

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO  
PRAHA**

**MAGISTERSKÉ  
KOMBINOVANÉ STUDIUM  
2013 - 2015**

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Kristýna Kaufmannová**

**Produkce a organizační činnost  
vybraných institucí v tanečním umění**

Praha 2015

Vedoucí diplomové práce: Doc. Mgr. Václav Janeček Ph.D.

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY  
PRAGUE**

MASTER COMBINED (PART-TIME)  
STUDIES  
2013 - 2015

**DIPLOMA THESIS**

**Kristýna Kaufmannová**

**Production and organizational Activities  
of selected Institutions in Dance Art**

Prague 2015

Diploma Thesis Supervisor: Doc. Mgr. Václav Janeček Ph.D.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne .....

Kristýna Kaufmannová

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu mé diplomové práce, Doc. Mgr. Václavu Janečkovi Ph. D., za vstřícnost, cenné rady a věcné připomínky, které mi dopomohly k úspěšnému dokončení této práce.

## **Anotace**

Diplomová práce se zabývá pohledem na taneční umění v Čechách a jeho vývoj a proměny v průběhu historie. Dále rozebírá jednotlivé instituce, které přispěly k rozvoji tanečního umění nejen v zahraničí, ale také v České republice a posuzuje jejich činnost a vliv na české taneční umění.

## **Klíčová slova**

Balet, historie, tanec, choreografie, pedagogika.

## **Annotation**

This thesis is focused on overview of dance art in the Czech Republic and its evolution and changes over time. It also describes various institutions that contributed to the development of dance art not only abroad, but also in the Czech Republic, and evaluates their activities and influence on Czech dance art.

## **Key words**

Ballet, history, dance, choreography, pedagogy.

# OBSAH

---

<b>ÚVOD .....</b>	<b>9</b>
<b>1. TANEČNÍ UMĚNÍ V ČECHÁCH.....</b>	<b>10</b>
1.1. Nejvýznamnější česká divadla .....	18
1.1.1. Vývoj baletu v Národním divadle v Praze (ND).....	19
1.1.2. Vývoj baletu v Národním divadle Brno (NDB) .....	28
1.1.3. Vývoj baletu v Plzni (Divadlo J. K. Tyla v Plzni).....	37
1.1.4. Vývoj baletu v Ostravě (Národní divadlo moravskoslezské).....	39
1.2. Taneční soubory .....	40
1.3. Vzdělávací taneční instituce.....	43
1.4. Festivaly a soutěžní přehlídky.....	47
<b>2. AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ.....</b>	<b>50</b>
2.1. Studijní plány .....	50
2.2. Osobnosti a jejich didaktická a umělecká tvorba .....	51
2.2.1. Prof. Božena Brodská (tanečnice, teoretička, kritička a pedagožka) .....	52
2.2.2. Doc. Astrid Štúrová-Kočí (tanečnice a pedagožka).....	52
2.2.3. Doc. Mgr. Václav Janeček, Ph.D. (tanečník, choreograf, dramaturg, pedagog a baletní mistr) .....	53
<b>3. PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET.....</b>	<b>55</b>
3.1. Založení a zakladatelé .....	55
3.2. Repertoár a jeho umělecká činnost .....	59
3.3. Kritika a reflexe.....	60
<b>4. TANEC PRAHA.....</b>	<b>63</b>
4.1. Historie festivalu a vymezení činnosti .....	63
4.2. Současná podoba festivalu .....	65
<b>5. SHRUTÍ A VYHODNOCENÍ ČINNOSTI A VÝZNAMU VYBRANÝCH INSTITUCÍ .....</b>	<b>69</b>
5.1. Stanovení klíčových otázek.....	69
5.2. Vyhodnocení významu činnosti.....	69
5.2.1. Má činnost zkoumaných organizací hodnotný společenský a umělecký význam? .....	69
5.2.2. Je spolupůsobení vybraných institucí ve své činnosti provázané?.....	70
5.2.3. Uspokojuje management vybraných institucí jejich provoz a potřeby?.....	70

<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>71</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>72</b>
Seznam použitých knižních zdrojů.....	72
Seznam použitých internetových zdrojů .....	73



# ÚVOD

---

*„Divadlo jako způsob společenské, kulturní a umělecké komunikace má za sebou dlouhý a dynamický vývoj stejně jako lidstvo samo, přesto dnes znovu redefinuje svoji úlohu a své postavení tváří v tvář bouřlivému rozvoji masových a zvláště pak nových médií. Divadlo jako prastaré médium je nuceno reagovat na proměnu dominantního společenského diskurzu, neboť proměna rysů lidského myšlení s sebou nutně přináší i proměnu strukturování funkcí lidské komunikace a na půdu kulturního a mediálního kontextu naší doby vstupují nové kontextové proměnné. Divadlo dokázalo svoji jedinečnost a specifičnost svého postavení v rámci kontextu lidské kultury uhájít v době nástupu tisku, filmu a vysíláních médiích, divadlo jistě dokáže svoji jedinečnost jako zcela zvláštního komunikačního aktu obhájit i ve věku masivního technologií nových médií. Celá naše společnost dnes vstupuje do nové etapy globalizovaného vývoje, ve kterém právě kultura a kulturní projevy mohou být chápány a využívány jako jeden z ústředních prvků, jejichž řízená modelace bude hrát nezastupitelnou úlohu při přejímání nových, všeobecně přijatelných obsahů, symbolů, norem a pojmových kategorií. Jestliže divadlo jako celek má za sebou několika tisíciletou minulost, pak i zkoumání jeho podstaty a specifičnosti v této historické dlouhověkosti nezaostává.“<sup>1</sup>*

Balet je umění, které má své kořeny již v 16. století, kdy měl své místo především v tanečních vložkách do oper. Jako samostatná umělecká forma se balet začal rozvíjet ve Francii během vlády Ludvíka XIV. (1643–1715). Dnešní podoba tance je však daleko vyspělejší. Tato diplomová práce se zaměřuje na rozvoj baletního umění v Čechách a jeho těžký vývoj až k dnešnímu modernímu pojetí tance.

---

<sup>1</sup> ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 233 s. ISBN 978-807-3312-435. s. 9

# 1. TANEČNÍ UMĚNÍ V ČECHÁCH

---

V každém umění je kousek historie a také tanec je zrcadlem, které věrně zachycuje historický a kulturní vývoj společnosti. V českých zemích byl vývoj tanečního směru spjat jak s vývojem divadla, tak i se životem lidových šlechtických vrstev. Vývoj tanečního umění v českých zemích byl však oproti sousedním zemím velmi opožděn, na čemž měl významný podíl vliv církve. Dle evropského zvyku se v Čechách tančily především společenské tance, a to převážně na hradech a zámcích.<sup>2</sup>

Některé zdroje se též zmiňují o tanci na náměstích. Karel Sabina ve svých *Počátcích českého divadla*<sup>3</sup> uvádí zprávu: „...roku 1570, třetí neděli postní dal císař Maxmilián II. po několika dní na Staroměstském rynku v Praze provozovat dosud nevídané hry před mnoha arcivévody, kurfirsty, knížaty a pány. Při těchto hrách hořela hora Etna, z níž jiskry a dým vycházely, krkavci a jiné ptactvo vyletěli, ohnivě trubice vystřelovaly, drak veliký a hrozný ze sebe ohně vydával.“<sup>4</sup>

Prvním známým režisérem českého divadla byl Arcimboldo, který si za svoji činnost u dvora vysloužil čestný titul *comes palatinus*. Arcimboldo působil v Praze v letech 1568—1585 ve službách Maxmiliána II. a následně také Rudolfa II.<sup>5</sup>

V Českých zemích se provozovaly společenské tance již v 15. století, což potvrzuje nástěnná malba na hradě Zvíkov, na které tančí páry tanec zvaný *basse dance*.<sup>6</sup>

Pro rozvoj tance a baletu se ale v Čechách vytvořily podmínky až po konci třicetileté války, a to v roce 1648. Koncem 17. století se v Čechách objevují potulní komedianti z Itálie, Německa a Anglie, a spolu s nimi Harlekýni, Kolombíny a další postavy z *commedia dell'arte*. V komediích měla

---

<sup>2</sup> Sabina, Karel: *Počátky českého divadla*. Prokop, Praha 1940.

