

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Pracoviště oboru Orální historie – soudobé dějiny

**Bc. Lucie Rajlová, DiS.**

**Pražská baletní scéna a její hlavní  
představitelé ve 2. polovině 20. století**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. et Mgr. Lenka Krátká**

Praha 2015

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Současně dávám svolení k tomu, aby byla tato práce zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v depozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 26. června 2015

.....

Bc. Lucie Rajlová, DiS

## **Poděkování**

Na tomto místě bych nejprve ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. et Mgr. Lence Krátké za odborné vedení této práce, cenné rady, projevenou důvěru a velkou míru trpělivosti. Ráda bych touto cestou poděkovala i všem narátorům a narátorkám, kteří se rozhodli podpořit můj výzkumný záměr a s důvěrou se se mnou podělili o své vzpomínky.

Velké poděkování patří také rodině a nejbližším přátelům, kteří mi po celou dobu tohoto studia nepřestali vyjadřovat svou podporu. Největších díky patří mé milované babičce.

# Obsah

Obsah .....	4
Abstrakt.....	6
Úvod.....	8
1. HISTORICKÁ ČÁST .....	11
1.1 Pražská baletní scéna .....	11
1.2 Pražská baletní scéna do roku 1945.....	12
1.3 Baletní scéna a důsledky politických změn .....	19
1.4 Taneční vzdělání v Praze.....	30
1.5 Baletní scény v Praze.....	41
1.6 Stěžejní osobnosti .....	45
1.7 Další baletní soubory působící na pražské scéně.....	51
2. METODOLOGICKÁ ČÁST .....	59
2. 1 Zhodnocení použitých pramenů.....	60
2. 2 Výzkumné metody jejich využití v rámci výzkumu .....	67
2. 3 Orální historie .....	67
2. 4 Propojení dvou projektů (Diplomová práce a projekt Dějiny AMU) .....	68
2. 5 Výběr narátorů a narátorek pro výzkum .....	71
2. 6 Proces oslovení narátorů a narátorek .....	74
2. 7 Realizace rozhovorů.....	80
2. 8 Realizace rozhovorů a jejich transkripce .....	83
2. 9 Pořízení nahrávky a možnosti její archivace.....	86
2. 10 Přepisy rozhovorů a přípustná míra zásahů ze strany narátorů a narátorek Případně dobrovolná „ztráta“ narátora.....	91
2. 11 Shrnutí práce s narátory a narátorkami .....	93
3. PRAKTICKÁ ČÁST .....	98
3. 1. Praktická část výzkumu.....	98
3. 2 Vliv komunistického režimu na československý balet .....	100
3. 3 Takzvaná „druhá kariéra“ .....	107
3. 3 Prestiž.....	116
Závěr .....	124

Použité prameny .....	126
Literatura.....	126
Rozhovory .....	130
Vysokoškolské práce .....	130
Archivní prameny .....	131
Jiné.....	131
Internetové zdroje .....	132
Jmenný seznam umělců .....	135
Seznam použitých zkratk .....	139
Seznam tabulek .....	141
Seznam fotografií.....	141
Přílohy.....	142
Příloha č. 1 – Dekret presidenta republiky ze dne 27. října 1945 .....	142
Příloha č. 2 – Dopis Saša Machov – Ředitelství Národního divadla v Praze.....	143
Příloha č. 3 – Okruhy otázek pro rozhovor .....	144
Příloha č. 4 – Okruhy otázek pro projekt <i>Dějiny AMU</i> .....	145

## **Abstrakt**

Diplomová práce se zabývá pražskou baletní scénou a jejími významnými představiteli v období 2. poloviny 20. století. Studie si klade za cíl v komplexnější podobě shrnout dosud nezpracované téma, jež má velký potenciál pro další bádání. Snahou bylo zachytit osudy několika významných osobností baletní scény, a to z oblasti taneční, choreografické a pedagogické. Dále autorka mapuje vybrané historické události, které jak z pohledu divadelních, tak z pohledu dějinných mezníků, baletní scénu citelně ovlivnily. Zvolená problematika byla řešena pomocí literární rešerše tematicky zaměřené literatury a zpracováním archivních dokumentů. V rámci výzkumu byla aplikována také metoda orální historie.

Přínosem této práce je nejen stručné zmapování pražské baletní scény, profese baletního umělce/umělkyně se všemi klady a zápory, ale především připomenutí osobností, jež se do historie tohoto umění ní nezapomenutelně zapsaly.

### **Klíčová slova:**

Balet, Československo, HAMU, choreografie, Národní divadlo.

## **Abstract**

This diploma thesis deals with the Prague ballet scene and its important representatives during the second half of the 20th century. The study aims to provide a concise summary of a topic that has not been covered so far and holds great potential for further research. The effort is to capture life stories of several eminent personalities of the ballet scene in the area of dance, choreography and teaching. In addition, the author maps events which had a significant impact on the ballet scene both in terms of theatrical and historical milestones. The chosen problems are approached by using theme-oriented literature reviews and processing of archival documents. The method of oral history is used as part of the research. The contribution of this thesis lies in its concise mapping of the Prague ballet scene and the profession of a ballet artist with all its possible pros and cons. Most importantly, it also serves as commemoration of personalities who had an unforgettable influence on the history of this art form.

### **Keywords:**

Ballet, Czechoslovakia, HAMU, choreography, National Theatre.

## Úvod

V období na přelomu 19. a 20. století dosáhlo české taneční umění, zejména balet, velkého uznání a prestiže, a to jak u odborné, tak i laické veřejnosti. O mistrovství tanečníků a tanečnic, ale i choreografů se lidé mohli dočíst v dobovém tisku, který se baletním přestavením věnoval mnohem častěji, než je tomu v dnešní době. Tento klesající zájem o daný obor byl jedním z důvodů pro výběr tématu předkládané diplomové práce *Pražská baletní scéna a její významní představitelé ve 2. polovině 20. století*. Dalším podstatným důvodem byla absence rozhovorů s těmi, kteří se významně podíleli na rozvoji baletu či jeho výuce, což v momentě, kdy se jedná o dosud žijící umělce, vnímám jako mezeru, kterou je nezbytné doplnit a zachovat osobní vzpomínky osobností s baletem spjatých.

Další motivací byl velmi kladný vztah autorky k této umělecké činnosti, které se v odborných kruzích, a to zvláště v historických a badatelských, dle jejího názoru, nevěnuje tolik pozornosti, kolik by si zajisté zasloužila. Také je zřejmé že vzhledem k úspěšnosti českých baletních sólistů na domácích i zahraničních pódiiích, a to po celou dobu dvacátého století, se jim v porovnání s dalšími představiteli uměleckých činností nedostává takové mediální reflexe, popularity a uznání, jaké jim zcela náleží po právu.

Baletní představení i přesto bývají vyprodána, a to nejen při premiérách či derniérách. Baletní přípravky bývají každoročně plné. Spousta malých dětí, zejména dívek, si již jako malé přejí být právě baletkami. V čem tkví to lákavé kouzlo, které k baletu neustále přitahuje tak velké množství lidí? Balet je považován za nádhernou záležitost, jehož krása spočívá v precizním spojení hudby a tance, který působí na diváka jako souhra elegance s lehkým a nenuceným pohybem. Ten však nevzniká sám od sebe, jak by se mohlo na první pohled zdát. Když se dětský sen mění na realitu, tak nastává tvrdé prožření, které znamená roky a roky neuvěřitelné dřiny a drilu.

Nelze se ani domnívat, že by se baletu začínali věnovat tanečníci s vidinou velké slávy či vysokého finančního ohodnocení.<sup>1</sup> Balet je často označován za jednu z nejméně vděčných profesí, neboť její vrcholná část, kdy tanečníci mohou těžit z mnoha let

---

<sup>1</sup> Platy v baletních souborech v roce 2010, viz RIEDLBAUCH, Václav; VAŠEK, Roman. *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu: (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts)*. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR – centrum rozvojových aktivit, 2012, s. 48.  
(Případně zde bude odkaz na kapitolu a stranu)



obrovské dřiny, trvá mezi ukončením studia taneční konzervatoře a koncem kariéry maximálně dvacet let. Spíše o několik let méně. A poté přichází jeden z největších problémů tanečníků – co dál? I přesto tento krátký čas aktivní kariéry se mnozí v baletním světě stali legendami. Při vyslovení jejich jmen všichni z tanečního oboru vědí nejen to, o koho se jedná, ale dokáží také vyjmenovat, v jakých rolích dotyční excelovali či v čem spočívá nezaměnitelnost jejich choreografií.

Snahou předkládané práce pak je zaznamenat největší změny a události na pražské baletní scéně a představit osobnosti, které balet ovlivnily (ať již z hlediska aktivní taneční činnosti, či práce choreografické nebo pedagogické). Baletní svět byl ovlivněn nejen inovacemi uměleckého charakteru, ale i změnami politického rázu. Z pohledu časového je zpracování tématu vymezeno 2. polovinou 20. století. Období 1945 – 1950 bude v rámci studie ve stručnosti také zahrnuto. Důvodem jsou zásadní změny v těchto letech, které značně ovlivnily vymezené období. Poválečná situace je tak zásadní pro další vývoj české baletní scény, že posunout dataci od roku 1950 či později, by nebylo vhodné. Naopak, v úvodní kapitole bude stručně nastínění vývoje do roku 1945, aby následující části byly zasazeny do logického a navazujícího kontextu událostí. Druhé ohraničení tématu zasahuje až do konce devadesátých let. To je z toho důvodu, aby byl do výzkumu zahrnut i rok 1989 včetně následné komparace tohoto období, které je ve znamení odchodu tanečníků a tanečnic do zahraničí a přílivu nových baletní děl. Teritoriálně se výzkum věnuje pražské scéně.<sup>2</sup>

V úvodu diplomové práce jsou stručně nastíněna všechna fakta podstatná pro poválečný vývoj československého baletu. Poválečné období však nelze začít jinak, než stručným exkurzem do předválečného baletu na území protektorátu a odchodu Jelizavety Nikolské do zahraničí. Dále éře Saši Machova v Praze a Ivo Váni Psoty v Brně. Reflexe období po druhé světové válce pak začíná vydáním dekretů prezidenta republiky, jež se týkaly divadelní scény. Vedle toho autorka sleduje především tato témata: likvidace soukromého vlastnictví divadel, kvalifikační zkoušky, založení

---

<sup>2</sup> Teritoriálně ohraničení tematického zaměření výzkumu nebylo vybráno náhodně. Území hlavního města Prahy bylo zvoleno na základě několika faktorů. Primárně se jedná o skutečnost, že baletní scéna Národního divadla v Praze obsazuje několik prvních pozic v zemi, v porovnání s ostatními českými baletními soubory v divadlech. Rozsahem a počtem svých tanečníků je největší. Dále je již od dob první republiky považována za nejlivnější a neprestížnější českou a československou scénu. Tomu odpovídá i další kritérium, kterým je finanční ohodnocení tanečníků. Platy v baletu Národního divadla jsou oproti ostatním scénám vyšší. Významu baletní scény odpovídá i počet tanečně vzdělávacích institucí, které se na území Prahy nachází.

Taneční konzervatoře hlavního města Prahy a posléze Akademie múzického umění v Praze.

Padesátá léta jsou poznamenána politickým nátlakem, který vyústil v odchod Saši Machova a tím k ovlivnění celého baletu. V letech šedesátých je zaznamenán postupný proces kulturního uvolňování a modernizace, která svého vrcholu dosáhne ještě v tomto desetiletí. Po přelomovém roce 1968 a odchodu některých osobností do zahraničí, nastává dvacetileté období, v jehož průběhu je téměř nemožné najít nějaký zlomový okamžik, případně výjimečnou událost. Do výzkumu jsou zahrnuta i léta devadesátá, neboť reflexe zkušeností v komparaci před a po roce 1989 je přínosná nejen pro pochopení transformačního období, ale i jako úvod pro možné navazující výzkumy.

Předkládaná práce neaspiruje na podrobné komplexní shrnutí pražské baletní scény a jejích významných představitelů, což vzhledem k rozsahu práce není ani možné. Jedná se spíše o základní počín, který je možný rozpracovat dále několika směry. Jako přínosné se zde jeví studie zaměřené na jednotlivé osobnosti, sepsání vzpomínek či biografii těchto osobností tanečního světa. Dále by bylo vhodné zpracovat dosud nezmapované dějiny Baletu Praha, doplněné o vzpomínky Pavla Šmoka.

# 1. HISTORICKÁ ČÁST

## 1.1 Pražská baletní scéna

Výběr pražské baletní scény neproběhl pouze na základě skutečnosti, že se jedná o scénu hlavního města Československa (České republiky). Primárně se jednalo o fakt, že Praha a její baletní scéna již od nepaměti patřila a patří k tomu nejprestižnějšímu, jež bylo a je možné na československém a českém území zhlédnout. Týká se to nejenom samotných baletních představení, ale i pedagogického vzdělání a choreografické činnosti. V této části práce bude zpočátku uvedena baletní scéna na pozadí dějinných událostí, které svým dopadem ovlivnily balet. Stručně popsána bude také možnost baletní výuky v institucích tomu zřízených (přípravka, Taneční konzervatoř, Taneční katedra HAMU). Představeny budou i jednotlivé baletní pražské scény, v čele s Baletem Národního divadla, doplněné o medailonky významných osobností té doby.

Pro úvod do dobového kontextu je nezbytné začít tuto kapitolu zpětnou reflexí, a to minimálně do období první republiky, kdy dochází pro český balet k několika zásadním okamžikům, jejichž dopad je znatelný ještě po následující desetiletí, především pro pražskou scénu, na níž je tato studie směřována.

Další část bude samostatně věnována tanečnímu odbornému vzdělání v Praze v pořadí baletní přípravka, Taneční konzervatoř, Taneční katedra HAMU. Stupně studia jsou doplněna o medailonky nejvýraznějších pedagogických zástupců nebo zástupkyň dané školy. Tímto způsobem jsou v poslední podkapitole této historické části posléze připomenuty i hlavní osobnosti Baletu Národního divadla v daném období. Každému individuálně by mohla být věnována celá studie. Byla zvolena varianta alespoň v takovémto provedení je v rámci studie přiblížit a připomenout, neboť jim to za jejich baletní zásluhy bezesporu náleží.

## 1.2 Pražská baletní scéna do roku 1945

V meziválečné době je dokonce baletní scéna Národního divadla pokládána na úroveň evropské baletní špičky. Po roce 1945 již však těchto předních příček nikdy nedosáhla. Bylo to způsobeno mnoha příčinami, na které se v další části studie zaměřím. Také se nacházíme v době, kdy návštěva divadelního představení byla významnou společenskou událostí. Zároveň se jednalo o místo, zejména Národní divadlo v Praze, kde bylo možné pocítit silný vliv vlastenectví, který byl v těchto dobách tak potřebný. Zlomový byl rok 1945. Nejenom z důvodů ukončení druhé světové války. Jednalo se také o začátek zásadních změn v československém divadelnictví včetně jeho baletní složky.

V době meziválečné prochází česká baletní scéna velkými změnami. Především Balet Národního divadla v Praze. Počátkem velkých změn se stal rok 1922. Významným se stal z důvodu příchodu slavného tanečníka a choreografa Remislava Remislavského spolu s baletní tanečnicí Jelizavetou Nikolskou.

### Remislav Remislavský

Remislav Remislavský (vl. jménem Szymborski, Šimborský) se narodil v roce 1897 ve Varšavě, v té době součásti carského Ruska. Do Prahy přišel z Oděsy, která se stala výchozím místem pro několik významných budoucích baletních tanečníků, kteří působili v Československu. Remislavský po svém příchodu do Prahy převzal soubor po Augustinovi Bergerovi a v sezoně 1923/1924 – 1926/1927 je v ND *angažován jako sólový tanečník, baletní mistr a choreograf*.<sup>3</sup> Berger se jako svým posledním dílem s národní scénou loučil choreografií k Louskáčkovi P. I. Čajkovského (7. 7. 1923).<sup>4</sup> Jeho vnuk, Jaroslav Berger, patřil posléze k žákům Nikolské a stal se také sólistou první baletní scény v Československu.

---

<sup>3</sup> PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, s. 411.

<sup>4</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 172.

Vliv Remislavského na baletní scénu byl bezesporu velmi znatelný. *Byl tanečníkem silového typu. Jako baletní mistr vymanil definitivně soubor ND ze závislosti na italské taneční škole a orientoval jeho další práci na tvarosloví ruského klasického baletu.*<sup>5</sup> *Jako šéf baletu ND rozšířil soubor na 60 tanečníků a zavedl pravidelné tréninky.*<sup>6</sup> Ani následný odchod Remislavského, po kterém na post šéfa baletu nastoupil Jaroslav Hladík, se neobešel bez vyhrocených momentů. Na jaře roku 1927 se začaly objevovat články, které jej osočovaly z vysokých příjmů a přijímání úplatků v protislužbě za nominace do rolí. Remislavský se soudil a byl později také rehabilitován. S tím spojená byla i další událost, kdy se za něj nepostavil jeho baletní soubor. Remislavský poté, uprostřed nácvičku na nově uváděný balet, Raymonda, který měl v nadcházející sezóně patřit k očekávaným titulům, ukončil své angažmá v divadle.<sup>7</sup>

### **Jelizaveta Nikolská**

Jelizaveta Nikolská se narodila 24. října roku 1904 v ruském Vladivostoku, vlastním jménem komtesa de Boulkinová.<sup>8</sup> Pocházela ze šlechtické rodiny. Otec byl carským důstojníkem a matka francouzskou šlechtičnou. Ta ji posléze společně doprovázela po světě. S baletem začínala na konzervatoři v Oděse. *V patnácti letech se stala členkou baletního souboru oděského divadla, který vedl R. Remislavský.*<sup>9</sup> O rok později se již stala sólistkou oděského baletu.

V Praze, v Národním divadle (dále ND), se poprvé Nikolská objevila při hostování v roce 1922 a byla popisována takto – *osmnáctiletá tanečnice krásného zjevu a křehké postavy, zapůsobila ihned brilantní technikou klasického baletu. Zejména špičkový tanec a piruety předváděla s mimořádnou lehkostí a elegancí.*<sup>10</sup> Tančila roli Odetty v Labutím jezeře Petra Iljiče Čajkovského, v choreografii Remislavského. Tato verze představení byla v ND uváděna až do roku 1932. O rok později byla angažována

---

<sup>5</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 412.

<sup>6</sup> *Remislav Remislavský: Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-06-20]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs>

<sup>7</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 175.

<sup>8</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 337.

<sup>9</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 46.

<sup>10</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 338.

jako sólová tanečnice. *V technické dokonalosti tanečních výkonů byla srovnávána s A. Pavlovovou, v dramatickém vyjádření se S. Bernhardtovou a E. Duseovou.*<sup>11</sup> Tato situace však neměla dlouhého trvání, Nikolská odešla do Paříže, a to přímo ke slavné O. Preobraženské.<sup>12</sup> Ve Francii vystupovala pod pseudonymem Lila Nikolská.<sup>13</sup> Příčinou jejího odchodu na další baletní studia byly především neshody s Remislavským. Po jedné z mnoha roztržek, která proběhla na baletním sále mezi těmito dvěma vůdčími osobnostmi, podala k 31. 10. 1925 Nikolská výpověď ze svazku Národního divadla.<sup>14</sup> Nikolská se také na dva roky, v období mezi lety 1930–1932, stává baletní mistryní v Královské opeře v Káhiře.<sup>15</sup>

Do následující sezóny se navrací, technicky ještě dokonalejší než při svém prvním příchodu, na československou baletní scénu. *Od sezony 1933/1934 se stala Nikolská primabalerínou baletního souboru Národního divadla a zároveň vedla choreografii některých baletních inscenací. Tato úloha byla pro ni zcela nová a k všeobecnému překvapení jí zvládala neobyčejně dobře.*<sup>16</sup> Nikolská dokázala soubor dostat na vysokou úroveň. Pozice primabaleríny jí náležela dalších sedm let. Na pražské baletní scéně ve stejné době působí například také primabalerína Německého divadla Mizzi Zamara. *Zamara nemohla být srovnávána s Jelizavetou Nikolskou, která od roku 1923 s přestávkami tančila v ND a která jako interpretka snesla evropská měřítka.*<sup>17</sup> Není však možné zcela porovnávat tyto dvě baletní scény. *Jestliže se na adresu baletního souboru českého Národního divadla snášely po celé meziválečné období často ostré výtky, týkající se nízké technické i umělecké úrovně interpretačních výkonů a především choreografické invence jednotlivých tvůrců, je problematičtější úroveň baletního souboru Německého divadla mnohem frapantnější.*<sup>18</sup>

Nikolská začínala v období, které vyznívalo pro balet velmi příznivě. *Balet totiž nebyl zcela samostatným tělesem a kompetentně i umělecky spadal do oblasti opery.*

---

<sup>11</sup> Ibid, s. 338.

<sup>12</sup> Olga Josifovna Preobraženská (1871–1962) ruská primabalerína, později velmi významná a světově uznávaná učitelka baletu v Paříži.

<sup>13</sup> 110. výročí Jelizavety Nikolské [online]. [cit. 2015-01-24]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/archiv>

<sup>14</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 172.

<sup>15</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 337.

<sup>16</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17].

Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 47.

<sup>17</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha / Taneční listy, s. 101.

<sup>18</sup> Ibid, s. 100.

V *opeře* zastával úlohu tanečního sboru a v mnoha operách dokonce i statistů.<sup>19</sup> Časové nároky opery na baletní soubor byly tak velké, že nakonec jim zbývalo minimum času pro jejich vlastní taneční tvorbu. Již ve 30. letech se připravovala reforma baletu. Jejím autorem byl z velké části tehdejší šéf opery, pod kterou balet spadal, Otakar Ostrčil. *Když se připravovalo zestátnění Národního divadla, navrhoval Ostrčil dokonce zrušení baletu jako samostatného uměleckého tělesa.*<sup>20</sup> Při nástupu v roce 1934 měla Nikolská k dispozici 37 tanečníků, z toho 7 mužů. Po svém jmenování navýšila počet na 50 tanečníků, z čehož bylo 14 mužů.<sup>21</sup> V té době se jednalo o rekordní počet mužského obsazení v baletním souboru ND. Nikolská však za krátkou dobu dokázala skoro nemožné, podmanila si české publikum. *Svých předností si byla dobře vědoma a dovedla jich využívat.*<sup>22</sup>

### **Jelizaveta Nikolská a Joe Jenčík**

Působení Nikolské v Baletu Národního divadla je v její druhé fázi často porovnáváno s Joem Jenčíkem, který zastával pozici druhého šéfa baletu. Joe Jenčík (vl. jménem Josef Jenčík) se narodil v roce 1893. Původně vyučený strojní zámečník, který se poctivou docházkou na baletní hodiny vypracoval na tak vysokou úroveň, že mohl i vycestovat za hranice Československa. Jeho baletní dráhu přerušila první světová válka, kdy aktivně působil na haličské frontě. Znamé je jeho poválečné působení v pražském kabaretu Červená sedma. Jenčík během své taneční a choreografické kariéry působil na několika místech v divadlech v Praze – Neues Deutches Theater, Vinohradská zpěvohra, Národní divadlo, Osvobozené divadlo.<sup>23</sup> Během působení Jenčíka v Lucerně, s ním vystupovaly jeho „girls“ – Šest děvčátek z Lucerny. Jednou z nich byla také Nina Jirsíková (1910–1978), která vzpomínala na tehdejší finanční ohodnocení tanečnic: *Sociální poměry tanečnice v době, kdy jsem přišla k divadlu, a ještě dlouho potom, byly prachbídné. Malá divadla operetní a revuální měla již své pevné taxy od 5 do 25 Kčs za představení. Nejnižší taxa byla pro začátečníky, kteří*

---

<sup>19</sup> ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha: HAMU, 2013, s. 98.

<sup>20</sup> Ibid, s. 99.

<sup>21</sup> Ibid, s. 102.

<sup>22</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 46.

<sup>23</sup> BRODSKÁ, Božena; VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Praha: AMU, 2004, s. 65.

dělali stafáž, a nejvyšší pro sólisty. Plat průměrné tanečnice – girl – byl 20 Kčs. Buřty sice byly po 50 haléřích a 6 žemlí za 1 Kč, ale jet tramvají, to už byl luxus za 1,20 Kčs. Stálá gáže byla 600 Kčs měsíčně. Já jsem začínala s gáží 550 Kčs měsíčně, a to jsem měla baletní školu.<sup>24</sup> Poté byla v roce 1941 zatčena spolu s E. F. Burianem. Po zatčení byla zpočátku vězněna gestapem v Bartolomějské ulici v tzv. „Pražské čtyřce“<sup>25</sup>, kde byli koncentrováni političtí vězni. Jednalo se o čtvrté poschodí budovy. Poté byla převezena přes pankráckou věznici, dále celu v Drážďanech do koncentračního tábora v Meklenbursku v Německu. Při pobytu v Ravensbrücku nosila na rukávu připevněnou červenou latu, to bylo označení pro politické vězně.<sup>26</sup> Ve svých vzpomínkách popisovala, jak v lágru trpěli lidé hladem. *Měly jsme takový hlad, že jsme snědly každou travičku, která mezi pískem a kamením v lágru vyrostla.*<sup>27</sup> Jirsíková zůstala uvězněna v koncentračním táboře až do osvobození. Po otevření bran lágru 28. dubna 1945, byla hnána na pochod smrti, který směřoval k Severnímu moři. Pešky šla domů celý měsíc.<sup>28</sup>

Jako příčina zatčení je uváděno pantomimické představení *Pohádky o tanci*, ve kterém se objevovaly satirické narážky na okupanty. Po třech reprízách se do divadla D 34 dostavilo gestapo a došlo k jeho uzavření. Ve svých vzpomínkách Jirsíková píše, že se domnívá, že gestapo spolupracovalo s některým z českých tanečních odborníků, přímo jmenovitě však neví: *„Při výslechu na gestapu jsem shledala, že tam mají přesný rozbor libreta mého baletu. Co která scéna znamená, čím jsem mohla popudit Říši. Bylo tam toho věru víc, než jsem opravdu myslela. Tento rozbor rozhodně dělal Čech, který rozuměl baletu.“*<sup>29</sup> Vzpomínka Jirsíkové dokresluje tehdejší dobovou atmosféru.

Ale zpět k Jenčíkovi a Nikolské. Bylo veřejně známým tajemstvím, že mezi Jenčíkem a Nikolskou bylo velké vzájemné napětí. *Baletní soubor se za společného působení Jenčíka a Nikolské stal jedním velkým bojištěm. Oba byli příliš vyhranění ve svých názorech a oba chtěli dosáhnout svého.*<sup>30</sup> Zásadní rozdíl byl také v kompetencích, čehož docílila Nikolská ve smlouvě, kterou podepsala 4. 6. 1940 stojí: *“... angažována jako jediná baletní mistryně a jakožto taková je výlučnou představenou baletního*

---

<sup>24</sup> JIRSÍKOVÁ, Nina a HRONKOVÁ, Libuše, ed. *Vzpomínky tanečnice*. Praha: Národní muzeum, 2013, s. 101–102.

<sup>25</sup> Ibid, 206.

<sup>26</sup> Ibid, 207.

<sup>27</sup> Ibid, 210.

<sup>28</sup> Ibid, 222.

<sup>29</sup> Ibid, 15.

<sup>30</sup> ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*, s. 101.



*personálu“.*<sup>31</sup> Dvojice tanečních historiků Božena Brodská a Vladimír Vašut situaci v ND popisují ve své publikaci následovně – *za okupace byl kolaborantkou Nikolskou odstaven na vedlejší kolej, za jeho „spolehlivost“ se německým úřadům dokonce musel zaručit sám ředitel divadla.*<sup>32</sup>

Jenčíkovy choreografie byly považovány za novátorské, což bylo ještě o to více v kontrastu právě s choreografickou tvorbou Nikolské. Joe je považován za zakladatele moderního československého baletu; *své pokrokové politické i umělecké názory formuloval s nekompromisním citovým zaujetím.*<sup>33</sup> Zatímco Nikolská uměla lépe vycítit potřeby českého publika a toho, jak je výrazněji oslovit. *Zařazovala do programu české a moravské lidové tance a soubor byl vybaven příslušnými lidovými kroji.*<sup>34</sup> *Přizváním dvou choreografů mělo ředitelství divadla na mysli obohacení a různorodost pracovních přístupů, což mělo zajistit větší flexibilitu tanečního souboru.*<sup>35</sup>

Jenčíkovi však nebyla dopřána možnost takového rozvoje, který by mu náležel, neboť jeho tvorba byla v opozici k tehdejšímu oficiálnímu umění. Jenčík byl v roce 1943 vyřazený ze souboru z pozice hlavního choreografa a v divadle dále působil pouze pohostinsky. Z ND odcházel již jednou, v roce 1913, kvůli neshodám s Augustinem Bergerem. Při blížícím se odchodu Bergera z pozice šéfa baletu se uvažovalo právě o již zmíněném Jenčíkovi. *Ovšem Jenčík nezaručoval, že by dokázal povznést soubor po technické stránce. Navíc tu byla Nikolská, která potřebovala partnera školeného v klasickém tanci.*<sup>36</sup>

## **Konec války a ztráta dosavadního baletního vedení v roce 1945**

Rok 1945 nebyl z pohledu pražské baletní scény pouze dějinným mezníkem z důvodů ukončení druhé světové války, ale především z důvodů odchodu několika významných baletních postav. Konec války byl pro baletní scénu poznamenán tragickou událostí, 10. května 1945 zemřel Joe Jenčík. Tanečnice a choreografka Jirsíková na

---

<sup>31</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 47.

<sup>32</sup> Ibid, s. 66.

<sup>33</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 193.

<sup>34</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 47.

<sup>35</sup> Ibid, s. 47.

<sup>36</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 172.

ztrátu Jenčíka, vzpomínala takto: *Národní divadlo ho stálo život. Primabalerína Jelizaveta Nikolská (moje učitelka klasického baletu ještě před Jenčíkem) mu za okupace tak ztrpčovala život v divadle, že žil ve věčném strachu před udáním gestapa. Ona přirozeně jako bělogvardějská uprchlice využívala své výhody za okupace. Uštvála Jenčíka k smrti, zemřel na mrtvici, právě 9. května 1945, kdy sovětská armáda osvobodila Prahu.*<sup>37</sup> Zde se autorka publikace dopustila napsání chybného dne. Jenčík umírá o den později, jak je popsáno v jiné literatuře: *8. května ochabuje jeho statečné bojové srdce, upadá do bezvědomí a 10. května 1945 končí a uzavírá se pestrá a rušná, často však strastiplná životní pouť Josefa Jenčíka.*<sup>38</sup>

Ve stejném roce umírá i další z bývalých vedoucích postav baletu, již zmiňovaný Augustin Berger.

Téhož roku opouští Nikolská pražskou baletní scénu a odchází do zahraničí. Její útěk byl mnohými vnímán jako dokazující materiál pro označení, že byla kolaborantkou. Přičemž bych však připomněla jednu skutečnost, na kterou se často nevzpomíná. *Zánik Československa a vznik Protektorátu vnímala Nikolská jako ohrožení své taneční kariéry a ohrožení Československého baletu, který ve změněných protektorátních poměrech přejmenovala na Pražský balet. Aby zachránila jeho členy před totálním nasazením, nabízela vystoupení v německých divadlech (v divadlech, továrnách, klubech i nemocnicích).*<sup>39</sup> Zasluhou jejích společenských kontaktů s ohledem na tehdejší podmínky se to úspěšně dařilo. Není ani tajemstvím, že se Nikolská snažila přijímat do angažmá i ty tanečníky, kteří prchali ze sovětského území, které již bylo obsazováno německými vojenskými jednotkami. Baletní umění i za časů protektorátu slavilo úspěchy a její představení a choreografie byly velmi kladně ohodnocené. V té době Nikolská slaví své 40. narozeniny a zároveň již 25 let svého aktivního baletního působení.

Nikolská již v dubnu 1945 naplánovala turné za hranice protektorátu. Již jednou prchala ze země a nechtěla nechat nic náhodě. Spolu s malou skupinou tanečníků a se svou matkou se dostala do americké okupační zóny, do Regensburku. Při pobytu v repatriačním táboře došlo k rozpuštění taneční skupiny a dále již pokračovali pouze ve

---

<sup>37</sup> JIRSÍKOVÁ, Nina a HRONKOVÁ, Libuše, ed. *Vzpomínky tanečnice*, s. 112.

<sup>38</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962, s. 21.

<sup>39</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 48.

třech – Nikolská a matkou a jeden tanečník. Když se těsně po válce skupina českých baletek, která byla pozvána na představení do americké zóny, potkala s Nikolskou, ta svou aktuální pozici vyjádřila takto: „*Tančím na tanku, abych měla z čeho žít...*“<sup>40</sup> V plánu bylo odjet i s jejím doprovodem, který tvořila její matka a její teprve devatenáctiletý partner, tanečník Miroslav Chmelenský<sup>41</sup>, do Severní Ameriky, což se nezdařilo. Druhou variantou byla Jižní Amerika. Nikolská se usadila v Caracasu ve Venezuele. I zde pokračovala v tom, co uměla nejlépe a v čem byla nepřekonatelnou. Založila Baletní školu a nadále se věnovala pedagogické činnosti.

Na počátku roku 1946 vyšla v československém tisku zpráva o probíhajícím očistném procesu ve filmové oblasti. Mezi jinými je zmíněna právě i primabalerína ND Jelizaveta Nikolská.<sup>42</sup> Ta však již byla několik měsíců v zahraničí. *Utekla hned v květnu 1945 především z obavy před NKVD, které zatýkalo a do sovětských gulagů odvlékalo ruské emigranty. Což neznámá, že neměla i jiné důvody opustiti po porážce Německa Národní divadlo.*<sup>43</sup>

Nikolská zemřela o deset let později, od svého odchodu do zahraničí, v nemocnici v Caracasu v roce 1955, přesné datum není známo, ve věku 51 let.

### 1.3 Baletní scéna a důsledky politických změn

K zakomponování zvolené problematiky do československých dějin je nutné baletní tematiku ve stručnosti představit nejen na pozadí divadelního prostředí, ale také politických změn, které nastaly v rámci komunistického režimu. Zákonné změny v tomto stručném přehledu budou prezentovány v pořadí problematik jako první.

---

<sup>40</sup> SOBOTKOVÁ, Naděžda a Alena ŠLOUFOVÁ. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!*. V Praze: Sabongui Production, 2013, s. 52.

<sup>41</sup> Ibid, s. 53.

<sup>42</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007, s. 71.

<sup>43</sup> Ibid, s. 468.

## Po roce 1945

Květen roku 1945 bývá označován v teatrologických publikacích jako tzv. divadelní revoluce.<sup>44</sup> Nejen že s platností od 11. května se otevřela všechna divadla, která byla kvůli Goebbelsovu výnosu uzavřena před zářím 1944,<sup>45</sup> také došlo k zásadním změnám v otázce majitelů divadla. K těm došlo po červnu 1945, kdy vešly v platnost tyto nové zákony:

- 8. 6. 1945 – *Výnosem ministerstva školství a osvěty (MŠO) byl zrušen systém divadelních koncesí a produkčních listin (...) a dočasně, tj. do 31. 7. 1945 byla správa divadel předána závodním radám jmenovaným podle směrnic Ústřední rady odborů. Divadelní sály a budovy včetně zařízení byly prohlášeny za majetek určený veřejným kulturním zájmům.*<sup>46</sup> Byl vytvořen předpoklad pro centrální řízení divadel jako institucí.
- 27. 6. 1945 – *Výnosem ministerstva školství a osvěty (MŠO) stanovil prozatímní organizaci profesionálních divadel a za jejich provozovatele určil tyto právnické osoby: "stát, zemi, československou armádu, ÚRO, Svaz české mládeže, města, družstva měst a družstva divadelníků a návštěvníků."*<sup>47</sup>

V důsledku toho od roku 1945 procházel klasický československý balet vývojovou etapou, která však byla spíše kvantitativního než kvalitativně nového rozvoje.<sup>48</sup> *Kvantitativní růst, který předcházel růst kvalitativní, se záhy projevil v dramaturgických potřebách.*<sup>49</sup> Do roku 1956 začalo působit v Čechách devět baletních souborů.<sup>50</sup> To sebou však přineslo i nové problémy. Baletu scházeli skladatelé a choreografové.

Tato situace nastala s nově vzniklými podmínkami, neboť dříve platilo, že divadlo mohla vlastnit jakákoli soukromá osoba, která získala potřebná oprávnění, a byl

<sup>44</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 35.

<sup>45</sup> Ibid, s. 37.

<sup>46</sup> Ibid, s. 155.

<sup>47</sup> O nové české drama aneb divadlo jako politická zbraň (1945-1948). SORELA [online]. [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: [http://cl.ff.cuni.cz/sorela/nova\\_skutecnost01.htm#a13](http://cl.ff.cuni.cz/sorela/nova_skutecnost01.htm#a13).

<sup>48</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 49.

<sup>49</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 25.

<sup>50</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 74.

schválen repertoár. Změna nastala právě výše zmíněnými dekrety. Výjimečná situace byla kolem divadel spojovaných s herci, kde revoluční gardy násilím obsazovaly jejich divadla – např. Vlasta Burian a Andula Sedláčková. *Po stránce organizační se už v předchozím období agilní čeští divadelníci (někteří z nich bona fide) postarali o to, aby veškerá divadla byla od března 1948 institucemi zřizovanými, provozovanými a kontrolovanými výkonnými orgány státu. Plně financována provozovatelem, získala divadla dosud nebývalé finanční zabezpečení. Ale zároveň s tím ztratila (také dosud bezprecedentně) svou nezávislost.*<sup>51</sup>

V tomto období k výraznějším změnám v baletní oblasti docházelo také v souvislosti s možnostmi tanečního odborného vzdělávání.<sup>52</sup> Na základě dekretu prezidenta republiky z roku 1945 jsou zakládány taneční konzervatoře, které do té doby nebylo možno v Československu navštěvovat, tudíž výchova budoucích baletních mistrů a sólových představitelů velkých rolí byla značně omezená. Nejčastější byli absolventi ruských (sovětských) baletních škol, které byly proslavené po celém světě.

K výrazným změnám nadále ještě přispěly dva další faktory. Prvním bylo Nejedlého přijetí divadelních dekretů z 13. června 1945, kdy byla na základě výnosu zřízena Divadelní rada při MŠaO. *Tvořili ji zástupci Odborů (Odborová rada divadelníků, Ústřední rada odborů), ministerstva školství a osvěty i zemských národních výborů.*<sup>53</sup> Druhým byla skutečnost, že došlo k ukončení činnosti německých divadel a s tím souvisejícím zánikem německé hudební kultury na území Československa. Přičemž Nové německé divadlo, resp. Židovská divadla (Židovské komorní, Uranie) byla spolu se dvěma, státem dotovanými českými divadly, Národním a Stavovským, která tvořila předválečnou oficiální divadelní síť. Městské divadlo Královských Vinohradů mělo podporu obce.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Ibid, s. 53.

<sup>52</sup> Podrobněji v kapitole Taneční vzdělání

<sup>53</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 38.

<sup>54</sup> VLČKOVÁ, Olga. *Divadlo a divadelní scény*. Praha: Paseka, 2014, s. Zmizelá Praha, s. 12.

## Rok 1948

Změny s ještě citelnějším dopadem na baletní oblast nastaly v roce 1948. Události po únoru 1948 nabraly velmi rychlý spád. Již 25. února bylo otištěn ve Svobodných novinách, kterých se již zmocnil Syndikát spisovatelů, *Prohlášení kulturních pracovníků – Kupředu, zpátky ni krok!*<sup>55</sup> Je všeobecně známou skutečností, že tento manifest podepsalo mnoho divadelníků. Z baletního souboru nebo vedení však s těmito událostmi není nikdo spojován. Lze se tedy domnívat, že se jich neúčastnili, nebo je přímo neorganizovali.

Také organizace a kontrola divadel je od roku 1948 přeorganizována. Správa divadel spadá pod Ministerstvo školství, věd a umění (MŠVU). Supervizi však vykonává Ministerstvo informací a osvěty (MIO). Toto se děje ve spolupráci s dvěma vrcholnými poradními orgány, které vznikají již přímo z divadelního prostředí a spadají pod jednotlivá ministerstva. Divadelní a dramaturgická rada při MŠVU a Divadelní propagační komise při MIO.<sup>56</sup>

Na jaře roku 1948 došlo k přijetí zákona, jenž citelně dolehl na divadelní prostředí, včetně jeho baletní složky:

- 20. 3. 1948 – **Divadelní zákon** č. 32/48 Sb.<sup>57</sup> – definoval postavení a funkci divadla ve společnosti a umožnil komunistickému režimu mocenské ovládnutí divadla prostřednictvím Ministerstva školství, věd a umění (MŠVU) a ideologický dozor Ministerstva informací a osvěty (MIO) nad programovou i uměleckou stránkou divadelní kultury. Vrcholnými orgány se staly Divadelní a dramaturgická rada a Divadelně propagační komise. Obě instituce začaly s tzv. „očistou divadel“, nezbytnou podmínkou pro vedení souborů a divadel se stalo členství v KSČ.<sup>58</sup>

Tento Divadelní zákon byl přijat krátce po přelomových únorových událostech téhož roku. Bylo tím definitivně potvrzeno směřování československé dramaturgie, nejen baletní. Dramaturgie a repertoár se citelně orientoval na sovětský zdroj, východoevropskou kulturu celkově. *Dominoval domácí klasický repertoár (Jirásek,*

---

<sup>55</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 54.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>57</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*, s. 150.

<sup>58</sup> LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla 2. pol. 20. století: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 11.

