce v stavu takovém přišel na zkoušky, podléhá pokutě až do ztráty půlměsíčního služného. Dostaví-li se však někdo v stavu takovém na představení, ať na jeviště, do*

orchestru či do některé jiné místnosti divadelní, stupňuje se pokuta až do ztráty celoměsíčního služného, popřípadě může být viník okamžitě propuštěn.

§ 25. Člen může být pokutován propuštěním nebo ztrátou služného za celý měsíc (mimo jiné): a) „kdyby člen divadla podnikatelstvo N. divadla, ředitelství, intendanci nebo osobní jejich representanty tupil, pomluvami nebo jiným lživým způsobem jim na cti utrhoval, u obecnstva nebo před členy divadla v opovržení je uváděl, nařízení jejich zlomyslně zlehčoval nebo členy divadla proti nim k společnému vzdoru sváděl; b) kdo by zmařil představení nebo celou scénu nebo jinak, že se ten den nemohlo konat ohlášené představení.

§ 27. Každé vedlejší zaměstnání člena musí být hlášeno. Kdyby bylo na závadu, může být angažmá zrušeno, když se ho nevzdá.

§ 28. Dáma při divadle angažovaná, jež se provdati hodlá, jest povinna nejméně měsíc před sňatkem učiniti o tom ředitelství oznámení. Ředitelství jest oprávněno během této lhůty její úmluvu o angažmá zrušiti, což platí i tehdy, kdyby uzavření sňatku neoznámila. Uzavření sňatku není na straně člena důvodem pro výpověď nebo zrušení angažmá.

§ 34. Každý člen je povinen se o 5. hod. přesvědčit v budově divadelní, nenastala-li nějaká změna. Bez dovolení se nesmí nikdo vzdálit na 2 hodiny z města pod trestem jednodenního služného, event. i vyššího trestu.

§ 42. Pohostinské hry jsou dovoleny jen se svolením ředitelství, na německých divadlech v českých zemích jsou vyloučeny. Vystoupí-li kdo bez svolení, srazí se mu měsíční služné.

§ 43. Ředitelem nebo jeho zástupcem, režisérem či kapelníkem přidělená úloha se nesmí vrátit. Námitky je možno oznámit ředitelství do 48 hodin. Nedbání tohoto § se trestá srážkou čtvrtiny měsíčního služného.

§ 44. Každý člen je povinen v téže hře přijmout i jinou roli, než jakou míval dosud.

§ 46. Kdo včas nenastuduje úlohu, srazí se mu polovina denního služného za každý den.

§ 47. Kdo by se zdráhal převzít úlohu, kterou již jednou hrál, tomu se srazí polovina měsíční gáže.

§ 54. Kdo se opozdí na zkoušku o 5 minut, platí pětinu, kdo o čtvrt hodiny třetinu denní gáže.

§ 60. Kdo by zanedbal představení, ztrácí měsíční gáži a může být i propuštěn.

§ 76. Sbor a balet je povinen převzít i úlohu statistů.

§ 85. Má-li kdo námitky proti ustanovení kapelníka nebo ředitele orchestru, nechť podá písemnou stížnost po zkoušce řediteli nebo jeho zástupci. Ale ve zkouškách se nesmí proti tomuto ustanovení bránit, to by znamenalo rušení pokoje a trestalo by se ztrátou poloviny měsíčního služného.¹³⁸

2.2.2 Srovnání výše gází členů uměleckých souborů

V průběhu let 1901–1906 došlo ke snížení počtu členů divadelních souborů i jejich gází, což se opět nejvýrazněji dotklo členů baletu, jak ukazuje následující tabulka. Z ní jsou také patrné velké rozdíly v platových ohodnoceních členů baletního souboru vzhledem k opernímu a činohernímu.

Měsíční plat personálu v k (bez sólistů) v jednotlivých letech / počet členů souboru

	1901	1902	1903	1904	1905	1906
činohra	8972,62 / 37	8490,63 / 35	7993,30 / 33	7465,30 / 34	7901,96 / 35	7901,30 / 35
opera	8717,62 / 27	7998,19 / 26	7277,76 / 23	7933,3 / 23	8623,10 / 24	10741,21 / 30
orchestr	8502,33 / 69	8926,33 / 66	9528,82 / 70	9596,32 / 69	9549,65 / 69	9636,65 / 69
balet	3653,66 / 42	3402,06 / 40	3326,34 / 34	2734,00 / 27	2814,00 / 28	2809,00 / 29 ¹³⁹

Baletní mistr Viscusi nastoupil s roční gází 3000 K, (později zvýšenou na 6000 K), Korecká s gází 1560 k ročně, zvýšenou (v roce 1904) na 2400 K. Pro srovnání: kapelník Anger pobíral 4600 K kromě honorářů, roční plat ředitele činil 10 000 k (8000 k služné a 2000 K jako náhrada reprezentačních výloh).

V letech 1906–1912 gáže znovu většinou stoupaly (viz následující přehled součtů gází v jednotlivých sezónách), zejména gáže orchestru – z ročních 8500 k na 14800 k při rozšíření členů o tři. Přesto podal orchestr za tísnivých hospodářských poměrů 10. září 1911 tištěné memorandum, ve kterém požadoval úpravu gází s odůvodněním, že jeho výkonost se všude oceňuje, i v zahraničí, že se jeho kvalita vyrovná nejpřednějším tělesům dvorních oper, že hospodářská krize je všeobecná, nikoli jen místní, a že průměrný roční plat 1920 K stačí stěžít na krytí nejběžnějších vydání.¹⁴⁰ Nejméně stouply gáže dámského sboru, mužský sbor byl na tom poněkud

¹³⁸ Archiv ND v Praze, desky D 159.

¹³⁹ Němeček, J., II, *cit.* 128 / *op. cit.*, s. 135–136.

¹⁴⁰ *Tamtéž*, s. 222.

lépe (např. Emilu Pollertovi stoupl plat v letech 1907–1911 z 8000 k na 12 000 K) a roční gáže primadony (operní sólistky) Anny Slavíkové byla v roce 1912 dokonce 20 000 K. „*Jen na balet jako by se zapomnělo. Ačkoli i činoherní, technický, služební personál a divadelní kancelář se podílely na zvýšení gáží, baletu nejen platy nestoupily, ale dokonce byly sníženy. i zde se sice měnil počet členů, ale v tomto poměru se gáže nevyrovnávaly, což zůstává nepochopitelné.*“¹⁴¹

Nepoměr ve výši gáží (v k za měsíc) členů jednotlivých uměleckých těles Národního divadla dokládají i zápisy v *Gázní knize Národního divadla v Praze z let 1908–1912* (viz přílohu č. 8):

- činohra dámy: 108 až 466 (nejvyšší honorář – Benoniová, Landová, Danzerová);
- činohra páni: 140 až 443 (nejvyšší honorář – Vojan, Seifert, Mošna);
- zpěvohra dámy: 120 až 833 (nejvyšší honorář – Slavíková, Bobková, Hájková);
- zpěvohra páni: 140 až 888 (nejvyšší honorář – Pácal, Brinki, Kroessing)
- sbor dámy: 60 až 120
- sbor páni: 60 až 150
- orchestr: 110 až 450
- balet/sólisté:
 - Viscusi 500
 - Korecká 300
 - Havlíčková 110 až 130
 - Dobromilová 70 až 140
 - balet/sbor: 92 až 100 (Loosová, Bramdnerová, Bartošová, Rosenkraucová, Turková, Hoyerová, Rínská, Kindlová, Zimmová);
 - 55 až 80 (Petáková, Šlossárová, Schmiedlová);
- korepetitor: 60 (Chmelíček).

Výše gáží (v K) vybraných profesí v *součtu – rekapitulaci* v jednotlivých sezonách:

¹⁴¹ Němeček, J., II, *cit.* 128 / *op. cit.*, s. 122.

Sezona 1908/1909 (prosinec)

- činohra dámy: 3095 (honoráře 1733);
činohra páni: 5624,66 (honoráře 2882,99);
- zpěvohra dámy: 4992,22 (honoráře 2611,75);
zpěvohra páni: 5922,21 (honoráře 3109,78);
sbor dam: 3688;
sbor pánů: 4364;
- orchestr: 12 073,33;
- balet: 2651,50;
- technický personál: 3241;
biletáři: 1340,20.

Sezona 1909/1910 (prosinec):

- činohra dámy: 3160 (honoráře 1921,66);
činohra páni: 5479,66 (honoráře 3108,99);
- zpěvohra dámy: 4899,45 (honoráře 2698,19);
zpěvohra páni: 5412,23 (honoráře 293,76);
sbor dam: 3738;
sbor pánů: 4199;
- orchestr: 11 769,99;
- balet: 2579;
- technický personál: 3717,66;
biletáři: 1327.

Sezona 1910/1911 (prosinec)

- činohra dámy: 2781,68 (honoráře 1664,16);
činohra páni: 5710,93 (honoráře 2929,34);
- zpěvohra dámy: 3725 (honoráře 2470,66);
zpěvohra páni: 5921,12 (honoráře 3018,21);
sbor dam: 3868;
sbor pánů: 4504;
- orchestr: 12 126,66;

- balet: 2717;
- technický personál: 4052,86;
biletáři: 1348.

Sezona 1911/1912 (prosinec)

- činohra dámy: 2971,64 (honoráře 1753,70);
činohra páni: 5377,32 (honoráře 2922,34);
- zpěvohra dámy: 3836,66 (honoráře 2328,40);
zpěvohra páni: 8259,45 (honoráře 4147,54);
sbor dam: 4470;
sbor pánů: 5264;
- orchestr: 14 627,33;
- balet 2445;
- technický personál: 4666;
biletáři: 1460.¹⁴²

¹⁴² *Gážní kniha Národního divadla v Praze*. Div. odd. NM v Praze, sign. č. 11.628.

2.3 Nové problémy, staré vedení – situace v druhém období baletního mistra Augustina Bergera

Po Achilleovi Viscusim působil v letech 1912–1922 jako baletní mistr Národního divadla opět Augustin Berger. Jeho druhé období však bylo hodnoceno jako méně úspěšné ve srovnání s prvním. Byl příliš spojen s divadelním myšlením konce 19. století, jehož nárokům uměl vyhovět s profesionalitou a invencí; nové tendence v umění 20. století již plně neakceptoval.¹⁴³ *„Balet zůstal po celou éru Kovařovicovu otazníkem. Jeho umělecká výkonnost byla problematická, o tvůrčích schopnostech nebylo valné řeči. Kovařovic se nevyznačoval hlubším porozuměním pro baletní umění. Za jeho éry budil ruský balet světovou senzaci, jen Národního divadla se nové poměry nedotkly. V baletu se neexperimentovalo.¹⁴⁴ Ani Kovařovic, ani jeho baletní mistři a choreografové Achille Viscusi a Augustin Berger neměli novátorských, dokonce ne výbojných sklonů. Nebylo nejmenší obavy, že by svými baletními premiérami provokovali měšťácký vkus abonentů. Naopak, jejich vkusu hověli. Balet dával příležitost k dekorativní podívané a k poslechu neproblematické, nevzrušující, smyslům lahodící hudby. Viscusi i Beregr lpěli technickým i estetickým nazíráním na zásadách devatenáctého, nikoli dvacátého století.“¹⁴⁵*

Hlavní činností baletního souboru bylo i nadále především účinkování v operách a podle potřeby i v činohrách. Baletní scény se podobaly izolovaným vložkám s hudebním procesem opery ústrojně nespojitým, oddechovým pauzám, nabízejícím kontrast zábavné podívané. *„Takto zaměřený balet vnášel v opery, zejména české, velkooperní ruch, cizorodé a protislohové příměsky, avšak hověl instinktům*

¹⁴³ Český hudební slovník osob a institucí. Dostupné [on line] z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník> [cit. 5. 11. 2011].

¹⁴⁴ Koncem 19. a počátkem 20. století dospěl balet v Evropě ke všeobecnému úpadku. Stále více se na baletní scéně objevovaly taneční feérie, které zdůrazňovaly velkolepou nádheru výpravy a samoučelnost baletní techniky. Začala se proto objevovat řada reformátorských snah. Na jedné straně šlo o nové uchopení pohybového výraziva v baletu samotném, na druhé vznikaly nové směry a tendence, jejichž cílem bylo vytvořit samostatný, na baletu nezávislý výrazový tanec. Ve sféře baletu byl reformátorskou osobností především Michail Fokin, choreograf Ďagilevova souboru. Do „zastaralého“ baletu přinášel novou kvalitu a ve svých inscenacích propojoval tři nejdůležitější činitele baletu – hudbu, výtvarnou složku a tanec – v homogenní celek. Kloubová, I. *Výrazový tanec v ČSR*. Praha: AMU, 1989, s. 1.

¹⁴⁵ Pala, F. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila*. I. díl. Praha: Div. ústav, 1962, s. 37.

obecenstva, které chodilo do Národního divadla před válkou i na Smetanovy opery jako do zábavného podniku."¹⁴⁶

Sezóny 1912–1914 končily finančními ztrátami, což odůvodňoval Správní výbor divadla poklesem návštěvnosti, dáno „všeobecnou neblahou situací hospodářskou“. Problém ale viděl také v rozšíření kinematografie, „nepřítele dramatické produkce“, jak tento nový společenský fenomén označil ve Zprávě o činnosti ze dne 1. července 1912: „Podniky ty, s laciným vstupným, odvádějí divadlům masy obecenstva, vítajícího v tomto druhu podívané náhradu pro ně drahých představení dramatických, náhradu to sice problematickou, ale rozhodně levnější. V Praze a předměstích zřízeno jest již tolik biografů, předhánějících se v reklamě drastického a pro okamžik rozčilujícího programu, jež předvádějí za doprovodu hřmotící hudby. Mnohé již nevykazují návštěvu tak hojnou jako dříve; není pochyby, že i tento druh zábavy se časem opotřebuje, leč tou dobou trpí jím všeska divadla, zvláště umělecká, protože ta jsou nejdražší.“¹⁴⁷

Ředitel Schmoranz opět zkusil štěstí s *Excelsiorem*, velkým, výpravným, divácky vděčným baletem a opět uspěl. Dne 19. října 1913 (odpoledne) dosáhl *Excelsior* dvousté reprízy¹⁴⁸ v Národním divadle. Přesto (a přes další opatření, jako např. získání nových abonentů, zvýšení cen vstupného a zavedením poplatků z volných lístků) se finanční situace divadla nezlepšila. a byl to znovu orchestr, který se hlasitě domáhal zvýšení gáží; dne 31. října 1913 předal Správnímu výboru své další memorandum, ve kterém žádal alespoň existenční minimum.¹⁴⁹ Dále se v memorandu psalo: „Jen tenkrát, je-li hudebník prost těchto starostí (tj. životních, může s opravdovým uměleckým zápalem věnovati se svému povolání, může vedle čistě mechanického působení dáti své práci onen podklad, jehož jest k uměleckému tvoření nezbytně třeba – svoji duši“. Poukazovalo se v něm na vzrůst drahoty, a tak „členové nemohou rodinám poskytnout, čeho třeba. Musí trnout úzkostí, aby se některý člen jejich rodiny nerozdemohl, neboť by to znamenalo hotovou katastrofu.

¹⁴⁶ *Tamtéž.*

¹⁴⁷ *Zpráva o činnosti N. d. v Praze od 1. 7. 1912 do 30. 6. 1913.* Podle Němeček, J. II, *cit.* 128 / *op. cit.* s. 54.

¹⁴⁸ Při svém prvním uvedení v sezóně 1885/86 byl hrán 73krát, znovu nastudován byl v letech 1903 a 1905/06. V sezóně 1913/14 byl uveden 22krát. *Tamtéž*, s. 49.

¹⁴⁹ V memorandu se mj. uvádí, že orchestr byl se svými požadavky na úpravu gáží, pracovní doby apod. odmítnut, a proto předal svou žádost Slovanské hudební unii v Praze, která převzala vyjednávání. Podle Němeček, J. II, *cit.* 128 / *op. cit.* s. 56.

*Nezbývá na oděv, na školní pomůcky, na lékaře, na léky, na nepředvídané případy. Konali dosud platné služby za peníz, za jaký ani podřízený písař by se nedal najmout. (...) Za dnešní gáže nelze býti prostě živ.*¹⁵⁰ Když uvážíme, že členové baletního souboru měli přibližně o polovinu nižší platy než členové orchestru, je jasné, v jak nuzných podmínkách žili oni. Podobně naléhavou a sebevědomou formou se ale lepšího finančního ohodnocení a důstojnějšího postavení nikdy nedomáhali. Memorandum orchestru podpořil i šéf opery K. Kovařovic, naděje na klidnější a zajištěnější život všech ale brzy nato zmařila válka.¹⁵¹

2.3.1 Válečná léta – Nouzové ujednání

Válka vypukla v roce 1914 v době divadelních prázdnin, po kterých *„pokračovala divadelní práce zcela normálně ve smyslu předchozích let, pak byli všichni divadelní činitelé překvapeni a na chvíli skoro bezradni, ale záhy se zase provoz přizpůsobil poměrům.*¹⁵² Lidé chodili do divadla pookřát a zapomenout na tíživou skutečnost, i tak ale návštěvnost poklesla. Společnost měla možnost divadlo uzavřít (na základě usnesení Zemské správní komise), rozhodla se to ale neudělat, neboť *„členstvo téměř propadalo panice a obávalo se o svou existenci. Vzhledem k tomu, že by se několik set členů divadla a jejich rodin octlo bez chleba a na ulici, rozhodla Společnost, že hrát se bude, ale že na základě § 8 Instrukcí, ... je prosta všech závazků vůči svým členům, tj. že neplatí ani smlouvy o angažování, ani o smluvených gážích.*¹⁵³ Podmínky to byly velmi kruté. Platy byly omezeny na minimum a výpověď osmidenní. Personálu to bylo oznámeno zvláštním letákem¹⁵⁴ dne 6. srpna 1914 jako tzv. nouzové ujednání, které obsahovalo 9 bodů:

¹⁵⁰ *Tamtéž.*

¹⁵¹ Po atentátu v Sarjevu na následníka trůnu Františka Ferdinanda d'Este se vyostřil spor mezi Rakouskem a Srbskem, za které se postavilo carské Rusko, a vyústil ve válečný konflikt. Po vyhlášení mobilizace (u nás 26. června 1914) se do války zapojila celá řada států (Německo, Itálie, Francie, Anglie, Belgie). Jako první válečný konflikt v dějinách zasáhla první světová válka téměř celý svět. Bojovalo se ve třech světadílech, na všech světových mořích a konflikt, ve kterém zahynulo téměř deset milionů vojáků a 8,5 milionu civilistů, postihl 38 států. Válka trvala čtyři a čtvrt roku a jejím výsledkem bylo zcela nové rozložení sil v Evropě i ve světě. První světová válka skončila podpisem příměří právě 11. listopadu 1918. Průcha, V., *cit.* 96 / *op. cit.*

¹⁵² Němeček, J., II, *cit.* 128 / *op. cit.*, s. 59.

¹⁵³ *Tamtéž.*

¹⁵⁴ Leták měl toto znění: *„Velectěný pane! Velectěná paní! Velectěná slečno! Nezměrné neštěstí války stihlo naši vlast! Tíha jeho drtivá doléhá na veškeren náš život. Také na Naše Národní divadlo. Nížepsaná správa je nucena vaše dosavadní ujednání o*

1. *Toto ujednání uzavírá se na osm dní a platí vždy zas na dalších osm dní, jestliže ani správa, ani druhá strana nejméně dva dny před uplynutím osmidenní lhůty nevypoví.*
2. *Veškerý dosavadní požitky (gáže, honoráře, příbytečné apod.) dnem 15. srpna 1914 jsou zrušeny.*
3. *Účtovati se budou pouze denní platy a celkově osmidenní vyplácet.*
4. *Členové a funkcionáři, resp. zřízcenci, jichž dosavadní měsíční služební požitek (gáže a zaručené honoráře, resp. jiné zaručené požitky)*

činil nejméně 60 k a nepřevyšoval 140 k obdrží 2 k denně

~ 150	~ 299	~ 3	~
~ 300	~ 399	~ 4	~
~ 400	~ 499	~ 4,5	~
~ 500	~ 599	~ 5	~
~ 600	~ 699	~ 6	~
~ 700	~ 799	~ 7	~
~ 800	~ 899	~ 8	~
~ 900	~ 999	~ 9	~
~ 1000	~	~ 10	~

Zřízcenci, jichž plat obnáší měsíčně méně než 60 K, obdrží tento plat neztenčený.

5. *z denního platu nebudou činěny žádné srážky na poskytnuté již zálohy, ani na dané provise, penzijní příspěvky, nemocenskou pokladnu apod.*
6. *Vzhledem na zredukovaný stav personálu a na společný všem zájem na udržení divadla v běhu zavazují se všichni členové bez ohledu na svoje postavení a svůj význam převzít jakoukoli úlohu, velkou nebo malou, ať v opeře, činohře, pantomimě, nebo baletu, je-li v mezích jejích prostředků. V případě vzepření se proti tomu, pozbývá tato úmluva okamžité platnosti.*

Engagement ke dni 15. t. m. ve smyslu § 8 Instrukcí zrušit, neboť z nařízení Zemské správní komise království Českého ze dne 6. srpna č. 93366 bylo Národní divadlo zavřeno, jelikož není možno v časech válečných na dosavadním základě je vésti. Zemská existence členů a zřízcenců divadla zamýšlí učinit pokus s poslednějším uzavřítí přiměřené ujednání, jímž by se umožnilo další pořádání představení divadelních dnem 15. srpna 1914 počínaje. Račte nížeapsanému ředitelství po nahlédnutí do podmínek nouzového ujednání, v divadelní budově vyvěšeného, oznámiti, přijímáte-li tuto dočasnou úmluvu, aby seznalo včas, bude-li možno nějaké hry zahájit, nebo musí-li divadlo ze svrchu uvedeného usnesení Zemské správní komise skutečně býti uzavřeno. Dv. Rada prof. Dr. J. Hlava, předseda, G. Schmoranz, ředitel." Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.

7. *Až bude po válce a zemská správní komise uzná, že příjmy Národního divadla jsou zase jako před válkou, vstoupí dosavadní smlouvy zase v účinnost pro dobu až do jejich vypršení vybývající.*
8. *Správa má právo od tohoto nouzového ujednání hned odstoupiti, když by v případě odmítavého stanoviska značného počtu členstva zdárné podnikání dalších her bylo nemožným.*
9. *Jinak platí i nadále všechna ustanovení, obsažená v dosavadních smlouvách a ujednáních o engagement, zejména též v Instrukcích.*

Na základě válečného *nouzového ujednání* se v omezené míře hrálo dál, nicméně divadlo bylo i tak od sezóny 1913/1914 ve velké finanční ztrátě.¹⁵⁵ Vyplácely se nouzové platy stanovené denně podle původní gáže, zisk z krátkodobého předplatného se rozdělil mezi členy souborů jako příspěvek na činži těm, kteří byli nejvíce poškozeni; správa divadla také převzala placení příspěvků nemocenského pojištění. V roce 1915 došlo k mírnému navýšení zredukovaných gází, činily nyní 460–500 K, k dalšímu pak v roce 1917: *„Poslední léta bez deficitu se značným čistým ziskem umožnila vedení divadla, aby uvedla gáže do normálního chodu. Zvyšovala gáže, resp. tak činila různými válečnými přídavky, ovšem drahota stoupala rychleji než platy zaměstnanců. Chyba tkvěla v tom, že hned zpočátku při vzniku války snížila Společnost platy na minimum, a to u vědomí, že divadlo nebude prosperovat, což se ukázalo planým poplachem. Pak ovšem stoupaly gáže zvolna, a i když dosáhly předválečného normálu, drahota zase předstihla dobu a výši platů a zaměstnancům valně se nepomohlo. Zlepšení mohla přinést až doba popřevratová.“*¹⁵⁶

Díky zachování divadelního provozu byli pěvci a částečně i členové orchestru uchráněni válečnému povolání v rámci mobilizace, tanečníků se to ale zřejmě netýkalo; počet pánského baletního sboru se od počátku do konce první světové války snížil z dvanácti na tři členy a v mužských rolích tak znovu často „zaskakovaly“ ženy. Sólové role tančili Václav Pohan, Josef Müller a dosud i Augustin Berger, který se za války věnoval hlavně baletní škole (navštěvovalo ji až 30 dětí).

¹⁵⁵ Příjmy divadla klesly oproti předchozímu roku ze 750 756,44 k na 541 941,50 K. Němeček, J., II., *cit 128 / op. cit.* s. 61.

¹⁵⁶ *Tamtéž*, s. 63–64.

3. Od převratu k převratu – snahy o emancipaci baletu a funkce baletního mistra ND v Praze v letech 1918–1948

3.1 Dozvuky 1. světové války a boj o nové smlouvy

Konec první světové války a vznik samostatné Československé republiky¹⁵⁷ v roce 1918 znamenal začátek nové vývojové etapy pro české divadlo; svou činnost zahájila řada nových divadelních institucí.¹⁵⁸ V roce 1920 (30. dubna) přešla správa Národního divadla ze soukromého podnikatele (do roku 1900 jím bylo Družstvo, pak Společnost Národního divadla) na zemský správní výbor. Národní divadlo se tak stalo oficiální, státem podporovanou institucí a v roce 1920 (16. listopadu) získalo i budovu Stavovského divadla.

Národní divadlo přešlo do státní správy na základě návrhu zákona členů Národního shromáždění dr. Ant. Uhlíře a St. K. Neumanna aj. ze dne 8. dubna 1919, který obsahoval čtyři body, týkal se otázek repertoáru, nutné reorganizace provozu i finančního hospodaření. (Poukazoval mj. na reprezentativní význam Národního divadla a s tím související potřebu druhé divadelní budovy.) o umělcích se psalo ve II. bodě, že je nutné, „*aby jejich životní podmínky byly zařízeny alespoň tak, jak*

¹⁵⁷ Vyhlášením první světové války roku 1914 došlo k odsunutí národnostní otázky ve smíšeném Rakousko-Uhersku do pozadí; počáteční snaha českých politiků o prosazení samostatnosti byla hned v zárodku potlačena represemi a tak se česká politika víceméně odmlčela. V průběhu roku 1916 sestavili T. G. Masaryk, Edvard Beneš a M. R. Štefánik pozdější Československou národní radu, která se stala hlavním orgánem protirakouského odboje (Mafie). Velký vliv na tuto situaci měl tzv. Manifest českých spisovatelů, který v květnu koncipoval básník, dramaturg Národního divadla a člen Mafie Jaroslav Kvapil. Domácí politici se objevili na scéně až při Tříkrálové deklaraci na počátku ledna 1918. Deklarací byl zahájen společný postup za osamostatnění doma i v zahraničí. Během převratu byly strhány symboly mocnářství a ve městě zavlály trikolóry. Ještě téhož dne ale bylo vyhlášení republiky odloženo, revoluční dav se rozprchl a do města byl přidělen oddíl uherských vojáků. Monarchie vydržela dalších 14 dnů. Dne 28. října 1918 v ranních hodinách převzali Antonín Švehla a František Soukup jménem Národního výboru Obilní ústav, aby zabránili odvozu obilí na frontu. Následně se rozšířila zpráva o uznání podmínek míru Rakousko-Uherskem. Večer vydal Národní výbor první zákon o zřízení samostatného státu. Dva týdny před koncem války tak vznikla tzv. První republika, což je dodnes označení pro Československo v období od roku 1918 až do vzniku Mnichovské dohody v roce 1938. První republika zahrnovala území Čech, Moravy, Českého Slezska (jižní část Slezska), Slovenska a Podkarpatské Rusi. Na jejím území se hovořilo více než půl tuctem jazyků. Hranice byly vymezeny mírovými smlouvami a z nich vycházejícími rozhodnutími v rámci versailleského mírového systému.

¹⁵⁸ Bylo založeno divadelní oddělení Národního muzea v Praze (1924) a otevřeno dramatické oddělení Státní konzervatoře hudby v Praze (1919). Taneční oddělení bylo zřízeno až po druhé světové válce v roce 1945.

tomu jest u různého úřednictva", a aby měli jistotu, „že jejich platy nebudou ztenčovány při každém zevním ohrožení pokladny a že vůbec nebudou závislí na rozpočtech a finanční ochotě soukromé společnosti. To, co se umělcům v Nár. divadle stalo v době válečné, je něco tak smutného, že lze toho jen s lítostí vzpomenouti."¹⁵⁹

Byl to příslib do budoucna, nicméně první poválečná léta nebyla lehká. Přes počáteční entuziasmus a radost z konce války členy souborů stále tížily existenční potíže, *„trpěli nedostatkemездеjších potřeb, stoupajícími cenami, bytovými potížemi a všemi zlými následky čtyřleté války. Klesly-li platy orchestrálních hráčů, sborových zpěváků a baletních tanečníků hluboko pod lidskou úroveň (za války se nabízeli sboroví zpěváci za 50 korun měsíčně), byly i smlouvy sólistů kalkulovány vesměs na základě předválečných poměrů a cen. Drahotní přídavky, jimiž se mělo čelit hospodářským proměnám, nestačily tempu inflace a zdražování, zvláště u sólistů s průměrnou gáží, jichž byla většina.*"¹⁶⁰

Ještě před „zestátněním“ divadla, jednal Správní výbor Společnosti Národního divadla v červnu roku 1918 prostřednictvím svého užšího orgánu, tzv. ředitelské rady (sestavené z ředitele, šéfa opery, šéfa činohry a jednoho člena prezidia), o nových poválečných smlouvách; zachoval se však vůči zaměstnancům divadla velmi tvrdě. Smlouvy *„zaručovaly sotva holé živoření, nikoliv umělecké působení, rozumíme-li jím nejen jevištní výkony, ale všechnu přípravnou a průpravnou činnost, směřující jak k zvyšování osobní úrovně a vývojového růstu, tak k prohlubování konkrétních jevištních výkonů*".¹⁶¹ Nová smlouva se týkala i šéfa opery K. Kovařovice, který na ni reagoval dopisem (z 8. června 1918) předsedovi Společnosti prof. MUDr. Jar. Hlavovi; ohradil se proti stanovení výše gáží a honorářů (svých i ostatních členů), ale také proti bodu, podle kterého smlouva pozbývá platnosti v případě nemoci delší než 3 měsíce. Druhá část Kovařovicova dopisu se týkala chodu divadla obecně: *„Pokud se týče upravení řádu artistické správy, jest skutečně na čase, aby byl co nejdříve projednán. (...) Důležité jest upravit poměr p. prokuristy vůči řed. radě, ev. Správnímu výboru a artistické správě a konečně práva*

¹⁵⁹ Němeček, J. II, cit. 128 / op. cit. s. 190–191.

¹⁶⁰ Pala, F., I, cit. 145 / op. cit., s. 17.

¹⁶¹ Tamtéž.

*a povinnosti p. prokuristy vůči personálu divadelnímu, který si zvláště poslední dobou trpce stěžuje, že neví, na koho se má v osobních záležitostech obrátit, a že písemná podání členů na řed. radu zůstávají po několik neděl bez odpovědi.*¹⁶²

Divadlo na Kovařovicovy výhrady reflektovalo kladně, alespoň co se výše gází týkalo.¹⁶³ Nejprve zvyšovalo gáže sboru a technickému personálu. Ani ostatní členové však nechtěli zůstat stranou a opět to byl orchestr, který (9. dubna 1918) apeloval na úpravu gází hromadnou žádostí.¹⁶⁴ Rovněž sólisté i nadále žádali o zvýšení platu, z dopisu Karla Hrušky (ze dne 23. října 1919) se dovídáme více o poměrech v té době: *„Stálý příjem žadatelův činí dnes po obvyklých srážkách 650 Kor měsíčně, z čehož za dnešních neslýchaných drahotných poměrů musím platit za byt měsíčního nájmu 100 Kor a ze zbývajících 550 Kor nelze absolutně při veškeré skromnosti existovat s ohledem na nutnou slušnou reprezentaci, neboť po odečtení minimálních výdajů na prádlo, šatstvo, obuv, apod. zbude sotva 15 Kor na denní rozpočet. (...) Aby nebyl podepsaný nucen po způsobu a vzoru některých jiných členů Národního divadla ohlížeti se po vedlejším příjmu hostováním v kabaretech a jiných podobných méně hodnotných podnicích, vznáší prosbu.*¹⁶⁵

Válečné nouzové ujednání platilo ještě sedm měsíců po převratu, na likvidaci vyhlášky se pravděpodobně zapomnělo. Konec *Nouzového ujednání* vyhlásilo ředitelství 22. května 1919: *„P. T. členům Národního divadla v Praze. Správa Národního divadla oznamuje, že dnem 25. května 1919 pozbývá platnost tzv. ‚Nouzové ujednání‘ a spojená s ním práva vzájemné osmidenní výpovědi. Nadále jsou tedy v platnosti smlouvy bez dodatku o nouzových ujednáních; pokud nejsou smlouvy zvláštní s jednotlivými členy uzavřeny, platí o jich poměru k Národnímu*

¹⁶² Pala, F., I, cit. 145 / op. cit., s. 3.

¹⁶³ V sezóně 1918/1919 činil plat K. Kovařovice ročních 26 000 k + 2900 K zvláštních honorářů, z operních sólistů měl nejvyšší gáží Schütz – 23 000 + 10 000 K, nejméně Hájková – 2016 + 384 K, platy dirigentů se pohybovaly mezi 6000 a 8 400 K. *Tamtéž.*

¹⁶⁴ *„Nesnesitelnými, každoročně se horšími poměry existenčními donuceni obrací se tímto opětně podepsaní členové orchestru Národního divadla, jako činitelé nejúsilnější tělesnou i duševní prací obtíženi, ku sl. Správě Národního divadla s prosbou a prohlášením s obavou, že bez vydatné pomoci nebudou následkem podvýživy, ba často i hladovění s to, v nejbližší době vyhověti vysokým uměleckým požadavkům na orchestr Národního divadla kladeným.“* Němeček, J. II, cit. 128 / op. cit., s. 63.

¹⁶⁵ Archiv div. odd. NM v Praze, dopisy.

*divadlu všeobecné podmínky zákona. G. Schmoranz.*¹⁶⁶

Dne 18. srpna 1919 byla svolána schůze zaměstnanců tří pražských divadel: Národního, druhého zemského, dosud německého Stavovského divadla a Městského divadla na Královských Vinohradech a ve společném prohlášení žádaly odpověď na svoje požadavky, úpravu platů a pracovních podmínek, z „kompetentních míst“, tedy od správního zemského výboru, a to do týdne pod hrozbou stávk. Podání způsobilo rozruch a rozhořčení vedení divadla, které nicméně muselo uznat oprávněnost požadavků i vážnost situace – ohrožení divadelního provozu v případě stávk – a učinilo opatření, nabídlo zvýšit platy nejnižším kategoriím o 50 %, lépe placeným o 10–40 %. K uklidnění poměrů pak vydalo Národní divadlo 23. srpna vyhlášku, ve které uznalo těžkou finanční situaci členů i to, že dosavadní zvýšení gáží je nedostatečné, neboť *„nedosahuje zdražení životních potřeb a nedosahuje příjmů u jiných kategorií. Chceme proto usilovati o to, aby v rámci možností bylo hmotné postavení členstva zlepšeno. (...) Pokud se týče požadavků směřujících k obmezení pracovní doby neb výkonu, chceme vyjít vstříc, pokud to dovoluje výkonnost divadla a smlouva se zemskou správou. (...) Ubezpečujeme, že pokud se správa divadla týče, učiníme všemožné, aby nová úprava gáží byla provedena co nejdříve. Schmoranz.*¹⁶⁷

Špatnou finanční situaci divadla v první poválečné sezóně rekapituluje *Zpráva o činnosti za rok 1919*, ve které se mj. píše: *„Pokud se finanční stránky týče, dobře předvídala minulá správa, že dosud není konce bídě členstva a těžkých bojů existenčních. A tak během celého roku přicházelo členstvo jednotlivě i po skupinách žádat o zvýšení, až konečně po letošních prázdninách podalo všechno členstvo společnou žádost o úpravu příjmů. Požadované zvýšení bylo však takové, že správa divadla, ač plně uznávala oprávněnost zvýšení gáží, sama žádosti té vyhověti nemohla. Nezbyvalo tudíž nic jiného než požádati zemský správní výbor, aby se ujal vyjednávání se členstvem a aby nesl i zvýšený náklad, poněvadž Společnost při svých finančních prostředcích není s to další zvýšení krýti. Vždyť požadované zvýšení obnášelo přes 2 ½ milionu Kč a kromě toho žádány byly takové pracovní podmínky, že by celá divadelní činnost byla bývala*

¹⁶⁶ Pala, F., I, cit. 145 / op. cit., s. 134–136.

¹⁶⁷ Archiv div. odd. NM v Praze. Podle Němeček, J. II, cit. 128 / op. cit., s. 197.

úplně podvázána. Po dlouhých poradách, na nichž z počátku byla účastna, kromě našeho divadla, také divadla německé a vinohradské, usnesl se zemský výbor, aby členstvu našeho divadla zvýšeny byly gážové příjmy v žádané výši. Zemský výbor přistoupil i na zvýšení honoráře za výkony jednotlivců, za statování aj., čímž náklad stoupl do závratné výše. K částečnému krytí tohoto nového zvýšení slouží zvýšení cen jak denních, tak předplatných. (...) Do budoucna máme špatné vyhlídky. Členstvo přichází již nyní opět se žádostmi o zvýšení základní gáže – a jsou to hlavně sólisté, kteří se domáhají nebývalých gází. Poněvadž výnosu vyšších cen denních předplatných dle stanovění intendance smí býti použito zásadně na krytí povoleného zvýšení, nemá správa divadla prostředků k dalšímu zvyšování gází.¹⁶⁸

Zvyšování gází představitelů vybraných profesí dokládá součet – rekapitulace výdajů (do roku 1918 v K, od roku 1918 v KČ), vždy k 31. prosinci:

1914

- balet: 2448,22
 - činohra: 9770
 - opera: 10 900
- (sbor dámy: 4220 / sbor páni: 4163,10)

1918

- balet: 8400
 - činohra: 8730,71
 - opera: 32 693,61
- (sbor dámy: 18 250 / sbor páni: 17 250)

1925

- balet: 75 524,75
- činohra: 139 329
- opera: 170 035,63
- (sbor dámy: 71 770,5 / sbor páni: 73 763,75)¹⁶⁹

¹⁶⁸ *Tamtéž.*

¹⁶⁹ Archiv ND v Praze, *Intendance českého ND – inventář 1861–1936*, č. fondu 900.

Popřevratový stav baletu byl proti předválečnému značně snížen, hlavně ve skupině tanečníků. Čítal 34 členy: 3 sólistky – Růženu Janečkovou, Louisu Černou, Štěpánku Klimešovou, 28 sborových tanečnic a jen 3 tanečníky. „*První tanečnice Růžena Janečková, sólistka středního formátu, byla r. 1924 úrazem vyřazena z působnosti. Štěpánka Klimešová, jejíž veškerá činnost náleží období Kovařovicovu, odešla již r. 1921. Louisa Černá byla od r. 1906 členkou baletního sboru, r. 1918 postoupila na místo druhé sólistky a působila 9 let v období Ostrčilově. Byla z nich nejschopnější a nejvytrvalejší. Baletní sbor, v jehož řadách působila od r. 1914 Helena Štěpánková (nar. 1899) a od r. 1920 Zdenka Zabylová (nar. 1903), sólistky éry Ostrčilovy, byl nepoměrně rychleji vystřídán a omlazen než sbor operní.*“¹⁷⁰ V sezóně 1919/20 odešli z baletního sboru Vlasta Pudilová, Marie Svobodová a Jan Petrus, angažování byli vedle Zdenky Zabylové, Fr. Haller a Tomáš Skuhrovec, čímž zůstal početný stav baletu nezměněn: 26 tanečnic, 5 tanečníků, 3 sólistky.

Klub sólistů Národního divadla, který po válce zastupoval funkci odborové organizace, požadoval úpravu systému vyměňování důchodů. Výši penzí dosud určovaly *Stanovy Ústavu pensijního fondu pro členy král. českého zemského divadla v Praze* vydané v roce 1902. Pro herce a herečky, zpěváky a zpěvačky (sólisty), kapelníky, baletního mistra / baletní mistryni a sólisty baletu platilo:

§ 4. *Měřítkem výslužného má býti průměr vyšetřeného služného oněch pěti let služby, kdy člen měl nejvyšší své služné. Za základ výpočtu tohoto průměru ročního vezmou se mimo gáži též vedlejší příjmy zaručené smlouvou ředitelství divadelního. Nejvyšší roční pense, která se může členovi vypláceti, činí 300 K.*

§ 5. *a) Po 10leté službě $\frac{2}{5}$ služného, avšak nejvýše 1200 K, b) po každém dalším roce o $\frac{1}{25}$ služného, ale nejvýše 120 k více, c) po 25leté službě plné služné, avšak ne více než 3000 K.*¹⁷¹

Finanční poměry se však od dob vydání těchto stanov značně změnily, v roce 1919

¹⁷⁰ Pala, F., I, *cit.* 145 / *op. cit.*, s. 38.