<sup>3</sup> Tamtéž

<sup>4</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>5</sup> Tamtéž

<sup>6</sup> Tamtéž

své místo taneční pantomima a celé představení bylo často zakončeno baletem. Hrál se pod širým nebem nebo v sálech hostinců.<sup>7</sup>

Balet byl také pěstován v kláštorech, obzvláště u jezuitů, kteří pořádali různé oslavy s baletní tematikou (např. v Řečici roku 1651, v Jindřichově Hradci roku 1659).<sup>8</sup>

V 18. století pak přichází opravdový rozkvět baletu, divadla a pantomimy, a to hlavně v operách. Vedle toho se stavěla celá řada paláců a barokních zámků s divadelními sály, kde se začalo hrát profesionální divadlo. V letech 1676–1691 působila v Českém Krumlově profesionální skupina herců, kterým se říkalo eggenberští dvorní komedianti.<sup>9</sup>

Další významnou postavou pro historii českého divadla byl František Antonín Špork, který byl jedním z prvních šlechticů, kteří v Praze vlastnili domácí divadlo. Nechal jej postavit v zahradě svého paláce již v roce 1701. A právě zde hrály nejlepší kočovné společnosti té doby. František Antonín Špork měl postavená divadla i na svých venkovských sídlech – v Kusku, Valkeřicích u Děčína a v Lysé nad Labem. Pod jeho vedením bylo v roce 1725 zahájeno operní představení, které se konalo ve Šporkově divadle na Poříčí (nazýváno také Hraběcí divadlo na Novém Městě pražském). Už od svého založení bylo divadlo přístupné širší veřejnosti a hrála se zde převážně činoherní představení. Divadlo mělo bohatý repertoár, hrálo se zde například dílo *Orlando furioso, dramma per musica (Zuřivý Roland, podzim roku 1724, hudba: Giovanni Antonio Bioni)* a další tituly. Od roku 1724 až do roku 1738, tedy až do smrti Františka Antonína Šporka, šlo o městskou operu.<sup>10</sup>

V 18. století by opera bez baletu nebyla možná, a proto je s podivem, že nejsou z této doby známa žádná jména choreografů ani tanečníků. Dochovalo se pouze jedno libreto opery z roku 1725 *La Pastorella regente (Pastýřka vládkyní)*, které uvádí choreografa Giuseppe Sacchiho.<sup>11</sup>

František Antonín Špork nebyl jediný, kdo na svém panství pěstoval operu. V Jaroměřicích nad Rokytnou si založil divadlo také Jan Adam z

---

<sup>7</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>8</sup> Tamtéž

<sup>9</sup> Tamtéž

<sup>10</sup> Tamtéž

<sup>11</sup> Tamtéž

Questenberka, který vlastnil divadla i na svých dalších zámcích v Bečově nad Teplou a Rappoltenkirchenu. V divadle v Jaroměřicích nad Rokytnou působili hned od jeho otevření baletní mistři Guiseppe Orlandi (1723) a Johann Baptista Danese (1723–1735). Danese pracoval převážně na tancích do oper, například *L'elezione d'antioco in re della Siria* (*Volba Antiocha králem Síríe*, 1732). Měl na starosti taktéž výchovu tanečníků a tanečnic, ty nejnadanější žáky pak posílal hrabě Questenberg do Vídně, kde se dále vzdělávali a zdokonalovali.<sup>12</sup>

Další šlechtic, o němž je známo, že měl na svém zámku baletního mistra, byl hrabě Antonín Rottal v Holešově, kde v letech 1737–1739 působil i již zmíněný Johann Baptista Danese. Na tomto zámku se dochovalo libreto opery *Sesostris* (*Sexostris* z 12. 10. 1738) od skladatele Ignáce Holzbauera, v němž je J. B. Danese označen jako autor tanců.<sup>13</sup>

V Čechách po roce 1739 vznikala celá řada zámeckých divadel – např. v Jindřichově Hradci, na Konopišti, v Jemčině, Jincích, Teplicích, Litomyšli, Benátkách nad Jizerou a v Lochovicích. Postavilo se nové divadlo také v Českém Krumlově a v Praze působila palácová divadla hrabat Valdštejnů, Thunů, Krakovských z Kolovrat a Netolických z Eisenbergu.<sup>14</sup>

Stálé zámecké divadlo v Jindřichově Hradci bylo vybudováno v letech 1746–1748, jeho majitelem byl hrabě Vojtěch Černín, vnuk Heřmana Jakuba hraběte Černína, který se v roce 1698 zabýval myšlenkou zřízením stálého veřejného divadla. Zřizovatelem divadla na Konopišti byl František Václav, hrabě z Vrtby. A na zámku Benátkách, jehož majitelem byl Ignác Zikmund, hrabě z Klenové a Janovic, se hrálo v letech 1720–1764.<sup>15</sup>

Z padesátých let 18. století se dochovala první zmínka o divadelním představení na zámku v Litomyšli z roku 1729 pod patronací Valdštejnů. V roce 1750 uspořádal operní představení pro Marii Terezii a jejího manžela, Karel Josef, hrabě Bathyanyi, které se odehrálo v Nových Dvorech u Kolína. Divadlo se hrálo i při další návštěvě Marie Terezie v Praze a to v Kolovratském paláci v Nerudově ulici (dnes italské velvyslanectví), kde se

---

<sup>12</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>13</sup> Tamtéž

<sup>14</sup> Tamtéž

<sup>15</sup> Tamtéž

těž 25. srpna roku 1754 hrály dva velké balety, v nichž tančili sami členové šlechty. V tomtéž roce se hrály dvě opery taktéž pro Marii Terezii na Pražském hradě. Na poutací ceduli bylo uvedeno, že se zde odehrají dva „neobyčejně krásné a propracované balety“.<sup>16</sup>

Po zániku Šporkova divadla bylo zřízeno pražským magistrátem na Starém městě Divadlo v Kotcích. Divadlo bylo označováno různými názvy – *Reggio teatro di Praga, Königliches Prager Theater, Comedien Haus*, ale nejčastěji bylo jmenováno jako *Opern – Theater in der Kotzen*.<sup>17</sup>

Divadlo v Kotcích bylo otevřeno v roce 1739 a hrálo se v něm s menšími přestávkami až do roku 1783. Zásahu na rozvoji tohoto divadla měl především impresárió Santo Lapis Bologne, který se otevření nového divadla nemohl dočkat, neboť i v době pauzy musel své nehrající umělce platit. Santo Lapis byl italský učitel zpěvu a hry na mandolínu a v roce 1739 se stal prvním nájemcem Divadla v Kotcích. Psal převážně opery a byl označován za velice dobrého skladatele své doby. Mezi jeho díla, která uvedl ještě ve Šporkově divadle a byla věnována hraběti Johanu Ernstu Antonu Schaffgotschovi, patřila například opera *La Semirade (Semiramis)*. Na této opeře však nepracoval sám, byla dílem více autorů a baletním mistrem byl Karl Stockinger.<sup>18</sup>

Dalším dílem Santo Lapise byla opera *La Ginevra*, do které byly zařazeny dva kratší balety, opět od baletního mistra Karla Stockingera. Tance zde byly pojaty ve stylu tehdejší doby a zvyklostí, balet vždy poněkud vzdáleně vypovídal o tom, co se odehrálo v předchozím jednání – např. když se milenci v opeře usmířili, usmířili se milenci i v baletní složce. Po odchodu Santo Lapise z Divadla v Kotcích působil ještě nějaký čas v Bratislavě, kde uváděl například balety *L'infelice sventurato (Nešťastný ubožák)*, *Il finto cavaliere (Falešný rytíř)*, *La fede in pimento (Zkouška věrnosti)*, ale zde již není známo, zda s ním stále spolupracoval Karl Stockinger nebo jiný baletní mistr.<sup>19</sup>

Poté, co nastoupila na trůn Marie Terezie, došlo k válce o dědictví rakouské a ke slezským válkám. V tomto období se budova Divadla v Kotcích

---

<sup>16</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>17</sup> Tamtéž

<sup>18</sup> Tamtéž

<sup>19</sup> Tamtéž

používala spíše jen jako skladiště pro zbraně nebo sýpky, divadelní představení se zde hrála pouze po omezenou dobu.<sup>20</sup>

Dalším nájemcem Divadla v Kotcích byl Angelo Mingotti, jehož baletním mistrem byl Ital Filippo Porzzi a v jeho souboru bylo několik italských tanečníků. V roce 1747 se v Divadle v Kotcích usadil principál Philipp Nicolini, který byl v té době velmi populární. Jeho soubor *Compagnia dei piccoli Holandesí (Společnost malých Holanďáků)* byl v Evropě populární již od roku 1742 – kupříkladu v roce 1745 působil ve Frankfurtu, poté v roce 1746 ve Vídni, v období 1747–1748 (jen do března) působil v Praze a v témže roce se objevil i v Hamburku, Lipsku a Drážďanech. Nicolini byl jedním z mála nájemců divadla, který z Prahy odešel s výtělkem, ostatním se to nepodařilo. Jeho jméno se objevilo taktéž ještě v roce 1770 v Olomouci.<sup>21</sup>

Dalším z významných nájemců Divadla v Kotcích byl impresárió Giovanni Baptista Locatelli, který uváděl od sezony 1748–1749 opery na velmi dobré úrovni. V letech 1750–1752 spolupracoval s baletním mistrem Giovanni Bartolottim a pro období 1752–1757 na této pozici působil Giuseppe Ciuti (někdy psán Cinti). V knižních pramenech o dějinách baletu se tato jména neobjevují, proto jejich úroveň nelze hodnotit. Locatelli přivedl v roce 1753 do Prahy i německou činohru, která měla svoji baletní skupinu, ve které působily převážně děti.<sup>22</sup>