*Smetana) a orientace na slovanský, především ruský a sovětský repertoár.*<sup>59</sup> Kontakt s vyvíjející se západoevropskou dramaturgií se pomalu, ale jistě ztrácel, a to po dlouhé období několika následujících desetiletí. *Členství v KSC se stává napříště nezbytnou podmínkou pro jmenování všech administrativních i uměleckých ředitelů.*<sup>60</sup> Tak se stalo, že po únorových událostech roku 1948 se divadelní scéna musela smířit se změnami, které bylo nutné nejenom respektovat, ale také se podle nich řídit. Jediným zřizovatelem se stal československý stát a jeho vládnoucí Komunistická strana Československa. Tento okamžik nastal poprvé v dějinách českého divadlnictví a trval následujících více než čtyřicet let. *Od února 1948 až do listopadu 1989 bylo české divadlo nuceno vyrovnat se s faktem, že existuje uvnitř společenského systému, s nímž se musí – aby vůbec mohlo být samo sebou – názorově identifikovat a sloužit mu.*<sup>61</sup>

### **Stanislavský a sovětská dramaturgie**

Na počátku padesátých let se na scéně českého divadla objevil nový inscenační styl, který se měl podle nařízení zcela odvolávat na K. S. Stanislavského<sup>62</sup> a jeho metody. Tyto metody byly uplatňovány nejen na činoherní oblast, ale na všechny soubory v divadle. *Operní režie měla dbát o herecký prožitek a realistický výraz, předepsaný už hudbou. Tytéž aspekty byly požadovány v baletním umění, které má hledat podnět y v lidovém tanci a rozvíjet se na přísných zásadách klasického baletu – i zde byl povinný vzor sovětského divadla, jež udržovalo tradici klasické ruské baletní školy.*<sup>63</sup> Nejen Stanislavského metody, ale především vliv sovětské dramaturgie byl znatelný. Baletní inscenace se nerozlišovala pouze dvěma způsoby, ale již třemi. Ke klasickému baletu a baletu z domácí tvorby, například lidovému, přibyla tvorba sovětských autorů. Nejednalo se o nic nového v českém baletním prostředí, již v té době byla uváděna baletní díla od Čajkovského – Labutí jezero, Šípková Růženka, Louskáček. Toto jsou balety klasické. Po Únoru 1948 se začala uvádět, v rámci

---

<sup>59</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 41.

<sup>60</sup> *Ibid.*, s. 55.

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 53.

<sup>62</sup> Konstantin Sergejevič Stanislavský (1863–1938), divadelní režisér, teoretik a pedagog ruského původu. Autor metodiky výuky herectví, jež se později rozšířila napříč divadlem na všechny obory, tzv. Stanislavského metody. Byl to přelom v divadelní pedagogice.

<sup>63</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 65.

repertoáru odpovídající nově nastolené dramaturgie, díla, jejichž účelem byla výchova socialistického diváka. Dělo se tomu tak především z důvodu, aby bylo prokázáno toto – *balet není pouhá kratochvilná podívaná, ale umění ideové, myšlenkově závažné a důsazné, schopné spoluvytvářet novou společnost, aktivně se podílet na formování duševně, mravně, emocionálně bohatého člověka socialistické éry.*<sup>64</sup> Inscenována byla taneční sovětská dramata, jejichž stěžejním posláním a obsahem bylo předávání myšlenek ideového pokroku.

Zvýšilo se postavení baletní režie a dramaturgie, které muselo svým výběrem a zpracováním splňovat dané podmínky stanovené komunistickým režimem. V součinnosti se zavedením Stanislavského metod i do baletních představení se začal velmi klást důraz i na herecké podání ztvárněných rolí, nejenom tanečních. *Narušení rovnováhy mezi obsahem a formou se projevilo v určité uniformitě a šedi inscenací.*<sup>65</sup> Postavení baletu v rámci divadelního prostředí nebylo do konce padesátých let vyrovnané s jejími dalšími složkami (činohra, opera). *Postavení členů baletních souborů v pražských divadlech bylo vždy poznamenáno úsilím baletu o uznání jako plnohodnotného divadelního žánru, a to až do jeho osamostatnění v roce 1958.*<sup>66</sup>

## Šedesátá léta

Velké změny přišly na počátku šedesátých let. Mezníkem se stal Festival současného baletu, který se uskutečnil v roce 1960 v Brně. Na tomto setkání došlo ke změně pojetí baletního představení. Zvítězil názor, že „*zájem o formu nemusí znamenat sklouznutí do bezideového formalismu; že klasický tanec není jediným závazným pohybovým systémem pro jakékoliv dílo bez ohledu na jeho námět, hudbu a prostředí; že choreografie je svobodná umělecká tvorba*“ (...) *postupně narostl počet kratších baletů na úkor celovečerních projektů.*<sup>67</sup> Do baletního slovníku bylo opětovně možné zakomponovat pohybový materiál i z oblasti sportu, akrobacie či jazzu. Ke změně

---

<sup>64</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 21.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 42.

<sup>66</sup> BULÍNOVÁ, Karolína et al. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 47.

<sup>67</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 85.



dochází i ve výpravě. *Nedílnou součástí choreografie se stává (...) – pohybliví scénérie, světla, rekvizity, zvukové efekty plným symfonickým obsazením.*<sup>68</sup>

Vzorovým představením, které se již neslo v inovativním duchu, byla v roce 1963 premiéra baletu s názvem *Hirošima*, autorem choreografie byl Luboš Ogoun. Lze nalézt i další názvy – Svědomí a Rozkaz. O choreografovi Ogounovi je dokumentováno, že jeho přístup k choreografii byl založen na umění a kráse pohybu. Ponechával svým tanečnickům dostatečný prostor pro tvorbu. Prvotní částí baletu, který je do následujících změn zapojen, je zmíněná *Hirošima*. Protiválečný apel, drama letce, který svrhl první atomovou bombu. Autorem libreta je Vladimír Vašut. V hlavních rolích tančili – Kateřina Gratzarová (Svědomí) a Karel Janečka (Letec).<sup>69</sup> Premiéra se uskutečnila v Brně. Po náhlé smrti Ivo Váni Psoty se brněnská baletní scéna ocitla bez vedení, které by ji inspirovalo a umožňovalo její rozvoj. Tato situace se změnila po roce 1961, po nástupu Luboše Ogouna se postupně vypracovával k vyhraněnému modernímu dramaturgickému a inscenačnímu profilu, a po roce 1962 dokonce předstihl i potencionálně silnější balet ND v Praze.<sup>70</sup> Baletu Národní divadla v Praze v tu dobu šéfoval Jiří Němeček.

Nově zavedený směr v baletní tvorbě, vyvrcholil založením baletního souboru Balet Praha. *Od roku 1964 byl hlavním nositelem nových inscenačních způsobů i nové dramaturgické orientace Balet Praha. Jeho vedoucí Luboš Ogoun a Pavel Šmok se zaměřili na menší taneční útvary komponované většinou na hudbu pro balet určenou. Zásadou Baletu Praha se prolomila tradiční forma velkých baletů, často neorganicky střídající pantomimické pojednání děje s efektivními tanečními čísly.*<sup>71</sup> Baletní směr, který byl na počátku šedesátých let zaveden do praxe, měl již jen několik let na to, aby českoslovenští tanečníci mohli tvořit inovativní inscenace. Proces byl ukončen rokem 1968.

---

<sup>68</sup> VAŠUT, Vladimír, ed. *Problémy soudobého baletu: Výběr článků ze zahraničních časopisů*. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 57.

<sup>69</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 95.

<sup>70</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 85.

<sup>71</sup> *Ibid.*, s. 93.

## Rok 1968

Invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa 21. 8. 1968, přerušila směřování, kam se v šedesátých letech československý balet ubíral. V důsledku tohoto dějinného mezníku několik tanečníků a tanečnic začalo hledat svou budoucnost za československými hranicemi. Silná emigrační vlna znamenala oslabení domácích souborů.<sup>72</sup> Touha nejen po umělecké, ale lidské svobodě byla totiž v baletu stejná jako v kterémkoliv jiném tvůrčím oboru. Z taneční oblasti lze vyjmenovat například proslulou Zoru Šemberovou, která byla nejen výjimečnou tanečnicí, ale posléze ještě nezapomenutelnou pedagožkou na taneční konzervatoři. *V roce 1968 spolupracovala Zora Šemberová na inscenaci Romea a Julie jh. v australské Adelaid na pozvání Rainera Radoka (bratranec Alfréda Radoka, pražského režiséra Laterny magiky) a na pozvání Flinders University. Po obsazení naší republiky vojsky Varšavské smlouvy a po telegramu ředitele konzervatoře Dr. Holzkněcha: „Ihned se vraťte, dáváme vás do penze!“ Zora se rozhodla zůstat v Austrálii. Bylo jí 55 let. Měla za sebou 35 let mimořádně úspěšné dráhy sólistky národních divadel v Brně a v Praze, 23 let pedagogického působení na tanečním oddělení Státní konzervatoře v Praze.*<sup>73</sup> Šemberová se tanci věnovala nadále i ve svém novém domově. Posléze si založila v Austrálii i vlastní taneční studio. Po změně režimu v roce 1989 se již mohla vracet do České republiky a ráda této možnosti využívala. Zároveň je držitelkou Ceny Thálie za celoživotní mistrovství v oboru balet, v roce 1999.<sup>74</sup>

Dalším umělcem, který se již nevrátil do Československa ze svého zahraničního angažmá, byl Jiří Kylián. Absolvent ročníku Zory Šemberové. Týden po invazi odjížděl na vyjednanou stáž do Stuttgartu, kde na něj již čekal John Cranko. Kylián popisoval své pocity při odjezdu: *„Ten den si pamatuji přesně (...) byl upršený, a když jsem míjel hranice, byl jsem si stoprocentně jistý, že se nikdy nevrátím. Rodina plakala, nebe plakalo, bylo to velmi deprimující.“*<sup>75</sup> Zpočátku svého angažmá neměl titul emigranta, pobýval v zahraničí legálně. Od roku 1971 agentura Pragokonzert všechny zahraniční pobyty československých umělců ukončovala a přikazovala k jejich návratu do

---

<sup>72</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 43.

<sup>73</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Krajina tance*. Praha: IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2001, s. 16–17.

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 17.

<sup>75</sup> LANZOVÁ, Isabelle. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2011, s. 162.

Československa. Kylián se rozhodl věnovat své úspěšně se rozvíjející kariéře a možnost návratu zamítl. V zahraničí, zejména v Německu a Nizozemí, se během krátké doby stal choreografickou hvězdou. *O jeho prvních velkých úspěších sedmdesátých let český tisk zarytě mlčel.*<sup>76</sup> Průlom nastal až v roce 1982 v rámci Pražského jara, při kterém v Praze hostoval soubor Jiřího Kyliána. Pražské hlediště děkovalo Kyliánovi mimořádnými ovacemi – pětadvacetiminutovým potleskem.<sup>77</sup> V dalších letech, v rámci tehdejších možností režimu, s Kyliánem spolupracoval nejvíce Pavel Šmok.

*Jiří Kylián: představitel tanečního neoklasicismu té nejlepší značky. Nejznámější choreograf velké taneční scény ze střední Evropy od doby Kurta Joose. Ve svých nejlepších opusech choreografický génius. Hluboce muzikální umělec, předal svou muzikalitu svým tanečnickům, jejichž těla se pohybují hladce, ve skluzech, skocích a zvedačkách jako nepřerušovaný hudební tok. Tato virtuózní plynulost je jedna z výrazných Kyliánových kvalit.*<sup>78</sup>

## Desetiletí “ničeho“

V sedmdesátých letech na baletní scéně vyvrcholilo kromě odchodů tanečnicků do emigrace několik dalších dlouhodobých problémů: *stárnutí souboru, související s chronickým nedostatkem mladých profesionálních kádrů, nedořešené otázky odborného školství, sociální postavení tanečních umělců, jejich důchodové zabezpečení atd.*<sup>79</sup> Přesto se najde jedno velmi úspěšné baletní zpracování, kterému se dostalo i filmového ztvárnění – *Romeo a Julie*, z roku 1971. Vzniklo ve spolupráci choreografa Miroslava Kůry a režiséra Petr Weigla. Tato baletní inscenace byla o pět let později v rámci socialistického závazku baletu Národního divadla k XV. sjezdu KSČ odehrána na bratské scéně v Bratislavě: *Vyhlašujeme socialistický závazek vytvořit dílo pro Národní divadlo v Bratislavě bez nároků na honorář.*<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Ibid, s. 163.

<sup>77</sup> Ibid, s. 164.

<sup>78</sup> *Čítanka světové choreografie 20. století.* Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, s. 164.

<sup>79</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 43.

<sup>80</sup> HLUŠIČKOVÁ, Růžena; CHAROUS, Jaromír; NOSKOVÁ, Alena; VRBATA, Jaroslav. *Z historie Národního divadla 1883–1983.* [Ed.], Praha: SÚA, 1983, s. 384.

Miroslav Kůra byl v roce 1968 prvním československým tanečníkem, který byl jmenován národním umělcem. V roce 1994 obdržel Cenu Thálie za celoživotní mistrovství.<sup>81</sup>

Ke konci sedmdesátých let dochází ke zlepšení, které je přikládáno přípravám oslav 30. výročí osvobození ČSSR sovětskou armádou; *vznikla řada nových domácích děl, signalizující trvale oživený zájem o původní tvorbu.*<sup>82</sup>

## **Od invaze po revoluci z pohledu baletu**

Osmdesátá léta jsou ve znamení uzákonění a otevření Hudební a taneční fakulty. Z politického vlivu jsou zásadní změny v tomto období v důsledku změn v roce 1989 po sametové revoluci. Jeden z nejzásadnějších rozdílů, při vzájemném porovnání baletu před rokem 1989 a současnou dobou, má pro český balet spíše negativní dopady. Jedná se totiž o možnost zahraničního angažmá. Na počátku devadesátých let své životní šance využila zejména budoucí primabalerína Daria Klimentová, kterou za hranice následovali bratři Jiří a Otto Bubeníčkové, Barbora Kohoutková a mnozí další. Tento trend platí i opačně a na české scéně se začíná objevovat značný počet tanečníků a tanečnic cizích národností. Je to také způsobeno skutečností, že pražská baletní scéna není aktuálně v evropském měříku považována za jednu z nejlepších. Své slávy z doby předválečné, za Remislavského a Nikolské, již dalece nedosahuje.

Téma možnosti emigrace bylo v průběhu rozhovorů zmiňováno ze stany narátorů opakovaně. Bohužel se tak většinou stalo až po vypnutí nahrávacího zařízení. Za zajímavý názor považuji zejména ten, kdy narátorka reflektovala možnost odjezdu do nějakého prestižního západoevropského baletního souboru ani na konkurz, před listopadovými událostmi roku 1989. Svůj odchod neuskutečnila ani přes nabídky. Důvodem byly silné rodinné vazby. V tu dobu platilo, že se tanečník či tanečnice již nemohli navrátit do Československa. Zazněl ale dodatek, který se týkal těch aktivně tančících v 80. letech: „že nemohli tušit, že vládnoucí režim tzv. padne v roce 1989. Kdyby byly pryč i drobné náznaky, kterých by si v polovině osmdesátých let všiml i

---

<sup>81</sup> VRBKA, Tomáš. *Státní opera Praha: opereta & balet 1888–2008: historie divadla v obrazech a datech*. Praha: Státní opera, 2010, s. 476.

<sup>82</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 43.

běžný obyvatel země a věděli by, že by ta případná možnost návratu přece jen existovala, pro zahraniční angažmá by se přece jen rozhodli.“ Po roce 1989 již však nepatřili k vyhledávané věkové kategorii, která má svou kariéru před sebou, ale spíše k tanečníkům, jejichž kariéra se blíží ke konci. Lze tento výrok hodnotit tak, že narátorka zpětně lituje, že nevyužila příležitosti k odchodu do zahraničí, což je určitě ovlivněno jejími pracovními problémy v devadesátých letech.

Změny se dotkly také hlavních vedoucích pozic, a to jak na scéně Národního divadla v Praze, tak i v Brně. Na obou místech působili již po dlouhá léta stejní šéfové baletu – Olga Skálová (Brno, 1977–1989) a Jiří Němeček (Praha, 1957–1970, 1979–1990). Novým šéfem brněnské scény se stal Zdeněk Prokeš a v Praze se vedení ujal Vlastimil Harapes.

Další oblastí, která prošla hlavní změnou v devadesátých letech, byl podle některých umělců přístup divácké společnosti k baletu. Příčinu bych ale primárně nehledala v tom, že by lidé přestali mít k baletu kladný vztah. Daleko více na tuto skutečnost působil fakt, že se lidem otevřely hranice a přival zahraniční kultury a možnosti vyjet do míst, kam to dříve bylo nemyslitelné, způsobil pokles v návštěvnosti divadel. Snížený počet diváků v hledištích zaznamenala i baletní představení.

## 1.4 Taneční vzdělání v Praze

### Výuka baletu v Praze

Jedním ze zásadních problémů v baletní oblasti v předválečné době byla výuka začínajících tanečnic a tanečníků. Soukromé baletní školy byly jedinou možností, jak se tomuto tanečnímu umění věnovat již od útlého věku. Změna nastala až po druhé světové válce. Na základě výnosu Ministerstva školství a osvěty ČSR ze dne 11. října 1945 o založení Tanečních konzervatoří a Taneční katedry na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Teprve od té doby bylo možné bezplatné studium. Do roku 1945 byla situace ve výuce baletu a umožnění tanečního vzdělání zcela odlišná.

### Možnosti baletní výuky před rokem 1945

Před rokem 1945 bylo jedinou možností tanečního vzdělání navštěvování soukromých baletních škol. Stěžejním problémem této výuky byla její finanční náročnost. Školy zakládali zejména sólisté a primabaleríny velkých baletních scén – Jelizaveta Nikolská, Štěpánka Klimešová, Zdenka Zabylová, Helena Štěpánková.<sup>83</sup> Jejich výuku absolvovali baletní tanečníci a tanečnice, jejichž jména v následujících letech patřila k těm nejvýznamnějším na pražské scéně. Například na výuku k tanečnici a posléze sólistce baletu a primabaleríně Národního divadla (1918–1955)<sup>84</sup> Zdenky Zabylové, která si svou baletní školu otevřela po první světové válce, docházeli i Astrid Štúrová, Jiří Blažek či Stanislav Buzek. Posledně jmenovaný vzpomínal na problémy s placením docházky. Při velkém talentu však udělali vedoucí škol i výjimky. Na problémy s placením školného u Madame Zabylové vzpomíná i tanečník Stanislav Buzek: *Přestal jsem chodit do baletních škol. Na placení hodin baletu nebyly peníze. Když jsem náhodou potkal Madame Zabylovou, zeptala se na důvod. Nabídla mi, abych pokračoval bez placení, protože mám talent.*<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*, s. 98.

<sup>84</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 372.

<sup>85</sup> BUZEK, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*. Ústí nad Labem: Jan Janoušek R-studio, 2004, s. 10.

Svou baletní školu si otevřela i Nikolská, a to již při první návštěvě Prahy v roce 1922 a zároveň také byla přizvána k vedení baletní přípravky při Národním divadle. Hlavního slova v přípravce se ujal Remislavský a přibyla mu od roku 1924 funkce šéfa Baletní školy.<sup>86</sup> Stejně jak Nikolská si v roce 1922 založil v Praze vlastní baletní školu, kterou vedl s přestávkami zprvu sám a od poloviny třicátých let vedl se svou manželkou tanečnicí Irmou Stome (1910–2000). Nikolská sídlila se svou baletní školou nejdříve v prostorách Lucerny a později se přesunula do sálů Národního domu na Smíchově. Tanečnice a pedagožka Nad'a Sobotková ve své knize *Národní divadlo? Alfa i omega mého života*<sup>87</sup> vzpomínala na Nikolskou jako na svou učitelku. Obdobně jako Buzek reflektovala i Sobotková problém s placením školného. Hodiny v její škole stály měsíčně 300 Kčs, což byla na období 20. – 30. let značná částka. Sobotková představovala však takový talent, že když Nikolská zjistila, že si musela vybírat, zdali dojede s maminkou tramvají nebo si zakoupí housky a mléko ke svačině, již si od ní nikdy nevzala žádné peníze.<sup>88</sup> Mezi další žáky v tanečních hodinách Nikolské patřilo mnoho známých osobností budoucích desetiletí československého baletu. Nikolská měla mezi svými žáky v baletních hodinách skvělého tanečníka a choreografa Jiřího Blažka či Sašu Machova, který byl o rok starší než sama Nikolská.

### **Možnosti baletní výuky po roce 1945 v Praze**

V roce 1945 bylo provedeno v závislosti na nově schválených poválečných zákonech několik významných změn v baletní oblasti. Primárně se týkaly výuky baletu, která byla v přímé závislosti na nově zřízených tanečních institucích poprvé bezplatnou. Během následujících let bylo již možné se v Praze věnovat baletní výuce na třech stupních – baletní přípravka, taneční konzervatoř a studium tanečních oborů na AMU. Nyní každé zvlášť podrobněji:

---

<sup>86</sup> *Baletní přípravka Národního divadla 1953–2013* [online]. [cit. 2015-06-07]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/pltext.pdf>

<sup>87</sup> SOBOTKOVÁ, Naděžda; ŠLOUFOVÁ, Alena. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života*. Praha: Sabongui Production, 2013. 143 s. ISBN 978-80-260-4371-3.

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 17.

## 1) Baletní příprava Národního divadla

V určité podobě působila baletní příprava Národního divadla již od roku 1835, kdy byla zřízena při Stavovském divadle. Hlavní podíl zásluh náležel baletnímu mistrovi Johannu Raabovi, jenž mimo jiné působil jako pedagog společenských tanců v císařské rodině a Tereziánské akademii ve Vídni.<sup>89</sup> Až do padesátých let zde fungovala výuka přerušovaně a bez pevných osnov a dlouhodobého vedení. Změna nastala v roce 1953, kdy byla založena Baletní příprava Národního divadla, která podobně funguje dodnes. Výuka klasického tance navazovala na metodu výuky tance Nikolské.<sup>90</sup> Při Státním divadle v Brně byla zřízena Baletní škola již o rok dříve než v Praze.

Iniciátorkami obnovení Baletní přípravy (dříve – Baletní učiliště) byly tři absolventky nově otevřeného tanečního oboru na AMU a tanečnice baletu Národního divadla: Nad'a Sobotková, Olga Pásková a Věra Ždychincová. Výuka se velmi prolínala i s dalšími stupni baletního vzdělání, neboť pedagožky zároveň mnohdy působily na Taneční konzervatoři nebo Taneční katedře HAMU. Své žáky připravovaly i na přijímací řízení na konzervatoře. Žáci a žákyně již během výuky v Baletní přípravce ztvárňují dětské role v rámci baletních představeních Národního divadla, například účinkují v baletu – *Louskáček*, *Šípková Růženka*, *Zlatovláska*.

Dlouhodobě zde pedagogicky poté působila i Dagmar Špryslová, která během výuky v letech 1977–2011 vychovala a pro profesní dráhu připravila desítky baletních interpretů. První sólistka a baletní mistryně Baletu Národního divadla Tereza Podařilová na paní Špryslovou a její výuku vzpomínala takto: *je neuvěřitelná osobnost, vynikající pedagog. (...) Má naprosto dokonalý cit rozpoznat talent, vždy jsem obdivovala její přesné oko. Dokázala ze svých žáků dostat maximum, přitom zábavnou a hravou formou. Má veliký smysl pro humor, cit pro práci s dětmi – což se projevovalo i velkou schopností postavit vynikající choreografii pro dětského interpreta.*<sup>91</sup> Na základě vlastní zkušenosti s paní Špryslovou mohu zcela potvrdit, že se slovy sólistky Podařilové nelze než naprosto souhlasit. Za připomenutí jistě ještě stojí výjimečný případ studenta

<sup>89</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 272.

<sup>90</sup> 110. výročí *Jelízavety Nikolské* [online]. [cit. 2015-01-24]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/archiv>

<sup>91</sup> JODASOVÁ, Jana. Taneční fantazie v režii Baletní přípravy Národního divadla. *Časopis Národního divadla*. 2014, r. 131, č. 10, s. 13.



Baletní přípravky a posléze i Taneční konzervatoře v Praze, jakým byl Norodom Sihamoni, nynější král Kambodže. Spolu s paní Špryslovou a nynější vedoucí Janou Jodasovou zde po dobu několika desetiletí působila již jednou zmiňována paní Sobotková:

### **Naděžda (Nad'a) Sobotková (1923–2014)**

Baletní tanečnice, mistryně a pedagožka. Pocházela z Prahy, kde také navštěvovala baletní školu nejdříve A. Händlové a poté Jelizavety Nikolské. S jejímž souborem vystupovala v zahraničí. V čase svého aktivního působení na scéně Národního divadla v pozici sólistky (od roku 1951) vystudovala obor Taneční pedagogiky na Taneční katedře DAMU v Praze.<sup>92</sup> Od roku 1959 zastávala pozici baletní mistryně a vedoucí operního baletu Národního divadla. Byla považována za velmi technicky zdatnou interpretku. *Z rolí: Žena ve Mlýnu na ženy F. Wilckense (1943), Bohyně světla v Prométheovi (1943), Tao- Choa v Rudém máku (1947), Lotty ve Filosofské historii (1949), Zlá sestra v Popelce (1952), Anička v Jánošíkovi (1953), Motýlek v Karnevalu (1957).*

Během svého aktivního působení se zároveň věnovala výuce v Baletní přípravce, kde působila v letech 1955–1999, tedy neuvěřitelných 44 let. Do Baletní přípravky docházela i poté a na výuce se v malé míře podílela neustále.



93

Fotografie č. 1 - Nad'a Sobotková



94

Fotografie č. 2 – Nad'a Sobotková

<sup>92</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 298.

<sup>93</sup> *Baletka Sobotková* [online]. [cit. 2015-06-23]. Dostupné z: <http://www.prazskypatriot.cz/obrazky/osobnosti/baletka-sobotkova-1.jpg>

<sup>94</sup> *Sobotková: Civilní fotografie* [online]. [cit. 2015-06-23]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/t/211x262/uploads/assets/bpnd-sobotkova-civil.jpg>.

## 2) Taneční konzervatoř

Na Státní konzervatoři hudby v Praze, která byla po válce první a zároveň jedinou možností, kde mohli žáci studovat balet bezplatně, došlo k založení nového tanečního oddělení. Stalo se tomu tak na základě výnosu Ministerstva školství a osvěty z 11. 10. 1945.<sup>95</sup> Taneční oddělení na konzervatořích bylo zřízeno na dvou místech v republice. V Brně a v Praze. *Velkou zásluhu na jeho vzniku měl přední taneční publicista, kritik a libretista prof. Jan Reimoser (Jan Rey), který se současně stal jeho prvním vedoucím.*<sup>96</sup> Ten byl známý nejvíce pod svým pseudonymem Jan Rey, jako baletní libretista, obávaný kritik a také zakladatel prvního tanečního časopisu – *Taneční listy*. Ředitelem Konzervatoře byl klavírista a právník Dr. Václav Holzkmnecht (1942–1970).<sup>97</sup>

Ve svých počátcích bylo toto studium organizované jako čtyřleté. Prvními absolventy se stal ročník 1949. Cílem bylo připravit studenty nejenom po praktické stránce, ale v neposlední řadě také po stránce teoretické. Soubor teoretických předmětů skýtal nejenom dějiny tance, ale dějiny hudby kompletně, hru na klavír a studentům se dostávalo i výuky základů výtvarného umění. Svého významu dosáhla zejména u budoucích choreografů či při tvorbě kostýmů a podobně. V následujících letech se výuka postupně prodlužovala z původně čtyřleté formy studia na pětiletou, poprvé v akademickém roce 1959/1960 a poté v akademickém roce 1973/1974 na osmiletou.<sup>98</sup> Prodloužení doby studia bylo vnímáno jako přidání čtyř let přípravných. V roce 1978 byl schválen zákon o osmileté Hudební a taneční škole (HTŠ). Taneční oddělení konzervatoře se transformovalo na samostatnou vzdělávací instituci v oboru Tanec. Výuka byla zahájena ve školním roce 1980/81 v budově v ul. Křížovnická 7, první ředitelkou se stala Zora Erbanová.<sup>99</sup> Po roce 1990 dostala konzervatoř v rámci reformace nový název – Taneční konzervatoř v Praze.

---

<sup>95</sup> *Historie školy* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z: <http://www.tkpraha.cz/clanky/historie.html>.

<sup>96</sup> *Historie školy* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z: <http://www.tkpraha.cz/clanky/historie.html>.

<sup>97</sup> *Václav Holzkmnecht* [online]. [cit. 2015-03-20]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2023>

<sup>98</sup> PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ. *170 let konzervatoře v Praze*. V Praze: Konzervatoř, 1981, strana neuvedena.

<sup>99</sup> *Historie školy* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z: <http://www.tkpraha.cz/clanky/historie.html>.

V rámci výuky se studenti věnovali třem druhům tance. Novodobý tanec vyučovala profesorka Laurette Hrdinová. Klasický tanec (klasiku, balet) v počátcích vyučoval Robert Braun, poté od školního roku 1947/1948 Zora Šemberová. Velmi oblíbeným byl zejména tanec lidový. Nejenom na československé konzervatoři, ale po celé Evropě se jednalo o nové zaměření: *jednotlivé národní charaktery byly rozděleny do delších ročníkových etap, první rok Čechy, druhý Morava, a dále pak podobně Slezsko, Slovensko a cizí národy.*<sup>100</sup> V roce 1976 byl vytvořen studijní program lidové specializace, který měl vychovat dorost pro Československý státní soubor písní a tanců. (...) další třída lidové specializace byla otevřena v letech 1981 až 1985 a 1985 až 1989.<sup>101</sup>

Porovnání vzpomínek na výuku a složení rozvrhu s odstupem necelých třiceti let: *každý den jsme měli dvě hodiny základní techniky klasického baletu (akademického tance) a dvě učební hodiny novodobého tance, který rozvíjel pohybovou techniku žáků novými podstatnými prvky. A dvakrát týdně po dvou učebních hodinách lidového tance.*<sup>102</sup> Později ve speciálním ročníku absolventů roku 1971, kteří si dodělávali souběžně i devátý ročník základní školní docházky: *Začínalo se od osmi hodin do půl desáté klasikou (...) denně jsme měli klasiku a ob den lidovky a novodobky.*<sup>103</sup> *Dále jsme měli český jazyk, francouzštinu, ruštinu, teorii tance a klavír. Matematiku a fyziku jsme už neměli. Nastupovali jsme z 8. třídy. Poslední ročník, 9. třídu, jsme měli v sobotu v Karmelitské, zhruba od rána od osmi do třech. Všechny předměty a jenom v sobotu.*<sup>104</sup> Studentům a studentkám pro časovou náročnost studia a plně obsazené rozvrhové možnosti nezbývá prostoru pro další předměty, které by vzhledem ke svému budoucímu povolání měli absolvovat, například (kompenzační cvičení, výživové poradenství).

Pedagogický sbor za dobu od založení Taneční konzervatoře je a byl opravdu rozsáhlý. Vyjmenovat všechny baletní umělce a umělkyně, kteří se podíleli na výchově nových baletních talentů, není tedy možné. Vybrat jednu osobu, která se stala pro studenty, a studentky konzervatoře z mnoha důvodů nezapomenutelnou bylo už snazší. Během necelých dvaceti let svého působení na konzervatoři ovlivnila mnoho studentů a studentek:

---

<sup>100</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*. Praha: NIPOS – ARTAMA, 2009, s. 9.

<sup>101</sup> *Historie školy* [online]. [cit. 2015-04-22]. Dostupné z: <http://www.tkpraha.cz/clanky/historie.html>.

<sup>102</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*, s. 8.

<sup>103</sup> Novodobky – výukové hodiny novodobého nebo moderního tance.

<sup>104</sup> Druhý rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 29. března 2015.

## Zora Šemberová (1913–2012)

Tanečnice, choreografka a dlouholetá pedagožka. Základy klasického tance získávala u těch nejlepších učitelů, a to i v zahraničí, zejména během pařížského pobytu u O. Preobrezanské. Šemberová navštěvovala i hodiny moderního a výrazového tance u Rosalie Chladek. O této tanečnici prohlásil již Bohuslav Martinů: „*Když Vás vidím tančit, slyším hudbu!*“<sup>105</sup> nebo jí Emanuel Siblík, nejznámější taneční kritik své doby, dával za příklad začínajícím tanečnicím, kdy vyzvedával „*její technickou vyspělost, temperament a přirozený půvab*“.<sup>106</sup>

Paní Šemberová se do baletního světa nesmazatelně zapsala nejdříve prostřednictvím svého ztvárnění baletních postav. Dne 30. prosince 1938<sup>107</sup> se představila ve světové premiéře *Romea a Julie*, v roli Julie. Choreografii vytvořil Ivo Váňa Psota. *Byl to moment, kdy na brněnské scéně došlo k světové premiéře díla, představující jeden z největších vrcholů baletní dramatiky 20. století.*<sup>108</sup>

Svou druhou, její nejslavnější postavu, ztvárnila při premiéře v roce 1950 v baletu Zbyňka Vostřáka a choreografii Saši Machova *Viktorka*, a to roli Viktorky. Její příprava byla velmi svědomitá – Viktorka trpěla schizofrenií a ona si na to zjišťovala informace u profesora psychiatrické kliniky, aby se roli přiblížila co nejvěrohodněji. Zasluhou její pečlivosti se tato role stala nezapomenutelnou v dějinách českého baletu, i pro všechny, kteří ji měli čest zhlédnout. Premiéra se uskutečnila 30. června roku 1950.<sup>109</sup> Dále se stala nezapomenutelnou v Machově choreografii *Janáčkova 2. starodávného z Lašských tanců* (s Antonínem Landou).<sup>110</sup> Choreograficky je zajímavé plzeňské taneční představení v *Salome* v roce 1944.

Velmi důležité její pedagogické působení na Taneční konzervatoři, kde řídila výuku nejprve lidového a poté klasického tance v letech 1946–1968. Její lekce baletu

---

<sup>105</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*. Praha: NIPOS – ARTAMA, 2009, s. 6.

<sup>106</sup> *Ibid.*, s. 6.

<sup>107</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 21.

<sup>108</sup> *Ibid.*, s. 21.

<sup>109</sup> Benšová-Matyášová, Eva; Šemberová, Zora. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008, s. 50.

<sup>110</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*. Praha: NIPOS – ARTAMA, 2009, s. 7.

absolvovali mimo jiné například i tito studenti: Pavel Šmok, Ladislav Fialka, Jiří Kylián, Vlastimil Harapes.

Po roce 1968 odešla spolu se svým manželem do emigrace a natrvalo se usadila v Austrálii, kde se věnovala výuce mladých tanečních talentů. Zároveň na australské univerzitě získala titul docentky (1971) a poté i čestný doktorát (1979).<sup>111</sup> Do České republiky se začala navracet až v devadesátých letech.

Šemberová byla pověstná svým přístupem k výuce, svou přísností, rázností a naprostou otevřeností. Jak ona sama vzpomínala ve své knize: *nemohu zamlčet, že jako pedagog jsem na žáky někdy pokřikovala a častovala je ne zrovna lichotivými poznámkami. Nebylo to správné a je mi to líto i dnes. Zvláště pilné a nadané žáky jsem milovala a mám je stále ráda. Ačkoliv jsem je milovala, někdy si se mnou, chudáci, užili své. Příští den jsem se jim omlouvala.*<sup>112</sup> Situace došla kvůli stížnostem ze strany studentů až k jejímu distanci a snížení platu o polovinu.<sup>113</sup> Přesto se jí část studentů zastala a ona pokračovala ve výuce dál.

Studenti na její přístup po letech s odstupem vzpomínali převážně s povděkem a respektem. Jak dokládají jejich vzpomínky. Vzpomínala na ní i narátorka Ogounová, u které při svých návštěvách opakovaně pobývala. Jezdila nejen za ní, ale především za jejím manželem Lubošem Ogounem, se kterým se přátelila: *když mě učila paní Šemberová, tak jsme z ní měli všichni velký respekt. (...) V prvním ročníku jsem byla hodně nemocná a skoro jej celý promarodila. A ona mě chtěla v prvním ročníku vyhodit. Říkala: „Ty si hledej jiné zaměstnání, tohle nezvládneš.“ V pátém ročníku jsem byla nejlepší z ročníku.*<sup>114</sup> Její přístup ke studentům potvrdil i další narátor: *Tak ta (poznámka tazatelky: Zora Šemberová) mě učila ty první dva roky a pak odešla. Zajímavé je, že když se pak začala v 90. letech vracet, tak nějak jsme k sobě našli velmi dobrou cestu, takže jsme se spřátelili. Byla několikrát v Brně za mnou, tykali jsme si a mně se vždycky podařilo, aby mohla sem přijet. Vždycky jsem jí někde navrhl na nějakou cenu či ocenění. Naposled, když jí bylo 95, dostala Cenu ministerstva kultury. Chystala se sem, až jí bude 100. A asi pět měsíců před tím zemřela. (...) No, akorát vím, že když měla klasiku, tak si vždycky vzpomenu, jak mi úplně takhle zaryla ruku, vyrvala*

---

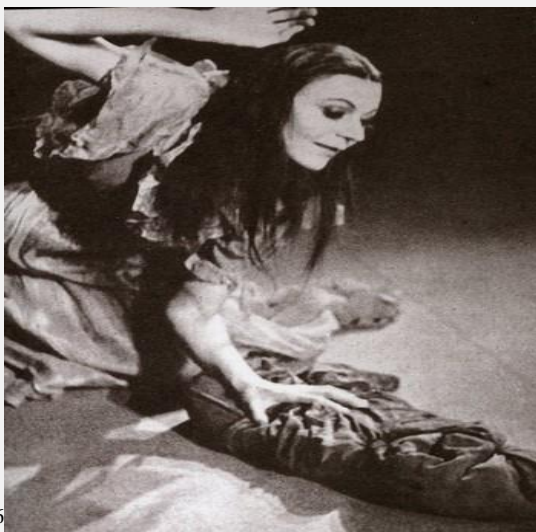
<sup>111</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 314.

<sup>112</sup> Benšová-Matyášová, Eva; Šemberová, Zora. *Na šťastné planetě*, s. 87.

<sup>113</sup> *Ibid.*, s. 88..

<sup>114</sup> První rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 9. listopadu 2014

mi málem sval z těla a vždycky říkala: „No, to masíčko, nevím. Masíčko.“ (smích) No a v herectví samozřejmě, já byl v šoku, že jsem byl známý dětský herec a od ní jsem měl čtyřku a já nevím co, no.<sup>115</sup>



Fotografie č. 3 – Zora Šemberová



Fotografie č. 4 – Zora Šemberová

### 3) HAMU

Odborné vysokoškolské vzdělání v oblasti tance bylo nově umožněno zájemcům o tento obor po ukončení války prostřednictvím nově založené Akademie múzických umění. *K založení došlo na základě vyhlášeného zákona ze dne 27. října 1945 dekretem prezidenta republiky Edvarda Beneše: 127/1945 Sb.,<sup>118</sup> i když statut akademie tato instituce získala až 28. 6. 1946.<sup>119</sup> Na akademii byly založeny tři fakulty – divadelní, filmová a hudební.*

První ročník posluchačů *Katedry tance* nastoupil ke studiu v roce 1949. Katedra v té době ještě spadala pod *Divadelní fakultu* a pod jejími křídly setrvala až do roku 1960, kdy byla převedena na *Hudební fakultu*. Výuka probíhala v prostorách pražské *Kotvy*. Studium v délce čtyř let bylo možné v těchto oborech: pedagogika tance, choreografie a teorie tance. Jednalo se tedy o obory, které jsou na katedře vyučovány

<sup>115</sup> První rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 14. listopadu 2014.

<sup>116</sup> Zora Šemberová [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2013/03/Zora-%C5%A0emberov%C3%A1-Viktorka-19501.jpg>

<sup>117</sup> Zora Šemberová [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2012/10/%C5%A0emberov%C3%A1-226.jpg>

<sup>118</sup> Dekret – příloha č. 1.

<sup>119</sup> *Katedra tance* [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>.

dodnes, jen jejich názvy doznaly dílčích změn. Signifikantní změnu zaznamenal především obor teorie tance, který byl s příchodem roku 1993 přejmenován na obor taneční věda, který si uchoval dodnes. Zpočátku byl rovněž vypsán obor sólový tanec v délce dvou let, nicméně existence tohoto interpretačního oboru, který nevedl k akademickému titulu, neměla příliš dlouhého trvání, obor byl velice brzy zrušen a již nedošlo k jeho obnovení.<sup>120</sup>

V průběhu již skoro sedmdesátileté doby studia působilo na Katedře tance mnoho významných osobností z české baletní oblasti, tanečních, choreografických a pedagogických. Z významných osobností, které značně participovaly na založení *Katedry tance* nelze opomenout jméno *Jana Reimoser* (*Reye*), prvního vedoucího katedry. Podílel se také na založení Taneční konzervatoře. Katedru tance vedl obdivuhodných dvacet devět let. V roce 1975 jej vystřídala ve vedoucí pozici jeho žačka profesorka Božena Brodská. Po ní katedru vedli postupně – doc. *Astrid Štúrová*, prof. *Vladimír Vašut*, prof. *Ivanka Kubicová* a prof. *Helena Kazárová*, Ph.D. V roce 2012/2013 tuto úlohu převzal doc. *Václav Janeček*, Ph.D.<sup>121</sup> Právě Reimoserova žačka, prof. Božena Brodská, je nejdéle působící pedagožkou na taneční katedře.

### **Božena Brodská**

Profesorka Božena (Bíba) Brodská se narodila v roce 1922 v Praze. Během své kariéry působila jako tanečnice, choreografka a poté zejména jako taneční kritička, teoretička a autorka odborných tanečních publikací a článků. Nejprve vystudovala obor Hudební věda na Filosofické fakultě UK v Praze a poté obor Teorie tance na Taneční katedře DAMU v Praze.<sup>122</sup> Byla historicky její první absolventkou. Primárním zaměřením jejího výzkumu a publikací je období 18. a 19. století. Je vnímána jako zakladatelka české taneční teatrologie.<sup>123</sup> Během své aktivní taneční kariéry působila jako tanečnice na těchto místech: 1946–1947 Družstvo divadel práce (Karlín), 1947–1949 Divadlo D 45 (u E. F. Buriana), 1950–1951 AUS VN.<sup>124</sup> Od roku 1955 působí jako pedagožka na taneční katedře DAMU (později HAMU) v Praze. Od roku 1975 docentka a o sedm let později získala titul prof. (profesorka). V období 1975–1986 byla

---

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> NĚMEČKOVÁ, Elvíra. *Stopy v písku – Božena Brodská*, materiál k setkání na HAMU. Autorky osobní archiv. Praha, 2014, s. 1.