¹⁷¹ Archiv ND v Praze.

navíc došlo k měnové reformě¹⁷² a index životních potřeb oproti předpokladům původních Stanov Pensijního fondu značně stoupl. O chystané změně důchodů členů Národního divadla referuje poznámka *Pense sólistů* v Národních listech z 3. března 1920: „*Když umělec v našem prvním ústavě byl činný nejméně 25 let a měl gáže nejméně 300 k měsíčně – byla mu vyměřena pense 300 K měsíčně. To jest nejvyšší výslužné, jakého sólista Nár. divadla mohl docílit. Ostatním, kdo nedovršili plné 1/4 století, nebo nedosáhli gáže výše uvedené, vyměřena pense nižší, sestupně až do 75 korun měsíčně. Jistě se mnohý čtenář podiví, že za dnešních drahotných poměrů nepomřela většina bývalých miláčků obecenstva – hlady. Klub pensionovaných sólistů podal žádost o zvýšení pensí. Zemský výbor, uznáv trapný finanční stav pensionovaných umělců, uděloval po našem osamostatnění, zvláště nejstarším z pensistů, mimořádné příspěvky. Aby zabezpečeno bylo zvýšení výslužného všem nynějším budoucím pensistům Národního divadla, o to zasadil se horlivě Klub sólistů Národního divadla. Díky jeho úsilí ustanovil Zemský výbor, že všechny pense mají být zvýšeny o 50 %. Tento výsledek se pokládá za prozatímní.*“¹⁷³

¹⁷²Vzhledem na zredukovaný stav personálu a na společný všem zájem na udržení divadla v běhu zavazují se všichni členové bez ohledu na svoje postavení a svůj Na základě Československé měnové reformy v roce 1919, také zvané Rašínova měnová reforma, byla v dubnu 1919 zavedena koruna československá (v období první republiky /1917–1938/ zkratka Kč, v období druhé republiky /1. října 1938 – 14. března 1939/ zkratka K) – peněžní jednotka nového československého státu, v poměru 1 : 1. Cíle reformy bylo osamostatnit peněžní oběh, zlikvidovat inflační peníze, které vznikly během první světové války, vytvořit novou československou měnu, založit měnovou politiku na maximálním zhodnocení měny – tedy na zvyšování její kupní síly, spojit korunu se zlatem – vytvořit zlatý standard. Hlavním úkolem bylo vytvoření potřebné zlaté rezervy – zlatého pokladu. Jedním zdrojem byly dobrovolné dary (94 tisíc zlatých mincí a medailí, 64 kg ryzího zlata) a výnos státní půjčky ve zlatě, stříbře a cizích valutách. Tak bylo získáno 3300 kg ryzího zlata, 272 000 kg ryzího stříbra). Provedení i výsledek reformy jsou dodnes považovány za obdivuhodné. Československá koruna se stala jednou z nejstabilnějších měn v Evropě. V prvorepublikové éře měla koruna československá dokonce vyšší kurs než francouzský frank a podstatně vyšší hodnotu než měny polská, maďarská, rakouská nebo měny balkánských států. Vokrouhlecký, J. *Komparace československých měnových reforem 1919, 1945 a 1953*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut ekonomických studií, 2004.

¹⁷³ Pala, F., I, *cit.* 145 / *op. cit.*, s. 235–237.

3.2 Finanční a pracovní podmínky ve 20. letech 20. století

Ve dvacátých letech nastaly v Národním divadle změny personální, dramaturgické i organizační¹⁷⁴; po Jaroslavu Kvapilovi nastoupil v roce 1920 jako šéf činohry Karel Hugo Hilar (1885–1935), po Karlu Kovařovicovi Otakar Ostrčil (1879–1935) a novým ředitelem se v roce 1922 stal Jaroslav Šafařovic (1866–1937).

Baletním mistrem a sólovým tanečníkem byl od roku 1923 polský tanečník Remislav Remislavský (psán též Remislawski).¹⁷⁵ Soubor byl postupně rozšířen na 50 členů, sólové role tančila Jelizaveta Nikolská (po neshodách s Remislavským v roce 1925 z divadla odešla), Zdenka Zabylová, Helena Štěpánková a Louisa Černá, z mužů Josef Müller, Eduard Křeček a Karel Pirník.

Od převedení divadla do státní správy (1. května 1920) byly postupně (až do r. 1925) vydávány speciální směrnice a obecná ustanovení definující provoz divadla. Byly to nové instrukce a statuty pro jednotlivé pracovní pozice, (nejrozsáhlejší byly instrukce pro vrátného v hlavní budově); instrukce pro šéfa opery potvrzovaly v § 5 jeho dosavadní kompetence ohledně baletu: *„Šéfu opery jest o to pečovati, aby stav personálu opery, baletu, orchestru, sboru byl udržován umělecky: početně na výši odpovídající významu divadla. K tomu cíli činí návrhy na hostování cizích operních i baletních sil na zkoušku, návrhy na engagement, na propouštění jich ze svazku atd.“*¹⁷⁶

¹⁷⁴ V září 1921 došlo v Národním divadle, „snad poprvé touto cestou“, k pokusu o reformu nevyhovujících poměrů administrativních, technických a provozních. Šéf opery O. Ostrčil a šéf činohry K. H. Hilar shrnuli na společných poradách svá dosavadní pozorování a zkušenosti a formulovali návrh na nutná opatření pro zlepšení provozu divadla. Pala, F., I, *cit. 145 / op. cit.*, s. 65.

¹⁷⁵ Remislav Remislavský, vlastním jménem Szymborski, narozen 14. května 1897 ve Varšavě, zemřel 22. března 1973 v Praze. Do ND, kam přišel po úspěšném uměleckém působení v divadlech v Tbilisi, Oděse a Varšavě, byl angažován současně se svou žačkou Jelizavetou Nikolskou. Působil zde jako sólový tanečník, baletní mistr, choreograf a pedagog. Jeho umělecká činnost v ND spadá do období, kdy byl šéfem opery a baletu O. Ostrčil, s nímž Remislavský položil základy českého moderního baletního repertoáru. Definitivně také vymanil baletní soubor ND z vlivu italské taneční školy a orientoval ho na ruskou baletní metodiku. Od roku 1922 měl spolu s manželkou vlastní baletní školu a učil i v baletní škole v ND. Po odchodu z ND vedl v sezóně 1928/1929 baletní soubor v divadle Varieté, 1929/1930 byl angažován v Buenos Aires (Teatro Colón). Po návratu do Prahy (1930) pracoval pohostinsky jako choreograf ve Velké operetě a v Divadle na Vinohradech. Dostupné [on line] z: <http://host.divadlo.cz/art/> [cit. 26. 8. 2016].

¹⁷⁶ Pala, F., *Opera národního divadla v období Otakara Ostrčila*. II. díl. Praha: Divadelní ústav, 1962, s. 215–216, pozn. 114).

V roce 1924 pak schválil zemský správní výbor pro Čechy statut českého zemského a Národního divadla o osmi článcích. Byl nejdůležitější, neboť ostatní instrukce z něj byly odvozeny, a byl schválen i přes značné protesty, že je „koncipován z hlediska byrokratického absolutismu.“ Nade všemi stál s neomezenou mocí předseda zemského správního výboru, jehož „*přání, ať se týkalo osob, nebo jednání a věcí, bylo rozkazem.*“ Hned za ním následoval resortní referent českého zemského a Národního divadla čili intendant, který „*vykonával přímý, bezprostřední, vrchní dozor nad českým zemským divadlem jak po stránce hospodářské, tak i po stránce umělecké.*“ (Schvaloval návrhy uměleckých šéfů na repertoár, smlouvy, honoráře, příspěvky na oděv, pohostinská vystoupení, zajišťoval veřejné projevy, texty divadelních publikací, umělecké dary, tisk hudebních časopisů a fotografií, uděloval dovolené atd.) „*Z obrysu kompetencí vysvítá, že intendant byl osobností rozhodující moci.*“¹⁷⁷

Návrh poválečné smlouvy pro členy uměleckých souborů, proti kterému se Kovařovic ohradil (viz předchozí kapitolu), obsahoval kromě kalkulace gáží a honorářů, vzhledem k počtu povinných představení velmi nízkých, také § 8, který se týkal výpovědi; podle něj mohla Společnost Národního divadla vypovědět smlouvu kdykoliv na tři měsíce, zatímco umělec ji nesměl vypovědět před jejím uplynutím, tedy dříve než za šest let. Až na ojedinělé případy proti tomu nikdo neprotestoval, co, jak píše Pala, „*svědčilo o úpadku lidské i umělecké hrdosti. S tělesy, pod existenční minimum stlačenými, a s ansámby, nevzpírajícími se podepsat pokořující smlouvy, nemohl Kovařovic překonat uměleckou krizi,*“¹⁷⁸ v níž se nacházel nejen balet, ale i opera.

Bezprostředním příznakem nadcházející poválečné hospodářské krize bylo desetiprocentní snížení mezd a platů všem zaměstnaneckým kategoriím od 1. května 1923. „*Tak značná redukce se velmi citelně dotkla sociální existence všech skupin i jednotlivců a pro ty, jejichž požitky sotva dostačovaly k nuznému živoření (nechyběli ani sólisté), byla pohromou. Nezadržitelně postupující hospodářská krize byla Damoklovým mečem takřka celé Ostrčilovy éry, podlamovala a nakonec i ochromovala Ostrčilův pracovní program a uměleckou výkonnost Národního*

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 328–329.

¹⁷⁸ Pala, F., I, cit. 145 / op. cit., s. 17.

divadla, protože omezovala počet premiér a sváděla, ba nutila většinu k výdělečné činnosti členů, kde a jak se dalo."¹⁷⁹

Ostrčilovi nebyly existenční podmínky jeho spolupracovníků lhostejné, zajímal se o sociální otázky orchestrálního, sborového i baletního souboru. Zasloužil se, přes počáteční nedůvěru, o zavedení tzv. kolektivních smluv¹⁸⁰ orchestru, operního sboru, baletu a technického personálu, které vešly v platnost v sezoně 1922/1923 a jež přesně vymezovaly počet pracovních i zkušebních hodin, náhradních odpočinků, omezenou povinnost zkoušek apod. Souhlasil s K. H. Hilarem, že *„uspokojivé sociální poměry jsou základní podmínkou příznivé divadelní atmosféry a nezbytným předpokladem tvůrčího uměleckého vývoje,*" nicméně byl přesvědčen, že umělecké povolání se nedá kodifikovat, umělecké zájmy divadla že by měly zůstat na prvním místě, a že *„tento kolektivní řád, tato všechna sociálně důvodná a lidsky pochopitelná opatření budou fungovat jen tehdy, pokud budou umělci ochotni dělat ústupky, pokud jich bude pro umělecký záměr divadla třeba.*" Podle Ostrčila bylo nutné, aby každý umělec měl *„cit pro umělecké poslání divadla, aby se zkrátka vedle zaměstnance cítil být součástí celkového organismu divadelního, který jeho mechanickou neúčastí trpí, aby měl k svému úkolu lásku, ba nadšení.*"¹⁸¹

¹⁷⁹ Pala, F. II. *cit.* 176 / *op. cit.*, s. 196.

¹⁸⁰ V Rakousku-Uhersku se tzv. ochranné sociální zákonodárství stalo součástí legislativy zhruba od poloviny 70. let. 19. století, v době silícího dělnického tlaku, kdy bylo potřeba upravit vztahy mezi zaměstnanci a zaměstnavateli, aby nedocházelo k libovůli zaměstnavatelů; sjednávání kolektivních smluv ale bylo zavedeno až počátkem 20. století, postupně od roku 1907, ve velké míře po skončení války. Nicméně nebyla přijata jejich obecná právní úprava. Některé nově přijímané zákony sice počítaly s jejich existencí, ale nenařizovaly jejich uzavírání ani vymahatelnost dohodnutých bodů. V praxi se kolektivními smlouvami rozuměly úmluvy o mzdových a pracovních podmínkách, uzavřené pro větší počet zaměstnanců mezi odborovými organizacemi zaměstnanců a organizacemi zaměstnavatelů, případně vedením firem. Průcha, V., *cit.* 95 / *op. cit.*

¹⁸¹ Hilar, K. H., *Problém Národního divadla*. Jeviště, roč. II, č. 33/34.

3.2.1 Kolektivní smlouva

Pro členy baletu podle *Kolektivní smlouvy* (viz přílohu č. 9), uzavřené pro období 1. května 1923 – 31. prosince 1923, platilo:

1. *Členové baletu (dámy) mají nárok na cvičební úbor a střevíce, dále na střevíce černé a bílé a bílé spodní prádlo pro představení. Do té doby, než bude správě divadla možno tyto věci opatřiti, bude dámám baletu vyplácen měsíční paušál 50 Kč za používání vlastních věcí.*

2. *Přijímání a propouštění členů děje se po slyšení důvěrníků nebo důvěrnic. Důvěrníci nesmějí býti pro svou činnost ani šikanováni, ani propouštěni a musí jim k výkonu jejich funkce býti poskytnut potřebný čas.*

3. *Balet je jako ostatní tělesa podřízen přímo správě divadla.*

4. *Členové obdrží za každé účinkování v odpoledním představení (ať v baletu, opeře, nebo činohře) jednotný honorář 9 Kč. Za stafáž v činohře večer obdrží balet honorář podle rozsahu stafáže ve výši 5–10 Kč, kterýžto honorář se stanoví pro jednotlivou hru předem. Přecházení z jednoho divadla do druhého v odpoledním nebo večerním představení jest nepřípustno. Výminka je možnou jen v případech mimořádné nutnosti. Za takové mimořádné přecházení s účinkováním v druhém divadle přísluší honorář 4 Kč. Balet obdrží za líčení černé Kč 3, za líčení hnědé 2. Líčidla a vaselínu dodá správa divadla svým nákladem. Tanec, který byl aranžován v balet. sále, se honoruje 9 Kč.*

5. *Zkoušky trvají 4 hodiny denně. Trvá-li zkouška déle nežli do 2 hodin, přísluší za každou další hodinu honorář 9 Kč. Překročení pracovní doby do 15 minut však se nehonoruje. Zkouška odpolední ve dnech, kdy se konají 2 představení, odpadá jen tehdy, když balet je v obou představeních tancem zaměstnán. Zkouška v takovém případě může býti do 10 a půl hodiny.*

6. *Všichni členové a členky mají se podrobiti ustanovením důvěrníků a důvěrnic. Neorganisoovaný člen nebude mezi členstvem baletu trpěn.*

7. *Shoduje se s paragrafem kolekt. smlouvy operního sboru. (Zkoušky pro sbor mohou trvati 4 hodiny denně, počínajíc o 9. hodině dopol., mohou trvati nejdéle do 2 hodin odpol., zkoušky generální do 3. hodin odp., v kterémžto posledním případě pak zkouška sborová odpadá. Za každou další hodinu platí se honorář Kč 8. Překročení pracovní doby o 5 minut se nehonoruje. Je-li sbor zaměstnán odpoledním i večerním představením, sborová zkouška dopolední*

netrvá déle než hodinu. V neděli a ve svátek se nezkouší. Večerní zkoušky se konají po dohodě s důvěrníkem.)

8. Baletní sbor tímto prohlašuje, že bere každé zkrácení nebo ublížení druhým v organisaci zastoupeným za své a bude s nimi vždy solidární.

9. Za kategorii baletu jsou ustanoveni zvláštní důvěrníci.

10. Za noremní dny, kdy se nehraje, platí 1. květen, dva velikonoční a Štědrý den.

11. Baletu přísluší náhradní den jednou týdně.

12. Rovná se č. 16 kolekt. smlouvy operního sboru. Člen může být propuštěn:

a) pro dokázanou po napomenutí se opakující nedbalost ve výkonu povinnosti,

b) vzbudí-li svým jednáním v divadle nebo mimo něj pohoršení,

c) když se stane povinnosti výkonu nezpůsobilý, načež dá se do výslužby.¹⁸²

Kolektivní smlouva z roku 1923 stanovovala také výše měsíčních gází členů baletního sboru podle platových tříd.

Tanečnice:

*I. třída Kč 600 plus 300: Bartošová, Brandtnerová, Hojerová, Pohanová,
Rosenkranzová, Tourková, Zemanová, Zimová*

*II. třída Kč 495 plus 475: Bräuerová, Coufalová, Kautová, Macáková, Malá,
Stiegllová, Šlossarová, Šrámková*

*III. třída Kč 450 plus 225: Bílková, Cízlerová, Hejduková, Jägrová V., Míchalcová,
Skálová, Zintlová*

IV. třída Kč 350 plus 175: Soukupová, Zabylová Z.

*V. třída Kč 220 plus 110: Fuchsová, Malíková, Melmuková, Zabylová H., Jiráková
Úhrnem 30 tanečnic.*

Tanečníci:

*Kč 675 plus 377,50: Müller; Kč 450 plus 247,50: Borovička, Čáka, Famíra,
Fassl.*

Úhrnem 5 tanečníků.

¹⁸² Pala, F., II, cit. 176 / op. cit., s. 207–208.

Dosavadní měsíční přídavek ve výši 400 Kč pro člena, 200 Kč pro ženu a 100 Kč na každé dítě do 18 let bude i nadále vyplácen. Do odvolání poskytován bude i nadále mimořádný drahotní přídavek ve výši 5 % dosavadní gáže. Vzhledem však k usnesení z. s. výboru sráží se při výplatě služebních požitků uvedených v tomto paragrafu částka ve výši 10 %.

Služební platy sólových tanečnic podle osobních smluv v sezoně 1922/1923:

- Louisa Černá 24 786 Kč
- Růžena Janečková 24 786 Kč
- Helena Štěpánková 20 304 Kč
- Zdenka Zabylová 20 304 Kč

Pro srovnání uvádím rozmezí platových výměrů v ostatních divadelních oborech.

Pěvci: 24 840 Kč (Ludvík Mandaus) až 109 980 Kč (Theodor Schütz);

Pěvkyně: 17 280 Kč (Markéta Brodecká) až 56 800 Kč (Christina Morfová);

Kapelníci: 33 480 plus 3600 Kč (Vincenc Maixner) až 40 629 plus 9600 Kč (Bohumil Brzobohatý);

Sbormistr: 26 460 Kč (Jaromír Herle);

Korepetitor: 15 570 plus 7200 Kč (Rudolf Chmelíček);

Inspicienti: 20 304 Kč (Antonín Apěka) 32 400 Kč (Josef Karásek);

Oper. nápov.: 22 167 Kč (Eduard Černý) a 25 866 Kč (Oto Zvěřina).¹⁸³

Roční gáže Otakara Ostrčila ve funkci šéfa opery činila (podle smlouvy z 3. prosince 1923) 36 000 Kč vedle *drahotního přídavku* 12 000 Kč a *nákupního přídavku* roč. 12 600 Kč, celkem tedy 60 600 Kč plus honoráře: 200 Kč za premiéru a 100 Kč za reprízu v případě nových oper a baletů, v případě přestudovaných 100 Kč za premiéru a 50 Kč za reprízu. S platností smlouvy na 10(!) let.¹⁸⁴

Louisa Černá byla angažována jako sólová tanečnice v období od 1. května 1920 do 30. dubna 1921 s ročním platem 12 240 Kč, z toho 2400 gáže, 1200 Kč na 100 honorářů po 12 Kč, 4080 Kč I. drahotní přídavek, 4560 Kč II. drahotní přídavek. Dne 5. května 1924 vyjádřila nespokojenost s výší své gáže vzhledem k ostatním členům

¹⁸³ Archiv ND v Praze.

¹⁸⁴ Pala I, *cit.* 145 / *op. cit.*, s. 274.

souboru a podala žádost o její zvýšení. Dostala odpověď, kterou ředitel obhajoval vyšší gáže jejích kolegů, nicméně alespoň připustil nárok na přídavek: „Je správné, že sborový tanečník p. Müller má vyšší příjmy než žadatelka. Roční jeho příjmy činí 20 945 a s honoráři r. 1923 (6493 K)¹⁸⁵ celkem 27 388 K, tedy značně více, než má žadatelka. Také jiní sboroví tanečníci a tanečnice jsou v poměru k žadatelce lépe honorováni (p. Fasel 18 016 K, Brandtnerová 15 704 K, Hojerová 15 035 K, Rohanová 15 721 K). Žadatelka po odchodu pí Janečkové na dovolenou musila s ostatními dvěma sólovými tanečnicemi převzít role její bez zvláštního honoráře. Je správné, že sl. Zdenka Zabylová má od 1. září 1922 o 2400 K vyšší služební požitky, a to z titulu povinnosti k tančení sborovému. Této sólistce dochází smlouva dne 31. srpna 1924. Táž domáhá se ponechání tohoto přídavku 2400 K. Vzhledem k tomu uznává ředitelství odůvodněnou žádost sl. Černé za úpravu služebních požitků a navrhuje, aby bylo sice setrváno na podmínkách stanovených výnosem ze dne 23. dubna 1924, aby jí však přiznán byl od 1. května 1924 mimo smlouvu mimořádný přídavek 2400 K, jehož požívá již od 1. září 1922 také sl. Zabylová. V Praze dne 3. června 1924, ředitel.“¹⁸⁶

V roce 1923 nastudoval v Národním divadle A. Berger jako hostující choreograf balet Louskáček. K výši honoráře se ředitel Schmoranz vyjádřil v dopise z 22. května 1923: „Pokud se týče honoráře, podotýkám, že by se doporučovalo stanovit jej v poměru k jeho dřívější gáži, která činila měsíčně 3165 Kč 33 h a k době jednoho měsíce, kterou bude k nastudování potřebovat. Činily by dle toho honorář 4747 Kč. Navrhuji zaokrouhlení na 5000 Kč.“¹⁸⁷

Za pohostinské vystoupení v titulní roli baletu Coppelia v témže roce byl A. Bergerovi (6. června 1923) schválen honorář 200 Kč za vystoupení.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Oficiální zkratka koruny československé byla Kč, ve smlouvách je však někdy uvedena zkratka K.

¹⁸⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka L. Černé.

¹⁸⁷ Archiv ND v Praze, osobní složka A. Bergera.

¹⁸⁸ Tamtéž.

3.2.2 Penze – ohrožená existence

V roce 1923 se také znovu otevřelo téma penzijního zajištění; dne 4. července 1923 předložila intendantce Národního divadla vládě ke schválení návrh *Penzijního řádu zaměstnanců českého a Národního divadla v Praze*. Členové Klubu sólistů Národního divadla se pak na začátku sezóny 1923/1924 zabývali podrobně a intenzivně na několika schůzích jeho jednotlivými body. Cítili se být poškozeni a viděli v návrhu „ohrožení své existence“. Dne 13. listopadu proto podali intendantci prostřednictvím právního zástupce souhrn svých námitek, připomínek a návrhů: *„Všichni sólisté bez výjimky jsou návrhem nového penzijního řádu nesmírně poškozeni, a to především jeho zásadním, pro všechny zaměstnance uniformně platným požadavkem 35leté doby služební a dovršení 60 let. Prohlašují-li sólisté, zejména operní tento požadavek za nepřiměřený, nečiní tak z nějaké kastovní pýchy, (...), nýbrž nutí je k tomu důvody přirozené, poněvadž sólisté opery nemohou fyzicky, tj. hlasově, za žádných podmínek tak dlouho udržovat svou uměleckou výkonnost, tak dlouho (leda výjimečně oddalovat možnost invalidity a až do šedesátky soutěžit s ostatními kategoriemi zaměstnanců. Doporučují proto, aby byla ponechána, jak tomu bylo v dosavadním Penzijním fondu členů Národního divadla, služební doba 25letá a svou žádost dotvrzují skutečností, že v 40leté historii Národního divadla vyskytli se pouze tři operní sólisté, kteří 25letou služební dobu odzpívali bez úhony.“*¹⁸⁹

O baletních sólistech se v připomínce nepsalo. Ovšem pokud byly navrhované podmínky nového penzijního řádu těžko splnitelné pro operní pěvce z důvodu fyzické náročnosti jejich povolání, pro tanečnický by byla situace ještě složitější.

Klub sólistů dále poukazoval na to, že *„úkony sólistů, tj. umělců, nejsou toho mechanického rázu jako úkony zaměstnanců ostatních, proto (...) bylo by třeba učinit z uniformující zásady všeobecného penzijního zákona určité výjimky, které by umožňovaly a zdůvodňovaly zvláštní postavení operních sólistů. Aby konečně bylo formálním i zákonným normám vyhověno, navrhuje KSND, aby stát nebo země předkupovaly sólistům 10 služebních let. Klub navrhuje dále, aby vzhledem k tomu, že základ penzí vzatý z průměrných požitků v letech 1919/20 je příliš nepatrný*

¹⁸⁹ Memorandum Klubu sólistů Národního divadla. Podle Pala, F., II, cit. 176 / op. cit., s. 215.

*a nespravedlivý, za základ vypočtení penzijních požitků byla vzata cifra představující součet všech služebních příjmů sólistů Národního divadla.*¹⁹⁰

Třetí námitka a protinávrh se týkaly ztráty pojištěných let. Podle návrhu intendantce by totiž zaměstnanec Národního divadla v případě podání výpovědi ztrácel nároky na všechny dávky penzijního pojištění: *„Kdyby někdo sloužil deset, patnáct nebo i více let v Národním divadle a po této době upadl v nemilost u svého představeného, takže by jím byl opomíjen, bojkotován a umělecky ubíjen, nemohl by ani nesměl přestoupit do služeb jiného divadla, ledaže by se vzdal penzijních nároků za dobu, kterou působil v Národním divadle. Poněvadž by takové stanovení odporovalo přímo zásadám sociální péče, KSND navrhl toto řešení: Kdyby vystoupil zaměstnanec ze služeb Národního divadla před uplynutím 10 let, anebo před uplynutím karenční doby pětileté, ztrácel by všechny nároky z penzijního zajištění vyplývající. Kdyby však vystoupil až po uplynutí této doby, bylo by mu dovoleno setrvati v penzijním pojištění, ovšem za předpokladu, že by řádně ze svého tomuto penzijnímu ústavu platil pravidelně měsíčně částku, tímto Penzijním ústavem vypočítanou a smluvenou.*¹⁹¹

Toto memorandum „podrobil ředitel JUDr. Šafařovic obšírnému právníckému rozboru, v němž zaujal k zájmům KSND byrokratické a celkem odmítavé stanovisko. Teprve v závěru projevil jakousi formální blahovůli. (...) Se skeptickým doprovodem ředitelovým bylo podání předáno 19. ledna intendantci.“¹⁹²

O celkově nedostatečném řešení penzijního zajištění zaměstnanců Národního divadla a z toho vyplývajících důsledcích pojednává následující úvaha: „O výslužné je postaráno toliko pensijními fondy, z nichž hlavní je pensijní fond členů Nár. divadla, založený r. 1863 dr. Fr. Lad. Riegrem. Členové divadla platí do něho 6% příspěvek z každického svého příjmu, vypláceného divadelní pokladnou. Společnostní správa divadelní nemá k němu jiné povinnosti, nežli platit 4 % z hrubého příjmu her, které jsou mimo předplacení – tedy z menší části běžného příjmu. Zemský výbor přispívá do fondu pouhých 5000 K ročně. S tímto fondem je spojen fond vdovský, udržovaný zase výhradně účastnými členy, tak že průměrný gážista divadelní odvádí měsíčně až 50 k na pensijní fond, ročně 600 K. Fond t. zv. náhradní, povolený bývalou vládou,

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 216.

¹⁹¹ Memorandum Klubu sólistů Národního divadla. Podle Pala, F., II, cit. 173 / op. cit. s. 216.

¹⁹² Pala, F., II, cit. 176 / op. cit., s. 222.

opatřuje se tím způsobem, že obecenstvu ukládána do něho přírážka na vstupenkách; břímě pensijní stalo se také tu zase jen příčinou, aby vstupné divadelní bylo zdražováno. Společnost, která má Národní divadlo, neodvádí do Náhradního fondu ani haléř. Výsledek všeho pensijního zřízení je ten, že po 25leté službě nejlepší umělci Nár. divadla mohou se dožít roční pense 3000K, což je nejvyšší možný roční plat pensistův. (...) Fond i při tom obmezování má stále schodky a lze si odtud vysvětliti, že umělci tak znamenití a záslužní jako Šmaha, Hynek, stropnický umírali v nedostatku, že Seifert, Sedláček, Krössing, Chvalovský aj. jsou odsouzeni strádat. Co říci však o členstvu, jehož jediným útočištěm je Podpůrný a vdovský fond! Toto členstvo, v něm jsou např. i nejlepší členové operního sboru, končí svou dráhu divadelní ve šťastných případech mezi biletáři a biletářkami divadelními, lidmi beroucími jakýsi plat z milosti."¹⁹³

3.2.3 Úprava Kolektivní smlouvy

V sezoně 1924/1925 měl baletní soubor vedle sólistů 44 tanečnic a 12 tanečníků, celkem 61 členů. Sólovým tanečníkem byl Remislav Remislavský, primabalerínou Jelizaveta Nikolská, sólovými tanečnicemi Luisa Černá, Helena Štěpánková, Zdenka Zabylová. Soubor byl v této sezoně oslaben nemocemi několika tanečnic, výpověďmi, žádostmi o penzionování a „rezignacemi“ mladších tanečnic. „*Mladistvá Jiřina Ašrová, přijatá po zdařilé zkoušce do baletního sboru, odmítla propůjčené místo, Marie Malá a Marie Šrámková zažádaly o penzionování. Protože šlo vesměs o mladé tanečnice předních kadril, nedal se úbytek nahradit staršími členkami. Ředitel Šafařovic, zmocněn intendancí, aby vzniklé mezery vyplnil ihned rutinovanejšími silami, navázal jednání s tanečnicemi sboru Městského divadla v Plzni.*“ V roce 1925 byly z plzeňského divadla přijaty tři tanečnice:

„Slečna Věnceslava Fremrová s ročními požitky na gáži 5346 Kč, 50% drahotním přídatkem a nákupním přídatkem 4320 Kč, celkem 12 333 Kč; slečna Héda Andréová s ročními požitky na gáži 3780 Kč, 50% drahotním přídatkem a nákupním přídatkem 4320 Kč, celkem 9990 Kč; od 1. prosince 1924 sl. Milada Krhounková s ročními požitky na gáži 4320 Kč, 50% drahotním přídatkem a nákupním přídatkem 4320 Kč, celkem 9990 Kč. Všechny tři vedle paušálu ročních 600 Kč na cvičební

¹⁹³ Pala, F., I, cit. 145 / op. cit., s. 97, pozn. 102).

*úbor, prádlo a stěvícice a vedle paušálu ročních honorářů dle příslušných ustanovení kolektivní smlouvy.*¹⁹⁴

Povinnosti, práva a finanční podmínky členů souboru v této sezoně (1924/1925) stanovovala nově formulovaná *Kolektivní smlouva*, uzavřená mezi Svazem zemským, obecních a státních zřízenců a správou českého zemského a Národního divadla v Praze. Byl přeformulován paragraf 2., 3. a 7. a přidán paragraf 14.

V § 2 v odst. 1.: Členové baletu jsou povinni účinkovat v baletu, opeře i činohře. Za účinkování v činohře obdrží honorář, který podle rozsahu stanoví ředitelství. Za každé účinkování v odpoledním představení obdrží honorář 9 Kč.

V odst. 2.: Člen baletu, kterému přidělena byla zvláštní funkce spojená s honorářem, přísluší zkoušeti dotyčnou hru v kterýkoliv den, i v den náhradní, bez nároku na zvláštní odměnu za tuto zkoušku nebo překročení hodin pracovních.

V odst. 3.: Členu baletu, jemuž přidělena byla zvláštní funkce v určité hře, je povinen přesto v představení dotyčné hry konati svou povinnost jako člen baletu a dotyčnému přísluší zkoušeti hru v kterýkoli den i v den náhradní bez nároku na zvláštní odměnu za tuto zkoušku nebo překročenou hodinu pracovní.

V odst. 4.: Honoráře za samostatné funkce nebo výkony baletního sboru v baletu, opeře nebo činohře určuje ředitelství v konkrétním případě dle rozsahu funkce, resp. výkonu.

V doplňku k § 3: Zkoušky generální trvají do tří hodin odp. Trvají-li generální zkoušky déle než do 3. hodiny odpolední, přísluší za každou hodinu další honorář 9 Kč.

V doplňku k § 7: Dny nemoci čítány jsou jako dny pracovní. Oznámení o nemoci musí býti doloženo vysvědčením pokladničního lékaře, jinak by bylo považováno za porušení služební povinnosti a přiměřeně pokutováno. – Kontrolu nemocných vykonává na jedné straně lékař, na druhé straně důvěrníci. – Nárok zaměstnanců nemocensky pojištěných na služební požitky po dobu nemoci bude normován po vyšetření v ministerstvu sociální péče. Při onemocnění má každý člen a příslušníci rodiny nárok na lékařskou pomoc a léky podle ujednání s okresní nemocenskou pokladnou.

¹⁹⁴ Pala, F. *Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila, III. díl*. Praha: Divadelní ústav, 1965, s. 16.

*V doplňku k § 13: Jsou-li oba manželé zaměstnanci čes. zem. divadla, pokládají se ohledně nákupního přídatku za svobodné. Nákupní přídatek přísluší až po uplynutí tříměsíční služební doby.*¹⁹⁵

Na schůzi konané 3. listopadu 1925 intendantní rada schválila, aby: „*Za účinkování a práci v den státního svátku dne 28. Října (...) baletu, pokud členové účinkovali odpo., vyplacen byl dvojitý honorář odpolední, pokud účinkovali večer týž honorář, sboru všem 20 Kč s poznamenáním jedné čárky za funkci.*“¹⁹⁶

Rozdílly v nákladech (v Kč) na operu, činohru a balet dokládají následující rozpočty divadla pro jednotlivé umělecké obory.

Pro rok 1923:

• balet – 197 760 • opera – 781 000 (sbor 861 300) • činohra – 589 000;

Pro rok 1924:

• balet – 203 796 • opera – 810 000 (sbor 756 540) • činohra – 750 000;

Pro rok 1925:

• balet – 263 574 • opera – 1 132 000 (sbor 864 270) • činohra – 794 000.

Podhodnocené platové výměry tanečnic si ředitelství divadla uvědomovalo. V návrhu na obnovení smlouvy se sólovou tanečnicí Helenou Štěpánkovou z 22. dubna 1924 ředitel uznal, že: „*Běžný honorář 20 Kč za hry přehrané je nadále neudržitelný. Dovolují si žádati za zmocnění k obnovení smlouvy se sl. Helenou Štěpánkovou na dvě léta od 1. dubna 1924 do 31. března 1926 s posavadními služebními požitky ročních Kč 20 244 (Kč 10 044 gáže, Kč 4800 drahotního a Kč 5400 nákupního přídatku) s povinností 96 vystoupení a s nárokem na honorář Kč 30 za hry přehrané. Posavadní honorář Kč 20 není v poměru s honorářem ostatních sólistů.*“ Tutéž smlouvu měla i sólová tanečnice Louisa Černá, kdežto např. Zdenka Zabylová měla již od 1. září 1922 přídatek o 2400 Kč více. Tento přídatek požadovala i Helena Štěpánková jako podmínku pro obnovení smlouvy od 1. dubna 1924. s úspěchem.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Tamtéž*, s. 110–112.

¹⁹⁶ Archiv ND v Praze, desky 133, zápis ze schůze intendantní rady, 4. listopadu 1925.

¹⁹⁷ Pala, F., *cit.* 176 / *op. cit.*, s. 295.

Koncem dvacátých let byly gáže tanečnic ještě o něco navýšeny. V sezoně 1927/1928 zaručovala sólová smlouva Louise Černé ročně 31 000 Kč s povinností k 96 vystoupením a honorářem 40 Kč za hry přes tento počet absolvované.

Smlouva s Helenou Štěpánkovou pro období 21. listopadu 1925 – 31. prosince 1927, která jí zaručovala ročně 31 000 Kč s povinností k 96 vystoupením a honorářem 40 Kč za přespočetní vystoupení, byla prodloužena na další dva roky s roční gáží 35 000 Kč a honorářem 40 Kč za hry přes počet 96. Od 1. ledna 1928 byla gáže zvýšena na 35 000 Kč ročně s povinností k 96 vystoupením a honorářem 40 Kč za přespočetní představení.

Podle zápisu intendantní rady ze dne 11. ledna 1928 v sezoně 1925/1926 absolvovala 159 představení a přehrála 3220 Kč, v sezoně 1926/1927 absolvovala 141 představení a přehrála tak 1800 Kč a v sezoně 1927/1928 odehrála do 10. prosince 53 představení.

Herečka Eva Vrchlická měla podle smlouvy z 9. září 1927 roční gáži 53 000 Kč s povinností 120 odehraných představení.¹⁹⁸ Je tedy zřejmé, že platy předních tanečnic byly stále výrazně nižší než platy hereček srovnatelného významu, počet odehraných představení naopak vyšší. Fyzická náročnost tanečního povolání absolutně nebyla zohledněna.

Helena Štěpánková byla navíc v roce 1933 (bylo jí 34 let!) divadlem vyzvána k podání žádosti o penzionování. Z finančních důvodů žádala o možnost alespoň pohostinského vystupování. V dopise z 9. září 1933 (viz přílohu č. 10) psala: „Slavné správě Národního divadla v Praze. Podala jsem správě pensijního fondu Národního divadla žádost o svoje pensionování od 1. října 1933, žádajíc zároveň o *úpravu mého výslužného vzhledem na délku mého zaměstnání na scéně Národního divadla a povahu mé práce v jeho službách konané. Vzhledem k tomu však, že na hmotný výsledek mé práce jsou odkázáni také jiní členové mojí rodiny, dovoluji si uctivě požádati, aby mi i po mém pensionování správou Národního divadla dána byla častěji příležitost k pohostinským hrám. Ze svých příjmů vydržuji totiž svoji starou 63letou matku a také jest na můj příjem výhradně odkázán můj bratr Luboš Štěpánek,*

¹⁹⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka E. Vrchlické.

posluchač vysoké školy technické v Praze, (...). Konečně podporuji ještě také svoji nemocnou babičku. Prosím, aby se zřetelem na tuto okolnost správa Národního divadla i po mém pensionování poskytla mi příležitost k častějším pohostinským hrám a umožnila mi tak další činnost uměleckou i ulevila mým starostem hospodářským."¹⁹⁹

Odpověď ředitele ND z 13. září 1933 zněla: *„Vážená slečno! V souvislosti s Vaším přeložením na odpočinek koncem tohoto měsíce, kterému se ředitelství nemohlo vyhnouti z důvodů rozpočtových, jež nezbytně vyžadovala pronikavá úsporná opatření ve všech kategoriích členů a zaměstnanců Národního divadla, nemohu opomenouti, abych Vám vyslovil díky a uznání za dlouholeté platné a svědomité služby, které jste prokázala Národnímu divadlu v Praze, jakož i za vzorné plnění povinností, jímž jste se po celou dobu členství zvláště vyznamenávala. Proto také velmi rád přijímám Vaši nabídku ze dne 9. t. m., že jste ochotna i po rozvázání členského poměru účinkovat v jednotlivých představeních jako host podle potřeby divadla, a dovoluji si Vám za tato pohostinská vystoupení nabídnouti za představení baletní honorář 300 Kč a za účinkování v operních představeních honorář 150 Kč. Doufám, že takovým uspořádáním věci bude vyhověno Vaším přáním i po stránce umělecké, a znamenám s projevem úcty.“*

Vedení divadla tedy učilo vstřícný krok, nicméně honoráře za pohostinská vystoupení nemohly zcela jistě k finančnímu zajištění tanečnice stačit.

V roce 1931 žádal o vyměření důchodu také Augustin Berger. Způsob vyměřování výše důchodů dokládá následující korespondence:

„Augustin Berger byl zaměstnán v Národním divadle poprvé od 15. dubna 1883 do 30. června 1900 a po druhé od 1. července 1912 do 30. dubna 1923. Augustin Berger vystoupil v roce 1923, tedy za platnosti pensijního normálu a odešel do ciziny. Pensijní normál neobsahuje ustanovení o dobrovolném pojištění nebo o uchování nároků, ale naopak v § 33 pensijního řádu výslovně se uvádí, že nárok zaniká dobrovolným výstupem ze služeb Národního divadla. Posuzuje-li se tedy případ z tohoto hlediska, mohla by býti žádost A. Bergera o vyměření důchodu vůbec odmítnuta a Bergerovi oznámeno, že by měl nárok pouze na převod premiové rezervy, kdyby po výstupu z Národního divadla byl zaměstnán v podniku, který jest

¹⁹⁹ Archiv ND v Praze, osobní složka H. Štěpánkové.

podroben pensijnímu pojištění. Vzhledem však k tomu, že Berger při výstupu ze služeb Národního divadla dovršil téměř 28 služebních let a že mohl již tehdy uplatňovati nárok na důchod starobní, byv 60 let stár (16. odst. 2. pensijního řádu), navrhuji, aby případ byl posuzován jako dodatečné uplatnění nároků na důchod starobní, při čemž promlčecí lhůta dosud neuplynula (podle § 30 pensijního řádu činí promlčecí lhůta 10 let).

Berger dovršil 60. rok dne 11. srpna 1921, ve kteréžto době měl celkem 26 let a 4 měsíce členské doby. Podle § 10 pensijního řádu by byla průměrná třída XVI. a s odkladem důchodu do 30. dubna 1923 činil by starobní důchod ročně Kč 24 856,80 měsíčně Kč 2071,40. Kdyby nápad důchodu měl býti počítán v 55. roku věku a i kdyby mu byla přiznána výhoda, uvedená ve 3. odst. § 9, činil by roční důchod odložený od 8. listopadu 1916 do 30. dubna 1923 pouze Kč 10 395 ročně a Kč 866,30 měsíčně.

*Podle § 20 odpočívá výplata důchodu, zdržuje-li se důchodce bez povolení Zemského správního výboru v cizině. Mohl by mu tudíž důchod plynouti teprve po návratu z ciziny. Ježto jde o otázku zásadního významu, navrhuji, aby rozhodl Zemský správní výbor, náleží-li A. Bergrovi důchod vůbec a který. Připomínám, že podle mého názoru intencím pensijního řádu lépe vyhovuje varianta první se započtením XVI. třídy, ježto v rozhodné době od 1. července 1918 do 30. června 1920 měl zaručeno služebních požitků za Kč 21 984. Ovšem nemůže pak požadovati, aby mu byl odklad počítán od r. 1916, tj. ode dne, kdy dovršil 55. rok věku, a nemůže činiti nárok na přiznání 25% zvýšení. Podepsán ředitel G. Schmoranz, dne 12. prosince 1927.*²⁰⁰

*Odpověď předsedy Zemského správního výboru ze dne 13. ledna 1928 zněla: „Zemský správní výbor usnesl se ve své schůzi dne 13. ledna 1928 přiznati býv. baletnímu mistru Aug. Bergrovi starobní důchod ve výši 2071,40 Kč měsíčně s tím, že právo na požitek tohoto důchodu ve smyslu předpisu § 29 pensijního řádu odpočívá, pokud se zdržuje v cizině.*²⁰¹

Od 26. ledna 1931 byl Bergerovi vyplácen důchod i přes jeho pobyt v cizině: „Přihlížeje k ustanovení § 29 pensijního řádu pro zaměstnance Národního divadla v Praze svoluji k pobytu baletního mistra Augustina Bergra v cizině a povoluji

²⁰⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka A. Bergera.