Členkou této baletní skupiny byla i Tereza Morelliová, dívka ze slavné italské taneční rodiny, která dokonce dostala příležitost stavět taneční vložky v jeho komediích. Záznamy o jejím díle jsou z 12. a 24. října 1753. V té době Morelliová také hrála i tančila u Kurze roli Kolombíny. Vzhledem k tomu, že u tohoto díla není uvedeno jméno choreografa, lze předpokládat, že choreografii vytvořila sama Morelliová. Že zde skutečně Tereza Morelliová koncem padesátých let působila, dokládá také Josef Polišenský, když cituje z Casanových vzpomínek: „...po příjezdu do Prahy, kde jsem se hodlal zdržet, jsem nepodnikl nic, než že jsem řediteli opery Locatellimu odevzdal dopis od Amorevoliho a navštívil Morelliovou, kterou jsem miloval a u níž jsem po dva, tři dny našel všechno, po čem srdce touží... co se týče Locatelliho, byla to

---

<sup>20</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>21</sup> Tamtéž

<sup>22</sup> Tamtéž

*originální postava, a stál za seznámení. Jídal denně s třiceti lidmi, jeho soustolovníky byli herci a herečky, tanečníci a tanečnice, jakož i jeho přátelé. Při svém hoštění sám předsedal, neboť výborné jídlo bylo jeho vášní...*<sup>23</sup>

Locatelli však v Praze nezbohatl, právě naopak. Dostal se do finanční tísně, která se s válečným obdobím dále stupňovala. Po zklidnění politických poměrů se na krátkou dobu nájemcem Divadla v Kotcích stal Antonio Francescini, ale dlouho se neudržel. Hlavním nájemcem se pak stal roku 1760 Johann Josef Felix von Kurz. Měl na starosti operu, německou činohru, ale i pantominu. Kurz řečený Bernardon byl tehdy jediným vlastníkem Divadla v Kotcích. Kurzovi se v Praze dařilo velmi dobře, ale brzy se na jeho místo začal tlačit italský impresárió Gaetano Molinari, jenž tu zahájil svá operní představení od Popeleční středy v roce 1763.<sup>24</sup>

Od podzimu roku 1764 v Divadle v Kotcích převzal „vládu“ Giuseppe Bustelli, jenž angažoval jako baletního mistra pro operu Josefa Salamoniho z Vídně, který si po několika sezonách v Portugalsku začal ke svému jménu přidávat přídomek „il Portugese“.<sup>25</sup>

První sólový pár v Čechách tvořila dvojice Josef Salomoni a Anna Ricciová, kteří vystupovali ve vážných, ale i komických baletech, jejichž tituly se ale bohužel nedochovaly. Po roce u Bustelliho došlo k zásadním změnám, a to jak v operním, tak v baletním souboru. Do baletního souboru přišly nové posily z Vídně, například Joseph Hornung, jenž před tím devět let (1754–1763) tančil v baletech Fraze Hilverdinga a Gaspara Angioliniho. Kvůli velkému vzrůstu nemohl mnoho uplatňovat své taneční umění osobně, a proto se více věnoval stavbě krátkých baletů jako doher burlesek. Z jeho děl je doložen například balet *Večerní hodina* z 28. července 1765 a dále balet z 10. srpna 1766, jehož titul bohužel není znám. Dále vytvořil tance do operety *Das Muster der Liebe* (Vzor lásky) s hudbou Johanna Böhma (1764). V Praze tančil v operách *L'Amore* (Láska, podzim 1766, hudba: Antonio Boroni), *Il Trionfo di Clelia* (Cleliin triumf, podzim 1766, hudba: pravděpodobně Christoph Wilibald Gluck), *Sesostris, re d'Egitto* (Sexostris, egyptský král,

---

<sup>23</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3. s. 19

<sup>24</sup> Tamtéž

<sup>25</sup> Tamtéž

prosinec 1766, hudba: Henri – Montan Berton), *Bellerofonte (Bellerofontes)*, karneval 1767, hudba: Josef Mysliveček) a další.<sup>26</sup>

Vedle Hornunga byli členy souboru – podle Oscara Teubera – Mamsell Antonia Heimová, Francesco Barzanti, Mons. Johann Tilli (Teuber vyslovuje domněnku, že Johann Tilli byl předkem českého herce a dramaturga Josefa Kajetána Tyla, neboť příjmení jeho otce se psalo Tilli). Johann Tilli v roce 1779 žádal o udělení koncese, aby mohl zaměstnat herce a tanečníky rozpadlé Brunianovy společnosti, ve které působily jeho dvě dcery a také Rösslerova rodina. Zajímavá jména z této doby jsou například Blache a Tagliaani (Taglioni), kteří patřili mezi známé dynastie tanečníků.<sup>27</sup>

Od roku 1770 byl v souboru činohry baletním mistrem Čech Vojtěch Morávek, dvaadvacetiletý žák Jeana – Georse Noverra, který se 10. února 1772 oženil s Marií Dorotheovou a přijal poitalštěné příjmení Alberti.<sup>28</sup>

V sezoně mezi lety 1770–1771 byly v Čechách uváděny balety *Maquera (Maškaráda)*, 27. 2. 1770) a *Die Jagd (Honitba)*, 29. 7. 1771) od Morávka – Albertiho. Ve své době byl Morávek velmi negativně vnímán dobovou kritikou, kde se psalo, že baletní mistr sice uvádí výňatky z baletu *Le petits riens (Maličkostí)* a jiných Noverrových baletů, ale že jim chybí provedení od takových umělců, jako jsou ve Vídni slečna Lencyová, Delphiniová, Bournonvilleová, Trancardová či Ricciová. Objevovaly se i názory, že by se měl balet v Divadle v Kotcích zrušit, jelikož každá nová baletní premiéra stojí mnoho peněz, a tak Morávek – Alberti oslovil pražskou šlechtu a omluvil se, že jako choreograf byl vlastně začátečník, ale měl dobrou vůli. Následně se svojí manželkou z Prahy definitivně odešel a přijali angažmá u principála Felixe Bernera.<sup>29</sup>

Brunian svůj baletní soubor rozpustil a do Prahy měl přijet Anton Rössler se svým tanečním souborem, ve kterém tančil i jeho bratr Franz Rössler. Sám Anton Rössler měl ale závazky u principála Johanna Böhma v Brně, kde v prvních měsících uvedl tři Noverrovy balety, a tak se nemohl dostavit do Prahy ihned a musel svůj příjezd odložit. Mezitím ale v únoru roku

---

<sup>26</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 19

<sup>28</sup> Tamtéž

<sup>29</sup> Tamtéž



1977 zemřel hrabě Prokop Černín, který měl mít na starost Rösslerův příjezd do Prahy, a Brunian nehodlal novou skupinu zaměstnat, neboť prohlásil, že už má baletu dost.<sup>30</sup>

V Praze tedy zůstaly dva baletní soubory bez angažmá, a tak se jich ujal otec jedné z tanečnic, Anton Göttersdorf. Ten dal na Rösslerovu radu a spojil oba soubory v jeden. Tím vznikl samostatný soubor baletu a pantomimy. Soubor působil v Divadle v Kotcích necelý rok, a to od března do prosince roku 1977. Toto první taneční a pantomimické divadlo mělo pod vedením podnikatele Göttersdorfa úspěch a návštěvnost jen do léta. Poté nebyl dostatek obecenstva a nastaly finanční potíže. Jak je zřejmé ze zmíněných událostí, neměli to v druhé polovině 18. století tanečníci a baletní mistři lehké, neboť v tehdejších poměrech nebylo snadné přilákat diváky do divadla.<sup>31</sup>

Mezi další významná česká divadla z 18. století patří Hraběcí Nostitzovo národní divadlo na Ovocném trhu v Praze (1783–1786). Hrabě František Antonín Nostitz se rozhodl postavit velké divadlo proti Karolinu na nynějším Ovocném trhu. Chtěl takové divadlo, kterými tehdy disponovala města jako Varšava, Petrohrad, Bratislava nebo milánská La Scala. Veřejnost byla proti, jelikož viděla v nově plánovaném divadle velkou konkurenci pro ještě stále fungující Divadlo v Kotcích. Když v roce 1780 nastoupil na trůn císař Josef II., velmi hraběte Nostitze ve stavbě divadla podporoval. Stavba divadla vyšla na 100 tisíc zlatých, ale kvůli špatné konstrukci mělo špatnou akustiku (obecenstvo nic neslyšelo a herci se mohli ukřičet). Otevření divadla se konalo 21. dubna roku 1783 premiérou Lessingova díla *Emilia Galotti*. Osud divadla neustále ovlivňoval císař Josef II.<sup>32</sup>

Dne 28. února 1784 velmi zvláštním podáním Nostitz kapituloval a koncem téhož roku se jeho společnost rozpadla. Novým ředitelem divadla se stal Pasquale Bondini, ačkoli byl cizinec a ve zmíněném prohlášení Nostitz výslovně uváděl, že nebude divadlo pronajímat cizincům. Výjimka, která se dotkla hned prvního nájemce, byla ospravedlněna tím, že Bondini je vlastně aklimatizovaný Pražan, neboť zde působil již v sezoně 1762–1763<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3. s. 19

<sup>31</sup> Tamtéž

<sup>32</sup> Tamtéž

<sup>33</sup> Tamtéž

Slavnostní otevření nového Vlasteneckého divadla na Koňském trhu, které se nazývalo Bouda, se uskutečnilo 8. července roku 1786. Otevření bylo zahájeno premiérou Ifflandovy hry *Vděčnost a láska k vlasti* a německou veselohrou *Perücken (Paruky)*. Premiéra byla doplněna krátkým pantomimickým baletem *Pražské kuchyňky aneb Uhořelí sedláci (Prager Köchinnen, oder Die abgebrannten Bauern)*, pravděpodobně s hudbou Václava Sýkory. V divadle Bouda tanečníci nepotřebovali žádnou taneční techniku, své nedostatky mohli schovat za pokřivené komické postoje. Navíc v tehdejší době na českém jevišti nebyl až tak velký rozdíl mezi profesionálním hercem a profesionálním tanečníkem. Noví tanečníci byli většinou z rodin herců a tanečníků, jejich vzdělání tedy spočívalo rovnou v divadelní praxi. Souběžně se vznikem Boudy bylo pro letní měsíce zřízeno roku 1786 další divadlo, které se nachází v místech dnešní Pobřežní ulice v Karlíně. Byla to jakási vedlejší scéna Vlasteneckého divadla nazývaná *Divadlo v Růžodole (Růžové údolí)* – německy *Theater im Rosenthal*. V této době měla Praha už čtyři divadla, a to Nostitzovo, Thunovské, Boudu a Divadlo v Růžodole.