<sup>123</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 29.

<sup>124</sup> *Ibid.*, s. 29.

vedoucí Katedry tance HAMU, kde od roku 1989 doposud pracuje na pozici externí pedagožky do dnešní doby. Přednáší o tanci tedy již neuvěřitelných šedesát let.

Autorka materiálů k přednášce popisuje paní profesorku takto: *Božena Brodská je hlubokou studnicí vědomostí, jejíž nadšení pro obor je nakažlivé. Je to žena s ohromným rozhledem, s odzbrojujícím humorem, inspirativními názory a přímým přístupem k životu.*<sup>125</sup> Ve velmi podobném duchu o ní hovoří i narátor Prokeš: *No, Bíba Brodská (...) byla bezvadná. Ta byla vedoucí katedry v té době, kdy já jsem tam studoval. A musím říct, že jako v té teorii mi taky hodně dala, protože ona uměla o těch dějinách jako velmi poutavě vyprávět, jako i zábavně, jako musím říct, že byla na vrcholu v té době.*<sup>126</sup>

Její vitalita je naprosto obdivuhodná. Při jednom rozhovoru byla prof. Brodská požádána o návod na život, svou odpověď shrnula se smyslem pro humor sobě vlastním: *je třeba se zavčas zbavit mužského, vždyť to dělají i včelí královny. A mít fyzickou – to je to, co mě drží. A také to, že můžu vyprávět dějiny baletu.*<sup>127</sup>



128



129

Fotografie č. 5 – Božena Brodská

Fotografie č. 6 – Božena Brodská

<sup>125</sup> NĚMEČKOVÁ, Elvíra. *Stopy v písku – Božena Brodská*, materiál k setkání na HAMU. Autorky osobní archiv. Praha, 2014, s. 3.

<sup>126</sup> První rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 14. listopadu 2014.

<sup>127</sup> HANÁČKOVÁ, Kateřina. Paměť pro tanec: Drží mě to, že můžu vyprávět dějiny baletu. In: *Národní divadlo*. Praha, 2012, r. 130, č. 1, s. 21.

<sup>128</sup> *Božena Brodská: v mládí* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: [http://www.tanecniaktuality.cz/fileadmin/foto\\_nezarazene/mlada\\_BB-mensi.jpg](http://www.tanecniaktuality.cz/fileadmin/foto_nezarazene/mlada_BB-mensi.jpg)

<sup>129</sup> *Božena Křepelková - Brodská* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: [http://img.cas.sk/img/8/gallery/637173\\_bozena-krepelkova-brodskajpg?hash=30cb6b5402ade957007b32229fdcd727](http://img.cas.sk/img/8/gallery/637173_bozena-krepelkova-brodskajpg?hash=30cb6b5402ade957007b32229fdcd727)



## 1.5 Baletní scény v Praze

### Balet Národního divadla

Baletní scéna Národního divadla je vnímána v československém prostředí jako nejprestižnější. Situace související s baletní složkou Národního divadla je do roku 1945 popsána na začátku této kapitoly věnující se baletu a jeho historii na pozadí československých dějin.

Prvním poválečným šéfem baletu se stal Emanuel Famíra, nestalo se tomu shodou nečekaných událostí. Famíra byl chráněncem a značným sympatizantem Zdeňka Nejedlého, což také bylo divadelní společnosti zcela známo. Další skutečností, na kterou se však v danou chvíli nějak zapomělo, bylo to, že neměl dostatečné předpoklady, jak organizačního charakteru tak uměleckého, zejména baletního, pro vedení takového souboru, což se projevilo v poměrně krátkém čase jako zcela stěžejní problém. Tato situace netrvala dlouho. Pro poválečnou éru je jednoznačným symbolem tanečník a choreograf Saša Machov. Machovovo angažmá v sezonách 1946/1947 až 1950/1951 je označována jako tzv. Machovova pětiletka.<sup>130</sup> Příchod Saši Machova do Prahy znamenal pro Balet Národního divadla novou éru, kterou nelze označit jinak než velmi úspěšnou. *Během pěti sezón Machov jasně vytýčil poslání Baletu Národního divadla: uvádět především domácí soudobou tvorbu a k ní slavná díla světového repertoáru. Již první představení Machovovo v lednu 1947 ukázalo, že na první českou scénu konečně přišel choreograf vytríbeného vkusu, hudebně citlivý, plný pohybové fantazie a nadto skvělý režisér.*<sup>131</sup> O jeho příchodu se ve svých kritikách zmínil i švédský taneční kritik Bengt Häger: *pro český národní balet to byl šťastný den, kdy se Saša Machov vrátil do vlasti, opustiv svoji mezinárodní kariéru, jež mohla být jistě skvělá, a věnoval své síly Národnímu divadlu.*<sup>132</sup>

Dokázal se souboru vybudovat silné profesionální baletní těleso, které neustále umělecky stoupalo. V souboru měl k dispozici pro svá choreografická ztvárnění doslova budoucí baletní „legendy“ (Zora Šemberová, Miroslav Kůra, Vlastimil Jílek, Antonín

---

<sup>130</sup> JUST, Vladimír; KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 49.

<sup>131</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 22.

<sup>132</sup> *Ibid.*, s. 22.

Landa, Oldřich Stodola, Jiří Blažek).<sup>133</sup> Saša Machov u nich rozpoznal talent již v čase jejich baletních počátků. Přišel však šokující moment. *Machov tragicky odešel v červnu 1951 a zanechal Baletu Národního divadla veliký úkol: pokračovat v zásadách, které mu vytýčil. Z jeho repertoáru žil soubor Národního divadla plných sedm let.*<sup>134</sup> Vedení divadla opět čekalo náročné hledání nové vedoucí postavy národního baletu.

Hlavního postu se ujali postupně tanečníci Vlastimil Jílek a Antonín Landa. Oba i vzhledem k tehdejším politickým okolnostem směřovali svou choreografickou tvorbu převážně k domácím titulům – Jánošík (1953), Švanda dudák (1954), Sůl nad zlato (1957).<sup>135</sup>

Od roku 1957, s pauzou mezi lety 1970–1979, nastává dlouhodobá vláda Jiřího Němečka na pozici šéfa baletu. Svě působení v této řídicí funkci ukončil v roce 1989. Pod vedením Jiřího Němečka, se stal balet Národního divadla *inscenačně emancipovaným tělesem, rovnocenným partnerem operního a činoherního souboru. J. Němeček byl reprezentantem režisérského typu choreografa, jeho inscenace vynikaly pevnou dramatickou a režijní stavbou, pádností a srozumitelností.*<sup>136</sup> Baletní soubor Národního divadla byl početně rozšířen a celkově reorganizován a doplněn na 120 členů.<sup>137</sup>

V době Němečkova mezivládí v Baletu Národního divadla na těchto pozicích působili Emerich Gabzdyl a Miroslav Kůra. Nástupcem Jiřího Němečka se stal Vlastimil Harapes, který soubor vedl až do konce milénia. Na pozici stálého choreografa působil Libor Vaculík. Neméně důležitý byl i vliv hostujícího režiséra, kterým byl Jozef Bednárík. Na scéně se začaly uvádět moderní celovečerní baletní inscenace, inspirované filmovou předlohou a podložené hudební koláží: *Malý pan Friedeman* a *Psycho* (1993, obnoveny 2000), *Čajkovskij* (1994), osobitá verze baletu

---

<sup>133</sup> Balet Národního divadla. *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-20]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>.

<sup>134</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 23.

<sup>135</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 212.

<sup>136</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 212.

<sup>137</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 24.

*Coppélia* (1995), *Isadora Duncan* (1998), komediální balet *Někdo to rád...* (1994, obnoveno 2001) a dětskému divákovi určený *Mauglí* (1996).<sup>138</sup>

Ve zrekapitulovaném čase působí na scéně několik předních sólistek, byla to éra současně několika primabalerín a významných tanečníků:

- Olga Skálová – sólistka, choreografka a pedagožka. Na scéně Národního divadla působila v období mezi lety 1952–1975,<sup>139</sup> kdy ukončila svou aktivní kariéru a začala se věnovat choreografiím. Posléze zastávala post vedoucí šéfky brněnského baletu. *Málokterá tanečnice interpretovala takové množství obtížných rolí krajně odlišného charakteru. Pro každou z nich byla příznačná vysoká profesionalita i technická jistota i detailní psychologické přesvědčení herního propracování.*<sup>140</sup>
- Miroslava Pešíková, sólistka Baletu Národního divadla. Během svého jednatřicetiletého působení ztvárnila velké množství rolí ve více než čtyřiceti baletních inscenacích.<sup>141</sup>
- Hana Vláčilová, sólistka, baletní mistryně, pedagožka a choreografka. Dvacet pět let členka souboru Národního divadla. *Působila také jako stálý host Komické opery v Berlíně a Státní opery v Berlíně, hostovala ve Španělsku, Francii, Rakousku, Polsku, v bývalém Sovětském svazu, Belgii, Finsku, Lucembursku, Austrálii, USA a na Kubě. Účastnila se mezinárodních baletních soutěží a získala zlatou medaili ve Varně 1972, stříbrnou medaili ve Varně 1976, stříbrnou medaili spolu s L. Kafkou v soutěži tanečních párů v Tokiu 1976, na celostátní baletní soutěži v Brně v roce 1977 jí byla udělena 1. cena.*<sup>142</sup> V současné době působí jako pedagožka na Taneční konzervatoři v Praze.
- Miroslav Kůra „miláček pražského publika“.<sup>143</sup> – sólista Národního divadla. Během totálního nasazení působil v Norimberku. Před příchodem k Sašu Machovovi tančil pod vedením Ivo Váni Psoty. Dostalo se mu tak nejlepší

---

<sup>138</sup> Balet Národního divadla. *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-20]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>.

<sup>139</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 444.

<sup>140</sup> *Ibid.*, s. 445.

<sup>141</sup> Miroslava Pešíková. *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-24]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/default.aspx?jz=cs>

<sup>142</sup> Hana Vláčilová. *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-24]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=4069&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>.

<sup>143</sup> Buzek, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*, s. 10.

taneční průpravy, jaká byla v té době v Československu dostupná. Po aféře s ministrem Nejedlým byl „odsunut“ do košického baletu. Jeho umění bylo však tak značné, že se zanedlouho vrátil zpět. U diváků byl velmi oblíben. *V roce 1955–1956 studoval na slavné Akademii baletního umění Agrippiny Vaganové v Sankt Petěrburgu (tehdy Leningradu) pod vedením vynikajícího pedagoga Alexandra Puškina. V roce 1958 se podílel na přípravě a realizaci programu Laterny magiky při světové výstavě EXPO 58 a spolupracoval s Alfrédem Radokem.*<sup>144</sup> Zastával i post šéfa baletu, jak na brněnské, tak i na pražské scéně. Poté se do konce své kariéry věnoval choreografii. Držitelem Ceny Thálie 1995 za celoživotní mistrovství. *Výrazně přispěl k rozvoji baletu v naší republice. Jeho první choreografií byl baletní triptych Rapsodie v modrém, Bolero, Petruška. Rovněž jako první u nás uvedl baletní představení Giselle v originální verzi podle Mariuse Petipy ve Státním divadle v Brně.*<sup>145</sup>

V devadesátých letech byl k baletní spolupráci často využíván baletní soubor ze zahraničí. Symbolicky lze uvést titul *Návrat do neznámé země* L. Janáčka v choreografii J. Kyliána.<sup>146</sup>

## Státní opera

Jedním ze souborů v rámci Státní opery je i jeho baletní složka. Původně se však jednalo o Nové německé divadlo. Po ukončení druhé světové války bylo divadlo pozměněno a přejmenováno na Divadlo 5. května. Pozici šéfa a choreografa zastávala Nina Jirsíková. Samostatnost instituce netrvala dlouho. Již v roce 1948 došlo v rámci reorganizace k připojení k Národnímu divadlu a poté i ke změně názvu na Smetanovo divadlo. Násilná fúze Velké opery 5. května s Národním divadlem se uskutečnila – *z rozhodnutí ministra školství a osvěty Zdeňka Nejedlého spojeno k 1. 8. 1948.*<sup>147</sup> Souběžná spolupráce dvou baletních vedoucích pozic, stejně jako v době Nikolské a Jenčíka, nesvědčila ani jednomu baletnímu souboru. Na situaci vzpomínala Jirsíková,

---

<sup>144</sup> ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. Miroslav Kůra [online]. [cit. 2015-06-05]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2573>.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Balet Národního divadla. Archiv Národního divadla [online]. [cit. 2015-06-20]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>.

<sup>147</sup> JIRSÍKOVÁ, Nina a HRONKOVÁ, Libuše, ed. *Vzpomínky tanečnice*, s. 16.

kteřá po velké fúzi s Národním divadlem měla konflikty zejména s Robertem Braunem, kterého přijala po návrzích dalších členů souboru jako choreografa. *S částí souboru začal proti mně intrikovat a ztěžovat mi situaci už tak dost těžkou.*<sup>148</sup> Jirsíková rozvázala pracovní poměr s Národním divadlem k 1. 8. 1955. Jako důvod se uvádí konflikty s baletním souborem, o nichž, jako aktivní členka KSČ, měla pravidelně informovat soudruhy na „vyšších místech“.<sup>149</sup>

Aktuální název divadla je platný teprve od počátku devadesátých let. Do roku 2012 byl oficiální název Státní opera Praha. V té době se i divadlo osamostatnilo, již nepatřilo pod Národní divadlo, ale mělo svého zřizovatele, a tím bylo Ministerstvo školství a kultury ČR.<sup>150</sup> Tento stav trval po dobu dvaceti let. V současné době je Státní opera již třetím rokem opětovně propojena se scénou Národního divadla.

### **Karlínské divadlo**

Tančilo se i na scéně Karlínského divadla. Tato scéna však nebyla tou taneční v klasickém baletním pojetí. Tomu odpovídá i průběžná změna jeho názvu: *Divadlo v Karlíně, Opereta v Karlíně, Komická zpěvohra. Po roce 1948, kdy patřilo Čs. státnímu filmu s názvem „Divadlo umění lidu“, byli pověřeni jeho vedením Jan Werich s Oldřichem Novým. Werich sem přenesl americký muzikál Divotvorný hrnec z Divadla V+W, kde jej uvedli s Voskovcem jako první v Evropě. Od roku 1950 patřilo divadlo městu Praze a roku 1954 se stalo majetkem státu pod názvem Státní divadlo v Karlíně. V roce 1961 bylo vráceno pražskému magistrátu jako Hudební divadlo v Karlíně a v této pozici zůstalo dodnes.*<sup>151</sup> Na pozici choreografů zde působili například Luboš Ogoun, Zdeněk Prokeš či Jan Hartman.

## **1.6 Stěžejní osobnosti**

Vzhledem k rozsahu této práce, která zachycuje více než padesát let, není možné vyjmenovat všechny tanečnice a tanečníky, kteří se na baletních inscenacích podíleli,

---

<sup>148</sup> JIRSÍKOVÁ, Nina a HRONKOVÁ, Libuše, ed. *Vzpomínky tanečnice*, s. 225.

<sup>149</sup> *Ibid*, s. 17.

<sup>150</sup> *Státní opera dnes: Národní divadlo* [online]. 2015 [cit. 2015-05-29]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/statni-opera/historie>.

<sup>151</sup> *Historie: Hudební divadlo Karlín* [online]. 2011 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://www.hdk.cz/o-divadle/historie/>.

jak tanečně, či choreograficky. I když by za projev úcty náleželo je vypsát jmenovitě, se všemi rolemi, které mohly jejich zásluhou na baletním pódiu ožít. To však rozsah této studie neumožňuje. Byli vybráni dva zástupci, jejichž příběhy si zaslouží být upřednostněny a zveřejněny, Saša Machov a Marta Drottnerová:

### **Marta Drottnerová (1941)**

Primabalerína, choreografka a pedagožka. Jejím manželem byl baletní sólista a choreograf Jiří Blažek. Marta Drottnerová pochází ze Zlína. Základy klasického tance získala jako žačka Emericha Gabzdyla v Ostravě, kde také nastoupila do svého prvního angažmá. Na scéně Národního divadla působila od roku 1959. Absolvovala několik významných stáží (Moskva, Londýn). *Zvrat v její umělecké dráze nastal v roce 1961, kdy byla vybrána pro prezentaci čs. baletního umění na mezinárodní soutěž tanečnic do třiceti let v Rio de Janeiro. Dvacetiletá sboristka zde získala první místo v nejtěžší konkurenci (soutěžilo 24 tanečnic ze 13 států).*<sup>152</sup> Její hvězda stoupala a diváci ji zbožňovali. *Taneční projev stavěla na dokonale zvládnutí klasické technice, vytríbeném smyslu ro stylově čisté formy a schopnosti hlubokého pročitění role. K jejím vrcholným kreacím patřila titulní role v Giselle (1979).*<sup>153</sup> V Baletu Národního divadla tančila ve více než padesáti představeních,<sup>154</sup> která byla jak moderního, tak klasického baletního pojetí. Hostovala na předních světových scénách. Taneční pedagogiku vystudovala na moskevském GITIS, poté krátkou působila na Taneční katedře na HAMU. *Výuka studentek, které neprošly odborným středoškolským studiem a nebyly vyškolené v náročné technice klasického tance, jí příliš neuspokojovala. Byla zvyklá pracovat s lidmi na určité profesní úrovni.*<sup>155</sup> Svou aktivní kariéru ukončila v sezóně 1990/1991, přičemž dvacet pět let působila jako sólistka. Odchod z Národního divadla byl doprovázen určitým napětím, nebylo jí umožněno novým vedením se rozloučit představením Gala, ve kterém chtěla naposledy v životě zatančit svou roli Giselle. *Potlesk ustal, pocty lidí se změnily v lhostejnost a paní Marta Drottnerová se uzavřela do ústraní.*<sup>156</sup> *Zcela mimořádný úděl úspěšné primabaleríny, který jí osud předurčil, se*

---

<sup>152</sup> Marta Drottnerová: *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1663>

<sup>153</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 61.

<sup>154</sup> Marta Drottnerová: *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1663>

<sup>155</sup> AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho osobnosti*. Praha: Ježek, 1999, s. 51.

<sup>156</sup> *Ibid*, s. 51.

ze dne na den proměnil v podivný sen. Tak náhle, jak se v roce 1959 na naší scéně objevila, tak rychle z ní v roce 1990 zmizela.<sup>157</sup>

V jednom z mála rozhovorů, které tato primabalerína poskytla po svém odchodu z baletní scény, v roce 2001 uvedla: „*Trpce si vyčítám, že jsem kdysi nevzala zahraniční angažmá, nemusela jsem mít existenční starosti...*“<sup>158</sup> Toto je osud největší československé primabaleríny z období druhé poloviny 20. století.



159

Fotografie č. 7 – Marta Drottnerová



160

Fotografie č. 8 – Marta Drottnerová

### Saša Machov a jeho smutný konec (1903–1951)

Saša Machov se narodil poblíž Pacova. Základ baletu poznával až ve svém dospělém životě, měl však jednu z nejlepších pedagožek tehdejší doby – Jelizavetu Nikolskou. V meziválečném období působil zpočátku v Ostravském divadle jako tanečník a poté spolupracoval jako tanečník, herec a choreograf v Divadle 34–36 a poté v Osvobozeném divadle V + W. Během válečných let sloužil jako voják československé zahraniční armády v Africe.<sup>161</sup> V zahraničí zůstal a působil jako choreograf v Londýně. Tento pobyt mu do budoucna přinesl v komunistickém režimu mnoho problémů. Po návratu do Československa působil po dobu jedné sezóny na brněnské scéně. Poté již přichází jeho nejslavnější éra, která byla spojená s Baletem Národního divadla.

<sup>157</sup> AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, s. 36.

<sup>158</sup> AND, Marta Drottnerová, sig. P 575.

<sup>159</sup> *Balet a jeho osobnosti: Marta Drottnerová* [online]. [cit. 2015-03-19]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/pix/4/2/4/1/4241-balet-a-jeho-osobnosti-15.jpg>

<sup>160</sup> *Osobnosti.cz: Marta Drottnerová-Blažková* [online]. [cit. 2015-03-19]. Dostupné z: <http://imagebox.cz/osobnosti.cz/foto/marta-drottnerova-blazkova/marta-drottnerova-blazkova.jpg>

<sup>161</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 184..

*Můžeme-li s nadsázkou říci, že Augustin Berger byl „tatiček“ českého baletu, pak Saša Machov byl velkým odrazovým můstkem pro československý balet vůbec.*<sup>162</sup> Úspěšným představením se stala hned první baletní inscenace, Machovův čtyřdílný vstupní baletní večer v Národním divadle ze dne 25. ledna 1947 (Stamic, Janáček, Musorgskij, Nelhýbel). Toto představení nadšeně recenzoval i Jan Rey, který svou stať zakončil slovy: „Machov musí dostat pravomoci a nesmí být rušen zásahy lidmi neschopnými a jeho záměry křížícími. Případ Jenčíkův se nesmí opakovat.“<sup>163</sup>

Politická situace se však s postupem doby přiostrhovala a Saša Machov začal být pod tlakem. Příčin bylo několik. K většině informací neexistují přímé podklady, případně jich je dochovaných minimum. Popis tehdejší situace je založen převážně na vyprávění a vzpomínkách tehdejších spolupracovníků a tanečnic a tanečníků v jeho souboru. Doložitelná informace je, že *koncem roku 1950 byly zahájeny stranické prověrky. Machov „neprošel“ a byl vyloučen z KSČ.*<sup>164</sup> Jednou z uváděných příčin Machovova vyloučení ze strany, je uváděn nátlak *zřízence v dílnách dekorací Karla Vopálky, jinak švagra prvního porevolučního šéfa baletu Emanuela Famíry.*<sup>165</sup> Situace zcela reflektovala tehdejší přiostršenou politickou situaci. Ze zaznamenaných výpovědí je dochována další informace, která tehdejší události více vyjasňuje: *Machova opustil jeho partner, osobní tajemník ministra zahraničních věcí dr. Vlado Clementis. Machov netušil, že jeho přítel se od něho odtáhl v okamžiku, kdy byl Clementis v březnu 1950 odvolán z funkce, a dalo se čekat, že bude zatčen.*<sup>166</sup> Všechny tyto události na Machova citelně dopadají. Z důvodů nervového zhroucení je nucen vyhledat lékaře. Léčí se na klinice profesora Hněvkovského.<sup>167</sup> I po návratu je však vystavován silnému tlaku ze strany StB. Události z večera 9. června 1951 jsou posléze začátkem tragédie. Vše se odehrálo na baletním matiné, které bylo uspořádáno v rámci Pražského jara. Z té doby existuje dopis Machova, který byl směřován Ředitelství Národního divadla, ze dne

---

<sup>162</sup> VAŠUT, Vladimír. Medaile pro Sašu Machova: Vzpomínka s datem 3. 7. 2013. In: *Taneční aktuality* [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/medaile-pro-sasu-machova-vzpominka-s-datem-3-7-2013/>

<sup>163</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 118.

<sup>164</sup> *Ibid.*, s. 251.

<sup>165</sup> *Ibid.*, s. 251.

<sup>166</sup> *Ibid.*, s. 308.

<sup>167</sup> *Ibid.*, s. 308.



15. 5. 1951. Machov v něm žádá o dodržení jím podané ústavní výpovědi, kterou oznámil na konci měsíce dubna: *nemohu riskovat opětné nervové zhroucení.*<sup>168</sup>

I přes Machovovo upozornění na oblíbenost baletního tanečníka Miroslava Kůru u českého publika, bylo jeho sólové vystoupení zařazeno do večerního programu spolu s hostujícím sovětským tanečním párem. To bylo rozhodnutí, jehož následky se Machovovi staly osudnými. Potlesk u publika neopadal. Kůra tančil variace z Labutího jezera. V kádrovém posudku ND je celá situace posléze popisována takto:

*„Mirek Kůra odtančil variace. Frenetický potlesk. A. A. Makarov stál v portále. Jeho partnerce se zasekl zip. „Odtančete to ještě jednou,“ sám vyběhl Kůru. Potlesk neznal mezí, na jeviště padaly květiny. Vystoupení sovětského páru se stalo jen dovětkem triumfu Kůry.*

*Ministr Nejedlý, sedící v loži, to pochopil jako protisovětskou provokaci. Na schůzi souboru v úterý 19. června seřval Machova i Kůru. Kůra byl s okamžitou platností odeslán do vyhnanství do Košic. Bylo jasné, že v Národním divadle skončil i Saša Machov. Týž večer ještě, jak byl zvyklý, přísně dozoroval představení Labutího jezera (v němž už nesměl tančit Kůra), odešel domů a otrávil se.*<sup>169</sup>

V souvislosti s případem Saši Machova se vina za jeho „dobrovolný“ odchod ze světa z velké části svaluje i na ministra Zdeňka Nejedlého. Autor jeho publikace se k tomuto momentu vrací s tímto konstatováním: *tehdy diváci odměnili demonstrativně ovacemi sólistu Národního divadla Miroslava Kůru namísto hostujících sovětských umělců. Machovem rovněž otráslo zatčení jeho druha, slovenského básníka T. H. Floriana.*<sup>170</sup>

*„Holčičko, v tomhle státě musíš být nižší než tráva,“ radil před časem Soně Červené, kterou také StB nutila ke spolupráci. „Spáchal sebevraždu, když katům nemohl uniknout jinak.“<sup>171</sup> Na tehdejší události vzpomínala i Zora Šemberová: *Uštvany režimem. Tím jsem hrozně trpěla. Tehdy jsme měli poslední zkoušku na Viktorku a on mi**

<sup>168</sup> NA, f. AND Saša Machov k. 186 (viz příloha č. 2)

<sup>169</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 309.

<sup>170</sup> KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012, s. 395.

<sup>171</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 309.

řekl: „Zorka, oni mě zničí, oni mě zničí.“ Za týden spáchal sebevraždu. Nikdy jim to neodpustím.<sup>172</sup>

Machov zůstává nejvýraznější a zakladatelskou osobností moderního českého baletu po roce 1945.<sup>173</sup> „Machovova velká přednost je v jeho režisérském citu. Jeho choreografie nejsou nikdy samoučelnou kompozicí tanců, nýbrž vyrůstají z předem promyšlené režie aktů, scén a akcí.“<sup>174</sup>



175

Fotografie č. 9 – Saša Machov



176

Fotografie č. 10 – Saša Machov

Nejen pražská baletní scéna se potýkala se ztrátou své vedoucí a ústřední choreografické postavy. Podobný osud v krátké době poznamenal také druhou největší československou baletní scénu, brněnskou. Dne 16. února 1952<sup>177</sup> umírá po záchvatu mozkové mrtvice, které předcházela pád na chodníku, Ivo Váňa Psota. Spolu s Machovem odchází během jednoho roku dvě největší choreografické a taneční osobnosti československého baletu.

<sup>172</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor se Zorou Šemberovou. *Taneční aktuality* [online]. 2008 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/2008-2007/2008/rozhovor-se-zorou-semberovou/>.

<sup>173</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 292.

<sup>174</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007, s. 251.

<sup>175</sup> WEIMANN, Mojmir. Jubileum Saši Machova. *Opera Plus* [online]. 2013 [cit. 2015-06-24]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/jubileum-sasi-machova/sasa-machov-5/>

<sup>176</sup> WEIMANN, Mojmir. Jubileum Saši Machova. *Opera Plus* [online]. 2013 [cit. 2015-06-24]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/jubileum-sasi-machova/sasa-machov-5/>

<sup>177</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: Ryšavý, 1997, s. 120.

## 1.7 Další baletní soubory působící na pražské scéně

Na pražské baletní scéně působilo i několik dalších tanečních souborů, které se již nevěnovaly formě klasického baletu, ale přesto tvořil v jejich repertoáru značnou část představení. Taneční provázanost byla především s baletní částí ve složce choreografické a taneční. Ve své době měly tyto soubory na pražské scéně značný vliv, proto je minimálně jejich stručné připomenutí v rámci této studie nezbytné. Do dnešní doby existuje v obměněné formě z poloviny sedmdesátých let pouze jediný soubor – *Balet Praha* (s pozdějším názvem *Pražský komorní balet*). Zásahu na této skutečnosti má bezpochybně zejména dosud žijící zakladatel souboru a jeho dlouholetý vedoucí a jedna z nejvýznamnějších osobností celé české a československé choreografie, profesor Pavel Šmok. Volba baletní osobnosti, která bude prostřednictvím medailonku podrobněji v této kapitole připomenuta, nebyla tedy komplikovanou.

### Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého (AUS VN)

Soubor byl založen v roce 1943. Stalo se tak v československé jednotce na východní frontě druhé světové války. Zakladatelem byl dirigent a skladatel Vít Nejedlý.<sup>178</sup> Syn ministra Zdeňka Nejedlého. Byl to nejznámější a nejúspěšnější z československých armádních uměleckých souborů. Tyto soubory vznikaly po vzoru Alexandrova souboru Rudého praporu ve všech socialistických zemích.<sup>179</sup>

AUS VN byl složen z několika uměleckých složek (pěvecký sbor, symfonický orchestr, taneční skupina). Tanečně byl zpočátku soubor zaměřen na lidové tance, obohacený o prvky akrobacie. V důsledku toho, že si pobytem v tomto souboru tanečníci plnili vojenskou povinnou prezenční službu, absolvovala ji zde řada československých choreografů (Jiří Blažek, Pavel Ďumbala, Jan Klár, Vladimír Kloubek). Velkou měrou se do tanečních dějin AUSu VN zapsal Luboš Ogoun, který se stal v období 1951–1955 vedoucím taneční skupiny. Během prvního roku svého

---

<sup>178</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 5.

<sup>179</sup> V Národní lidové armádě NDR existoval např. Erich-Weinert-Ensemble, v Polském lidovém vojsku např. Centralny Wojskowy Zespól Artystyczny: ŠMIDRKAL, Václav. „Fizlrevue”: Jak hrál, tančil a zpíval Umělecký soubor ministerstva vnitra. *Paměť a dějiny*. Praha: ÚSTR, 2010, s. 45.

vedení se podílel na vzniku Armádní opery a její taneční složky. Jednalo se o případ velmi ojedinělý. *Jádrem baletního tělesa byl celý ročník absolventů TKP,<sup>180</sup> které přivedl vedoucí souboru L. Ogoun.<sup>181</sup>* Soubor byl svou baletní úrovní zcela srovnatelným s dalšími balety v Praze. Taneční složka fungovala pouhé tři roky, což záviselo na délce vojenské prezenční služby, kterou si tímto tanečníci splnili. V souboru působily i tanečnice. V roce 1955 došlo k jejímu zrušení. Taneční složka jako taková ale v rámci AUSu VN existovala i nadále. Soubor se zúčastnil mnoha zahraničních vystoupení a přehlídek.

Počet umělců v souboru procházel proměnami. V roce 1954 je složení AUSu VN takovéto: 285 umělců a 155 pracovníků administrativního provozu.<sup>182</sup> Mylné by bylo se domnívat, že uměleckou část tvoří vždy jen umělci, plní si svou vojenskou službu. Důkazem jsou tato čísla z roku 1959 o složení AUSu VN: 275 občanských pracovníků, 18 vojáků základní služby a 5 vojáků z povolání.<sup>183</sup> V rámci reorganizace vojenských institucí v roce 1955 se sloučily soubory AUS VN, ÚVS<sup>184</sup> a ÚSMV,<sup>185</sup> který byl již dříve se souborem repertoárově a personálně úzce propojen. Vedoucím taneční složky AUS VN byl nejdříve v období 1955–1960 Jan Čumpelík a poté v rozmezí let 1960–1985 Jiřina Mlíkovská. Oba tyto umělci se podíleli také na vzniku choreografií. Oblíbeným představením byly Čumpelíkovy Vojenské hry. *Ty pro svůj neodolatelný humor v jiných „sprátelených armádách jen těžko vídaný“.*<sup>186</sup> Poslední vedoucí se stala Jitka Kornová, která taneční část souboru vedla v letech 1985–1994.<sup>187</sup> *Za dobu své existence v Československé lidové armádě AUS VN hrál přes 10 tisíc skladeb, uskutečnil*

---

<sup>180</sup> Podobná situace se opakovala na počátku 80. let. Jeden ročník specializované třídy lidového tance založil již v průběhu studií na Taneční konzervatoři taneční skupinu. Zakladatelem se stal Richard Hes a skupina se jmenovala UNO. Často vystupovali v televizních pořadech a doprovázeli pěvecká vystoupení. Vytvářeli tzv. company. S lidovým tancem to již nemělo mnoho společného. Převládala moderna, gymnastika, hip-hop apod. Na svou dobu byla skupina UNO unikátem v českém tanečním prostředí. Vystupovala v muzikálech v České republice i zahraničí (West Side Story, Dracula, Monte Christo). Tímto tanečním směrem se také posléze vydali členové skupiny po oficiálním ukončení její činnosti. Úspěch Richarda Hese a skupiny UNO byl primárně založen na novátorském přístupu, nových choreografiích, v nichž je Hesův odkaz rozpoznatelný i po letech. Přišli ve správnou dobu s něčím novým. Skupina ukončila oficiálně svou aktivní činnost v polovině devadesátých let.

<sup>181</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 4.

<sup>182</sup> ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO [online]. [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>.

<sup>183</sup> ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO [online]. [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>.

<sup>184</sup> ÚVS – Umělecký vojenský soubor Praha

<sup>185</sup> ÚSMV – Ústřední soubor ministerstva vnitra

<sup>186</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*, s. 27.

<sup>187</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 5.

na 43 tisíc vystoupení především pro příslušníky ČSLA, v zahraničí vystoupil na 750 místech, šestnácti státech, čtyř kontinentů.<sup>188</sup> Existence souboru byla ukončena rokem 1994 zrušením ze strany Ministerstva obrany České republiky.

### **Balet Československé televize**

Baletní soubor vznikl spolu s Orchestrem Československé televize v roce 1974. Tělesa spolu úzce spolupracovala a orchestr balet většinou při vystoupeních doprovázel. Soubor měl okolo devatenácti tanečnic a devíti tanečníků. Pozici uměleckého šéfa zastávali postupně – Josef Bádál, František Pokorný a poté Radomil Čech. Hlavními pedagogy byli Ivanka Kubicová, která vyučovala taneční techniku Graham, a Jan Hartmann, který se zaměřoval na jazz. Spolupracovali také se zahraničními choreografy. Nejedná se tedy o taneční soubor, který by představoval balety v tom klasickém pojetí, i když byl tak pojmenován.

Balet Československé televize vystupoval především jako součást televizní zábavné tvorby v pořadech typu Haló – tady Orchester a Balet ČST, Televarieté, Písničky z obrazovky, Zlatá Praha, Z melodie do melodie, silvestrovské pořady a tomu podobné.<sup>189</sup> Soubor také vytvářel taneční doprovod při pěveckých vystoupeních v televizních pořadech, tzv. křoví. Vystoupení byla pojímána v moderním baletním pojetí. Pro televizního diváka byla vystoupení doprovázena rytmickou hudbou a velmi zdobenými kostýmy, většinou tematicky zaměřenými. Balet Československé televize na počátku devadesátých let zanikl.

### **Balet Praha (Pražský komorní balet) a Pavel Šmok**

Taneční soubor byl založen v roce 1964. Zpočátku fungoval po dobu jedné sezony pod názvem Studio baletu Praha. Výjimečný byl především svým novátorským choreografickým přístupem, tvořivostí a naprostou profesionalitou. Angažování umělce

---

<sup>188</sup> *ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO* [online]. [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>.

<sup>189</sup> *DIVADELNÍ ÚSTAV*. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 11.

u tzv. Šmokovců bylo velmi žádoucí. Dále se také oproti jiným odlišoval tím, že neměl svou stálou scénu. Zakladateli Baletu Praha byli tři velmi významné osobnosti československého taneční světa – Pavel Šmok, Vladimír Vašut a choreograf Luboš Ogoun. Posledně jmenovaný byl prvním vedoucím souboru do roku 1968. *Měl necelou dvacítku tanečníků se sólistickým jádrem, které si sebou přivezli Ogoun z Brna (Synáčková, Koželuh, Janečka aj.) a Šmok z Ostravy (Martiníková, Brom aj.); další mezi nimi i pět čerstvých absolventů konzervatoře (...) věkový průměr byl na tehdejší baletní poměry neslýchaně nízký, málo přes 22 roků.*<sup>190</sup> Balet Praha byl zapojen do Státního divadelního studia. Byl tvůrčí laboratoří československého baletu a reprezentoval jej v zahraničí.<sup>191</sup> Byl jediným profesionálním československým tanečním souborem, který působil mimo socialistické státy (Kanada, státy Jižní Ameriky, Asie atd.). *Vznik tohoto souboru znamenal velký zlom ve vývoji tehdy ještě československého baletu. Jeho posláním bylo experimentovat a vyzkoušet, co při velkých divadelních domech nebylo možné, dokonce ani myslitelné.*<sup>192</sup>

Vlivem tehdejší nepříznivé politické situace po roce 1968 se ocitl Balet Praha v situaci, kdy se pro své budoucí angažmá rozhodl přesunout své působení do zahraničí. V československém prostředí Balet Praha ve své prvotní podobě zanikl v roce 1970. V posledním roce svého působení na československém území bylo souboru povoleno vystoupit jenom třikrát.<sup>193</sup> Část souboru odešla společně s Pavlem Šmokem do švýcarské Basileje. *Balet Praha uvedl za dobu své existence celkem 8 premiér, obsahující 22 titulů širokého žánrového, hudebního i stylové rozpětí; ke svým scénickým kreacím si ponejvíce vybíral hudbu, původně neurčenou k jevištnímu provedení (17 z nich byly původní novinky a premiéry na čsl. scéně).*<sup>194</sup>

Po tříletém působení v Basileji se rozhodl Šmok s částí souboru pro návrat do socialistického Československa. Poté nastalo těžké rozhodování pro tzv. Šmokovce. *Přestože mu v Basileji nabídli další smlouvu, československý Pragokonzert se rozhodl, že už nadále nebude podepisovat našim umělcům dlouhodobá zahraniční angažmá. Kdo zůstal „venku“ stal se emigrantem. To ale Pavel Šmok nechtěl, a tak se v roce 1973*

---

<sup>190</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. Praha: Akropolis, 1997, s. 30–32.

<sup>191</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 11–12.

<sup>192</sup> *Pražský komorní balet: Historie* [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>

<sup>193</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*, s. 35.

<sup>194</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 11.

vrátil.<sup>195</sup> Pragokonzert měl z pobytu umělců v zahraničí devizové příjmy. Umělci museli odevzdávat značnou část svých příjmů, což potvrzuje vzpomínka jedné z narátorek, jejíž manžel patřil k tzv. Šmokovcům: *Byli samozřejmě i tací, kteří i jakoby jezdili ven, i legálně třeba. Ale potom to vlastně na tom byli bití finančně. To je ten příklad vlastně z toho Pragokonzertu, že on třeba ty lidi jakoby pouštěl, ale že si bral těžká procenta z jejich výdělků. (...). Potřebovali devizy.*<sup>196</sup> Baletní teoretik a libretista Vladimír Vašut to ve své knize shrnul takto: *ideologie zase jednou zvítězila nad ekonomikou.*<sup>197</sup> Pro bližší představu. V jedné z dochovaných smluv mezi umělcem (v tomto případě hudebníkem) a agenturou Pragokonzert z roku 1983 je podíl odváděné částky upřesněn: *Umělec je povinen dle výnosu FMF 22683/82 transferovat do ČSSR 70 % devizových prostředků z netto honoráře.*<sup>198</sup>

Návrat do Československa byl doprovázen značným rozčarováním. Výstižně je kapitola věnující se návratu do Československa pojmenována – Všude dobře, doma nejhůř...<sup>199</sup> *V komunistických poměrech o výborného choreografa, který se vrátil ze zahraničí, nikdo nestál. Trvalo dva roky, než se Pavlu Šmokovi povedlo oživit základní ideu Baletu Praha a vystoupit 19. listopadu 1975 v divadle Rokoko pod názvem Pražský komorní balet.*<sup>200</sup> V dramaturgické pozici působil opětovně libretista Vladimír Vašut. Do poloviny devadesátých let byl přiřazován pod Středočeské kulturní středisko, Český hudební fond, Pragokonzert, Divadelní ústav atd. Od roku 1995 již začal PKB existovat jako samostatné těleso. V loňském roce byl zorganizován slavnostní galavečer k příležitosti výročí 50 let od vzniku Baletu Praha, kterého se zúčastnili dva z jejích zakladatelů Vladimír Vašut a Pavel Šmok.

## **Pavel Šmok**

Tanečník, choreograf, herec, pedagog a „otec zakladatel“ moderního československé baletu. Narodil se v roce 1927 ve slovenské Levoči. Ke studiu tance se dostal až v pozdějším věku. Nejdříve začal studovat na pražské ČVUT, kterou však nedokončil. Místo své budoucnosti ve strojním průmyslu se rozhodl pro kariéru

<sup>195</sup> Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-04-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>.

<sup>196</sup> První rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 12. listopadu 2014.

<sup>197</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*, s. 36.

<sup>198</sup> Osobní archiv autorky.

<sup>199</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*, s. 36.

<sup>200</sup> *Pražský komorní balet: Historie* [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>.

uměleckou. V období 1948–49 navštěvoval hodiny dramatického oddělení pražské Konzervatoře (měl výborné kantory – Krejču, Lukavského, Plachého), ale prohloubil se zde jeho zájem o tanec, a tak po roce přešel na taneční oddělení, které dokončil v roce 1953, tedy ve svých 26 letech.<sup>201</sup> Mezi jeho pedagožky patřila mimo jiné i Zora Šemberová či Marie Tymichová.