²⁰¹ Tamtéž.

v důsledku toho, aby až na další opatření byl mu vyplácen s účinností od 1. ledna 1930 starobní důchod Kč 2071,40 měsíčně přiznaný usnesením zemského správního výboru ze dne 13. června 1928 čís. 57 798/VIII. Pokud však jmenovaný bude se zdržovati v cizině, budiž mu starobní důchod vyplácen jen s tou podmínkou, že v den splatnosti renty předloží vždy potvrzení o žití vidované ve čtvrtletních lhůtách vyslanectvím efekt. konzulátem československé republiky. Za ministra podepsán Wirtl."²⁰²

3.2.4 Dobové finanční relace (II)

Akutním sociálním problémem po první světové válce byla zásobovací krize u potravin a paliv, epidemie „španělské“ chřipky a vysoká nezaměstnanost. Zbídačené obyvatelstvo během války dokumentují i údaje o pohybu tzv. reálné mzdy, která závisí na vývoji nominální mzdy a životních nákladů (pohybu cen základních životních potřeb. V roce 1919 dosahovala průměrná denní mzda dělnického pojištěnce 11,27 Kč a byla 3,7krát vyšší než v roce 1913 (3,04 K). Naproti tomu index úředních cen 38 základních druhů spotřebního zboží v Praze se zvýšil v tomto období 9,9krát; méně výrazně vzrostly ceny služeb a nájemné.²⁰³

Celé období hospodářského vývoje Československa v letech 1918–1938 je charakterizováno řadou hospodářských, měnových, pozemkových a sociálních reforem,²⁰⁴ ve 30. letech pak hospodářskou krizí. Je proto těžké dohledat jakékoliv průměry; následující údaje ohledně výše měsíční mzdy u vybraných profesí a cen některých druhů zboží jsou pouze orientační.

²⁰² Archiv ND v Praze, osobní složka A. Bergera.

²⁰³ Průcha. V., *cit. 96 / op. cit.*, s. 663–688.

²⁰⁴ První měsíce po 28. říjnu přinesly nejen radost z nově nabyté svobody, ale i radikalizaci společnosti. Příčiny a útrapy války, stejně jako pokračující hospodářský chaos byly v pocitech velké části obyvatelstva spojovány s panujícím kapitalistickým řádem. V revolučním hnutí se prolínal prvek sociální a národní. Úsilí vybudovat nový stát na demokratičtějších principech a požadavek socializace kapitalistického vlastnictví vedla k sociálním konfliktům, stávkám i živelným akcím. Pod tlakem „zdola“ byla přijata série sociálních reforem. Již v prosinci 1918 byla uzákoněna osmihodinová pracovní doba (při šestidenním pracovním týdnu), byly zrušeny šlechtické tituly, schylovalo se k pozemkové reformě, bylo schváleno nařízení vlády o ochraně nájemníků atd. V prvních poválečných letech stát nezasahoval legislativou do mzdových poměrů. V oblasti sociálního pojištění byl převzat rakouský a uherský systém s řadou zlepšení pro zaměstnance – byl rozšířen okruh osob pro nemocenské pojištění, byly zavedeny dávky rodinného pojištění, apod. Průcha. V., *cit. 96 / op. cit.* s. 595.

1919: horníci / 155–600 k / měsíčně (dle kategorie práce);

zaměstnanci / 135–260 k / měsíčně;

zemědělství dělníci / deputát + 50–90 k / měsíčně.

1921: kancelářský úředník / 4000–7000 k / ročně;

vyšší úředník / 20 000 k / ročně.

1929: dělníci / 510–590 Kč / měsíčně;

úředníci / 1360 Kč / měsíčně (muži 1550 Kč, ženy 840 Kč);

horníci / 940 Kč / měsíčně;

zemědělství / deputát + 17,5 Kč / denně (ženy 10,6 Kč).

Ceny základních potravin a dalšího zboží či služeb (K/Kč).

1921:

vejce (ks) 1,20

pivo (0,5 l) 1,60

hovězí zadní (kg) 16

pánské boty 216

1928:

chléb (1kg)	3,40	košile pánská	24,92
brambory (1kg)	0,95	oblek pánský	698,33
vepřové maso (1kg)	16,90	oblek dámský	571,67
mléko (1l)	1,95	boty	100
máslo (1kg)	25,75	jízdné vlak (20km)	4,40
vejce (1ks)	0,85	jízdné tramvaj	1,20
cukr (1kg)	6,20	stříhání vlasů	4,00
pivo (1l)	2,90 ²⁰⁵		

²⁰⁵ *Historická statistická ročenka ČSSR*. Federální statistický úřad. Praha: SNTL, 1985.

3.3 Snaha o důstojnější postavení baletního mistra – Remislav Remislavský

V tisku se čím dál častěji poukazovalo na „chabý stav“ baletu Národního divadla, který „zaostával za světovým uměleckým vývojem“, který stále nebyl samostatným tělesem a měl především pomocnou a „výplňkovou“ funkci. „V Národním divadle se již vážně uvažovalo o nutnosti obrodit balet mladými, schopnými silami a také zdoluhavé jednání s Remislavem Remislavským a jeho uměleckou partnerkou Jelizavetou Nikolskou²⁰⁶ bylo podmíněno a vedeno touto snahou. Rozhodující činitelé, tj. ředitel a intendant, se domnívali, že Remislavski a devatenáctiletá Nikolská mají žádoucí kvalifikaci k očekávanému obrodnému činu.“²⁰⁷

Remislavský byl angažován od 1. září 1923 do 30. června 1924 ve funkcích baletního mistra, choreografa a sólového tanečníka s úhrnným zajištěním 45 000 Kč, z čehož připadalo 28 000 Kč na vlastní služební požitky a 9000 Kč jako honorář za výkony sólového tanečníka. Po srážce daní 4052 Kč činil roční příjem Remislavského 40 948 Kč. S Nikolskou byla podepsána smlouva na stejné období k pohostinskému vystupování jako sólová tanečnice s povinností cvičit a školit balet s platem 35 000 Kč, z čehož připadalo 28 000 Kč na vlastní služební požitky a 7000 Kč za funkce spojené se cvičením a školením baletu. Příjem Nikolské po srážce 2549 Kč činil ročních 32 451 Kč.²⁰⁸

V červenci 1924 měla premiéru Čajkovského *Spící krasavice*, první celovečerní balet v choreografii i režii Remislavského v Národním divadle (spolu s Nikolskou tančili hlavní role princezny a prince). Ohlasy v tisku nebyly nadšené, nicméně divácky byl

²⁰⁶ Jelizaveta Nikolská (psáno též Nikolskaja, vlastním jménem de Boulkin, narozena 24. října 1904, zemřela 1955, Venezuela). Pocházela ze šlechtické rodiny ruského a francouzského původu, s rodiči se přestěhovala do Oděsi, kde vystudovala gymnázium a navštěvovala taneční školu, v letech 1919–1921 tančila v místním Akademickém divadle opery a baletu pod vedením Borise Romanova a Remislava Remislavského. V roce 1921 emigrovala s matkou do Polska, dále cestovaly do Paříže, v roce 1922 do Prahy, kde na přímliuvu A. Bergra vystoupila jako záskok v roli Odetty v Labutím jezeře. V témže roce se provdala za spisovatele Felixe de la Cámara (Felix Emil Josef Karel Cammra). V roce 1923 se stala sólovou tanečnicí ND. Od r. 1922 také provozovala svou baletní školu; jejími žáky byl např. Saša Machov, Naďa hajdašová či Robert Braun. Z nejnadanějších žáků vytvořila později soubor Československý balet, s nímž často podnikala turné do zahraničí. Dostupné [on line] z: <http://host.divadlo.cz/art/> [cit. 26. 8. 2016].

²⁰⁷ Pala, F. II, cit. 176 / op. cit., s. 218.

²⁰⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Nikolské.

balet úspěšný. „Ředitel Šafařovic i Ot. Ostrčil spatřovali v Jelizavetě Nikolské a Remislawu Remislawském znamenité a Národnímu divadlu prospěšné umělce a v Remislawském choreografickém angažmá některých oper, zvláště Smetanových, a v úspěchu Spící krasavice podstatné zlepšení taneční výkonnosti baletu.“²⁰⁹

Z roku 1924 pochází korespondence ohledně příjmů Remislavského, v níž se často objevuje zmínka, že Remislavský dokázal studovat choreografie v krátkém čase, což svědčí o zájmu ředitelství divadla na baletu šetřit, ale zřejmě i o schopnosti Remislavského pracovat rychle a efektivně.

Po premiéře *Spící krasavice* žádal ředitel Šafařovic intendanci o povolení vyšší odměny: „Pan baletní mistr R. Remislawski vypravil před prázdninami nový balet Čajkovského *Spící krasavici*. Dle paragrafu 3. smlouvy ze dne 2. července 1924 (...) přísluší panu Remislawskému za vypravení nových baletů honorář 100 Kč. Pan baletní mistr odvolává se na slib p. intendantův, že honorář tento může v konkrétním případě úspěchu baletu býti zvýšen i na 500 Kč, žádá za výplatu honoráře 500 Kč za vypravení výše zmíněného baletu. Balet potkal se s úspěchem a vykazuje při každém představení velmi dobrý příjem. Dovoluji si žádati za schválení, aby p. bal. Mistru R. Remislawskému mohl být vyplacen mimořádný honorář 500 Kč (...) včetně paragrafem smlouvy zaručeného honoráře 100 Kč za premiéru.“²¹⁰

Intendance žádost ještě tentýž den (17. srpna 1924), zamítla: „Intendance nemůže z důvodů rozpočtových vyhověti žádosti baletního mistra R. Remislawského za poskytnutí mimořádného přídatku za vypravení baletu *Spící krasavice*. Ředitelství se žádá, aby veškeré žádosti za poskytnuté mimořádného přídatku se zřetelem na finanční stav divadla a limine zamítlo. Int. Ackermann.“

I přes tuto striktně zamítavou odpověď měl ředitel odvalu k novému, výraznějšímu zdůvodnění své žádosti. Dne 4. září 1924 psal: „Dovoluji si žádati, aby intendance laskavě vzala v novou úvahu můj návrh, (...), k němuž si dovoluji podotknouti, že p. R. Remislawski jest dle výsledku prvního roku neobyčejně pilným pracovníkem, jenž se své práci věnuje s neobyčejným zájmem a zápalem. Dnešní stav baletu jest nepoměrně lepší stavu z doby jeho předchůdce, což lze přičísti jen konstantnímu školení ze strany p. Remislawského. Týž dbá zejména také toho, aby nevznikly

²⁰⁹ Pala, F. II, cit. 176 / op. cit., s. 322.

²¹⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka R. Remislavského.

zbytečné náklady z důvodů práce přes čas, což platí také v baletu Spící krasavice, jež vypravil s minimálním nákladem za práci přes čas. Pan Remislawski pracuje rychle a projektuje pro tuto sezonu vypravení dalších děl a úpravu posavadních baletů. Mám za to, že by poskytnutí navrženého příspěvku bylo značnou vzpruhou pro práci chystanou. Také velmi příznivý finanční výsledek zmíněného baletu mluví pro poskytnutí zvláštního příspěvku 400 Kč za premieru, vedle smlouvou zaručeného honoráře 100 Kč."²¹¹ Intendance Šafařovicův návrh nakonec 5. září schválila.

Remislavský i Nikolská se věnovali vyučování baletu, jejich spolupráci stanovilo ředitelství takto: *„Cvičení baletu obstarává p. Remislawski s pí. Nikolskajou tím způsobem, že p. Remislawski cvičí dvakrát týdně od 9–10 1/2 a pí. Nikolskaja rovněž dvakrát týdně od 9–10 1/2. Cvičení dětí obstarává pan Remislawski v pondělí odpoledne od 5–6 1/2 a pí. Nikolskaja v pátek od 5–6 1/2 odpoledne.“*

V dubnu 1924 došlo ke sporu, zda Remislavskému náleží honorář za vyučování místo nemocné Nikolské. *„Paní Je. Nikolskaja byla v době od 1. března do 4. dubna nemocna spalničkami. (...) Pan baletní mistr Remislawski cvičil po dobu nemoci pí Nikolské v době od 4. března do 4. dubna za tuto balet i děti a odbyl za ni celkem 12 cvičení po 1 ½ hodině. Týž přednesl ústně žádost, aby se mu za těchto 12 cvičení (celkem 18 hodin) dostalo náhrady obnosem 500 Kč a odvolává se na to, že konal povinnosti, které dle smlouvy s pí. N. přísluší této poslednější. Ředitelství má sice za to, že povinnost k cvičení baletu patří k pojmu funkce baletního mistra na pana R. smlouvou vznesené a že tedy může býti o tom spor, zda přísluší mu za cvičení, jež obstaral za pí. N. v době její nemoci, zvláštní honorář, dovoluji si však navrhnouti, aby mu pro tentokrát výjimečně a beze vsí prejudice poskytnut byl honorář mimořádný ve výši 400 Kč. V případě, že s panem R. uzavřena bude nová smlouva (posavadní končí 30. 6. 1924), bude ovšem třeba v této věci zjednati nápravu ustanovením, že týž jako baletní mistr je povinen cvičiti balet bez zvláštní náhrady a že odměna za tuto funkci je obsažena ve služebních požadcích jemu jako baletnímu mistru přiznaných.“*²¹²

Tuto žádost intendanční rada (28. dubna 1924) zamítla: *„Žádosti pana baletního mistra Remislawského, aby mu byl poskytnut mimořádný honorář za cvičení baletu po dobu nemoci pí Nikolskaje, vyhověti nelze, a to z toho důvodu, že povinnost*

²¹¹ *Tamtéž.*

²¹² Dopis ředitelství intendanci, 28. dubna 1924. Podle Pala, F., II, cit. 176 / op. cit, s. 296.

*cvičení baletu jest beze sporu částí služební povinnosti téhož jakožto baletního mistra, a že tudíž odměna za tuto funkci je obsažena ve služebních požitcích jemu přiznaných smlouvou schválenou výnosem intendance ze dne 20. dubna 1923 čís. 1734.*²¹³

Dnem 30. června 1924 končila Nikolské i Remislavskému smlouva, zahájilo s nimi proto ředitelství (se souhlasem šéfů Ostrčila, Hilara a se schválením intendance) v květnu jednání o podmínkách pro další sezónu. Oba měli několik připomínek a požadavků.

Remislavský, který jako sólový tanečník vystoupil 28krát, žádal, aby mu byla i po dobu prázdnin, tj. za červenec a srpen, přiznána stejná gáže a aby jeho dosavadní měsíční plat 4500 Kč byl na dobu nové smlouvy zvýšen na 5000 Kč. Ředitelství si zase vymínilo, aby bylo v nové smlouvě jasně stanoveno, že je jako baletní mistr povinen cvičit a zkoušet balet (pro baletní, operní i činoherní představení) i děti baletní školy bez zvláštní odměny. Po delším jednání došlo ke kompromisu. Ve smlouvě stálo, že mu v době od 1. září. 1924 do 31. srpna 1925 bude na *služebních požitcích* vyplaceno 40000 Kč a dalších 14000 Kč za jeho výkony ve funkci sólového tanečníka, obojí v měsíčních, předem jdoucích lhůtách; za každé nad povinný počet 96 přebrané vystoupení obdrží honorář 60 Kč (nikoli původně žádaných 80). Daň zaplatí sám.²¹⁴

Nikolská, která v uplynulé sezóně vystoupila 52krát žádala, aby jí byl rovněž přiznán nárok odměny 3500 Kč (po srážce daně) i na prázdninové měsíce a aby jí tato měsíční gáže byla od nové sezóny zvýšena na 4000 Kč, ročně tedy na 48 000 Kč. Opět došlo ke kompromisu s návrhem ředitelství; gáže na letní měsíce jí byla zaručena, ovšem zvýšení zamítnuto, nadále tak měla plat ve výši 3500 Kč s povinností ročních 96 vystoupení a úhrady daně a s honorářem 50 Kč za každé další *přebrané* vystoupení. Nikolská nato žádala zvýšení honoráře na 80 Kč a také aby jí byl smluvně zaručen jeden pár baletních střevíců od firmy Böhm v Praze II za cenu 100 až 120 Kč. „*Byly to drobnosti, ale ředitele stálo nemálo námahy, nežli na intendanci vymohl alespoň 60 Kč za přespočetná vystoupení a měsíční pár žádaných*

²¹³ Archiv ND v Praze, osobní složka R. Remislavského.

²¹⁴ Pala, F., II, *cit.* 176 / *op. cit.*, s. 322.

střevíců. Povinnost 96krát vystoupiti byla i pro operní sólistku enormní a takřka neuskutečnitelná; tím více pro sólistku baletní.²¹⁵

V dopise z 29. srpna 1925 Šafařovic opět Remislavského chválil a přimlouval se za vyplacení zvláštního honoráře: „Před prázdninami vypravil pan baletní mistr R. Remislawski balet ‚Pan Twardowski‘, jenž se těší stále velké návštěvě a slibuje i nadále značný příjem pokladně divadla. Pan Remislawski věnoval nastudování baletu toho obzvláštní péli a přičinil se o to, aby premiéra byla uskutečněna zavčas a s minimálním nákladem na zkoušky. Pan baletní mistr je v baletu tom sám zaměstnán ve všech devíti obrazech jako sólový tanečník a účinkování toto vyžaduje kromobyčejné napětí fyzické. Podle dosavadní smlouvy ze dne 2. července 1924 platné do 31. srpna 1925 přísluší p. R. Remislawskému za vypravení nového baletu 100 Kč za premiéru a 50 Kč za reprízu. Dle nové smlouvy ze dne 30. června 1925 přísluší mu za vypravení nového baletu 500 Kč a za reprízu 50 Kč. Navrhuji, aby p. bal. mistru R. Remislawskému byl kromě honoráře 100 Kč zaručeného mu smlouvou ze dne 2. července 1924 přiznán za vypravení baletu ‚Pan Twardowski‘ i mimořádný honorář 1500 Kč.²¹⁶

Rivalita a osobní spory, které panovaly mezi Remislavským a Nikolskou, se nakonec vyhrotily v konflikt s nutností vyšetřování. Kromě veřejné omluvy Remislavského měla Nikolská další požadavky, kterým však ředitelství divadla nevyhovělo, a tak Nikolská v roce 1925 rozvázala s divadlem smlouvu.

Útoky na Remislavského se ale objevovaly i po odchodu Nikolské. „Byl osočován, že má vysoké příjmy, že ve své soukromé škole vyučuje žáky za 250–300 Kč měsíčně a že bere úplatky pro přidělování rolí.²¹⁷

V dopise z 31. května 1927 žádal Remislavský ředitelství o dovolenou po dobu vyšetřování útoků na jeho osobu: „V zájmu divadla, nehledě na všechny okolnosti a nervové rozrušení, pokračoval jsem se svojí prací v baletu. Protože nyní cítím, že nemohu klidně a s notným výsledkem dále pokračovati, dovoluji si žádati dovolenou do konce vyšetřování.²¹⁸ Přestože byl rehabilitován, do divadla se již nevrátil.

²¹⁵ Tamtéž, s. 323.

²¹⁶ Archiv ND v Praze, desky D 133.

²¹⁷ Brodská, B., cit. 53 / op. cit., s. 175.

²¹⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka R. Remislavského.

3.4 Dotek moderny z pozice externistky – Milča Mayerová v ND j. h.

Reformátorské snahy v baletu a vznik nových tanečních směrů ve světě na počátku 20. století, hnutí označované jako taneční moderna, mělo i své české představitele. Výrazový tanec se v meziválečném období rozvíjel hlavně díky nově vzniklým tanečním skupinám a školám jednotlivých tvůrčích osobností, své nezastupitelné místo pak měl v avantgardním divadle, nicméně i na prkna oficiálních scén jeho vliv pronikal skrze tvorbu některých, moderně smýšlejících, choreografů, především Joe Jenčíka a Saši Machova.

Charakteristickým rysem formování výrazového tance bylo jeho sepětí s ostatními uměleckými obory, s hudbou, výtvarným uměním a také s činohrou; taneční a pohybový podíl v divadelních představeních přesahoval běžný rámec spolupráce činoherních režisérů s choreografy. Byla to právě avantgardní divadla (Osvobozené divadlo, D 34), kde se výrazový tanec uplatňoval nejvíce, kde byl inspirativním tvořivým principem a rovnocennou složkou ostatním jevištním elementům, ale ani činohra oficiálních scén nezůstala zcela netečná. Pro samostatné taneční výstupy v hrách, ale i pro celkové, moderně pojaté, choreografické zpracování inscenací si zvala tanečnice z oblasti výrazového tance. Jednou z nich byla Milča Mayerová.²¹⁹ V roce 1923 vytvořila tance do Shakespearovy hry *Sen noci svatojánské* v režii Jaroslava Kvapila v Městském divadle na Královských Vinohradech, titulní pantomimicko-taneční roli v Tylově dramatu *Chudý kejklíř* ji v roce 1926 nabídl šéf činohry Národního divadla K. H. Hilara (dopisem ze dne 23. dubna): „*Prosím o Vaši zprávu, byla-li byste ochotna vystoupiti ve hře „Chudý kejklíř“ v úloze Efroziny za honorář 100 Kč za představení, předpokládaje schválení intendance. Vyhovuje-li Vám tato nabídka, prosím dostavte se do zítřejší zkoušky o ½ 10. hod. dopol. do*

²¹⁹ Milča Mayerová (vlastním jménem Milada, narozena 12. dubna 1901 v Praze, zemřela 12. září 1977 tamtéž), česká avantgardní tanečnice a choreografka. Začínala jako žačka Dalcrozovy školy nejprve v Praze, po válce v Hellerau u Drážďan. Poté studovala v Labanově škole v Hamburku, kde v roce 1928 získala tzv. velký choreografický diplom. Zejména ve dvacátých letech žila a tvořila v těsném kontaktu s českou avantgardou, v tanci využívala prvky poetismu (choreografie k Nezvalově *Abecedě* 1926 či *Autobus* na vlastní libreto a hudbu E. F. Buriana 1928), prvky dadaismu i surrealismu. Jako tanečnice a choreografka hostovala v Městském divadle na Vinohradech, spolupracovala na pořadech Devětsilu v Umělecké besedě, odkud přešla k divadelní skupině Osvobozeného divadla V+W. Ve třicátých letech avantgardu opustila, věnovala se vlastní taneční škole, v choreografické tvorbě tíhla zejména k české hudbě. Dostupné [on line] z: <http://avantgarda.dejinydivadla.cz/> [cit. 2. 8. 2016].

Stavovského divadla. S veškerou úctou."²²⁰

M. Mayerová nabídku přijala, stejně jako další, tentokrát ke spolupráci při inscenaci Molièrova *Bařtipána (Měšťák šlechticem)* v režii Karla Dostála s hudbou Ervina Schulhoffa a výpravou Josefa Čapka. Dne 26. května 1926 poslala ředitelství návrh podmínek: „*Po rozhovoru s drem Hilarem ze dne 22. t.m. sděluji divadlu podmínky, za nichž bych se mohla ujati spolupráce v Molièrově Bařtipánu: za veškerou choreografii, za vytvoření všech tanců, solových i skupinových a jich nastudování honorář Kč 1500,- jež mi bude vyplacen při premiéře. Za osobní spoluúčinkování a vystupování mé taneční skupiny Kč 400,- za večer.*“²²¹

Na to dostala 28. května 1926 od Hilara odpověď: „*V odpověď na Vaši nabídku ze dne 26. t.m. dovoluji si Vám sdělit, že mohu navrhnouti správně divadla tyto podmínky spolupráce v Molièrově Bařtipánu: 1/ Za veškerou choreografii, za vytvoření všech tanců, solových i skupinových a jich nastudování honorář 1000,- Kč (pozn. částka je tužkou přepsána na 500,-), jež by Vám byl vyplacen při premiéře. 2/ Za Vaše solové spoluúčinkování a vystupování Vaší taneční družiny úhrnem Kč 250,- Kč (tužkou přepsáno na 300,-) za představení, tj. 50,- Kč (přepsáno na 100,-) pro Vás a 200 Kč celkového paušálu pro Vaš taneční ensemble. Prosím o Vaše laskavé sdělení, zda s těmito podmínkami souhlasíte, načež bude s Vámi ředitelstvím divadla uzavřena smlouva.*“²²²

Jak vyplývá z korespondence, podmínky M. Mayerové nebyly akceptovány. Její původní požadavek na honorář (1500 Kč za nastudování a 400 Kč za účinkování společně se skupinou) byl dvakrát snížen (na konečných 500 Kč za nastudování a 300 Kč za odehrané představení) a ani průběh spolupráce na *Chudém kejklíři* nebyl úplně bezproblémový a vůči její osobě zrovna spravedlivý. Dne 3. září 1926 obdržela zprávu: „*Vážená slečno, dovoluji si Vám sdělit, že při pondělní reprise ‚Chudého kejklíře‘ vystoupí pohostinsky v roli tanečnice Efozíny sl. Eva Vrchlická. Připomínaje, že pro další reprisy zmíněné hry počítáme opět s Vaší účastí. V dokonalé úctě, šéf činohry Národního divadla v Praze.*“²²³

²²⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka M. Mayerové.

²²¹ *Tamtéž.*

²²² Archiv ND v Praze, osobní složka M. Mayerové.

²²³ *Tamtéž.*

Hned následující den na to písemně reagovala: „Vážený pane doktore, dovolte laskavě, abych se k Vám jako šéfu opery obrátila s otázkou: Teprve včera večer mě bylo telefonicky sděleno, že úloha Efrosiny v ‚Kejklíři‘ byla nově obsazena a že při pondělním představení nehraji. Dovolávám se svědectví od pánů tvůrců, že jsem postavu Efrosiny tvořila z velké části docela samostatně, protože to není obvyklá herecká role s textem, ale pouhá holá kostra, kterou jsem teprve obalila masem, aby žila, ctím jí tudíž jako část mého duševního majetku. Ráda bych tedy alespoň věděla, co přimělo p. režiséra Nového, aby bez jediného slova optání, přenesl mojí práci na někoho jiného, a jak si mám toto jednání nadále vykládat. Upřímně Vás zdravím, Vaše M. M., Praha 4. IX. 1926.“²²⁴

Druhý dopis adresovala přímo režisérovi: „Vážený pane režisér, dověděla jsem se včera, že úloha Efrosiny v Kejklíři byla nově obsazena a to aniž by se mě o tom bylo slovo řeklo (a víte přece sám, že Efrosinu jsem vytvořila docela samostatně, že to není případ obvyklé herecké úlohy a tento jest mě poučil, že se lze od Národního divadla nadít těch nejneuvěřitelnějších věcí, nemá-li s ním člověk všechno černé na bílém. Uznáte jistě sám, že po tomhle kousku, který mě provedli, nemůžu pokračovat v tak veliké a namáhavé práci jako je Bařtipán, aniž bych neměla s divadlem písemnou smlouvu a prosím Vás tudíž, abyste mě byl v tom prostředníkem. Přijala bych za režii oněch 1.000 Kč, které mně divadlo na jaře nabízelo, ale nemůžu žádat za každé další představení méně než 200 Kč, počítáno 100 Kč za běžící režii a sto za moje vystoupení. Tenhle požadavek je opravdu minimální nemá-li mít člověk pocit, že pracuje docela zadarmo. Myslím, že porozumíte dobře mému rozhodnutí a že mě budete laskavě nápomocen v rychlém skončení tohoto jednání, abych se mohla bez starosti dát do práce. Pozdravuji Vás co nejsrdečněji a očekávám Vaše zprávy. (...) Pro informaci si Vás dovoluji upozornit, že oněch 200,- Kč už také bylo schváleno a mě nabídnuto (tehdy z předpokladu mých několika žáků) nebude tedy těžko se dohodnout, pozmění se pouze text smlouvy, výloha nebude větší, než jakou ředitelství na Bařtipána povolilo.“²²⁵

Tím korespondence ohledně *Chudého kejklíře* končí, za jakých podmínek nakonec M.

²²⁴ Archiv ND v Praze, osobní složka M. Mayerové.

²²⁵ *Tamtéž.*

Mayerová v divadle vystupovala, nevíme. Nevstřícný postoj divadla vůči další spolupráci nicméně vyplývá z následujícího krátkého vzkazu ze dne 24. září 1926: „*Velectěná slečno, Vašemu vystoupení v Hamletu se vyskytly určité administrativní překážky, které mě nutí poděkovat Vám za Vaši ochotu. Doufám, že se sejdem u některé jiné příležitosti a znamenám se s veškerou úctou, šéf činohry.*“²²⁶

Milča Mayerová pak tančila v Národním divadle v roce 1929 se Sašou Machovem v baletu *Fagot a flétna* (na libreto Vítězslava Nezvala v režii E. F. Buriana a choreografii Saši Machova), představení však mělo pouze 6 repríz.

Jako choreografku ji pozval K. H. Hilar znovu v roce 1933 ke spolupráci na hře *Sen noci svatojánské* (s hudbou F. Mendelssohna-Bartholdyho), o které M. Rutte pro Národní listy napsal: „*Dávno neviděli jsme již na ND tak dobře tančit: jeviště bylo neustále rozvíněno výrazným rytmickým pohybem, rozvíňovaným a zase sráženým do hromadného účinku, tanečnice vyplňovaly jevištní prostor půvabně a účelně členěnými skupinami a tance měly svěží invenci i lyrickou působivost.*“²²⁷

²²⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka M. Mayerové.

²²⁷ Rutte, M. Národní listy, 15. 6. 1933. Podle Kloubková, I., *cit.* 144 / *op. cit.*, s. 26.

3.5 Pokračování snahy o respekt a uznání funkce baletního mistra – Jaroslav Hladík

Po odchodu Remislava Remislavského se o uvolněné místo baletního mistra ucházel znovu Achille Viscusi dopisem z 24. června 1927, ve kterém se odvolával na své choreografické i pedagogické úspěchy v Národním divadle v době svého působení v letech 1900–1912; angažován ale nebyl. K dostudování baletu *Raymonda*, na kterém začal pracovat Remislavský před svým odchodem z divadla, byl z Brna narychlo (od 1. ledna 1928) přizván Jaroslav Hladík.²²⁸

Hladík byl do Národního divadla angažován za těchto finančních podmínek: „Podle usnesení intendantní rady ze dne 14. prosince 1927 se povoluje: 1. angažovati p. Jaroslava Hladíka od 1. 1. 1928 na dobu jednoho roku proti obapolné tříměsíční výpovědi jako baletního mistra se zajištěním ročních 54 000 Kč s tím, že za vypravení nových baletů a za event. úplné choreografické přepracování starých baletů přísluší honorář, a to za premieru 500 Kč a za reprisu 50 Kč, a dále honorář 40 Kč za inspekční službu při představeních baletů starého repertoaru; 2. vyplatiti za měsíce listopad a prosinec 1927 Jar. Hladíkovi za studium a vedení baletního sboru honorář povolený usnesením intendantní rady ze dne 29. listopadu 1927, tj. 4000 Kč za jeden měsíc.“²²⁹

Pro roli prince v baletu *Raymonda* byl 2. září 1927 na žádost Hladíka přijat Karel Pirník: „Aby balet zmíněn mohl býti rychle dostudován, navrhuji v dohodě s p. chefem opery, aby na místě p. Boh. Tichého byl angažován pan Karel Pirník od 1. září 1927 jako člen baletního sboru s požitky nejvyšší třídy 7290 Kč gáže, 3645 Kč drahotního přídavku a 4320 Kč nákupního přídavku s povinností tančiti solové partie.“²³⁰

V červnu 1928 byli umělečtí šéfové Národního divadla vyzváni, aby ministerstvu

²²⁸Jaroslav Hladík (narizen 9. května 1885 v Praze, zemřel 9. července 1941 tamtéž), tanečník a choreograf, žák Augustina Bergera a Achille Viscusiho. V letech 1905–1912 tanečník v ND v Praze, 1912–1919 baletní mistr a choreograf ND v Brně, 1919–1928 šéf baletu, baletní mistr a choreograf Městského divadla v Plzni, odkud v roce 1928 přešel do ND v Praze.

²²⁹ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Hladíka.

²³⁰ Archiv ND v Praze, desky D 133.

školství a národní osvěty sdělili své názory na reorganizaci správy postátněného Národního divadla. Šéf opery Otakar Ostrčil kriticky uvažoval o funkci i reformních možnostech baletu, viděl ho stále jako doplňkovou složku opery a nepřál jeho uměleckému osamostatnění: „*Co se celkového úkolu baletu ve státním (tj. Národním pozn.) divadle týče, mám za to, že ho má býti použito hlavně pro účely opery (po případě též činohry). Pro intenzivní pěstění baletu jakožto žánru samostatného nejsem, jelikož je to umělecký útvar méněcenný a nevykazuje minimální počet hodnotných prací.*“²³¹

Ostrčilovo vyjádření obsahovalo sedm bodů, z nichž poslední se týkal baletu, a to ve smyslu jeho omezení, jak cituje F. Pala: „*V celkovém provozu doporučuji omezení baletu, jakožto genu a použití jeho hlavně pro potřeby opery. Pak by bylo možno také provést postupnou redukci baletního personálu. Pro případ speciální by mohly být získány síly mimodivadelní.*“²³²

Pala však dále píše, že přestože byl Ostrčil proti osamostatnění baletu, byl to postoj spíše teoretický, neboť v praxi vydatně napomáhal jeho rozvoji. „*Blud Ot. Ostrčila, že funkce baletu je výlučně dána potřebami opery, vysvětlíme především jeho jednostranným hlediskem hudebním. Nevěřil, že balet bude kdy s to vytvořit žánry, které by operním byly rovnocenné. Bylo to hledisko živené kritickým stavem baletu Národního divadla, jeho vývojovou nehybností a jeho uměleckým primitivismem. Naštěstí projevoval se tento blud spíše v teorii, v názorech šéfa opery, který se praxi proti uvedení osobitějších žánrů, jako byly baletní skladby Debussyho, Ravela, Strausse, Stravinského a Martinů, nejen nikdy nestavěl, nýbrž sám se chápal taktovky.*“²³³

Podřadné postavení baletu jako žánru se odráželo i na postavení baletního mistra. S Jaroslavem Hladíkem byla obnovena smlouva od 1. ledna 1929 na další dva roky za dosavadních podmínek (viz přílohu č. 11). „*Ředitelství mělo by však ještě vynaložiti všemožnou péči, aby odpadl inspekční honorář 40 Kč, ježto dřívějším baletním mistrům také nebyl vyplácen, a dále, aby honorář za vystoupení poskytován byl teprve při počtu přesahujícím číslo 96 jako u dřívějšího baletního*

²³¹ Odpověď na přípis min. školství a národní osvěty z 10. ledna 1931. Podle Pala, F. I, *cit.* / 145, *op. cit.*, s. 38.

²³² Pala, F. Opera Národního divadla v období Otakara Ostrčila. IV. díl. Praha: Divadelní ústav, 1962, s. 85.

²³³ *Tamtéž.*

*mistra. Podepsán zemský president.*²³⁴

Hladík ale na inspekčním honoráři trval. Svým postojem poukazoval na podceňování funkce baletního mistra a snažil se získat této pozici nejen odpovídající finanční ohodnocení, ale především respekt. *„Honorář inspekční jest vlastně honorářem režijním, který jest vyplácen všem režisérům, protože každé představení musí bezpodmínečně míti svého vůdce, který v každém případě činí dispoice, dle něho se vše řídí, kontroluje stav jeviště a.t.d. Pokládám tedy tento honorář za režijní i inspekční, ale i samozřejmý, a proto nemohu od tohoto upustiti. Mimochodem poznamenávám, že honorář můj jest menší než v oboru operním a činoherním, čímž vlastně šetřím. Doufám, že proti tomuto nebude dalších námitek, znamenám se v dokonalé úctě, Jar. Hladík, baletní mistr.*²³⁵

Inspekční honorář byl Hladíkovi zemským prezidentem ponechán, jak se píše v dodatku k jeho smlouvě z 23. ledna 1929: *„Povoluji, aby v nové smlouvě s baletním mistrem Jar. Hladíkem zajištěn byl touto opětovně inspekční honorář 40 Kč za službu při představeních baletů starého repertoiru a honorář 50 Kč za vystoupení na scéně se zřetelem k tomu, že tamnímu ředitelství nepodařilo se přiměti jmenovaného k tomu, aby upustil od těchto honorářů, jež dřívějším baletním mistrům vypláceny nebyly.*²³⁶

Pro další období ale divadlo s Hladíkem už tuto smlouvu neobnovilo a navrhovalo snížení jeho gáže. V dopise ředitele z 30. dubna 1932 čteme: *„Vážený pane, dnem 31. prosince 1931 prošla Vaše smlouva s Národním divadlem a nebyla obnovena. Po projednání nezbytných opatření úsporných a reorganizačních rozhodlo ministerstvo školství a národní osvěty výnosem ze dne 29. dubna t. r. č. 54.979/32, že smlouva s Vámi za dosavadních podmínek obnovena nebude a nesmluvní pokračování v tomto poměru se tímto vypovídá. Se souhlasem ministerstva školství a národní osvěty budou Vaše dosavadní požitky vypláceny ještě k 1. květnu, 1. červnu a k 1. červenci. Nadále pak může býti s Vámi uzavřena smlouva nová s ročním platem 36 000 k a odvolatelným osobním přídavkem 6000 Kč, vyplácených ve lhůtách měsíčních. Titul baletního mistra by Vám byl ponechán a k výkonu služby by byla dána zvláštní instrukce. Funkce*

²³⁴ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Hladíka.

²³⁵ *Tamtéž.*

²³⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Hladíka.

*choreografické by Vám byly svěřovány jen výpomocně za dosavadní honorář.*²³⁷

K tomuto rozhodnutí pravděpodobně přispělo i negativní vyjádření šéfa opery O. Ostrčila: *„Hladík byl svého času Národnímu divadlu vnucen zemským výborem. Na udržování disciplíny, v baletním souboru zvláště nutné, nemá, myslím, dost pevného zdraví. Doporučuji řešit jeho otázku v souvislosti s otázkou celého baletního souboru.*“²³⁸

Hladík se proti tomu v dopise z 12. května 1932 odvolal se žádostí o nové projednání jeho smlouvy, dále o *„přiznání režijních (inspekčních) příspěvků v takové výši, jako mají ostatní páni operní režiséři“* a o zvýšení honoráře za vypravení samostatného baletu v té výši, jakou měl v roce 1930. Dále žádal *„by kvota přídavku prosincového připadající na měsíce bezesmluvního stavu mu byla přiznána a vyplacena. Vzhledem k pronikavému snížení gáže doufá podepsaný, že jeho žádost bude příznivě vyřízena a znamená se v dokonalé úctě. Jaroslav Hladík, baletní mistr.*“²³⁹

Odpověď ředitele zněla: *„Vyhovuji Vaší žádosti, aby Vám z přídavku, jenž by byl splatný v prosinci t. r., byla povolena přiměřená část, připadající na dobu, po kterou Vám byly smluvní požitky ještě vypláceny, totiž 2000 Kč. Dále Vám oznamuji, že dalším Vaším požadavkům může býti vyhověno jen potud, že bude-li Vám svěřeno vypravení celovečerního baletu, bude Vám za choreografickou i režisérskou práci vyplacen honorář 500 Kč za premiéru a 50 Kč za reprisu, půjde-li však o vypravení kratšího baletu, bude i honorář poměrně zmenšený.*“²⁴⁰

V roce 1933 Hladík opět žádal o prodloužení smlouvy alespoň o jeden rok. Kvůli dlouhodobé těžké nemoci byl silně zadlužen a nucen prodat svůj dům v pražském Zahradním Městě: *„Moje dlouhotrvající těžká choroba nejenže vyčerpala všechny moje finanční možnosti, ale ještě jsem se tak těžce zadlužil, že bych byl naprosto a úplně zničen. Dále domek, který jsem si koupil před třemi lety za naprosto jiné situace, než je dnešní, je zatížen vysokými hypotékami, jichž umořování a úroky činí tak vysoké částky, že pense, která mi byla eventuelně vyměřena, by z velké*

²³⁷ *Tamtéž.*

²³⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Hladíka.

²³⁹ *Tamtéž.*

²⁴⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Hladíka.

části byla těmito pohlcena, a tím by existence mé rodiny byla velice ohrožena. Doufám však pevně, že brzy se mi podaří tento domek prodati (což bych byl již učinil, kdyby moje nemoc mi v tom nebránila), a pak aniž snad bych čekal na vybídnutí, až uplyne žádaný rok, podal bych si žádost za pensionování. Sloužil jsem českému divadlu od r. 1905 jak nejprve v Brnu a opět zde s největší láskou a nejlepším svědomím a nyní jsa skoro úplně zdráv přičinil bych se co nejvíce, abych rok, o který žádám, se co nejvíce uplatnil. Očekávaje úplné důvěře příznivé vyřízení mé žádosti, znamenám se s největší úctou, Jaroslav Hladík, baletní mistr. V Praze dne 11. května 1933."²⁴¹

Ředitelství ale této jeho žádosti již nevyhovělo. Navíc vedení divadla projevilo s jeho prací nespokojenost a jeho další smlouva se řešila na ministerstvu školství a národní osvěty, pod které divadlo spadalo. Předběžné administrativní stanovisko znělo: „*Nepostačující schopnosti choreografické nutí obmezit ho na funkce dozorčí s titulem baletního mistra, nebo propustit.*“ Ve vyrozumění o ukončení smlouvy z 31. července 1933 vedení divadla Hladíka vyzvalo, aby si co nejrychleji podal žádost o vyměření penze.²⁴²

Jaroslavu Hladíkovi se, podobně jako Remislavu Remislavskému, získat úctu, respekt a lepší umělecké a finanční podmínky ve funkci baletního mistra, nakonec nepodařilo. Jeho požadavky byly zřejmě natolik „nepohodlné“, že byl odeslán do důchodu. Při vyměřování jeho výše se ale divadlo opět nezachovalo zrovna velkoryse. Vzhledem k jeho dlouhodobým zdravotním problémům mu byl stanoven invalidní důchod tímto způsobem: „*Počítáno od 1. ledna 1928 k 1. srpnu 1933 – 5 r., 7 m., celkem 67 měs., prémieová reserva převedena za 171 měs., celkem 238 měs., základní částka 4320, zvyšovací částky v 11. tř. za prvních 60 měs. po 60 Kč – 3600 Kč, za dalších 17 měs. po 75 Kč – 13 350 Kč, celkem 21 270 Kč. Roční důchod upravený – 21 276, měsíční 1773 Kč. Vychovávací příplatek podle 2. odst. § 11 p. ř. 2664 Kč, měsíčně 222 K; 80% roční důchod 17 016 K, měsíčně 1418 Kč, 80 % vychovávacího příplatku ročně 2136 Kč, měsíčně 178 Kč. Jmenovanému přísluší invalidní důchod ve výši ročně 21 276 Kč, měsíčně 1773 Kč, a vychovávací*

²⁴¹ *Tamtéž.*

²⁴² Archiv ND v Praze, desky D 133.