V Divadle v Růžodole se hrála opera, činohra i balet a vystupovala zde herecká společnost z Boudy a někdy též zpěváci z Nostitzova divadla. V roce 1789 však bylo Divadlo v Růžodole zrušeno a z bezpečnostních důvodů ho tesařský mistr, který se podílel i na jeho postavení, nechal rozebrat.<sup>34</sup>

Taneční umění se vyvíjelo velmi pomalu a s četnými těžkostmi. V průběhu historie měla na vývoj tanečního umění negativní vliv celá řada osobností, kteří tanec nechtěli prosazovat. Přesto zde byli tací, kteří o divadelní taneční umění měli stále zájem a zasadili se o jeho další podporu, a díky nim se vyvíjelo dál.

## 1.1. Nejvýznamnější česká divadla

Tato kapitola popisuje, jak se český balet v průběhu historie postupně vyvíjel a rostl a jak postupem času houstla síť divadelních souborů, která měla vlastní divadla, ale i soubory s bohatým repertoárem. Kamenná divadla v Čechách tradičně spojovala pod jednou střechou operu, činohru i balet.

---

<sup>34</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

S ojedinělými baletními aktivitami se lze v programu divadel setkat již v 19. století (Brno, Praha, Olomouc, kde v roce 1851 vystoupila pohostinsky Fanny Elsslerová), ale pravidelná baletní vystoupení přichází až o pár desetiletí později.<sup>35</sup>

### 1.1.1. Vývoj baletu v Národním divadle v Praze (ND)

Národní divadlo v Praze bylo slavnostně otevřeno 18. listopadu roku 1883 operou *Libuše* od skladatele Bedřicha Smetany.<sup>36</sup> Prvním baletním mistrem Národního divadla v Praze se stal Václav Reisinger (1882–1884), který se podílel na spolupráci s operou a uvedl i baletní novinku *Hašiš v roce 1884*. Baletní soubor měl v počátcích dvacet členů, z toho tři sólisty a tanečnicka Augustina Bergera. Po odchodu Václava Reisingera převzal místo baletního mistra právě zmiňovaný Augustin Berger, který vedl soubor v letech 1884–1900 a poté ještě v roce 1912–1923.<sup>37</sup>

S otevřením Národního divadla v Praze vzniká souvislá vývojová řada profesionálního českého baletu. Situace ovšem nebyla ani v Národním divadle zdaleka ideální. Obecně se dá říci, že zprvu existoval balet pouze jako nezbytná část opery. V celém procesu stál balet jakožto „němé“ umění stranou, protože nemohl být využit pro propagaci probuzeneckých myšlenek. Dlouhou dobu se na toto umění nahlíželo jako na ideově, umělecky i mravně pokleslý žánr, stojící hluboko pod vyspělou, mezinárodně uznávanou operou i respektovanou činohrou. Obliba baletu však u návštěvníků neustále rostla a tak byl balet dobrým zdrojem příjmů, přičemž získané peníze byly využívány pro náročný provoz „opravdového“ ušlechtilého umění. Dělo se tak na základě atraktivních, nanejvýš efektních výpravných féerií a la *Excelsior*, jenž hned při prvním nastudování udělal 170 repríz. Brzy vyšlo najevo, že hlediště dokáží stejně spolehlivě plnit i domácí balety pro děti. Už první z nich se stal diváckým hitem – byla to pohádka *Štědrovečerní sen* (baletní pantomima) na

---

<sup>35</sup> NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, c2010, 239 p. ISBN 978-807-0082-416.

<sup>36</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>37</sup> Historie a současnost. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>

hudbu Oskara Nedbala. Baletní pantomima přinesla dětskému baletu ve 20. století velký úspěch i do budoucna, jelikož se z dětského baletu stal specifický fenomén, který byl spojený právě s baletem českým. Široké zastoupení dětských představení v repertoáru baletních představení nemělo a dodnes nemá v zahraničí obdoby.<sup>38</sup>

Nedostatek kvalifikovaných, dobře školených interpretů a samozřejmě taktéž celkově nízký personální stav je dlouhodobým problémem českých baletních souborů. Augustin Berger založil při divadle baletní školu, z jejíchž žáček sestavil šestnáctičlenný dětský baletní sbor a k nim přidal i tucet chlapeckých figurantů, čímž síly svého souboru zdvojnásobil a problém s nedostatkem personálu vyřešil. Jeho příklad následovala většina dalších vznikajících baletů, zejména zakládáním různých baletních škol a přípravek, později pak častým využíváním žactva tanečních konzervatoří ve svých představeních. Dalším běžným způsobem, jak opticky zvětšovat soubory, byly časté převleky z role do role. Počet měsíčně odehraných představení byl u baletu (využívaného operou, operetou i činohrou) poměrně vysoký, často i přes třicet (platí od počátků profesionálních baletních souborů až do druhé poloviny 20. století). Špatné společenské i finanční hodnocení baletní profese vedlo k tomu, že hlavním cílem byla po více než polovinu doby dosavadní existence baletu emancipace, vymanění se z područí opery, získání umělecké i organizační samostatnosti a zlepšení hmotných podmínek.<sup>39</sup>

Bergerovým nástupcem se stal Achille Viscusi, představitel italské školy, který v Národním divadle v Praze působil v letech 1900–1912 jako baletní mistr a choreograf. Viscusi měl mnohem skromnější soubor než před ním Berger, zpočátku například zcela chyběl mužský sbor. Měl pouze dva tanečnický, ale postaral se o postupné vybudování pánského souboru, takže již v sezóně roku 1903–1904 měl soubor sedmnáct tanečnicků. Viscusi v Praze představil svoji choreografii v baletu *Leo Pougeta Terpsichore*, kritika však choreografické umění baletního mistra nepřijala. Výtky se rovněž týkaly choreografie českých lidových tanců, kde podle kritiky neuspěl, neboť nepochopil národní ráz. Týkalo se to především cyklu oper Antonína Dvořáka

---

<sup>38</sup> NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, c2010, 239 p. ISBN 978-807-0082-416.

<sup>39</sup> Tamtéž

k jeho šedesátým narozeninám. Další Viscusiho choreografií byl balet *Pohádka o Honzovi*, pro pražské kritiky ale jako by Viscusi neexistoval a hovořili v superlativech pouze o hudbě. Proto v roce 1907 došlo k novému nastudování *Pohádky o Honzovi*, kde byly dopsány taneční vložky.<sup>40</sup>

V prvních šesti letech své působnosti v Národním divadle se Viscusi kritice nezavděčil. Bylo to způsobeno pravděpodobně tím, že bylo stále straněno bývalému baletnímu mistru A. Bergerovi (protože měl z Drážďan i nadále kontakty s Prahou). Dle kritiky v prvním období Viscusi nesplňoval požadavky, které česká scéna na choreografa kladla. To se však změnilo v letech 1906 až 1912. V této době byla oceňována jeho píle a konstatovalo se, že se úroveň baletního souboru zvýšila. Alespoň některé jeho choreografie byly kritikou pochváleny a psalo se, že po této stránce udělal velké pokroky.<sup>41</sup>

Na jevišti Národního divadla se objevují balety Čajkovského *Labutí jezero*, *Louskáček*) a Oskara Nedbala. V roce 1917 tančil A. Viscusi prince v baletu *Labutí jezero* a do třetího jednání jako choreograf zařadil dvanáct tanců (*tyrolský, skotský, český, indický, švédský, holandský, ruský, francouzský, slovácký, španělský, italský, polský*). Tehdejšími kritikům se právě tato pasáž velice líbila a všeobecně se zdůrazňovala preciznost provedení. V tomto baletu Viscusi prokázal své tvůrčí schopnosti a konečně vytvořil představení dobré úrovně. A. Viscusi za dobu svého působení v Praze vytvořil mnoho choreografií, některé měly úspěch, jiné bohužel ne. V sezóně na přelomu let 1911–1912 se Viscusi s Národním divadlem rozloučil baletem *Pramen* od skladatele L. Délibes, s ne příliš dobrým námětem a doplněným o hudbu Ludwiga Minkuse. Byl reprízován pouze třikrát.<sup>42</sup>

Do Národního divadla se v roce 1912 vrátil jako baletní mistr Augustin Berger. Přišel do nepříliš utěšených poměrů, neboť zde zcela chyběla primabalerína a nejschopnější část tanečníků odešla s A. Viscusim, a tak bylo nutné začít stavět soubor znovu. Prvním jeho choreografickým úspěchem na jevišti Národního divadla byl Beethovenův balet *Prométheus* (12. 2. 1912).