Pavel Šmok se během své krátké divadelní kariéry stal žákem i E. F. Buriana. Účinkoval také v tanečním filmu - *Zítřka se bude tančit všude*. S klasickým tancem se však již poprvé setkal během své sportovní kariéry, u které začínal stejně jako Luboš Ogoun. Šmok se věnoval krasobruslení. Stal se i juniorským československým mistrem a tančil v ledních revuích. Po ukončení studia Taneční konzervatoře se již plně věnoval taneční a choreografické dráze. Ve svém prvním angažmá byl pod choreografickým vedením Luboše Ogouna sólistou v Armádní opeře, v letech 1952–1955. Do založení Baletu Praha v roce 1964 působil jako choreograf a tanečník v několika československých souborech – Plzeň, Ústí nad Labem, Ostrava.<sup>202</sup> Působil i na scéně Národního divadla, po dobu šesti dní. *Jako choreograf se vypracoval koncem 60 let k osobitému, nezaměnitelnému rukopisu, výrazně intonovanému neoklasickému stylu. Dominantní rysy jeho tvorby byly muzikalita, tvarová vynalézavost, vazebná logika a obsahová nasycenost každého pohybu a gesta. Pro jeho díla byla příznačná myšlenková jasnost a svrchovaná emocionální působivost, cit pro básnickou pohybovou metaforu a účinnou dramatickou zkratku. Pro jeho vrcholné práce, které se staly vývojovými milníky i českého jevištního tance bylo příznačné rovnoměrné zapojení citu i intelektu, intuice i racionální stavební vůle. Dominantním rysem jeho kompozic je výrazná snaha o českou intonaci a o vytvoření specificky národního českého baletu.*<sup>203</sup> Profesor Šmok během své choreografické kariéry vytvořil více než sto jedinečných baletních choreografií. Za ty nejznámější nelze opomenout *Listy důvěrné* z roku 1968, na hudbu Leoše Janáčka. V průběhu osmdesátých let působil na několika zahraničních divadelních scénách: *Polski Teatr tańca v Poznani* (1976,1982), *Komisches Oper* v

---

<sup>201</sup> Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-04-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>.

<sup>202</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 319 - 320.

<sup>203</sup> *Ibid*, s. 320.



*Berlíně (1979,1982), Nederlands Dans Theater 2 (1981), nebo se souborem Choreografičeskije miniatury v Leningradě (1983, 1986, 1987).*<sup>204</sup>

Od devadesátých let působil jako pedagog s titulem profesor na Taneční katedře HAMU. Žije se svojí druhou ženou Hatinou, osminásobnou mistryní světa ve skocích do vody z třímetrového prkna, jíž byl trenérem, na rodné chalupě na Nekoři. Při jednom rozhovoru byl profesor Šmok dotázán na svou životní filozofii ve třech větech. Odpověděl stylem sobě vlastním: „*Stačí jedna: Usmívat se na svět*“<sup>205</sup> ...



206

Fotografie č. 11 – Pavel Šmok



207

Fotografie č. 12 – Pavel Šmok

### ... a další taneční soubory

Dalšími významnými tanečními soubory, které působily na pražské scéně, byla primárně Taneční složka, která působila v rámci *Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy v Praze* v období 1948–1984. Byla složena ze dvou souborů, folklorního (1948–1962) a moderního tance (1962–1984). Byla zároveň první skupinou, která se věnovala modernímu tanci. V pedagogické dvojici zde působili Jan Hartman a Ivanka Kubicová. *V taneční skupině VUS UK začínala řada pozdějších tanečních profesionálů, např. H. Ackermanová, E. Černá, M. Kemrová, E. Jeníčková, J. Kodet*

<sup>204</sup> Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-04-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>.

<sup>205</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. Fenomén Pavel Šmok. *Národní divadlo*. Praha: Národní divadlo, 2012, r. 130, č. 2, s. 12.

<sup>206</sup> *Šmokstory* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/1110522493/foto09/02.jpg>

<sup>207</sup> *Pražský komorní balet: Pavel Šmok* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/wp-content/uploads/2012/03/Pavel-%C5%A0mok.bmp>

(...) P. Zuska. *Od roku 1985 se VUS rozdělil na taneční soubor (15 členů) a taneční školu (160 žáků) a splynul s Tanečním centrem UK.*<sup>208</sup>

Tanečním souborem, který také působil na půdě vysoké školy, byl *Vysokoškolský soubor Zdeňka Nejedlého*, který vznikl v roce 1949. Zpočátku působil pod názvem *Soubor Vysoké školy politických a hospodářských věd (VŠPHV)*.<sup>209</sup> V tanečních představeních inklinoval k lidovým a folklorním tancům. Zástupcem českého folkloru byla i hudebně-taneční skupina *Chorea Bohemica* (původním názvem *Skupina českého folkloru*), která ve své původní podobě působila v letech 1967–1992. Po celou dobu existence souboru byla jeho vedoucí tanečnice, choreografka a pedagožka Alena Skálová. Od svého ukončení uvádí *Chorea Bohemica* pouze vánoční představení.

---

<sup>208</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 366.

<sup>209</sup> *Ibid.*, s. 365.

## 2. METODOLOGICKÁ ČÁST

Výběr tématu byl ovlivněn i mým vztahem a pozicionalitou k této umělecké činnosti, čímž byl současně ovlivněn osobní přístup k narátorům a narátorkám. Taneční průprava mě provázela již od raného dětství. S mírnou dávkou nadsázky lze snad i říci, že po dobu zhruba sedmi let jsem byla aktivní baletní tanečnicí. Nikdy jsem však balet nestudovala, například v rámci konzervatoře. Docházela jsem do baletních studií a škol, zhruba dva roky jsem byla členkou jedné pražské taneční skupiny. S postupem věku se však u mě projevy zdravotní potíže vyžadující operační zákroky a následně dlouhotrvající náročné rekonvalescence. Poté již bylo jasné, že pro „pokročilý“ baletní věk, zhruba 18–19 let se nikdy nestanu ani sboristkou, natož baletní sólistkou

Směřovala jsem proto svou činnost k teoretickému studiu baletu nebo k muzikálům. Působením mnoha faktorů mě nakonec osud zavál ke zcela jinému oboru. Přesto se můj obdiv k této umělecké profesi a jejím zástupcům ani po letech nikterak nesnížil. Naopak. Míru své citové angažovanosti v rámci výzkumu však nepovažuji za komplikaci, neboť díky tomu jsem k tématu přistupovala s velkým nadšením. Nutno však dodat, že setkání s některými tanečnicí, k nimž jsem po léta chovala až bezmezný obdiv, pro mě znamenala zklamání.<sup>210</sup> Na tuto situaci je však upozorňováno i v metodologických příručkách věnujících se metodě orální historie: *Obrana před zklamáním při práci s pamětníky je důležitá především tam, kde jsme na tématu citově či emocionálně zainteresováni.*<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Více v kapitole - Praktické problémy v průběhu výzkumu.

<sup>211</sup> KRÁTKÁ, Lenka. Nejsou mezi námi jen slova.: O některých úskalích využívání metody orální historie. In: *Deset let na cestě: orální historie na Sovinci 2002–2011*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2011, s. 44.

## 2. 1 Zhodnocení použitých pramenů

Pokud jde o sekundární odbornou literaturu k baletní tematice, není příliš rozsáhlá (některé tituly jsou prezentovány níže). O baletu lze hovořit jako o okrajovém tématu i v celkovém pojetí divadelní problematiky. Důležitým pramenem jsou pak archivní dokumenty a velmi významným zdrojem informací jsou samozřejmě rozhovory s umělci. Zpočátku jsem se domnívala, že informace získané prostřednictvím metody orální historie, budou pro moji práci stěžejní. S postupem času a s přibývajícím komplikacemi bylo zřejmé, že tento předpoklad se nenaplní. Rozhovory tedy tvoří součást širší pramenné základny využitě pro zpracování tématu.

### 2. 1. 1 Archivní prameny

K dané problematice je možné nalézt prameny ve fondech (někdy ne zcela zpracovaných, tudíž běžně nedostupných) přímo souvisejících s tématem, tedy baletních, tanečních, případně v rámci fondů věnujících se kompletní divadelní problematice. Jedná se o tyto archivy: Národní archiv České republiky, Institut umění – Divadelní ústav, Archiv Národního divadla v Praze, Archiv bezpečnostních složek, Divadelní oddělení Národního muzea, Památník národního písemnictví; dále městská muzea a státní okresní archivy na regionálních úrovních. V rámci výzkumu byly nejvíce využívány a informativně nejpřínosnější níže vyjmenované archivy a fondy v nich obsažené:

- 1) **Národní archiv České republiky (NA ČR):** Informace institucionálních záležitostí a formalit vztahující se k baletní problematice byly pro výzkum využity zejména z fondů: Divadelní ústav – fond č. 1828, KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – fond č. 1261, Ministerstvo školství a kultury, Praha – fond č. 994. Dokumenty se ve většině případů věnovaly hospodářským záležitostem divadel a uměleckých institucí, např. Divadelní ústav, DILIA.<sup>212</sup>

Informace o jednotlivých baletních umělcích jsou k dispozici především ve fondu č. 649 – Archiv Národního divadla, Praha. Dále v rámci přehledu ve vydaných

---

<sup>212</sup> DILIA - divadelní, literární, audiovizuální agentura. Založena roku 1949.

dokumentech týkajících se Národního divadla v Praze je velmi užitečnou pomůckou Edice dokumentů z fondu Státního středního archivu v Praze, s názvem *Z historie Národního divadla 1883–1983*.<sup>213</sup>

- 2) **Archiv Národního divadla**,<sup>214</sup> který se věnuje hlavně jednotlivým tanečnickům. Teoreticky by v Národním archivu měly být uloženy dokumenty týkající se záležitostí formálního typu a v Archivu Národního divadla dokumenty uměleckého charakteru (např. divadelní kritiky). V tomto archivu byl výborným zdrojem informací zejména soubor výstřížků k jednotlivým umělcům. Materiály vztahující se ke každému umělci jsou uloženy v obálkách, případně krabicích. U každého umělce je nutné individuálně prozkoumat oba fondy, neboť materiály nejsou striktně rozděleny. Archiv Národního divadla však nabízí digitální podobu dokumentů, která je dostupná online,<sup>215</sup> což je pro badatele i pro všechny zájemce o Národní divadlo velkou výhodou. Archiv sice není zdigitalizován v kompletní podobě, ale nejdůležitější informace k jednotlivým umělcům lze nalézt online.
- 3) **Archiv bezpečnostních složek (ABS)**. V této instituci byly ve spolupráci s jejími zaměstnanci vyhledávány složky, ve kterých byl jakkoliv zmíněn balet, případně baletní umělci. Vyhledáno bylo několik relevantních spisů: V-29428 MV, 816642 MV, 562543 MV. Ve všech případech se jedná o osobní svazky dosud žijící osoby. Při jejich využití nebyla zakomponována jména dotyčných osob. Další dva objektové svazky k dané problematice nejsou k dispozici. Svazek osoby s krycím jménem „Tanec – II“, registrační číslo 36776, byl dne 23. 12. 1983 skartován; svazek s registračním číslem 36775 nebyl do archivu ABS předán. S největší pravděpodobností byl také skartován.
- 4) **Městské muzeum Antonína Sovy v Pacově a Státní okresní archiv v Přerově**. V Městském muzeu Antonína Sovy v Pacově se pak nalézá sbírka č. 25, věnovaná choreografovi Sašovi Machovi. Sbírka je ohraničena lety 1917–1964 a obsahuje

---

<sup>213</sup> HLUŠIČKOVÁ, Růžena; CHAROUS, Jaromír; NOSKOVÁ, Alena; VRBATA, Jaroslav. *Z historie Národního divadla 1883–1983*. [Ed.], Praha: SÚA, 1983. (Edice dokumentů z fondu Státního ústředního archivu v Praze).

<sup>214</sup> Více o Archivu Národního divadla a jeho fungování je možné nalézt v rámci diplomové práce: *Archiv Národního divadla v Praze jako informační systém*, [online]. Praha, 2014 [cit. 2015-05-02]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120166790>. Diplomová práce. Filozofická fakulta UK v Praze.

<sup>215</sup> *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

dostatek textového materiálu, zejména novinových výstřižků a fotografií. Nejedná se o příliš navštěvovaný archivní fond. Nutno však dodat, že ředitel muzea byl zájmem o Sašu Machova a jeho fond nadšen, takže mi zde bylo k bádání poskytnuto více prostoru, než v jiných archivech. V Přerově se nachází fond č. 1444, který obsahuje archiválie související s tanečníkem a choreografem Ivo Váňou Psotou. Fond nebyl ve větším rozsahu pro tuto práci využit. Důvodem bylo jeho obsah, který se nevztahoval k pražské, ale k brněnské baletní scéně.

V průběhu výzkumu byly postupně probádány výše zmíněné archivy a jejich fondy, které se zpočátku zdály být vhodné pro užití v rámci teritoriálního a časového specifika diplomové práce v případě, že byly dostupné.

V rámci výzkumu byly vyhledány také fondy, které byly nepřístupné. Jednou z možných příčin bylo jejich nezpracování, například fond č. 2569 s názvem Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, který se nachází v Archivu hlavního města Prahy. Druhou příčinou byla otázka přítomnosti osobních dat dosud žijících osob, případně vysvětlení ze strany pracovníků daného archivu, že k mému tématu nic vhodného není k dispozici. U zpřístupněných fondů jsem byla o problematice osobních dat poučena.

## 2. 1. 2 Literatura

Z historického hlediska bylo téma baletu dosud zpracováno především ve formě přehledových publikací, které se zabíraly baletem jako součástí divadla, v kontextu doby, napříč celou druhou polovinou 20. století. Předně je zde publikace *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*<sup>216</sup> od autorské dvojice Vladimír Just, divadelní teatrolog a František Knopp, divadelní bibliograf. Kniha byla vydána nakladatelstvím Academia v roce 2010, jednalo se o přepracované dílo (první vydání z roku 1995) – *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989*. Bohužel z celkového počtu stránek je téměř pět set stran (strany 149–601) věnováno chronologii. Z původních zhruba 130 stran textu je pouze několik zmínek o baletu. Shodně o baletu pojednává co do rozsahu i další kniha –

---

<sup>216</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010, s. 679. ISBN 978-80-200-1720-8.

*Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*<sup>217</sup> od českého divadelního kritika a dramaturga Jindřicha Černého. Velmi užitečným zdrojem, který mapuje baletní scénu, ale pouze pro období od musíme doplnit do roku 1945, je publikace *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*.<sup>218</sup> Autorkou je profesorka a dříve vedoucí Taneční katedry na HAMU, Božena Brodská.

Určitá část publikací věnujících se dramaturgii baletu či jejím osobnostem byla vydána již o mnoho let dříve.<sup>219</sup> U děl vydaných před rokem 1989 je při jejich použití jako pramenu ve výzkumu nezbytným prvkem určitá znalost tehdejšího politického kontextu, v němž byla kniha vydána. Publikace mohou být touto skutečností do určité míry ovlivněny. Jako příklad lze uvést knihu z roku 1962 s názvem *Československý balet*, jejíž autorkou je Lidka Schmidová.<sup>220</sup> V textu nalezneme nejenom jména baletních umělců, ale také s nimi spojené tituly: *Olga Skálová, laureátka státní ceny Kl. Gottwalda*<sup>221</sup>, případně také zhodnocení baletní scény: *v socialistickém státě se z baletního umění, dříve určeného výhradně šlechtě a později buržoazii, stává umění oblíbené všemi vrstvami diváků*.<sup>222</sup> Při výběru relevantních zdrojů pro výzkumné bádání je více než vhodné na tento faktor nezapomínat.

Zásadní dvě díla, která umožňují přehlednější orientaci v baletní tematice. První - *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*, vydaná pod vedením Vladimíra Procházky v roce 1988. Druhou je *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, který byl vydán Divadelním ústavem v roce 2001.

Dále jsou k dispozici dvě poměrně nové publikace, obě vydány v roce 2010. První s názvem *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální*

---

<sup>217</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 526 s. ISBN 978-80-200-1502-0.

<sup>218</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 236 s. ISBN 80-7331-047-3.

<sup>219</sup> Lze uvést:

- VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980: určeno pro posl. fak. hudební, katedra tance*. Vyd. 1. Praha: SPN, 1983, s. 92.
- VAŠUT, Vladimír, ed. *Problémy soudobého baletu: Výběr článků ze zahraničních časopisů*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 81. Problémy soudobého divadla.
- VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. Vyd. 1. Praha: Panorama, 1986. 269 s. Dramatické umění/Panorama.

<sup>220</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*. Vyd. 1. Praha: Orbis, 1962. s. 57. Knihovna divadelní tvorby.

<sup>221</sup> Ibid, s. 24.

<sup>222</sup> Ibid, s. 25.

*problematika, školství, reflexe oboru*<sup>223</sup> byla vydána Institutem umění – Divadelním ústavem. Tato oborová monografie se zajímá o taneční problematiku napříč všemi jejími aspekty (historie, transformace, financování, legislativa, školství). Vzhledem k rozsahu textu (238 stran), pojednává o jednotlivých tématech poměrně stručně. I přesto se jednalo o unikátní literární pramen, protože zde bylo možné nalézt problematiku transformace společnosti po roce 1989 propojenou s taneční oblastí.

Druhým dílem je rozsáhlá, více než 700stránková, trojjazyčná publikace Tomáše Vrbky s názvem *Státní opera Praha: opereta & balet 1888–2008: historie divadla v obrazech a datech = a history of the theatre in pictures and dates = die Geschichte des Theaters in Bildern und Daten*.<sup>224</sup> Kniha byla vydána prostřednictvím Státní opery (Národní divadlo v Praze). Baletní tanečníci jsou zde představováni nejen v rámci jednotlivých představení, ale autor jim věnoval i prostor prostřednictvím medailonků. Kniha je doplněna o velmi obsáhlou fotodokumentaci.

Rozšířenější je literatura memoárová; biografie a autobiografie jednotlivých umělců jsou cenným pramenným materiálem. Příkladem: Stanislav Buzek (BUZEK, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*. Ústí nad Labem: Jan Janoušek R-studio, 2004), Vlastimil Harapes (HARAPES, Vlastimil. *Vlastimil Harapes: 50 let života a práce*. Praha: Pluto, 1997.), Joe Jenčík (ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013), Ivo Váňa Psota (DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: Ryšavý, 1997.), Saša Machov (VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986.), Nad'a Sobotková (SOBOTKOVÁ, Naděžda a Alena ŠLOUFOVÁ. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!* Praha: Národní divadlo, 2013), Zora Šemberová (BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Eva; ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008.), Pavel Šmok (VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 1997).

Od narátora Prokeše se také podařilo získat v digitální podobě dvě studie, jež se věnují určité problematice v taneční oblasti a které nejsou běžně dostupné, jsou neprodejné. O to cennější je jejich získání pro tuto práci: *Studie návazné uplatnitelnosti*

---

<sup>223</sup> BOHUTÍNSKÁ, Jana; NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Vyd. 1. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2010, 239 s. ISBN 978-80-7008-241-6.

<sup>224</sup> VRBKA, Tomáš. *Státní opera Praha: opereta & balet 1888–2008: historie divadla v obrazech a datech = a history of the theatre in pictures and dates = die Geschichte des Theaters in Bildern und Daten*. Vyd. 1. Praha: Státní opera, 2010, 774 s. ISBN 978-80-254-7498-3.



uměleckého personálu: (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts)<sup>225</sup> a *Oborový akční plán návazné uplatnitelnosti v oblasti performing arts: (problematika tzv. druhé kariéry umělců, zvláště tanečníků)*.<sup>226</sup>

Zahraniční literatura věnující se vzájemné komparaci československé baletní scény s dalšími evropskými neexistuje, případně by pojednávala o některé z českých baletních scén nebo jejich představitelích. Tyto prameny však nebyly v rámci výzkumu nalezeny. V cizojazyčném (anglickém) vydání vychází pouze časopis *Czech Dance Guide*,<sup>227</sup> jenž pochází z Divadelního ústavu v Praze.

### 2. 1. 3 Ostatní zdroje

Z ostatních zdrojů byl využit především časopis *Taneční listy*. Časopis byl dříve vydáván v pravidelném měsíčním intervalu, v pozdějších letech čtvrtletně. Tento časopis zastával primární postavení v odborném tanečním periodiku. Navazoval na tradici z let 1947–1950. Od roku 1963 byl vydáván pravidelně až do roku 2003. Na podobě *Tanečních listů* se podílely hlavní postavy taneční scény, od příspěvků tanečníků, až po odborné rozborů a kritiky baletních kritiků a pedagogů. Dalším velmi využívaným periodikem je časopis *Národního divadla*, který vychází desetkrát ročně a také se věnuje baletní scéně.<sup>228</sup> Taneční publicistika obecně se z velké části přesouvá z tištěných periodik do internetového prostředí.<sup>229</sup>

V rámci pramenného výzkumu byly dále prostudovány obhájené práce na Hudební a taneční fakultě AMU. Ty jsou však i ohledem k místu, kde vznikají,

---

<sup>225</sup> RIEDLBAUCH, Václav; VAŠEK, Roman. *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu: (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts)*. Vyd. 1. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR – centrum rozvojových aktivit, 2012, 160 s. ISBN 978-80-905248-1-1.

<sup>226</sup> BOHUTÍNSKÁ, Jana; RIEDLBAUCH, Václav. *Oborový akční plán návazné uplatnitelnosti v oblasti Performing arts: (problematika tzv. druhé kariéry umělců, zvláště tanečníků)*. Vyd. 1. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR – centrum rozvojových aktivit, 2014, 69 s. ISBN 978-80-905248-6-6.

<sup>227</sup> NÁVRATOVÁ, Jana. *Czech dance guide*. 2nd, modified ed. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011, 86 s. ISBN 978-80-7008-280-5.

<sup>228</sup> *Časopis národní divadlo* [online]. [cit. 2015-05-03].

Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/casopis>.

<sup>229</sup> Taneční zóna – <http://www.tanecnizona.cz/2014/> internetový taneční portál a zároveň jediné taneční odborné periodikum, které vychází ve čtvrtletním intervalu v tištěné podobě.

Taneční aktuality – <http://www.tanecniaktuality.cz/> internetový taneční portál, který se v současné době zaměřuje i na oblast pantomimy a nonverbálního divadla. V tištěné podobě vychází periodicky jednou za rok, v podobě ročenky. Dále se spíše jedná o internetové weby zaměřené k divadelní scéně kompletně.

Balet je dále součástí, již se primárně nevěnují tyto portály – Scéna <http://www.scena.cz/> a Divadlo.cz <http://www.divadlo.cz/> Provozovatelem druhého webového portálu je Institut umění – Divadelní ústav.

zaměřeny mnohem specifickěji a věnují se do hloubky vždy pouze určité problematice. Pro zvolené téma nejsou více využity.

Nepoužité zůstaly pouze prameny obrazové a filmové. Plakáty a propagační materiály k baletním představením a filmové či televizní záznamy. Samotná analýza těchto materiálů by byla případně jedním z dalších možných témat pro samostatnou studii. Bohužel však z období aktivní činnosti baletních osobností, z počátku časového vymezení studie, neexistuje žádný dochovaný materiál. V období šedesátých let již začaly vznikat nahrávky, ale realizace samotné nahrávky je pouze prvotním bodem celého procesu uchovávání. Materiály, jejichž data pořízení se pohybují v padesátých či šedesátých letech, případně i dříve, nebyly k lítosti budoucích badatelů ve většině případů zachovány. Pokud nahrávky přece jen existují, nejsou badatelsky přístupné. Na tento problém bylo poukazováno například při semináři *Stopy v písku*, jež pořádala knihovna AMU v roce 2014. Zjistilo se, že někteří choreografové či tanečníci mají nahrávky ve svých soukromých archivech, zpravidla ve svých domácnostech.

Dalším problémem se ukázal být neustále postupující technologický vývoj. K nahrávkám jsou v aktuálním čase obtížně dostupné kompatibilní přehrávače. Zachovalá kvalita materiálu je vzhledem k době svého pořízení na nízké úrovni. Jedinou výjimkou je Kyliánova videotéka.<sup>230</sup> Zpočátku se nacházela v Divadelním ústavu. V roce 2012 se přesunula na půdu HAMU. I v jejím rámci lze nalézt nejen videozáznamy, ale i libreta baletů, fotografie umělců a mnohé další užitečné materiály. Využitelná je především v blíže specifikovaném výzkumu (určitého baletu, techniky, osobnosti atd.).

V rámci bádání bylo vynaloženo maximálního úsilí k využití všech dostupných pramenů. V případě, že některé byly zmíněny v rámci pramenného výčtu, ale nebyly použity, je to zejména z toho důvodu, že neobsahovaly stěžejní informace přínosné dané problematice.

---

<sup>230</sup> Kyliánova videotéka. <https://www.amu.cz/cs/info-sluzby/knihovny-amu/knihovna-hamu/aktuality/kylianova-videoteka>.

## 2. 2 Výzkumné metody jejich využití v rámci výzkumu

V rámci studie, bylo využito několika výzkumných metod. V přípravné fázi výzkumu bylo zamýšleno použití jazykové analýzy rozhovoru. Vzhledem ke komplikacím s transkripcí a autorizací rozhovoru, popsaných níže v textu, nebylo možné jazykovou analýzu rozhovoru v rámci výzkumu aplikovat. Sledování používání tzv. výplňkových slov (vatových), není možné. Důvodem je jejich odstranění mezi jednotlivými verzemi prepisů na žádost narátora a narátorek. Vzájemná komparace mezi jednotlivými rozhovory není z těchto důvodů relevantní. Přesto je snaha o sledování a zaznamenání sdělení s proměnou singuláru či plurálu („já“, „my“, „oni“) a tvarů v pasivní nebo aktivní formě, odkazující na kolektivní rozhodnutí („udělalo se“).<sup>231</sup>

Po vzniku nahrávky rozhovoru s narátorem či narátorkou a posléze provedené textové transkripci, následuje analýza (rozbor) a interpretace (výklad) rozhovorů. Ve výzkumných studiích, kde dochází k uplatňování metody orální historie, se jedná o jednu z nejdůležitějších částí bádání. Uskutečnění transkripce není pravidlem, ale vzhledem k navazujícím výzkumným krokům, je její realizace pro badatele a badatelky velmi přínosná. Pro přehlednější a hlubší analýzu je tedy doporučováno rozhovor do textové podoby přepsat. Dalšími dokumenty, vyjma prepisu rozhovoru, jsou protokoly o jednotlivých setkáních a biogramy, které obsahují stručné biografické informace o narátorech. Komplet těchto dokumentů posléze usnadňuje tazatelům výzkumnou část studie, která touto pečlivou prací zvyšuje na své relevantnosti.

## 2. 3 Orální historie

Již v úvodu práce je vysvětleno odůvodnění výběru metody orální historie jako jedné z výzkumných metod studie. V rámci výzkumů, které se věnují tématu z období soudobých dějin, je využití metody orální historie považováno za zcela klíčové a nezbytné. V průběhu výzkumu však mohou nastat momenty, kdy jsou s užitím této metody spojena určitá negativa. *Orální historie je časově náročná a může být nákladná,*

---

<sup>231</sup> MŮCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 200.

zejména pokud je potřeba pořídit nahrávací zařízení, financovat cestovné nebo využít služeb profesionálů v oblasti přepisu.<sup>232</sup> Ve výsledku se však jedná o jednoznačnou převahu pozitiv, především s přínosem nových informací a zaznamenaných vzpomínek.

### 2. 3. 1 Využití metody orální historie v rámci předkládaného výzkumu

Využití metody orální historie se jevílo nejen jako varianta vhodná, ale spíše přímo nezbytná. Na počátku výzkumu bylo nutné se rozhodnout pro volbu formy rozhovoru, se kterou se bude nadále s narátory a narátorkami pracovat. *Hlavními formami využití orální historie pro historika jsou interview (rozhovor) a životní příběh (životopisné vyprávění).*<sup>233</sup> O prvotně zamýšlená životopisná vyprávění nebyl ze strany narátorů a narátorek projevem v rámci spolupráce zájem. Odůvodnění byla různá. Od neochoty sdělovat nějaké podrobnější informace ze svého soukromého života „cizí“ osobě, přes nedostatek časových možností, po přesvědčení, že jejich životní příběh není nikterak zajímavý. Po počátečních zjištěních bylo od původně zamýšlené varianty životopisných vyprávění vzhledem k tomu, aby byly všechny hovory vedeny jednotně, upuštěno.

### 2. 4 Propojení dvou projektů (Diplomová práce a projekt Dějiny AMU)

Na začátku výzkumu se naskytla příležitost propojení vlastního výzkumu s projektem *Dějiny AMU*<sup>234</sup>, který byl právě spouštěn na Akademii múzických umění v Praze (AMU), pod záštitou Nakladatelství Akademie múzických umění (NAMU). Jedním z dílčích výstupů celého projektu bude sbírka editovaných rozhovorů. Narátory se měli stát pamětníci a pamětnice, jejichž výběr byl rozdělený na tři skupiny (pedagogové, studenti, techničtí a administrativní pracovníci, případně lidé ze zázemí školy). Vzhledem k badatelskému zaměření mně byla svěřena hlavně spolupráce s narátory a narátorkami, jejichž životy byly propojeny s Hudební a taneční fakultou AMU. Podle původního plánu se mělo jednat zejména o Katedru tance. V prvních

---

<sup>232</sup> MŮCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK – ÚSD AV ČR, 2011, s. 133.

<sup>233</sup> *Ibid.*, s. 121.

<sup>234</sup> Název projektu – *Dějiny AMU* je v aktuální době názvem pouze pracovním.

několika měsících se zdála být spolupráce velmi přínosná, jelikož jsem mohla docházet do knihovny HAMU i mimo běžnou otevírací dobu, případně pobývat v blízkosti tanečních pedagogů. Dále bylo možné využít přepisy rozhovorů, ze strany profesionální přepisovatelky, i pro diplomovou práci.

#### **2. 4. 1 Výhody a nevýhody**

Kooperace v rámci projektu byla v určitém období velmi nepřehledná. Příčin bylo několik. Primárně se jednalo o to, že si někteří tazatelé své potenciální narátory a narátorky „zarezovali“, avšak rozhovor nakonec nerealizovali. V několika případech se tito „zarezovaní“ shodovali s mým seznamem vybraných narátorů a narátorek (např. Božena Brodská, Pavel Šmok). Nebylo zřejmé, zdali je možné tyto osoby oslovovat s žádostí o účast pouze v rámci diplomového výzkumu nebo v rámci obou projektů. Pouze jedna narátorka se vyjádřila záporně ke své účasti v projektu NAMU a kladně ke spolupráci v rámci diplomové práce. Důvodem, který ji vedl k tomuto rozhodnutí, bylo její nedávné ukončení pracovního poměru ze strany HAMU.

V rámci oslovování narátorů a narátorek je v souvislosti s propagací projektu na půdě AMU možné vytknout některé postupy. Vyzdvihla bych zvláště oslovení potenciálních účastníků, především toho kdo, v jakém pořadí a kým bude kontaktován. Oslovení a seznámení vybraných osob s projektem neprobíhalo v režii NAMU, což vnímám jako jeden z možných negativních faktorů, které posléze ovlivnily určité narátory a narátorky k zápornému postoji, neboť je oslovoval někdo ve stejné pozici jako já, kdo není zaměstnankyní NAMU. Zatímco jejich kolegové byli už tou dobou osloveni v několika případech studenty doktorského studia některé z fakult AMU.

Na počátku projektu přislíbily pracovnice NAMU vytvoření oslovovacího dopisu. K tomuto kroku však v komplexnější podobě nedošlo, tudíž jsem coby tazatelka vstupovala na neznámou půdu, neboť jsem nevěděla, kdo již byl osloven a kdo nebyl. Oslovovací dopis byl důležitým zejména proto, aby se zvýšilo povědomí o projektu a narátoři očekávali, že budou v blízké době osloveni a zároveň byli seznámeni alespoň

s minimálním penzem informací týkajících se projektu.<sup>235</sup> Dále také proto, že jejich oslovení v nynější době, kdy již uběhla více než polovina projektu, vnímají tento kontakt jako opožděný a mají pocit, že jejich zařazení do projektu je spíše nutným zaplněním vzniklých mezer po odmítnutí některého z již dříve oslovených kolegů. Mohlo tak dojít k vytvoření pocitu určité křivdy.

Na druhé straně pro mě bylo výhodou, že v rámci spolupráce s NAMU jsem si nemusela sama zajišťovat přepis rozhovoru, což byla velká úspora času. Nevýhodou však byla skutečnost, že jsem nemohla kontrolovat proces zadávání a fakturace přepisů. Od nahrávky k přepisu to v některých případech trvalo i tři měsíce. Problémem mohla být jak zaneprázdněnost přepisovatelky, tak špatná komunikace ze strany NAMU směrem k tazatelům, případně i přepisovatelce.

Další komplikací se ukázalo být i konečné znění souhlasného prohlášení pro narátory. Zásadní otázkou bylo, jestli budou nutné dva vzory prohlášení, jeden pro projekt AMU a jeden pro diplomovou práci, nebo se vytvoří společný, ve kterém bude zapsáno použití rozhovoru pro oba výzkumy. S prvotním návrhem oddělených souhlasů nesouhlasila tazatelka, aby nemusel narátor či narátorka podepisovat více smluv. Ze strany vedení NAMU byla vypracována verze souhlasu po konzultacích s právníky, která zahrnovala oba projekty. V určitých pasážích je tato verze odlišná od souhlasu, který byl používán při práci s narátory a narátorkami, s nimiž spolupráce nebyla propojena s projektem *Dějiny AMU*.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> V případě, že badatel oslovuje jednotlivé narátory a narátorky pro své projekty, je z metodologického hlediska doporučeno předem zaslat jednostránkový dopis. *V dopise by měly být uvedeny cíle projektu, vysvětleno, jaké bude narátorovo zapojení, popsání krátko- i dlouhodobého využití rozhovoru, možné uložení získaného rozhovoru, jakož i jeho právní ochrana.* (VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 160.)

<sup>236</sup> V přílohách přiložené souhlasy.

## 2. 5 Výběr narátorů a narátorek pro výzkum

Spektrum potenciálních narátorů bylo velmi rozsáhlé a jejich konečný výběr složitý. Narátoři byli rozděleni do tří tematických kategorií: baletní tanečníci a tanečnice (sboristé, demisolisté<sup>237</sup> a sólisté), choreografická část,<sup>238</sup> pedagogické zastoupení (baletní příprava Národního divadla, Taneční konzervatoř, HAMU). V každé skupině bylo nutné na počátku vybrat několik zásadních jmen, se kterými byl učiněn pokus o navázání spolupráce. *Zdrojem těchto jmen mohou být dosavadní literatura, archivní materiály (obsahující kartotéky, jmenné seznamy osob v určitých funkcích, postaveních, profesích atd.), dobový tisk a další písemné prameny, jakož i obecné povědomí o významu a důležitosti té které osoby.*<sup>239</sup>

### 2. 5. 1 Baletní tanečníci a tanečnice

U baletních tanečníků bylo jedním z eventuálních kritérií pro výběr to, zda dotyční za svou kariéru ztvárnili nejvíce rolí. Tyto informace jsou podrobně dohledatelné přes archiv ND, dostupný přes webové stránky.<sup>240</sup> Dalším z faktorů pro výběr bylo na počátku výzkumu i udělení Ceny Thálie za celoživotní mistrovství v oboru balet a pantomima. Udělování cen v dané kategorii se vyhlašuje od roku 1994.<sup>241</sup> Zjednadvaceti takto identifikovaných osobností, bylo šestnáct dosud žijících; na pražské baletní scéně jich působilo celkem devět, z nichž šest se podařilo v rámci výzkumu kontaktovat. Ve dvou případech byl rozhovor odmítnut ze zdravotních

---

<sup>237</sup> Demisolisté – sólisté s povinností účinkování ve sboru

<sup>238</sup> Při oslovování zástupců pro choreografii si nemohu odpustit osobní poznámku. S těmito umělci bylo nejvíce komplikací ať již ohledně samotného setkání, či následných kroků potřebných ke zdárnému dokončení interview a jeho následného využití v práci. Spolupráce s některými byla i delší než jeden rok a ne ve všech případech vedla ke zdárnému konci.

<sup>239</sup> MŮCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum; Fakulta humanitních studií, 2015, s. 159.

<sup>240</sup> *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-07]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

<sup>241</sup> Ocenění: 1994 – Miroslav Kůra, 1995 – Olga Skálová, 1996 – Miroslava Figarová, 1997 – Viktor Malcev, 1998 – Zora Šemberová, 1999 – Jaromír Petřík, 2000 – Marta Drottnerová, 2001 – Jiří Blažek, 2002 – Vlasta Pavelcová, 2003 – Jiří Žalud, 2004 – Věra Vágnerová, 2005 – Jiří Nermut, 2006 – Jiřina Šlezingerová-Škodová, 2007 – Jaroslav Čejka, 2008 – Růžena Mazalová, 2009 – Boris Hybner, 2010 – Věra Ždychincová, 2011 – Vlastimil Harapes, 2012 – Jiřina Knížková, 2013 – Petr Koželuh, 2014 – Dagmar Ledecká-Šebková. Převzato: *Historie* [online]. [cit. 2015-05-26]. Dostupné z: <http://www.ceny-thalie.cz/historie.php>.

důvodů. Průměrný věk vybraných zástupců je úctyhodných 84 let. Souhlas vyjádřili dva zástupci z této skupiny. Rozhovory se ale ani tak neuskutečnily. Prvotním důvodem bylo posouvání termínu setkání a poté nastalo ukončení komunikace směrem k mé osobě. V obou případech není znám důvod ukončení spolupráce. V těchto dvou případech byla ztráta zájmu o spolupráci způsobena pravděpodobně určitou obavou pojetí tématu a jejich následnému vyobrazení ve studii. U zbývajících dvou jsem ani na opakované žádosti nedostala žádnou odpověď.

## **2. 5. 2 Choreografie**

Zde byl výběr poměrně snadný, neboť v daném období působil na českém území úzký okruh choreografů. Převážně se jednalo o bývalé tanečníky. Nebylo možné výběr omezit výhradně na pražskou scénu, neboť žádný choreograf nepůsobil pouze na jedné divadelní scéně po celou svou uměleckou kariéru. Následujícím možným kritériem bylo studium oboru choreografie na HAMU, případně působení zde v pozici pedagoga. V jednom případě, kdy již nebylo možné setkání se samotným autorem choreografií, neboť zemřel v roce 2010, bylo využito možnosti zapojení jeho manželky. Ta byla mimo jiné studentkou Taneční konzervatoře v Praze a následně 15 let působila na brněnské scéně v pozici baletní sólistky. Bylo tedy možné určité reflexe z pohledu brněnské baletní scény směrem na pražskou a možnost vzájemného porovnání.

### **2.5.3 Pedagogika**

V pedagogické části se prolínají předchozí skupiny a je v rámci pražské baletní scény složena ze tří významných institucí (Baletní příprava ND, Taneční konzervatoř, HAMU). Snahou bylo zkontaktovat především ty, kteří se věnují výchově nových baletních talentů nejdéle, a to obzvláště výuce klasického tance či teoretickým tanečním předmětům. Získání kontaktů prostřednictvím baletních škol, které jsem dříve aktivně navštěvovala, se v konečném zhodnocení ukázalo být jako neúčinné.

Musela jsem tedy postupovat jiným způsobem. Se zástupci z Baletní přípravy ND byl výběr narátorek nejjednodušší, neboť o dlouholeté vedení se tam dělily Nad'a Sobotková, Věra Ždychincová a Dagmar Špryslová. Všechny byly kontaktovány se žádostí o rozhovor. S paní Špryslovou došlo dokonce k osobnímu setkání. Měla velmi



humorné připomínky a rozhovor s ní by byl opravdovým unikátem. Naše setkání však proběhlo ve velmi rušném prostředí (Divadlo Kolowrat). Nahrávání rozhovoru tudíž opravdu nebylo možné. Problémem byla zejména velká koncentrace lidí na malém prostoru a za krátkou dobu již bylo setkání doprovázeno klavíristkou a zpěvem zúčastněných. Po vzájemné domluvě jsme usoudily, že nalezneme příhodnější místo a čas. S politováním však musím konstatovat, že v roce 2014 tyto dvě velmi milé dámy, paní Sobotková (1923–2014) a paní Špryslová (1929–2014) zemřely. Nejen baletní přípravka, ale celý český baletní svět tak přišel o své dvě významné osobnosti. Rozhovory se bohužel ani v jednom případě nepodařilo realizovat. Posledně jmenovaná, paní Ždychincová, byla kontaktována opakovaně telefonicky, i textovými zprávami, avšak bez odpovědi. V současné době se vedení Baletní přípravky ND ujala Jana Jodasová, bývalá tanečnice a korepetitorka baletu ND. I přes několikaměsíční domlouvání a souhlasné vyjádření s poskytnutím rozhovoru k němu nedošlo. Přesný důvod nebyl uveden, jednalo se nejspíše o velké časové vytížení narátorky.

Snahou bylo navázat spolupráci také s Taneční konzervatoří v Praze. Ředitel této školy a zároveň bývalý skvělý tanečník byl požádán o rozhovor dvakrát, přibližně s ročním odstupem, pokaždé však žádost zůstala bez odpovědi. Určitě by se jednalo o inspirativní setkání, jehož obsahem by byly zajímavé informace o chodu taneční konzervatoře, její proměně v posledních letech a desetiletí, také o studentech, jejich vývoji či motivaci. Nutno však doplnit, že z této školy byli o rozhovor a poskytnutí informací požádáni ještě další pedagogové. Po několikaměsíčním posouvání termínů setkání skončila komunikace tím, že mi dotyční neodepisovali na e-maily a nezvedali telefon.

Je potřeba zde zmínit paní Annu Huječkovou, která během svého dlouholetého působení na taneční konzervatoři, kde působila v pozici klavírní korepetitorky, poznala na baletním sále snad všechny významné tanečnice a tanečníky, kteří na škole studovali. Mohla být tedy také mimo jiné velkým přínosem i pro získání těžko dostupných kontaktů. Do jisté míry byla nejen skvělou lektorkou a nedocenitelnou rádkyní, která mě upozorňovala na nedostatky teoreticko-tanečním vzdělání, ale ze všeho nejvíce osobností, jejíž povaha a přístup k životu se stal neobyčejně inspirativní. Ochotně mi zapůjčovala studijní materiály či navrhovala další možnosti na oslovení tanečníků nebo témat a jména, která by neměla být v diplomové práci opomenuta, má-li být kompletní. Za to jí patří velké poděkování. Příležitost se s ní se seznámit a opakovaně setkat je pro

mě obrovskou poctou. V rámci výzkumu byl rozhovor plánovaný, ale k jeho realizaci nakonec nedošlo ze soukromých důvodů ze strany narátorky.