*příplatek na syna Jaroslava do konce srpna 1936 ročně 2664 Kč. Navrhuj, aby byl přiznán i v tomto případě ve výši 80% invalidní důchod, tj. 17 016 Kč ročně, 1418 Kč měsíčně, a vychovávací příplatek 2136 ročně, 178 Kč měsíčně.*²⁴³

Proti vyplácení pouhých 80 % důchodu se Hladík odvolal a v dopise z 24. června 1934 (viz přílohu č. 12) žádal „o vyplacení obnosu, jež mu byl srážen měsíčně ve 20% částce. Podepsaný je téměř dva roky stížen těžkou plicní chorobou a všechny peněžní prostředky, které měl po ruce, aby své zdraví upevnil, již vyčerpal. Protože dle úsudku lékařů jest nutno, nemá-li býti ohrožen život podepsaného, podniknout další léčení, které si opět vyžádá většího obnosu, podepsaný je povinen tak učiniti vzhledem ke své rodině (manželka a dvě děti) a doufá pevně, že ředitelství vezme toto laskavě na vědomí a jeho naléhavé žádosti vyhoví.“²⁴⁴

Ředitelství souhlasilo se zvýšením penze a též ministerstvo školství a národní osvěty se 2. července 1934 vyjádřilo kladně: „K návrhu komise a vzhledem k těžké chorobě pensionovaného baletního mistra Národního divadla Jaroslava Hladíka, povoluje ministerstvo školství a národní osvěty, až na další opatření, vyplácení jeho pense v plné výši 100 %.“²⁴⁵ Předseda důchodové komise nakonec potvrdil, že mu za dobu od 1. srpna 1933 do 30. září 1934, tedy 14 měsíců, kdy mu bylo vypláceno jen 80 % invalidního důchodu (místo 27 930 k jen 22 344 K) vyplatí rozdíl 5586 K, po srážce důchodové daně 737,80 a doplatku na příspěvek k léčebnému fondu 4 K.

V létě roku 1941 se Hladíkuv zdravotní stav zhoršil natolik, že musel být hospitalizován a své nemoci 9. července podlehl. Po jeho smrti vyměřilo ředitelství vdovský důchod manželce Marii Hladíkové v této výši: „Od 1. srpna 1933 požíval invalidní důchod 21 276 k s vychovávacím příplatkem 2664 k ročně. Vdově náleží podle § 14 p. ř. polovina důchodu zemřelého, tj. 10 638 k upravených na ročních 10 644 K, tj. měsíčních 887 K. Na nezletilého syna Miroslava, narozeného 18. března 1931, přísluší jí podle § 21 p. ř. sirotčí důchod 5316 k upravených na ročních 5316 K, tj. měsíčních 44. Pohřebné podle § 26 p. ř. činí 4255,10 K.“²⁴⁶

²⁴³ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Hladíka.

²⁴⁴ *Tamtéž.*

²⁴⁵ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Hladíka.

²⁴⁶ *Tamtéž.*

3.6 Situace ve 30. letech 20. století

Třicátá léta přinesla v důsledku hospodářské krize²⁴⁷ vystřízlivění z radosti let dvacátých a s narůstající hrozbou fašismu v Německu i nový pocit ohrožení. Inspiračním zdrojem divadelní tvorby se stala především národní či slovanská tematika a folklor, ale Národní divadlo v té době již také více reflektovalo tendence umělecké avantgardy. Novým ředitelem se v roce 1934 stal Stanislav Mojžíš-Lom, šéfem opery v roce 1935 Václav Talich a šéfem činohry Otokar Fischer.

Balet stále nebyl samostatným tělesem a patřil do uměleckých i finančních kompetencí opery. Zastával úlohu tanečního sboru a často dokonce i statistů, zkoušením pro operu byl navíc velmi vytížen a neměl tak dostatek času pro vlastní práci a růst. Baletní obor také trpěl nedostatkem kvalitních a dostatečně připravených tanečníků, balet si své interprety vychovával sám v průběhu praxe, kdežto do činohry i opery byli angažováni již hotoví umělci, absolventi pražské konzervatoře.

Národní divadlo v té době nemělo vlastní baletní školu, existovaly jen soukromé baletní školy provozované jednotlivými tanečnicemi (J. Nikolskou, Š. Klimešovou, Z. Zabylovou, H. Štěpánkovou). Kriticky se o tom zmiňoval Emanuel Siblík: *„Skutečnost, že při státním Národním divadle nestává baletní pedagogická průprava, která by pravidelným vyučováním vštěpovala taneční techniku v dětských letech a hotové tanečnice denním cvičením udržovala v potřebné formě, měla za následek otevření škol soukromých. Úřady je napořád povolily bez potřebné záruky jak technické, tak umělecké, a přece právě při baletním školení*

²⁴⁷ Velká hospodářská krize (někdy též světová hospodářská krize nebo velká deprese) je označení pro velký propad akcií na americké burze a následný hospodářský kolaps v roce 1929 (protože se krize začala projevovat v pátek 25. října, je tento den označován jako tzv. černém pátek). Krize trvala až do roku 1932, kdy dosáhla svého vrcholu. Roku 1934 se propad definitivně zastavil a nastal opětovný růst ospodářství. Krize postihla všechna odvětví – začala jako finanční, projevila se ale také v průmyslu, zemědělství i v mezinárodním obchodě (došlo k devalvaci měn). Pokles výroby se samozřejmě projevil na růstu nezaměstnanosti, a to v celém spektru na trhu práce. Kvůli krizi přišlo o zaměstnání 30 až 40 milionů pracovníků. Krize ovšem také ukázala, jak slabé demokracie byly – docházelo k nástupům či posílení autoritativních režimů a růstu zájmu o politické směry z kraje politického spektra (ať už krajní pravice – fašisté, či krajní levice – komunisté). Demokracie byly vnitřně slabé a nedokázaly proti tomu účinně zasáhnout. Průcha, V. cit. 196 / op. cit.

*může neoborností utrpěti mladý organismus značné škody.*²⁴⁸ Studium u některé sólistky nebo primabaleríny bylo navíc velmi drahé. „*Bylo třeba zaplatit 300 Kč měsíčně. Baletní špičkové střevíce si každý musel koupit sám. A rychle se prošouply... Baletní školu si za těchto podmínek nemohl každý dovolit.*“²⁴⁹

Začátkem třicátých let Národní divadlo řešilo otázku nového baletního mistra. Vedení divadla si uvědomovalo potřebu tvůrčí choreografické osobnosti, jakou představoval Joe Jenčík, který již s Národním divadlem spolupracoval a dokázal v praxi uplatnit své názory na moderní choreografii. Tvořil pod vlivem avantgardy, revoltoval proti konvencím klasického tance a jeho vyumělkovanosti, kladl důraz na jednoduchost, pohybovou pravdivost a výrazovost. Pro divadlo ale představoval riskantní volbu, neboť konzervativní publikum Národního divadla nebylo novinkám příliš nakloněno.

Další adeptkou na místo baletního mistra byla primabalerína Jelizaveta Nikolská, která na scéně Národního divadla opět s velkým úspěchem hostovala. Nikolská zájem o angažmá měla. Její zástupce Bedřich Spurný v dopise Otakaru Ostrčilovi psal, že by Nikolská chtěla nastoupit od 1. ledna 1932 jako primabalerína společně se svým partnerem Andrejem Drozdovem²⁵⁰ s platem 78 000 Kč ročně, tedy 6500 Kč měsíčně. Dále, že navrhuje angažování osoby pro reorganizaci, vedení baletu a baletní školy a pro nové aranžování klasických baletů s platem 60 000 Kč ročně, tedy 5000 Kč měsíčně, A. Drozdova požaduje jako sólového tanečníka pro role moderní, charakterní a mimické s platem 42 000 Kč ročně, tedy 3500 Kč měsíčně, a ještě druhého sólového tanečníka z baletu *Ďagileva* za 36 000 Kč ročně, tedy 3000 Kč měsíčně.²⁵¹

V závěru dopisu podotýkal, že jsou to podmínky velmi skromné a že z nich nelze ustoupit. Ze dne 22. března 1932 pochází dopis Nikolské, ve kterém své finanční požadavky sice o něco snížila – tentokrát požadovala ročně 72 000 Kč, 6000

²⁴⁸ Siblík, E. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.

²⁴⁹ Jirsíková, N. *Vzpomínky tanečnice*. Podle Švábové, V. *Tanec navzdory. Joe Jenčík*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 2004, s. 85.

²⁵⁰ Andrej Drozdov (1891–1935), narozen v Oděse, žák Tamary Karsavinové v Petrohradě, v roce 1926 se v Paříži setkal s J. Nikolskou a vytvořili spolu stálý taneční pár. Tančili společně až do roku 1935, kdy Drozdov na zájezdu v Rumusku spáchal sebevraždu. Kopřivová, A. *Polozapomenuté příběhy (osudy ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* Dostupné [on line] z: <http://host.divadlo.cz/art/> [cit. 2. 8. 2016].

²⁵¹ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Nikolské.

Kč měsíčně beze srážek na daních pro sebe a 3200 měsíčně beze srážek, tedy 38 400 Kč pro Drozdova – podmínky to ale byly stále neadekvátní a pro divadlo nepřijatelné.

Na základě doporučujícího dopisu od ředitelství divadla adresovaného ministerstvu školství a národní osvěty, ve kterém se píše o zvýšení návštěvnosti, o finančním zisku, který přinesla pohostinská vystoupení J. Nikolské s A. Drozdovem v baletech *Labutí jezero, Myrtho a Polovecké tance* (po odečtení honorářů to bylo 33 436 Kč nad rozpočtovou kvótu), byla Nikolská v sezoně 1933/1934 (od ledna do konce dubna) přece jen angažována smlouvou o spolupráci „*na vytvoření alespoň jednoho celovečerního baletu nebo dvou až tří kratších, které vyplní celé představení, by úroveň baletu byla zvýšena. Dále bude alespoň třikrát v týdnu vyučovati baletní sbor v trvání jedné hodiny, takže odpadne nutnost, aby členstvo baletního sboru navštěvovalo soukromé taneční školy, ve kterých musí za vyučování platiti z vlastní gáže.*“²⁵²

V době její nepřítomnosti byl výukou pověřen Karel Pirník nebo Zdenka Zabylová. Za pohostinská vystoupení s Andrejem Drozdovem jí byl vyplácen honorář 2000 Kč se zaručením alespoň dvou za měsíc, za vyučování honorář 1000 Kč měsíčně, za nastudování celovečerního baletu paušální honorář 5000 Kč splatný v den premiéry a za nastudování kratších baletů paušální honorář 2000 Kč za akt. Ve smlouvě je také napsáno, že pohostinská vystoupení mimo Prahu jí budou umožněna, pokud je včas oznámí. Dále, že si nečiní nárok na místo baletního mistra, že respektuje dosavadního baletního mistra Jaroslava Hladíka a jeho zástupce Karla Pirníka či případné angažování Joe Jencíka.

Ve dvou letech „bezvládní“ se soubor zredukoval z 59 na 37 členů (z toho sedm mužů včetně baletního mistra). Až v roce 1934 (po jmenování Nikolské baletní mistryní) se počet tanečnicků zvýšil na 50, z toho 14 mužů. Sólisty byli Karel Pirník, Jaroslav Berger (vnuk Augustina Bergera), tanečnicemi: Z. Palečková, Eva Vrchlická ml., Vlasta Podanská, Ellen Tanascová či Helena Holečková.

²⁵² *Tamtéž.*

3.6.1 Mistrovské schizma – Jelizaveta Nikolská a Joe Jenčík

Byla to tedy Jelizaveta Nikolská, pro koho se vedení divadla rozhodlo: „*Nikolská byla ve výhodě nejen osobností vlastního charakteru, ale i volbou repertoáru, který dal jí příležitost dopracovati se nejen uměleckého úspěchu a všeobecné obliby, ale také hospodářského přínosu, jímž po letech byla opět prokázána upotřebitelnost i užítkovost baletních představení. (...) S novou sezónou nabude tedy náš jediný oficiální balet rovnoprávného zařazení v pracovním celku ND. Po řadu let omezen na funkci podřadného doplňku opery, představí se v oživeném poslání autonomního tělesa, připraveného k soutěži s ostatními v programu uměleckém i hospodářském.*“²⁵³ Tato nadějná vyhlídka se neuskutečnila; následující roky byly ve znamení boje odlišných uměleckých vizí dvou baletních mistrů, dvou výrazných osobností, lidsky i umělecky zcela odlišných, Jelizavety Nikolské a Joe Jenčíka.

Pro sezonu 1934/1935 byla podepsána smlouva s Jelizavetou Nikolskou pro funkci choreografa a baletního mistra a pohostinská vystoupení s Andrejem Drozdovem.

Smlouva ukládala Nikolské vypracovávat choreografie baletů a tanečních vložek v operách jí určených, korepetice běžného repertoáru, i když choreografie nebyla jejím dílem, podle potřeby upravit a nastudovat zadanou baletní vložku, vyučovat členy, čekatelky, a případně děti baletního sboru v rozsahu nejméně tří hodin týdně, zaručovala jí vystupování v hlavních úlohách společně s Drozdovem. Dále se ve smlouvě píše, že přestože je v členském poměru, nestává se členem Penzijního fondu pro zaměstnance Národního divadla, ale je vázána všemi služebními předpisy pro členy. Nárok na dovolenou měla mimo divadelní prázdniny dvakrát po třech týdnech s tím, že: „*Není námitek, abyste této dovolené využila způsobem výdělečným, ale je vyloučeno, aby se tak dalo v obvodu Velké Prahy. Výjimku činí Vaše soukromá baletní škola, ve které však nesmí býti za plat vyučování členové, čekatelé, a případně děti baletního sboru Národního divadla.*“²⁵⁴

Výše platu byla stanovena po srážkách na 36 000 Kč ročně, měsíčně 3000 Kč, a to i po dobu divadelních prázdnin, za nové nastudování celovečerního baletu nebo

²⁵³ Ej., Divadlo, 1933, s. 166. Podle Šváblová, V. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013, s. 101.

²⁵⁴ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Nikolské.

dvou až tří kratších, které vyplní celé představení, jí náležel zvláštní honorář 1500 Kč, za inspekční službu při představeních 50 Kč za představení, za pohostinské vystoupení paušální honorář 350 Kč v baletních a 150 Kč v operních představeních. A. Drozdov byl v sezoně 1934/1935 angažován pro pohostinská vystoupení s Nikolskou, výjimečně i bez ní, za paušální honorář 500 Kč v baletních představeních a 200 Kč v operních.²⁵⁵

Šéf opery Václav Talich napsal 24. září 1936 dopis řediteli, ve kterém se přimlouval za přijetí Joe Jenčíka²⁵⁶ jako baletního mistra. *„Vážím si pí Nikolské jako technicky neobyčejně vytríbené taneční umělkyně, která skvěle reprezentuje určitou epochu tanečního umění, a pokládám potřebným, aby zisky a světlé stránky toho uměleckého názoru se staly majetkem našeho baletního souboru. Vedle tohoto technického stylu trvá ovšem již styl novější – řekl bych lidštější –, jehož representant v našem souboru chybí. (...) Vidím ho v p. Jenčíkovi. Jestli se netoliko přimlouvám, nýbrž přímo žádám, aby byl p. Jenčík pro baletní soubor získán, nechci se tím nikterak nešetrně dotýkati uměleckého aktiva pí Nikolské, přál bych si jen, aby úkoly, s nichž ona není, byly svěřeny osobě jiné, jistě ku prospěchu tanečních výkonů v Národním divadle, k prospěchu, jež vidím v rozšíření stylových možností. Dovedu si z uměleckého hlediska docela dobře představit spolupráci pí. Nikolské vedle p. Jenčíka a vice versa dle analogie, kterou máme v dirigentech Národního divadla. Jestli přijímáte tuto moji thesi, pak najdete jistě cestu, jak administrativně rozřešiti spolužití obou umělců, o nichž byla řeč.“*²⁵⁷

Sám Jenčík žádal v dopise z 12. října 1936 (viz přílohu č. 13) o své angažmá, a to především z ekonomických důvodů: *„Vážený pane vrchní rado, navazuji na naši*

²⁵⁵ *Tamtéž.*

²⁵⁶ Joe Jenčík (vlastním jménem Josef Jenčík, narozen 22. října 1893 v Praze, zemřel 10. května 1945 tamtéž), tanečník, choreograf. Vyučil se strojním zámečníkem, tanec začal v sedmnácti letech studovat soukromě. V roce 1912 tančil ve sboru ND, poté byl sólistou Městského divadla na Královských Vinohradech. Za první světové války musel narukovat, po návratu z fronty působil v pražských kabaretech (např. Červená sedma), jako tanečník a choreograf, krátce působil jako umělecký ředitel kabaretu Lucerna, poté byl angažován do Osvobozeného divadla, kam přivedl i svou taneční skupinu Šest děvčátek z Lucerny (Jenčíkovy girl). Do roku 1936 vytvořil řadu choreografií do revue Voskovce a Wericha. Od roku 1932 zároveň hostoval jako choreograf v ND.

²⁵⁷ Archiv ND v Praze, desky D 133.

rozmluvu ze soboty 10. t. m. Dovoluji si Vám předložit výčet hmotných požadavků, týkajících se mého zavázání k Národnímu divadlu v Praze. (...) Jelikož odměny ve formě honorářů a denních diet mne podstatně sociálně poškozují, tj. zbavují mne výhod pensijního, nemocenského pojištění atd., dovoluji si navrhnouti formu měsíčního služného 4500 Kč." Odvolával se na to, že tuto gáži pobíral jako baletní mistr v Osvobozeném divadle, ale s dodatkem: „Jelikož si plně uvědomuji komplikaci, jež nastává přizváním mé osoby k trvalé spolupráci v sezoně vlastně pokročilé vzhledem k navazování smluv, přenechávám Vašemu laskavému rozhodnutí eventuelní redukci sumy, již jsem prve uvedl.“²⁵⁸

Ředitelství muselo nechat Jenčíkovo angažmá schválit ministerstvo školství a národní osvěty s odůvodněním žádosti, kterou podalo 6. června 1936: „Již od roku 1932, tedy pátou sezonu, je v Národním divadle vedle angažovaného baletního mistra Jaroslava Hladíka a po jeho odchodu do výslužby zase vedle ustanovené baletní mistryně Jelizavety Nikolské zaměstnáván choreografií a studováním tanců také baletní mistr Joe Jenčík, a to jednak v oboru baletu, pokud se týče baletních vloček ve zpěvohrách, jednak také baletní spoluprací v činohře, za honoráře, jež se s ním sjednávají případ od případu. Za uvedenou dobu připravil celkem 36 různých představení a na honorářích bylo mu za tyto práce vyplaceno celkem Kč 44 630. Přihlížeje k dnešnímu stavu, kdy paní Nikolská, jež sama účinkuje také ve vedoucích úlohách tanečních, především opatřuje choreografii klasických baletů a zpěvoher, kdežto operní díla jsou také už nyní po většině svěřována baletnímu mistru Jenčíkovi. (...) Doporučuji ve shodě s uměleckou správou zpěvohry, aby poměr jmenovaného baletního mistra k Národnímu divadlu byl ustálen služební smlouvou, která by Národnímu divadlu trvale zajišťovala jeho spolupráci (...) Po stránce hmotné považuje baletní mistr Jenčík podle předběžného nezávazného jednání za normální gáži baletního mistra částku měsíčních Kč 4500, ale jest ochoten k ústupkům. Ředitelství by doporučovalo, aby mu nabídnuta byla gáže měsíčních Kč 3000 s nárokem na honorář za nové nastudování celovečerního baletu ve vlastní choreografii Kč 1500, za kratší balety přiměřenou část, kdežto za baletní vločky ve zpěvohrách a baletní spolupráci v činohře by nároku na zvláštní honorář neměl, a za

²⁵⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Jenčíka.

*inspekční službu při představeních Kč 50.*²⁵⁹

Žádost byla schválena a Jenčík se stal oficiálně druhým baletním mistrem a choreografem. V jeho smlouvě pro období 1. ledna 1937 – 31. července 1938 schválené ministerstvem školství a národní osvěty dne 4. ledna 1937 stálo, že bude vykonávat baletní spolupráci v činohře, vytvářet choreografické vložky do oper, které určí šéf opery, obstarávat korepetice běžného repertoáru, úpravy i nastudování baletních vložek a dohled na představeních, na jejichž tvorbě spolupracoval nebo která mu budou přidělena.

Dále se v ní psalo: „Vedle pana Jenčíka je pro obor baletu a zpěvohry na touž smluvní dobu a v téže vlastnosti angažována také paní Jelizaveta Nikolská. Pokud tedy je tento obor jejich působnosti styčný, vyhrazuje si ředitelství dodatečně ještě podrobně vymeziti vzájemný poměr obou jmenovaných baletních mistrů. Do té doby, než se tak stane, platí zásada, že v oboru baletu a zpěvohry bude umělecká správa zpěvohry rozdělovati příslušné práce mezi ně, kdežto potřebnou spolupráci v činohře opatřovati bude výlučně baletní mistr p. Jenčík. V těch mezích budou také oba baletní mistři představenými baletního personálu, každý pro obor zkoušek a představení, která jim byla přidělena, a bude věcí správy divadla, aby jim opatřila nerušené užívání potřebných zařízení, a zejména také rozdělila mezi ně zkušební čas podle potřeby. Když by se přesto mezi nimi v této věci vyskytly rozpory, rozhodne o nich správce opery. Za tuto činnost přísluší p. Jenčíkovi služební plat měsíčních Kč 3000 splatný ve lhůtách předem jdoucích. (...) Za nové nastudování celovečerního baletu nebo dvou až tří kratších baletů, kterými se vyplní celé představení, ve vlastní choreografii přísluší mu honorář Kč 1500, za kratší balety přiměřená část tohoto honoráře. Za baletní vložky ve zpěvohrách a baletní spolupráci v činohře nemá nároku na zvláštní honorář. Za inspekční službu při představeních bude mu vyplácen honorář Kč 50 za představení. Na dovolenou má pan Jenčík nárok v hlavních divadelních prázdninách. Ředitelství nečiní námitek proti tomu, aby p. Jenčík ve volném čase byl výdělečně činný i mimo Národní divadlo, ale je vyloučeno, aby se tak dalo v obvodu Velké Prahy. Výjimku činí jeho soukromá baletní škola, ve které však nesmí býti za plat vyučováni členové a čekatelé baletního sboru Národního

²⁵⁹ Tamtéž.

divadla. (...) Smlouva je vypověditelná z obou stran na tři měsíce, vždy k prvnímu dni každého měsíce. Pokud by v důsledku vyšší moci, např. války, úředního rozhodnutí, epidemie, požáru apod., Národní divadlo bylo uzavřeno, zaniká tato smlouva sama sebou. (...) Za to, že p. Jenčík již v době před účinností této smlouvy, tj. před dnem 1. ledna 1937, z větší části připravil baletní vložky do zpěvohry Angelika, balet W. A. Mozarta Maličkosti a balet V. Nováka Signorina Gioventů, bude mu poukázána paušální náhrada k 2500 jednou provždy, bez újmy nároku na honoráře, které mu přísluší za oba poslední uvedené balety."²⁶⁰

Nikolská byla angažována za stejných smluvních podmínek jako Jenčík, v dopise řediteli ze 17. ledna 1937 ale žádala o úpravu své smlouvy a kladla si jako podmínky účast na repertoárových komisích, přednostní právo na choreografie baletů a především zvýšení gáže: „Vzhledem k mé malé gáži (de facto na ruku dostávám Kč 2600) prosím o určité změny: zvýšení měsíční gáže o Kč 500, za účinkování ve velkých operních baletech 250 Kč, v malých operách 200 Kč, ve velkém baletu 600 Kč, v odpoledním baletu 500 Kč. Žádám o převedení do pensijního fondu členů Národního divadla a léčebného fondu veřejných zaměstnanců.”²⁶¹

Od ředitelství obdržela následující odpověď: „Milostivá paní! Pokud jde o vzájemný poměr mezi Vámi a panem baletním mistrem Jenčíkem, od 1. ledna t. r. též angažován vedle Vás jako choreograf a baletní mistr, nemá ovšem ředitelství na mysli, aby jeden z Vás obou byl nadřizen, ani tedy podřizen druhému, nýbrž hodlá Vám oběma služební poměr smluvně upravit tak, abyste si byli postavení na roveň, a to s výhradou, že ředitelství dodatečně ještě podrobně vymezí vzájemný poměr Váš v ten způsob, že umělecká správa zpěvohry bude rozdělovati příslušné práce mezi oba baletní mistry. (...) Podle dosavadní smlouvy přísluší Vám služební plat ročních Kč 36 000 a na honorářích, které jsou vám touto smlouvou zaručeny, bylo Vám za uplynulý rok 1936 vyplaceno Kč 17 450, takže úhrnný služební příjem Vám činil ročních Kč 53 450. Se zřetelem na finanční stav divadla, protože pracovní program baletu a vůbec možnosti jeho uplatnění jsou tou dobou poměrně malé, ale nadto jsou nyní ve službě Národního divadla dva baletní mistři, není možno přistoupiti na zvýšení Vašeho honoráře za

²⁶⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Jenčíka.

²⁶¹ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Nikolské.

*účinkování v operních představeních na Kč 200, arci v tom předpokladu, že v operách budete účinkovati vůbec jen tenkrát, jde-li o velkou baletní vložku. Naproti tomu vyhovuji Vaší žádosti o přiznání charakteru stálého člena, se kterým je spojeno členství v Pensijním fondě pro zaměstnance Národního divadla v Praze, jakož i nemocenské pojištění u Léčebného fondu veřejných zaměstnanců.*²⁶²

V roce 1939 žádala Nikolská opět o zvýšení gáže, na což reagoval V. Talich v dopise řediteli z 23. května 1939 (viz přílohu č. 14). Podotýkal v něm, že zvýšení gáže Nikolské by mělo znamenat i zvýšení gáže Jenčíka. *„Pochybuji však, že máme tolik volných finančních prostředků, abychom ještě tak zmnožovali nesnáz dvou tanečních mistrů. Tu ovšem už vcházím do oblasti umělecké a musím Vám říci nepokrytě, že v dnešní soustavě dvou baletních mistrů nemohu viděti definitivní stav. Představoval jsem si, že by každý po své umělecké schopnosti vychovával a obohacoval soubor jim svěřený. (...) Moje očekávání bylo sice zklamáno, ale nemohu raditi k výměně osob, pokud za ně nemám hodnotnější náhradu.*²⁶³

Smlouvy obou zůstaly nezměněny až do sezony 1939/1940, v sezóně 1940/1941 se pak Nikolská stala jedinou baletní mistryní a Jenčík byl angažován jako stálý host choreograf v ujednaných mezích podle nařízení ředitelství.

Vztah Nikolské a Jenčíka byl velmi napjatý. Přestože se jejich protikladné umělecké názory mohly teoreticky dobře doplňovat, atmosféra společného působení v Národním divadle byla spíše konkurenční. V předmluvě k Jenčíkově knize *Skoky do prázdna* komentoval působení Jenčíka v Národním divadle Jan Rey: *„Pět let uplyne, pět let bojů s nepřízní, intrikami, nenávisí a závistí, než čtyřiačtyřicetiletý baletní mistr může podepsati pevnou smlouvu s první naší scénou. Následuje trpkých sedm let, jako v té národní písničce. Ruce svázaný favorisovanu choreografkou, intrikující, štvoucí, pomlouvající a lhoucí, (...), Jenčík zápolí o každou choreografii, o každou hodinu zkoušek. (...) Jenčík utrácel svůj bohatý tvůrčí fond na pracích podružných, vyčerpával svou fantazii na úkolech podřadných a plýtvával svou energií mnohdy marně a zbytečně. Co zbývalo člověku, který miloval více kulisáky*

²⁶² *Tamtéž.*

²⁶³ Archiv ND v Praze, desky D 133.

*a elektrikáře než pány v divadelní kanceláři, který dával přednost nadané sboristce před protěžovanou primabalerínou, který nedovedl antišambrovat, který se dovedl rozvzteklit a na plná ústa říci své mínění a pravdu tam, kde by bývalo bylo taktičtější a diplomatictější mlčet? Psát.*²⁶⁴

Jenčík od počátku svého choreografického působení v Národním divadle upozorňoval na kritický stav baletu, nesmyslný systém vnitřní hierarchie, pokleslou morálku členů souboru a nutnost jeho celkové reorganizace v zájmu uměleckého rozvoje: *„Dosavadní systém baletního souboru Národního divadla v Praze, který se opírá o tradiční zařízení italského vzoru a funguje u tohoto divadla bezmála padesát let, je dnes nemožný. Snahy, záměry a umělecký směr italského baletu jsou minulostí... Taneční ensemble Národního divadla a jeho umělecká a sociální zřízení se musí dostat právě na opačnou stranu dnešního systému, aby na nových základnách mohl pochopit nové idey a jejich snahy. Systém kadřil je nemožný. Silně připomíná podúřednická místa a podle toho dopadá mentalita takového souboru. Sólistky se zpravidla domáhají svých míst a sinekur dlouholetým pobytem u divadla. Záleží spíše na jejich vytrvalosti a na vynalézavosti prostředků, jak dosáhnout sólistictví, než na skutečném uměleckém požadavku. U dekretovaných sólistek hraje talent, vynikající schopnost a umělecký rudiment zpravidla malou, někdy i žádnou roli. Jsou řevnivé a naučily se pracovat odpornou manýrou líbivosti. Sbor tanečnic proslul povinností ‚oddělat si svou věc‘. Vyniká nezájmem a úžasnou ignorancí. Mnohé z nich se sotva dovedou podepsat! Disciplínu a přísný výcvik znají jen z doslechu. Dobrá třetina jich odporuje zásadám estetiky. Sbor tanečníků je pověstný svým netanečnictvím. Opravdový zájem o tanec je u nich minimální. Dělati tanečníka je jako míti to a to místo s takovým a takovým platem. O uměleckém povolání nemůže být prozatím u nich řeči. (...) Několik dobrých sociálních zařízení divadla přinutilo řadu členů baletu, aby jich používalo. Sociální kopyto je tu příliš rozměrné, a tak výhod je zneužíváno. Nekvalifikovaní se skrývají za kvalifikované – taneční místo v Národním divadle je zrovna tak dobré jako místo u berního úřadu. Celkový dojem baletu tohoto divadla je nevalný: početně ohromný aparát je jenom aparátem, nikoliv uměleckým souborem; nemá programu a pouze živoří.*²⁶⁵

²⁶⁴ Jenčík, J. *Skoky do prázdna*. Praha: Dílo, 1947. Předmluva, s. 11.

²⁶⁵ Jenčík, J., *cit.* 263 / *op. cit.*, s. 139–143.

Jenčík také apeloval na potřebu všeobecného vzdělání tanečníků. *„U baletu nestačí členství v souboru, který vede osvědčený nebo méně populární taneční mistr. Ani nestačí znalost tvarosloví, a dokonce ne znalost hantýrky. (...) Co však naprosto nestačí, je znalost technické násobilky skoků a toček, které se tak vervně obhájí v kohoutích polemikách odpůrců. Baletní člověk musí k tomu všemu ještě ledaco vědět; zejména proč to dělá, komu to dělá a co vlastně dělá (...) Balet – ať už klasický, nebo akademický – je doménou inteligentním lidem, kteří se chtějí tanečně projevat a kteří pro to disponují skutečnou a k tomu účelu potřebnou fyzickou a mravní kulturou. Baletnímu umělci nestačí jen triko a překlížené střevíce, chce víc, a proto operuje pádnými doklady své dovednosti a původnosti. Skutečný tanečník klasického baletu tančí nohama a mozkiem.“*²⁶⁶

Po smrti Jenčíka (10. května 1945) žádala Jaroslava Jenčíková o vdovský důchod. Od 1. června 1945 dostávala polovinu důchodu, který by dostával Jenčík – z 15 330 K, tedy 7665 K, po úpravě podle § 27 p. ř. 7668 k ročně, 639 k měsíčně, s drahotným přídavkem 864 k ročně, v konečné výši 711 K měsíčně.²⁶⁷

Důchod byl velmi nízký a ředitelství se 26. června 1945 proti jeho výměru odvolalo: *„Poněvadž Josef Jenčík byl angažován celou řadu let v zaměstnání, kde nepodléhal pensijnímu pojištění, činí jeho celková pojištěná doba, kterou získal v Národním divadle i mimo ně, celkem jen 180 příspěvkových měsíců. Ke dni jeho úmrtí činil tudíž nárok jeho na invalidní důchod pouze 15 330 K, z čehož vdově náleží podle ustanovení pensijního řádu polovina. Josef Jenčík byl vynikajícím českým tanečním umělcem a věnoval tanečnímu umění všechny své síly. Je tedy třeba, aby byl brán zřetel k jeho nepopíratelným zásluhám, a to tím víc, že jeho vdově vyměřený důchod i s drahotným přídavkem 711 k měsíčně je na dnešní poměry tak malý, že naprosto nestačí k uhájení nejskromnější existence. Mám za to, že vdovský důchod pí Jaroslavy Jenčíkové měl by býti zvýšen, a jelikož v rámci pensijního fondu nelze tak učiniti, navrhuji, aby vdovský důchod byl zvýšen z provozních prostředků na částku měsíčních 2000 K.“*²⁶⁸

²⁶⁶ *Tamtéž*, s. 44–45.

²⁶⁷ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Jenčíka.

²⁶⁸ Archiv ND Praha, osobní složka J. Jenčíka.

3.6.2 Nerovné postavení vedoucích uměleckých souborů aneb není šéf jako šéf

Postavení baletního mistra v rámci divadelní hierarchie i jeho finanční ohodnocení bylo vždy nesrovnatelné s funkcemi šéfa opery a činohry, stejně jako možnosti jejich dalšího uměleckého působení mimo Národní divadlo. Zatímco členům i vedoucím baletního souboru smlouva jinou uměleckou činnost neumožňovala, (v pozdějších letech museli pro hostování v jiných divadlech a pro umělecké zájezdy žádat o neplacenou dovolenou), k šéfům opery a činohry tak striktní nebyla; šéf opery Václav Talich²⁶⁹ i šéf činohry Otokar Fischer²⁷⁰ působili ve 30. a 40. letech zároveň i v jiných institucích, jejich plat v Národním divadle byl tedy jen částí celkového příjmu.

Připomenu-li, že v roce 1936 činil měsíční plat baletního mistra Joe Jenčíka 3000 Kč, ročně tedy 36 000 Kč (bez honorářů), jeví se následující korespondence, v níž si O. Fischer ředitelství ND stěžuje na svou špatnou finanční situaci a „nespravedlivé“ krácení svého platu, jako poněkud úsměvná.

Dne 9. června 1936 Fischer psal: „Dovoluji si zaslati opis 2 dekretů, jimiž se můj finanční stav pro ten čas mění, a to zhoršuje. Z ministerského výnosu z 27. května je zřejmé, že původně mi nabízená roční odměna 55.000,- Kč byla zredukována na 54.000,- Kč. Daleko horší jest arcí přípis ředitelství Národního divadla z 6. června, jímž jsem upozorňován na skutečnost, totiž že z odměny za mou divadelní funkci budou strhávány srážky podle udaných nyní paragrafů. Jak velká újma se mi tím stává, pozoruju podle toho, že dnes mně místo dosavadních záloh 4.500,- Kč byl vyplacen měsíční plat a to se srážkou 801,- Kč, tedy 3699,- Kč.“²⁷¹

Dne 30. listopadu 1936 psal řediteli znovu. „Uvažoval jsem o tom, zdali mám podepsati dopis na ministerstvo, jehož návrh jste mně předložil a který vrcholí vlastně v žádosti o zálohu. Po zralé úvaze jsem se však rozhodl, že tuto žádost nepodám, poněvadž to není žádné řešení a nechci se vystaviti situaci, abych kromě

²⁶⁹ Václav Talich (narozen 28. května 1883 v Kroměříži, zemřel 16. března v Berouně), dirigent, houslista, hudební pedagog.

²⁷⁰ Otokar Fischer (narozen 20. května 1883 v Kolíně, zemřel 12. března 1938 v Praze), literární historik a profesor germanistiky na Univerzitě Karlově, divadelní kritik, teoretik a historik, překladatel, dramaturg, básník a dramatik.

²⁷¹ Archiv ND v Praze, osobní složka O. Fischera.

*dosavadních srážek musil ještě vraceti i zálohu, kdyby moje věc nebyla přiměřeně upravena. Mám za to, že jsem své stanovisko dosti určitě formuloval v podání na ministerstvo školství ze dne 18. listopadu 1936 a jsem toho skromného mínění, že pan ministr školství v dohodě s panem ministrem financí může najíti takové řešení, které by alespoň přibližně odpovídalo tomu, co mně při mém jmenování bylo dekretem ministrovým slíbeno a co jest přiměřené mé funkci a mé práci v Národním divadle. Domnívám se, že po návštěvě u pana ministra nemám již jiných prostředků než ten, kterého nyní užívám, a že zejména nemůže na mně býti žádáno, abych formuloval a vypočítával náklady pro své požadavky, které všem zúčastněným jsou známy. Víím jenom tolik, že dosavadní stav jest pro mne finančně i nervově neudržitelný a snad není neskromné, když řeknu, že jest i nedůstojný. Proto Vás prosím, abyste panu ministru školství tlumočil moji prosbu, aby nařídil upravení mé záležitosti nejpozději do konce tohoto roku, neboť kdyby věc do 1. ledna 1937 neměla býti upravena způsobem pro mne snesitelným, byl bych nucen na svoji funkci u Národního divadla rezignovati.*²⁷²

Podle dekretu ministerstva školství a národní osvěty, který cituje ředitel divadla Dr. Mojžíš-Lom ve vysvětlujícím dopise, to ale vypadá, že finanční situace O. Fischera nebyla tak bídná, jak by se z jeho dopisů mohlo zdát: „*Dr. O. Fischer jako řádný profesor Karlovy univerzity má – jak bylo zjištěno u zemského úřadu v Praze – tyto požitky: služné 4. st.řád.prof. od 1. VII 1934 52.500,- Kč, činovné 8.100,- Kč, výchovné 3.000,- Kč, celkem 63.600,- Kč. Připočte-li se povolená odměna za novou funkci (pozn. předseda komise pro vedení činohry Národního divadla v Praze) 54.000,- Kč, překročí souhrn služebního platu Dra O. Fischera hranici stanovenou v par. 4 odst. 5, zákona č. 204/32 Sb. z. a n., jest tedy odměnu při výplatě krátiti srážkami cit. Ustanovením předepsanými.*“²⁷³

Václav Talich měl jako šéf opery v divadle výsadní postavení; jak vyplývá z *Instrukcí pro šéfa opery*, jeho kompetence měly široký záběr, vztahovaly se i na baletní soubor a repertoár, také jeho finanční ohodnocení zdaleka převyšovalo plat baletního mistra i šéfa činohry. Ani on ale nebyl spokojen. Cítil se nedocenen umělecky i finančně a často žádal o zvýšení platu či o „výjimečné odměny“ za

²⁷² *Tamtéž.*

²⁷³ Archiv ND v Praze, osobní složka O. Fischera.

„výjimečné výkony“ při „výjimečných příležitostech“.

V roce 1935 byl pověřen funkcí správce opery Národního divadla (funkcí šéfa opery v roce 1941) s odměnou ročních 120.000,- K, za dirigování každého dalšího představení nad povinný počet 40 s honorářem 3.000,- k až do maximální částky 60.000,- K. Nadále mu byl vyplácen plat profesora konzervatoře: *„Vyhovuji návrhu rektorátu a uděluji řádnému profesoru mistrovské školy Václavu Talichovi úplnou placenou, do postupu i pense započitatelnou, dovolenou pro vykonávání funkce správce opery Národního divadla v Praze s platností od 1. února 1936 na dobu, po kterou bude pověřen uvedenou funkcí v Národním divadle. (...) Služební plat v částce ročních 68.400,- Kč bude mu poukazován dosavadním způsobem, ale refundován z položky 14 § 2 tit. 10 kap. 10.“*²⁷⁴, psal dne 18. ledna 1936 ministr školství a Národní osvěty státní konservatoři hudby v Praze.

Dne 5. prosince 1936 byl Talichovi vyplacen *„za umělecké dílo vytvořené nastudováním opery Rusalka v novém hudebním a scénickém pojetí a za dirigování této opery v sezoně 1935/36 úhrnný jednorázový honorář v částce 42.000 Kč“*. Tomu zřejmě předcházela dopis ředitele, na který Talich reagoval: *„Ohledně honoráře za Rusalku a dirigování dalších oper jsem toho názoru, že jakékoliv analogie jsou nemístné a že pro ně není potřebných předpokladů. Byl jsem jmenován správcem opery nikoliv pro běžné dirigování a za běžný nějaký obvyklý honorář dirigentský, nýbrž jakožto Václav Talich, a základem úpravy, jak správně říkáte, jest dekret ministra Krčmáře ze dne 17. října 1935. Jestliže se v této souvislosti zmiňujete o honoráři Ostrčilově, nemohu říci nic jiného, než že hluboce jest toho litovati, že skladatel a dirigent významu Ostrčilova byl honorován tak uboze. Za své dirigování jednotlivého koncertu České Filharmonie dostávám honorář 6.000 Kč, můj honorář ve Štokholmu za jednotlivý koncert pohyboval se podle kursu ve výši 6–9.000 Kč net. (...) Běru-li tedy za základ tato fakta a přihlídím-li k situaci a možnostem Národního divadla, jak ode mne žádáte, myslím, že honorář nejméně 3.000Kč za představení operní, bez ohledu zda jde o premieru či reprisu, jest přiměřený.“*²⁷⁵

V potvrzení účtárny o výši vyplacených honorářů za rok 1937 se píše: *„Správci*

²⁷⁴ Archiv ND v Praze, osobní složka V. Talicha.