---

<sup>40</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>41</sup> Tamtéž

<sup>42</sup> Tamtéž

Berger se zde projevil jako choreograf citlivý ke stylu představení a pražská kritika přijala jeho nástup nadšeně.<sup>43</sup>

Národní divadlo ochotně přijímalo nové vlivy a v roce 1912 dokonce uvažovalo o pozvání Ďagilevova Ruského baletu. V této době se Augustin Berger s Karlem Kovařovicem snažili zařadit do programu Národního divadla současný moderní repertoár, ale hospodářská krize a s ní spojené slabé návštěvy v divadle jim v tom zabránily. Z těchto důvodů uvedli znova na scénu choreografii A. Bergera *Excelsior* (6. 9. 1913), což byl seriál 22 představení, který probíhal až do ledna roku 1914.<sup>44</sup>

V letech 1914–1918 divadlo uvedlo pouze jediný nový titul, a to Nedbalův balet *Andersen* (28. 2. 1914). Po dobu první světové války se dramaturgie orientovala především na české tituly. Ve válečných časech bylo obtížné sestavit pánský taneční sbor, proto se počet tanečníků z dvanácti v roce 1914 snížil na tři v roce 1918, a tak se některé sólistky převlékaly do mužských kostýmů. Ve válečných letech se žilo z podstaty, z dosažených výsledků. A. Berger se věnoval své baletní škole, která vychovávala od roku 1915 až třicet dětí. Z jeho školy pak vyšly známé sólistky Národního divadla jako Zdenka Zabylová a Helena Žižlavská – Štěpánková. Poválečná situace v letech 1918–1922 přinášela mnoho změn, které byly pro A. Bergera nepříznivé.<sup>45</sup>

Vyhlášení samostatné Československé republiky a konec první světové války vytvořily základní podmínky pro rozvoj umění v naší vlasti. Národnímu divadlu přinesly tyto události jak personální, tak dramatické změny. Trvalo několik sezón, než nastoupila nová generace. První poválečná léta byla charakterizována improvizací a někdy i mezivládím. Roku 1922 hledal Jaroslav Šafařovič nového baletního mistra za odcházejícího Augustina Bergera. Toho se podařilo najít v roce 1923 díky doporučení od tanečnice Jelizavety Nikolské. Jednalo se o polského tanečníka Remislava Remislavského (vlastním jménem Szymborského), který byl choreografem

---

<sup>43</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>44</sup> Tamtéž

<sup>45</sup> Tamtéž

v Oděse a působil ve Varšavě v literárním kabaretu. Na post šéfa baletu Národního divadla v Praze nastoupil 1. září roku 1923.<sup>46</sup>

Remislavský byl tanečník a choreograf a jako první do Prahy přivezl styl a metodiku ruského baletu. Rozšířil soubor baletu Národního divadla na šedesát (některé prameny uvádí padesát) členů, zavedl pravidelné tréninky a také vedl baletní školu Národního divadla.<sup>47</sup>

Prvním počinem Remislavského byl třetí Čajkovského balet *Spící krasavice* (9. 7. 1924). Tímto baletem se Remislavský uvedl dobře jako choreograf i jako tanečník v roli prince Desiré. Remislavský dostal za úkol vytvořit moderní repertoár baletu orientovaný na podněty ze zahraničí a na novou domácí skladatelskou organizaci. I když se o to snažil, nepovedlo se mu to.<sup>48</sup>

Balet v této době byl organizačně připojen k opeře a šéf opery Otakar Odstrčil vybral k realizaci dílo Bohuslava Martinů, balet *Istar* (2. 9. 1924). Podle vzoru Isadory Duncanové uvedl Remislavský bosonohé tanečnice v chitonech (starořecké spodní prádlo). V pohybovém vyjádření hudby byl však bezradný. Stavěl většinou pózy, a místo tance tak nastoupila strnulost. Opakoval jeden a týž pohyb v některých scénách a to bylo důvodem pro neúspěch vystoupení. Po krátké době byl balet *Istar* doplněn baletem *Šeherezáda* od Nikolaje Rimského – Korsakova (24. 9. 1924). Balet opět neuspěl a kritiky byly nemilosrdné, nejedna kritika použila výrazu „ubohost“, aby co nejlépe vystihla úroveň baletu, v němž „...eunuchové při každém tanci bičovali tanečnice, kde se však představitel sultána Karel Kolár zálibně rozvaloval a působil dojmem strýčka než krvežíznivého nenávistníka žen, kde lidé pro nic za nic stále rozhazovali rukama, kde tance v místech největšího hudebního napětí podezřele vázly... kde dupot a třeskot přehlušoval hudbu... a tak podobně.“<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>47</sup> HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční Konzervatoř Hlavního Města Prahy; 1945 - 2005*. Vyd. 1. Liberec: Knihy 555, 2005. ISBN 80-866-6014-1.

<sup>48</sup> Tamtéž

<sup>49</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3. s. 172, 173

Přes nepříznivé kritiky orientální příběh a především Korsakova hudba přitahovaly obecenstvo, a tak měl balet *Šeherezáda* devatenáct repríz. Mezi další premiéry, které uvedl Remislavský na scéně Národního divadla v Praze, patřil balet *Petruška* (24. 2. 1925), *Pan Twardowski* (8. 7. 1925) a *Legendy o Josefovi* (24. 11. 1925).<sup>50</sup>

V květnu roku 1927 se v tisku objevovaly negativní články proti R. Remislavskému, které se dotýkaly jeho cti. Psalo se, že má vysoké příjmy, že ve své soukromé škole vyučuje žáky za poplatek 250–300 Kč měsíčně a že bere úplatky pro přidělování rolí. Remislavský se hájil u soudu a soudem byl rehabilitován. Členové souboru baletu se však za svého šéfa nepostavili. Remislavský tedy na protest uprostřed práce na novém baletu *Raymonda* z Národního divadla v Praze odešel.<sup>51</sup>

V roce 1927 se stal hostujícím choreografem Jaroslav Hladík, kterému se podařilo zachránit a dokončit rozpracované představení baletu *Raymonda* (8. 11. 1927) a roku 1928 se stal baletním mistrem Národního divadla v Praze. V této době dostal velice nesnadný úkol vytvářet choreografii a vést režii baletu *Skleněná panna*, aby povznesl baletní umění, přetrhal silná pouta konvence a vyjádřil se soudobým jazykem. Uplatnění výsledků avantgardního divadla a výrazových prostředků moderních tanečnic se mu však nezdařilo. Začátkem třicátých let se tedy opět otevřela otázka obsazení postu šéfa baletu Národního divadla v Praze. Ministerstvo školství a národní osvěty bylo názoru, že je nutné „omezit Jaroslava Hladíka na funkce dozorčí s titulem baletního mistra, nebo propustit“. Jeho poslední roční smlouva trvala do 31. července roku 1933.<sup>52</sup>

V období let 1931 se rozhodovalo o baletu ve dvou rovinách – „zda je potřeba tvůrčího choreografa, jenž má svůj osobitý vyjadřovací slovník a režijní znalosti, nebo zda je potřeba primabaleríny, která by do divadla přitahovala diváky a jež by u souboru pozvedla techniku klasického tance a zároveň byla schopna komponovat tance alespoň v operách“.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 182



Ředitelství Národního divadla zvolilo oba způsoby, kdy dali příležitost Jelizavě Nikolské a Joe Jenčíkovi. O šéfovi baletu nebylo rozhodnuto a počítalo se s choreografiemi obou. J. Nikolská dokázala, že jí jde o zvýšení technické úrovně členů baletního souboru a že klasický repertoár naplní divadlo. Jenčíkův výklad o poslání tance se ale zcela lišil od názoru Jelizavety Nikolské. Byly to dva rozdílné světy, které spolu soupeřily a nemohly spolu nadále spolupracovat. Od roku 1935 podepsala Nikolská novou smlouvu s Národním divadlem, ne sice jako šéfka baletu, ale dostala titul primabaleríny. Národní divadlo pak roku 1937 přistoupilo k tomu, aby byli choreografy a baletními mistry Joe Jenčík a Jelizaveta Nikolská. Vztahy obou choreografů nebyly i nadále dobré, dělily je společenské postoje, povahové vlastnosti a rozdílný názor na poslání tanečního umění. Každý z nich prosazoval něco jiného. Nikolská repertoár s použitím špičkové techniky a slovníku klasického tance, Jenčík prosazoval repertoár český. Oba čerstvě jmenovaní choreografové byli konfrontováni v jediném večeru, a to při obnovení Novákových baletních pantomim *Signorina Gioventù a Nikotina* (19. března 1937).<sup>54</sup>