Zastoupení vysokoškolských pedagogů mělo být zajištěno prostřednictvím rozhovoru s profesorkou Boženou Brodskou „Bíbou“, zakladatelkou tanečního oboru na Akademii múzických umění v Praze a dlouholetou děkankou. Zároveň je také autorkou několika stěžejních publikací, které se věnují baletu a jeho historii v Československu. I přes počáteční souhlas skončila naše vzájemná komunikace na nezodpovězených e-mailových žádostech. S touto skupinou oslovených narátorů a narátorek se v další části výzkumného projektu postupovalo rozdílně oproti ostatním. Důvodem bylo propojení této diplomové práce s projektem na AMU, s pracovním názvem *Dějiny AMU*. Této spolupráci je věnována samostatná kapitola diplomové práce.

V rámci prvotních kontaktů s narátory a narátorkami jsem získala i několik názorů na metodu orální historie. S negativním názorem, že se jedná o nevěrohodnou metodu, se jako zástupci tohoto vědeckého postupu setkáme často a umíme svoji pozici obhájit. Mě možná poněkud překvapila velmi negativní reakce jedné narátorky, že se jedná o metodu zcela scestnou, jejíž praktické použití je naprosto nedůvěryhodné a pouze blázen jí může chtít aktivně využívat při zpracování diplomové práce. Autorku tohoto výroku svůj názor nakonec změnila. Ke změně názoru došlo zejména na základě argumentů, ve kterých byly uvedeny další archivní a literární prameny, které budou v rámci výzkumu použity.

## **2. 6 Proces oslovení narátorů a narátorek**

Na počátku výzkumu byl optimismus do určité míry spoléhající na mnohdy užívanou metodu v orálně-historických výzkumech pro získávání kontaktů tzv. „snowball sampling technique“ (*nabalování sněhové koule*), *kdy se badatel od prvních oslovených narátorů dozvídá jména dalších osob, s nimiž by z hlediska jeho výzkumného projektu bylo užitečné vést rozhovor.*<sup>242</sup> Aplikování této metody v praxi se ukázalo jako neúspěšné. Narátoři a narátorky nebyli nakloněni sdělovat především telefonní kontakty na tu část baletních umělců, se kterými není možná e-mailová korespondence. Případně je nenapadal nikdo další, koho by bylo vhodné oslovit, ale spíše se jednalo o neochotu.

---

<sup>242</sup> MÜCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*, s. 140.

Cílem konečného výběru narátorů a jejich oslovení bylo zastoupení každé skupiny, a to v minimálně počtu dvou osob. V ideálním případě se mělo jednat o čtyři narátory nebo narátorky, tzn. celkem o dvanáct osob. Tento počet byl shledán jako dostačující k „okrajovosti“ tématu a využití dalších pramenů. V počáteční fázi výzkumu se celková koncepce práce zdála být realizovatelnou. Spolupráci se nakonec podařilo dovést do zdárného konce se čtyřmi narátory. V rámci výzkumu vzniklo sedm interview. Z předem vytipovaného okruhu lidí, kteří byli osloveni s žádostí o rozhovor, byla úspěšnost maximálně pětina. Nutno poznamenat, že ne zcela u všech osob, které bylo v plánu na počátku výzkumu oslovit, proběhlo úspěšné kontaktování.

V průběhu výzkumu, za období šestnácti měsíců, bylo celkem kontaktováno pětadvacet osob s žádostí o rozhovor, ve složení patnáct žen a deset mužů. Dvě žádosti byly cílené do zahraničí (Nizozemsko, Velká Británie). Výzkum nebyl z genderového hlediska vyrovnán, ale vzhledem k vyššímu výskytu žen v baletní oblasti, je tento stav akceptovatelný.<sup>243</sup>

## **2. 6. 1 Postup v oslovení narátorů a narátorek**

Získání kontaktu na narátory či narátorky a následné domluvení termínu setkání se ukázalo být mnohem závažnějším praktickým problémem, než se dalo na počátku bádání tušit. Z praktického hlediska byla nejprve snaha získat pro rozhovor nejstarší tanečnice a tanečníky, jelikož bylo možné předpokládat, že s nimi bude vzájemná komunikace nejsložitější, především při kontrole transkripce a následné autorizaci.

Narátoři a narátorky byli kontaktováni všemi dostupnými způsoby. Bylo využito jak moderních technologií (e-mailová korespondence, mobilní telefony), tak i klasičtější forma dopisování. Zvláště u starších osob nebylo jisté, zdali jsou doposud aktuální jejich e-mailové adresy, které se podařilo získat. Poté byl preferován spíše písemný kontakt, kde byly všechny informace velmi podrobně vysvětleny. Jeden tanečník se svou manželkou preferoval komunikaci formou ručně psaných dopisů, což bylo zpočátku překvapením, ale jejich přání bylo vyhověno a dopisování probíhalo klasickou poštovní službou a na speciálních dopisních papírech s vyobrazením siluety baletky,

---

<sup>243</sup> Tato skutečnost, podle výzkumu v roce 2007, je nejvíce reflektována v přihláškách na taneční konzervatoře, kdy je počet přihlášených dívek v poměru k chlapcům 90 % k 10 %. V angažmá již převaha není tak markantní, 57 % k 43 %. Převzato: NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, 2010, s. 161.

kteřé byly pro tuto příležitost vytvořeny.<sup>244</sup> V dopise, případně e-mailu, byl vždy vysvětlen důvod zkontaktování, motivace k výběru tématu a zapojení dotyčné osoby do výzkumu. Nechyběl popis průběhu rozhovoru se všemi náležitostmi a cíle diplomové práce.

V této souvislosti byl nejčastějším problémem opětovný kontakt. Co lze považovat ještě za přijatelné? S tímto problémem bylo potřeba se během terénní práce vypořádat opakovaně, neboť často nebyl hovor přijat, nebo nebylo na e-mail odpovězeno. Po nějakém čase byl učiněn další pokus. Ve všech případech byla ještě zaslána vizitka v textové zprávě, aby dotyční věděli, o koho se jedná a z jakého důvodu jsou kontaktováni. Nutno dodat další podstatnou skutečnost, že opakovaně byli oslovováni především narátory, od nichž již z předešlého setkání byl získán ústní souhlas s účastí v mé studii. Pro ilustraci uvádím jednu konkrétní zkušenost: Na domluvený den jsme si měly s dotyčnou třeba pouze upřesnit jen hodinu našeho setkání. Vzala jsem si tedy celý den volno a vyčkávala na zprávu, která měla přijít v dopoledních hodinách. Po obědě jsem se již pokoušela narátorku kontaktovat zprávou a následným opakovaným voláním. Bez odpovědi. Reakce z její strany přišla až dalšího dne. Setkání se i k mému překvapení, po více jak ročním domlouvání přece jen uskutečnilo. Rozhovor to byl příjemný a velmi přínosný. Přesto po zaslání přepisu následovala opětovná komunikační odmlka, která bez bližšího vysvětlení pokračuje až dodnes, a tudíž se jedná o jeden z několika rozhovorů, které zůstaly bez podpisu souhlasu o jeho použití v této práci.

Podobných zkušeností bylo bohužel více. Vítáno vždy bylo, pokud narátorka řekla přibližný termín, který jí časově vyhovuje pro naše setkání nejvíce. Bylo potřeba se ozvat například v následujícím týdnu telefonicky, nebo se připomenout e-mailem. Bohužel se stalo u dvou potenciálních náratek, které opět s rozhovorem souhlasily, a tematické zaměření práce zhodnotily jako nejen zajímavé, ale přímo potřebné, že rozhovory oddalovaly několik měsíců, kdy byly zhruba každých 14 dní telefonicky kontaktovány, ale nakonec se rozhovor neuskutečnil ani s jednou z nich. Vždy byly kontaktovány v takovém čase, který byl dohodnut. Vzniklá škoda je tedy nejen na neuskutečněném interview, ale v neposlední řadě na straně tazatelky, kde přišlo vniveč

---

<sup>244</sup> Důvod byl především z estetického hlediska a dále jsem v tomto svém činu spatřovala možnost se dotyčným lépe přiblížit a dokázat jim, že je neoslovuji pouze z pozice studentky soudobých dějin, ale i z pozice milovnice baletu.

několikaměsíční snažení, které znamenalo neustálé rezervování si volného odpoledne pro případné setkání a odsouvání možnosti vyhledávat náhradní narátory, neboť dané téma mělo být těmito zprvu plánovanými rozhovory komplexně pokryto. V obou případech to tedy v momentě, kdy byla ukončována práce s narátory pro diplomovou práci, skončilo nezvedáním telefonu a neodpovídáním na zprávy.

Dere se tedy na povrch jedna otázka. Do jaké míry je ještě únosné neustálé připomínání se narátorovi, aby to bylo ještě v rámci společenských pravidel? Na to neexistují žádná metodologická pravidla, která by tazatelům určovala, jak se mají v konkrétních situacích chovat. Je to tedy zejména o tazatelově instinktu, odvaze se připomínat a v neposlední řadě také na trpělivosti a časových možnostech, které do projektu celkově, nejen do rozhovoru, můžeme ze své strany vložit.

Část narátorů a narátorek byla v rámci diplomové práce oslovena až v tzv. druhé a třetí vlně zejména z vlastní iniciativy pro případ, že by všichni oslovení na počátku nesouhlasili se spoluprací. Označení náhradníci si však nezaslouží.

Díky znalosti prostředí byli v okamžiku selhání zmiňovaných komunikačních kanálů dotyční kontaktováni osobně na baletních akcích. Jednalo se o citlivý, aby neměli pocit, že jsou pod tlakem. Jednalo se spíše o situace, kdy na žádost o kontakt nepřišla ani kladná a ani záporná odpověď a nebylo tedy jisté, jestli oslovení žádost obdrželi. V případě, že reakce byla negativní, bylo toto vyjádření akceptováno a k další spolupráci nebyli přemlouváni. Nejúčinnějším způsobem oslovení se však ukázala být e-mailová korespondence.

Shrnutí:

- Bez odpovědi zůstalo pět žádostí.
- Rozhovor nebylo možné uskutečnit v těchto případech: dvě oslovené dámy bohužel před realizací rozhovoru zemřely; ze zdravotních důvodů bylo setkání zamítnuto rodinnými příslušníky (dcera, manželka) ve dvou případech. Oběma narátorům bylo více než 90 let. V jednom případě se oslovená vyjádřila záporně s ohledem na osobní důvody.
- Vyjádřen souhlas s rozhovorem – patnáct z oslovených umělců: jedno setkání probíhalo bez přítomnosti nahrávacího zařízení; s přepisem, ale bez

podepsání informovaného souhlasu končila spolupráce se třemi z oslovených; se sedmi narátory a narátorkami z výběru skončila spolupráce na tzv. mrtvém bodě, příčinou bylo neustálé posouvání termínu setkání, často z důvodů mimopražského angažmá. Častěji se však jednalo o nenadálé ukončení komunikace ze strany narátora.

- Za zdařilou lze hodnotit spolupráci se třemi narátorkami a jedním narátorem. Celková úspěšnost při vyhledávání narátorů a narátorek a následné realizace rozhovoru je **16 %**. Do budoucna je přislíbena výpomoc při vyhledávání kontaktů, na něž v rámci předkládané studie nebylo možné z časových důvodů vyčkávat. Narátoři, kteří souhlasili, jsou v textu prezentováni svými jmény. U ostatních je z důvodu zachování anonymity používáno neurčitého označení narátor/narátorka.

## **2. 6. 2 Jak oslovit narátorku, na níž není kontakt?**

Ojedinělým případem se stala snaha získat rozhovor s velmi významnou osobností, jakou byla a je bývalá primabalerína Národního divadla v Praze Marta Drottnerová. Rozhovor s ní by byl zajisté pro obsah práce obrovským přínosem. Na prknech ND ztvárnila více než padesát baletních rolí.<sup>245</sup> Již samotné setkání s ní by pro mě, jako pro věrnou příznavkyni československého baletu, bylo nezapomenutelné. Avšak jak lze získat rozhovor s někým, kdo je již mnoho let v ústraní a nikdo z oslovených na ni nemá žádný kontakt a ani současnou adresu? O jejím aktuálním pobytu a pohybu po Praze jsem získala pouze několik indicií. Zнала jsem její přibližnou podobu a místo pobytu. Tím měla být určitá část Prahy 6, kde v parku denně venčí psa. Danou oblast jsem prohledávala opakovaně a důkladně. Zkusila jsem ji vyhledat i přes jmenovky umístěné na zvoncích u vchodu. Opakovaně po dobu několika dní a vždy s odstupem zhruba jednoho měsíce, jsem se vydávala na Prahu 6, avšak bez úspěchu. Samozřejmě je nutné připustit si i variantu, že by s rozhovorem tato bývalá primabalerína nesouhlasila. Pořád však existovala možnost, že by její reakce byla pozitivní, tudíž jsem ve svém snažení nechtěla polevit. Ve chvíli, kdy byla sepisována

---

<sup>245</sup> Marta Drottnerová. *Archiv: Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-05-20]. Dostupné z: <http://archiv.narodnidivadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1663&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>.

tato část práce, bylo moje hledání v terénu, i přes opakované pokusy, neúspěšné. V rámci pokračování tohoto výzkumného zaměření v následujících měsících a letech, budou pokusy jistě ještě několikrát zopakovány.

### **2. 6. 3 Shrnutí**

Průběh výzkumu by se dal stručně rozčlenit zhruba na třetiny. První období výzkumu v rámci diplomové práce bylo velmi optimistické, zejména co se týkalo právě spolupráce s narátory a narátorkami. Zpočátku jsem se potkávala jen s těmi, kteří s mým nápadem souhlasili a svou pomoc, ať již ve formě umožnění setkání či rozhovoru, nebo minimálně možností dotázání se na radu, takže spíše pedagogického rázu, mi i sami velmi rádi nabízeli, což značně zvyšovalo i pracovní entuziasmus z mé strany. V tomto období bylo také kontaktováno nejvíce osob ohledně žádosti o rozhovor. S blížícím se obdobím přijímacích řízení a závěrečných zkoušek na tanečních školách se rozhovory posouvaly zhruba na období června, místy až na období po prázdninách, na září–říjen, což již bylo rozhraní zhruba druhé a poslední třetiny původního plánu rozvržení diplomové práce. Nezbyvalo však z mé strany nic jiného, než toto jejich přání či žádost plně respektovat.

Následující období lze charakterizovat jako plné deziluzí. Dařilo se mi získávat nové kontakty, ale problémy nastaly u těch, kde se měly rozhovory uskutečnit na podzim. Neustálé posouvání termínu setkání, v horším případě i odmíčení narátorky v den setkání, způsobovalo značné komplikace, především s ohledem na časový rozvrh výzkumu a plánovaný finální počet rozhovorů. Zajisté bych v těchto případech uvítala loajálnější jednání směrem k tazatelce. Případnou změnu názoru na svou účast v projektu ohlásit přímo, ať už je příčina jakákoliv. V případě narátorky, která se odmíkla i v den setkání, se rozhovor přece jen uskutečnil. Předcházela mu více než roční e-mailová komunikace. Následovala i konverzace nad přepisem, kde narátorka vyžadovala velké úpravy. Poté následovalo opětovné odmíčení, které aktuálně trvá již zhruba šestý měsíc a rozhovor, nebo určité úryvky z něj, které by byly pro práci obrovským přínosem, nelze použít, protože dosud chybí podepsaný souhlas. Narátorka měla být původně i v projektu NAMU, kde svou účast odmítla, ale naopak s účastí v mé diplomové práci souhlasila téměř okamžitě a bez výhrad.

Určitým pochybením z mé strany se stala klamná domněnka, že v momentě, kdy s narátorem již dlouhodobě spolupracuji, k nahrávkám existuje textový přepis, znamená to, že narátor se svou účastí v projektu souhlasí, a tudíž je zakomponování jeho výroků do připravovaného textu již možné. V určité fázi bádání jsem se touto domněnkou ukonejšila, neboť jsem měla narátory plně pokryt původní rozsah plánovaný pro tuto studii a nevyhledávala jiné umělce za účelem oslovení a navázání spolupráce. Později se však ukázalo, že to bylo velmi chybné přesvědčení. Situace vyžadovala pozměnit prvotní výzkumné plány, kdy se rozhovory měly stát tím nedůležitějším a nejrozsáhlejším zdrojem informací. Zejména v částech věnovaných choreografii a pedagogice. Právě zde nastala situace, kdy v momentě již sepsané choreografické části s četnými citacemi daného narátora od projektu odstoupil a zrušil souhlas s použitím rozhovoru. Je tedy nutné nezapomínat na skutečnost, že *orálně historický pramen je pramenem proměnlivým, který je odvislý od momentálních znalostí, postojů, názorů, zkušeností, ale třeba i zdravotního stavu či emocionálního rozpoložení narátora i tazatele.*<sup>246</sup>

## 2. 7 Realizace rozhovorů

K rozhovorům jsem přistupovala vždy s velkou pokorou, doplněnou značnou dávkou nadšení a obdivu. Mohu tedy s naprostou jistotou říct, že nelituji žádného rozhovoru či setkání, a to i v případě, že další jednání neprobíhala zcela podle mých plánů a k použití rozhovoru mi nakonec nebyl udělen souhlas. Nebylo jediného e-mailu, textové zprávy či telefonního hovoru, při kterém bych nervózně nevyčkávala na odpověď a zároveň doufala v pozitivní přijetí mého badatelského úmyslu. Na počátku bádání na mě působila povzbudivě skutečnost, že i přes různá upozornění ze strany narátorů a narátorek, byla většinou jejich prvotní reakce na téma mého badatelského zaměření, z převážné části velmi pozitivní. I přesto jsem se setkala s opačným názorem, kdy narátoři mé nadšení a pocit nutnosti tuto uměleckou oblast zmapovat, nesdíleli, lze ohodnotit mé pocity v těchto chvílích jako velmi rozpačité. Pozitivní přístup oslovených lidí byl naštěstí v převaze.

---

<sup>246</sup> URBAŠEK, Pavel. *Metodologická a metodická „Historizace“ orální historie – Nové impulsy, nebo past?* In: HOUDA, Přemysl; MÜCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav (eds.). *Deset let na cestě. Orální historie na Sovinci (2002–2011)*. Praha: Fakulta humanitních studií UK, 2011, s. 27.



Přelomovou se projevila příležitost zúčastnit se neveřejného setkání tzv. Staré gardy „veteránů“ baletu Národního divadla. To se uskutečnilo v únoru 2014 v Kolowratském paláci v Praze 1. Setkání je pořádáno pravidelně jednou ročně. Účast mi umožnil pan docent Daniel Wiesner, choreograf, který pedagogicky působí na HAMU a který má pořádání této akce na starosti, za což mu náleží můj obrovský vděk. Pan docent mě představil několika osobám, o kterých se domníval, že by pro moji práci mohly být užitečnými či by seznámení mohlo být přínosné. Asi v tu chvíli nejspíše netušil, jak moc je jeho tvrzení pravdivé. Zde jsem právě poznala již zmiňovanou paní Huječkovou.

### **2. 7. 1 Rozhovory**

Významnými prameny k získání informací se staly také rozhovory, které byly zrealizovány orálně-historickou metodou. Interview se posléze uskutečnila v průběhu jednoho roku.<sup>247</sup> V rámci výzkumu bude využito sedmi rozhovorů, které vznikly ve spolupráci se čtyřmi narátory, v zastoupení třech narátorek a jednoho narátora. Použité nahrávky vznikaly v rozmezí zhruba šesti měsíců (listopad 2014 – duben 2015). Délka jednotlivých rozhovorů je také velmi rozdílná. Nejdelší interview trvalo 146 minut (první rozhovor s paní Ogounovou) a naopak nejkratší interview mělo pouhých 26 minut (druhé setkání s panem Prokešem). Důvodem bylo pracovní vytížení narátora. Průměrná délka rozhovorů činila 72 minut. Délka pořízené nahrávky však nekoresponduje s délkou následně provedené transkripce, tudíž neplatí, že s nejdelší nahrávkou je spojen i nejdelší textový přepis rozhovoru. S narátorem Prokešem a narátorkami Kloubkovou a Ogounovou byly vedeny dva rozhovory. S narátorkou Klimentovou byl zrealizován pouze jeden rozhovor. To bylo způsobeno jejím trvalým pobytem v Londýně.

Klimentová, Daria

- Primabalerína a pedagožka. Absolventka Taneční konzervatoře v Praze. Poté sólistka Národního divadla v Praze a baletu v Kapském Městě. V letech

---

<sup>247</sup> V průběhu jednoho roku se uskutečnily rozhovory, které nakonec nebyly ve finální podobě práce využity.

1996–2014 první sólistka Anglického Národního baletu. Aktuálně působí jako pedagožka na Královské baletní konzervatoři v Londýně.

- tazatelka Lucie Rajlová.

Kloubková, Ivana

- Pedagožka. Vystudovala HAMU – obor taneční pedagogika. Pedagogicky působila v Městském divadle v Brně, na JAMU a Taneční konzervatoři v Brně. Spolupracovala s Vysokoškolským uměleckým souborem UK a poté působila v Tanečním divadle v německém Freiburgu.
- tazatelka Lucie Rajlová (první rozhovor, druhý rozhovor).

Ogounová, Ludmila

- Baletní sólistka. Vystudovala Taneční konzervatoř v Praze. V letech 1977–1992 sólistka brněnské Národní scény. Manželka tanečníka a významného choreografa Luboše Ogouna (1924–2009).
- tazatelka Lucie Rajlová (první rozhovor, druhý rozhovor).

Prokeš, Zdeněk

- Tanečník, choreograf a šéf baletu. Absolvent Taneční konzervatoře v Praze a HAMU – obor choreografie. Dlouholetý šéf baletu v Hudebním divadle Karlín a v Národním divadle v Brně. Nyní umělecký šéf Laterny magiky. Na baletní scéně velmi činný i v mnoha dalších pozicích (člen mnoha odborných porot, zakladatel Tanečního sdružení ČR, organizátor tanečních festivalů atd.).
- tazatelka Lucie Rajlová (první rozhovor, druhý rozhovor).

## **2. 7. 2 Vztah tazatelka – narátor/narátorka**

Respekt a úcta k lidem, kteří jsou ochotni se podělit o své životní příběhy, jsou zcela základními požadavky na tazatele. Společně s dalšími nutnými aspekty, kterými by měl tazatel působit. Hovoříme zejména o důvěryhodnosti a přívětivosti. Arogance či odtažitost nejsou na místě. Jedním ze základních pilířů orální historie je totiž právě osoba tazatele. Jedná se o stěžejní prvek, který získává narátory a tím i jejich cenné vzpomínky pro výzkumné bádání. Do určité míry si troufám říci, že na roli tazatelky

mám vcelku správné vlastnosti a působím sympaticky. Dovoluji si to takto napsat, neboť mi to bylo opakovaně řečeno při setkání s narátory a narátorkami v některých případech to uváděli i jako důvod toho, že souhlasili s následným setkáním. Zmiňuji to tedy zejména proto, že při prvním zkontaktování s žádostí o rozhovor mohou rozhodovat okamžiky, podle kterých se nárátoři rozhodnou, zdali budou v další spolupráci pokračovat.

Poměrně velký počet zamítnutých rozhovorů byl odůvodňován několika faktory: nezájmem sdělovat své vzpomínky, zdravotní komplikace či časové profesní vytížení. Důvod, že byl rozhovor zamítnut kvůli nesympatičnosti tazatelky, mi nebyl sdělen.

## **2. 8 Realizace rozhovorů a jejich transkripce**

Rozhovorům předcházela pečlivá příprava, která je velmi důležitá a nelze ji opomenout. U tanečníků a choreografů to platí ještě více, neboť není možné nastudovat určité téma a posléze své vědomosti aplikovat při rozhovoru, bez individuální přípravy, ke každému jednotlivci zvlášť. Individuální přístup byl samozřejmostí. *Tím, že před rozhovorem provedeme důkladnou domácí přípravu, projevíme úctu k narátorovi a zdůrazníme důležitost, se kterou pohlízíme na vlastní rozhovor. Na oplátku pak pravděpodobněji získáme narátorův respekt a hloubavější a upřímnější rozhovor.*<sup>248</sup>

### **2. 8. 1 Místo setkání a realizace rozhovoru**

Po získání kontaktu na narátory a narátorky je dalším krokem samotné domluvení termínu a místa setkání, což není vždy jednoduchou záležitostí. Nejvhodnějším místem je domácnost narátorů. Tudíž místo, kde se cítí bezpečně a pohodlně.<sup>249</sup> V případě, že narátor či narátorka nechce, ať již z jakéhokoliv důvodu, aby se setkání uskutečnilo u něj doma, je nutné nalézt jiné řešení. Z mé strany, jakožto tazatelky, nebylo možné realizovat setkání v mé domácnosti. V té době jsem jako studentka pobývající na koleji

---

<sup>248</sup> MÜCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK – ÚSD AV ČR, 2011, s. 135.

<sup>249</sup> Podrobněji k výběru vhodného místa k rozhovoru viz *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*, s. 98; *Třetí strana trojúhelníku*, s. 164.

neměla možnost nabídnout narátorům nahrávání u sebe v zaměstnání nebo doma. Volbu jsem tedy nechávala na straně narátorů. Důležité bylo, aby se z jejich pohledu jednalo o místo pro ně příjemné, kde by se cítili uvolněně. Všechny jimi zvolené varianty nelze označit za ideální volbu k pořízení nahrávky rozhovoru. V metodologické praxi je známo několik doporučení. *Nedoporučuje se kavárna ani restaurace, které svým hlukem ruší rozhovor a v další fázi je takový rozhovor velmi náročný pro přepis.*<sup>250</sup> Právě zmíněné kavárny se ukázaly být problémem, což je možné demonstrovat na příkladu Café NONA (Kavárna v Nové scéně Národního divadla). Zde se uskutečnilo setkání s narátory a narátorkami celkem čtyřikrát. Z jejich strany se jedná o oblíbené místo, což je vzhledem k jeho poloze, jakou je bezprostřední blízkost Národního divadla, zcela pochopitelné. Prostředí bylo velmi příjemné. Problémem tu byl ale značný hluk, který stěžoval následně prováděné transkripce nahrávek. Avšak s ohledem na skutečnost, že se zde narátoři a narátorky cítí příjemně a uvolněně, byl tento faktor upřednostněn. V případě zvolení jiného místa, například kanceláře v prostorách fakulty, které byly k dispozici, by se narátoři a narátorky mohli cítit nepohodlně a nervózně v pro ně neznámém prostředí.

Komplikací, která může na veřejných místech nastat, je opakované vyrušování v průběhu rozhovoru. Tento negativní fakt byl způsoben návštěvami u našeho stolu a v několika případech i řešení pracovních záležitostí. Rozhovory byly často přerušovány, což není vhodné. Často se také stávalo, že jsme v průběhu rozhovoru byli vyrušeni mobilním telefonem narátora. Jednalo se však o komplikace, které nebylo možné ze strany tazatelky eliminovat. V případě, že se rozhovor uskutečnil u narátora doma, tak nám opakovaně dělali společnost domácí mazlíčci, především kocouři. Rozhovory byly nahrávány v jedné z hlavních místností v domě, kupříkladu v kuchyni nebo obývacím pokoji. Třetí osoba nebyla nahrávání přímo přítomna ani v jednom z případů. Členové rodiny však pobývali ve zbylé části domu. Pouze se stávalo, že přišli pozdravit. Do rozhovoru to však citelně nezasahovalo. Rozhovory tedy probíhaly pouze v přítomnosti tazatele – narátora, což jsem vnímala jednoznačně pozitivně.

V průběhu vyprávění a vzpomínání u dvou narátorek došlo k neočekávanému emocionálnímu rozpoložení. Poprvé u vzpomínání na zesnulého manžela. Podruhé u vyprávění pocitů, jaké zažíváte při zhlédnutí nezapomenutelného představení, které

---

<sup>250</sup> VANĚK, Miroslav, MÜCKE, Pavel, PELIKÁNOVÁ, Hana. *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007, s. 98.

i po mnoho desetiletí poté vyvolává silnou dávku emocí. K těmto situacím je nutné se stavět s maximálním pochopením a být na tyto situace připraven. Zmínku o těchto eventuálních situacích nalezneme i v metodologické příručce: ... *stranu sama konfrontace s emocemi v rozhovorech byla – a je – pro některé z nás příliš obtížná.*<sup>251</sup>

## 2. 8. 2 Stanovené tematické okruhy pro rozhovory

Na počátku výzkumu bylo stanoveno pět tematických okruhů určených pro první rozhovory.<sup>252</sup> Jednotlivé okruhy byly tvořeny dvěma až třemi podotázkami. Postupovalo se chronologicky: taneční (baletní) počátky a studium, profesionální taneční dráha, historické mezníky – roky 1948, 1968, 1989 a balet, vliv baletu na soukromý život, trávení volného času, aktuální pohled na baletní scénu. V případě zapojení narátora či narátorky do obou výzkumů, bylo nutné pracovat při rozhovoru se dvěma verzemi okruhů otázek.<sup>253</sup> Všichni nárátoři si předem vyžádali stanovené okruhy otázek, proto již další rozhovory jsou interview a ne životopisné vyprávění, neboť platí, *že při nich není subjekt konfrontován s předem připravenými otázkami, ale je veden (především v první fázi rozhovoru) a povzbuzován ke zcela volnému vyprávění.*<sup>254</sup>

Již před uskutečněním prvního rozhovoru jsem s ohledem k určitému objemu znalostí vztahujících se k oboru předpokládala existenci citlivějších témat, která jsou s tímto uměleckým oborem spojována: homosexualita tanečníků, problémy s výživou, promiskuita umělců, „vočka“ a tajní agenti, ukončení aktivní taneční kariéry a následná možnost rekvalifikace. Zpočátku jsem neměla v plánu se těmto citlivějším tématům podrobněji věnovat při prvním rozhovoru. Důvod byl prostý. Mým cílem bylo vytvořit si s narátory a narátorkami intimnější vztah. *Alfou a omegou kvalitního rozhovoru je vytvoření důvěry mezi narátorem a tazatelem.*<sup>255</sup> Bylo by mi tedy líto, kdyby nárátoři nabyli dojmu, že se za rozhovorem skrývá snaha jakkoliv skandalizovat balet nebo jeho protagonisty. Na zmíněná témata jsem se tázala tedy až při druhém rozhovoru. Často

---

<sup>251</sup> MŮCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK – ÚSD AV ČR, 2011, s. 136.

<sup>252</sup> Okruhy stanovené v rámci diplomové práce - příloha č. 3.

<sup>253</sup> Okruhy stanovené pro projekt *Dějiny AMU* – příloha č. 4

<sup>254</sup> MŮCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*, s. 122.

<sup>255</sup> MŮCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Praha: FHS UK – ÚSD AV ČR, 2011, s. 131.

jsem se musela rozhodovat podle aktuální situace a naladění narátora či narátorky. Mezi první verzí přepisu rozhovoru a konečnou, která byla schválena v rámci procesu autorizace, došlo u některých odpovědí ke zcela zásadním úpravám, nebo jejich kompletnímu odstranění. A priori se týkaly právě zmíněných témat.

## **2. 9 Pořízení nahrávky a možnosti její archivace**

Pořízení nahrávek probíhalo na nahrávacím zařízení, ve všech případech se jednalo o diktafon. Technologickou zálohu tvořila speciální aplikace k pořízení nahrávky na mobilním telefonu. Také jsem se na počátku omluvila, že průběžně budu sledovat, zda obě nahrávací zařízení správně fungují. To jsem udělala zejména proto, aby ze strany narátora nebo narátorky nedošlo k mylné domněnce, že již kontroluji čas strávený s ním, případně že mě již nudí, což by zajisté nebylo vhodné a mohlo by to zkomplikovat získanou důvěru a další možnou spolupráci.

Na začátek a ukončení nahrávání jsem vždy narátory upozornila. Seznámila jsem je i s možností případně nahrávání přerušit. Častěji však byla zvolena varianta, kdy mi přímo během nahrávání řekli, že si nepřejí právě sdělenou informaci dále reprodukovat. Tuto část rozhovoru jsem při přepisu vynechávala a v rámci výzkumu neinterpretovala a neanalyzovala. Přesto jsem vždy během setkání narátory opakovaně ujistila, že jim bude v nejbližší době zaslán přepis našeho rozhovoru k autorizaci, při které bude možné případně nějaká choulostivější témata vynechat. Opakovaně jsem narátory a narátorky musela ujišťovat, že se nejedná o typ rozhovoru do médií, ale do odborného projektu, a také s ním podle toho bude zacházeno.

Přítomnost diktafonu se ukázala být nepřekonatelným problémem pouze v jednom z případů, kdy si narátorka rozmyslela možnost zaznamenání rozhovoru i přes původní souhlasné vyjádření, což bylo samozřejmě jejím právem. Změnu názoru vysvětlila zejména svým pokročilým věkem (rok narození 1935), a s tím souvisejícími problémy s pamětí. Obávala se především reálné možnosti, že informace jí sdělené nebudou správné a jejich následné užití by ji posléze velmi mrzelo. Vzhledem ke všem vzniklým okolnostem jsme se nakonec s narátorkou domluvily na změně její pozice v mém výzkumu. Stala se tedy jednou ze dvou mých konzultantek. Společně jsme spolu

strávily několik nedělních odpolední, při kterých jsem ji velmi napjatě poslouchala, jak mi vypráví o svém životě. Jakémukoliv záznamu, i písemnému, se však bránila. I jmennému uvedení. Času stráveného nejen s ní, ale i s dalšími, kteří mi chtěli pouze poradit či mi více přiblížit baletní svět, rozhodně nelituji. Naopak si jej velmi vážím, a to i přes to, že z těchto setkání nebyl pořízen žádný materiál, na který by bylo možné odkázat v rámci prováděného výzkumu. Těmito setkáními jsem si rozšířila a prohloubila své poznání dané problematiky.

Doporučený časový odstup mezi jednotlivými rozhovory se uvádí optimálně jako 14–21 dní.<sup>256</sup> V několika případech nebylo možné tuto lhůtu dodržet. Především z důvodů časové zaneprázdněnosti narátorů a v neposlední řadě dlouhou časovou prolukou při čekání na přepis rozhovoru ze strany NAMU. Na druhá setkání jsem si otázky připravovala v návaznosti na obsah rozhovoru předchozího. Jednalo se o určité upřesnění jmen a názvů děl, detailnější popis situace apod. Také jsem si až na druhé setkání nechávala dotazy, které jsem vnímala tak, že by mohly být pro druhou stranu znervózňující či by na ně nechtěli odpovídat. I když nutno podotknout, že každému narátorovi a narátorce bylo před započítím nahrávání umožněno určit témata, o kterých se nebude hovořit. Jejich požadavky jsem plně respektovala a ke změně názoru je ani v jednom případě nijak nepřemlouvala.

Nutností bylo také seznámení narátorů a narátorek s obsahem smlouvy, informovaného souhlasu, který bylo nutné podepsat. Narátorům byly jednotlivé body podrobně vysvětleny. Případně jim bylo nabídnuto znění v určitých bodech pozměnit. Narátoři byli seznámeni s obsahem smlouvy již před nahráváním prvního rozhovoru a kopie jim byla ponechána k prostudování a pro případné dotazy k dalšímu setkání.

Nejčastěji se řešila otázka archivace nahrávky a jejího uložení. V případě, že si již z pracovních nebo soukromých důvodů nepřejí, aby byl k nahrávce veřejně přístup, tedy aby byl rozhovor uložen ve Sbírce rozhovorů Centra orální historie ÚSD AV ČR, žádosti jsem vyhověla. Nahrávka bude uložena v mé vlastní sbírce, a tudíž k ní nebudou mít umožněn přístup další badatelé. S vyřešením otázky místa úložiště nahrávky vycházím vstříc dvěma narátorkám, které striktně vyžadovaly, aby k uložení došlo pouze do mého soukromého archivu. Tato podmínka byla zanesena i do podepsaného prohlášení. Toto konání je však v protipólu s doporučeními, které lze nalézt

---

<sup>256</sup> Ibid, s. 152.

v metodologických příručkách: *univerzálním pravidlem každého výzkumu je však především zmíněná otevřenost a přístupnost analyzovaného materiálu. Proto je důležitá archivace původních nahrávek, podceňovat nelze ani přesnost přepisů. Protokoly a terénní deníky. Otázky validity a reliability orálně historického materiálu je poměrně problematická sama o sobě, o to je větší povinnost každého badatele vést pečlivou evidenci projektu – a prameny, pokud možno, zpřístupnit a učinit je takto ověřitelnými.*<sup>257</sup> Archivaci rozhovoru pouze na straně tazatelky, bez možného poslechu dalšími badateli, považují za nutné zmínit v této části věnované analýze a interpretaci rozhovoru, neboť v důsledku této dohody hovořily narátorky při jeho realizaci mnohem otevřeněji s vědomím skutečnosti, že určité části své výpovědi budou moci posléze z přepisu odstranit. Rozhovory od dalších dvou, narátora a narátorky, vznikly ve spolupráci v rámci projektu NAMU *Dějiny AMU*. Místo archivace je stanoveno smlouvou, bude se jednat o uložení spravované pracovníky NAMU.

### 2. 9. 1 Transkripce rozhovoru

K přepisu do textové podoby došlo u všech rozhovorů, které jsou v této práci zaznamenány. I v případě, že by nářeční přepis nevyžadovali, bylo jeho pořízení potřebné pro následně prováděnou analýzu a interpretaci. Při přepisu nahrávky byla zejména snaha o zachování identity narátora. Přestože jsem po několika zkušenostech z prvních rozhovorů již sama dopředu dělala určité textové úpravy, ale opravdu pouze tzv. kosmetické, neboť platí – *po stránce lexikální zasahujeme do textu přepisu jen výjimečně – vyškrtnutím zjevně nadbytečných ukazovacích zájmen a tzv. vatových, výplňkových slov, pokud jsou skutečně pouze určitým slovním „tikem“ a nijak necharakterizují a nedokreslují autentický narátorův projev.*<sup>258</sup> Rozdílného názoru na textovou podobu rozhovoru však byli nářeční a narátorky, jejichž zásahy do přepisu se ukázaly být značnou komplikací v průběhu výzkumu.

---

<sup>257</sup> Ibid, s. 194 – 195.

<sup>258</sup> Ibid, s. 162.



## 2. 9. 2 Náročný proces autorizace rozhovoru

Narátory a narátorky jsem vždy na počátku našeho seznámení opakovaně ujistila, že bez jejich podepsaného souhlasného prohlášení a podmínek v něm stanovených, nebude s rozhovorem nakládáno jinak, než jak je písemně stanoveno, což se vztahuje na zvukovou podobu i textový přepis. Zpočátku jsem je také musela opakovaně ubezpečovat, že nevyhledávám informace, které by měly mít bulvární charakter a že cílem výzkumu není snaha balet a ani jeho samotné aktéry jakkoliv skandalizovat. Minimalizovat všechny obavy narátorů a narátorek se mi však zcela nepodařilo, což dokazují vleklé a složité problémy s autorizacemi. S vyřešením otázky místa úložiště nahrávky vycházím vstříc dvěma narátorkám, které striktně vyžadovaly, aby k uložení došlo pouze do mého soukromého archivu a odmítly uložení nahrávky v rámci sbírky COH USD AV ČR, kde by byla možnost jejich zpřístupnění studentům k dalším analýzám a interpretacím. Tato podmínka byla zanesena i do podepsaného prohlášení. Rozhovory od dalších dvou umělců, narátora a narátorky, vznikly ve spolupráci v rámci projektu NAMU, a tudíž je jejich uložení stanoveno přímo ve smlouvě. Při prvním vzájemném kontaktu jsem vždy narátorovi vysvětlila základní informace. Seznámila jsem jej s tematickým zaměřením výzkumu a osvětlila, z jakých důvodů jsem si vybrala k rozhovoru právě jeho. Dále byli obeznámeni s průběhem rozhovoru a jeho následným zpracováním.

V některých případech lze konstatovat, že došlo nejen, co se týká délky textu, k razantnímu škrtu, ale zejména docházelo ke změnám po obsahové stránce. A k mé lítosti bylo často odstraněno, z mého pohledu, to nejzajímavější z původních verzí textu. Domnívám se, že velkou roli v těchto případech hrála skutečnost, že se jednalo o souběžně běžící výzkum nejen mou diplomovou práci, ale zároveň projekt *Dějiny AMU* a možnosti, že rozhovor bude publikován, či sloužit jako doplňující text – úryvek. V narátorech to vyvolávalo pocit nutnosti více si svůj projev ohlídat, když ne ústní část, tak poté již tu písemnou rozhodně.

U narátorky, se kterou jsem spolupracovala pouze v rámci své práce, prošla textová verze rozhovoru také kontrolou z její strany. Omlouvala se, že nad tím vším velmi přemýšlela a dalo by se to shrnout tak, že došlo k seškrtání těch míst, kde popisovala zejména homosexualitu v baletním světě, určité stranické záležitosti či tzv.

„vočka“ na zájezdech. Opět témata, která se mi zdála velmi zajímavými, a při prvním setkání jsem byla sama překvapena, jak o nich sama hovoří. V takových chvílích však dochází k pro mě velmi komplikované situaci, neboť já si tyto informace již nějakých způsobem pamatuji. Finální verze přepisu tedy není jeho doslovnou transkripcí. Redukované části textu zásadně ovlivnily obsahový přínos práce, a to i přes to, že i jedním z pravidel přepisu rozhovoru je, že – *přepis rozhovoru není redakcí rozhovoru – styl narátora sdělení by při přepisu nahrávky neměl být upravován a korigován*,<sup>259</sup> což jsem byla donucena opakovaně porušovat. S jednou narátorkou došlo k velmi rozsáhlým autorizačním zásahům z její strany. Ve schválené podobě lze hovořit o zachování zhruba jedné pětiny původního textu. V té chvíli jsem jí připomněla i možnost anonymizace. Toto řešení odmítla. Důvodem k tomuto kroku byla především skutečnost, že některé neautorizované vzpomínky či názory, které v průběhu rozhovoru uvedla, byly ohodnoceny pro výzkum jako velmi přínosné. Nemluvě o tom, že zásahy z její strany probíhaly ještě zhruba 6–8 týdnů před odevzdáním práce a vyžadovaly opakované setkání, které se uskutečňovalo mimo území Prahy.