²⁷⁵ *Tamtéž.*

*opery, Václavu Talichovi, profesoru mistrovské školy Státní konservatoře hudby v Praze, vyplaceno bylo v roce 1937 na honorářích za dirigování jednotlivých představení celkem Kč 210.624,- po srážce kvintačních kolků Kč 208.384,- (včítaje v to arci také představení, která dirigoval už v roce předcházejícím /1936/). Mimo to refundovalo Národní divadlo ministerstvu školství a národní osvěty jeho plat profesorem mistrovské školy Státní kons. hudby v Praze, který za uvedený rok 1937 činil Kč 62.244,-, takže základ podléhající dani činil úhrnem Kč 270.628,-.*²⁷⁶

O výši svého platu Talich diskutoval i v následujících letech, dokládá to obsáhlá korespondence mezi ním, ředitelstvím a ministerstvem školství a národní osvěty. Dne 4. května 1942 psalo ND ministerstvu: „Jmenovaný požádal v dubnu t.r., aby mu od počátku příští sezóny byl přiznán honorář k 4.000,- za dirigování jednoho představení s povinností dirigovat pouze 50 představení (pozn. dosud k 3.000 s povinností 60 představení, jak se píše výše), aby z celkového honoráře k 200.000,- byly mu tři čtvrtiny, tj. k 150.000,- garantovány jako pevný plat, splatný v měsíčních lhůtách a aby případné koncerty byly mu honorovány dvojnásobkem výše uvedeného honoráře. Dále jmenovaný požádal, aby tato platová úprava byla mu přiznána nejméně na dobu tří let s oboustranným jednoročním právem výpovědi.“ Ve zmíněné žádosti řediteli ND Talich kromě zvýšení platu žádal i úpravu smlouvy, konkrétně v bodech týkajících se jeho pravomocí: „Ujistil jsem Vám dnes, že je mi daleko, abych chtěl jakkoli se zmocňovati práv, která náleží Vám jako řediteli divadla. Nemohu však na druhé straně snést, aby umělec mého významu byl snižován v jeho vlastním uměleckém oboru na anonymního poradce, jehož odborných soudů netřeba dbáti. Doufám, vážený pane řediteli, že se Vám podaří najít takovou formulaci, která při plném šetření autority ředitelské, bude práva aktivně tvůrčí činnosti uměleckého šéfa opery.“²⁷⁷

Na to dne 6. srpna 1942 ředitel Talichovi odepsal: „Slovutný pane profesore! Ministerstvo lidové osvěty sdělilo ředitelství výnosem ze dne 22. července 1942, že s účinností od 1. srpna 1942 na dobu 3 let s právem pololetní výpovědi bylo by možno sjednat, aby Vám byl za výkon funkce šéfa opery přiznán pevný plat ročních k 160.000,- splatný v měsíčních, předem jdoucích lhůtách, s povinností dirigovati 40

²⁷⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka V. Talicha.

²⁷⁷ Tamtéž.

představení a s nárokem na honorář v částce k 4.000,- za dirigování každého dalšího představení s tím omezením, že celkový počet Vámi dirigovaných představení nepřekročí v jedné divadelní sezoně počet 50 představení. Dovolují si Vás požádati – souhlasíte-li s uvedenými podmínkami. (...) s projevem dokonalé úcty."²⁷⁸

3.6.3 Srovnání baletních souborů ND a NDT

Vedle Národního divadla mělo svůj baletní soubor v Praze i Nové německé divadlo – Neues deutsches Theater²⁷⁹, otevřené v roce 1888 (budova dnešní Státní opery). Divadlo dostávalo zemskou subvenci, část potřebných financí získávalo z členských příspěvků spolku Deutscher Theaterverein, jenž byl jeho majitelem, z příležitostných darů či z investic. Náklady na divadelní provoz ale byly z převážné části hrazeny ze vstupného, a tak divácky oblíbené výpravné hry, baletní divertissement, velké balety a operety nemohly na repertoáru chybět.²⁸⁰ První ředitel Angelo Neumann se však k uměleckým ambicím baletu stavěl stejně skepticky jako ředitel Národního divadla Šubert a stejně tak při výběru repertoáru uplatňoval především finanční hlediska. Za jeho působení se v divadle vystřídal několik baletních mistrů: Bertha Mildeová, Josefine Zimmermannová, Anna Gütlichová, Alfred Appolino, Rosa Baronová, Greco Poggiolesi, Carlo Boggio a Willy Strigel.

Baletní soubor v Novém německém divadle rovněž spadl pod správu opery. V jeho čele stál baletní mistr, který byl zároveň choreografem, pedagogem a repetitorem, vedl baletní školu a většinou i sám tančil. Baletní mistři a primabaleríny byli obvykle angažováni ze zahraničí, nejčastěji z Rakouska, Německa a především z Itálie (průprava baletní školy milánské La Scaly byla považována za záruku interpretační kvality italských tanečnic). První neitalskou primabalerínou v Německém divadle byla místní tanečnice Mizzi Zamaraová, absolventka baletní školy vídeňské Dvorní

²⁷⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka V. Talicha.

²⁷⁹ V letech 1910–1918 byl ředitelem Heinrich Teweles, v letech 1918–1927 Leopold Kamer, v letech 1927–1932 Robert Volkner a v letech 1932–1938 Paul Eger. Ve funkci baletního mistra se vystřídali Greco Poggiolesi, Mizzi Zamaraová, Peter Rudolf Schork, Marta Aubrechtová, Alois Bisom (Pernitschka) a Camilla Steinhart. Gremlicová, D. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze, (1888–1938)*. Praha: Státní opera, 2002.

²⁸⁰ *Tamtéž*, s. 28.

opery. Byla zřejmě profesionálně solidní tanečnice, úrovně primabalerín Národního divadla však nedosahovala.

Hlavní činnost baletního souboru spočívala v účinkování v opeře, operetě a výpravných hrách se zpěvy a tanci, případně i v činohře. Balety byly většinou součástí komponovaného večera spolu s kratšími operami, operetami nebo činohrami. Samostatné baletní večery se uváděly jen výjimečně a byly to především tituly převzaté z vídeňské Dvorní opery, k jejichž nastudování byli zvaní vídeňští choreografové i tanečníci.

Nejvyššího počtu tanečníků dosáhl soubor v sezonách 1932/1933 a 1933/1934, kdy měl včetně baletního mistra 17 členů, jinak se pohyboval kolem deseti členů. Soubor tvořily Němky i Češky, převážně žačky baletní školy při divadle nebo některé ze soukromých pražských tanečních škol; byly školené v klasické taneční technice, ale jejich technická úroveň nebyla, až na výjimky, vysoká.

Titul primabaleríny byl v letech 1888–1918 přiznán třem tanečnicím. Byla to Amélie Bessonio-vá, Ernestine Bossiová a Mizzi Zamaraová (členkou souboru byla od roku 1911 až do roku 1932). Sólistkami byly dále např.: Hermina Habanová-Menkeová, Leopoldine Raschkeová, Emma Grondonová, Julie Weissová, Marie Nechwilová, Marie Krejčí, Louise Louisonová, Hanna Capriviová, Susi Thelenová či Camilla Steinhartová. Jako partner M. Zamaraové vystupoval v druhé polovině dvacátých let český tanečník Jaro Häusler.

Po násilném převzetí Královského německého zemského divadla Čechy v roce 1920 (bylo přejmenováno na Stavovské a přičleněno k Národnímu divadlu) nemělo Německé divadlo druhou scénu. V roce 1923 proto otevřelo Malou scénu na Havlíčkově (dnešním Senovážném) náměstí. Obě scény se i přes zvýšení státní dotace v druhé polovině třicátých let potýkaly s finančními potížemi, které limitovaly jejich umělecké snahy. Balet nadále spadal pod vedení opery a jeho soubor byl ještě skromnější než před vznikem ČSR.

Většina dochovaných smluv členů baletního souboru pochází až z třicátých let, výše jejich gáží dokládají skromnou situaci baletu Německého divadla:

- Mizzi Zamaraová 1930/1931 a 1931/1932 (dva roky před penzionováním a po 20 letech angažmá) jako baletní mistryně a primabalerína – 1500 Kč měsíčně, tedy 18 000 Kč ročně;
- Alois Bisomov 1935/1936 jako baletní mistr a sólista – 1800 Kč měsíčně;
- Hanna Capriviová 1932/1933 jako tanečnice s povinností sóla – 600 Kč měsíčně;
- Karel Hořica 1932/1933 jako tanečník s povinností sóla – 600 Kč měsíčně;
- Hilde Ledererová 1932/1933 a 1933/1934 – 900 Kč, v sezoně 1934/1935 – 750 Kč měsíčně;
- Susi Thelenová 1932/1933 jako sólistka – 450 Kč měsíčně a 150 zvl. přídavek, 1934/1935 – 700 Kč měsíčně;
- Míla Dušková 1933/1934 jako tanečnice s povinností sóla – 450 Kč měsíčně, 1934/1935 – 550 Kč měsíčně;
- Miluše Kellnerová 1932/1933 – 600 Kč měsíčně, 1933/1934 a 1934/1935 – 700 Kč měsíčně;
- Olga Janatová 1932/1933 – 300 Kč měsíčně;
- Mizzi Nechwillová 1930/1931 jako herečka za 20 vystoupení – honorář 1500 Kč, 1931/1932 – 18 000 Kč roční gáže;
- Herta Richterová v roce 1938 – 700 Kč měsíčně za 20 představení a 50 Kč za každé další;
- Hilma Ottová 1932/1933 jako tanečnice s povinností sóla – 450 Kč měsíčně, 1933/1934 – 700 Kč měsíčně, 1934/1935 – 750 Kč měsíčně;
- Anny Parsdorferová 1932/1933 a 1933/1934 jako sólová tanečnice – 900 Kč, 1934/1935 – 750 Kč;
- Rita Špačková-Griffitová 1932/1933 – 450 Kč;
- Vlasta Knappová 1932/1933 jako tanečnice 1. rokem – 225 Kč, 1934/1935 jako sólová tanečnice – 550 Kč.²⁸¹

„Pro opery a operety, které vyžadovaly větší počet tanečníků, i pro některá taneční představení muselo divadlo angažovat externí tanečníky a tanečnice z řad žáků různých soukromých tanečních škol, z jiných divadel či z řad nezávislých

²⁸¹ Archiv hl. m. Prahy, fond NDT, osobní složky umělců, inv. č. 30, kartony 58–68.

tanečních ‚proletářů‘ (jak říkal J. Jenčík).²⁸² Mezi nimi byl např. právě zmíněný Joe Jenčík, Saša Machov, Václav Raban, Táňa Pexová, Věra Petříková, Milča Mayerová aj. „Samostatná baletní představení se obvykle opírala o účast laických tanečníků z řad německé pražské obce a dětí z baletní školy a měla povahu dobročinných nebo společenských událostí. V německém tisku se objevily stesky na úroveň baletního souboru Německého divadla, ale vedení nikdy žádné skutečně radikální kroky ke změně neutěšené situace baletu nepodniklo.“²⁸³

Při angažování nových tanečníků rozhodovalo především finanční hledisko, baletní mistři si obvykle vybírali adepty ze svých žáků v baletní škole. Divadlo nereflektovalo ani žádosti o angažmá řady umělců, kteří mohli úroveň baletu zvýšit. V předválečných letech to byli především němečtí emigranti, kteří po převzetí moci nacisty v Německu roku 1933 byli pronásledováni pro svůj židovský původ či politické názory a hledali uplatnění v Čechách. Úředním nařízením však byla omezena možnost přijímání cizích státních příslušníků.

Podle dochované korespondence se o angažmá v Německém divadle neúspěšně ucházeli např.: Edgar Frank (člen souboru Ballets Jooss), Heda Kauffmannová (žačka Mary Wigmanová), Suse Rosenová (bývalá baletní mistryně ve Stuttgartu), Gita Wallersteinová (žačka R. Labana), Lotte Goslarová či začínající Dore Hoyerová (po válce přední osobnost německého výrazového tance), z Čechů např. Nad'a Hajdašová (žačka Jelizavety Nikolské) či Boris Milec.²⁸⁴

Po vyhlášení protektorátu v roce 1938 a následné vlně emigrace došlo k zastavení divadelního provozu; operní, operetní a baletní soubory byly rozpuštěny. Zemské divadlo bylo znovu zabráno Němci a na Malé scéně se hrála jen činohra. V budově Nového německého divadla byl pravidelný provoz opět zahájen v sezoně 1942/1943, znovu byl vytvořen operetní i baletní soubor, který čítal 27 tanečnic a osm tanečníků. Mezi sólisty byli: Elena Tanascová, Zora Šemberová, Svatopluk Štěpánek aj., baletním mistrem Helmut Hansel.

²⁸² Gremlicová, D. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha, Taneční listy, 2002, s. 102.

²⁸³ *Tamtéž*, s. 102.

²⁸⁴ Gremlicová, D., *cit.* 281 / *op. cit.*, s. 102–103.

*„Je paradoxní, že tento válečný soubor byl vlastně nejkvalitnějším souborem, jaký kdy Německé divadlo v Praze mělo. Vedle řady operet bylo uvedeno i několik samostatných baletních představení.“*²⁸⁵ Nařízením protektorátní vlády 27. srpna 1944, kdy byla až do odvolání uzavřena všechna divadla, činnost Německého divadla v Praze definitivně skončila.

Nehledě na stížnosti a žádosti o zvýšení platu, byly finanční podmínky členů baletního souboru v ND každopádně lepší než v Německém divadle. Dokládají to např. dokumenty z osobní složky tanečnice Zdenky Zabylové.

Zdenka Zabylová vystupovala v dětských rolích již jako žačka baletní školy Národního divadla u A. Bergera, sólovou tanečnicí byla od roku 1922 a od roku 1924 vedla vlastní baletní školu. Smlouva od 1. června 1928 jí zaručovala gáži 35 000 Kč a honorář 40 Kč za vystoupení přes povinný počet 96. Ve smlouvě od 1. června 1930 na následující dva roky jí byla roční gáže zvýšena na 38 000 Kč opět s honorářem 40 Kč za vystoupení přes povinný počet 96.

Pro období od 1. srpna 1933 do 31. července 1934 jí byla gáže naopak snížena na 35 466,80 Kč s honorářem 50 k za každé představení nad počet 100. (Měsíčně tedy její plat činil přibližně 3000 Kč, zatímco Anna Parsdorferová, sólová tanečnice v Německém divadle, měla v sezónách 1932/1933 a 1933/1934 plat 900 Kč, v sezóně 1934/1935 dokonce 750 Kč viz výše. Neznáme sice počet jejích povinných představení, u jiných tanečnic Německého divadla je uvedeno číslo 20, můžeme usuzovat o ekvivalentu. Z. Zabylová měla v ND při své gáži povinných 10 představení měsíčně, čímž se nepoměr v odměnách tanečnic obou divadel ještě prohlubuje.)

Od 1. srpna 1934 do 31. července 1935 byla Z. Zabylové obnovena smlouva za stejných podmínek jako v předešlé sezóně, v dopise z 12. září 1935 však Zabylová žádala o jejich změnu. Za povšimnutí stojí její žádost o možnost studovat roli v alternaci, což je dnes běžná divadelní praxe: *„Smlouvu na letošní sezonu podepsala jsem za dosavadních podmínek, protože k obnovení smlouvy byla jsem pozvána až 5. července a nezbývalo už času k jednání o zvýšení gáže, a ani jsem nechtěla působiti potíží a zdržovati uzavření smlouvy. Dodatečně však přece prosím, aby bylo zváženo, že za posledních sedm let, do kterých spadá můj umělecký vývoj,*

²⁸⁵ *Tamtéž*, s. 128.

nejen jsem nedosáhla ani nejmenší zvýšení gáží, ale ještě jsem byla postižena platovými srážkami, takže mám nyní gáži o 2534 Kč menší než před sedmi lety, a mimoto platím z ní vyšší pensijní příspěvky a ještě mám vyšší počet povinných představení. Proto prosím, aby mi dodatečně byla zvýšena gáže aspoň na 38 000 Kč, které jsem měla už od roku 1928. Vedle toho mám však také požadavky umělecké, a to, abych úlohy, v kterých mám alternovati s pí Nikolskou, mohla také současně s ní studovati, a nikoli teprve v poslední chvíli, kdy potom nemohu býti náležitě připravena na vystoupení, za druhé, abych nebyla nucena tančiti spolu s členkami baletního sboru, protože se to u sólistů zásadně nevyskytuje, a konečně, aby se mi aspoň někdy dostávalo příležitosti, abych se mohla ukázati také na premiérách a jiných důležitých představeních, kdy je přítomna kritika, neboť jinak, když vystupuji teprv v představeních, kdy je balet už odehrán, nemá směrodatná veřejnost ani příležitost, aby věnovala pozornost mým výkonům s projevem úcty Z. Z.²⁸⁶

Výše jejího ročního platu v následujících sezonách byla:

1935/1936 – 35 466 k s honorářem 50 k za každé předst. nad počet 100;

1936/1937 – 36 000 k s honorářem 50–100 k za každé předst. nad počet 100;

1937/1938 a 1939/1940 – 36 000 k s honorářem 100 k za každé předst.

nad počet 80.²⁸⁷

²⁸⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Zabylové.

²⁸⁷ Tamtéž.

3.6.4 Pohled k sousedům – Miroslava Figarová, sólistka baletu ND v Brně

Brněnské Národní divadlo, otevřené v roce 1884, tedy jen o rok později než pražské, se dočkalo stálého baletního souboru až na konci první světové války s příchodem Jaroslava Hladíka, který se v roce 1919 stal šéfem baletu. Zformoval baletní soubor, pozvedl ho na profesionální úroveň a vychoval v něm řadu budoucích sólistů, např. Zoru Šemberovou. V roce 1928 odešel na místo šéfa baletu Národního divadla do Prahy a v Brně nastoupil Ivo Váňa Psota (1908–1952), žák Augustina Bergera, který přišel po ročním angažmá v ND v Praze. Psota se stal v brněnském Národním divadle prvním sólistou, působil jako choreograf a vedoucí souboru. V roce 1930 pověřil Ota Zítek, ředitel, operní a baletní dramaturg, vedením baletního souboru ještě Marii Cvejičovou (1901–1977), rovněž Bergerovu žačku, tanečnici ND v Praze v letech 1914–1920.

Třicátá léta v brněnském baletu charakterizuje růst technické i interpretační úrovně souboru a také kvalitní, slovansky zaměřený repertoár, který I. V. Psota po svém návratu ze zahraničního angažmá obohatil o tituly repertoáru Ballets Russes, souboru, jehož byl v letech 1932–1936 členem. Progresivní dramaturgii a uměleckou kvalitu si brněnský balet dokázal udržet i za hospodářské krize, v době finančních problémů a poklesu návštěvnosti. Tvůrčím vrcholem I. V. Psoty v tomto období pak byla světová premiéra Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* (30. prosince 1938) a *Slovanské tance* A. Dvořáka, v roce 1938 publikem nadšeně přijaté jako výraz národní manifestace, z téhož důvodu říšským protektorem zakázané. V roce 1941 odjel Psota podruhé do zahraničí, do Spojených států amerických se souborem Original Ballet Russe, jehož se stal později choreografem a baletním mistrem.²⁸⁸

Miroslava Figarová byla v roce 1935 členkou baletu Národního divadla v Praze, většinu svých umělecké kariéry ale zasvětila rodnému Brnu. Dotazníky v její osobní složce obsahují tyto údaje:

Narozena: 14. srpna 1917, Brno-Král. Pole.

Národnost: česká

²⁸⁸ Littera, K. *Brněnský balet v 50. a 60. letech v kontextu evropské taneční kultury*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance, 2004.

Vzdělání: obecné – 3 tř. měšť. školy / odborné – baletní škola I. V. Psoty (Brno), Jelizavety Nikolské (Praha), Taťány Gzovské (Berlin), Rosalie Chladek (Vídeň)

Umělecká činnost:

- 15. 10. 1932 – 31. 12. 1932 České Národní divadlo v Brně;²⁸⁹
- 16. 8. 1934 – 30. 4. 1935 České Národní divadlo v Brně;
- 1935 Národní divadlo v Praze;
- 16. 8. 1936 – 4. 8. 1942 České národní divadlo v Brně;
- 1942 – 1945 Městské divadlo Olomouc;
- 1945 – 30. 9. 1961 Státní divadlo v Brně.

Vyznamenání:

- v r. 1939 – jmenování primabalerínou Zemského divadla v Brně.
- v r. 1949 – cena Divadelní žatvy;²⁹⁰
- v r. 1954 – vyznamenání *Za vynikající práci*;
- v r. 1959 – Krajské uznání k osvobození města Brna a Krajská cena k 75. výročí St. divadla;
- v r. 1967 – titul Zasloužilá umělkyně.

²⁸⁹ Od doby, kdy NDB začalo působit ve vlastní stálé divadelní budově na Veverčí ulici (1884), několikrát změnilo svůj název. Nejprve se název vztahoval k budově, velmi brzy však začal splývat s označením uměleckého subjektu, který v budově působil, až na něj přešel cele. Název instituce se proměňoval zejména v souvislosti se změnami jejích provozovatelů, ale též z důvodu zdůraznění historické vazby. Následující seznam uvádí výčet (včetně standardizovaných zkratk) a časovou platnost názvů, jež NDB v historii neslo: Národní divadlo v Brně /NDB/ 1884–1886, Prozatímní Národní divadlo v Brně /Prozatímní NDB/ 1886–1891, Národní divadlo v Brně /NDB/ 1891–1914, České Národní divadlo v Brně /České NDB/ 1914–1919, Národní divadlo v Brně /NDB/ 1919–1930, Zemské divadlo v Brně /ZDB/ 1931–1941, Národní divadlo v Brně /NDB/ 1945–1946, Zemské divadlo v Brně (dobové divadelní tiskoviny však uvádějí též Národní divadlo v Brně a Zemské Národní divadlo v Brně) /ZDB/ 1946–1948, Státní divadlo v Brně /SDB/ 16. 8. 1948 – 1. 10. 1990, Zemské divadlo v Brně /ZDB/ 2. 1990 – 22. 12. 1992, Národní divadlo v Brně /NDB/ 23. 12. 1992 – dosud. Dostupné [on-line] z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/> [cit. 5. 8. 2016].

²⁹⁰ Divadelní žatva – soutěž českých a slovenských profesionálních divadelních souborů, první ročník byl iniciován a vyhlášen 7. dubna 1948 ministerstvem informací. Soutěžní představení zhlédlo první rok přes 39 tisíc diváků, hrálo se vednou divadlech – karlínském Divadle umění a v Divadle mladých pionýrů, vystoupilo celkem 34 souborů. Ceny se udílely souborům i jednotlivcům – režisérům, výtvarníkům, hercům, tanečnickům. Soutěž byla jedním z prostředků generální revize divadelního repertoáru a dramaturgie. Probíhala po celá padesátá léta. Knapík, J; Franc, M. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia), s. 260–261.

Před válkou se zúčastnila koncertů v zahraničí v USA a po válce v Lipsku, Varšavě, Paříži.

Jiná praxe a povolání: profesorka akademického tance na Státní konservatoři v Brně / tanečním oddělení.

Do Národního divadla v Brně byla M. Figarová poprvé přijata v roce 1932 a ve *Výměru o neuznání povinnosti pojišťovací se píše, že „jako elévka baletu u Zemského divadla v Brně, prohlašuje se od 15. 10. 1932 za nepovinnu(a) pojištěním podle ustanovení zákona ze dne 21. 11. 1929, č. 26 Sb. z. an., poněvadž nedosáhla dosud zákonem stanoveného věku 16 let.*²⁹¹

V roce 1934 dosáhla plnoletosti, stala se členkou baletního souboru a z *Výměru o pojistné povinnosti a předpisu pojistného se dovídáme i výši jejího platu: „Slečna Miroslava Figarová, člen baletu Zemského divadla v Brně, dne 3. 9. 1934, (...), prohlašuje se podle zákona o pensijním pojištění ze dne 21. února 1929, č. 26 sb.z.an. v zaměstnání jmenovaného zaměstnavatele za pojištěním povinna(u) od 16. 8. 1934 a zařazuje se na základě svých započitatelných ročních požitků Kč 5.400,-h do 2. třídy služného s měsíčním pojistným Kč 38,- včetně přírážky podle § 177a cit. zák. (zák. č. 125/31).*²⁹²

Smlouva byla uzavřena na jeden rok *mezi zemí moravskoslezskou, zastoupenou moravskoslezským zemským výborem a zemským presidentem a slečnou Miroslavou Figarovou.* Cituji některé body:

§ 1. Slečna Miroslava Figarová nar. 14. srpna 1917 v Brně – Král. Poli přísl. do Brna přijímá se do služeb Zemského divadla na dobu od 16. srpna 1934 do 15. srpna 1935 jako člen baletního sboru.

§ 2. Podepsaný člen zavazuje se přikázané mu práce s největší svědomitostí, pílí a pečlivostí vykonávati, řídit se přesně veškerými nařízeními a předpisy

²⁹¹ Personální oddělení ND v Brně, osobní složka M. Figarové.

²⁹² Výměr obsahuje i *Pokyny pro pojištěnce: Proti tomuto výměru možno u podepsané úřadovny podati do 15 dnů ode dne následujícího po dni doručení odvolání k zemskému úřadu v Brně. Doporučuje se, aby v zájmu urychleného vyřízení bylo odvolání podáno ve dvojím vyhotovení. Odvolání se nekolkuje; výměr budiž připojen. Předepsané pojistné musí býti zapláceno i v tom případě, bylo-li proti němu podáno odvolání, poněvadž podle pensijního zákona odvolání nemá odkládacího účinku.*

vydanými pro provoz divadla a účinkovati na každém pro provoz Zemského divadla v Brně určeném divadle nebo jevišti.

§ 3. Podepsanému členu bude vyplácen z pokladny Zemského divadla v Brně smluvní plat roční částkou Kč 5.400,- (slovy pět tisíc čtyřista korun). ve stejných měsíčních lhůtách předem splatných.

Za tyto služební požitky jest povinen k 21 vystoupením ročně. Vystoupení přes tento počet honorují se částkou Kč 10,- za vystoupení.

§ 4. Částky zákonného sociálního pojištění, které dle zákona připadají na podepsaného člena, budou sráženy z jeho služebních požitků. Stejně mu bude sražena z platu příslušná daň důchodová podle zákona č. 76 z roku 1927 a smluvní poplatek dle zákona ze dne 12. srpna 1921, č. 295 Sb.z. a n. Úrazové pojištění platí v celé zemi moravskoslezské.

§ 5. Podepsaný člen podrobuje se v případě porušení neb nesplnění smlouvy a divadelních předpisů konvenční pokutě ve výši všech svých ročních zaručených příjmů, přesahujících zákonem stanovené existenční minimum.

§ 7. Může býti služební poměr touto smlouvou založený z příkazu zemského presidenta s okamžitou platností rozvázán, když podepsaný člen:

1. byl právoplatným rozsudkem soudním souzen pro skutky, s jejichž odsouzením jest spojena ztráta volebního práva do obcí,
 2. když soud vyhlásil nad jeho jménem konkurs,
 3. když bylo soudem zahájeno řízení, aby byl dán pod opatrovnictví,
 4. když dopustí se hrubého zanedbávání nebo porušování služebních povinností;
- a kromě toho, kdyby divadlo pro nějakou, vyšší mocí způsobenou překážku nemohlo pořádati představení déle než 1 měsíc.

O tom, je-li to služební přečin podle bodu 4. nebo zda jest tu dána podmínka bodu 5., rozhoduje s vyloučením pořadu práva zemský president, který se řídí při tom platnými předpisy divadelními.

Naproti tomu má člen právo po předchozím, 8 dní předem učiněném písemném oznámení zrušit tento služební poměr, kdyby opět neobdržel přesně svých požitků touto smlouvou ujednaných.

Byl-li služební poměr rozvázán s okamžitou platností podle tohoto paragrafu, nevracejí se požitky vybrané za měsíc, ve kterém nastalo toto rozvrácení.

- § 8. *Služební poměr přestává, nemůže-li člen z příčiny nezaviněné zaměstnavatelem po dobu 6 měsíců konati povinnosti, k nimž se dle této smlouvy zavázal.*
- § 9. *z poměru, touto smlouvou založeného, nevznikají ani podepsanému členu, ani jeho příslušníkům vůči zemi moravskoslezské žádné pensijní neb jiné zaopatřovací požitky.*
- § 10. *V případě rozvázání služebního poměru, touto smlouvou založeného, nevzniká pro podepsaného člena neb pro jeho rodinné příslušníky žádný nárok ani na odbytné, ani na jiné platby.*
- § 11. *V případě nemoci nebo úrazu jakkoliv vzniklého nemá podepsaný člen proti zemi moravskoslezské žádného nároku.*
- § 12. *Pro spory vzniklé z této smlouvy, pokud nejde o zvláštní výlučný soud, jsou příslušny věcné příslušné soudy v Brně.*
- § 13. *Podepsaný člen jest povinen ohlásiti ředitelství Zemského divadla každé vedlejší výdělečné zaměstnání pro následky předpisu § 7., odst. č. 4.*
- § 14. *Tato smlouva vyhotovuje se v jednom originále a jednom úředně ověřeném opise, který se vydá podepsanému členu, a ve dvou opisech pro úřední potřebu.*
- § 15. *Tato smlouva nabývá právní účinnosti, jakmile ji potvrdí svým usnesením zemský výbor se schválením zemského presidenta.*

Smlouvu podepsali v Brně dne 18. dubna 1934 zemský president Böhm v. r. a Aňa Figarová za dceru.²⁹³

Od 30. dubna 1935 nebyla M. Figarová v Národním divadle zaměstnaná, znovu nastoupila v srpnu 1936 a byla zařazena jako „člen baletu Zemského divadla v Brně, od 16. 8. 1936 na základě svých započitatelných ročních požitků Kč 9.600,-h do 2. třídy služného s měsíčním pojistným Kč 99,- včetně přírážky podle § 177a cit. zák. (zák. č. 125/31).“²⁹⁴

Pro sezóny 1934/1935 až 1936/1937 platila smlouva ve stejném znění (s aktuální výší platu a pojistného). V sezóně 1936/1937 podepisovala Figarová smlouvu jako člen baletního sboru s povinností tančiti solo. Byl v ní přidán bod: „Podepsaný člen

²⁹³ Personální oddělení ND v Brně, osobní složka M. Figarové.

²⁹⁴ Tamtéž.

*jest povinen ohlásiti ředitelství Zemského divadla každé vedlejší výdělečné zaměstnání pro následky předpisu odst. 7. této smlouvy.*²⁹⁵

V sezóně 1937/1938 byla M. Figarová angažována jako „člen baletního sboru / sólová tanečnice s povinností tančiti ve sboru, s 26 povinnými představeními měsíčně a s platem ročních Kč 13.200,- a honorářem Kč 10,- za každé další vystoupení.“ V odstavci 5., který se týkal výše pokuty v případě porušení nebo nesplnění smlouvy a divadelních předpisů, je přidána částka existenčního minima v té době, ročních 7200 Kč. Dále je připsána poznámka: „Ve sjednané gáži je náhrada všech honorářů za jakékoliv výkony kromě honorářů za přehraná představení, líčidla a střevíce.“²⁹⁶

Pro další sezónu 1938/1939 byla Figarová angažována na stejnou pozici s platem Kč 16.800,- ročně, se stejným počtem povinných představení i stejným honorářem za nadpočetná vystoupení. Na rozdíl od smluv z předchozích roků není škrtnutý § 6. ohledně možnosti bezdůvodného ukončení pracovního poměru: „Služební poměr touto smlouvou založený mohou obě smluvní strany bez udání důvodů rozvázati tříměsíční písemnou výpovědí, danou prvého dne každého kalendářního měsíce; se strany zaměstnance jest výpověď dáti zemi moravskoslezské, zastoupené zemským výborem a zemským presidentem do rukou ředitelství Zemského divadla.“²⁹⁷

Výměry o změně třídy služného a předpisy pojistného z následujících let dokládají postupné navyšování jejího platu: „Slečna Miroslava Figarová, solová tanečnice Zemského divadla v Brně, zařazuje se podle zákona ze dne 21. února 1929, č. 26 Sb. z. a n. ve znění zákona č. 117/34 ve svém zaměstnání u jmenovaného divadla jako sólová tanečnice na základě změněných započitatelných ročních požitků Kč 13.800,- ode dne 1. 9. 1937 do 5. třídy služného s měsíčním pojistným Kč 124,- včetně přírážky podle § 177a cit. Zák. (zák. č. 125/31).“²⁹⁸

„Paní (slečna) Miroslava Figarová, člen baletu Zemského divadla v Brně, prohlašuje se podle zákona ze dne 21. února 1929, č. 26 Sb. z. a n. ve znění zákona č. 117/34 ve svém zaměstnání u jmenovaného divadla jako:

²⁹⁵ Personální oddělení ND v Brně, osobní složka M. Figarové.

²⁹⁶ *Tamtéž.*

²⁹⁷ Personální oddělení ND v Brně, osobní složka M. Figarové.

²⁹⁸ *Tamtéž.*

- člen baletu na základě změněných započitatelných ročních požitků Kč 17.760,- ode dne 1. 9. 1938 do 6. třídy služného s měsíčním pojistným Kč 155,- včetně přírážky podle § 177a cit. Zák. (zák. č. 125/31) ode dne 1. 9. 1938 do 6. třídy služného s měsíčním pojistným Kč 155,- včetně přírážky podle § 177a cit. Zák. (zák. č. 125/31).
- členka baletu na základě změněných započitatelných ročních požitků Kč 19.200,- ode dne 1. 11.1939 do 7. třídy služného s měsíčním pojistným Kč 176,- včetně přírážky podle § 177a cit. Zák. (zák. č. 125/31)
- člen baletu u Zemského divadla v Brně zařazuje se na základě změněných započitatelných ročních požitků Kč 33 600,- od 1. 9 1941 z třídy 8. do třídy 9. s měsíčním pojistným Kč 218,-, čímž se zvyšuje (snižuje) dosavadní pojistné o K 21,-.²⁹⁹

Přehled měsíčních gází ve 30. letech:

- | | | |
|---|----------------|-------------------------------|
| - | od 15. 8. 1932 | 150 Kč (odešla 31. 12. 1932); |
| - | od 16. 8. 1934 | 450 Kč (odešla 30. 4. 1935); |
| - | od 16. 8. 1936 | 800 Kč; |
| - | od 1. 9. 1937 | 1115 Kč; |
| - | od 1. 9. 1938 | 1480 Kč; |
| - | od 1. 11. 1939 | 1600 Kč. |

Porovnáme-li výši platu v M. Figarové v jednotlivých letech s platem Z. Zabylové (viz předchozí kapitolu), je jasné, že finanční podmínky tanečnice v pražském Národním divadle byly neporovnatelně lepší.

²⁹⁹ Personální oddělení ND v Brně, osobní složka M. Figarové.

3.7 Situace ve 40. letech 20. století

3.7.1 Dobové finanční a sociální relace (III)

Sociální důsledky zhoršené ekonomické situace ve 30. letech, zejména v letech 1929–1936, se projevily nejen masovou nezaměstnaností a polozaměstnaností, ale i poklesem tzv. nominálních a reálných příjmů³⁰⁰ obyvatelstva; určité zlepšení v sociální sféře pak přinesla léta 1936–1937. Z celkového trendu životních nákladů, které za krize klesly a za oživení vrostly, se vymykalo rok od roku stoupající nájemné. V Praze vzrostla v letech 1929–1936 průměrná roční činže za jednopokojový byt s kuchyní ze 1475 Kč na 2609 Kč, za dvoupokojový byt s kuchyní z 2610 Kč na 4436 Kč. Vzestup nájemného při celkovém poklesu nominálních příjmů byl velkým sociálním břemenem a jeho růst nutil obyvatelstvo k redukci ostatních výdajů. Za krize i v pokrizových letech se prohloubila sociální diferenciaci společnosti, přičemž část zámožné vrstvy žila nadále v blahobytu.³⁰¹

Na konferenci vedoucích představitelů Německa (Adolf Hitler), Velké Británie (Aer Neville Chamberlain), Francie (Édouard Daladier) a Itálie (Benito Mussolini) podstoupili předsedové vlád Velké Británie a Francie E. Daladier podpisem Mnichovské dohody dne 30. září 1938 Německu část území československé republiky v naději, že tím uspokojí Hitlerovy územní požadavky a odvrátí jeho další případnou expanzi na východ. Tím začalo období záborů pohraničních území a nacistické okupace českých zemí. Dne 15. března 1939 obsadila německá armáda české vnitrozemí, kde byl zřízen protektorát Čechy a Morava;³⁰² Slovensko se stalo autonomním státem. Když pak Německo přepadlo počátkem září 1939 Polsko, Velká Británie s Francií reagovaly na tento agresivní čin vypovězením války Německu.³⁰³

³⁰⁰ Nominální (průměrná hrubá měsíční) mzda zahrnuje množství peněz za vykonanou práci před zdaněním, tedy snížením o pojistné na všeobecné zdravotní pojištění a sociální zabezpečení, zálohové splátky daně z příjmů fyzických osob a další zákonné nebo se zaměstnancem dohodnuté srážky. Reálná mzda představuje nominální (průměrnou) mzdu očištěnou o inflaci. Protože určuje skutečnou hodnotu mzdy – to, co je možné za ni koupit – označuje se také jako kupní síla. Dostupné [on line] z: <http://www.finslovník.cz/> [cit. 4. 8. 2016].

³⁰¹ Průcha, V., *cit. 96 / op. cit.* s. 395–414.

³⁰² Ve výnosu A. Hitlera ze dne 16. března 1939 se mj. uvádělo, že části země bývalé Československé republiky obsazené německými jednotkami patří od této chvíle k území velkoněmecké říše a vstupují jako protektorát Čechy a Morava pod její ochranu. *Tamtéž.*

³⁰³ Postupně bylo do válečného konfliktu vtaženo 61 zemí, násilnou smrtí zemřelo (bez Číny) víc než 55 milionů lidí. Válka skončila kapitulací Německa (v dubnu 1945 v Itálii), 8.

Od října 1938 byl v protektorátu zaveden přidělový systém zásobování, který reguloval spotřebu obyvatelstva u základních druhů zboží v závislosti na tenčících se zbožních fondech. Byl to tzv. lístkový systém, který korigoval objem i strukturu spotřeby. Zpočátku vztahoval na základní potraviny a mýdlo, ale záhy se rozšířil i na ostatní druhy poravin a řadu průmyslových výrobků. Již v prvních měsících okupace začal vedle legálního trhu existovat i černý trh, který po zavedení přidělového systému v roce 1939 ještě rozšířil okruh zboží; některé potraviny a průmyslové výrobky bylo možné získat jen ilegální cestou, např. zrnkovou kávu (její cena se postupně vyšplhala na 9400 k za kg. Na vzestup cen a zdražování životních potřeb reagovaly úpravy mezd, platů a důchodů až v roce 1942.

Důsledky okupace se projevily nejen všeobecným poklesem životní úrovně, ale i politickým, sociálním a národnostním útiskem. Zaměstnavatelé byli podřázeni příkazům okupační moci a zaměstnanci zbaveni demokratických práv, která si vydobyli v předcházejících desetiletích. Odbory sloučené do Národní odborové ústředny zaměstnaecké se vzdálily od svého poslání a staly se nástrojem okupační moci. V počátečním období okupace navíc docházelo k rozmísťování pracovních sil s využitím nucené práce; po prvních porážkách německé armády na východní frontě byla v Německé říši vyhlášena tzv. totální mobilizace, která se v protektorátu vztahovala na muže od 16 do 65 let a na ženy od 17 do 45 let.³⁰⁴

Umělci byli zařazeni do kategorie „duševní pracovníci“. Do této skupiny obyvatelstva patřilo úřednictvo a další duševně činní zaměstnanci a osoby působící ve svobodných a uměleckých povoláních. Vůči intelektuální vrstvě, která byla nositelem národního uvědomení, vzdělanosti a humanistických tradic, zaujal okupační režim krajně nepřátelský postoj. Reinhard Heydrich³⁰⁵ řadil inteligenci mezi „špatně smýšlející lidi dobré rasy, kteří jsou nejnebezpečnější, protože je to dobrá vůdcovská vrstva. Doporučoval, aby byli tito lidé vystěhováni a poněmčeni, anebo postaveni nakonec ke zdi.“³⁰⁶

května pak Německo podepsalo bezpodmínečnou kapitulaci a definitivní konec druhé světové války přinesla kapitulace Japonska 2. září 1945. Tamtéž.

³⁰⁴ Průcha, V., *cit.* 96 / *op. cit.* s. 417–440.

³⁰⁵ Reinhard Tristan Eugen Heydrich (1904–1942), nejvyšší představitel SS a generál policie, šéf Hlavního úřadu říšské bezpečnosti (RSHA) a Bezpečnostní služby (SD), v letech 1941–1942 zastupující říšský protektor Protektorátu Čechy a Morava. Byl jedním z hlavních organizátorů holocaustu.

³⁰⁶ Král, V.; Fremund, K., *Chtěli nás vyhubit: dokumenty o nacistické vyhlazovací a*

3.7.2 Balet ND v Praze v období 2. světové války

Od sezony 1940/1941 byla Jelizaveta Nikolská jedinou baletní mistryní, zároveň choreografkou a první sólovou tanečnicí. Byla s ní (dne 4. července 1940) uzavřena nová smlouva (viz přílohu č. 15), ve které mj. stálo: *„Umělecká činnost obsahovati bude choreografii nastudování oněch baletů a akčních vložek v operách, pokud se týče i činohrách, které jí umělecká správa zpěvohry nebo činohry přidělí. V tom jsou arci zahrnuty také korepetice běžného repertoáru, jakž i nové úpravy a nastudování toho kterého baletu nebo té které baletní vložky, a dohled na představení, na jichž uvádění od původu spolupůsobilá, nebo která jí byla dodatečně přidělena. Zkušební čas, jehož není potřebí ani ke studiu nového, ani k opakování starého repertoáru, věnuje vyučování baletního sboru. Mimoto bude jí ředitelství zváti případ od případu na vystupování v hlavních úlohách.*

Paní Nikolská je na uvedenou dobu angažována jako jediná baletní mistryně a jakožto taková je také výlučnou bezprostřední představenou baletního personálu, které přísluší pečovati o náležitě užívání potřebných zařízení a zejména také účelné rozdělování zkušebního času. Naproti tomu je však vyhrazeno ředitelství, aby na tutéž smluvní dobu mimo ni angažovalo také ještě jiné choreografy, buď pro jednotlivé úkoly, nebo jako stálé hosty. Ředitelství dává předem paní Nikolské se souhlasem na vědomí, že dosavadní baletní mistr a choreograf pan Josef Jančík má býti i nadále angažován jako stálý host choreograf. O jednotlivých úkolech, které mu budou přiděleny, rozhodne ředitelství, pokud se týče, umělecká správa zpěvohry nebo činohry, bude však věcí baletní mistryně, aby k provedení jich dala mu k dispozici potřebný baletní personál a zajistila mu nerušené užívání příslušných zařízení, jakož i přiměřený zkušební čas.