Šéfem opery a České filharmonie byl tehdy Václav Talich, který byl s filharmonii na častých zájezdech v cizině. Přidá-li se k tomu rivalství obou choreografů, nebylo v baletu Národního divadla v Praze právě příjemné prostředí, což se ale naštěstí neprojevovalo výrazně na úspěchu vystoupení. Národní divadlo se za okupace stalo útočištěm radostí a naděje českého národa a Nedbalovy balety se hrály před vyprodaným jevištěm. Joe Jenčík se pro svoji protifašistickou činnost obával zatčení, a proto bylo nanejvýš odvážné uvést v jeho choreografii Bořkocova *Krysaře* (8. 10. 1942). V posledních dvou letech své činnosti se Jenčík v Národním divadle již neobjevoval jako choreograf baletu, balety studovala pouze Nikolská. Od roku 1943 byl již Jenčík uváděn pouze jako stálý host choreograf. Baletní soubor se navíc ve válečných letech početně zmenšil.<sup>55</sup>

Velký umělecký vzestup přinesla éra Saša Machova v letech 1946–1947, kdy byl jmenován choreografem Národního divadla v Praze. V roce

---

<sup>54</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>55</sup> Tamtéž

1948 se poté stal šéfem baletu Národního divadla v Praze a působil zde pět sezón. V této době se mu podařilo pozvednout soubor baletu na světovou úroveň. V dramaturgii i režii se snažil vytvořit osobitý český balet. Za dobu svého působení v Národním divadle v Praze uvedl díla Stamice, Janáčka, Dvořáka, Čajkovského a Prokofjeva. K jeho nejlepším inscenacím patřily balety *Svatby* (1947), *Popelka* (1948), *Romeo a Julie* (1950) a z domácích novinek Vostřákovy balety *Filosofská historie* (1949) a *Viktorka* (1950). Saša Machov spojoval ve své osobě citlivého choreografa s vynikajícím dramaturgem a režisérem. Tradičně podceňovaný baletní žánr pozvedl na úroveň plně srovnatelnou s činohrou i operou a všeobecně baletu přinesl nebývalou diváckou oblibu i společenskou prestiž. Politické poměry po únoru roku 1948 však vedly až k jeho vypovězení z Národního divadla v Praze a v důsledku toho na vrcholu tvůrčích sil v roce 1951 dobrovolně ukončil svůj život.<sup>56</sup>

Po smrti Saši Machova vedli baletní soubor sóloví tanečníci. Prvním z nich byl Vlastimil Jílek, o čtyři roky později nastoupil na jeho místo Antonín Landa a po jeho krátkém působení se vedoucím baletu stal Jiří Němeček. Pod jeho vedením se stal balet rovnocenným partnerem vedle opery a činohry. Ze souboru Národního divadla v Praze vytvořil mohutné těleso (kolem 150 členů), důsledně pečoval o kvalitu repríz a profesionálně hladký chod divadelního organismu. Jeho inscenace vynikaly pevnou dramatickou stavbou a srozumitelností. V šedesátých letech se v repertoáru Národního divadla objevují modernější kratší díla, například *Marnotratný syn*, *Svědomy*, *Meteor*, *Podivuhodný mandarín* a další. Mezi interprety patřili i slavní sólisté Miroslav Kůra, Olga Skálová, Marta Drottnerová nebo Vlastimil Harapes. S Národním divadlem v Praze v té době spolupracoval i choreograf Jurij Grigorovič, který v roce 1963 nastudoval *Legendu o lásce*.<sup>57</sup>

V letech 1970 se baletním mistrem stal Emerich Gabzdyl, který v letech 1972 uvedl balet *Svěcení jara*, *Lowiczské tance* a v roce 1974 balet *Ondráš*. V této době přivedl nadaný choreograf a tanečník Miroslav Kůra spolu s režisérem Pavlem Wieglem na jeviště také balet *Romeo a Julie*, který dosáhl

---

<sup>56</sup> HOLEŇOVÁ, Jana. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 p. ISBN 80-700-8112-0.

<sup>57</sup> Historie a současnost. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>

neuvěřitelných 255 repríz a byl též zfilmován. V letech 1974 se stal šéfem baletu Miroslav Kůra, z jeho choreografií lze jmenovat například *Šípkovou Růženku*, *Stvoření světa*, *Popelku*, nebo baletně ztvárněnou pohádku *Radúz a Mahulena*.<sup>58</sup>

V roce 1978 se do čela vedení souboru baletu opět vrací Jiří Němeček, který zde působil až do listopadu roku 1989. V 80. letech se na repertoár zařadily nově vzniklé balety, například *Čas člověka*, *Kytice*, *Macbeth*, *Labyrint* a jiné. Do Národního divadla v Praze byli častěji zvaní zahraniční choreografové jako Jurij Grigorovič nebo Alicia Alonso. V tomto období působil v Čechách mnoho úspěšných sólistů: Jiří Horák, Luboš Hajn, Jan Kadlec, Ján Nemeč, Nelly Danko a další.<sup>59</sup>

V lednu roku 1990 se stal baletním mistrem, choreografem a šéfem baletu Vlastimil Harapes. Stálým choreografem pak byl Libor Vaculík, který spolu s hostujícím režisérem Josefem Bednářikem přišel s moderním typem celovečerního baletu, inspirovaného filmovou předlohou a podloženého hudební koláží: *Malý pan Friedeman a Psycho* (1993, obnoveno v roce 2000), životní příběh významného skladatele *Čajkovskij* (1994), osobitá verze baletu *Coppélia* (1995), dále *Isadora Duncan* (1998) a konečně slavné dílo komediálního baletu *Někdo to rád...* (1994, obnoveno v roce 2001). Pro dětské diváky nelze opomenout taktéž balet *Mauglí* (1996). Změna politického systému umožnila rozšíření repertoáru o zahraniční díla ze Západu, například choreografie z Nizozemí (*Three Pieces G. Bacewiczové* v choreografii H. van Manena), či Amerikana. V roce 2000 byl uveden titul Jiřího Kyliána *Sinfonietta, Dítě a kouzla*. V té době měl soubor baletu již 65 členů. Vlastimil Harapes měl pracovní smlouvu uzavřenou s ministerstvem kultury do roku 2004, a aniž by mu to někdo oznámil, dočetl se z tisku, že byl z funkce šéfa baletu odvolán. Následně mu bylo sděleno, že jeho pracovní smlouva přesto nekončí a že bude mít v Národním divadle v Praze nadále uplatnění.<sup>60</sup>

Na místo šéfa baletu Národního divadla v Praze byl roku 2002 povolán Petr Zuska, jenž zaujal místo po Vlastimilu Harapesovi. Kromě své

---

<sup>58</sup> Historie a současnost. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>

<sup>59</sup> HOLEŇOVÁ, Jana. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 p. ISBN 80-700-8112-0.

<sup>60</sup> Historie a současnost. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>

choreografické práce až do nedávna vystupoval v mnoha sólových rolích. Pro balet Národního divadla vytvořil například choreografii *Mezi horami* (2002), *Ways03* (2003), *Mariin Sen* v rámci *Baletománie* (2005), celovečerní balet *Ibbur aneb Pražské mystérium* (2005), Brel, Vysockij, Kryl - *Sólo pro tři* (2007) a další. Za svoji choreografickou tvorbu získal mnohá ocenění: Prix don Perignon, cena originální choreografie v Soutěžní přehlídce moderního tance, cena nejlepší choreografie roku a další. Jako šéf baletu působí Petr Zuska dodnes.<sup>61</sup>

### 1.1.2. Vývoj baletu v Národním divadle Brno (NDB)

V Brně se uváděla baletní představení již v devatenáctém století. Divadelní společnost Jana Pištěka, která působila v Brně od roku 1893, měla malou baletní skupinu s baletní mistryní Fanny Friesovou (provdaná Janovská). 7. 12. 1893 byl v Divadle na Veveří uveden balet Josefa Bayera *Královna loutek*. Zasluhou baletní mistryně se na Brněnské scéně uvádělo sté přestavení *Prodané nevěsty* (říjen 1895, poprvé se třemi tanci – Polkou, Furiantem a Skočnou). Fany Friesová působila jako sólová tanečnice a v její choreografii se také uskutečnila další premiéra baletu *Květinový vínek* (5. 1. 1896).<sup>62</sup>

O vývoji v dalších letech se mnoho dokumentů nedochovalo, pouze v sezóně roku 1903–1904 se u tanců objevují jména Olga Půlkrábková a v letech 1908–1911 Karla Moorová, která uspořádala tance v Divadle na Veveří, a tudíž se jí přičítá choreografie dvou baletů Bayerovy *Královny loutek* (1. 1. 1910) a Bayerova baletu *Slunce a země* (21. 12. 1911). Kritika k baletu *Královna loutek* poukazovala na to, že balet patří jen na velká jeviště, které disponují nadanými tanečníky a potřebnými jevištními prostředky (Lidové noviny, 4. 1. 1910, Brno).<sup>63</sup>

Profesionálně vyspělejší sbor se v Národním divadle v Brně zformoval až po nástupu baletní mistryně Heleny Vojáčkové (1913), která uvedla svoji