Spolupráce s částí narátorů a narátorek zůstala rozpracována bez výhledu na úspěšné dokončení. Problémy vznikly především při přepisu, kdy jak jsem již zmínila, byl ze strany narátorů a narátorek vyžadován vždy. K podpisu souhlasů docházelo až po druhém rozhovoru, nebo při následném dodatečném setkání. Proto nastala i situace, kdy jsou s narátorem či narátorkou provedeny dva i více rozhovorů, ale nakonec nebyl podepsán souhlas ani k jednomu z nich, tudíž jsou rozhovory v rámci výzkumu nepoužitelné. Ve všech rozpracovaných případech se jedná o umělce, kteří byli dotazováni nejen v mém zájmu, ale i ve spolupráci s NAMU. Příčin, této pro mě velmi nepříjemné situace, bylo nejspíše několik. Často se jednalo o prvotní rozpaky nad tím, jak vypadá transkripce nahrávky, a to i přes určité editační zásahy z mé strany, které byly vyžadovány. Argumentace, že použité pasáže přepisu budou dány narátorovi k úpravě a kontrole, nebyla přesvědčivá. K podpisu souhlasu nedošlo. Ve všech případech toto považuji za obrovskou škodu. Navrhovala jsem i další možnosti, které se používají v rámci orálně-historických prací, například anonymizaci narátora. I když se nejedná o vhodné řešení. V případě zmínky o taneční roli, angažmá či choreografii, je snadno dohledatelné, o kterém tanečnickovi se hovoří. Zda byly v pozadí nějaké další problémy, zůstává již pouze na úrovni mých osobních domněnek. Je však pravdou, že

---

<sup>259</sup> Ibid, s. 157.

někteří buď ještě nyní jsou, nebo byli aktivně pedagogicky činní na stejné fakultě a dobře se znají. Sama jsem pátrala, kde se stala chyba, ať již pro její odstranění, nebo proto, abych se jí vyvarovala do budoucna. Ale příčiny se mi dosud nepodařilo osvětlit.

Proces autorizace má i svá pozitiva. Za nesporný klad provádění procesu autorizace považuji upozornění na chyby a jejich následné opravy. Zejména ve jménech, která byla špatně napsána ať již kvůli nesrozumitelnosti na nahrávce, nebo se jednalo o zahraniční jména či názvy, kdy jsem si nebyla zcela jistá jejich správným zněním.

## **2. 10 Přepisy rozhovorů a přípustná míra zásahů ze strany narátorů a narátorek Případně dobrovolná „ztráta“ narátora**

Za nejspletitější část výzkumu lze však označit textové přepisy nahrávek a jejich následné editace a autorizace. Ve většině případů vyžadovali narátoři zásahy do přepisu. Nejednalo se ani tak o gramatickou a faktografickou úpravu, ale zejména o stylistickou. Opět musím zmínit, že nejsložitější komunikace byla se zástupci choreografické skupiny. Po určité době výzkumu již mohu s jistotou tvrdit, že zejména tito zástupci jsou velmi individuálními osobnostmi, do jisté míry se dá říci, že i komplikovanými. Při jejich tvorbě je to nejen pochopitelné a akceptovatelné, ale přímo žádoucí. Avšak s ohledem na tuto skutečnost se vzájemná spolupráce ukázala být po určité době velmi složitou. Z původního plánovaného choreografického zastoupení ve výzkumu se nakonec do zdárného konce podařilo dokončit spolupráci pouze s jedním z původního počtu pěti zástupců, přičemž s celkem čtyřmi se uskutečnilo interview minimálně o jednom setkání a následném přepisu rozhovoru. V této skupině narátorů jsem také poprvé narazila na jeden požadavek týkající se podepsání souhlasu s použitím rozhovoru v mé práci. Nejednalo se překvapivě ani o editaci přepisu či jeho následné úpravy a opakované přepisy, které proběhly s určitou mírou menších či větších problémů u každého narátora, který byl do výzkumu zahrnut. Komplikací z mé strany se však stal požadavek narátora, aby mu souhlas k podpisu byl předložen až s finální podobou textové verze diplomové práce, aby se dotyčný mohl přesvědčit nejen o použité části ze svého rozhovoru, ale aby viděl, v jakém celkovém kontextu studie je citována a zároveň „zkontrolovat“ kompletní a finální verzi textu.

Na jedné straně jsem tento požadavek narátora do jisté míry chápala, neboť je např. při spolupráci s médii běžnou praxí zasílat narátorovi finální verze textu k editaci. Na druhé je to pro mě jako pro autorku práce do jisté míry až nepředstavitelná. V ten moment je totiž i finální podoba práce v ohrožení, neboť může narátor, ať již z jakéhokoli důvodu, usoudit, že to v takovémto provedení nevyhovuje jeho představám a odmítnout podepsat souhlas s použitím rozhovoru. Tuto nastolenou podmínku jsem vnímala do určité míry jako zásah do mých badatelských a autorských práv. Opětovně nastávalo období vyjednávání, které nebylo vždy snadné.

Nabízí se další problematická otázka – Zdali a do jaké míry necháme narátora zasahovat do celkové podoby studie. Je vždy v tazatelově zájmu bez výjimek vyhovět kladeným požadavkům ze strany narátorů a narátorek? V určitých chvílích je nutné již předem počítat i s případnou variantou, že by se podpis souhlasu neuskutečnil. To by ve výsledku znamenalo nejen přepisování, ale zejména ztrátu narátora v konečné fázi výzkumné práce. Z dosavadního průběhu výzkumného procesu jsem si již dobře vědoma toho, že i samotná odpověď na zasláný textový materiál může trvat dny a týdny. Zkušenost více napovídá spíše o několika týdnech, někdy i mnohem delším časovém intervalu. Při stejném požadavku od více narátorů, v mém případě od dvou, je pak spolupráce s nimi opravdu velmi komplikovaná. Náročná nejen po stránce časové, ale zejména po té psychické, neboť do poslední chvíle z pozice tazatelky nevím, zda již napsaná konečná verze práce, která byla zaslána narátorovi k nahlédnutí, bude opravdu tou finální. V případě, že bych na tuto podmínku přistoupila ze strany obou narátorů, řešila bych i východisko z možné situace, která by nastala. V případě, že by jeden z nich vyžadoval změnu textu, je nutné zasílat další finální verzi tomu druhému? Mohl by totiž nastat stále se opakující proces se zasíláním textu a čekáním na jeho zhodnocení. Možným vyřešením této situace, což přiznávám, bylo i případné zamlčení změn. Po určitou dobu jsem to považovala za jediné možné řešení. Zejména kdyby se změny netýkaly citací dotyčného narátora, kterému by změna nebyla oznámena, a celkové vyznění práce by nebylo pozměněno. K tomuto mě vedla snaha o získání souhlasu k rozhovorům, které považuji nejen za zajímavé, ale také za ohromně přínosné k dané problematice. Přestože i v odborné literatuře nalezneme tuto variantu jako přípustnou, např. Hendl, Jan: *Kvalitativní výzkum – Jestliže nelze použít alternativních metod, výzkumník se rozhoduje o zatajení podle vědecké a aplikované hodnoty výsledku*

*studie.*<sup>260</sup> Řešení takového charakteru nakonec nebylo zvoleno. Výsledkem byla ukončená spolupráce s oběma narátory. O situaci jsem je posléze informovala a rozhodnutí jim zdůvodnila, přesto své názory nezměnili. Jiné řešení této situace nebylo možné, neboť jsem si vědoma etických zásad, podle kterých v orální historii spolupracujeme s narátory a které je nutné bez výjimek dodržovat.

## **2. 10 Shrnutí práce s narátory a narátorkami**

Spolupráce s umělci z baletní oblasti byla do určité míry velmi specifickou. Především pro určité typy témat, se kterými se s jinou skupinou narátorů a narátorek často nesetkáme (ukončení aktivní kariéry v produktivním věku, specifické zdravotní problémy atd.). Od počátku jsem si byla vědoma své pozice, že jsem ta, které se svěřují nejen se svými zkušenostmi, ale i názory a v mnoha momentech i s emocemi a intimními záležitostmi. Bylo tedy důležité nezklamat jejich důvěru ve mně vloženou.

V průběhu výzkumu jsem měla možnost spolupracovat s rozmanitým spektrem narátorů a narátorek. Nejen důkazem, jak si jich vážím a že jejich účast ve výzkumu je pro mě významnou, ale i v rámci pravidel etikety jsem se snažila po celou dobu terénního výzkumu dodržovat několik zásad. Dorazit na určené místo v domluveném čase je samozřejmostí. Ve dvou případech jsem narátorky pozvala na kávu. Uhradila jsem útratu. Častěji to bylo však opačně. S úsměvným konstatováním, že studenti jsou chudou skupinou napříč všemi režimy.

V případě, že se jednalo o setkání se ženou, vždy jsem donesla kytici, zejména v případech, kdy jsem byla pozvána k narátorce do domácnosti. Vnímala jsem to jako malou pozornost a poděkování za to, že si na mě udělaly ve svém nabitém programu volnou chvíli. S částí narátorů jsem se setkala vícekrát. Popřát k jmeninám či významnému výročí bylo z mé strany shledáno jako samozřejmé. Stejně tomu bylo i v čase vánočním, kdy jsem „svým“ narátorům zaslala poštou přání k Vánocům, ve kterém jsem jim poděkovala za spolupráci v uplynulém roce. Reakce ze strany narátorů byly velmi pozitivní. Negativní odezva nebyla žádná. Sama jsem také obdržela několik přání, i k narozeninám. Vnímala jsem to jako velmi milou pozornost.

---

<sup>260</sup> HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, s. 156.

Ještě několik postřehů ze spolupráce s narátorem a narátorkami. Dvě narátorky si na setkání připravily i poznámky, aby stěžejní informace neřekly chybně. Především se to týkalo jednotlivých baletních rolí a sezón, kdy byla představení uvedena. Ve spolupráci s jednou narátorkou bylo velmi zajímavé sledovat, jak dotyčná hovořila o svých kolezích z divadelního prostředí. Ve svém vyprávění je většinou pojmenovávala křestním jménem, přezdívkou, případně různou zkomoleninou jejich příjmení. Po sepsání přepisu jsem byla donucena všechna tato jména opravit na klasickou identifikaci osob – pán/paní, křestní jméno a příjmení. Tento požadavek ze strany narátorky posléze zapříčinil, že u některých momentů z vyprávění nebylo možné zcela zřetelně rozpoznat, zdali se jednalo o formální nebo přátelskou událost a jaký byl vlastně reálný vztah narátorky ke vzpomínaným osobám.

Drobností, kterou bylo dále možné sledovat v rámci výzkumu, bylo oblečení narátorů a narátorek. Zpočátku prvek, kterému nebyl přikládán hlubší význam. U dvou narátorek byl oděv, který si pro setkání připravily, pojat velmi tzv. domácku. Přestože se setkání odehrávala v domácím prostředí, způsobila tato skutečnost v prvotních okamžicích mírné rozčarování tazatelky. Jejich ošacení se skládalo z domácích kalhot (tepláky či legíny) a vrchní část z onošeného trička či tílka. Vzhledem k tazatelce, která zpravidla dorazila na setkání v šatech se sakem, případně v kalhotách s košilí a sakem, to působilo poněkud rozporuplně. Pro druhá setkání již bylo tazatelkou voleno méně formální oblečení, z důvodů jistého přiblížení se narátorkám. Ze strany narátorek se nesporně jednalo o důkaz, že setkání pojímaly poměrně neformálně a v přátelské atmosféře.

## **2. 11 Praktické problémy v průběhu výzkumu**

V rámci metodologických příruček věnujících se orálně-historickému výzkumu jsou zmíněny možné komplikace, se kterými tazatelé a tazatelky v rámci terénního výzkumu mohou setkat. I přes jejich podrobnou znalost nastalo několik okamžiků, které průběh vlastního výzkumu zvoleného tématu značně ztěžovaly a bylo nutné je v co nejkratším možném čase vyřešit.

## **Skrytá úskalí vybrané baletní problematiky**

Na počátku jsem byla ze strany oslovených umělců opakovaně upozorněna, že jsem si nevybrala jednoduché téma a že sama časem poznám a pochopím, v čem je ta komplikovanost. Jakou měli mnozí z nich pravdu! Baletní svět je velmi malým okruhem lidí, kteří věnují tanci celé své životy. Střídají se angažmá v různých městech, a to nejen na českém území. S tímto občas stěhovavým životem přicházejí i určité problémy v soukromém životě. Neúmyslně jsem se tak například dotázala narátorky na možnost, zdali nezná kontakt na jinou baletku ze stejného angažmá jejího muže, načež jsem záhy pochopila, že se jedná o bývalou manželku aktuálního partnera. Kontakt jsem neobdržela. Naopak došlo k narušení vzájemného vztahu s narátorkou.

Dalším zlomovým momentem, který byl způsoben mou podrobnou neznalostí baletního světa a po kterém jsem narátorku „ztratila“, bylo zodpovězení jejího e-mailového dotazu. Zajímala se o jména dalších oslovených baletních umělců, které jsem přizvala ke spolupráci. Narátorka se po mé odpovědi přestala zcela ozývat, přičemž předchozí komunikace byla rychlá a vždy bezproblémová. Již byl domluven termín prvního setkání a zasláné okruhy otázek. Na setkání jsem se několik týdnů velmi těšila a očekávala jsem od něj, že bude zcela zásadním pro mou práci. Nyní jsem si již vědoma toho, kde byla chyba, ale to jsem zjistila až s postupujícím časem a získanými informacemi o baletním světě. Tím primárním přínosem by byla zejména přítomnost otce narátorky, který se setkáním již souhlasil. Ten je považován za československou taneční a choreografickou dosud žijící legendu druhé poloviny 20. století, a tudíž by zcela odpovídal zamýšlenému časovému a teritoriálnímu vymezení této práce. Bohužel se však celá komunikace uskutečnila pouze prostřednictvím dcery.

### **Komplikace narátorů a narátorek v souvislosti se zdravotním stavem**

Dalším, ještě závažnějším negativním aspektem, který zkomplikoval vzájemné domlouvání a poté setkání i znemožnil, byla otázka zdravotního stavu. V některých případech jsem se musela rozhodnout, do jaké míry převládá má touha po setkání a po získání i možná posledního rozhovoru, a do jaké míry naopak už po morální stránce musím sama uznat, že setkání již nebude nejen objektivním přínosem pro mou práci, ale zejména již to nebude vhodné pro uchování určitého dekoru samotného narátora nebo

narátorky. V jednom případě jsem byla požádána o vyčkání, zdali dojde ke zlepšení zdravotního stavu. Po vzájemné domluvě s rodinou jsme se posléze rozhodli na neuskutečnění setkání. Toto jsou bohužel okolnosti, které nemůže tazatel ze své pozice jakkoliv ovlivnit a které je nutno pouze s lítostí přijmout.

### **Odstoupení narátora z výzkumu**

Další obtížně řešitelnou situací, která se pro mě stala do dnešní doby nepochopitelnou, a nemám k ní bližšího vysvětlení, se stal tento případ: jednalo se o narátora, znamenitého choreografa a bývalého tanečníka, který působil v obou projektech (projekt *Dějiny AMU* a diplomová práce) souběžně. Rozhovor s ním byl tedy velmi obsáhlým, jak z časového, tak informačního hlediska. Ve chvíli, kdy jsme řešili termín dalšího setkání a podpis souhlasu na použití předešlé nahrávky z našeho rozhovoru, narátor svou účast ve výzkumu zrušil. Nejen v mé práci, ale zároveň také v projektu na AMU. Jako příčina změny názoru byla uvedena kandidatura na akademický titul. To vše více než devět měsíců po vzniku nahrávky a více než po roce od našeho prvního setkání. Alespoň takové bylo jeho počáteční tvrzení. Na změnu názoru má narátor právo a tazateli nezbyvá jiná možnost než jej plně respektovat. Kdyby to tím skončilo, příhodu bych více nezmiňovala. S odstupem zhruba dvou týdnů jsem však zjistila, že se s koordinátorkou projektu sám spojil a vyžádal si opětovné nahrání rozhovoru, avšak s jinou tazatelkou, nejspíše studentkou doktorského studia z AMU. Nebylo ani uvedeno, že již jedna nahrávka s přepisem vznikla. Ani při bližším pátrání se mi však již nepodařilo zjistit příčiny, které vedly narátora ke změně názoru. Považuji to za velkou škodu, neboť rozhovor byl plný velmi zajímavých a užitečných informací, které by výstižně doplňovaly tehdejší realitu. Ze strany narátora byla navržena možnost určité kompenzace, a to odpovědět na výzkumné otázky písemně, prostřednictvím e-mailu, avšak s předpokladem dlouhé časové prodlevy se zasláním odpovědí. Byla jsem vděčná za případné odpovědi i touto formou. Zasláné okruhy otázek se ani v jednom z bodů nelišily od jejich původní verze, se kterou byl narátor seznámen už více než před rokem a podle které probíhal rozhovor. Doplnění spočívalo pouze v otázkách, které jsem měla již připraveny pro další setkání. Do ukončení výzkumu, v časovém období zhruba čtyř měsíců, však žádné odpovědi nedorazily.



Přestože zdaleka ne vše probíhalo v posledních měsících výzkumu podle plánu, dalo by se najít několik nezapomenutelných momentů. Jedním z nich, z průběhu zpracování celé práce, se pro mě stal především rozhovor s primabalerínou Dariou Klimentovou. Sympatičnost, skromnost a vřelost primabaleríny světového formátu byla až ohromující. Byl to silný impuls, jenž mě dovedl k dokončení práce. Rozhovor se uskutečnil v momentě, kdy mé badatelské nadšení a úsilí procházelo krizí a objevila se vysoká míra nejistoty v souvislosti se zdárným ukončením výzkumu. Tento stav byl způsoben nejen neustupujícími problémy s narátory a narátorkami, zvláště ve finální fázi rozhovorů, kdy se jednalo o podepisování souhlasů s využitím rozhovorů v diplomové práci. Do jistého stupně zoufalství jsem se dostávala i kvůli té části narátorů, kde byla spolupráce ukončena z jejich strany, v období mezi prvním a druhým rozhovorem, bez jakéhokoliv vysvětlení. V rámci výzkumné práce je nutné počítat i s takovými situacemi. Kde však hledat odůvodnění a řešení těchto situací? Opravdu byla příčina problému ve skutečnosti, že se jedná o narátory z uměleckého prostředí a o výrazné individuální postavy? Nebo je to vlivem moderní doby? Jedná se o důsledek dopadů moderních technologií a mediálního prostředí na společnost, či si jenom více chrání své soukromí? Ať je příčina kdekoliv, výsledkem je vyšší obezřetnost a určitá podezřívavost směrem k tazateli (tazatelce), kteří je osloví s žádostí o poskytnutí rozhovoru. Zdlouhavé a komplikované řešení smluv, nahrávek a zejména finálních podob textového přepisu se může stát běžnou praxí. Začínající tazatelé by však měli myslet na pečlivou přípravu. Také by neměli postrádat určitou dávku trpělivosti a vyjednávacího talentu. Rozhodně by je však podobné zkušenosti neměly od orální historie odradit, neboť se jedná o obor, jehož „kapacita“ ještě nebyla zdaleka vyčerpána a má v sobě neustále stoupající potenciál do budoucna.

Výběr narátorů a narátorek není nikterak velký, přesto jsou v něm zahrnuty stanovené tematické kategorie narátorů. V kombinaci s dalšími použitými prameny jsou jejich zachycené vzpomínky k první sondě do tématu dostačující.

## 3. PRAKTICKÁ ČÁST

### 3. 1. Praktická část výzkumu

Jedním ze stanovených cílů výzkumu byla snaha o doplnění a přiblížení tzv. „bílých míst“<sup>261</sup> pražské baletní scény ve vymezeném časovém období. Především se to týkalo problematických otázek, kterými byli tanečnice a tanečníci nuceni se mimo baletní pódia zabývat a v rámci tehdejších možností se snažit nalézt jejich vhodná řešení. Cílem výzkumu tedy není zmapování a shrnutí umělecké stránky tohoto povolání. Domnívám se, že níže popsany nástin vybraných problematických otázek v praktické části výzkumu, doplněný o vzpomínky narátora a naráteřek, literární prameny a archivní dokumenty, dokládá určité splnění jednoho z předem stanovených cílů výzkumu.

V praktické části studie, jež vychází z výsledků terénního výzkumu, se v průběhu rozhovorů vyskytlo několik stěžejních okruhů, které byly oproti zbývajícím ve vyšší frekvenci vyzdvihovány ze strany narátora a naráteřek. Přestože výskyt témat do určité míry odpovídal pokládaným dotazům, byla zřetelná potřeba respondentů se k vybraným problémům vyjádřit podrobněji. Případně se k jejich detailnějšímu rozboru vrátit v průběhu druhého setkání. Pro přesně provedenou následnou analýzu a interpretaci rozhovorů bylo podstatné sledovat i ty části témat, při nichž v průběhu interview nastala tzv. „ticha v rozhovorech“,<sup>262</sup> která se mohou vyskytnout právě během rozboru citlivějších témat. Dále je také pravidlem věnovat pozornost neverbálním projevům narátorů a naráteřek, jež v určitých momentech mohou dokreslovat sdělené informace tazatelce.

Pro další část výzkumné práce bylo nezbytné na základě obsahové analýzy a jejich výsledků zúžit výběr témat, která budou podrobena interpretačnímu úkonu. Výběr nebyl zcela snadný, neboť pro nedostatečné zaobírání se baletní tematikou ze strany badatelů a badatelek by každé z témat mohlo být rozsahem svého zpracování na samostatnou studii, která by byla doprovázena specifitějším pramenným výzkumem.

---

<sup>261</sup> MŮCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015, s. 192.

<sup>262</sup> *Ibid.*, s. 194.

V celkovém souhrnu všech faktorů, jež doprovázely výzkum, byly stanoveny tři stěžejní tematické okruhy: vliv komunistického režimu na balet, tzv. „druhá kariéra“ a prestiž. Nejedná se o heslovitá témata, ale spíše o určité okruhy. Zdůvodněním volby této varianty výzkumného přístupu je provázanost jednotlivých problematik v jeden nerozdělitelný celek. Domnívám se, že například věnovat se problematice tzv. „voček“ bez zakomponování otázky týkající se stranickosti, případně tzv. zásahů shora, v rámci komplexního pojetí není možné, a tudíž zahrnutí dalších témat do okruhu je žádoucí.

Do pozadí ustoupila témata, u kterých by na základě rozhovorů provedená analýza a interpretace nepřinášela nová poznání a jednalo by se pouze o určitou formu informační rešerše zprostředkované čtenáři na základě rozhovorů, bez větší části nepodepřenou o využití dalších literárních či archivních pramenů. Primárně se témata týkala baletního studia, angažmá, divadelního zázemí, vlivu na soukromý život (životospráva, těhotenství) a dějinných mezníků (1948, 1968, 1989). U posledně jmenovaného tématu se na základě provedené analýzy výzkumu ukázalo, že pro baletní umělce nebyly tyto samotné roky, které jsou všeobecně považovány za dějinné milníky, nikterak přelomovými. Podstatné pro samotné tanečníky a tanečnice byly až změny, které v následujících obdobích dolehly na tuto uměleckou činnost. Část rozhovorů byla použita v medailoncích baletních umělců, nebo na ně narátor a narátorky často vzpomínali, a tudíž mohou sloužit jako informační pramen, jenž dotváří představu o dané osobě.

S ohledem na znalost baletního prostředí lze zpětně zhodnotit, že zvýšená reflexe dvou ze tří tematických okruhů byla z mé strany, coby badatelky, očekávána – vliv tehdejšího komunistického režimu a otázka prestiže baletu. O citelném dopadu třetího tématu – konec aktivní kariéry, otázka rekvalifikace a jeho dlouhodobého řešení jsem do zahájení terénního výzkumu nebyla podrobněji obeznámena. Přestože jsem o této otázce určité povědomí již měla, bylo by nutností dohledání dalších dostupných pramenů.

I přes zmíněnou znalost baletního prostředí jsou výsledky výzkumu v určitých místech překvapující. Dodnes existují momenty, vzpomínky, které jsou ze strany narátorů a narátorek prezentovány v určitém rozporu, aniž by si to sami při svých výpovědích uvědomovali či došlo k propojení několika souvislostí. Tato má interpretace výzkumu bude příkladně znázorněna na několika úryvcích z rozhovorů.

Jako velmi zajímavé a přínosné se ve výsledku ukázalo i zapojení narátorky, která umožnila porovnání se zahraniční baletní scénou, primárně s přístupem k baletnímu umění a k řešení některých problémů, na něž upozorňovali narátor a narátorky v průběhu rozhovorů.

### **3. 2 Vliv komunistického režimu na československý balet**

První vybraná výzkumná otázka, která je podstoupena následujícímu interpretačnímu procesu, zahrnuje několik témat, jejichž spojitost je v rámci zrealizovaných rozhovorů tak zjevná, že jejich jednotlivé vyčlenění nebylo pro zachování souvislostí zrealizováno. V jednotlivých bodech se jedná o tato témata – tzv. „vočko“, stranickost, tzv. zásahy shora a homosexualita. V souvislostech s komunistickým režimem je mimo jiné prostřednictvím výpovědí narátora a narátorek umožněn komparativní pohled a zhodnocení výhod a nevýhod, které v tomto režimu daní respondenti spatřovali a jak to vnímají s odstupem více než dvaceti pěti let.

Největší konflikt mezi komunistickým režimem a baletem je vnímám prostřednictvím Saši Machova. Celý případ je již popsán v první části práce. Přesto nelze tvrdit, že se nic významného dále nestalo. Naopak. Dopad tehdejšího režimu byl především citelný v těchto otázkách – dramaturgie, vstupu do KSČ či tzv. „voček“.

#### **3. 2 . 1 Stranickost a tzv. „vočka“**

Členství v Komunistické straně Československa bylo tématem velmi zajímavým, k němuž se v průběhu výzkumu scházela zcela protichůdná tvrzení. Především kvůli přesvědčení, že v momentě, kdy baletní tanečník chtěl zůstat v této umělecké oblasti, např. ve vedoucí pozici, případně jako pedagogický pracovník, musel být členem KSČ. Případ pana Ogouna níže popsany je jednou z ukázek o tehdejší době. V jednom z rozhovorů, bohužel nedokončených, hovořila narátorka I. K.<sup>263</sup> o tom, jak byla opakovaně přesvědčována o nutnosti jejího vstupu do KSČ, avšak po celou dobu své kariéry se nenechala přemluvit. Ani omezení činnosti jí nedonutilo změnit názor,

---

<sup>263</sup> I. K. nejedná se o narátorku Ivanu Kloubkovu.

a přesto v dalších letech působila na vedoucí pozici. Jen ta cesta, kterou si vybrala, byla mnohem trnitější. Podobně obdivuhodnou trnitější cestu si vybrala i již zmíněná Zora Šemberová: *V Praze to bylo horší, protože komunismus mi, vzhledem k mému negativnímu postoji, moc tanečních příležitostí nepřinesl. Já jsem režim neuznávala a oni mě, nezakázali tančit, ale role jsem nedostávala. Trpěli mě v divadle, ve škole, protože jsem byla výkonná. (...) Ten pocit, že za vámi neustále někdo chodí, mě držel stále, i když to třeba nebyla vždy pravda. Bylo to velice nepříjemné. Jediná možnost čelit tomu byla ta, že jsem se starala jen o tanec.*<sup>264</sup> V publikaci *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního* z roku 1988 je Zora Šemberová ve výčtu umělců opomenuta. I to byla daň za svobodný život za československými hranicemi.

Při průzkumu archivních materiálů byl nalezen dokument, jenž svou ilustrací přiblíží tehdejší stranickou situaci na příkladu Národního divadla, v jehož rámci existovala Stranická skupina Baletu Národního divadla. V roce 1976 se na schůzích zabývali otázkou možného návratu baletních umělců do řad členů Komunistické strany Československa. V tomto případě se jedná o tanečníka a choreografa Jiřího Blažka. V Baletu Národního divadla působil již od roku 1946. O tři roky později se stal sólistou a v roce 1967 choreografem.<sup>265</sup> Účastnil se také několika konferencí, například té, která byla uspořádána předsednictvem 21. svazu ROH dne 20. března 1950, kde přednesl referát s názvem – *Pracovní metody ve výchově tanečních kádří*, v němž hodnotil tehdejší situaci tak, že je nutné taneční kádry dokonale školit, a to jak po stránce technické a teoretické, tak po stránce politické, což musí být v nejvyšším kontaktu s linií strany a všemi jejími úkony.<sup>266</sup> V roce 1970 byl na návrh pohovorové komise ÚV KSČ pro své chování v krizových letech vyloučen z KSČ. Poté mu byl trest snížen na zrušené členství. Jeho aktuální postoj byl komisí zhodnocen takto: *Soudruh Blažek se po překonání emocí a nesprávných tendencí, které v krizových letech na čas ovládly jeho myšlení a jednání, znovu vrátil k marxistickému myšlení, a tím ke správnému zhodnocení celkového vývoje naší společnosti i svých minulých chyb a omylů.*<sup>267</sup> To bylo ze zápisu z roku 1976. Již o čtyři roky dříve byl komisí navržen na dvouletou zkušební lhůtu. Důvod byl prostý, pracovní. Komise si byla vědoma toho, že jsou umělci

---

<sup>264</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor se Zorou Šemberovou. *Taneční aktuality 2007/2008*. 20–24.(s. 21)

<sup>265</sup> Jiří Blažek: *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-06-14]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=422>.

<sup>266</sup> NA, f. M. informací, k. 18.

<sup>267</sup> NA, f. Archiv Národního divadla, k. 19.

potrestání nejenom vyloučením z KSČ, ale také – *nedostáváním dostatečných pracovních příležitostí*.<sup>268</sup> Panu Blažkovi bylo v té době okolo padesáti let<sup>269</sup> a v komisi proti němu zasedal například o více než dvacet let mladší sólista národní scény Vlastimil Harapes. Touto krátkou ukázkou jsem chtěla ukázat, že ačkoliv se to navenek nemuselo zdát, otázku stranickosti bych vnímala jako velmi markantní. Možným vysvětlením toho je, že pro narátora a narátorky je důležitá také skutečnost, že v tomto období teprve dokončují Taneční konzervatoř a přicházejí do angažmá.

Otázka stranickosti do značné míry v komunistickém režimu souvisela s tzv. „vočky“. Musím na počátku upřesnit, že pod tímto pojmem se v baletním světě hovoří s velkou převahou o těch, kteří „hlídali“ tanečníky a tanečnice baletních souborů při zahraničních zájezdech. Ač se to na první pohled nemusí jevit jako na sebe navazující témata, v průběhu interview s narátory a narátorkami se ukázalo, že propojení je velmi blízké. Témata byla zhodnocena jako citlivá a podle toho se k nim přistupovalo. Narátorům bylo umožněno odmítnout se na ně odpovídat. Tuto variantu sice nikdo nevyužil, ale posléze docházelo ke škrtnům v rámci autorizačního procesu. Narátorka Ogounová vzpomínala na zahraniční cesty svého manžela, významného tanečníka a choreografa Luboše Ogouna: *O tom mluvil můj muž. Balet Praha hodně jezdili a ti měli „vočko“ sebou vždycky. (...) Pavel Šmok s Vladimírem Vašutem, přesvědčili mého muže, aby vstoupil do strany, aby s nimi nejezdilo žádné „vočko“.* *Luboš tam tedy vstoupil, byl tam asi půl roku. Přišel ale 1968 a on byl předsedou Taneční sekce. Prohlásil, že nebude skákat, jak mu budou Rusáci pískat, a položil stranickou knížku, kterou měl opravdu asi jen půl roku. Od té doby nesměl asi 15 let dělat balet. Byl v tu ránu odrovnaný.*<sup>270</sup>

Vzhledem ke skutečnosti, že Šmokův soubor Balet Praha, tzv. Šmokovci, působili z československých souborů nejvíce v zahraničí, dotýkaly se jich tyto problémy velmi citelně. Zároveň narátorka potvrzuje předchozí citaci: *On i ten Šmok musel něco podepsat, protože by ho jinak nepustili. Proč figuroval v těch Cibulkových seznamech? No protože musel... on samozřejmě byl člověk, on na to kašlal, on prostě nikdy v životě nikoho neudal nebo nic takového, on měl svůj názor politický jasný. Ale stačilo, aby třeba podepsal, že bude informovat o tom, co se dělo. To jako nikdy nikoho neprásknul, nikdy. Ale rozumíte, tam to bylo vždycky takový, že třeba někdo v tom souboru jako*

---

<sup>268</sup> NA, f. Archiv Národního divadla, k. 19.

<sup>269</sup> Jiří Blažek se narodil 5. července 1923 v Pardubicích.

<sup>270</sup> První rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 9. listopadu 2014.

*třeba musel být jako nějaký očko, který podávalo takzvaně potom zprávu. Třeba v životě nikdy nic neřekli. Ale už ty lidi byli třeba perzekuovaný proto, že třeba jenom vyjeli za hranice a tam třeba se setkali s nějakým emigrantem, byť se bavili čistě o tancování, anebo... o rodině nebo o čemkoliv. To je úplně jedno. Ale čili toto samozřejmě ta StB měla nějakým způsobem zmáknuté a toto samozřejmě.*<sup>271</sup> Vzpomíná narátorka Kloubková, jejímž manželem je tanečník a choreograf Vladimír Kloubek, který byl po mnoho let členem souboru.

Otázka agentů v československém baletním prostředí, v rámci divadel, mimo zahraniční zájezdy nebyla v rozhovorech reflektována ani jednou. To i přes skutečnost, že jsou v archivu ABS dohledatelné spisy s informacemi, které dokazují, že i když v minimální míře, přesto tito lidé existovali i v baletním světě. S přímou souvislostí s narátory byl nalezen svazek,<sup>272</sup> ve kterém však byl/a dotýčný/dotýčná tou osobou, na koho bylo pravidelně podáváno hlášení, v němž bylo popsáno například: s jakými osobami se stýká, jaké projevuje názory na veřejnosti atd. o dotýčném, který donášel informace, nebylo možné rozpoznat, zdali je pouze ze stejného divadla, nebo patří také k baletní složce.

V jiném svazku<sup>273</sup> byla osoba z baletního světa prezentována jako spolupracující agent – spolupracovník Volod'a. Důvodem vyhledání dotýčného, v té době ještě studenta, byl dlouhodobý pobyt jeho příbuzného v západní Evropě. Tudíž se nejednalo o záležitost primárně související s baletní scénou. V záznamech není jediná zmínka napříč celou složkou, že by informoval StB o něčem v souvislosti se svými kolegy či kolegyněmi, což je mu vyčteno i v prvním shrnutí o spolupráci: *bylo zjištěno, že Volod'a nepostupuje vždy podle instrukcí a taktéž jeho zprávy nejsou vždy úplně (...) ke spolupráci s orgány MV má určité výhrady, a to především v otázce úkolování na různé osoby...*<sup>274</sup> Po šesti letech „spolupráce“ se hodnocení dotýčného příliš nezměnilo: *Volod'a odmítá plnit úkoly na čsl. občany s tím, že se mu přičí podávat zprávy na své přátelé a známé, kteří mu důvěřují...*<sup>275</sup> poté byla složka dotýčného na deset let určena k archivaci a posléze k ukončení spolupráce.

---

<sup>271</sup> První rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 12. listopadu 2014.

<sup>272</sup> ABS svazek a. č. 816642 MV (pův. r. č. 25381 Ostrava, pak r. č. 40827 Praha).

<sup>273</sup> ABS svazek a. č. 562543 MV (dříve vedený také pod reg. č. 5781 II. správa SN).

<sup>274</sup> ABS svazek a. č. 562543 MV (dříve vedený také pod reg. č. 5781 II. správa SN).

<sup>275</sup> ABS svazek a. č. 562543 MV (dříve vedený také pod reg. č. 5781 II. správa SN).

### 3. 2. 2 Zásahy do dramaturgie

Dalším tématem souvisejícím s komunistickým režimem byly tzv. zásahy shora do baletní dramaturgie nebo přímo do představení: *To stoprocentně. Co se týče dramaturgie. Byla orientace na sovětský balet, to bylo jasně daný. Tam muselo být nějaký penzum, které se v dramaturgii objevilo v repertoáru těch baletních divadel. To stoprocentně. To je úplně jasný. Ta dramaturgická stránka věci je jasná. Ale aby to bylo třeba z nějakých důvodů, že to třeba byly nějaký neobvyklý kroky jako, to určitě ne.*<sup>276</sup> Přitom narátorka ve stejném rozhovoru popisuje tehdejší situaci takto: *... jednak si myslím, že co se sledovalo, to byla ta hlavní myšlenka. A jestli tam někdo chtěl propašovat do tanečního jako nějaký třeba jakoby demokratický nebo takový prvky, to se většinou v tom tanečním umění děje v takové obecnější poloze. Tam se to těžko dá jako konkretizovat. To znamená, že tam samozřejmě jako pakliže to téma se bude třeba nějakým způsobem jmenovat a přijde nějaký cenzor a bude třeba říkat – takhle se to třeba jmenovat nebude, budete muset změnit název, to je možné, že se dělo. Jako já konkrétního teďko si jakoby nic nevybavuju. Určitě to bylo nějakým způsobem hlídaný, jako to divadlo skutečně bylo hlídaný vždycky na těch vlastně generálkách nebo na těch prověrkách nebo na něčem takovým, než to šlo před ty lidi, že tam většinou byl nějaký člověk nasazený, který řekl – tohle to pude a tohle to nepůjde.*<sup>277</sup>

V případě, že si narátor nebo narátorky nebyli vědomi žádné události, zajímala jsem se i o to, čím si myslí, že je to způsobeno. Narátorka uvedla příklad tzv. přezkoušení před komisí: *Museli jsme, když jsme tzv. kšeftovali, jezdili po vesnicích, na koncertech, tak jsme museli na přezkoušení u komise, jestli toto můžeme ukazovat. Ale oni tomu stejně nerozuměli. (...) Když tam nebylo nic proti komunistům, tak jim to nevadilo. Ale co v tanci? My nemluvíme.*<sup>278</sup>

Obdobného názoru byl i narátor: *Tanec nikdy nebyl jako politikum. To se více týkalo činohry, což jsem zažil v Ostravě, byly problémy. Balet nikdo nepovažuje za umění, které se vyjadřuje politicky.*<sup>279</sup> Bylo však zajímavé, že si v průběhu prvního interview narátor v souvislosti s politikou přece jenom nějaké vzpomínky vybavil: *Já si vzpomínám, jak jsme v Karlíně akorát zkoušeli Funny Girl kolem revoluce, a tam je*

---

<sup>276</sup> První rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 12. listopadu 2014.

<sup>277</sup> První rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 12. listopadu 2014.

<sup>278</sup> První rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 9. listopadu 2014

<sup>279</sup> Druhý rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 6. března 2015.



*takový velký průvod americký. Pořád se nevědělo, s jakýma vlajkami se bude mávat. Tak byly stylizované jako modro-červeno- bílé s nějakými hvězdami. Americká vlajka to ale nebyla. Do toho přišla revoluce a vlajky se za ty americké vyměnily.*<sup>280</sup> Na základě rešerše baletních pramenů musím s narátorem a narátorkou souhlasit v tom, že nebylo silnějšího zásahu, než jak se tomu stalo u případu Saši Machova a následného přemístění Miroslava Kůry do Košic. Opravdu lze zpětně zhodnotit uvedené období tak, že ze strany komunistického režimu směrem k baletu nebyl velký počet zásahů. Byl nalezen tzv. zásah shora při uvádění baletní inscenace Stravinského Ptáka Ohniváka, k jehož nastudování byl po svém návratu do Československa pozván Pavel Šmok na scénu Slovenského národního divadla. Postačila premiéra a balet byl stažen z repertoáru divadla. Problémem, přes který se funkcionáři po prvním zhlédnutí baletu nepřenесли, byl závěrečný moment – při kterém Carevič Ivan spustí na Ptáka Ohniváka zlatou klec – *to byl příliš průhledný jinotaj na nedávné „osvobození od kontrarevoluce“.* *Partajní vechtri, posílení protestem bratislavského sovětského konzulátu, nelenili: Žar ptica byl stažen z repertoáru po první repríze!*<sup>281</sup>

### **3. 2. 3 Homosexualita**

Homosexualita byla v Československu do uvedení pozměňovacího zákona v roce 1962 trestně stíhatelnou. Situace se příliš nezměnila ani poté. Je mylné se domnívat, že homosexuálně orientovaní lidé měli v Československu příznivé podmínky pro své životy, neboť znění zákona bylo nepřesné a mohlo být vyloženo více způsoby: § 244 *trestního zákona stanovil, že trestný styk s osobou stejného pohlaví je spáchán, pokud (...) „jej uskutečnila osoba starší osmnácti let s osobou, která dosud osmnáctý rok nedovršila, dále když bylo zneužito závislosti druhé osoby, nebo poskytl-li či přijal-li někdo za homosexuální styk úplatu, a také tehdy, jestliže homosexuální styk budil veřejné pohoršení.“*<sup>282</sup>

Otázka homosexuality je s baletním prostředím značně spojována. Důvodů je zde několik. Zprvu na tuto otázku odpovídaly při druhých setkáních dvě narátorky a poměrně otevřeně. Považuji zde však za nutné připomenout vcelku zásadní editace

---

<sup>280</sup> První rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 14. listopadu 2014.

<sup>281</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*, s. 37.

<sup>282</sup> HORÁKOVÁ, Sabina. *Postoje rodičů k homosexuální orientaci svých dcer*. Pardubice, 2012.