Za tuto činnost přísluší paní Nikolské služební plat ročních 42 000 k splatný ve lhůtách předem jdoucích. Za nové nastudování celovečerního baletu nebo několika kratších baletů, kterými se vyplní celé představení, ve vlastní choreografii přísluší jí honorář Kč 1500, za kratší balety přiměřená část tohoto honoráře. Za baletní vložky ve zpěvohrách a baletní spolupráci v činohře nemá nároku na zvláštní honorář. Za inspekční službu při baletních představeních bude jí rovněž

germanizační politice v českých zemích v letech 2. světové války. 2. vyd. Praha: Naše vojsko, 1961, s. 136. Podle Průcha, V., cit. 96 / op. cit., s. 559.

vyplácen zvláštní honorář 50 Kč za představení, za inspekční službu při zpěvohrách a činohrách s baletními vložkami nemá však nároku na zvláštní honorář. Za každé vystoupení bude jí rovněž vyplacen zvláštní honorář, a to v baletním představení částkou k 500, v operním představení částkou Kč 200, předpokládajíc, že v operách bude vystupovati jen tenkrát, jde-li o velkou baletní vložku. Na dovolenou má paní Nikolská nárok v hlavních divadelních prázdninách. Mimoto zajišťuje se jí však bezplatná dovolená mezi sezonou v trvání dvakrát po jednom měsíci za příčinou případných zájezdů do ciziny, oznámí-li příslušnou dobu nejméně tři měsíce předem."³⁰⁷

Pro sezonu 1941/1942 byla smlouva s Nikolskou obnovena za stávajících podmínek, v sezoně 1942/1943 jí byla zvýšena gáže na 50 400 Kč ročně, v sezoně 1944/1945 na 72 000 Kč ročně.

V letech druhé světové války (1938–1945) se baletní soubor početně nezmenšil, průměrný počet byl 50 členů s dvěma sólisty – Karlem Pirníkem a Zdenkou Zabylovou.

Výše ročního platu Zdenky Zabylové ve válečných letech byla:

1939/1940 36 000 K³⁰⁸ s honorářem 100 k za každé představení nad počet 80;

1940/1941 39 000 k s honorářem 100 k za každé představení nad počet 96;

1941/1942 38 000 k s honorářem 100 k za každé představení nad počet 96;

1943/1944 43 200 k s honorářem 200 k za každé představení nad počet 96.³⁰⁹

Karel Pirník byl pro sezonu 1943/1944 angažován jako sólový tanečník za roční služné 36 000 k splatné v měsíčních lhůtách, za každé představení přes počet 96 přísluší mu honorář 200 K.³¹⁰

V roce 1943 byli angažováni: Antonín Landa, Viktor Malcev, Jiří Němeček, Zora Šemberová. Sedm tanečníků v tomto roce odešlo (Z. Palečková, Jaroslav Berger, Jan Škoda, Eva Patočková, Ellen Tanascová, J. André). „Některé zdroje uvádějí jako

³⁰⁷ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Nikolské.

³⁰⁸ Po obsazení českých zemí německými vojsky v březnu 1939 byla zavedena protektorátní koruna v kurzu 1 říšská marka /RM/ = 10 K. Ve smlouvách je někdy uvedena zkratka K, jindy Kč.

³⁰⁹ Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Zabylové.

³¹⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka K. Pirníka.

důvod jejich odchodu neshody s Nikolskou, faktem však také je, že v souboru ND stále fungovaly zastaralé platové výměry upřednostňující pouze ‚hvězdy‘ – primabalerínu a přední sólisty, a ty tanečnickům nevyhovovaly.“³¹¹

3.7.3 Nové posily v souboru v období druhé světové války

Osobní a životopisná data umělců, kteří vstupovali do zaměstnaneckého poměru s Národním divadlem ve válečných a poválečných letech, se dovídáme z nejrůznějších dotazníků, vstupních, ale i mnoha dalších. Postupem času dotazníků a formulářů přibývalo, stejně jako množství kolonek a otázek v nich. Byly součástí *osobního výkazu a tabulky zaměstnance ND*, v pozdějších letech pak přílohou ke každé žádosti, např. o potvrzení či změnu platových podmínek, vyměření výše důchodu, apod., které se zasílaly ke schválení na příslušná ministerstva. Ve válečných letech se otázka týkala hlavně náboženského vyznání a rasové příslušnosti, v poválečných letech pak původu třídního a příslušnosti politické.

3.7.3.1 Viktor Malcev

Jedním z nově angažovaných tanečnicků byl Viktor Malcev. V dotaznících v jeho osobní složce najdeme tyto údaje:

Narozen: 3. Listopadu 1920, Tadžická-Turkestan SSSR

Národnost: česko-ruská, st. přísl. – Čs.

Vzdělání:

- obecné – 5 tř. obecné šk., 4 tř. měšťanské šk. a 3 tř. strojnické průmyslovky v oboru automechanik;
- odborné – „vyučen baletním umělcem“ – baletní studium 6 let (ukončeno 1938) + krátkodobé kurzy balet. školy při Velkém divadle 1957 a 1970.

Umělecká činnost:

- Národní divadlo v Praze, sólista od 15. 5. 1952;
- Opereta Švandova divadla v Praze, člen baletu 1. 1. 1939 – 30. 11. 1940;
- Opereta Tylova divadla v Nuslích 1. 12. 1940 – 1. 1. 1941;
- Národní divadlo v Praze, sólista 1941–1943;
- Opera města Vídně 1. 7. 1944 – 1. 10. 1944;
- Národní divadlo v Praze 17. 1. 1941 – 1. 7. 1944;

³¹¹ Švábová, V., *cit. 89 / op. cit.*, s. 88.

- Státní divadlo Brno 15. 8. 1945 – 15. 5. 1952;
- Národní divadlo v Praze 1952 – 1972.

Pedagogická činnost:

- Státní konzervatoř v Brně a v Praze od roku 1947, předmět klasické dueto;
- Taneční katedra AMU v Praze 1961–1962;
- Stadt Ballet Schulle v Berlíně (NDR);
- Státní divadlo v Brně jako vedoucí tréninku 1948–1952;
- Národní divadlo v Praze 1952–1954 jako vedoucí tréninku;
- Státní souboru písní a tanců v Praze (2 roky).

Jiná zaměstnání: 1. 10. 1944 – 5. 5. 1945 *totálně nasazen v kavárně Na Poříčí /nyní Ural/ na manuální práci.*

Jiný pracovní poměr: *„Nemám tu čest sedět na dvou židlích jako druzí!“*
(V dotazníku z 10. listopadu 1970.)³¹²

Manželka: Olga Malcevová-Skálová³¹³

Vyznamenání:

- 1949/50 – I. cena Divadelní žatvy za nejlepší technický a výrazový výkon;
- 1963 – titul Zasloužilý umělec.

Z pokynu účtárně, který ředitel ND vydal 3. dubna 1941, se dovídáme, že V. Malcev byl přijat *„náhradou za člena baletního sboru Odonu Braunsteina od 1. 4. 1941 za výpomocného tanečníka v pánském baletním sboru“*. Dále se v něm píše: *„Za představení budiž mu placen honorář k 40,- zkoušky budiž mu honorovány zvláště sazbou k 10,- do 2 hodin trvání a k 5,- za každou další hodinu.“* Braunstein zřejmě odešel z Národního divadla z finančních důvodů, jak čteme v odstavci *Pro domo*: *„p. Braunstein oznámil, že je nucen dáti výpověď, protože přijal výhodné místo u Škodových závodů.“*³¹⁴

Malcev byl přijat do Národního divadla na doporučení Jelizavety Nikolské. Byl zřejmě přímé až impulzivní povahy, soudě dle odpovědí v dotaznících, hodnocení nadřizovaných, ale i nedorozumění ohledně jeho odchodu z předchozího angažmá,

³¹² Archiv ND v Praze, osobní složka V. Malceva.

³¹³ Olga Skálová (1928), tanečnice, choreografka pedagožka. ND v Brně 1945–1952, sólistka ND v Praze 1952–1975, baletní mistryně 1975–1977 a šéfka baletu 1977–1989 ND v Brně.

³¹⁴ Archiv ND v Praze, osobní složka V. Malceva.

z Tylova divadla v Nuslích. Jeho ředitel, Jiří Sedláček, v dopise řediteli Národního divadla (ze dne 16. ledna 1941) píše: „Sděluji Vám zdvořile, že Vaše paní baletní mistryně Jelizaveta Nikolská angažovala do Vašeho baletního sboru našeho člena p. V. Malceva, který nám bez řádné výpovědi na hodinu odešel. Podávám na něho okamžitou žalobu a dovoluji si Vám to v zájmu disciplíny oznámiti. Prosím o Vaše laskavé a okamžité sdělení, jaké stanovisko k tomu zaujímáte. Znamenám se Vám v dokonalé úctě.“ Ředitel ND na to zareagoval následující den s tím, že: „p. V. Malcev není angažován do baletního sboru Národního divadla v Praze a že baletní mistryně pí Jelizaveta Nikolská ani není vybavena potřebnou pravomocí, aby jej byla mohla angažovati do tohoto souboru. Jde patrně o vlastní její soukromý baletní soubor, se kterým pod jménem Pražský balet podniká druhy zájezdy do ciziny.“³¹⁵ Žaloba byla vzata zpět.

Malcev byl tedy v dubnu 1941 přijat jako výpomoc s jednorázovými odměnami, teprve od září 1941 získal stálý měsíční plat: „Měním obsah dosavadní vaší služební smlouvy v ten způsob, že Vám místo dosavadních honorářů za jednotlivé výkony přiznávám stálý služební plat s účinností od 1. září t. r., obdobně podle ustanovení § 6 kolektivní smlouvy ve výměře III. třídy v pánském baletním sboru měsíčních k 1.000,- s příslušnými drahotními přídávky.“³¹⁶

V lednu následujícího roku zřejmě Malcev žádal o zvýšení platu, jak vyplývá z dopisu ředitele, jímž V. Malceva přijímá do Národního divadla jako skutečného člena: „Přihlížeje k Vaší žádosti ze dne 25. ledna t. r. zejména však k té skutečnosti, že Vám byl přiznán s ohledem na potřebnou míru Vaší způsobilosti výměrem ředitelství ze dne 13. srpna 1942 čís. 2004/42 podle obdoby ustanovení § 6. kolektivní smlouvy baletního sboru již od 1. září 1942 služební plat I. platové třídy pánského baletního sboru měsíčních k 1.500,-, ustanovuji Vás výjimečně již s účinností od 1. ledna 1943 skutečným členem baletního sboru a promíjím Vám k tomuto dni podle ustanovení § 6 odst. 3 kolektivní smlouvy ve znění dodatku k této smlouvě ze dne 6. ledna 1944 celou tříletou dobu čekací, a pro nárok na tříleté přídávky Vám započítávám předchozí službu výpomocného člena baletního sboru u Národního divadla v Praze od 1. dubna 1941 do 31. prosince 1942, tj. 1 rok

³¹⁵ Tamtéž.

³¹⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka V. Malceva.

a 9 měsíců.

V důsledku toho přísluší Vám od 1. ledna 1943 služební plat měsíčních k 1600,- s příslušnými drahotnými přídavky a nárok na první tříletý přídavek měsíčních k 250,- od 1. dubna 1944. Od 1. března 1944 budete přihlášen k pensijnímu pojištění u pensijního fondu pro zaměstnance Národního divadla v Praze a k nemocenskému u Léčebného fondu veřejných zaměstnanců v Praze. Zároveň Vám přiznávám s účinností od 1. února 1944 za mimořádné sólové výkony a funkce, které jsou Vám svěřovány, zvláštní kvalifikační /osobní/ kdykoliv odvolatelný přídavek měsíčních k 400,-, takže od 1. února 1944 nebudou Vám nadále vypláceny honoráře za jednotlivé mimořádné sólové výkony a funkce, které Vám byly případ od případu stanoveny a vypláceny.³¹⁷

V roce 1944 Malcev z Národního divadla odešel na vlastní žádost, jak dokládá výpověď s datem 20. června 1944: „Trvám na výpovědi a žádám o laskavé rozvázání mého služebního poměru, který by skončil posledním dnem této smlouvy, tj. dnem 13. července 1944.“ Divadlo jeho výpověď přijalo a dodržení zákonné výpovědní lhůty vyřešilo udělením dovolené: „Vyhovění žádosti a rozvázání služebního poměru výpovědí na zákonnou lhůtu čtyřnedělní / § 22. kolektivní smlouvy baletního sboru /, a to tak, že služební smlouva se zrušuje dnem 31. července 1944 a tímto dnem se Vám tedy také zastavuje výplata služebního platu. Dovolená v této divadelní sezoně, na kterou máte nárok, poskytuje se Vám v době stanovených divadelních prázdnin, tj. v době od 13. do 31. července 1944.“³¹⁸

3.7.3.2 Jiří Němeček

V roce 1942 byl do baletního sboru angažován pozdější šéf baletu³¹⁹ Jiří Němeček.

Narozen: 12. dubna 1924 v Říčanech, tamtéž příslušný, protektorátní příslušnosti, české národnosti, náboženství česko-moravského;

Vzdělání: obecné – 4 tř. měšťanské školy / odborné – taneční škola pana Bubly Czinglarského, baletní škola Jelizavety Nikolské (celkem 10 roků);

³¹⁷ *Tamtéž.*

³¹⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka V. Malceva.

³¹⁹ V letech 1957–1990 byl Jiří Němeček pověřen vedením baletu ND v Praze, v sezónách 1970–1977 současně vedl balet karlínské operety. V letech 1974–1977 byl z funkce uvolněn pro vedení baletu ND v Brně, v ND v Praze zůstal choreografem, od roku 1979 do roku 1989 pak byl opět šéfem.

Zaměstnán: Tylovo divadlo od 1. července 1940 .

Získat angažmá v Národním divadle zřejmě nebylo úplně snadné a tanečníci byli často přijímáni na základě vlastní, mnohdy opakované iniciativy, jak vyplývá z dochovaných – vyslyšených, ale i mnoha nevyslyšených – žádostí o přijetí.

Jiří Němeček žádal o přijetí poprvé již v roce 1939 (viz přílohu č. 16), tedy jako patnáctiletý: *„Já, níže podepsaný, žádám zdvořile o přijetí za člena baletního sboru Národního divadla. Jsem narozen 12. dubna 1924 v Říčanech. S dobrým prospěchem jsem vychodil čtyři třídy měšťanské školy. k této své žádosti přikládám zároveň také vysvědčení z baletního kursu baletní školy milostivé paní Jelizavety Nikolské. o přijetí a kladné vyřízení této žádosti prosí, Jiří Němeček, Říčany u Prahy, 21. 11. 1939.“*³²⁰

V roce 1942 žádal o přijetí znovu: *„V úctě podepsaný, dovoluje si požádati o propůjčení místa tanečníka v baletním sboru. Prosím tudíž, abych byl připuštěn ke konkursní zkoušce. Jsem narozen 12. dubna 1924 a je mi tudíž 18 roků. Absolvoval jsem baletní školu pana Bulby a nyní již 4 roky studuji v baletní škole paní balet. mistryně J. Nikolské. V současné době jsem již 2 roky angažovaný jako tanečník v Tylově divadle a to ke vsí spokojenosti svých představených. Tančil jsem též mnohokrát v Národním divadle jako výpomocný tanečník a jelikož byl bych rád v pevném angažmá, prosím, aby byla moje žádost laskavě a případně vyřízena. Děkuji předem za vzácnou laskavost a znamenám se v úctě, Jiří Němeček, Říčany u Prahy, 27. dubna 1942.“*³²¹

Z kladné odpovědi ředitele (viz přílohu č. 17) se dovídáme platové podmínky mladého tanečníka: *„Vyhovuji Vaší žádosti ze dne 21. listopadu 1939 a žádosti ze dne 27. dubna 1942 a přijímám Vás podle výsledku soutěžní zkoušky ze dne 16. července 1942 – s podmínkou, že Vás divadelní lékař uzná způsobilým – od začátku nové divadelní sezóny, tj. od 25. srpna t.r. za výpomocného člena baletního sboru a přiznávám Vám od téhož dne podle obdoby ustanovení § 6 kolektivní smlouvy služební plat podle III. platové třídy měsíčních k 1.000,- s příslušnými drahotnými přídávky, které tou dobou činí měsíčních k 575,-, celkem k 1.575,-.*

³²⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Němečka

³²¹ Tamtéž.

*Pokud jde o nemocenské pojištění, budete pojištěn u Nemocenské pojišťovny soukromých zaměstnanců v Praze XI a pensijně u Úřadovny všeobecného pensijního ústavu v Praze XI. Jinak vztahují se na Vás příslušná ustanovení kolektivní smlouvy baletního sboru. (...) Žádám Vás, abyste na připojené kopii tohoto opisu oznámil, že přijímáte toto místo a protože nejste dosud plnoletý, dal toto oznámení také potvrdit svým otcem.*³²²

Na konci války (11. července 1945) žádal J. Němeček o udělení jednorroční neplacené dovolené: *„Podepsaný člen baletu jako důvod uvádí, že mu byla učiněna nabídka do českého divadla v pohraničí, kde může působit jako sólový tanečník s možností choreografické spolupráce na tanečním repertoaru oper i baletu. Svoji účastí chce pomoci nově se tvořícímu českému divadlu a nechce ztratit členství v Národním divadle, jehož si velmi váží. Podepsaný žádá, aby na tuto žádost – vzhledem k výjimečnému poslání divadla v pohraničí – byl vzat laskavě zřetel a trvá v plné úctě.*³²³ Jeho žádosti bylo vyhověno: *„N.d. navrhuje, aby uchazeči nebylo bráněno v jeho počínání, ale doporučuje taneční přezkoušení dotyčného při jeho návratu. Doba neplacené dovolené nesmí přesáhnout jeden rok. Helena Holečková, za balet N.d.”* (Připsáno k výše citované žádosti.)³²⁴

Jiří Němeček nastoupil do divadla v Opavě, kde se rozhodl zůstat déle, než původně zamýšlel. Dne 7. prosince 1945 psal do Národního divadla: *„Shledal jsem, že zde v pohraničí je mojí schopností více třeba a rozhodl jsem se zde zůstat. Prosím proto, aby mé oznámení bylo bráno na vědomí a místo, jež mi bylo až dosud laskavě rezervováno, obsazeno. Se srdečným díkem za projevenou mi laskavost během našeho jednání a mého působení v Národním divadle znamenám se v úctě.*³²⁵

3.7.3.3. Zora Šemberová

V roce 1943 byla do Národního divadla angažována Zora Šemberová (provdaná Holubová). Údaje z dotazníků v její osobní složce:

³²² Archiv ND v Praze, osobní složka J. Němečka.

³²³ *Tamtéž.*

³²⁴ Archiv ND v Praze, osobní složka J. Němečka.

³²⁵ *Tamtéž.*

Narozená: 13. března 1913 ve Vyškově na Moravě, příslušná do Brna, protektorátní příslušnosti, české národnosti, arijského původu, bez vyznání.

Vzdělání:

- všeobecné – 5 tříd obecné a 3 třídy měšťanské školy v Brně;
- odborné – členka baletní školy J. Hladíka v Brně (1921–1930);
škola klasického tance Olgy Preobraženské v Paříži (1930–1932),
škola Hellerau – Laxenburg u Vídně (1936–1937);
škola výrazového tanec u Rosalie Chladek;
v roce 1924 složila státní zkoušku z rytmické gymnastiky v Brně;
v roce 1941 studovala v Berlíně klasický a charakterní tanec u Tatiány Gzovské.

Umělecká činnost:

- Zemské divadlo Brno 1928–1941 (do jeho uzavření za okupace), od 9 let (1922) elévkou baletu, od 15 let (1928) přímý pracovní poměr, od roku 1932 sólová tanečnice;
- Gaumont Palace v Paříži 1931, Ball-Tabarin v Paříži 1936/1937;
- Něm. Div. v Praze 1942–1943, sólová tanečnice;
- Národní divadlo v Praze 1. 9. 1943 – 31. 12. 1959, (v letech 1943–1945 jako sborová tanečnice s povinností tančit sóla, od roku 1946 jako sólová choreografka);
- Laterna magika 1960/1961 – („*Dnem 1. 1. 1960 přesto být Národní divadlo provozovatel Laterny magiky a stal se jím Československý film. Tím tedy přestala být jmenovaná zaměstnankyní Národního divadla.*“)

Pedagogická činnost:

- tan. oddělení na St. konservatoře hudby v Praze od roku 1946 (nejdříve jako smluvní učitel, poté jako interní síla);
- lektor na AMU v Praze 1949/50.

Vyznamenání:

- 1950 – I. cena Divadelní žatvy
- 1953 – vyznamenání prezidenta republiky Za vynikající práci
- 1962 – řád a peněžitá odměna Za vynikající práci
- 1968 – titul Zasloužilá umělkyně

Rodinné poměry:

- Manžel Václav Holub, nar. 1914, zaměstnán u UNV Praha Nemocnice na Františku, plat 1950,-, bez politické příslušnosti, člen ROH
- Sestra Šárka Tesaříková, nar. 1911, učitelka hudby, Praha.
- Bratr Mirko Šembera, úředník, Brno.

Majetkové poměry: *„Ani já ani rodina nevlastníme žádný majetek.“*

Politická příslušnost: *„Politické činnosti ani jiné veřejné činnosti pro svoje úzké umělecké zaměření, které pohltí veškeren můj čas, jsem se nikdy nezúčastnila.“*

Zora Šemberová žádala „slavné ředitelství Národního divadla v Praze“ o přijetí opakovaně, poprvé žádala už v roce 1929: *„V úctě podepsaná prosí, aby byla angažována jako tanečnice do baletního sboru Národního divadla v Praze. Žádost svou odůvodňuje tím, že je činna v baletu Národního divadla v Brně od r. 1922 (příloha) a že by se ráda vzdělávala a uplatnila na větším jevišti. V Brně, 6. ledna 1929.“*³²⁶

Znovu pak žádala dopisem ze dne 4. ledna 1933 (viz přílohu č. 18) : *„Dovoluji si předložití výpis mého dosavadního působení jako klasiká tanečnice a prosím o přijetí k Národnímu divadlu v Praze v téže hodnosti, v jaké jsem nyní angažována u Zemského divadla v Brně, totiž jako sólová tanečnice s povinností tančiti ve sboru. O místo ucházím se proto, abych nabyla více příležitosti k uplatnění svých vědomostí a příležitosti stále se vzdělávat jak v klasickém baletu, tak i ve výrazovém tanci ve velkoměstě.“*³²⁷

Její žádost byla opět zamítnuta dne 8. ledna 1933 s odůvodněním: *„Ten čas není v Národním divadle v Praze volného místa, o jaké žádáte a nezmění-li se nynější poměry k lepšímu, nebude ani v dohledné době dána možnost, aby přijímány byly nové uchazečky. Žádost však povedu v patrnosti pro případnou budoucí potřebu, když by se snad později přece ukázala možnost jednati o přijímání nových členů.“*³²⁸

Součástí výše zmíněné žádosti byl rukou psaný životopis, ze kterého se dovídáme o životě tanečnice v té době.:

„Rodiče byli učitelé, matka pro onemocnění musela záhy vyučování zanechat.“

³²⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Šemberové.

³²⁷ *Tamtéž.*

³²⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Šemberové

Majetkové poměry byly dosti slabé, když se rodina rozrostla na pět členů. Jako devítiletá jsem se v roce 1922 stala elévkou baletu Zemského divadla v Brně. Po vypození obecné a měšťanské školy jsem v patnácti letech přešla v přímý pracovní poměr v Zemském divadle v Brně jako člen baletního sboru, z něhož jsem byla propuštěna v září 1930 na vlastní žádost za účelem dalšího studia v Paříži.

Dne 25. září vstoupila jsem do školy klasického tance Olgy Preobraženské v Paříži, kde jsem setrvala do 2. února 1932 a obdržela vysvědčení k oprávnění otevřít si školu klasického tance. Vědouc, že znalost hudby je tanečnici potřeba, navštěvovala jsem již v Brně hudební školu univ. Lektora V. Kaprála. Také v Paříži byla jsem ve šk. roce 1930/31 žákyní Ecole Normale de Musique (ředitel Cortot) až do svého angažování. Po návratu z Paříže pokračuji v Brně ve studiu na klavír.

Od 15. června do 31. ledna 1932 byla jsem angažována jako klasická tanečnice v kině Gaumont Palace v Paříži za honorář 1140 franků měsíčně. Odtud jsem byla propuštěna současně se všemi cizinkami dle nařízení francouzského ministerstva o cizincích, ale současně mně bylo nabídnuto angažmá v Brně šéfem baletu pí. Cvejičovou. Poněvadž jsem neměla prostředků, abych dále setrvala v Paříži jen kvůli studiu, přijala jsem tuto nabídku a vrátila se do Brna. Zde jsem vystupovala v Zemském divadle napřed pohostinsky v baletu Belkis, královna ze Sáby v úloze ptáka Fénixe a od 15. srpna 1932 jsem angažována v Zemském divadle v Brně jako sólová tanečnice s povinností tančiti ve sboru za honorář 1000 Kč měsíčně. Co se týče tanečních úloh, ovládám zatím jen úlohu ptáka Fénixe v baletu Belkis. Po tomto baletu jiné balety zde studovány nebyly, takže jsem neměla příležitosti a možnosti jiné úlohy nacvičiti. Kdyby mně byla však dána možnost zúčastniti se zkoušek, nacvičila bych v krátké době každou mně svěřenou úlohu. V Brně 4. ledna 1933.³²⁹

V roce 1936 žádala Z. Šemberová Národní divadlo v Praze o možnost pohostinského vystoupení: „Slavné ředitelství Národního divadla v Praze dovoluji si uctivě prositi, aby mně bylo umožněno vystoupiti pohostinsky ve Hrách o Marii od B. Martinů, které jsou na repertoáru Národního divadla, a to v taneční úloze Maryken. V zájmu tance dovoluji si prositi, aby byl pozván také můj partner v téže hře, pan Emerich Gabzdyl, neboť duo mám s ním nacvičeno a s jiným partnerem bych musela úlohu znovu cvičit, což by bylo časově těžko proveditelné. V Brně dne 16. ledna 1936.

³²⁹ *Tamtéž.*

z mnoha kritik dovoluji si přiložit 3." K žádosti byla přiložena přímluva: „Velectěný pane řediteli! (...) znám sl. Zoru Šemberovou z vlastního názoru jako vynikající tanečnici, která zvláště ve Hrách o Marii se skvěle uplatnila, což také p. Martinů jistě laskavě potvrdí, neboť byl s jejím výkonem velmi spokojen. Mohu tedy s dobrým svědomím se přimlouvati za to, abyste jí pohostinské vystoupení laskavě umožnil. Plovu zas už v konservativních vodách a je mi líto, že můj dávný sen se nuskutečnil. Poroučí se vám v upřímné úctě vždy Vám zcela oddaný, Kunc. V Brně dne 16. ledna 1936.“³³⁰

Řediteli St.Mojžíš-Lom ale ani této žádosti nevyhověl: „Vážená slečno, odpovídaje na Vaši žádost ze dne 16.m.m. o pohostinské vystoupení v úloze Mariken ve zpěvohře Bohuslava Marttinů Hry o Marii spolu s p. Emerichem Gabzdylem, lituji, že Vám nemohou vyhověti, protože je ve vlastním ensemblu postaráno nejen o původní obsazení této úlohy, nýbrž také o případné alternování, a podle povahy díla by pohostinské vystoupení právě v této úloze vyžadovalo zvláštní přípravu, kterou by se podstatně zdržoval postup programových prací. Zasláné kritiky vracím, s projevem úcty, v Praze, dne 11. února 1936.“³³¹

Jen o měsíc později opět žádala Šemberová o přijetí do baletního soubor a opět neúspěšně: „Vážená slečno! Odpovídaje na dotaz ze dne 23.t.m., sděluji, že tou dobou nelze Vás angažovati za členku baletu, a to ani za solovou tanečnici ani za členku baletního sboru, protože není volného místa, a když by se v baletním sboru uprázdnilo místo, které by se mělo znovu obsadit, bude na ně vypsána veřejná soutěž. S projevem úcty, ředitel ND, dne 26. 3. 1936.“³³²

V roce 1942 pak žádala Z. Šemberová znovu o přijetí do svazku Národního divadla v Praze. V dopise, po rekapitulaci svého vzdělání, psala: „Od roku 1937 do konce sezony 1942 byla jsem stále angažována jako solová tanečnice v Brně, kde jsem vytvořila řadu významných rolí v těchto baletch: Belkis (postava Fénixe), Hry o Marii (Mariken), Makový květ, Nosáček, Signorina Gioventú (postava smrti), Romeo a Julie (Julie), Labutí jezero (královna Raguna), Slovácká suita, Hloupý Honza, Z pohádky do pohády, Slovanské tance aj. (...) V r. 1942 vystupila jsem na

³³⁰ Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Šemberové

³³¹ *Tamtéž.*

³³² Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Šemberové.

*tanečních koncertech v Praze, Pardubicích, Kolíně, Rakovníku, v Brně. Žadatelka by byla ředitelství Národního divadla v Praze vděčna, kdyby jí bylo místo solové tanečnice uděleno, protože u Národního divadla je skutečná příležitost k soustavné umělecké práci a k dalšímu uměleckému růstu. Žadatelka přislubuje přičiní se ze všech sil, aby hodnotnými uměleckými výkony a pilnou prací odvděčila se za kladné vyřízení žádosti, za které předem děkuje. Zora Šemberová, bývalá primabalerína Zem. divadla Brno. V Brně, 26. května 1942.*³³³

Tentokrát byla žádost vyřízena kladně, o přijetí ji vedení divadla informovalo dopisem do Vídně dne 14. července: *„Přihlížeje k Vaší žádosti ze dne 17. února t. r. přijímám Vás – zatím na zkoušku a s podmínkou, že úřední divadelní lékař Vás uzná způsobilou – od 1. září 1943 za výpomocnou členku dámského baletního sboru a přiznávám Vám od téhož dne podle obdoby ustanovení §6 kolektivní smlouvy služební plat podle I. platové třídy měsíčních k 1.300,- s příslušnými drahotnými přídávky, které tou dobou činí měsíčních k 600,- a s paušálem na střevíce, punčochy a spodní prádlo měsíčních k 50,-, celkem měsíčních k 1.950,-. (...) Mimo to bude se Vám vypláceti zároveň s ostatními služebními požitky paušální honorář za mimořádné sólové výkony a funkce, které Vám budou svěřovány, v částce měsíčních k 400,-. Pokud jde o nemocenské pojištění, budete pojištěna u Nemocenské pojišťovny soukromých zaměstnanců v Praze a pensijně u Úřadovny Všeobecného pensijního ústavu v Praze. Jinak vztahují se na Vás příslušná ustanovení kolektivní smlouvy baletního sboru. Jste však zproštěna závazku k hromadnému statování, nikoliv však závazku k individuálním figuracím. k nastoupení služby přihlaste se dne 1. září 1943 v ředitelství Národního divadla v Praze prosí, abyste potvrdila příjem tohoto výměru a dále, zda udělené místo přijímáte, a to: panu prof. Václavu Talichovi, šéfu opery, panu Karlu Mathiaskovi, inspektorovi provozu, P.T. dámám důvěrníci baletního sboru, baletní mistryni Jelizavetě Nokolské a hostu choreografie p. Josefu Jenčíkovi.*³³⁴

Jako členka baletu pak žádala Z. Šemberová (5. prosince 1943) o možnost *„občasně používat v odpoledních hodinách některou ze zkušeben ve správní budově Národního divadla k vlastnímu cvičení kastanětů a jiných tanečních cviků důležitých*

³³³ *Tamtéž.*

³³⁴ Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Šemberové.

*pro udržení taneční formy. (...) Prosím, aby mé žádosti bylo laskavě vyhověno z toho důvodu, že v současné době nemám jiných možností a příležitostí k cvičení, které je přece jen základem a předpokladem mého povolání.*³³⁵

V roce 1944 žádala o úpravu platových podmínek: *„Níže podepsaná členka baletu Národního divadla v Praze dovoluje si zdvořile požádati ve smyslu nových platových úprav o započítání svých pracovních let od 15. 8. 1927. V Těto době byla zaměstnána takto: 16. 8. 1930 – 30. 9. 1930 v Zemském divadle v Brně, 1. 9. 1930 – 14. 8. 1932 v Gaumont-Palais v Paříži současně škola Olgy Preobraženské, 15. 8. 1932 – 15. 8. 1936 v Zemském divadle v Brně, 15. 8. 1936 – 1. 2. 1937 ve škole Hellerau-Laxenburg bei Wien, 1. 2. 1937 – 31. 7. 1937 v tabarinu v Paříži /současně škola Olgy Preobraženské, 16. 8. 1937 – 4. 8. 1942 v Zemském divadle v Brně, 1. 9. 1942 – 31. 8. 1943 v Deutsche theater in Prag. Od 1. 9. 1943 v Národním divadle v Praze. Jako doklad k uvedeným létům přikládám výpis z Úrazového nebo pensijního pojištění.*³³⁶

Ředitel její žádosti vyhověl, i když působení v pařížských divadlech jako uměleckou praxi neuznal: *„Přihlížeje k vaší žádosti ze dne 1.t.m. jakož i k Vaší předchozí službě v rovnocenných baletních souborech, a to: u Zemského divadla v Brně od 16. srpna 1930 do 30. září 1930, od 15. srpna 1932 a od 16. srpna 1937 do 4. srpna 1942 a u Německého divadla v Praze od 1. září 1942 do 31. srpna 1943, tudíž v celkovém rozsahu 10 roků, 1 měsíc, 5 dní, promíjím Vám podle obdoby ustanovení § 7. odst. 2 kolektivní smlouvy baletního sboru ve znění dodatku k této smlouvě ze dne 6. ledna 1944 zcela výjimečně ke dni Vašeho přijetí do služeb Národního divadla v Praze, tj. ke dni 1. září 1943, celou tříletou dobu čekací a pro nárok na říleté přídavky Vám započítávám zbytek předchozí služby, tj. 7 roků, 1 měsíc, 5 dní, takže fiktivní termín vašeho nastoupení služby u Národního divadla v Praze připadá na den 25. července 1933. V důsledku toho přísluší Vám od 1. září 1943 služební plat měsíčních k 1.600,- a dvěma tříletými přídavky po 250,- měsíčně, dohromady měsíčních k 2.100,- s příslušnými drahotnými přídavky a s paušálem na střevíce, punčochy a spodní prádlo měsíčních k 50,-. Nárok na třetí tříletý přídavek měsíčních*

³³⁵ Tamtéž.

³³⁶ Archiv ND v Praze, osobní složka Z. Šemberové.

k 170,- přísluší Vám od 1. srpna 1945.

Zároveň Vám přiznávám podle obdoby ustanovení § 7 odst. 3 kolektivní smlouvy baletního sboru ve znění dodatku k této smlouvě ze dne 6. ledna 1944 s účinností od 1. března 1941 namísto dosavadního paušálního honoráře za mimořádné výkony a funkce, které jsou Vám svěřovány, v částce měsíčních k 400,-, zvláštní kvalifikační /osobní/ kdykoliv odvolatelný přídavek v téže výši.

Způsob dosavadního Vašeho pojištění pensijního a nemocenského se tím nemění.³³⁷

Zora Šemberová, přes několikeré odmítnutí vedením Národního divadla, se brzy po svém angažování stala jednou z jeho nejvýznamnější interpretáčnické osobnosti. Ztvárnila na třicet jevištních postav, nejslavnější byla hlavní role v baletu Viktorka (libreto Jan Rey, hudba Zbyněk Vostřák, režie a choreografie Saša Machov, premiéra 30. června 1950), v níž skvěle uplatnila svůj dramatický talent a schopnost hlubokého emocionálního prožitku. Vytvořila také řadu choreografií pro operní a činoherní inscenace opery a film. Jako pedagožka na pražské Taneční konzervatoři vychovala a ovlivnila řadu osobností, např. Jiřího Kyliána, Pavla Šmoka, Ladislava Fialku, Vlastimila Harapese.

3.7.3.4 Oldřich Stodola

V roce 1945 (27. června) nastoupil do Národního divadla jako člena baletního souboru Oldřich Stodola.

Vzdělání: reálka v Praze XI, soukromá baletní škola Jelizavety Nikolské.

Umělecká činnost: Národní divadlo v Praze jako člen baletního sboru od r. 1945.

Jiná praxe a povolání:

- Fa Václav Riegr, Záboří n./L jako technický úředník (1940–1941);
- Okresní nemoc. pojišťovna v Praze jako úředník (1941–1942);
- Fa Otrubenko, Praha jako nákupní úředník (1942–1943);
- Policejní škola v Praze jako policejní čekatel (1943–1944);
- Kriminální ředitelství Praha jako kancelářská síla (1944–1945).

³³⁷ *Tamtéž.*

Oldřich Stodola byl do Národního divadla angažován ještě před jeho uzavřením v roce 1944 a z *Dodatku k žádosti o nastoupení místa v baletu Národního divadla v Praze* z 8. června 1945 se dovídáme o komplikované situaci a nelehkých poměrech válečných let:

„V červnu minulého roku složil jsem před uměleckou správou opery Národního divadla v Praze konkursní zkoušku, vypsanou bývalým ministerstvem školství a lidové osvěty. Za nějaký čas poté dostal jsem vyrozumění, že jsem zkoušku složil úspěšně a že budu přijat do baletního souboru, jestliže dostanu k nastoupení souhlas od úřadu práce. Zmíněný úřad mi chtěl tehdy vyhovět jen v tom případě, když předložím potvrzení od dosavadního zaměstnavatele, tj. od kriminálního ředitelství v Praze, že je ochotno mne bez náhrady propustit. Toto potvrzení se mi tenkrát nepodařilo získat, avšak mezi tím došlo také k dočasnému zavření divadla, čímž se celá moje záležitost stala neaktuální. Během celé doby, po kterou bylo divadlo uzavřeno, jsem byl od pana inspektora Mathisaka – se kterým jsem jednal – ujišťován, že moje angažování je vyřízenou věcí a že bude provedeno okamžitě po znovuotevření divadla a mém propuštění od policie, tj. prakticky po ukončení války. Dnes se situace od základu změnila. Nový personální šéf nynějšího policejního ředitelství vyhověl mé žádosti o propuštění a vydal mi také o tom pro ND patřičné potvrzení. Tento dokument spolu s dopisem od ředitelství ND, kterým mě byl v minulém roce oznámen výsledek konkursní zkoušky, jsem odevzdal okamžitě panu dru. Procházkovi.

Na základě shora uvedených skutečností, jakož i ujednání s ND a osobního jednání s panem insp. Mathiaskem z doby bezprostředně minulé hlásím se k nastoupení v baletním souboru ND. Dovoluji si podotknouti, že svůj pracovní poměr se svým zaměstnavatelem jsem rozvázal výlučně na přímé vyzvání pana Mathiasaka, fungujícího jako úředník ND, pověřený vedením osobních záležitostí zaměstnanectva, a že jsem se tím dostal do situace, která pro mne začíná být za daných okolností kritická, jelikož jsem se vědomě zbavil jediného existenčního prostředku.

Doufám, že závodní rada ND vezme laskavě všechna uvedená fakta na vědomí a vyslovuji jí za to předem svůj srdečný dík. Dodatečně si dovoluji ještě požádat o laskavé zvýšení honorářů za zkoušky, které jsou vzhledem k situaci honorovány poměrně nízce, a za představení, kterých je minimální počet, takže s celkovým

honorářem není možno krýti režii, vzniklou normálními lidskými potřebami. Děkuji ještě jednou za laskavé vyřízení své žádosti a trvám s projevem dokonalé úcty, Oldřich Stodola." Připsáno: k postoupení závodní radě.³³⁸

Do Národního divadla byl O. Stodola v roce 1945 angažován za těchto podmínek:

- základní měsíční plat činil Kč 7500 Kč;
- rozsah pracovního úvazku 80 představení ročně;
- příplatek za nadpočetné představení Kčs 200 Kč;
- za druhou a další roli 80% příplatku;
- za účinkování ve sboru honorář 50 Kč.³³⁹

³³⁸ Archiv ND v Praze, osobní složka O. Stodoly.

³³⁹ *Tamtéž.*

3.7.4 Nástin poválečného vývoje

Národní divadlo v Praze bylo zavřeno 1. září 1944, jeho činnost znovu obnovena 1. dubna 1945 představením v karlínském prozatímním divadle. Po skončení války pak uspořádalo jako oficiální státní scéna ve dnech 13. a 14. května slavnostní představení Smetanovy *Prodané nevěsty*.

Válečné i poválečné strádání, fašistický útlak, dosud nezapomenuté následky hospodářské krize a neustálé zhoršování sociálních podmínek, to vše vyvolalo v Evropě radikalizaci, která se projevila politickým posunem doleva a kritickým postojem ke kapitalismu. Převzetí moci komunistickou stranou v Československu v únoru 1948³⁴⁰ znamenalo okamžité kulturněpolitické změny, konkrétně čistky v kulturních organizacích, legislativní a organizačně politické kroky, po nichž následovaly hlubší strukturální změny. Ty se projevily v plné síle po vyhlášení tzv. ostrého kursu³⁴¹ na podzim roku 1948, kdy začal vznikat spletitý systém řízení kulturní politiky, role stranického, státního a odborového aparátu a tzv. převodových pák – uměleckých svazů a masových organizací.

Složitým obdobím v české kultuře po roce 1945 se v několika svých publikacích podrobně zabývá historik Jiří Knapík. Konstatuje, že vztah kultury a politiky v tzv.