---

<sup>61</sup> Petr Zuska. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/petr-zuska>

<sup>62</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>63</sup> Tamtéž

choreografii baletu *Závoj pierotčin* (1914). Choreografie byla v graciézně tanečním stylu. Spolu s dobrými herci vybranými z operetního souboru a s dirigentem Pavlem Dědečkem dokázala choreografka vytvořit na jevišti smutnou a půvabnou pohádku o Pierotce.<sup>64</sup>

V sezóně na přelomu let 1915–1916 působila v Brně plzeňská tanečnice Berta Kovaříková – Knittlová a jako choreografka uvedla balety *Opiový sen* (31. 12. 1915) a *Pohádka o Honzovi* (5. 12. 1916). I když se tento balet hrál pouze šestkrát, setkal se s velkým úspěchem. V posledních dvou válečných sezónách působila v Brněnském divadle jako baletní mistryně Marie Dobromilová. Největší událostí konce válečných let bylo propuštění Achille Viscusiho z nuceného pobytu v Linci. Zasloužila se o to právě Marie Dobromilová, která byla jeho neteří. Přestože byla i nadále titulární baletní mistryní, byl 21. února roku 1918 uveden baletní večer v choreografii Achille Viscusiho. Na programu byly dva balety – *O lehkovážném Pierotovi* a *Coppélia*. V sezóně 1918–1919 jsou již uváděni dva baletní mistři – Marie Dobromilová a Achille Viscusi, jenž uvedl v Divadle na Veverčích Čajkovského *Labutí jezero* (12. 2. 1919). Viscusi v něm zopakoval koncepci, kterou představil v Národním divadle v Praze roku 1907. Byl to první velký balet, který byl příslibem dobrého začátku. Bohužel však v příští sezóně odešli Viscusi i Dobromilová z Brna do Ostravy.<sup>65</sup>

V roce 1919 přijal nabídku baletního mistra a choreografa v Národním divadle v Brně Jaroslav Hladík. Jeho první starostí bylo vybudovat nový baletní soubor, naštěstí v příznivých poválečných podmínkách. Hladík byl v té době jediným sólistou. Ředitelem divadla byl Václav Štech a novým jmenovaným šéfem opery František Neumann a dramaturgem činohry Jiří Mahen. Díky tomuto vedení se v repertoáru divadla uvedly zajímavé tituly. Během osmi sezón v letech 1919–1928 nastudoval Hladík pětadvacet kratších i celovečerních baletů. Hladík si uvědomoval důležitost technické úrovně nejen tanečníků, ale i herců, a proto se jim věnoval i na brněnské konzervatoři. Repertoár brněnského divadla byl ve dvacátých letech hodnotný a pestrý, uváděla se klasická díla Čajkovského, Nedbala a další. Jaroslav

---

<sup>64</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>65</sup> Tamtéž

Hladík velice dobře inscenoval balet *Z pohádky do pohádky*, který měl velký úspěch a byl stále vyprodán. Další jeho významnou choreografií byla *Pohádka o Honzovi* (20. 5. 1921). Chvála mu patřila zejména jako choreografovi, ale také jaké tanečnickovi, neboť projevil hluboký smysl pro balet jako specifický divadelní žánr a svým uměleckým podnikáním položil základy k oblíbě baletního umění v Brně. Sezóna 1927–1928 byla poslední brněnskou sezónou Jana Hladíka, jenž 1. února 1928 přijal angažmá v Národním divadle v Praze.<sup>66</sup>

Ředitel Neumann jmenoval šéfem baletu Ivo Váňa Psotu (sám navrhl Psotovi jeho umělecké jméno). Ivo Váňa Psota zahájil svoji činnost balety *Šeherezáda* a *Coppélie* (1929), neboť se předtím podílel na choreografiích s Hanou Olšovskou, se kterou uvedli Dvořákovy *Slovanské tance*. V roce 1929 však náhle zemřel ředitel divadla a dirigent František Neumann a jeho nástupcem se stal Ota Zítek. Za jeho působení docházelo k personálním změnám a doplnění souboru. Roku 1930 přišel do Brna barytonista Nikola Cvejič, který si kladl za podmínku, že se jeho manželka Máša Cvejičová stane baletní mistryní. Za této situace se změnilo Psotovo postavení a byl mu svěřen operetní soubor. K choreografii baletu se poté dostal již jen sporadicky. Jeho jedinou baletní choreografií byla *Signorina Gioventù* (17. 5. 1930).<sup>67</sup>

Přestože byl Ivo Váňa Psota obsazován do sólových rolí v sezónách roku 1930–1932, nebyla pro něho šéfka baletu Máša Cvejičová umělcem, který by ho dovedl k vysokým metám. Věděl, že při jeho tanečních kvalitách mu šéfka baletu není schopna dát takovou výuku, kterou by potřeboval. Na konci sezóny roku 1932 Ivo Váňa Psota odjel do Monte Carla, kde nastoupil jako tanečník v Ballets Russes de Monte Carlo.<sup>68</sup>

V roce 1936 se Ivo Váňa Psota do Brněnského divadla vrátil a své působení zahájil jako choreograf Ostrčilova baletu *Sirotkův sen* (16. 8. 1936). Po svém návratu se snažil přivést baletní soubor na vysokou technickou úroveň, což se podařilo. Uvedl řadu inscenací ve své režii a choreografii, například balet *Romeo a Julie* (30. 12. 1938). Hlavními představiteli byl Ivo Váňa Psota (Romeo) a Julie (Zora Šemberová). Do roku 1941 nastudoval

---

<sup>66</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>67</sup> Tamtéž

<sup>68</sup> Tamtéž

a uvedl mnoho dalších baletů, například: *Pohádku o Honzovi*, *Z pohádky do pohádky*, *Šeherezáda*, *Petruška*. Jelikož se schylovalo ke druhé světové válce a nebylo zde pro Ivo Váňu Psotu bezpečno, začal s okupačními úřady vyjednávat o svém výjezdu do Ameriky, kde měl řadu přátel a kam se mu v poslední chvíli podařilo odjet, a to několik týdnů před premiérou baletu *Labutího jezera* (10. 6. 1941), kterou dokončila Máša Cvejičová. Divadlo bylo 19. září 1941 okupanty zavřeno.<sup>69</sup>

Po nuceném odmlčení v době druhé světové války 1941–1945 zahájil brněnský balet novou éru ve svobodném státě. Krátce zde působili choreografové Stanislav Judl a Stanislav Remar spolu s Mášou Cvejičovou. Choreograf Saša Machov, kterého do Brna přivedl nový ředitel Emil František Burian, režíroval několik oper. K vlastní choreografické práci se však nedostal, a proto odešel v roce 1946 do Národního divadla v Praze, kde byl jmenován šéfem baletu.<sup>70</sup>

Jistý přínos zaznamenalo uvedení děl brněnských skladatelů Vítězslavy Kaprálové (*Rustica*) a Karla Horkého (*Lastura*). Toto období nemělo ujasněnou koncepci a nijak nenavazovalo na mimořádnou předválečnou tradici. Změnu v koncepci přinesl návrat Ivo Váni Psoty, který přijel v červnu roku 1947 do Brna. Psota se do vlasti vrátil i přes varování svých přátel, aby se do Československa nevracel, neboť byl politický vývoj od časů osvobození nepřátelský k všemu svobodnému a demokratickému. Psota varování nedbal a věřil v sílu umění. Velice rychle dokázal sjednotit brněnský sbor na vysoké úrovni a dovést ho k nespornému prvenství mezi baletními soubory v Československu. Jelikož byl vynikající tanečník, choreograf a pedagog a měl i organizační schopnosti, přitahoval k sobě i pro své vzácné lidské vlastnosti mladé tanečnický z celé republiky. Protože uváděl světový repertoár a jeho jméno něco znamenalo, získal neobyčejnou přízeň a oblibu u obecnosti.<sup>71</sup>

Psota se snažil se v Brně uplatnit vše, co poznal ve světě, ale přitom nikdy neopustil tradici, řád a harmonii klasického baletu. Jeho nejdůležitějším cílem bylo dosáhnout rovnováhy mezi dokonalou technikou, působivým výrazem, přísnou formou a experimentem. Ve své dramaturgii uchovával

---

<sup>69</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>70</sup> Tamtéž

<sup>71</sup> Tamtéž

tradice klasického baletu a vycházel při tom ze světového repertoáru éry Sergeje Ďagileva. Za jeho vedení vyrostlo v Brně mnoho velkých osobností: Mira Figarová, Olga Skálová, Miroslav Kůra, Jiří Němeček, Vlastimil Jílek, Zora Doskočilová a další. Svůj návrat zahájil večerem ruských baletů (1947) a za svého působení pak uvedl Prokofjevův balet *Romeo a Julie* a *Polovecké tance* z Borodinovy opery *Kníže Igor*. Následovaly Chopinovy *Sylfidy*, Rachmaninovův *Paganiny* a Straussův *Ples Kadetů* (1948). Původní choreografii baletu *Ples Kadetů* Ivo Váňa Psota přepracoval a v novém pojetí dostal balet charakter půvabné komiky. Rachmaninova *Paganiniho* nastudoval Psota nezávisle na cizích vzorech. Na svou dobu to byla mimořádná umělecká díla, ve kterých lze spatřit původ velkého zájmu brněnského publika o balet.<sup>72</sup>