Dostupné z: [http://dspace.upce.cz/bitstream/10195/45544/3/HorakovaS\\_PostojeRodicu\\_IM\\_2012.pdf](http://dspace.upce.cz/bitstream/10195/45544/3/HorakovaS_PostojeRodicu_IM_2012.pdf).  
Bakalářská práce. Univerzita Pardubice, s. 30.

a opětovné úpravy textů při procesu autorizace. Především z toho důvodu, že prováděné analýzy prvotních podob textů byly u některých narátorů a narátorek rapidně odlišné. Rozdílly se ukazovaly zejména v částech „vyjadřovacích“. Zpravidla docházelo k opravám hlavně vulgarit a dalších různých vyjádření, která byla po přečtení první verze přepisu shledána ze strany narátorů za „nevhodná“. Pro bližší představu lze zmínit například pojmenovávání homosexuálních mužů v průběhu rozhovoru za „buzeranty“. Nedomnívám se, že by narátorka toto hanlivější označení sdělovala s určitým pohrdáním, přestože není právě lichotivé, jednalo se ve větší míře spíše o „zvyk“ homosexuální část společnosti takto titulovat. Po první verzi autorizace transkripce ze strany narátorky by čtenář toto označení již nenalezl. Bylo upraveno na společensky přijatelnější formu označení – homosexuálové. Po jednom z následujících uvážení z narátorčiny strany, s odstupem několika měsíců, byly z finální verze textového přepisu rozhovoru odstraněny všechny části, ve kterých se zmiňovala o homosexualitě v baletním prostředí.

To i přesto, že se například u tématu homosexuality velmi změnilo její vnímání ve společnosti. Od zmíněných příběhů uběhlo mnohdy 30 let, i více. V minulém režimu, ještě v 80. letech, bylo často možné dohledat ve spisech ABS u možných homosexuálů, často se totiž jednalo pouze o domněnku, označení – pohlavní úchylnost.<sup>283</sup> Přičemž v některých případech jsou uváděna jména dotyčných tanečníků, v rámci této studie nebylo shledáno za vhodné jejich použití. Přesto lze použít citaci ze spisu, pro přesnější představu o tehdejší situaci: *A. B. je pohlavně úchylný (homosexuál). Tento byl viděn po celou dobu svého pobytu v Mariánských Lázních ve společnosti starších mužů a je zde podezření, že s nimi udržoval pohlavní styk. Dále nechal pozdravovati spolupracovníky po členu baletu DZN – Opava a to, B. C. a C. D., kteří jsou rovněž známí svojí pohlavní úchylností.*<sup>284</sup> Citace pochází z roku 1957, tedy z období, kdy byla ještě homosexualita trestnou činností. Dotyčný, který tuto informaci podával StB, si byl situace zcela vědom. Hlášení na StB podával ze snahy o propuštění svého známého z vazby. Nebyla však nikde ve spisu nalezena informace, která by dotyčného spolupracovníka řadila mezi pracovníky divadla, nebo že by přímo pocházel z baletního prostředí.

Nejznámější případ, který souvisel s otázkou homosexuality u baletního umělce v československém prostředí, byl spojován s již několikrát zmíněným Sašou

---

<sup>283</sup> ABS, vyšetřovací spis č. 816642 MV.

<sup>284</sup> ABS, inv. jednotka 25, f. A5.

Machovem. *Machov – nepatřil k hýčkaným členům establishmentu, byl – byť i načas se stranickou legitimizací – pariou režimu. Neboť měl talent a úspěch, byl pracovně náročný, bojoval v západní armádě a – byl homosexuál. Už z tohoto důvodu byl předurčen k likvidaci, jak vyplývá z kádrového posudku, který vyrobil jakýsi soudruh z dílenského výboru baletu ND: „Mezi zaměstnanci koluje přesvědčení, že je pohlavně úchylný.“<sup>285</sup> Zde opětovně můžeme pozorovat označení homosexuality, které bylo nacházeno i v rámci spisů v archivech, jako běžné používané „pohlavní úchylnost“. Tato skutečnost byla jednou z příčin Machovova pronásledování a vytvářeného nátlaku na jeho osobu. Konec tohoto smutného příběhu z prostředí československého baletu je znám...*

Doba však velmi pokročila a o tématu homosexuality se již hovoří otevřeněji. Nejpřístupněji na toto téma hovořila narátorka Kloubková, která se během svého zamyšlení snažila přijít i na podstatu této všeobecně rozšířené domněnky o mužích v baletním prostředí: *Homosexualita samozřejmě je, jenomže já mám pocit, že je ve všech oborech. Ale u toho tanečního má k tomu přece jenom trochu blízko, protože vemte si, že kdo jde z těch kluků tancovat, kdo má jakoby k tanci nějaký poměr? Samozřejmě, že ono to původně vlastně tanec byl mužská záležitost. Hlavně chlapi vlastně tančili celý vlastně období baroka, renesance. Tak se převlíkli za ženu. (...) homosexualita ale nemůže být získaná, ta je prostě vrozená, takže si myslím, že člověk, který je homosexuál, nějak potenciálně víc třeba inklinuje k této profesi, dá se říct. Ale říkám, je to ve všech profesích, myslím si, že jich je víc než 4 procenta obecně.*<sup>286</sup>

### 3. 3 Takzvaná „druhá kariéra“

Jedním z nejpálčivějších problémů, které se v průběhu výzkumu objevily, byly otázky související s tzv. „druhou kariérou“, pod kterou se skrývá otázka ukončení aktivní kariéry a možnosti rekvalifikace či následného pracovního zařazení. Baletní tanečníci a tanečnice jsou nuceni se touto otázkou zabývat již v produktivním věku. Do praxe nastupuje většina tanečníků a tanečnic po ukončení Taneční konzervatoře, zhruba ve věku osmnácti, devatenácti let. Kariéru ukončují zpravidla okolo třicátého pátého,

---

<sup>285</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955.* Praha: Academia, 2007, s. 307.

<sup>286</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.

maximálně čtyřicátého roku. Rozhodnutí o ukončení kariéry může být ovlivněno nejenom rozhodnutím jich samotných, ale také v závislosti na repertoáru uváděných baletních představení, odpovídajících rolí a v neposlední řadě na konkurenci v souboru. Ve výjimečných případech tančí i do pozdějšího věku, například sólistka Baletu Národního divadla Marta Drottnerová ukončovala svou aktivní kariéru ve věku necelých padesáti let.<sup>287</sup>

Balet je v tomto specifickém oboru, neboť není žádné jiné umělecké profese, jejíž profesní část by trvala pouhých patnáct, dvacet let. Bývalý sólista Baletu Národního divadla Richard Kročil o konci kariéry a přípravě na tuto nevyhnutelnost hovořil takto: *chybí vám něco, nebo někdo, kdo vás z toho vytrhne, abyste už konečně pochopil, že jednou sláva a pozlátka pomine a všichni zapomenou.*<sup>288</sup> To potvrzuje dosavadní situaci, kdy tanečníci a tanečnice nejsou na tento bod své kariéry připraveni.

Přičemž nelze opomenout například i skutečnost, že od roku 1976 je zaznamenán neustále klesající věkový průměr členů baletních souborů. Balet Národního divadla mezi roky 1976–2007 omládl z průměrného věku 35 let na necelých 27 let. Snížení věkového průměru je ještě citelnější i na dalších baletních scénách v českém prostředí, například v Moravském divadle v Olomouci – z 36 let na 26 let a ve Slezském divadle v Opavě z 37 let na 30 let.<sup>289</sup> České baletní soubory se prokazatelně omlazují, v porovnání s dostupnými daty ze sedmdesátých let. Problém, co dělat po ukončení aktivní kariéry, přichází tedy dříve, a jak uvádí studie řešící tuto problematiku, nelze opomenout fakt, že u umělce nejde jenom o změnu v rámci baletního prostředí, ale v převážné většině případů se zcela mění charakter dosavadního povolání. Tanečníci a tanečnice, kteří pracují tělem, fyzicky, se v následující části pracovního zařazení ve společnosti musí přeorientovat na práci duševní,<sup>290</sup> přičemž ročně ukončuje kariéru zhruba 5 % umělců, tedy cca dvacet tanečníků či tanečnic.<sup>291</sup>

---

<sup>287</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 60.

<sup>288</sup> BARTLOVÁ, Helena. Jednou ta sláva a pozlátka pomine a všichni zapomenou... Červen/2011 s. 16

<sup>289</sup> NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*, s. 159.

<sup>290</sup> BOHUTÍNSKÁ, Jana; RIEDLBAUCH, Václav. *Oborový akční plán návazné uplatnitelnosti v oblasti Performing arts: (problematika tzv. druhé kariéry umělců, zvláště tanečníků)*. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR – centrum rozvojových aktivit, 2014, s. 12.

<sup>291</sup> NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*, s. 165.

### 3. 2. 1 Změna po roce 1996

Otázka rekvalifikace je v posledních letech stále aktuálnější. Toto téma se ukázalo být ještě komplikovanějším po roce 1996, kdy v platnost vešel nově pozměněný zákon o důchodovém pojištění. Tuto skutečnost lze označit za jednu z největších polistopadových změn, jejichž dopad na baletní scénu, nejen pražskou, byl bezesporu zásadní. Tento nepříznivý stav již tedy trvá zhruba po dobu dvaceti let. *Všechny ty výsluhové důchody byly zrušené. Ať byla jakákoliv vláda u moci. Levá, pravá, prostě řekli – žádné výjimky nebudeme prostě dělat. Tak jsem věděl, že tudy cesta nepovede. (...) Ve všech zemích se snaží. Nikde neplatí rentu, ale snaží se tanečnickům pomoci, aby právě nevypadli z trhu práce.*<sup>292</sup> Umělcům nikterak za posledních dvacet let nepomohla ani skutečnost, že se na pozici vedoucí politické strany ve vládě vystřídalaly strany levicové s pravicovými a opačně, což sami reflektují. Sami si tedy již uvědomili, že nemohou čekat na nové znění zákona. Přestože již uběhlo skoro dvacet let od této změny, snaha o zavedení dalších kroků, které musí zákonitě následovat, možnosti rekvalifikace, je problémem řešeným teprve v posledních několika málo letech.

A co vlastně bylo zrušeno? Narátor Prokeš mi zprostředkoval jeho stručné shrnutí i s jeho negativy: *Byl to takzvaný profesní invalidní důchod, ale také to nebylo moc výhodné, protože k tomu už se nedalo vůbec nic dělat. Prostě člověk si nemohl nic vydělat, a jakmile něco začal dělat, tak mu ten důchod vzali. Ten důchod byl velmi malý. Když se v roce 1996 změnil ten zákon, tak se všechny tyhleto profesní invalidní důchody nějak převedly, ale byly to nějaké částečné invalidní důchody, které ale v podstatě už se dneska nedají získat, protože ty kritéria jsou strašně přísný.*<sup>293</sup> Přestože by se z výpovědí narátorek mohlo na první pohled zdát, že bylo zrušeno zabezpečení tanečnic a tanečnicků v kompletní podobě, není tomu tak. Určitá forma získání důchodového zabezpečení existuje, což dokládá v průběhu rozhovoru i pan Prokeš: *Existují nemoci z povolání, což se někdy těm tanečnickům podaří, že je uznají, že mají nemoc z povolání. Takových znám pár. Pro ně je to docela výhodné, protože dostávají k tomu invalidnímu důchodu dorovnání, které je do výše současného platu, jako kdyby dneska byl v tom oboru zaměstnaný, kolik by bral, tak to mu dorovnávají.*<sup>294</sup> Podle zákona o nemocech

<sup>292</sup> První rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 14. listopadu 2014.

<sup>293</sup> První rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 14. listopadu 2014.

<sup>294</sup> První rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 14. listopadu 2014.

z povolání bývají tanečníci a tanečnice zahrnuti do kapitoly II – Nemoci z povolání, způsobené fyzikálními faktory.<sup>295</sup>

### 3. 2. 2 Kde je jádro problému?

Do určité míry jsem měla ze dvou narátorek pocit, že na tuto změnu v důchodovém pojištění nejenže nebyly připravené, ale o problém pracovního zařazení se během své kariéry blíže nezajímaly, což je na jednu stranu pochopitelné po stránce lidské, neboť musí být i psychicky náročné se tomuto problému věnovat již na konzervatořích (jak se nyní začíná doporučovat), tedy ve chvílích, kdy se studenti a studentky těší na svá první angažmá. S tímto záměrem do budoucna počítá tým, jenž se této problematice velmi záslužně věnuje a něhož je narátor Prokeš členem: *Do budoucna chceme to řešit i na studiích, takhle se to dělá všude ve světě, zažil jsem to v Londýně. Chodí se na konzervatoře, hovoří se tam se studenty a jejich rodiči. Povídají si o tom, co všechno je s tou profesí spojené. Připravují rodiče i studenty na to, že je důležité se vzdělávat, protože celý život nebudou tanečníky.*<sup>296</sup>

Přesto dovedu pochopit, jak je pro studenty a studentky tanečních konzervatoří tíživé si uvědomit, že jejich profesionální kariéra je zhruba stejně dlouhá, jako byla tvrdá příprava na ni; není to pro ně samotné jednoduché. Ten moment je v kariéře každého tanečníka a tanečnice zlomovým, bez ohledu na to, jak dlouho se na tento okamžik připravovali. Dříve byl jednou z možných variant pro tanečníky odchod do invalidního důchodu, když jim byl přiznaný, což se vzhledem k jejich zdravotním problémům stávalo celkem často, což nyní již není možné, neboť podmínky pro přiznání invalidního důchodu jsou pro tanečníky a tanečnice nedosažitelné a tzv. výsluhový plat byl pro umělce v rámci změny zákona o důchodovém pojištění zcela zrušen.

Tanečníci a tanečnice jsou poté v některých případech nuceni, bez větší nadsázky, řešit doslova existenční problémy. Dopad těchto změn lze ilustrovat na příběhu jedné narátorky, který je v baletním prostředí veřejně známým a který zároveň dokládá

---

<sup>295</sup> MINISTERSTVO PRÁCE A SOCIÁLNÍCH VĚCÍ ČR. *Seznam nemocí z povolání* [online]. [cit. 2015-06-20]. Dostupné z: [http://www.mpsv.cz/files/clanky/18816/TZ\\_060814c\\_p1.pdf](http://www.mpsv.cz/files/clanky/18816/TZ_060814c_p1.pdf)

<sup>296</sup> Druhý rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 6. března 2015.

naprostou absurditu situace: *Kdybych zůstala v Brně na posudkovou komisi, kde doktoři chodili do divadla a sólistky znali. Invalidní důchod tehdy dostávali plný na všechny body. Ale já jsem po přestěhování sem do Brandýsa (...) začala jsem chodit do Prahy na posudkovou komisi, kde mi řekli, ať se rekvalifikuji. Invalidní mi nechali na rok, příští rok mi dali částečný, ale já jsem se odvolala. Po odvolání mi sebrali i ten.(...) No, tak jsem začala prodávat housky a chleba, nebo jsem pracovala v second handu.*<sup>297</sup> V danou chvíli a poté ještě v několika následujících letech se tato situace pro narátorku mohla jevit jako velmi nespravedlivá, což je do jisté míry pochopitelné.

Avšak dodala bych dvě poznámky, na které bych z průběhu výzkumu chtěla v rámci interpretace reflektovat. Ta prvotní je totiž skutečnost, že narátorka, která na tento problém vzpomínala v souvislosti se změnami po roce 1989, což je pro tanečnický a tanečnice primárně již zmiňovaná změna v důchodovém pojištění z roku 1996. Narátorka však ukončila svou aktivní kariéru v roce 1992, jednalo se tedy o období ještě před změnou v důchodovém pojištění. I se započítáním přestěhování z Brna, změnou posudkové komise, doporučení rekvalifikace a následného snížení z plného invalidního důchodu na částečný, a poté jeho zrušení, se pořád jedná o období do roku 1996.

Situaci tedy nepříznivě ovlivnil fakt, že došlo ke změně posudkové komise, z brněnské na pražskou, pod kterou začala nově spadat, a tamní posudkoví lékaři ji neznali a nevzali v úvahu její předchozí uměleckou dráhu profesionální baletní sólistky, což narátorka sice na počátku úryvku sama reflektuje: *kdybych zůstala v Brně na posudkovou komisi, kde doktoři chodili do divadla a sólistky znali. Invalidní důchod tehdy dostávali plný na všechny body*, přesto dochází v průběhu rozhovoru ke spojování této skutečnosti se změnami v devadesátých letech, které nastaly v důsledku změny režimu.

Spíše to vypovídá o tehdejší situaci s udělováním invalidních důchodů: *dříve se vlastně ty invalidní důchody dávaly celkem těm tanečnickům docela běžně, protože vždycky byl nějakým způsobem už ten organismus opotřebovaný, že skutečně třeba ten ortoped řekl – opravdu, tady je už to opotřebování takový a takový. Kdežto dneska je to strašně přísné.*<sup>298</sup> Zde bych možná právě hledala ono jádro problému, což přesně popisuje následující úryvek, přestože byl narátorkou řečen jinak, než mnou pochopen... *Tak vlastně o ty tanečnický bylo postaráno tak, že vlastně šli do toho takzvaně za výsluhu*

---

<sup>297</sup> První rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 9. listopadu 2014.

<sup>298</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.

let. Takže odcházeli po 20 letech praxe, odcházeli do penze jaksi adekvátní, do normálního jakoby, když jde do starobního důchodu, tak oni víceméně odcházeli tímto způsobem do penze, čili nemuseli vlastně po těch 20 letech odtančených, nemuseli pracovat, aniž by je to existenčně nějakým způsobem postihlo.<sup>299</sup>

Narátorka popisovala situaci i v obecném měřítku: *Někdo si doplní vzdělání a učí na konzervatoři, nebo tančí v muzikálech. Ostatní dělají i nekvalifikovanou práci: hasiče, v metru i prodávají knihy.*<sup>300</sup> Toto tvrzení potvrzuje i česká studie věnovaná tanci. *Někteří zúročí svůj vzhled, jazykovou vybavenost, úroveň vystupování, kulturní přehled (hotelnictví), znalost lidského těla (fyzioterapie), jiní míří do zcela nesouvisejících profesí (často na nekvalifikovaná místa) a v nezanedbatelném procentu se z někdejších tanečnicků stávají nezaměstnaní. A bohužel i v otázce „druhé kariéry“ hraje věk důležitou roli. Mezinárodní průzkum ukázal, že šance na nové uplatnění s přibývajícím věkem klesá.*<sup>301</sup>

Přesto během setkání nebylo ani jednou zaznamenáno, co měla narátorka v plánu dělat po ukončení kariéry, případně jak se na tento moment připravovala. Druhou osobní poznámkou je skutečnost, že po bližším seznámení s narátorkou jsem pochopila, že se jedná o osobu velmi komunikativní, která ráda vyhledává společnosti ostatních lidí. Tudíž lze z pohledu venku soudit, že by narátorka v domácnosti s přiznaným invalidním důchodem, při kterém již nebylo možné přivýdělků, nebyla šťastná. Nyní, po více než dvaceti letech, vede baletní hodiny v umělecké škole ve svém bydlišti.

Na zmíněný příběh vzpomínala i další narátorka: *Sólistka tady brněnského baletu skončí a prodává v obchodě. No. No jistě, protože musí se nějak žít. Dosáhla vlastně ve svém oboru vrcholu, jako je to pro mě taky jako, že docela jako složitý to pochopit tohoto.*<sup>302</sup> Ale také nedošlo k reflexi mnoha dalších faktorů, které by vysvětlovaly nejen v jakém období a za jakých okolností k tomuto došlo, ale také jaká byla narátorkina příprava na tento moment, který musel v baletní profesi zákonitě jednou nastat, neboť narátorka ukončovala svou aktivní baletní kariéru sólistky zhruba ve čtyřiceti letech. V porovnání s velkou částí jiných profesí se jedná o období progresivního věku pracujícího. V baletním světě je tomu však jinak. Někteří nátaři a nátorčky jsou si

---

<sup>299</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.

<sup>300</sup> První rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 9. listopadu 2014.

<sup>301</sup> NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*, s. 165.

<sup>302</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.



této situace a možností, které poté následují, vědomi: *Pro běžný vlastně provoz náročnosti té profese si myslím, že čtyřicítka je takový zlom. A ve 40 je člověk ještě mladý, ještě má prostě spoustu života před sebou. Takže rekvalifikace je důležitá. Pakliže mám v sobě nějaký choreografický buňky, tak třeba jdu eventuálně dělat tohle. Ale to nemá každý, aby tvořil nějak opravdu výjimečně. Pakliže mám chuť nějak předávat, tak ty pedagogický určitý vloh, to je taky speciální dar, to taky mě musí nějak bavit, to taky každý tanečník v sobě nemá, aby byl stoprocentní jako pedagogem. Čili ty možnosti... potom eventuálně jít jakoby třeba do managementu toho souboru nebo jít po té stránce jakoby vysloveně jako organizační, třeba taky je ta možnost. Ale mnohdy vlastně zůstávají tanečníci nějakým způsobem v tom divadle, ale pak už tam dělají takové jako pomocný práce. A není to pro všechny a není to vlastně nafukovací možnost, nafukovací možnost pro ty zaměstnance, aby se nějakým způsobem rekvalifikovali a u toho divadla nějak zůstali, protože každý kdo načuchl divadlem, to divadlo má rád, co si budeme povídat. Je to složitý. Já si myslím, že to je vlastně... to je jako otázka velmi aktuální a jako palčivá, která by se měl nějak řešit.*<sup>303</sup>

Z výpovědí narátorek jsem nabyla dojmu, že problému je si převážná část baletních umělců vědoma, přesto nepřístupují k jeho řešení. Lze v tomto úryvku najít i určitý náznak toho, že může nastat konkurenční konflikt mezi baletními umělci samými, neboť jak sama dodává, *každý kdo načuchl divadlem, to divadlo má rád, co si budeme povídat* také, ale reflektuje, není v kapacitních možnostech divadla pojmout všechny tanečníky, kteří by v něm chtěli i nadále pokračovat v rámci tzv. druhé kariéry. Bohužel se však ani v jednom z dalších rozhovorů narátorka k této problematice již blíže nevyjádřila. Přesto při opakovaném čtení přepisu rozhovoru jsem nenarazila na zmínku o tehdejší atmosféře v rámci divadelního prostředí, či její bližší hodnocení. Zajisté se jedná o jedno z dalších témat do jiné části výzkumu.

Dalším uváděným argumentem, kterým se snaží aktuální situaci ze strany samotných tanečníků a tanečnic „ospravedlnit“ je, že to není možné stíhat a připravovat se na to v průběhu aktivní kariéry, což do jisté míry je argumentem pravdivým, neboť například při absenci rozvrhu na týden dopředu, ale pouze jednoho dne a bez institucionální podpory v otázce rekvalifikace není snadné, ráda bych uvedla pro porovnání několik zahraničních příkladů řešení této palčivé otázky.

---

<sup>303</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.

### 3. 2. 3 Řešení tzv. druhé kariéry v zahraničí

Na opačné vnímání problému ukazuje pohled ze zahraniční praxe, neboť se tento problém netýká pouze českých tanečníků. Možnost komparace s britským řešením této problematiky je prostřednictvím narátorky Klimentové, která tuto otázku řešila v posledních letech, kdy se připravovala na ukončení své taneční kariéry a zvolila do budoucna volbu pedagogického působení: *Tady je možné na HAMU a denně, že? Neexistuje dálkové studium. Tam vlastně ano. Docházeli jsme každý pátek a jinak jsme se museli učit doma. Bylo to opravdu těžké v angličtině. A je to roční, tady je to na pět let. Už jsme nestudovali třeba historii baletu.*<sup>304</sup> Narátorka Klimentová absolvovala roční studium pedagogiky ještě v době, kdy aktivně působila jako první sólistka baletu. S vědomím, že je potřeba se tímto již zabývat, být připravena na různé možnosti, které mohou přijít, a to i bez přesvědčení, že by se tomuto chtěla posléze věnovat. Není tedy samotným jádrem problémů spíše přístup samotných českých tanečníků a tanečnic k této problematice? Přístup, že dokud to není nutné řešit, tak se daný problém prostě neřeší? Na zdejší prostředí doléhá dále i nekomplexní podpora – státního či institucionálního způsobu podpory, neboť i narátorce v předchozí ukázce bylo studium umožněno organizací Kariérní rozvoj tanečníků, která ve Velké Británii působí již od roku 1971. Cílem této organizace je podporovat rekvalifikaci tanečníků, kteří budou ukončovat svou aktivní kariéru.<sup>305</sup> Otázce rekvalifikace se tedy v zahraničí věnují již v čase aktivní kariéry a jsou podporováni i finančně nejenom ve studiu pedagogiky, ale při jakémkoliv nápadu (podnikání, fotografování atd.). Částka se odvíjí podle doby aktivního působení na tamní scéně. Na přiblížení tohoto modelu i v České republice se aktuálně usilovně pracuje, přesto je situace teprve na počátku a k řešení dochází za finanční podpory čerpané z evropských fondů. Přesto pro profesionální taneční umělce v České republice neexistuje sociální model, který by zohledňoval specifika profese. V tomto patří Česká republika k několika výjimkám v Evropě.<sup>306</sup> Na ukázkou několik zahraničních způsobů řešení této problematiky, ze které si česká strana může vzít určitý příklad:

---

<sup>304</sup> Rozhovor s Dariou Klimentovou vedla Lucie Rajlová, 5. dubna 2015.

<sup>305</sup> BOHUTÍNSKÁ, Jana; RIEDLBAUCH, Václav. *Oborový akční plán návazné uplatnitelnosti v oblasti Performing arts: (problematika tzv. druhé kariéry umělců, zvláště tanečníků)*, s. 22.

<sup>306</sup> NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*, s. 179.

- V **Německu** existuje Německý divadelní důchodový fond v rámci Bavorské komory pro sociální dávky a důchody a Künstlersozialkasse (Fond sociálního zabezpečení umělců). Tyto dvě instituce hrají klíčovou roli při změně povolání umělců včetně tanečníků.
- V **Nizozemsku** je Nizozemský rekvalifikační program pro tanečníky. Jedná se o jedinou organizaci v zemi, která nabízí podporu šitou na míru tanečníkům, které čeká ukončení kariéry v oblasti performing arts.
- V **Norsku** existuje jediný evropský program speciálně navržený pro profesionální tanečníky. Avšak je určen pouze pro ty tanečníky, kteří jsou zaměstnáni v tanečním souboru Carte Blanche v Bergenu.
- V **Rakousku** byla úřadem práce zavedena speciální služba pro umělce (Künstlerservice Tam 4), která poskytuje všeobecné výcvikové kurzy pro umělce, při nichž si mohou osvojit nejrůznější dovednosti nezbytné pro jiné profese neuměleckého charakteru.
- Ve **Švýcarsku**, v německy hovořící části, existuje *Švýcarská nadace pro změnu povolání jevištních umělců*, která se soustředí na to, aby umožnila odbornou rekvalifikaci všem jevištním umělcům, nejen tanečníkům, ačkoli zájem o tuto pomoc je ze strany tanečníků největší.<sup>307</sup>

V průběhu rozhovorů jsem sledovala i tu skutečnost, zdali některá z narátorek vyhodnotí situaci i pozitivně, případně zmíní nutnost rekvalifikace a řešení této problematiky již ze strany samotných tanečníků. Tato situace však nenastala, což do jisté míry a lze se značnou nadsázkou zobecnit na ten fakt, že dříve byli tanečnice a tanečníci zvyklí, že se o ně stát po ukončení aktivní kariéry postaral. Ve věku čtyřiceti let se tak ocitali zabezpečeni určitou formou důchodového zaopatření. Tato situace se rokem 1996 změnila, to je zajisté pravda. Vystala otázka nutnosti rekvalifikace, jíž se dosud vyřešit nepodařilo. Ale také jsem postrádala určitou míru vlastní sebereflexe, jako tomu bylo u narátorky Klimentové, která si byla vědoma nutnosti řešit danou situaci ještě v době aktivní kariéry.

---

<sup>307</sup> BOHUTÍNSKÁ, Jana; RIEDLBAUCH, Václav. *Oborový akční plán návazné uplatnitelnosti v oblasti Performing arts: (problematika tzv. druhé kariéry umělců, zvláště tanečníků)*, s. 20–23.

Celkově považuji tuto problematiku v rámci českého baletního prostředí a snahu nalezení vhodného řešení za zcela stěžejní. Je až zarážejí, že i přes stížnosti na tuto situaci, se dosud nepodařilo změnit dosavadní stav, případně vyřešit otázku rekvalifikace. Nezaznamenala jsem ani žádné větší protesty či veřejné kampaně, které by na tento stav upozorňovaly. Přeji panu Prokešovi a jeho kolegům úspěšné vyřešení této problematiky.

### 3. 3 Prestiž

Posledním vybraným tématem je otázka prestiže baletu a jeho tanečníků a tanečnic v českém (československém) prostředí. Na počátku této otázky je nezbytné vysvětlit, co se skrývá pod pojmem *prestiž*. Domnívám se, že určité rozdílné vnímání mezi lidmi existuje. Někdo přirovnává význam slova k vážnosti mezi ostatními uměleckými profesemi, uznání baletu jako rovnocenné divadelní složky, mediální a společenskou reflexi, případně odpovídající výši finančního ohodnocení. Míra, jakou narátor a narátorky vnímají prestiž baletu, je tedy zobrazena na velmi subjektivním názoru jednotlivého umělce, neboť si každý pod tímto označením představí odlišné prvky a momenty. Zahrnula jsem do této části všechny zmíněné faktory, které s prestiží baletu podle narátorů úzce souvisejí (pozice tanečníka a tanečnice v československé (české) společnosti a jeho reflexe, zázemí při zahraničních zájezdech, finanční ohodnocení).

Vnímání prestiže baletu jako uměleckého oboru však není problémem až v době posledních třiceti, čtyřiceti let, kdy narátor a narátorky působí na československé (české) taneční scéně a mohou tuto dobu reflektovat ve svých vzpomínkách. Již z doby předválečné je možné prokázat několika citacemi z dostupných publikací, jakou pozici zastávali tanečníci a tanečnice se svou volbou povolání v rámci společnosti, bez ohledu na to, že právě v té době byl československý balet na srovnatelné úrovni s baletními soubory evropské špičky. V knize z roku 1928 s názvem *Psychologie tance* od Jana Reye (Jan Reimoser), jsou tanečníci přirovnáváni k proletářům.<sup>308</sup> *Vážnost, v níž je tanečník u obecnosti, není valná. Ba žádná. Slovo tanečnice donedávna bylo*

---

<sup>308</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žítí“. In: BULÍNOVÁ, Karolína. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013, s. 99.

synonymem pro lepší prostitutku.<sup>309</sup> Na své počátky vzpomínala prostřednictvím své biografie Zora Šemberová: „*Tehdy se většina lidí dívala na tanečnici s despektem. Slovo baletka, baleták nesla v sobě něco ponižujícího, co se nesrovnávalo s „dobrou společností.*“<sup>310</sup> Dále uváděl například teoretik a libretista Vladimír Vašut v knize o Machovovi. Pseudonym Saša Machov, vlastním jménem František Mařha nevznikl, jak by se mohlo zdát, pro jeho ruský zvuk. Důvod byl zcela jiný. Pseudonym musel vzniknout, protože tanečník nemohl použít své občanské jméno. Dle otce by tím hanobil dobré a počestné jméno rodiny.<sup>311</sup>

Situace by se dala zhodnotit tak, že tyto ukázky jsou již z období meziválečných let, ale vnímání společnosti, jakým pohlíží na baletní umění a jeho aktéry a aktérky prošla obrovskou proměnou, což pravdou zajisté je. Přesto pohled na problematiku pocházející z osmdesátých let, v hodnocení teoretika Vladimíra Vašuta, představuje neuspokojivý stav: *Baletní umění v ČSSR stále nemá příliš vysokou společenskou prestiž. Toto tvrzení se promítá do celé řady ukazatelů: do výše platů profesionálních tanečníků, do řešení jejich odchodů do důchodů, do liknavého vztahu ke školské problematice, do nedostatečné pozornosti masových médií k baletnímu žánru, do počtu návštěvníků baletních představení.*<sup>312</sup>

Situace se nezměnila ani o třicet let později. Tanečníci a tanečnice se i v aktuální době cítí být nedostatečně oceněni za svůj talent, píli a roky tvrdé námahy, které do tréninků museli vložit, aby se vypracovali v přední baletní umělce.

### 3. 3. 1 Povědomí o balet

Stav lze demonstrovat na faktu, že přestože tanečníkům je věnována cena Thálie, v následném zájmu ze strany médií a diváků již jasně prokazuje, na jaké pozici se balet v rámci divadelního prostředí nachází: „*Když se dávají ceny Thálie a je tisková konference, je tam šest lidí z opery, šest lidí z činohry a šest lidí z tance, tak se všichni ti novináři vrhají na ty z činohry, protože to jsou známí lidé ze seriálů. Píše se o nich*

---

<sup>309</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žítí“. In: BULÍNOVÁ, Karolína. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013, s. 100.

<sup>310</sup> BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Eva; ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*, s. 20.

<sup>311</sup> VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986, s. 12.

<sup>312</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 31.

v novinách. *Že tam jsou i nějací tanečníci nominovaní na nejprestižnější divadelní cenu u nás... Vidím to na každém kroku, jak ten tanec žádnou společenskou prestiž nemá,*<sup>313</sup> odpověděl narátor Prokeš po chvílce zamyšlení nad mým dotazem o prestiži baletu v českém prostředí. Na zmíněném příkladu, předávání cen Thálie 2014, lze doložit, že baletní složka nemá dostatečnou mediální a společenskou reflexi. Vyhledala jsem v internetovém prostředí několik článků,<sup>314</sup> které informovaly o umělcích, jimž byly ceny předány. Ani v jednom není v perexu<sup>315</sup> zmíněna baletní kategorie (balet – ženy, balet – muži, celoživotní taneční mistrovství). V jednom z článků je balet zcela ignorován, jinde musí čtenář chvílku podrobněji hledat, aby našel, kdo byl v těchto tanečních kategoriích oceněn. Ze strany narátora tento výrok nevnímám jako zveřejnění pocitu osobní křivdy, neboť pan Prokeš je v baletní společnosti velmi uznávanou a respektovanou osobou. Naopak jsem ze setkání s ním získala dojem, že na předních místech jeho žebříčku hodnot je podat českému baletu pomocnou ruku, poněvadž jeho angažovanost v projektech souvisejících s otázkou rekvalifikace, je velmi záslužná. Celkově se snaží o vyřešení stávajících problémů, které tíží baletní scénu a zvýšení prestiže baletu v českém prostředí. Můj dojem potvrdil i výrok jedné z narátorek: „*Mezi bojovníky, kteří si, myslím, že hodně pomohli tomu tanečnímu kumštu u nás, patří Zdeněk Prokeš, který se vždycky o tyto věci hodně zasazoval a vždycky působil v nějakých takových jako institucích, kde se řešily problémy*“.<sup>316</sup>

Dalším faktorem, kterým lze prezentovat prestiž českého baletu, je jeho veřejné povědomí o něm ve společnosti. V tomto bodě panuje shodný názor jak literárního pramene, tak i tří ze čtyř narátorů, kteří v příkladu uvedli Vlastimila Harapese:

- *Znají Harapese, ale proč? Protože televize, protože film.*<sup>317</sup>
- *Když si vezmete z baletu třeba Harapese, tak ten není ani tak známý jako tanečník takový, ale spíše kvůli tomu, že hrál ve filmu. S tím si ho lidé nejvíce spojují.*<sup>318</sup>

---

<sup>313</sup> Druhý rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 6. března 2015.

<sup>314</sup> Články informující o cenách Thálie 2014:

<http://www.novinky.cz/kultura/365535-ceny-thalie-2014-ziskali-josef-zima-a-blanka-bohdanova.html>,

<http://www.ahaonline.cz/clanek/zhave-drby/106098/rozpacita-bohdanova-cena-thalie-se-ji-neprebirala-lehce.html>,

<http://art.ihned.cz/c1-63763960-ceny-thalie-za-celozivotni-mistrovstvi-ziskali-bohdanova-a-zima-uspeli-savka>,

[http://kultura.idnes.cz/ceny-thalie-cxc/divadlo.aspx?c=A15038\\_202111\\_divadlo\\_spm](http://kultura.idnes.cz/ceny-thalie-cxc/divadlo.aspx?c=A15038_202111_divadlo_spm).

<sup>315</sup> Perex – označení krátkého textu, umístěného pod titulkem, používáno v žurnalistice.

<sup>316</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.

<sup>317</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.

- *Oni ho (pozn. tazatelky: Harapese) znají z televize a ještě uvádí někde něco v rádiu.*<sup>319</sup>
- *Možná by si zasloužilo statistický průzkum, kolik diváků přišlo poprvé na baletní představení proto, že znalo Vlastimila Harapese z jeho „lehčích“ výstupů, kolik diváků přicházelo podruhé a potřetí... S trochou nadsázky snad můžeme použít přirovnání, že podobně jako Beatles pro Británii byl i Harapes pro český balet větší propagací než instituce k tomu zřízené.*<sup>320</sup>

Tvrzení nejsou nikterak pomlouvačným způsobem zamýšlena směrem k panu Harapesovi, ani nemají snižovat jeho baletní úroveň, která byla naprosto špičková. Dokládá to však nejen to, jaké je povědomí českého člověka o baletu a jeho tanečnicích, ale také skutečnost, že sami tanečníci si tuto situaci plně uvědomují a těmito výroky ukazují spíše, jakou moc má televizní a filmové prostředí na českého občana. Domnívám se, že televize a film mohou vyzdvihnout a dostat do širšího povědomí společnosti spíše jednotlivce než balet ve své komplexnější podobě. Důkazem je nízké povědomí ve společnosti o české, dříve československé baletní scéně. Po určité době výzkumu si dovoluji z pozice badatelky konstatovat, že oproti dřívější době, například šedesátým letům, se situace zhoršila, a to i přes existenci moderních sdělovacích prostředků (internet), které v dané době neexistovaly.

Pro přiblížení a adekvátnost svého názoru bych uvedla například výstřižkový archiv sólistky Národního divadla Marty Drottnerové<sup>321</sup> nebo archiv Saši Machova v Pacově.<sup>322</sup> V obou těchto archivních jednotkách je možné dohledat velký počet recenzí k jednotlivým baletním představením nebo oficiálně publikovaná přání k jubilejním narozeninám, která byla otištěna v běžně dostupných novinových denících či časopisech, například Květy, Mladá fronta, Rudé právo, Svobodné slovo, Večerní Praha, Zemědělské noviny. V nynější době jev zcela ojedinělý.

Dalším bodem rozhovorů, který byl v rámci výzkumu novou a překvapující informací a který podle mého názoru do určité míry dokládá prestiž československého baletu, byly vzpomínky na zázemí, které bylo připravené pro baletní soubory při

<sup>318</sup> Druhý rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 6. března 2015.

<sup>319</sup> Rozhovor s Dariou Klimentovou vedla Lucie Rajlová, 5. dubna 2015.

<sup>320</sup> HARAPES, Vlastimil: *Vlastimil Harapes*. Praha: Pluto, 1997, s. 94.

<sup>321</sup> Marta Drottnerová (1941) – Archiv Národního divadla. Marta Drottnerová, s. P 575.

<sup>322</sup> Saša Machov (1903–1951) – Městské muzeum Antonína Sovy v Pacově. Saša Machov, fond č. 25.

zahraničním turné. Jedná se o druh vzpomínek, které není možné dohledat v rámci běžných baletních publikací. Úryvek z rozhovoru je dokreslením tehdejší skutečnosti, že v dalších evropských státech nebyla prestiž československého baletu příliš vysoká.: *No my jsme jezdili v podstatě na pozvání, ale nebyly to nobl divadla a nobl hotely. Byly to ty nejpodřadnější. Po Itálii jsme sjezdili všechny takové jako v porovnání Liberec, Ústí nad Labem apod. Byly tam studené a plesnivé šatny bez koupelny a bez umyvadla (...) neříkám, že ty hrozné podmínky byly všude, ale většinou to byly hotely, kde když jsme měli záchod a koupelnu na pokoji, tak to bylo nobl. (...) Třeba když jsme letěli na Maltu, tak jsme bydleli ve vojenských kasárnách a na postelích byly ty zelené deky.*<sup>323</sup> Narátorka reflektuje období sedmdesátých a osmdesátých let. V její výpovědi je zajímavá volba československých baletních scén, které využila k přirovnání míst, kam soubor byl zván k hostování. Zároveň dochází k vyvrácení představy, že soubory mohly účinkovat pouze v rámci socialistických zemí.

### **3. 3. 2 Finanční ohodnocení**

Následující problém dopadal mnohem citelněji na baletní umělce. Úroveň prestiže svého uměleckého povolání byla vnímaná jako jeden z faktorů i na finančním ohodnocení tanečnic a tanečnicků. S otázkou prestiže, jak je poukazována ze strany narátora a narátovek, je úzce propojena i otázka finančního ohodnocení tanečnicků. Příčina odchodu mladých talentů do zahraničí není zcela bezdůvodná. Otázka platu je jedním z významných důvodů. Tanečníci a tanečnice jsou rozdělováni do jednotlivých platových tříd na základě několika faktorů: pozice v souboru – člen souboru, sólista, a povinnostmi, které k dané pozici náleží, poté i podle let své aktivní činnosti.

---

<sup>323</sup> Druhý rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 29. března 2015.



Ukázka platů (hrubý plat) ve vybraných baletních souborech:<sup>324</sup>

Tabulka 1 Porovnání platů v českých baletních souborech, rok 2010

	celkově	sólisté	sboristé	nástupní
<b>Národní divadlo Praha</b>	34 755	38 696	30 814	21 391
<b>Operní balet ND Praha</b>	18 765	x	18 765	14 600
<b>Národní divadlo Brno</b>	18 992	24 521	16 820	14 040
<b>NDMS Ostrava</b>	20 027	27 945	17 712	14 800
<b>Divadlo J. K. Tyla Plzeň</b>	19 020	22 237	15 803	12 550

Pro porovnání ukázka rozpětí platů z vybraných evropských baletních souborů:<sup>325</sup>

Tabulka 2 Porovnání platů v evropských baletních souborech, rok 2008.

soubor	stát	sboristé, demi	sólisté
<b>English National Ballet</b>	Velká Británie	48 791 – 62 208	66 262 – 84 181
<b>Royal Swedish Ballet</b>	Švédsko	51 239 – 63 585	59 708 – 86 110
<b>Hamburg Ballet</b>	Německo	57 650 – 75 775	93 750 – 137 500
<b>Maďarský národní balet</b>	Maďarsko	26 666 – 34 166	32 500 – 60 833

Zmíněné finanční rozmezí u českých baletních umělců neumožňuje připravovat se na blízký konec aktivní kariéry s předstihem, například pravidelným spořením v určitých měsíčních částkách. Reflexe finančního problému z prostředí českého baletu se netýkala jenom ohodnocení tanečníků, ale také otázky sponzorování. Tento, v zahraniční běžně užívaný model, není ve zdejším prostředí zatím dostatečně aplikovaný. Opět chybí tradice investovat do baletních představení či podporovat taneční umělce při jejich

<sup>324</sup> RIEDLBAUCH, Václav; VAŠEK, Roman. *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu: (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts)*. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR – centrum rozvojových aktivit, 2012, s. 48.