³⁴⁰ Dne 25. února 1948 to oznámil předseda vlády Klement Gottwald před stotisícovým davem na Václavském náměstí. Tento den, komunisty označovaný jako "vítězství pracujícího lidu nad buržoazií a reakcí", představuje vyvrcholení státního převratu, jehož cílem bylo nastolení komunistické diktatury, likvidace parlamentního demokratického systému a připojení Československa do sovětského mocenského bloku. Zvláštností komunistického převratu v Československu, ve srovnání s obdobnými procesy v jiných státech východní Evropy, byla skutečnost, že proběhl za podpory velké části obyvatelstva. Dalším významným specifikem byla výrazná orientace zahraniční politiky všech stran sdružených v Národní frontě na Sovětský svaz. Dostupné [on-line] z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/nkvd.php> [cit. 1. 8. 2016].

³⁴¹ V září 1948 vyhlásilo předsednictvo ÚV KSČ tzv. ostrý kurz proti reakci, jenž se vyznačoval tvrdým postupem vůči složkám obyvatelstva pokládaným za „nepřátele“ režimu a byl doprovázen všeobecným prosazováním „třídního“ přístupu k politickým problémům. V obecně politické rovině se tento obrat projevilo přijetím zákona č. 231/1948 Sb. na ochranu republiky, zřizováním táborů nucených prací, v hospodářské oblasti zaváděním tzv. třídního zásobování a zosťveným postupem proti soukromému sektoru. Vyhlášení tzv. ostrého kursu znamenalo i novou etapu kulturní politiky, již charakterizovala snaha o přebudování celého systému řízení kulturní sféry a jeho přiblížení sovětskému vzoru, chápané jako zásadní předpoklad pro úspěšné prosazení ideových změn v kultuře. Knapík, J. *Únor a kultura: sovětizace české kultury, 1948–1950*. Praha: Libri, 2004, s. 120–121.

zakladatelském období komunistického režimu (1948–1953) stále zůstává mimo frekventovanou oblast badatelského zájmu, na rozdíl od mocensko-represivních a ekonomických hledisek režimu, „kulturní politika“ však byla důležitým fenoménem vývoje poválečné společnosti. Tento pojem podle něj přesně vystihuje „*systém politických zásahů do života kulturních institucí, vytváření podmínek pro uměleckou tvůrčí činnost i chování společnosti*.“³⁴² Knapík dále konstatuje, že kulturní sféře byly tehdy připisovány schopnosti a funkce, které nikdy předtím neplnila a ani objektivně plnit nemohla a že „*kulturní politika se tehdy stala nepokrytým nástrojem ideologické homogenizace společnosti*“.

V rozmezí let 1948 až 1950 se zásadně zformoval celý mechanismus řízení kultury, který měl garantovat i její obsahovou proměnu podle pounorových šablon, a „*přestože již v průběhu roku 1950 můžeme zaznamenat příznaky krize takto vzniklého byrokratizovaného systému, jeho základní principy zůstaly platné ještě po několik dalších let a v jistém smyslu přetrvaly až do konce roku 1989*“.³⁴³

Co se Národního divadla týká, změna poměrů v roce 1945 umělecký soubor první scény zásadně neproměnila, především se vrátili sólisté vyhnaní nacisty; vedení bylo nové, většinou ale z vlastních řad, jak píše Jindřich Černý: „*Jediný balet se chystal prudce vyrazit na nové cesty poté, co před dvojí pomstou (od Čechů za „kolaboraci“ s nacisty, od NKVD³⁴⁴ za útěk z rudé Rusi) emigrovala jeho šéfka Jelizaveta Nikolská, v revolučních dnech zemřel choreograf Joe Jenčík a na jeho místo nastoupil proletářský všeučel Emanuel Famíra*.“³⁴⁵ Již v roce 1946 byl ale novým šéfem baletu jmenován Saša Machov (1903–1951) a jeho pětileté působení v Národním divadle v Praze, doba označovaná jako „machovovská pětiletka“, znamenala období rozmachu, kdy balet začal být brán vážně kritikou i diváky.

³⁴² *Tamtéž*, s. 11.

³⁴³ *Tamtéž*.

³⁴⁴ Bývalý lidový komisariát vnitřní, který 1934–46 řídil práci tajné politické policie v SSSR. V roce 1946 byl NKVD přeměněn na ministerstvo vnitřní a ministerstvo státní bezpečnosti. Tak jako předchozí i následné organizace (Čeka, GPU, OGPU, KGB) byl NKVD nástrojem Stalinových represí, čistek a útlaku, moc NKVD byla neomezená. Dostupné [online] z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/nkvd.php> [cit. 1. 8. 2016].

³⁴⁵ Černý, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007. str. 9–10.

Machov vytvořil v Národním divadle řadu významných inscenací (*Romeo a Julie*, *Viktorka*, *Filosofská historie* a další), tou poslení bylo s velkým úspěchem *Labutí jezero* (26. ledna 1951), kterým dokázal, že „balet Národního divadla vyrostl za pět let pod jeho uměleckým vedením ve všestranně schopné těleso, před jakým již neexistují technické ani stylové problémy. V té době pražský balet – stejně jako balet brněnský – patřil nepochybně k nejlepším souborům v celé Evropě.“³⁴⁶

Padesátá léta minulého století, vznik totalitního státu a tzv. kulturní politiky, ideologický tlak vládnoucí komunistické strany, pro níž bylo umění především nástrojem k prosazování a upevňování moci, to vše mělo vliv na vývoj a podobu umění, ale i na osudy jeho představitelů. Domnívám se, že tato doba byla extrémně těžká nejen pro umělce, ale pro ně zejména. Neochota podvolit se režimu v některých případech vedla k omezení či dokonce k zákazu umělecké činnosti. Do jaké míry politická příslušnost „vedoucích pracovníků“ vítězila nad jejich uměleckými schopnostmi a naopak, do jaké míry bylo členství v komunistické straně dáno přesvědčením, strachem či existenčními důvody nebo prostě jen touhou a potřebou tvořit (podobně jako za války podepisování slibu vůdci), se dnes můžeme dohadovat. A přestože se represe ze strany „vládnoucích činitelů“ dotýkala především herců, spisovatelů, režisérů, fatální dopad měla i na umělce z řad tanečníků a choreografů, jak o tom svědčí tragický osud Saši Machova, ve svém oboru jednoho z našich nejvýznamnějších, nejtalentovanějších a nejpokrokovějších, kterého, navzdory jeho uměleckým zásluhám a úspěchům, dohnal komunistický režim k sebevraždě.

³⁴⁶ *Tamtéž*, 139.

Závěr

Ve své práci jsem se snažila zachytit a přiblížit proměny taneční profese a jejího socioekonomického statusu na příkladu baletního souboru Národního divadla v Praze v období od jeho vzniku do roku 1945.

Proměny a podoby taneční profese vždy závisely na konkrétní dobové situaci, na politických a společenských poměrech, postojích, hodnotách a ideálech, na celkové umělecké atmosféře a na momentálním vztahu společnosti k tanci jako takovému.

V tomto smyslu nejpříhodnější byl počátek 20. století, doba tzv. taneční moderny, kdy byl tanec v Evropě skutečnou součástí společenského dění. V době zásadních společenských změn byl pro zakladatele a představitele moderních tanečních směrů nejen uměním, ale stal se doslova životní filozofií; revolta, touha po svobodě a ambiciózní myšlenka obrody společnosti tancem vedla až ke vzniku uměleckých společenství a komunit (Hellerau, Labanova letní škola na Monte Verita, škola sester Duncanových aj.), které měly být místem radosti ze společných prožitků a chránit člověka před tlakem chaotické moderní civilizace.

Byla to doba vzájemnému prolínání uměleckých druhů a tanec se, snad nejvýrazněji v historii, také podílel na hledání a formování nových uměleckých směrů. Ať už bylo porušování dosavadních estetických pravidel a norem záměrem, či přirozeným důsledkem hledání nových způsobů vyjádření, bylo představitelům taneční moderny společné. Z toho pramenila často rozporuplná přijetí jejich děl, nicméně na evropský kulturní život před první světovou válkou měla vystoupení moderních tanečnic (Loie Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman, a dalších) velký vliv; byly inspirací pro architekty a malíře (Emila Noldeho, Johna Sloana, Morgana Russella, Vasilije Kandinského, aj.), hudebníky i básníky (např. Gaillauma Apollinaira či Stéphane Mallarmého).

V českém prostředí byl novodobý tanec rovněž součástí uměleckého dění. V rámci avantgardního divadla se stal plnohodnotnou scénickou složkou a výrazové tanečnice (Milča Mayerová, Jarmila Króschlová, Míra Holzbachová aj.) spolupracovaly s výtvarníky, režiséry, básníky a hudebními skladateli i ve své mimodivadelní tvorbě. Také ony byly inspirací pro malíře a fotografy (milovníkem a

obdivovatelem tance byl např. kreslíř a grafik Hugo Boettinger, mj. strýc Milči Mayerové). Pro výtvarníka Maurice Picauda se stala múzou primabalerína Národního divadla Jelizaveta Nikolská, jejíž tanec byl předlohou pro Picaudovu plastiku zdobící hlavní vchod slavného pařížského podniku Folies-Bergere, kde ve dvacátých letech tančila.³⁴⁷ Nikolská byla inspirací také pro fotografa Františka Drtikola a sochaře Emanuela Kodeta, který podle ní vytvořil plastiku tanečnice umístěnou v hotelu Alcron, tehdy nejluxusnějším v Praze.³⁴⁸

Umělecká prestiž však na společenské a ekonomické postavení představitelů taneční profese velký vliv neměla. O nelehké situaci novodobých tanečnic na počátku 20. století psal Jan Rey: *„Tanečníci jsou opravdu bědní proletáři. Nemají možnost se uplatnit. Vskutku, prorazit v našem prostředí, to hraničí na zázrak. S touto otázkou taneční praxe související poměry sociální jsou bědné. Tanečníci a tanečnice, kteří nejsou situováni, jsou nuceni hrát divadlo, učit moderním tancům atp., jenom nemohou doopravdy tancovat. Vážnost, v níž je tanečník u obecnstva, není valná, ba žádná. Slovo tanečnice donedávna bylo synonymem pro lepší prostitutku. Opravdu, není jim co závidět.“*³⁴⁹

Taneční profese vždy bojovala o uznání nejen u širší veřejnosti, ale i u vedení oficiálních divadel, a tak ani „situování tanečnic“, jak nazval J. Rey tanečnický-zaměstnanec, na tom nebyly o mnoho lépe. Postavení členů baletních souborů bylo dlouho poznamenáno úsilím baletu o uznání jako plnohodnotného divadelního žánru, v pražském Národním divadle až do roku 1958. Do té doby balet spadal pod správu opery, jeho dramaturgie a postavení v divadle tak vždy závisely na šéfovi opery, na jeho osobním postoji a názoru na uměleckou svébytnost baletního umění.

Úroveň baletního souboru se odvíjela od schopností a rozhledu konkrétního baletního mistra, ekonomické podmínky jeho členů pak od finanční podpory ředitelství. To však balet nikdy nepovažovalo za rovnocenný s operou a činohrou, a proto mu věnovalo podstatně méně tvůrčího prostoru i financí. Choreografická práce baletních mistrů byla chápána více jako řemeslná činnost, jako aranžování sborových výstupů a tanců než jako tvůrčí umělecký proces. Již Václav Reisinger,

³⁴⁷ Pollertová, A. *Jelizaveta Nikolská*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance, 2012. s. 40.

³⁴⁸ *Tamtéž*, s. 72.

³⁴⁹ Rey, J. *Psychologie tance*. Praha: Zátíší, Knihy srdce i ducha, 1928, s. 32.

první baletní mistr Národního divadla, vyjádřil nespokojenost s přístupem operních režisérů, kteří ho nevnímali jako partnera a nepovažovali za důležité zasvětit ho do celkové vize svých inscenací, což se odráželo v nesourodosti hudby s tanečními vložkami. Také Augustin Berger v průběhu své choreografické kariéry dával najevo nesouhlas s chápáním této profese (do Národního divadla byl angažován doslova jako „arranger baletu“) a upozorňoval na fakt, že choreografie znamená stejně tvůrčí činnost jako práce hudebního skladatele. O adekvátní finanční ohodnocení své práce, ale především o získání respektu a větších uměleckých kompetencí, např. možnost podílet se na dramaturgii baletu pak usilovali všichni jeho následovníci. Nutno říci, že marně. Když už byl baletu a baletnímu mistru nakloněn šéf opery i ředitel divadla, jako v případě Remislava Remislavského, byla tu ještě intendance... Teprve po válce se podařilo Sašovi Machovovi, že divadlo přijalo a respektovalo jeho pracovní podmínky, které ještě před svým nástupem na pozici šéfa baletu divadlu předložil.

Podřadné postavení baletu v rámci divadel se odráželo ve finančním ohodnocení tanečníků, kteří měli vždy nižší platy než členové souboru operního a činoherního. Týkalo se to členů sboru i sólistů a rovněž baletní mistr neměl nikdy srovnatelné postavení, umělecké ani ekonomické, se šéfem opery a činohry, jak dokládá korespondence z osobních složek Otokara Fischera a Václava Talicha.

Finanční podmínky představitelů taneční profese byly často až na hranici existenčního minima, a to nejen ve válečných letech, svědčí o tom řada dochovaných žádostí o zvýšení gáže či alespoň poskytnutí zálohy a následné ponížené prosby o „poshovění“. Osud Františky Borecké ze Schöpfů, sólové tanečnice uznávané ve své době diváky i kritikou, je pak důkazem, že ani umělecký a tedy profesní úspěch tanečníkům finanční zajištění nezaručoval. Ačkoliv jejich platy patřily mezi členy uměleckých souborů k nejnižším, nenašla jsem žádný dokument o tom, že by se proti svým žalostným finančním podmínkám razantně či dokonce organizovaně bouřili, jako tomu bylo u orchestrálních hráčů, kteří několikrát v průběhu historie podali hromadné memorandum a v případě jeho neakceptování dokonce hrozili stávkou.

Taneční povolání v počátcích baletního souboru Národního divadla tedy nemělo vysoký kredit ekonomický ani společenský; Augustin Berger ve svých *Pamětech*

vzpomínal na otevření baletní školy při Národním divadle: „*Hlásily se mi jen děti z chudých dělnických a řemeslnických rodin z Podskalí, Vršovic, Pankráce, Nuslí, Vysočan a jiných pražských předměstí. Učit se baletu se u nás považovalo za něco podřadného.*“ (viz kapitolu 2.1)

Vnímání profese tanečníka jako společensky podřadné až nedůstojné dokládají i vzpomínky řady tanečních osobností z pozdějších let. V monografii Saši Machova najdeme zmínku o jeho rozhodování nenastoupit do chemické laboratoře, jak předpokládalo jeho vzdělání, ale stát se tanečníkem: „*Proti byl rozum: opustit zabezpečené místo v ‚řádném‘ oboru a zaměnit je za nejistý úděl proletáře v trikotu, tanečníka bez pevného angažmá, to byla hotová pošetilost. Tvrdě proti byla pochopitelně i rodina, především otec. Pseudonym Saša Machov nevznikl jen z reklamně-propagačních důvodů, jak bychom dnes řekli (v té době totiž byli uznáváni nejlepšími tanečníky světa Rusové, už samotné ruský znějící jméno bylo pro tanečníka dobrou vizitkou), ale i jako reakce na otcův kategorický zákaz ‚hanobit‘ dobré a počestné rodové jméno.*“³⁵⁰

Joe Jenčík, který se v začátcích své kariéry potýkal s ponižováním od starších kolegů v Národním divadle, jelikož neměl dostatečné taneční vzdělání, a po pár měsících z ND odešel, se stal tanečníkem v Městském divadle na Královských Vinohradech. Příliš si ale nepolepšil: „*Začal jsem kariéru jinou. Od základu. Ze statisty operetního divadla jsem to v 16 měsících dotáhl na sólového tanečníka a zároveň autora malých baletů – Málo peněz a více popularity, nejvíc pomluv. – K tomu se přidružilo několik zájezdů do cizích měst, a tak jsem se stal hotovým divadelním člověkem.*“³⁵¹

Na nelehké podmínky tanečníků ve třicátých letech vzpomínala tanečnice, sólistka a choreografka Národního divadla v Praze, Zora Šemberová: „*V začátcích mé umělecké dráhy baletní soubor spíše sloužil opeře a dalším složkám divadla. Dnes mají baletní tělesa buď svoji samosprávu, nebo dokonce svoje divadlo, stejně jako opera a činohra. Opera mívá nyní vlastní baletní soubor jen pro svou potřebu. Tehdy jsme dělali všechno, co bylo v divadle zapotřebí – účinkovali jsme v opeře, činohře nebo v operetě, a to kromě svých čistě baletních představení. Šéfové baletu byli choreografiemi přetěžováni. Někdy se stalo, že jsme měli*

³⁵⁰ Vašut, V. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986, s. 12.

³⁵¹ Jenčík, J., *Tanečník a snobové*. Praha: J. Reimoser, 1931. Terpsichora., s. 239.

*během jednoho večera dvě odlišná představení ve dvou divadlech. V jednom kuse v 1. jednání a v druhém ve 3. jednání. Bylo-li třeba, byli jsme převáženi z jednoho divadla do druhého, abychom to stačili.*³⁵²

O nevalné pověsti tanečníků svědčí její další slova: *„Studia v Paříži vzbudila v širším rodinném kruhu rozruch. Někteří příbuzní bombardovali mé rodiče výčitkami – kam dali rozum, poslat děvče na taneční studie do zkažené Paříže! Už ta skutečnost, že mne rodiče podporovali v tom, abych se stala profesionální tanečnicí, byla pro ně sama o sobě nepřijatelná. Tehdy se většina lidí dívala na tanečnice s despektem. Slova baletka, baleták nesla v sobě něco ponižujícího, co se nesrovnávalo s ‚dobrou společností‘.*³⁵³

Možná až příliš optimisticky vyznívá dodatek k její vzpomínce: *„Tanečnice jsou dnes již respektovány stejně jako umělkyně jiných oborů. Procházejí dlouholetým studiem a tanec je rozhodně jeden z nejnamáhavějších, nejvíce vyčerpávajících oborů, které existují, což se bere na vědomí.*³⁵⁴

V době, kdy Zora Šemberová vzpomínala na své taneční začátky, byla situace jistě nepoměrně lepší; rozvojem tanečního školství a odborné taneční kritiky ve čtyřicátých letech 20. století došlo k výraznému zlepšení pracovních podmínek členů baletních souborů. I náročnost tanečního povolání byla možná společností „vzata na vědomí“, ve výši platů členů baletních souborů se to ovšem příliš neprojevalo; vždy byly a stále jsou pod regionálním a často celorepublikovým průměrem.³⁵⁵

V roce 1947, poskytl Saša Machov rozhovor, ve kterém naznačil nespokojenost se společenským vnímáním baletu i finančním ohodnocením jeho představitelů: *„Rusové i Angličané svůj balet milují, hýčkají jej jako ve vatě. Jsou naň hrdí. Baletní představení je událost, kterou navštěvují vládní hosté, ale i lidé všech vrstev. Proč tomu tak není u nás? (...) Tanečníci musí být nejméně právě tak placeni jako ostatní*

³⁵² Šemberová, Z. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008, s. 20.

³⁵³ *Tamtéž*, s. 22.

³⁵⁴ *Tamtéž*.

³⁵⁵ Dokládá to výzkum Vladimíra Vašuta ze 70. a 80. let 20. století ohledně výše platů členů baletních souborů v tehdejší Československu, a také Taneční průzkum 2007 viz Návratová, J.; Vašek, R.; Bohutínská, J., *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2010

*umělci. Zabývají se nejsoustavněji ‚řemeslem‘, které je také nejnamáhavější. Svou roli si nemohou vzít do postele a studovat ji vleže.*³⁵⁶

Výzkumy ve 20. letech minulého století se staly základem komparativních studií a škály prestiže povolání, která vyjadřuje souvislost prestiže se sociálním statusem a která je *„chápána jako esence sociálního aspektu povolání a jako významná složka sociální pozice každého jednotlivce.*³⁵⁷ Objektivně i laickou veřejností vnímané rozdíly v prestiži jednotlivých povolání vyplývají z několika zásadních kritérií,³⁵⁸ a přestože je hierarchie profesionálních pozic z hlediska prestiže relativní, neboť je vždy závislá na konkrétní politické a hospodářské situaci společnosti v daném okamžiku, na jejích aktuálních potřebách, módních trendech, ale také na sociálních postojích, vzdělání, věku a pohlaví dotazovaných, povolání „umělec“ se v této hierarchii vždy ocitá až na posledních stupních. V českých zemích poprvé provedl výzkum prestiže povolání Antonín Obrdlík, který v roce 1937 zkoumal důležitost jednotlivých povolání z hlediska vytváření veřejného blaha. Výsledné pořadí bylo: rolník, učitel, dělník řemeslník, na konci stupnice umělec, kněz, advokát.³⁵⁹ Na adresu uměleckých povolání nicméně poznamenal: *„Nikde v celé dotazované skupině nenajdeme jediného křivého slova proti povolání umělce. A to platí, až na několik málo výjimek, o všech 914 dotaznících, ačkoli povolání umělce bývá tak často zařazováno na některé z posledních míst. Podotkněme však ihned, že je to vůbec případ ojedinělý, neboť proti všem ostatním povoláním, která byla v celkové klasifikaci zařazena na místa poslední, vyskytují se ne-li přímé odsudky, tedy alespoň pochyby o jejich potřebnosti a o jejich významu pro vytváření blaha společenského celku.*³⁶⁰

Taneční profese od té doby na škále prestiže povolání výš rozhodně nepostoupila.³⁶¹ Centrum pro výzkum veřejného mínění, Sociologický ústav AV ČR, zpracovává

³⁵⁶ Rozhovor s Renée Zachovalovou, Mladá fronta, 14. září 1947. In Vašut, V. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986, 145.

³⁵⁷ Havlová, J. *Profesní dráha ve 20. století. Úvod do sociologie povolání*. Praha 1996, s. 15.

³⁵⁸ Povinnosti a obsah pracovní činnosti, kvalifikace, předpoklady k povolání a náročnost získání této kvalifikace, zisk materiální i nemateriální, tedy odměny finančního i společenského významu, výhody spojené s výkonem povolání (publicita, možnosti účasti na společenských akcích apod.). Tamtéž.

³⁵⁹ Obrdlík, A. *Prestiž povolání a veřejné blaho ve světě sociálních postojů*, Praha 1937.

³⁶⁰ *Tamtéž*.

³⁶¹ Pro zajímavost uvádím, že v roce 1976 (25. února) požádal odbor vnitřních věcí Národního výboru hl. m. Prahy vedení Národního divadla o návrhy na pojmenování nových

každoročně šetření prestiže povolání mezi českou veřejností. Předkládá respondentům k hodnocení seznam šestadvaceti profesí. Taneční, ale ani jiná umělecká profese mezi nimi není...³⁶²

Hledisko, které může mít vliv na společenský status tanečních umělců a které jsem ve své práci nezohlednila, je pohlaví. V taneční profesi (v zájmu o studium na tanečních konzervatořích, v počtu absolventů tanečních škol, uchazečů o angažmá v baletních souborech i v počtu jejich členů) mají obecně větší zastoupení ženy. Zda a jakým způsobem se tato nerovnováha promítá i do finančního ohodnocení mužů-tanečníků a žen-tanečnic, může být předmětem dalšího zkoumání.

Specifickým aspektem interpretační taneční profese, který se týká jak žen, tak mužů, je časové omezení jejího trvání. Důvody k ukončení kariéry ze strany tanečníka mohou být různé (věk, nemoc, úraz, nesplněná očekávání, ztráta motivace či finanční důvody). Členové baletních souborů ale byli většinou tzv. penzionováni, vyzváni k odchodu do penze čili do důchodu, starobního či invalidního, a to přibližně ve věku čtyřiceti let, tedy na vrcholu životních, ale často i uměleckých sil. (První česká primabalerína Anna Korecká, stejně jako později tanečnice Helena Štěpánková, byly vyzvány k podání žádosti o penzionování dokonce ve věku 34 let.)

Důvody penzionování tanečníků byly také různé; roli hrál jistě celoevropský trend, že „balet není pro staré“ a tělo tanečníka musí odpovídat určitému obecně vžitému estetickému kánonu, je ale také pravděpodobné, že penzionování bylo v mnoha případech „elegantím“ způsobem, jak se zbavit tanečníka, pro kterého již nebylo v souboru uplatnění, nebo prostě jen nevyhovoval novému uměleckému vedení. Vyměňování důchodu ať už v jakémkoliv věku byl každopádně ponižující proces podávání a schvalování žádostí, na jehož konci byla částka, která k zajištění existence stejně nemohla stačit. Náročnost tanečního povolání, fyzická i psychická, úrazová rizikovost a tedy nejistota ohledně délky jeho vykonávání, nebyla a není v oblasti ekonomické ani sociální zohledněna, otázka postavení tanečního umělce po

pražských ulic po významných umělcích ND. V dopise vedoucí odboru vyjmenoval ty, kteří již „své“ ulice či jiná veřejná prostranství v Praze mají – taneční umělec mezi nimi nebyl ani jeden. Šéf baletu Miroslav Kůra tehdy navrhl Josefa Jenčíka a Sašu Machova. Ani ti se ale zatím nedočkali. Archiv ND v Praze, osobní složka V. Talich.

³⁶² VVM SOÚ AV ČR. Prestiž povolání – únor 2016. Tisková zpráva. Dostupné [on line] z: <http://cvvm.soc.cas.cz/> [cit. 26. 8. 2016].

ukončení aktivní kariéry není řešena vůbec. (Důchod za výsluhu let, respektive profesní invalidní důchod byl navíc v roce 1995 zrušen.)

A tak v životě každého tanečního umělce dříve či později přijde otázka: A co dál? Jen „vyvolení“ zůstávají v oboru jako tvůrci – choreografové, režiséři, vedoucí souborů či pedagogové. Pro ostatní znamená konec taneční kariéry zásadní životní zlom, v lepším případě nový začátek, a to doslova, neboť většinou nemají jiné než taneční vzdělání. V současné době mnozí zůstávají tanci a divadlu nablízku na různých pracovních pozicích v administrativě či ve službách nevyžadujících speciální kvalifikaci – uvěděčky, inspicienti, vrátní apod. Tanečníci, kteří odcházejí mimo divadlo, nacházejí uplatnění v oblasti cestovního ruchu, hoteliérství či fyzioterapie, tedy v oblastech, ve kterých mohou uplatnit svůj vzhled, úroveň vystupování, kulturní přehled, jazykovou vybavenost, znalost lidského těla atd.³⁶³

Jak se s koncem své taneční kariéry vyrovnali a kam zamířili členové baletního souboru Národního divadla před rokem 1945, skýtá rovněž prostor pro další bádání.

³⁶³ VAŠEK, Roman; RIEDELBAUCH, Václav. Studie návazné uplatitelnosti uměleckého personálu (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts). Praha, 2012, s. 67.

Prameny a literatura

Archiv hl. m. Prahy

Archiv Národního divadla v Praze

Archiv Národního divadla v Brně

Český statistický úřad

Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.

BOUDON, Raymond [et al.]; Překlad JOCHMANN Vladimír. Sociologický slovník, Olomouc: Univerzita Palackého, 2004.

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. ISBN 80-7331-047-3.

BULÍNOVÁ, Karolína; BUREŠOVÁ, Lucie; GREMLICOVÁ, Dorota; KAZÁROVÁ, Helena; ZILVAROVÁ, Daniela. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. Chorea. ISBN 978-80-7331-241-1.
CABADA, Ladislav. *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2005. ISBN 80-86898-32-6.

CIGÁNEK, J. (1972): Úvod do sociologie umění, Obelisk, Praha.

CVEKL, Prokop. Umění a život – sociologie umění. Praha: 1968, s. 8.

CVEKL, Prokop: Umění a život, 1968.

ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945-1955*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1502-0.

DEYL, Zdeněk. *Sociální vývoj Československa 1918-1938*. Praha: Academia, 1985.

FEJTOVÁ, Olga (ed.). *Barokní Praha - barokní Čechie, 1620-1740: sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách*. Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.-27. září 2001. Praha: Scriptorium, 2004. Documenta Pragensia. ISBN 80-86197-59-X.

GIDDENS, A. Sociologie, Praha: Argo, 2013. ISBN:9788025708071.

GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze, (1888-1938)*. Praha: Státní opera, 2002. ISBN 80-238-8488-3.

HÁJEK, Ladislav. *Paměti Augustina Bergra, choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén*. Praha, 1944.

HAVLOVÁ, Jitka. Profesionální dráha ve 20. století: úvod do sociologie povolání. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-220-6.

Historická statistická ročenka ČSSR. Federální statistický úřad. Praha: SNTL, 1985.

HOAD, T. F. (ed.). *The concise Oxford dictionary of English etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1996. ISBN 0192830988.

HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Umění a společnost*. V Praze: J. Otto, 1907. Sbíрка přednášek a rozprav, č. 1.

JAKUBCOVÁ, Alena. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav, 2007. Česká divadelní encyklopedie. ISBN 978-80-7008-201-0.

JENČÍK, Joe. *Skoky do prázdna*. Praha: Dílo, 1947.

JENČÍK, Joe. *Tanečník a snobové*. Praha: J. Reimoser, 1931. Terpsichora.

JIRSÍKOVÁ, Nina, HRONKOVÁ, Libuše (ed.). *Vzpomínky tanečnice*. Praha: Národní muzeum, 2013. ISBN 978-80-7036-392-8.

JUST, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech: I., Divadlo v totalitním systému (teze); II., Kalendárium českého divadla 1945-1989*. Praha: Divadelní ústav, 1995. ISBN 80-7008-056-6.

KÁRNÍK, Zdeněk. *České země v éře První republiky (1918-1938)*. Praha: Libri, 2003. Dějiny českých zemí. ISBN 80-7277-119-1.

KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 6. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-102-2.

KLOSOVÁ, Ljuba; ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla: soubor zvukových dokumentů k 1.-4. svazku*. Praha: Academia, 1971.

KLOUBKOVÁ, Ivana. *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno 1918-1945 : určeno pro posl. fak. hudební*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989.

KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury, 1948-1950*. Praha: Libri, 2004. Otazníky našich dějin, 8. ISBN 80-7277-212-0.

KNAPÍK, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948-1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002. Kdo byl kdo. ISBN 80-7277-093-4.

KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X.

KNAPÍK, Jiří; FRANC, Martin. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia), sv. 5. ISBN 978-80-200-2019-2.

KUBŮ, Eduard; PÁTEK, Jaroslav. *Mýtus a realita hospodářské vyspělosti Československa mezi světovými válkami*. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-716-X.

- LACINA, Vlastislav; HÁJEK, Jan. *Kdy nám bylo nejlépe?: od hospodářské dezintegrace k integraci střední Evropy*. Praha: Libri, 2002. Otazníky našich dějin. ISBN 80-7277-101-9.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci: pražské německé divadlo 1845-1945*. Praha: Academia, 2012. Historie (Academia). ISBN 978-80-7008-286-7.
- MAŘÍKOVÁ, Hana; PETRUSEK; Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-164-1.
- MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla: (nástin problematiky)*. Praha: SPN, 1978.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan; ČERNÝ, František; BARTOŠ, Jaroslav [et al.]. *Dějiny českého divadla*. 1. vyd. Praha: Academia, 1969.
- NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman; BOHUTÍNSKÁ, Jana. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-7008-241-6.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. 2. vyd. Praha: Práce, 1949.
- NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. Box. ISBN 80-7008-197-X.
- NĚMEČEK, Jan. *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice: 1900-1920*. I. a II. Díl. Praha: Divadelní ústav - Český hudební fond, 1969.
- OBRDLÍK, Antonín. *Povolání a veřejné blaho: prestiž povolání a veřejné blaho ve světle sociálních postojů*. Praha: Orbis, 1937. Sociologická knihovna.
- PALA, František. *Opera národního divadla v období Otakara Ostrčila*. I-IV. díl. Praha: Divadelní ústav, 1962.
- PÁNEK, JAROSLAV. *Phasma Dionysiacum a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617. Jejich dobový a typologický rámec*. FHB 17, 1994, s. 117– 131.
- PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. Praha: Supraphon, 1979. Lyra.
- PROCHÁZKA, Vladimír (ed.). *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlasteneckého, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, 1988.
- PRŮCHA, Václav. *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918-1992*. Brno: Doplněk, 2004. ISBN 80-7239-147-X.
- REY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. V Praze: Vyšehrad, 1947.
- SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962. Knihovna divadelní tvorby.
- SIBLÍK, Emanuel. *Tanec: projev života a umění*. Praha: F. Topič, 1917. Duch a svět.
- SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.

ŠEMBEROVÁ, Zora; BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Eva. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008. ISBN 978-80-7258-272-3.

ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 615 s. ISBN 80-7008-107-4

ŠUBERT, František Adolf. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883-1900: s některými paměťmi, vzpomínkami a doklady*. V Praze: Unie, 1908.

ŠUBERT, František Adolf. *Dějiny samostatnosti českého divadla v Praze*. Praha, 1909.

ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-268-8.

THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: od založení do první světové války*. Praha: Dokořán, 2008. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-211-3.

TUČEK, Milan. *Dynamika české společnosti a osudy lidí na přelomu tisíciletí*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-86429-22-9. 2003

TYRRELL, John. *Czech opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. National traditions of opera. ISBN 0-521-23531-6.

VAŠEK, Roman; RIEDELBAUCH, Václav. *Studie návazné uplatitelnosti uměleckého personálu (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts)*. Praha, 2012, ISBN 978-80-905248-1-

VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986. Dramatická umění (Panorama)

VÍT, Petr. *Ivo Váňa Psota: cesta ke slávě mistra světového baletu*. 1971.

ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1960.

Diplomové práce

KAZÁROVÁ, Helena. *Balet Národního divadla v období 1920-1945*. Praha: AMU, 1983.

KLÍPKOVÁ, Šárka. *Status umělce, postavení umělce v dějinách západní kultury*. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita, FF, Ústav estetiky. 2012

LITTERA, Karel. *Život a dílo Jaroslava Hladíka se zaměřením na jeho působení v ND v Brně*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2001.

LITTERA, Karel. *Brněnský balet v 50. a 60. letech v kontextu evropské taneční kultury*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance, 2004.

POLLERTOVIÁ, Adéla. *Jelizaveta Nikolská*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance, 2012.

ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory. Joe Jenčík*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance, 2004.

VOKROUHLECKÝ, Jan. *Komparace československých měnových reforem 1919, 1945 a 1953*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Institut ekonomických studií, 2004

ZEMANOVÁ, Nina. *Prestiž povolání v letech 1995-2013*. Diplomová práce, Fakulta humanitních studií (FHS), Praha, 2014.

Internetové zdroje

[http:// filabrno.net/namety/jubilejni_vystava1891.htm/](http://filabrno.net/namety/jubilejni_vystava1891.htm/)

<http://aplikace.mvcr.cz/sbirka-zakonu/>

<http://archiv.soc.cas.cz/>

<http://avantgarda.dejinydivadla.cz/>

<http://cvvm.soc.cas.cz/>

<http://magazin.e15.cz/>

http://nacr.cz/Cfondy/digi_policejni_prihlasky.aspx

<http://nzm.cz/nzm-praha/narodopisna-vystava-ceskoslovanska/>

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/archiv/>

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

<http://www.edejiny.cz/>

<http://www.finslovník.cz/realna-mzda/>

<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/narodni-divadlo/historie/>

<http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv>

<http://www.prohuman.sk/>

<http://www.ptejteseknihovny.cz/>

<http://www.radio.cz/cz/static/>

<http://www.totalita.cz/>

<http://zpravy.idnes.cz/>

<https://cs.wikipedia.org/wiki>

Periodika

Divadelní revue

Divadlo

Jeviště

Scénografie

Taneční listy

Další zdroje

JIRSÍKOVÁ, Nina, *Vzpomínky tanečnice*, rukopis, Divadelní ústav.

NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. Proměny trhu práce / Srovnání povolání / Přínos a dispozice umělců pro praxi v jiných oborech - studie, součást projektu „Tematická síť pro uplatnitelnost umělců z oblasti Performin arts“ (č. CZ.1.04/5.1.01/77.00318) realizovaného Centrem rozvojových aktivit a Unie zaměstnavatelských svazů ČR.

ŠEMBEROVÁ, Zora, biografie, rukopis, knihovna HAMU

Intendance českého ND – inventář 1861–1936, č. fondu 900.

Pozůstalost Jiřího Němečka

Soupis repertoáru ND v Praze

Příloha č. 1 – Titulní strana smlouvy s Giuliettou Paltrinierovou na roli
Civilizace v baletu *Excelsior*, 8. července 1885

AGENZIA INTERNAZIONALE
LIRICA-DRAMMATICA-COREOGRAFICA
AUTORIZZATA
ENRICO Prof. CAROZZI
MILANO

Teatro Nazionale Normale in Praga
7139/44
Impresa A. J. Dubert Direttore

SCRITTURA DI CONTRATTO

Milano, li 8 luglio 1885

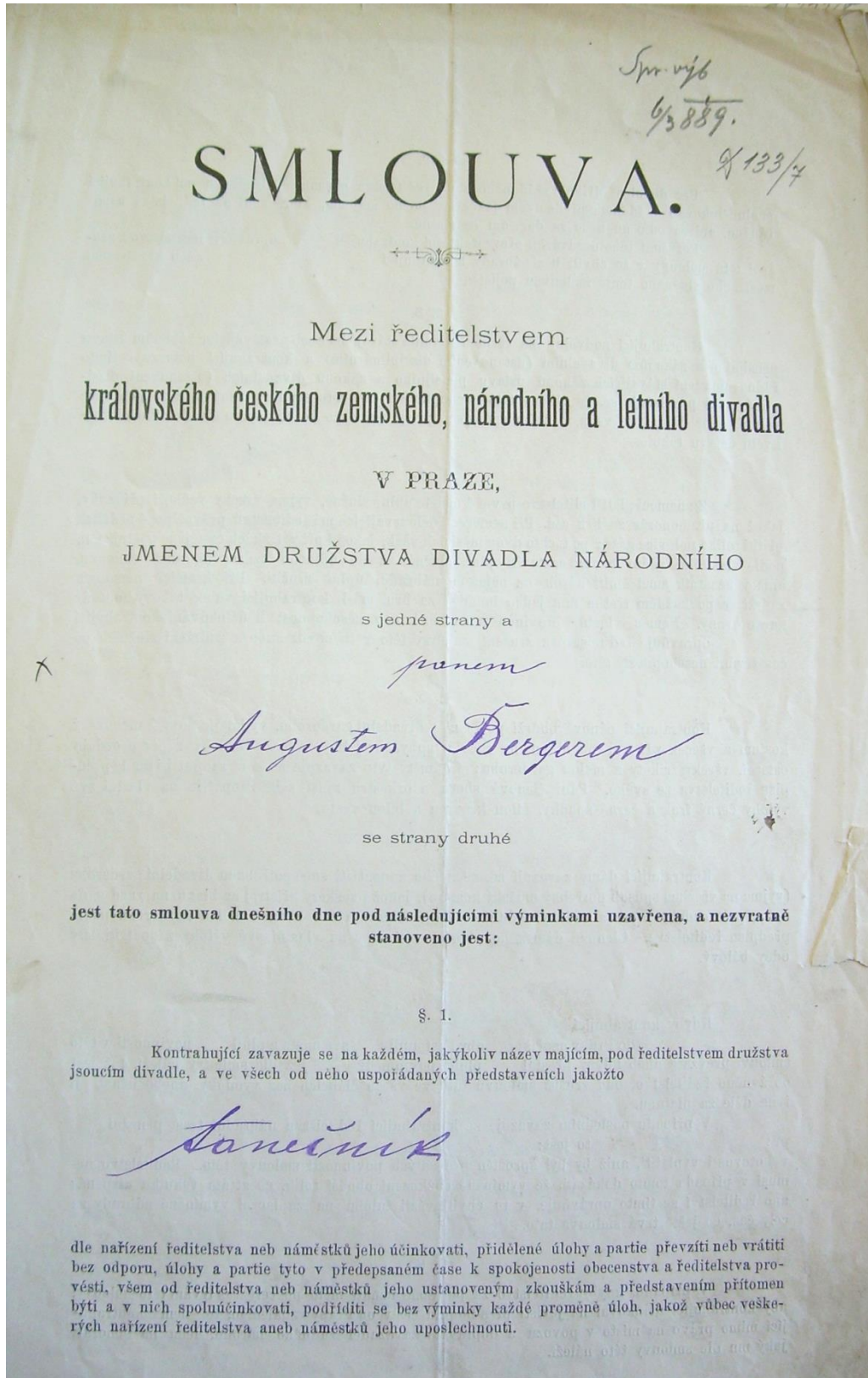
Colla presente privata Scrittura, fatta in doppio originale, che avrà forza e valore di pubblico Istro-mento per consenso delle infrascritte parti, tra il Sig. A. J. Dubert Direttore del Reale Nazionale Teatro Normale in Praga e l'artista di ballo Sig.^a Giulia Paltrinieri è stato convenuto quanto segue, da eseguirsi invariabilmente:

1. Si obbliga il detto Sig.^a Giulia Paltrinieri a prestare i suoi servizi nella qualità di
prima ballerina assoluta
per agire nel Baletto *Excelsior*.

ed in tutti gli spettacoli che verranno ordinati ed eseguiti nel Teatro Nazionale Normale in Praga cioè in tutte le Opere, Concerti, Oratorii, Cantate, Danze, ecc., che fossero ordinati dall'Impresa nell'anno per la durata di un anno che avrà principio a piacere dall'Impresa e fino al 31 luglio corrente 1885 e fine il 31 luglio 1886 circa, dovendo la Sig.^a Giulia Paltrinieri perciò trovarsi in Praga il 31 luglio corrente per intervenire alle prove che ivi saranno ordinate, nonché fare quanto le sarà prescritto dall'Impresa o da chi per essa.

2. In compenso corrispettivo d'ogni obbligo assunto colla presente dal detto Sig.^a Giulia Paltrinieri l'Impresa pagherà al medesimo la somma di
1800 (milleottocento) fiorini austriaci
annui per quindici antipagate, meno l'ultima quindicina dell'annata che sarà pagabile posticipata.

Příloha č. 2 – Smlouva s Augustinem Bergerem na pozici tanečníka,
6. dubna 1883



§. 2.

Bez dovození dříve vyžádaného a od ředitelstva písemně uděleného nesmí kontrahující spolupůsobiti v žádném představení jakékoliv jméno majícím, které není od ředitelstva uspořádáno, ani za odměnu nebo za dar, ani bezplatně.