<sup>325</sup> Ibid, s. 53–54.

vzdělávání, například formou zahraničních stáží v prestižních světových baletních školách. Určitou reflexi je možné zprostředkovat v části rozhovoru s primabalerínou Dariou Klimentovou, která v letech 1993–1996 působila ve Skotském národním baletu Glasgow a od roku 1996 do loňské sezony v Anglickém národním baletu. Vzpomíná na zázemí pro baletní scénu takto: *V Londýně máme spoustu sponzorů. Jedním byl třeba MAC,<sup>326</sup> tak jsme všechna líčidla a štětce dostávali. Dostávali jsme tolik líčidel, aniž bychom jich popravdě tolik potřebovali. Nebo i baletní oblečení. Sólisté dostali tašku baletního oblečení, my jim tím dělali vlastně reklamu.(...) dále třeba při Sněhové královně nás sponzoroval Swarovski a všechny kostýmy jsme měli od nich. Na Sněhovou královnu jsem třeba dostala náhrdelník od Christiana Diora s pravými diamanty. Na Manon jsem dostala náhrdelník asi za sedmdesát tisíc liber,<sup>327</sup> (...) samozřejmě tam všude byli ti strážci, kteří hlídali, abych s ním neutekla.<sup>328</sup>*

Sama narátorka, která po určitou dobu v roce působí i na české scéně, odhaduje hlavní příčinu problému – sponzoři. V Anglii je plně placené již samotné studium taneční konzervatoře. Existuje určitá forma sponzoringu. *Tady není zvykem finančně podporovat tanečníka. Raději si lidé ty peníze nechají v kapse. Lidé byli zvyklí nemít nic. Já třeba vyrůstala bez toaletního papíru. A když teď k penězům přijdou, tak si je nechají.<sup>329</sup>* V současné době je v České republice několik výrazných sponzorů v baletní oblasti. Zpravidla se jedná o financování udílených cen pro baletní obor (případně divadlo) a ceny bývají spojeny s finančním ohodnocením v různých částkách: Komerční banka<sup>330</sup> – Cena Komerční banky (též Kobanadi) za premiérový výkon sólistů. Do roku byly dále udělovány tyto ceny: Philip Morris – Philip Morris Ballet Flower Award; Sazka – Ceny Sazky a Divadelních novin za tvůrčí počiny v českém divadle, Cena Sazky za objev v tanci. Posledně dvě jmenované se již neudělují.<sup>331</sup>

Situace se s postupem času sice zlepšila, ale pořád není její proměna dostatečná. Této neuspokojivé situace si jsou vědomi i nárátoři: *Není to doceněné doted'. Rozdíl jak bylo za bolševika a teď v tomhle tom rozdíl není. Umělci jsou mizerně placeni a nemají možnost nějakého přivýdělku. Herci mají přeci jenom rádio, dabing, film. Tanečníci*

---

<sup>326</sup> MAC – kanadská kosmetická značka profesionálních líčidel (MAC – M: make up A:art C: cosmetics)

<sup>327</sup> 70 000 liber – přibližně 2 604 000 Kč.

<sup>328</sup> Rozhovor s Dariou Klimentovou vedla Lucie Rajlová, 5. dubna 2015.

<sup>329</sup> Rozhovor s Dariou Klimentovou vedla Lucie Rajlová, 5. dubna 2015.

<sup>330</sup> Komerční banka je sponzorem Národního divadla v Praze.

<sup>331</sup> NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*, s. 124.

jsou odkázání jenom na toto.<sup>332</sup> Obdobného názoru je i další narátorka: *Já myslím, že to je ta nejskromnější Popelka, která je vůbec jakoby v kumštu jako obecně. Taneční umění je myslím to poslední, který nějak v té společnosti je vůbec známé, které je vůbec oceňované, které je nějakým způsobem tou společností akceptované, uznávané. Že to je opravdu ta Popelka, že to je to poslední v podstatě, protože si myslím, že hudebníci si jaksí svoje postavení ve společnosti určitě vydobyli. Je to ale i tou tradicí, kterou v podstatě jakoby my nemáme. Je to tou věcí, o tom já už jsem hovořila vlastně v tom prvním rozhovoru, že české země v tomto umění nevyprodukovaly jakoby nějakého génia. My jsme vždycky v tom tanečním oboru jakoby trošku vždycky zaostávali a trošku něco doháněli, co už vlastně jakoby jinde ve světě nebo v Evropě fungovalo, čili my nejsme tou zemí, která by tento obor jako nějakým způsobem hnala dopředu nebo byla nová, novátorská.*<sup>333</sup>

Po příčinách tohoto aktuálně neuspokojivého stavu bych pátrala již v minulosti. Česká společnost nebyla naučena vnímat balet jako rovnocenného partnera činohry a opery v divadelním prostředí a tudíž se baletu nedostávalo dostatečné prestiže. Tento trend se však dosud nikterak výrazně nezměnil. Chybí zde baletní tradice, jako je tomu například v ruském či francouzském baletu. Můj názor na tento problém potvrdila i narátorka: *„Když se podíváte do Ruska, tak i přes změny režimu, tam byl ten baletní umělec někdo. Od cara, přes bolševika, dodnes. Baletních umělců si tam velmi váží.“*<sup>334</sup> Narátorka si pro přirovnání vybrala Rusko, což do určité míry může být zapříčiněno dobou, ve které vyrůstala, ale v tomto případě bych příčinu spatřovala v úrovni ruského (sovětského) baletu, který patří k nejlepším ve světě.

---

<sup>332</sup> Druhý rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 6. března 2015.

<sup>333</sup> Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015.

<sup>334</sup> Druhý rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 6. března 2015.

## Závěr

V překládané diplomové práci jsem se pokusila o určité nejen zmapování vybrané problematiky, ale zejména její zviditelnění a připomenutí několika významných jmen, které svou uměleckou činností nesmazatelně zapsaly do baletních dějin. Ovlivnily nejen scénu pražskou, ale dopady jejich práce byly znatelné po celém československém území.

Pozice balení složky v divadelním prostředí by měla být rovnocennou vůči složkám operním a činoherním. Situace v reálné podobě je však značně odlišná. Baletní umělci a umělkyně, kteří jsou představiteli taneční, choreografické nebo pedagogické, jsou si této situace vědomi. V rámci prostudované literatury se zároveň podařilo dohledat stížnosti obdobného znění ze strany tanečníků a tanečnic již z doby předválečné. Ke změně, která by znamenala zlepšení vnímání baletu v českém prostředí, v nijak zásadní míře nedošlo ani s odstupem několika desetiletí.

Izolace československého baletu v rámci východního bloku byla velmi citelná. Balet neměl pro svůj rozvoj vhodné podmínky. Srovnatelná úroveň s evropskou špičkou, stavu, kterého se podařilo dosáhnout v období mezi světovými válkami, se mu vzdalovala. I přes působení těchto negativních faktorů, je období 2. poloviny 20. století dobou zásadních změn, jejichž dopady na český balet jsou znatelné až do aktuální doby. Byla to taneční éra několika baletních umělců, kteří úrovně evropské špičky dosahovali. I o nich a pro ně je tato studie.

Cílem předkládané práce byla snaha ve stručném provedení zmapovat a přiblížit pražskou baletní scénu ve 2. polovině 20. století. Hlavní bylo především zobrazení nejen zásadních poválečných změn v tanečním vzdělávání, vlivu sovětské dramaturgie či inovátorského choreografického přístupu v šedesátých letech, ale především vyzdvihnutí vybraných osobností pražské baletní scény, jmen, které se při nízké publikační reflexi vytrácejí do pozadí.

Studie je uvedena historickou částí, která se věnuje stručnému nahlédnutí do baletní problematiky na pozadí československých dějin a poválečných změn, prostřednictvím kterých docházelo k jeho bezprostřednímu ovlivňování. Pro uvedení pražské baletní scény do souvislého kontextu je počátek tématu věnován meziválečným dějinám baletu. Době, jejíž dopady ovlivňovaly uměleckou stránku baletu po dobu

několika dalších desetiletí. Historická část je dále rozdělena na kapitoly věnující se tanečnímu odbornému vzdělání (Baletní příprava, Taneční konzervatoř, HAMU) a jednotlivým baletním scénám v Praze. Nejvíce pozornosti je věnováno Baletu Národního divadla, největší a nejprestižnější scéně v Československu. Jednotlivé části jsou doplněné o medailonky stěžejních postav.

Metodologická část studie se oproti původnímu očekávání stala ve výsledku vcelku rozsáhlou. Příčina této skutečnosti je především v podrobném popisu nejen metody orání historie samotné, ale dále celé spolupráce s narátory a narátorkami, která byla v určitých momentech velmi komplikovaná. Na pozadí této skutečnosti je nutné připomenout fakt, že československý baletní svět je vcelku velmi malým a do určité míry vztahově velmi propleteným. V průběhu terénního výzkumu se právě to stalo neočekávanou komplikací.

Předkládaná práce je ukončena praktickou částí výzkumu. Zde došlo k výběru třech tematických okruhů, které v rámci výzkumu byly podstoupeny interpretačnímu procesu: 1) Vliv komunistického režimu na československý balet, 2) Takzvaná „druhá kariéra“, 3) Prestiž. Vzpomínky narátora a narátorek jsou doplněné literárními a archivními prameny.

Studie je svým tematickým zaměřením vcelku rozsáhlou. Snaha byla o zprostředkování stručného a pochopitelného zmapování problematiky. Již v průběhu studie bylo s postupem času a hloubkou výzkumu konstatováno několik navazujících témat, kterým je v následujících letech výzkumu plánováno se podrobněji věnovat. Věřím, že tato práce vhodným způsobem přispěje k přiblížení problematiky širšímu počtu čtenářů, nejenom z taneční či historické oblasti a celkově ke zvýšení povědomí o pražské baletní scéně, tanečníků a tanečnic a v celkově podobě k popularizaci baletního umění.

## Použité prameny

### Literatura

- [1] AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho osobnosti*. Vyd. 1. Praha: Ježek, 1999. 341 s. ISBN 80-85996-28-6.
- [2] AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Vyd. 1. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, 340 s. ISBN 80-903051-0-5.
- [3] BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Eva; ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. Vyd. 1. Praha: Národní divadlo, 2008. 189 s. ISBN 978-80-7258-272-3.
- [4] BOHUTÍNSKÁ, Jana; RIEDLBAUCH, Václav. *Oborový akční plán návazné uplatnitelnosti v oblasti Performing arts: (problematika tzv. druhé kariéry umělců, zvláště tanečníků)*. Vyd. 1. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR - centrum rozvojových aktivit, 2014, s. 69. ISBN 978-80-905248-6-6.
- [5] BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. 236 s.. ISBN 80-7331-047-3.
- [6] BRODSKÁ, Božena a VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Vyd. 1. V Praze: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2004. 448 s. ISBN 80-7331-004-X.
- [7] BULÍNOVÁ, Karolína. *Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žiti“*. In: BULÍNOVÁ, Karolína. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013, s. 47 - 114. ISBN 8073312417.
- [8] BUZEK, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*. Ústí nad Labem: Jan Janoušek R-studio, 2004. 127 s. ISBN neuvedeno.
- [9] ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945 – 1955*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 526 s. ISBN 978-80-200-1502-0.

- [10] *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Vyd. 1. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 207 s. ISBN 80-239-6412-7.
- [11] DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s. ISBN 80-7008-112-0.
- [12] DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Vyd. 1. Brno: Ryšavý, 1997. 165 s. ISBN 80-86137-01-5.
- [13] GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938) = Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888-1938)*. Vyd. 1. Praha: Státní opera Praha, 2002. 426 s. ISBN 80-238-8488-3.
- [14] HARAPES, Vlastimil. *Vlastimil Harapes: 50 let života a práce*. Vyd. 1. Praha: Pluto, 1997. 179 s. ISBN 80-902183-0-X.
- [15] HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2005. 407 s. ISBN 80-7367-040-2.
- [16] HLUŠIČKOVÁ, Růžena; CHAROUS, Jaromír; NOSKOVÁ, Alena; VRBATA, Jaroslav. *Z historie Národního divadla 1883–1983*. [Ed.], Praha: SÚA, 1983. (Edice dokumentů z fondu Státního ústředního archivu v Praze).
- [17] JIRSÍKOVÁ, Nina a HRONKOVÁ, Libuše, ed. *Vzpomínky tanečnice*. Vyd. 1. Praha: Národní muzeum, 2013. 246 s. ISBN 978-80-7036-392-8.
- [18] JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 679 s., xxxii s. obr. příl. ISBN 978-80-200-1720-8.
- [19] KRÁTKÁ, Lenka. Nejsou mezi námi jen slova.: O některých úskalích využívání metody orální historie. In: *Deset let na cestě: orální historie na Sovinci 2002-2011*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2011, s. 42 - 57. ISBN 9788087398128.
- [20] KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2012. 569 s. ISBN 978-80-7432-253-2.

- [21] LANZOVÁ, Isabelle. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Vyd. 1. Praha: Institut umění-Divadelní ústav, 2011, 301 s. ISBN 80-700-8267-4.
- [22] LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla 2. pol. 20. století: studijní text pro kombinované studium*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 72 s. ISBN 978-80-244-3609-8.
- [23] MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Krajina tance*. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2001. 77 s. ISBN 80-7068-159-4.
- [24] MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*. Vyd. 1. Praha: NIPOS – ARTAMA, 2009. 71 s. ISBN 978-80-7068-231-9.
- [25] MÜCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku. Teorie a praxe orální historie*. Vyd. 1. Praha: FHS UK – ÚSD AV ČR, 2011. 293 s. ISBN 978-80-7285-745-4.
- [26] MÜCKE, Pavel; PELIKÁNOVÁ, Hana; VANĚK, Miroslav. *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*. Vyd. 1. Praha: ÚSD AV ČR, 2007. 224 s. ISBN 978-80-7285-089-1.
- [27] MÜCKE, Pavel, VANĚK, Miroslav. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. 326 stran. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5.
- [28] NÁVRATOVÁ, Jana; VAŠEK, Roman. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Vyd. 1. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, 2010, 239 s. ISBN 978-807-0082-416.
- [29] PETIŠKOVÁ, Ladislava a VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století: studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Vyd. 1. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. 207 s. ISBN 80-239-6412-7.
- [30] PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ. *170 let konzervatoře v Praze*. V Praze: Konzervatoř, 1981, 58 s.



- [31] PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1988. 623 s.
- [32] RIEDLBAUCH, Václav; VAŠEK, Roman. *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu: (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts)*. Vyd. 1. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR - centrum rozvojových aktivit, 2012, s. 160. ISBN 978-80-905248-1-1.
- [33] SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962. 57 stran plus obrazová příloha. II-004-62.
- [34] SOBOTKOVÁ, Naděžda a Alena ŠLOUFOVÁ. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!*. Vyd. 1. V Praze: Sabongui Production, 2013, 143 s. ISBN 978-80-260-4371-3.
- [35] ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013, 242 s. ISBN 978-80-7331-268-8.
- [36] ŠMIDRKAL, Václav. „Fízleuvre“: Jak hrál, tančil a zpíval Umělecký soubor ministerstva vnitra. In: *Paměť a dějiny*. Praha: ÚSTR, 2010, r. IV (č. 02): 44 - 58.
- [37] URBÁŠEK, Pavel. *Metodologická a metodická „Historizace“ orální historie – Nové impulsy, nebo past?* In: HOUDA, Přemysl; MÜCKE, Pavel; VANĚK, Miroslav (eds.). *Deset let na cestě. Orální historie na Sovinci (2002 - 2011)*. s. 25 – 30. Vyd. 1. Praha: Fakulta humanitních studií UK, 2011. 298 s. ISBN 978-80-87398-12-8.
- [38] VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945-1980*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, 92 s.
- [39] VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. Vyd. 1. Praha: Akropolis, 1997. 75 s. ISBN 80-85770-53-9.
- [40] VAŠUT, Vladimír. *Problémy soudobého baletu*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 1972. 81 stran.
- [41] VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. Vyd. 1. Praha: Panorama, 1986. 269 s. Dramatické umění / Panorama.

- [42] VLČKOVÁ, Olga. *Divadlo a divadelní scény*. Vyd. 1. V Praze: Paseka, 2014. 154 s. Zmizelá Praha. ISBN 978-80-7432-564-9.
- [43] VRBKA, Tomáš. *Státní opera Praha: opereta & balet 1888-2008: historie divadla v obrazech a datech = a history of the theatre in pictures and dates = die Geschichte des Theaters in Bildern und Daten*. Vyd. 1. Praha: Státní opera, 2010. 774 s. ISBN 978-80-254-7498-3.

### **Rozhovory**

- [44] Rozhovor s Dariou Klimentovou vedla Lucie Rajlová, 5. dubna 2015
- [45] První rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 12. listopadu 2014
- [46] Druhý rozhovor s Ivanou Kloubkovou vedla Lucie Rajlová, 27. ledna 2015
- [47] První rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 9. listopadu 2014
- [48] Druhý rozhovor s Ludmilou Ogounovou vedla Lucie Rajlová, 29. března 2015
- [49] První rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 14. listopadu 2014
- [50] Druhý rozhovor se Zdeňkem Prokešem vedla Lucie Rajlová, 6. března 2015

### **Vysokoškolské práce**

- [51] *Archiv Národního divadla v Praze jako informační systém*, [online]. Praha, 2014 [cit. 2015-05-02]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120166790>. Diplomová práce. Filozofická fakulta UK v Praze.
- [52] HORÁKOVÁ, Sabina. *Postoje rodičů k homosexuální orientaci svých dcer*. Pardubice, 2012. Dostupné z: [http://dspace.upce.cz/bitstream/10195/45544/3/HorakovaS\\_PostojeRodicu\\_IM\\_2012.pdf](http://dspace.upce.cz/bitstream/10195/45544/3/HorakovaS_PostojeRodicu_IM_2012.pdf). Bakalářská práce. Univerzita Pardubice.

## Archivní prameny

- [53] Archiv bezpečnostních složek, vyšetřovací spis č. 816642 MV.
- [54] Archiv bezpečnostních složek, inv. jednotka 25, f. A5.
- [55] Archiv bezpečnostních složek, svazek a. č. 816642 MV (pův. r. č. 25381 Ostrava, pak r. č. 40827 Praha).
- [56] Archiv bezpečnostních složek, svazek a. č. 562543 MV (dříve vedený také pod reg. č. 5781 II. správa SN).
- [57] Národní archiv, f. Archiv Národního divadla, k. 19.
- [58] Národní archiv, f. M. informací, k. 18.
- [59] Archiv Národního divadla. Marta Drottnerová, s. P 575.
- [60] Saša Machov (1903–1951) – Městské muzeum Antonína Sovy v Pacově. Saša Machov, fond č. 25.

## Jiné

- [61] HANÁČKOVÁ, Kateřina. Paměť pro tanec: Drží mě to, že můžu vyprávět dějiny baletu. In: *Národní divadlo*. Praha: Národní divadlo, 2012, r. 130, č. 1.
- [62] JODASOVÁ, Jana. Taneční fantazie v režii Baletní přípravky Národního divadla. *Časopis Národního divadla*. Praha: Národní divadlo, 2014, r. 131, č. 10.
- [63] KOCOURKOVÁ, Lucie. Fenomén Pavel Šmok. *Časopis Národního divadla*. Praha: Národní divadlo, 2012, r. 130, č. 2.
- [64] NĚMEČKOVÁ, Elvíra. *Stopy v písku – Božena Brodská*, materiál k setkání na HAMU. Autorky osobní archiv. Praha, 2014.

## Internetové zdroje

- [65] *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-07]. Dostupné z:  
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.
- [66] ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. Miroslav Kůra [online]. [cit. 2015-06-05].  
Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2573>.
- [67] *ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO* [online]. [cit. 2015-05-10].  
Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>.
- [68] Balet Národního divadla. *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-20].  
Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>.
- [69] *Baletní příprava Národního divadla 1953–2013* [online]. [cit. 2015-06-07].  
Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/p1text.pdf>
- [70] *Baletka Sobotková* [online]. [cit. 2015-06-23]. Dostupné z:  
<http://www.prazskypatriot.cz/obrazky/osobnosti/baletka-sobotkova-1.jpg>
- [71] *Božena Brodská: v mládí* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z:  
[http://www.tanecniaktuality.cz/fileadmin/foto\\_nezarazene/mlada\\_BB-mensi.jpg](http://www.tanecniaktuality.cz/fileadmin/foto_nezarazene/mlada_BB-mensi.jpg)  
[http://www.tanecniaktuality.cz/fileadmin/foto\\_nezarazene/mlada\\_BB-mensi.jpg](http://www.tanecniaktuality.cz/fileadmin/foto_nezarazene/mlada_BB-mensi.jpg)
- [72] *Božena Křepelková - Brodská* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z:  
[http://img.cas.sk/img/8/gallery/637173\\_bozena-krepelkova-brodska.jpg?hash=30cb6b5402ade957007b32229fdcd727](http://img.cas.sk/img/8/gallery/637173_bozena-krepelkova-brodska.jpg?hash=30cb6b5402ade957007b32229fdcd727)
- [73] Hana Vláčilová. *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-24]. Dostupné z:  
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=4069&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>.
- [74] *Historie* [online]. [cit. 2015-05-26].  
Dostupné z: <http://www.ceny-thalie.cz/historie.php>
- [75] *Historie školy* [online]. [cit. 2015-04-22].  
Dostupné z <http://www.tkpraha.cz/clanky/historie.html>.

- [76] Historie: *Hudební divadlo Karlín* [online]. 2011 [cit. 2015-03-22]. Dostupné z: <http://www.hdk.cz/o-divadle/historie/>.
- [77] *Katedra tance* [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>.
- [78] KNAPÍK, Jiří. Měnová reforma z roku 1953 a česká divadla. *Divadlo.cz* [online]. 2006 [cit. 2015-06-07]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=11721>
- [79] KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 46.
- [80] *Marta Drottnerová: Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1663>
- [81] MINISTERSTVO PRÁCE A SOCIÁLNÍCH VĚCÍ ČR. *Seznam nemocí z povolání* [online]. [cit. 2015-06-20]. Dostupné z: [http://www.mpsv.cz/files/clanky/18816/TZ\\_060814c\\_p1.pdf](http://www.mpsv.cz/files/clanky/18816/TZ_060814c_p1.pdf)
- [82] Miroslava Pešíková. *Archiv Národního divadla* [online]. [cit. 2015-06-24]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/default.aspx?jz=cs>
- [83] O nové české drama aneb divadlo jako politická zbraň (1945-1948). *SORELA* [online]. [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: [http://cl.ff.cuni.cz/sorela/nova\\_skutecnost01.htm#a13](http://cl.ff.cuni.cz/sorela/nova_skutecnost01.htm#a13).
- [84] Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-04-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>.
- [85] *Pražský komorní balet: Pavel Šmok* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/wp-content/uploads/2012/03/Pavel-%C5%A0mok.bmp>
- [86] *Pražský komorní balet: Historie* [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>
- [87] *Remislav Remislavský: Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-06-20]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs>

- [88] *Sobotková: Civilní fotografie* [online]. [cit. 2015-06-23]. Dostupné z:  
<http://www.narodni-divadlo.cz/t/211x262/uploads/assets/bpnd-sobotkova-civil.jpg>.
- [89] SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor se Zorou Šemberovou. *Taneční aktuality* [online]. 2008 [cit. 2015-06-26]. Dostupné z:  
<http://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/2008-2007/2008/rozhovor-se-zorou-semberovou/>.
- [90] *Státní opera dnes: Národní divadlo* [online]. 2015 [cit. 2015-05-29]. Dostupné z:  
<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/statni-opera/historie>.
- [91] *Šmokstory* [online]. [cit. 2015-06-03]. Dostupné z:  
<http://img.ceskatelevize.cz/program/porady/1110522493/foto09/02.jpg>
- [92] *Václav Holzknecht* [online]. [cit. 2015-03-20]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2023>
- [93] VAŠUT, Vladimír. Medaile pro Sašu Machova: Vzpomínka s datem 3. 7. 2013. In: *Taneční aktuality* [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z:  
<http://www.tanecniaktuality.cz/medaile-pro-sasu-machova-vzpominka-s-datem-3-7-2013/>
- [94] WEIMANN, Mojmír. Jubileum Saši Machova. Opera Plus [online]. 2013 [cit. 2015-06-24]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/jubileum-sasi-machova/sasa-machov-5/>
- [95] *Zora Šemberová* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2012/10/%C5%A0emberov%C3%A1-226.jpg>
- [96] *Zora Šemberová* [online]. [cit. 2015-06-26]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/wp-content/uploads/2013/03/Zora-%C5%A0emberov%C3%A1-Viktorka-19501.jpg>
- [97] *110. výročí Jelizavety Nikolské* [online]. [cit. 2015-01-24]. Dostupné z:  
<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/archiv>

## Jmenný seznam umělců

<b>Příjmení, jméno</b>	<b>strana</b>
Ackermanová, Helena.....	56
Alexandrovna, Olga Iljina.....	31
Bádal, Josef.....	53
Bednárik, Jozef.....	43
Beneš, Edvard.....	39
Berger, Augustin.....	12,,17, 18, 48
Berger, Jaroslav.....	12
Bernhardtová, Sarah.....	14
Blažek, Jiří.....	30, 31, 42, 46, 52, 101, 102
Braun, Robert.....	35, 45
Brodská, Božena.....	17, 39, 40, 41, 63, 69, 74,
Brom, ?.....	54
Bubeníček, Jiří.....	28
Bubeníček, Otto.....	28
Burian, E. F. ....	16, 40 56
Burian, Vlastimil.....	21
Buzek, Stanislav.....	30, 31
Clementis, Vlado.....	49
Cranko, John.....	27
Čech, Radomil.....	53
Černá, Eva.....	58
Červená, Soňa.....	15
Čumpelík, Jan.....	53
Drottnerová, Marta.....	46, 47, 78, 108
Duseová, Eleonora.....	14
Ďumbala, Pavel.....	50.
Erbanová, Zora.....	35
Famira, Emanuel.....	41

Fialka, Ladislav .....	37
Gadzbyl, Emrich .....	43, 46
Gratzerová, Kateřina .....	25
Häger, Bengt .....	42
Händlová .....	33
Harapes, Vlastimil .....	29, 37, 43, 64, 102, 118, 119
Hartman, Jan .....	46, 53, 58
Hladík, Jaroslav .....	13
Holzknacht, Václav .....	26, 34
Hrdinová, Laurette .....	35
Huječková, Anna .....	73, 81
Chladek, Rosalie .....	36
Chmelenský, Miroslav .....	19
Janáček, Leoš .....	48
Janeček, Václav .....	39
Janečka, Karel .....	25, 54
Jenčík, Joe .....	15, 16, 17, 18
Jeníčková, Eva .....	58
Jílek, Vlastimil .....	42
Jirásek, Alois .....	22
Jirsíková, Nina .....	15, 16, 18, 45
Jodasová, Jana .....	33, 73
Kazárová, Helena .....	39
Kemrová, Martina .....	58
Klár, Jan .....	50
Klimentová, Daria .....	28, 81, 97, 114, 115, 122
Klimešová, Štěpánka .....	30
Kloubek, Vladimír .....	52, 103
Kloubková, Ivana .....	81, 82, 103, 107
Kodet, Jan .....	58
Kohoutková, Barbora .....	28
Kubicová, Ivanka .....	39, 53, 58



Kylián, Jiří.....	26, 27, 7, 44
Landa, Antonín.....	37, 42, 57
Machov, Saša.....	5, 9, 10, 31, 36, 37, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 100, 105, 107, 117, 119
Makarov, Askold.....	49
Martiníková, Marcela.....	54
Martinů, Bohuslav.....	36
Mlíková, Jiřina.....	53
Němeček, Jiří.....	25, 29, 43
Šemberová, Zora.....	26, 35, 36, 37, 38, 42, 50, 56, 101, 117
Koželuh, Zdeněk.....	54
Kůra Miroslav.....	27, 28, 42, 43, 44, 49, 105
Nikolská, Jelizaveta.....	9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 28, 30, 31, 32, 33, 45, 48
Nejedlý, Vít.....	51
Nejedlý, Zdeněk.....	21, 41, 44, 45, 49, 51, 58
Ogoun, Luboš.....	25, 37, 46, 52, 54, 56, 82, 100, 102
Ogounová, Ludmila.....	37, 81, 82, 102
Ostrčil, Otakar.....	15
Pásková, Olga.....	32
Pavlova, Anna.....	14
Pešíková, Miroslava.....	43
Petipa, Mariuse.....	44
Podářilová, Tereza.....	32, 33
Pokorný, František.....	53
Preobraženská, Olga Josifovna.....	14, 36
Prokeš, Zdeněk.....	29, 40, 46, 64, 81, 82, 109, 110, 116, 118, 130
Psota, Ivo Váňa.....	9, 25, 36, 4, 51, 62, 64
Puškin, Alexander.....	44
Raab, Johann.....	32
Radok, Alfréd.....	26, 44
Radok, Rainer.....	26
Reimoser, Jan (Jan Rey).....	34, 39, 48, 116

Remislavský, Remislav.....	12, 13, 14, 28, 31
Sedláčková, Andula.....	21
Siblík, Emanuel.....	36.
Sihamoni, Norodom.....	31.
Skálová, Alena.....	58
Skálová, Olga.....	29, 43, 58
Smetana, Antonín.....	23
Stodola, Oldřich.....	42
Stome, Irma.....	31
Stravinský, Igor Fjodorovič.....	105
Sobotková, Naďa.....	31, 32, 33, 34, 64, 72, 73
Stanislavský, Konstantin Sergejevič.....	23, 24
Synáčková, Marta.....	54
Šmok, Pavel.....	10, 25, 27, 37, 51, 54, 55, 56, 57, 64, 69, 102, 105
Špryslová, Dagmar.....	32, 72, 73
Štěpánková, Helena.....	30
Štúrová, Astrid.....	30, 39
Tymichová, Marie.....	56
Vaculík, Libor.....	43
Vašut, Vladimír.....	17, 25, 39, 54, 55, 56, 64, 102, 117, 130
Vláčilová, Hana.....	43
Vostřák, Zbyněk.....	36
Weigl, Petr.....	28
Wiesner, Daniel.....	81
Zabylová, Zdeňka.....	30
Zamara, Mizzi.....	14
Zuska, Pavel.....	58
Ždychincová, Věra.....	32, 72, 73

## Seznam použitých zkratek

ABS	Archiv bezpečnostních složek
AMU	Akademie múzických umění v Praze
AND	Archiv Národního divadla
AUS VN	Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého
Balet ČST	Balet Československé televize
COH USD AV ČR	Centrum orální historie ÚSD AV ČR
ČSLA	Československá lidová armáda
ČSR	Československá republika
ČVUT	České vysoké učení technické
DAMU	Divadelní fakulta AMU
GITIS	Gosudarstvenyj institut teatralnogo iskusstva (Ruská akademie divadelního umění)
HAMU	Hudební a taneční fakulta AMU
HTŠ	Hudební a taneční škola
JAMU	Janáčkova akademie múzických umění
KSČ	Komunistická strana Československa
MIO	Ministerstvo informací a osvěty
MŠO, MŠaO	Ministerstvo školství a osvěty
MŠVU	Ministerstvo školství, věd a umění
NAMU	Nakladatelství Akademie múzických umění
ND	Národní divadlo v Praze
NONA	Kavárna v Nové scéně Národního divadla
PKB	Pražský komorní balet
ROH	Revoluční odborové hnutí
NA ČR	Národní archiv České republiky
NKVD	<i>Narodnyj komissariat vnutrennich děl</i> ( <i>Lidový komisariát vnitřních záležitostí</i> )
StB	Státní bezpečnost
TKP	Taneční konzervatoř Praha
UK	Univerzita Karlova

ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
ÚVS	Umělecký vojenský soubor Praha
ÚSD AV ČR	Ústav soudobých dějin Akademie věd České republiky
ÚSMV	Ústřední soubor ministerstva vnitra
VUS UK	Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy
VŠPHV	Soubor Vysoké školy politických a hospodářských věd

## Seznam tabulek

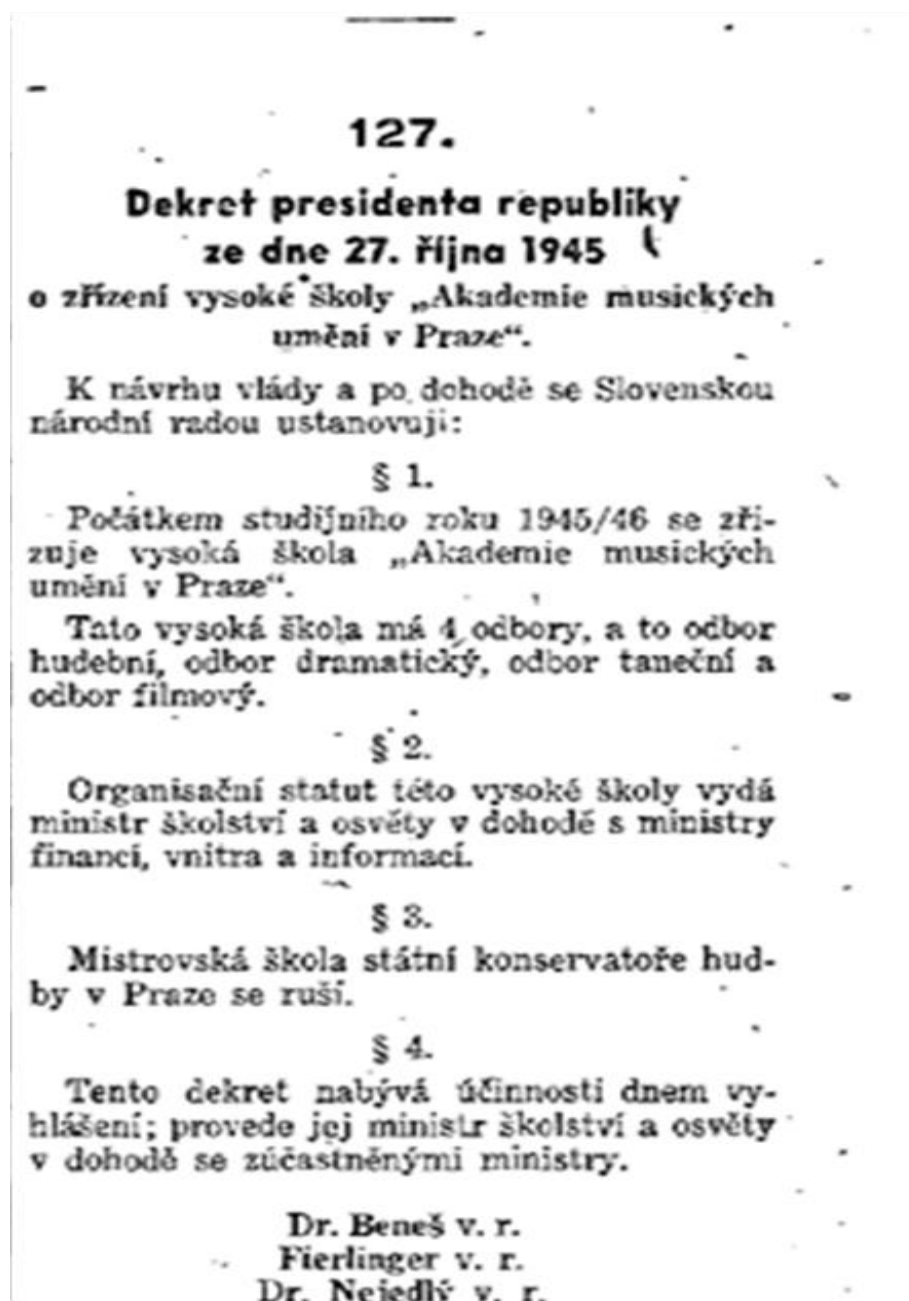
Tabulka č. 1 - Porovnání platů v českých baletních souborech, rok 2010 .....	121
Tabulka č. 2 - Porovnání platů v evropských baletních souborech, rok 2008.....	121

## Seznam fotografií

Fotografie č. 1 – Nad' a Sobotková.....	33
Fotografie č. 2 – Nad' a Sobotková.....	33
Fotografie č. 3 – Zora Šemberová.....	38
Fotografie č. 4 – Zora Šemberová.....	38
Fotografie č. 5 – Božena (Bíba) Brodská.....	40
Fotografie č. 6 – Božena (Bíba) Brodská.....	40
Fotografie č. 7 – Marta Drottnerová .....	47
Fotografie č. 8 – Marta Drottnerová .....	47
Fotografie č. 9 – Saša Machov.....	50
Fotografie č. 10 – Saša Machov.....	50
Fotografie č. 11 – Pavel Šmok.....	57
Fotografie č. 12 – Pavel Šmok .....	57

## Přílohy

### Příloha č. 1 – Dekret presidenta republiky ze dne 27. října 1945



335

<sup>335</sup> Stejnopis sbírky zákonů a nařízení republiky Československé: Ročník 1945 [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné z: <http://ftp.aspi.cz/opispdf/1945/053-1945.pdf>

Příloha č. 2 – Dopis Saša Machov – Ředitelství Národního divadla v Praze

V Praze dne 15. května 1951.

Tit.  
Ředitelství Národního divadla  
v P r a z e .  
-----

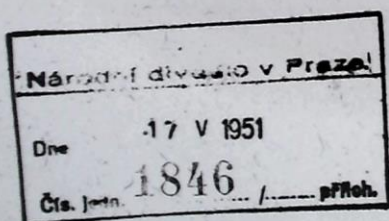
Dne 30. dubna 1951 dal jsem ústní výpověď za přítomnosti soudruha Dr. Jaroslava Hendrycha a s. Dany Pittichové. Na této výpovědi trvám a žádám o brzké kladné vyřízení.

Úkoly, které jsou na mne kladeny v Národním divadle, jsou tak závažného rázu, že nemohu riskovat opětné nervové zhroucení.

Prosím, aby o tomto mém rozhodnutí bylo současně vyrozuměno ministerstvo školství, věd a umění.

správce baletu N.d.

*Saša Machov.*



336

<sup>336</sup> NA, f. AND Saša Machov k. 186.

## **Příloha č. 3 – Okruhy otázek pro rozhovor**

### **1) Taneční (baletní) počátky a studium**

- a) první setkání s baletem či tancem
- b) vzpomínky na studium
- c) významní baletní mistři a zahraniční zkušenosti

### **2) Profesionální taneční dráha**

- a) vzpomínky na Vaše angažmá
- b) neoblíbenější baletní role či dílo
- c) rozdíl mezi jednotlivými scénami

### **3) Dějinné mezníky 1948, 1968, 1989**

- a) jaké máte vzpomínky na rok 1989?
- b) do jaké míry změny po roce 1989 ovlivnily baletní scénu dle Vašeho názoru?

### **4) Vliv baletu na soukromý život, trávení volného času**

- a) vliv rodinného zázemí na profesionální dráhu baletního umělce
- b) volný čas a zájmy

### **5) Aktuálně pohled na baletní scénu**

- a) z pohledu pedagožky a choreografky
- b) názor na úroveň současných studentů oproti dřívějšku
- c) názor na uváděná představení a jejich moderní pojetí



## **Příloha č. 4 – Okruhy otázek pro projekt *Dějiny AMU***

### Okruhy otázek AMU

- 1) Dětství, rodina, mládí, impulsy k výběru povolání
- 2) První setkání s AMU – přijímací řízení (jeho průběh), případně otázka, jak se dostali k práci na AMU (DAMU, FAMU, HAMU), u profesí jako sekretářky, technici apod. líčení profesního vývoje do příchodu na AMU, srovnání s dřívějšími pracovišti, motivaci k přechodu na AMU
- 3) Výuka na AMU – styl výuky, výrazné osobnosti, s nimiž se narátor setkal jako s vyučujícími, průběh zkoušek a státnic, brigády (chmel apod.), vojenská katedra, výuka marxismu- leninismu, praktická výuka, spolupráce s divadly, koncertními tělesy, přímá účast na filmování apod., politické vlivy na AMU
- 4) Pozice studentů na AMU, studentský život na AMU, aktivity studentů – ČSM resp. SSM, nezávislé studentské aktivity, studentské festivaly apod., výrazní spolužáci, život na kolejích
- 5) Významné historické události prožité v době studia (1968, čistky na konci 60. let, 1989 apod.)
- 6) Významné historické události prožité v době profesního působení na AMU (dtto)
- 7) Zahájení činnosti na AMU – atmosféra na pracovišti, nadřízení, zajímaví kolegové, organizační zákulisí – mechanismy fungování a mechanismy moci, zásahy nadřízených orgánů
- 8) Konkrétní tvůrčí (profesní) činnost, střety různých přístupů a teorií (např. Stanislavskij apod.) na pracovišti, výkon funkcí, zahraniční kontakty, politika a ideologie na AMU, festivaly, kontakty s veřejností v podobě veřejného působení, technické a jiné vybavení pracoviště, ocenění práce, pro techniky, sekretářky apod. – setkávání se (známými) umělci na pracovišti a v běžném životě
- 9) Zážitky se studenty, exkurze se studenty apod., zkušenosti se závěrečnými pracemi a atmosféra přijímaček z hlediska zkoušejícího (včetně intervencí a tlaku zvenčí)
- 10) Okolnosti odchodu z AMU
- 11) Hodnocení své činnosti na AMU a hodnocení fungování AMU (a příslušné fakulty) v době profesní aktivity narátora
- 12) Představy narátora o vývoji AMU v posledních letech a názor na její pozici v současné společnosti a perspektivy jejího působení v následujících letech a desetiletích
- 13) Rodinný život narátora (manželka, děti apod.) Volnočasové aktivity mimo profesi