Porušení tohoto závazku převzatého od kontrahující opravňuje ředitelstvo k zrušení této smlouvy v tu chvíli bez náhrady kontrahující aneb k zabavení měsíčního služného touto smlouvou pojištěného.

§. 3.

Kontrahující podvoluje se všem u divadla stávajícím aneb nastávajícím zákonům ústavu pensijního a zákonům divadelním (ustanovením disciplinárním) a kontrahující potvrzuje tímto řádné obdržení stávajících zákonů ústavu pensijního a zákonů divadelních (ustanovení disciplinárních) prohlašuje se, že zákony tyto za doplňující část této smlouvy uznává, a že jich chce splniti, a přislubuje, že vším možným způsobem přispíváti chce ke cti ústavu divadelního a k rozkvětu ústavu tohoto.

§. 4.

Za nemoci platí ředitelstvo první 4 neděle úplně služné, vyjma všechny vedlejší přídatky, jakož na př. honorár za hru atd. Při nemocech dle trvajících má ředitelstvo právo, po 4 nedělích platiti toliko polovice gáže; po těchto dvou měsících však, jakož i při výtržkách častěji se opětujících, podle vlastního zdání buďto zastaviti plně služné až do úplného uzdravení, aneb smlouvu, anižby účastník směl činiti nárok na nějakou náhradu, úplně zrušiti. Při kratších nemocech zadrží se po každém třetím dnu jeden honorár za hru, má-li kontrahující vůbec takový honorár garantovaný. Nemoc vlastní provinou způsobená neb neschopnost k účinkování kontrahující opravňuje ředitelstvo k zrušení smlouvy této v tu chvíli aneb k zadržení služného po čas trvání neschopnosti této.

§. 5.

Kontrahující pánové obdrží potřebnou divadelní garderobu, vyjímajíc nový francouzský kostum a všecek přístroj na hlavu, na ruce a nohy, krejzlíky, všechny ozdoby z pér a ozdoby ostatní, všechny trikoty a malou garderobu; předměty tyto zavazuje se sobě zaopatřiti podle předpisu ředitelstva ze svého. Páni členové sboru a orchestru musí sobě zaopatřiti na vlastní své výlohy černý frak a černé spodky, bílou kravatu a bílou vestu.

§. 6.

Kontrahující dámy zavazují se, ze svého zaopatřiti sobě potřebnou divadelní garderobu (vyjma na všechny způsob potřebný mužský kostum), jakož i veškerý přístroj na hlavu, na ruce a na nohy, pak ozdoby z pér a ozdoby ostatní, veškeré trikoty a tak zvanou malou garderobu podle předpisu ředitelstva. Členové dámského sboru musí sobě na vlastní své výlohy zaopatřiti bílý oděv bálový.

§. 7.

Kdyby kontrahující *do 15. dubna 1883* do Prahy nepřišel aby nastoupil své místo a plnil povinnosti v této smlouvě převzaté aneb kdyby přestal plniti povinnosti, *muž* jež dle smlouvy náleží, tož jest oprávněno ředitelstvo, buď zrušiti smlouvu tuto ve všech člancích bez výminky, anebo uznati ji i na dále za platnou.

V případě posledním zavazuje se kontrahující ředitelstvu náhradní trest peněžní pr: *20 1000* to jest: *Trisíc platých r. m.* - v hotovosti vyplatiti, aniž by byl sprostěn převzatých povinností smlouvy této. Ředitelstvo nemusí v případě tomto dokázati, že vymíněné odškození obnáší tolik, co ztráta vskutku utrpěná; ano ředitelství se tímto opravňuje, v tu chvíli vésti žalobu na zaplacení vymíněné náhrady za celý čas, co ještě trvá smlouva tato.

§. 8.

V případě, kdyby ředitelstvo za potřebné uznati mělo po celý čas trvání této smlouvy, aby kontrahující účinkoval na jevišti přes hodinu cesty od Prahy vzdáleném, tož nemá kontrahující mimo právo na místo v povozu a dopravení zavazadel žádného nároku, leda na honorár, jaký mu dle smlouvy této náleží.

§. 9.

Kdyby divadlo pod ředitelstvem družstva nynějšího se nacházející pro smutek zemský, pro požár, pro vojnu, pro epidemii, pro úplnou netečnost obecnstva, o čemž jen ředitelstvo rozhoduje, aneb z jiných příčin od ředitelstva aneb od jeho plnomocníka se zavřelo, tu nemůže kontrahující po čas zavření na žádné služné, na žádné honoráry neb jakékoliv jiné přídavky nároky činiti.

§. 10.

Rozpuštění aneb resignace družstva divadelního, jakož i vyčerpání veškerého jmění družstva opravňuje ředitelstvo k zrušení této smlouvy, po vyplacení služného, kteréž má kontrahující již co výtěžek požadovati, anižby kontrahující měl právo činiti nároky na nějakou náhradu.

§. 11.

Kontrahující se zavazuje v případě, kdyby porušil neb přerušil z vlastní vůle tuto smlouvu, ředitelstvu za každý den, pokud toto přerušení neb porušení smlouvy trvati bude, mimo v §. 7. ustanovenou sumu zaplatiti náhradu pr.

12 v Praze v hotovosti, aniž by tím byl sprostěn, takto se vyplatív, dalšího plnění smlouvy této, ano ředitelstvo sprostěno jest i důkazu, že vymíněný náhradní trest vyrovná se ztrátě v skutku utrpěné, a jest oprávněno, strhnouti si ze služného aneb z benefice (příjmu) účastníka tyto náhradní částky.

§. 12.

Nezpůsobné chování slovy aneb dopisováním projevené k družstvu divadelnímu, k osobě ředitele, k náměstkům jeho aneb k představeným od něho ustanoveným, aneb k některému členu či k více členům personálu opravňuje ředitelstvo k zrušení této smlouvy v tu chvíli, aneb k zastavení měsíčního služného beze vsí náhrady účastníku. Totéž právo má ředitelstvo naproti členu, který by veřejně buď v časopisech aneb ve společnostech důstojnost divadla a jeho správy urážel, hry provozované nebo připravované tupil a členům divadla na cti utřhal.

§. 13.

Kontrahující podvoluje se ve všech z této smlouvy vyplývajících právních přích, bez ohledu na své obydlí, pražskému soudu okresnímu a dv. dekretem od 2. pros. 1845 č. 40443, nařízenému sumárnímu soudnímu jednání.

§. 14.

Kontrahující vzdává se tímto práva každé jakékoliv název mající námítky a rekursu (odvolání) proti náhradním trestům v §. 7. a 11. smlouvy této stanoveným.

§. 15.

Smlouva tato počíná *15 dubna 1883* a jest až do *30. června 1888*

(= *osmdesát osm*) platna.

Kdyby však smlouva tato *tri měsíce* před tím než projde žádným z předcházejících článků smluvních ani zrušena, ani od té neb oné strany písemně výpovězena nebyla, tož zůstává ve všech odstavcích na jeden další rok a sice až do *30/6/1889* platna, což na dále pak též platí vždy od roku k roku.

Ředitelstvu přísluší však právo, aby smlouvu tuto zrušilo po každé předcházející výpovědi *čtyřnedělní* se všemi články jejími bez náhrady účastníkovi, a po výpovědi 14denní při všech, s kterými není uzavřena žádná smlouva písemná. *1/4 letem*

§. 16.

Obě smlouvající strany prohlašují se, že jim příslušící výpovědi svého času obapolně sobě doručí na list přijímací. Žádné jakékoli k této smlouvě se vztahující dodatečné obnovení nemá platnosti, když v smlouvě této není písemně uvedeno, aneb když o tom žádné zvláštní písemné usnešení se nestalo.

§. 17.

Zákonitě potřebné kolky k vyhotovení této smlouvy, jakož i kolky k možným smlouvám obnoveným zapraví na polo kontrahující při podepsání této smlouvy anebo smlouvy obnovené.

§. 18.

Za správné zachování všech zde stanovených článků smlouvy béře kontrahující slušné post numerando v měsíčních částkách při pravidelném zaměstnání pr.

čl 35, písa: Tricet pět zlatých r. m.

Členové však, kteří nemají ve smlouvě této honorár vyměřený, a toliko měsíční plat dostávají, jsou povinni též ve dvou představeních téhož dne účinkovati, nemajíce žádných nároků na jakýkoliv honorár.

a k tricet jeden zlatý honorár za přítomnost!

Ky p. Bager jest solový tenorist zaměstnán jest.

od srpna 1883 obdržel pan Berger 60 zlatých šedesát zlatých r. m. každý měsíc a dva zlaté honorár.

*Od těch dob, kdy se stal zároveň baleturním mistrem
platí jeho smlouva šedesát zlatých r. m.*

§. 19.

Kontrahující se tímto zároveň zavazuje, že nechťby z jakýchkoliv příčin při král. zem. českém divadle přestal účinkovati, ještě celý rok po uplynutí této smlouvy při žádném divadle v Praze a policejním rayonu ani co engagovaný člen vystoupiti nesmí, jinak že zaplatí ředitelstvu král. zem. divadla českého zde vyměřenou celoroční gáží, jakožto umluvené poenale.

§. 20.

Kontrahující prohlašuje se, že uzavření a plnění přítomné smlouvy v žádné z jejích článků nepřekáží žádný předevzatý závazek, jenžby ~~ho~~ vázal k představenému kteréhokoli divadla a vzdává se v případě opačném výslovně a beze všeho vyhrazení nejen každého právního nároku, jehož by jinak smlouvou touto nabyt, nýbrž zavazuje se mimo to k zapravení náhradního trestu Praze

čl 1000 totiž: *Tricet zlatých r. m.*

jestližeby smlouva pro takovou překážku nemohla se uznati za platnou a nemohla se splniti.

Jeden exemplář smlouvy této musí od nazpět se poslati,
vlastnoručně podepsán býti a nejdéle
jinak smlouva tato nemá více platnosti.

Na důkaz, že je smlouva tato docela po vůli kontrahujících, podepsána jest od obou stran smlouvu uzavírajících vlastní rukou.

V Praze dne 6. dubna 1883.

Za družstvo:

August Berger

ředitelstvo

Uvážil

Slavnému družstvu
král. zemského českého národního divadla!

Praxe!

Pro laskavé zvýšení mého služného, a
mých honorářů osmělují se tímto vysloviti mé
díky nejvřelější, a bude i na dále snaha má, by
požadavkům na mě kladeným vždy, a ve všech
směrech vyhověla, a sobě náklonost, a spokojenost
slavného družstva tímto udělala. —

Opakujíc díky mé, mám tu čest znamenat
v hluboké úctě
oddaná

Františka z. Schöpfů

Praxe dne 7. dubna 1885.

Příloha č. 4 – Žádost Františky ze Schöpfů Borecké o poskytnutí zálohy,
16. dubna 1886

Slavné ředitelství!

Ka. zemsk. česk. Národního divadla

Praxe!

Ta níže psaná prosím co nejdříve
slavné ředitelstvo by mně ráčilo
provolit zálohu sto zlatých a každého
měsíce splácet patnáct zlatých.

Doufám že slavné ředitelství
moji prosbu vyplní

V hluboké úctě

Praha 18¹⁶/₄ 86

Františka ze Schöpfů

č. d. 570.

K. K. 23/9 889.

p. ze Schöpfů stran mé sestry.

Slavná správní rada!

Žalostný osud mé sestry Františky ze Schöpfů
jest slavné správní radě dostatek znám.

Rovněž je známo, že se sestra má při představení
Sylvia dne 27. června 1885, juchaj v službě
Národního divadla poravila a toto poravění,
je poodalo příčinu k její těžké chorobě.
Lec jest naděje, že sestra má na krátkou dobu
svému povolání navrácená bude, an choroba
její se denně lepší.

Bude však jistno, by sestra má se v bytce
oděbrala na venek a tam se úplně postavila.

Je vyjádření jiného pana ředitele Tubera
i snad dle purlony, kterou má sestra s
divadlem Národním pravila, obdržel onemocněti.
by člen na práci dobu jen poloviční gázi.
Ta doba u mé sestry nastala, obřádem se

spokornou prosbou ku slavné správné radě
by tentokrát u sestry mé výjimku učiniti
ráčila. -

Právě teď potřebuje sestra má, má-li pivok
byti pracena, podprou.

Nemá nikoho, než Národní divadlo, kam se
může obrátiti. -

Upelují na slechomé srdce ctěných pánu, prosbou
by se mé ubohé sestry ujali, a by jí na kratkej
jenom čas celou gáři, jaké posud ponechali.

Dobrotivý Bůh jistě Vám, slechomé pánové,
steuske kento, oplati.

U první divě, si se obrácim k srdcim mizim
šlechtných, přeřavám lastavou sproved

bratr méstasné:

Král. Vnohradý dne 4. páří 1859

Gustav Jeřábek

Král. Vnohradý Vávrov, třída č. 19

Příloha č. 6 – Žádost Františky ze Schöpfů Borecké o poskytnutí zálohy,
28. října 1890

zorecha
1167

a' avito al 40. —

Klaviné
Království král. žensk. českého
Narodního divadla
v Praze!

Napísaná prosím jektivě o povolení zálohy
z fl. 30. — na měsíc splátky po fl. 5. — od 1. listopadu
př. počínaje.

Jeť mi nyní nemožno kryti své obyčejné výlohy,
an posna málo zaměstnana jsem a jistě značnou částku
ku stěhování potřebuji, tak se obracuji s důvěrou k slavnému
správnímu výboru, aby mou prosbu vyslechl a laskavě
zálohu mi povolití račil.

Pravenam
v nejhlubší úctě oddana

Praha, dne 28. října 1890 Františka ze Schöpfů

Instrukce pro členy král. českého zemského a Národního divadla v Praze.

I. oddíl.

Obecná pravidla.

§1. instr. losavauhíel.

§1.

Každý člen král. českého zemského a Národního divadla jest povinen vlastní rukou stvrditi, že dostal tato pravidla, která jsou podstatnou částí jeho smluvního poměru k divadelní správě.

§2.

§1. smlouvy.

^{Kteréhokolí}
Každý člen solista i člen ~~některého~~ sborového tělesa zavazuje se ^u ujedná-
~~ní~~ ^m o angagement, že bude na kaž-
dem divadle a jevišti řízením sprá-
vou král. českého zemského a Národ-
ního divadla, a ve všech představe-
ních pořádaných řízenou správou

7 Vyjímka plati oblék
solista v případě
nemoci ~~trvajici~~
délu tři dny a ne
délu než měsíc,
§ 4 smlouvy.

7 Gaji však od dlužní
nemocný člen ne-
zkrácene. Jevá-li
nemoc solista, délka než
měsíc a ne délka než dva
měsíce, od dlužní nemocní
člen jen poloviční sazba.
Jevá-li nemoc solista
důlní nově
důlní nově
nemocensky
pojišťováním

Délka než dva měsíce
má ředitelství Národního
divadla až do uplynutí dlužní
tři měsíce více solista

práve tak jako
bude všem jiným členům
divadla (kromě po ochu-
ravání až do ~~práve~~
dvaceti měsíců)

§ 5. a § 6. smlouvy.

má vyjímání zvláštní honorář
za jistý výkon (na př. solista za
účinkování v představení), má
nárok na honorář pouze v tom pří-
padě, že skutečně výkon onen pro-
vedl, leda by měl garantovaný
jistý počet honorářů, ve kterémžto
případě dostane tolik honorářů,
kolik jich má garancováno. 7 Vyjímá-
se ~~(u solistů) pouze případ ne-
moci~~ v případě tom zadrží se
po každém třetím dnu jeden
honorář za hru. 7 Pokud ~~bude~~
~~nemoci trvajici déle tři dny, má~~
~~ředitelství Národního divadla jen~~
ty povinnosti, které mu ukládá
zákon o nemocenském pojišťování
ze dne 30. března 1888 č. 33 ř. z. 7
7 případě, že vznikne bude pro
členstvo Národního divadla samo.
statná nemocenská pokladna za-
tožto zapsaná (režijní) poklad.
na pomoc na základě zákona
ze dne 16. července 1892 č. 202 ř. z.,
povinni budou členové Národního
divadla přihlásiti se za členy re-
činné pokladny a platiti před-
psané příspěvky. Tímto ustanovením nemění
se však nic na krasaváckých právech, vesměch z ujed-
naní a engagement.
Stavne vypláči § 5. se členům Národního divadla
numeranda.

7 Kostumy a potřeby divadelní do-
dává správa divadelní bez výjim-
ky pouze ~~pro~~ členům sborových
členů. ~~Sbor~~ členové sboru a pak
členové orchestru musí sobě však opatřiti
vlastním nákladem plesový oblek.

kostumy a obleky měly zůstat, ma-
jetkem divadelní správy.

§ 6.

§. 11. smlouvy,
§. 2. instrukce
a usus dosavadní.

Pokud není nic jiného ujednáno,
muže divadelní správa dáti vý-
pověď solistovi a úředníkovi na
tri měsíce, členovi orchestru a
operního sboru na šest neděl,
členu baletního sboru, vyjmajíc
t. xv. figuranty a figurantky na
čtyři neděle. Pro ostatní personal
platí 14 denní výpověď.

Člen může dáti výpověď jen před
ukončením angagementu, uzavře-
ného na jistý čas, tím spisobem,
že výpověď tato dopadne posledním
dnem angagementu. Délky lhůty
jsou totožny jako při výpovědi diva-
delní správy.

Výpověď dává se pouze písemně,
a sice ~~střed~~ ~~podle~~ ve smyslu §. 8. instrukce
pro intendanty ~~čís. zem. úřada.~~

§. 7. smlouvy.

Pro připadě
smlouvy

Všeliké porušení, ~~nebo~~ ~~porušení~~
Samovolné nedodržení ~~porušení~~
nebo přerušeni povinnosti, převzatých
ujednáním o angagementu a těmi,
to instrukcemi, opravňuje ředi-
telstvo ke zrušení angagementu ve
všech směrech.

Trvá-li však ředitelstvo na ujed-
nání, zavázán je člen s vylouče-
ním jakéhokoliv odvolání nebo
námitek zaplatiti hotově správě
divadelní náhradní pokutu (pokud
není ujednána vyšší suma), ~~nej~~
az do výše ~~ročních~~ ročních příjmů (služného),

IV. oddíl.

Ulohy.

§ 22. instr.

§ 43.

Každý člen jest povinen pod trestem 10 hatírů z každé koruny měsíčního služného svým jménem stvrditi ve svém sešitu, že úlohu dostal, třeba se i domníval, že může námítky činiti proti přidělení té úlohy.

Kdo úlohu ztratí, roztrhá nebo nepotřebnou učiní, musí ji dát na své útraty znovu napsati.

Členu ze svazku divadla vystupujícímu nevyplati se služné za poslední měsíc, pokud nevrátí ředitelství všechny jemu odevzdané úlohy, rekvizity nebo kusy garobrobení atd., vůbec všechny věci divadlu náležející.

§ 23. instr.

§ 44.

Ředitelem, po případě jeho zástupci, regisseurem neb kapelníkem přidělená úloha nesmí se vrátit. Má-li však člen za to, že má platné námítky proti tomu, že mu úloha ta přidělena byla, ať oznámí ředitelství námítky ty během 48 hodin, pokud jde o novinky, a ihned, pokud jde o reprisy, poněvadž se musí předpokládat, že každý solista značným repertoirem divadla

* (dříve 24)

Byt. vzdání se z něho, dovolení.

§ 21. instr.

§ 34.

Každý člen divadla jest povinen hned^{po} svém nastoupení oznámiti ředitelstvu přesně své bydliště, jakož i potom každou změnu jeho, aby o všem v čas zpraven býti mohl.

V případě dovolení má rovněž člen přesně udati, kde poslední týden před ukončením dovolení dlíti bude, a maxnačiti spolehlivě způsob, jakým o disposicích ředitelstva nejnově zpraven býti může.

Kučiní-li člen oznámení tuto předepsaných, vydává se pokutě ve výši jednodenního až pětidenního slůž. něho dle toho, jaký následek mělo opomenutí, že neudal své adresy.

Vzhledem k tomu, že tou dobou garantovány jsou členům král. česk. zemsk. a národního divadla smlouvou se zemským výborem království Českého 22 dní dovolení každý rok, nesmějí členové Národního divadla bydlet na venkově nebo vůbec mimo obvod kr. hlav. města Prahy, leda že by ředitelství dalo k tomu výslovné svolení. Avšak i v tomto případě jsou povinni jmenovati v Praze plnomocníka, jemuž by pro ně dodány býti mohly všechny správy ředitelstva s tímž účinkem, jako by jim samým dodány byly, a jiní by až do 5 hodin odpoledne mohli

Příloha č. 8 – Zápis v *Gážní knize* Národního divadla v Praze z let 1908–1912

Rekapitulace	Červenec	Srpen	Září	Říjen	Listopad	Prosinec	Leden
Učedníci	4769.99	4769 99	4769 99	4769 99	4769 99	4769 99	4769.99
Činobora dámy	2703 34	2708 34	2708 34	2781 68	2781 68	2781 68	2781
kč " honorář	1534.16	1561 66	1536 66	1669 66	1670 66	1664 16	6027
kč páni	5630.98	5680 98	5680.98	5680 98	5703 48	5710 93	1576
kč " honoráře	2596.34	2489 34	2702.34	3190 34	3174 34	2929 34	2714
Žpěvobora dámy	4191.68	3858 34	3858 34	3658 34	3725 -	3725 -	3775
kč " honoráře	2013.98	2165 32	2561.32	2407 32	2508 66	2470 66	2494
kč páni	5745.57	5805 57	5921 12	5921 12	5921.12	5921 12	6250
kč " honoráře	2680 42	2700 42	3082.21	2976 21	3140 21	2018 21	3130
Sbor dámy	3878 -	3898 -	3838 -	3824 -	3868 -	3868 -	373
Sbor páni	4334 -	4386 -	4474 -	4444 -	4417 34	4504 -	444
Orkestr	11988 33	11996 66	12296 66	12046 66	12086 66	12126 66	1304
Balet	2532 -	2502 -	2617 -	2617 -	2717 -	2717 -	257
kč honoráře	237 -	350 -	325 -	304 -	289 -	276 -	390
Děti	195 -	185 -	185 -	185 -	245 -	245 -	24
Figuranti	496 -	496 -	496 -	478 50	511 -	496 -	51
Technic. personál	3543 46	3600.60	3925 98	3607 46	3655 46	4052 86	357
Rozličné	3087 -	3087 -	3182 -	3047 -	3061 -	3156 -	306
Billetaři	1324 -	1324 -	1324 -	1348 -	1348 -	1348 -	132
	62561.25	62685.25	65514 94	64957.26	65596.60	65780.66	6542

Příloha č. 9 – Úvodní strana *Kolektivní smlouvy*, 1922

K o l e k t i v n í s m l o u v a

uzavření mezi Svazem obecních ženských a státních zřízenců / divadelní skupina / a správou českého zemského a Národního divadla v Praze.

Obor : balet.

La première de ce soir a été à bile

1. Členové baletu / dány / mají nárok na evičební úboru střevice, dále na střevice červ^{ne} a bílé / upomíná prádlo pro představení.

Do té doby, než bude možno správě divadla tyto věci opatřiti, bude důmům baletu vyplacen měsíční paušál *map* 50 Kč za používání vlastních věcí.

2. / Přijímání / propouštění členů, ~~jako i zru-
ování jich do vyšší třídy nemá se díti bez dřívější úřady a důvěrníky neb důvěrnicemi a důvěrníci nemá býti pro vinu svou ani zliknování ani propouštění a musí jim býti k tomu potěby čas v~~šano in.~~~~

3. / Balet jest jako ostatní tělesa podřízen přímo správě divadla.

4. / Členové baletu obdrží honoráře: při dvou představeních účinkují-li v obou / odpo. i večer. / 30 Kč, za účinkování jen šepolečně 10 Kč a účinkují-li v činohře, zvláštní honorář 5 Kč. - účinkuje-li někdo v představení v Národním divadle a musí o témž představení v Národním divadle večer. neb odpo. / účinkovati ještě ve Stavovském divadle, neb naopak, obdrží za toto přecházení honorář 10 Kč. ~~ochraně honoráře odpadáji. / Ostatní omešny odrí / balet jako sbor, / též i líčidla a vazelínu.~~

5. / Skoušky / konají se od 9 hod. ranní do 1 hod. odpo. neb od 10 hod. do 1 hod. in.

6. / Trvá-li skouška déle než dox této doby, honoruje se každá nečtá hodina 10 Kč. Když jsou dvě představení, odpadá dopolední skouška.

4 hodiny pauzy v 10 hod. ranní

4 hodiny 4 hodiny denně, trvá-li pauza dle nejv. 2 hod. in, / přičemž za každou 2-3 hodiny 5 Kč, za každou další hodinu 10 Kč / každá / skouška odpadá jen ve dnech, kdy se konají 2 představení / odpadá jen balet, když balet se v obou těchto představeních /

Slavné

správě Národního Divadla

v P r a z e .

Podala jsem správě pensijního fondu Národního Divadla žádost o svoje pensionování od 1. října 1933, žádajíc zároveň o úpravu mého výslužného vzhledem na délku mého zaměstnání na scéně Národního Divadla a povahu mé práce v jeho službách konané.

Vzhledem k tomu však, že na hmotný výsledek mé práce jsou odkázáni také jiní členové mojí rodiny, dovoluji si uctivě požádati, aby mi i po mém pensionování správou Národního Divadla dána byla častěji příležitost k pohostinským hrám.

Ze svých příjmů vydržují totiž svoji starou 63 letou matku a také jest na můj příjem výhradně odkázán můj bratr Luboš Štěpánek, posluchač vysoké školy technické v Praze, který dosud absolvoval na oddělení strojnickém třetí ročník svých vysokoškolských studií. Konečně podporují ještě také svoji nemocnou babičku.

Prosím, aby se zřetelem na tuto okolnost
správa Národního Divadla i po mém pensionování poskyt-
la mi příležitost k častějším pohostinským hrám a u -
možnila mi tak i další činnost uměleckou i ulevila
mým starostem hospodářským.

*Helena Štěpánková,
sólová tančnice Nár. div.*

V Praze dne 9. září 1933.

Národní divadlo v Praze.

12. IX. 1933

n. 2081 / příl.

fm

Příloha č. 11 – Smlouva s Jaroslavem Hladíkem na pozici baletního mistra,
23. dubna 1931

SMLOUVA.

Mezi ředitelstvem Národního divadla v Praze se strany jedné
a panem Jaroslavem H l a d í k e m se strany
druhé byla dnešního dne uzavřena tato smlouva:

§ 1. Pan Jaroslav H l a d í k zavazuje se na
každém divadle nebo jevišti spravovaném ředitelstvem Národního divadla jako člen
baletní mistr

podle nařízení ředitelství divadla účinkovati a podvoluje se všem u divadla již plat-
ným neb příštím předpisům divadelním (instrukcím) a pensijního řádu pro zaměst-
nance Národního divadla v Praze, které uznává za integrující část této smlouvy.

§ 2. Tato smlouva počne dnem 1. l e d n a 1931
a potrvá do 31. p r o s i n c e 1931.

§ 3. Tato smlouva váže obě strany dnem podpisu.

§ 4. Za správné zachování všech zde stanovených článků smlouvy bude
pamu Jaroslavu H l a d í k o v i vypláceno
pokladnou Národního divadla v měsíčních lhůtách předem ročně

Kč 50.000.- slovy padesát tisíc korun čsl. a zvláštní
přídavek 4.000 Kč splatný v první polovině prosince 1931. Mimo
to přísluší panu J. Hladíkovi honorář 200 Kč za vypravení nových
baletů, event. úplné choreografické přepracování starých baletů a
honorář 30 Kč za inspekční službu při představeních baletů.

Za tyto služební požitky jest pan Jaroslav H l a d í k
povinen k 96 vystoupením ročně. Vystoupení přes tento počet honorují se
částkou Kč 50.- za vystoupení.

Vystoupení čítají se vždy od 1. července do 30. června příštího roku.

§ 5. Pan Jaroslav H l a d í k je povinen účinkovati při
představeních bez ohledu na to, zda představení jest vysíláno rozhlasem či nikoliv.

§ 6. Pan Jaroslav H l a d í k zavazuje se, že bez předchozího svolení ředitelství Národního divadla nebude účinkovati na žádném jiném jevišti, v žádném jiném divadelním podniku a p., při inscenování filmu, nebo podnicích rozhlasových.

§ 7. Pro případ, že by ředitelství divadla se rozhodlo uspořádati s celým souborem divadla nebo jeho částí zájezd do některého města mimo Prahu, vyhrazuje si podepsaný dohodnouti se s ředitelstvím divadla o podmínkách svého spolučinnování od případu k případu.

§ 8. Panu Jaroslavu H l a d í k o v i přísluší právo na normální dovolenou, včítajíc v to divadelní prázdniny a v době těchto prázdnin.

§ 9. Pan Jaroslav H l a d í k podrobuje se v případě porušení nebo neplnění smlouvy a instrukcí (v § 1.) konvenční pokutě ve výši všech svých ročních zaručených příjmů.

§ 10. Oběma stranám přísluší právo vypověděti tuto smlouvu a to na tři měsíce, vždy k prvému dni každého měsíce.

§ 11. V případě sporu podrobuje se pan Jaroslav H l a d í k onomu soudu v Praze, který pro spor ten bude věcně příslušný.

V PRAZE, dne 23. d u b n a 193 1.

"Tato smlouva nabývá platnosti, jakmile ji schválí ministerstvo školství a národní osvěty".



M. Kříž

Jaroslav Klavův

D. D.

Ředitelství Národního divadla.

v Praze.

Podepsaný Jaroslav Hladík, baletní mistr v v.
Nář. divadla, uctivě žádá o vyplacení
obnosu, jež mu byl sázen měsíčně ve
20% částce.

Podepsaný je skoro 2 roky stížen těžkou
plicní chorobou a všechny peněžní prostředky
které měl po ruce, aby své zdraví upevnil,
jež vyčerpal. Protože, dle úsudku lékařů
ještě nutno, nemá-li býti ohrožen život
podepsaného, podniknou dále léčeni
které si opět vyžádá větší obnosu a
podepsaný je povinen tak učiniti vzhledem
ke své rodině (manželka a dvě děti) doufá přece,
že ředitelství vezme toto laskavě na vědomí
a jeho naléhavé žádosti vyhoví.

S respektov. úctou

O Praze, dne 24. června 1934.

Jaroslav Hladík
baletní mistr v. v.

odní divadlo v Praze.

ne 29. VI. 1934
1460

Záložnice - Zahrad. město
1934

Příloha č. 13 – Návrh Joe Jenčíka na finanční podmínky svého případného angažování jako baletního mistra, 12. října 1936

JOE JENČÍK
BALETNÍ MISTR A CHOREOGRAF

V Praze, 12. října 1936.

Vážený pane vrchní rado,

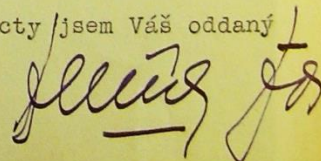
navazuje na naši rozmluvu ze soboty 10.t.m. dovoluji si Vám předložití výčet hmotných požadavků, týkajících se mého zavázání k Národnímu divadlu v Praze.

Podle dohody s panem ředitelem dr. Mojžíšem měl bych za úkol prováděti choreografii baletů a operních částí, jež by mi přidělila umělecká správa opery a choreografické části her, jež by mi přidělila umělecká správa činohry. Podle toho byla by moje částečná absence u opery /vzhledem k pí. Nikolské jako choreografky/ vyvážena činností u činohry. Jelikož odměny ve formě honorářů a denních diet mne podstatně sociálně poškozují, t.j. zbavují mne výhod pensijního, nemocenského pojištění a t.d. dovoluji si navrhovati formu měsíčního služného.

Normální gáže baletního mistra, respective gáže, jež je úměrná jeho stavu a požadavkům na něho kladeným pohybuje se v Praze kolem 4500 Kč měsíčně. Podrobnější označení funkcí jako je ku příkladu inspekce, udržování repertoiru, výcvik ensamble, odborná administrace, jež by výše uvedená suma kryla, nemohu prozatím vyznačiti, protože podle dopisu pana ředitele ze dne 8. října t.r. rozdělení práce a kompetence v baletu jsou věci, jež si ředitelství Národního divadla ponechává k rozhodnutí.

Jelikož si plně uvědomuji komplikaci, jež nastává přizváním mé osoby k trvalé spolupráci v sezoně vlastně pokročilé vzhledem k navazování smluv, přenechávám Vašemu laskavému rozhodnutí eventuelní redukci sumy, již jsem prve uvedl.

S projevem dokonalé úcty /jsem Váš oddaný



Příloha č. 14 – Přímluva Václava Talicha za zvýšení platu Joe Jenčíka,
23. května 1939

Ředitelství
Národního divadla v Praze
Chef opery

Praha, dne 23. května 1939.

Vážený pane řediteli,

k žádosti p. Nikolské mohu mít jedinou poznámku a i ta vlastně zasahuje do Vaší pravomoci. Myslím totiž, že zvýšením gáže p. Nikolské vynucuje se samozřejmě i zvýšení gáže p. Jenčíka a pochybuji, že máme tolik volných finančních prostředků, abychom ještě tak zmnožovali nesnáz dvou baletních mistrů. Tu ovšem veházím už do oblastí umělecké a musím Vám říci nepokrytě, že v dnešní soustavě dvou baletních mistrů nemohu vidět definitivní stav. Představoval jsem si vzájemnou loyální spolupráci obou mistrů tak, že by každý ~~řídil~~ po své umělecké schopnosti vychovával a obohacoval soubor jim svěřený. Že taková práce je možná vidíme na orchestru Národního divadla, kde mnohost dirigentských individualit podporuje mnohost v tvárlivosti orchestru. To jsem měl před očima, když jsem se přimlouval za baletní mistry dva. Moje očekávání bylo sice zklamáno, ale nemyslím, že je nyní vhodná chvíle k zasáhnutí, poněvadž nemohu raditi k výměně osob, pokud za ně nemám hodnotnější náhradu.

Jsem v projevem
Václav Talich.

Příloha č. 15 – Smlouva s Jelizavetou Nikolskou na pozici baletní mistryně a choreografky pro sezónu 1940/1941

S m l o u v a ,

kteřou dnešního dne s výhradou schválení ministerstva školství a národní osvěty uzavřelo ředitelství Národního divadla v Praze s baletní mistryní paní Jelizavetou Nikolskou.

1/ Paní Jelizaveta Nikolská zavazuje se na dobu od 1. srpna 1940 do 31. července 1941 působiti na Národním divadle v Praze jako baletní mistryně a choreografka, pokud se týče také první solová tanečnice v níže uvedených mezích podle nařízení ředitelství.

2/ Tato umělecká činnost její obsahovati bude choreografii a nastudování oněch baletů a tanečních vložek v operách, pokud se týče i činohrách, které jí umělecká správa zpěvohry nebo činohry přidělí. V tom jsou arci zahrnuty také korepetice běžného repertoáru, jakož i nové úpravy a nastudování toho kterého baletu nebo té které baletní vložky, a dohled na představení, na jichž uvedení od původu spolupůsobil, nebo která jí byla dodatečně přidělena.

Zkušební čas, jehož není potřebí ani ke studiu nového ani k opakování starého repertoáru, věnuje vyučování baletního sboru.

Mimo to bude jí ředitelství zváti případ od případu na vystupování v hlavních úlohách.

3/ Paní Nikolská jest na uvedenou dobu angažována jako jediná baletní mistryně a jakožto taková je tedy také výlučnou bezprostřední představenou baletního personálu, které přísluší pečovati o náležité užívání potřebných zařízení a zejména také účelné rozdělování zkušebního času.

Naproti tomu je však vyhrazeno ředitelství, aby na tutéž smluvní dobu mimo ni angažovalo také ještě jiné choreografy, buď pro jednotlivé úkoly nebo jako stálé hosty.

předem paní Nikolská se souhlasem na vědomí, že dosavadní baletní mistr a choreograf pan Josef Jenčík má býti i nadále angažován jako stálý host choreograf. O jednotlivých úkolech, které mu budou přiděleny, rozhodne ředitelství, pokud se týče umělecká správa zpěvohry nebo činohry, bude však věcí baletní mistryně, aby správa provedení jich dala mu k dispozici potřebný baletní personál a zajistila mu nerušené užívání příslušných zařízení jakož i přiměřený zkušební čas.

4/ Bude hleděno k tomu, aby paní Nikolská byla včas zpravena o tom, která baletní díla se proponují na sezonu nejbliže příští.

5/ Za tuto činnost přísluší paní Nikolské služební plat ročních K 42.000.--, splatný v měsíčních lhůtách předem jdoucích.

Za nové nastudování celovečerního baletu nebo několika kratších baletů, kterými se vyplní celé představení, ve vlastní choreografii, přísluší jí honorář K 1.500.--, za kratší balety přiměřená část honoráře. Za baletní vložky ve zpěvohrách, pokud se týče činohrách nemá nároku na zvláštní honorář.

Za inspekční službu při baletních představeních bude jí vyplácen honorář K 50.-- za představení, za inspekční službu při zpěvohrách a činohrách s baletními vložkami nemá však nároku na zvláštní honorář.

Za každé vystoupení bude jí rovněž vyplácen zvláštní honorář, a to v baletním představení částkou K 500.--, v operním představení částkou K 200.--, předpokládajíc, že v operách bude vystupovati jen tenkrát, jde-li o velkou baletní vložku.

6/ Na dovolenou má paní Nikolská nárok v hlavních divadelních prázdninách.

Mimo to zajišťuje se jí však bezplatná dovolená mezi sezonou v trvání dvakrát po jednom měsíci za příčinou případných zájezdů do ciziny, oznámí-li příslušnou dobu nejméně na 3 měsíce předem.

Ředitelství nečiní námitek proti tomu, aby paní Nikolská ve volném čase byla výdělečně činná i mimo Národní divadlo, ale je vyloučeno, aby se tak dalo v obvodu Velké Prahy. Výjimku činí její soukromá baletní škola, ve které však nesmí býti za plat vyučování členové a čekatelé baletního sboru Národního divadla.

8/ Paní Nikolská je členem Pensijního fondu pro zaměstnance Národního divadla v Praze a k nemocenskému pojištění je přihlášena u Léčebného fondu veřejných zaměstnanců.

9/ Ve všem ostatním podrobuje se paní Nikolská ustanovením instrukce pro členy Národního divadla v Praze.

10/ Smlouva je vypověditelná s obou stran na 3 měsíce, vždy k prvnímu dni měsíce.

11/ Pokud by v důsledku vyšší moci, na př. války, úředního rozhodnutí, epidemie, požáru a pod. Národní divadlo bylo uzavřeno, zaniká tato smlouva sama sebou.

12/ Tato smlouva nabývá platnosti, jakmile ji ministerstvo školství a národní osvěty schválí.

V Praze dne

4. června J. Nikolská
1940.



[Handwritten signature]

Ministerstvo školství a nář. osvěty
schválilo uzavření této smlouvy rozhodnutím
ze dne 4. 6. 1940. 70.463/40-IV/2
Č. jed. N. D. 1457/40.

Příloha č. 16 – Žádost Jiřího Němečka o přijetí do baletního sboru,
21. listopadu 1939

Říčanech dne 21. XI. 1939.

248

Ředitelství národního divadla.



Ja,

již popřesnaný, žádám svolení o přijetí za člena
baletního sboru národního divadla. Jsem narozen
dne 12. dubna 1924 v Říčanech. S dobrým prospěchem
jsem vychodil čtyři třídy měšťanské školy.

K této své žádosti přikládám zároveň také
osvědčení z baletního kurzu a baletní školy milostivé
paní pi Jelizavety Nikolovské.

O přijetí a kladné vyřízení této žádosti

proš

Národní divadlo v Praze.

22. XI. 1939

jedn. 2834 / příl.

Jiří Němečka
Říčany u Prahy číslo 124.

Příloha č. 17 – Potvrzení o přijetí Jiřího Němečka jako výpomocného člena baletního sboru a návrh smluvních podmínek, 1942

Panu

Jiřímu Němečkovi,
v Náměstí u Prahy,
ul. Na hradě 124.

Vyhovuje Vaší žádosti ze dne 21.XI. 1939 a žádosti ze dne 27. dubna 1942 přijímám Vás podle výsledku scutěžní zkoušky ze dne 16. července 1942 - s podmínkou, že Vás divadelní lékař uzná způsobilým - od začátku nové divadelní sezony, t.j. od 25. srpna t.r. za výpomocného člena baletního sboru a přiznávám Vám od téhož dne podle obdoby ustanovení § 6. kolektivní smlouvy služební plat podle III. platové třídy měsíčních K 1.000,-- a příslušnými drahotnými přídávky, které tou dobou činí měsíčních K 575,--, celkem K 1.575,--.

Pokud jde o nemocenské pojištění budete pojištěn u Nemocenské pojišťovny soukromých zaměstnanců v Praze XI. a pensijně u Úřadovny všeobecného pensijního ústavu v Praze XI.

Jinak vztahují se na Vás příslušná ustanovení kolektivní smlouvy baletního sboru.

K nastoupení služby přihlaste se dne 25. srpna t.r. u ředitelství Národního divadla.

Žádám Vás, abyste na připojené kopii tohoto dopisu oznámil, že přijímáte toto místo a protože nejste dosud plnoletý, dal toto oznámení také potvrditi svým otcem a vrátil pak toto oznámení ředitelství Národního divadla v Praze.

Jiří Němeček

Václav Němeček
otec

Příloha č. 18 – Žádost Zory Šemberové o přijetí jako sólové tanečnice s povinností tančit ve sboru, 4. ledna 1933

V Brně 4. ledna 1933.

Ředitelství Národního divadla

Praxe

Dovoluji si předložití výpis mého dosavadního působení jako klasická tanečnice a prosbu o přijetí k Národnímu divadlu v Praze v této hodnosti v jaké jsem nyní angažována u Zemského divadla v Brně, totiž jako sólová tanečnice s povinností tančiti ve sboru.

O mého ucházení se proto, abych nabyla více příležitosti k uplatnění svých vědomostí a příležitosti dále se vzdělávat jak v klasickém baletu tak i ve výpravovém tanci ve velkoměstě.

Příkladem ráčím (současnou praxí) své fotografie a 2 kritiky z baletu Belkiv. Ostatní doklady ráčím shned, jakmile budu o ně požádána.

Zora Šemberová

Brno - Kral. Pole, Palackého 115

Národní divadlo v Praze

Dne 7. I. 1933

36

771. 187
ZN