Psota si do vlasti přivezl návrhy a část dekorací baletu *Yara*, uvedené v Sao Paulu v roce 1946 v jeho choreografii. Psota návrhem zvítězil v konkursu na národní balet Brazílie, v Brně jej však uvést nemohl. Ivo Váňa Psota byl také oceněn za choreografii nového baletu s názvem *Symfonie života* (na hudbu páté symfonie Čajkovského roku 1949, v divadelní *Žatvě*). Poprvé se v Československu pokusil vytvořit balet na symfonii. Jeho balet získal první a jedinou cenu za vrcholnou technickou vyspělost. Ačkoli jeho práce přinášela nepřehlédnutelné výsledky, Psotův osobní život se neutvářel příznivě. Politické proměny se dotkly i baletního umění v Československu.<sup>73</sup>

Nejzarputilejším odpůrcem Psotovým byl Jan Reimoser (Rey), který se po roce 1948 stal oficiální teoretickým a kritickým mluvčím československého baletního umění a jelikož se Psota před časem vrátil ze západu, byl automaticky předem určen k likvidaci. Brněnské divadlo bylo podrobena, tak jako ostatně všechna divadla v Československu, k centrálnímu řízení dramaturgie pražské divadelní a dramaturgické rady. Psota neměl žádnou oporu pražských kruzích ani v Brně, když se brněnská kritika chovala k pražským tlakům velmi pasivně. Kromě toho se přidala i lidská závist. Ivo Váňa Psota zůstal sám a marně se obhajoval proti útokům Jana Reye. Byl pod neustálým psychickým tlakem a jeho oslabený organismus to neunesl. Při

---

<sup>72</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>73</sup> Tamtéž



hlavní zkoušce baletu *Spící krasavice* (15. 2. 1952) došlo k urážlivé konfrontaci na baletním sále, což ho natolik rozčílilo, že po odchodu z divadla klesl na ulici stížen záchvatem mrtvice a následující noci zemřel.<sup>74</sup>

Po Psotově smrti byla inscenace několikrát obnovena a vždy se těšila velkému zájmu. Psotova předčasná smrt (bylo mu necelých 44 let) odhalila, kým byl, a co pro divadlo tento tak tvrdě kritizovaný umělec znamenal. Půl roku po něm tragicky zemřel v Praze choreograf Saša Machov. Po smrti Iva Váni Psoty se stal uměleckým vedoucím souboru baletu Rudolf Karhánek, který se pokusil o samostatnou choreografickou práci. Na pozici vedoucího baletního souboru byl do roku 1955, kdy ho ve funkci šéfa baletu vystřídal Jiří Nermut, který vedl baletní soubor do roku 1960. Nermutovy choreografie byly bohaté na kroky, variace a klasické pohybové prvky.<sup>75</sup>

Od roku 1960 do prosince roku 1966 zastával funkci dramaturga baletu operní dramaturg a dirigent Václav Nosek, který se snažil usměrnit tradičně zaměřený brněnský balet k moderní oblasti tohoto žánru. Stagnace brněnského baletu byla natolik povážlivá, že bylo nutné tento problém rychle řešit. Na místo šéfa baletu jmenoval ředitel Miroslav Zejda choreografa Luboše Ogouna, ten se ujal své funkce v září roku 1961. Ogoun kladl důraz na moderní taneční prostředky a na moderní hudbu. Zrušení klasických tanečních postupů se objevil v jeho choreografii Burghauserova *Sluhy dvou pánů* (1962). V Křížikově *Baladě o námořníku*, která byla uvedena spolu s Brechtovou – Weilovou pantomimou *Sedm smrtelných hříchů* a Gershwinovou *Rhapsody in blue*, které jako host nastudoval choreograf Pavel Šmok. Tyto tři choreografie měly velký úspěch. Za působení Luboše Ogouna vstoupil brněnský balet na cestu promyšleného, estetického, současného pohybového umění. Brněnský balet stmelil a také omladil soubor, angažoval mladé tanečnický, především absolventy konzervatoří. S brněnským divadlem se Ogoun rozloučil v červnu roku 1964 premiérou Stravinského *Svěcení jara*, *Maličkostí* W. A. Mozarta a *Capricciem* Jana Nováka (choreografie Pavel Šmok). Následně odešel do Prahy, kde začal působit jako umělecký ředitel

---

<sup>74</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>75</sup> Tamtéž

skupiny Studio Balet Praha, na jejímž pojetí spolupracoval s choreografem Pavlem Šmokem.<sup>76</sup>

Počátkem sezóny roku 1964–1965 nastoupil do brněnského divadla jako další umělecký šéf Miroslav Kůra, který byl žákem dvou největších českých choreografů: Iva Váni Psoty a Saši Machova. Jeden mu dal zdůrazněnou čistou choreografickou kompozici a druhý smysl pro detail a dramatický výraz. Miroslav Kůra byl díky své všestrannosti největším československým tanečníkem své doby. To, že nedosáhl mezinárodního věhlasu, tkvělo v tehdejší izolaci českého baletu. Ať už ztělesňoval postavy romantické a noblesní v náročných variacích, přičemž dovedl uplatnit osobitou eleganci a brilantní techniku, nebo charaktery záporné, jeho herecká intuice byla neomylná.<sup>77</sup>

Závěr Kůrovy dráhy aktivního tanečníka patřil Brnu, kde zároveň kdysi začínal. Názorové neshody mezi vedením divadla a šéfem baletu vedly k tomu, že se novým šéfem baletu na dobu dvou sezón 1966–1968 stal Rudolf Karhánek. Kůra setrval ve svazku divadla jako choreograf. Koncepce baletu se od tradičního baletního směřování padesátých let výrazně změnila, usilovala o prioritu tance moderního a politicky moderního.<sup>78</sup>

Umělečtí šéfové brněnského baletu se ve své funkci střídali velice rychle. Po dvou sezónách Karhánekova vedení, které bylo považováno za provizorní, byl v září roku 1968 znovu ustaven šéfem baletu Luboš Ogoun, který zde působil do roku 1970. Novou sezónu zahájil nastudováním baletu *Giselle* v choreografii Miroslava Kůry a Nedbalovým baletem *Z pohádky do pohádky*. Dramaturgickým a inscenačním vrcholem Ogounova druhého působení v Brně byly Janáčkovy *Lašské tance* (choreografie L. Karhánek), které byly stylově čisté a choreograficky promyšlené.<sup>79</sup>

Po vpádu „spřátelených“ armád do Čech v srpnu roku 1968 se vládní garnitura opět vyměnila. Luboš Ogoun sice zůstal ve svazku Státního divadla v Brně jako choreograf, ale novým uměleckým šéfem se stal Miroslav Kůra. Ten se vrátil k osvědčeným baletům. Uvedl například *Sedm krasavic* (1970),

---

<sup>76</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>77</sup> Tamtéž

<sup>78</sup> Tamtéž

<sup>79</sup> Tamtéž

*Louskáček* (1971), *Špalíček* (1973), nebo také balet *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1973), který byl jeden z nejúspěšnějších baletů a hraje se až dodnes.<sup>80</sup>

Když Národní divadlo v Praze nabídlo Miroslavu Kůrovi funkci uměleckého šéfa baletu, definitivně se rozloučil s Brnem. Na jeho místo přišel v lednu roku 1974 Jiří Němeček a s ním byla angažována sólistka a baletní mistryně Olga Skálová. Jiří Němeček směřoval k dramatickému tanečnímu divadlu. Uvedl například balety *Spartakus* (1975) a *Matčino pole* (1977). Jeho choreografická a scénická působivost však nemohla zastříť propagandisticky vyostřené téma poplatné stále žijícímu dědictví Stalinovy vlády. Klasický odkaz byl v repertoáru zastoupen baletem *Labutí jezero* (1976), jímž Němeček navázal na tradici Maria Petipy a Lva Ivanova. Uvedl i další jiné balety, jako *Kamenný kvítek* (1977) či *Marná opatrnost* (1978). Poslední Němečkovou inscenací byl balet *Romeo a Julie* (1978). V roce 1977 pak odešel do Národního divadla v Praze, kde začal působit jako šéf baletu.<sup>81</sup>

Nástupkyní Jiřího Němečka se v září roku 1977 stala Olga Skálová. První sezóna byla ještě ve znamení dožívajícího dramaturgického vlivu Němečkova, ale již následující sezónu začala nabývat osobitého rázu. Její záměr se zdařil, představila publiku mladé sólisty v dílech, které jsou dnes legendou. V té době uvedla balet *Paquita* (1979) a v sezóně 1979–1980 obnovila balet *Pohádka o Honzovi a Šach králi*.<sup>82</sup>

Dramaturgyní brněnského baletu byla v roce 1979 jmenována PhDr. Eugenie Dufková. V dalším vývoji se lze setkat s inscenacemi stavěnými na vlivu světového klasického baletu a současně nechyběly pokusy o nastolení výrazného moderního stylu. Snaha uchovávat a obnovovat odkaz klasického baletu se v historii brněnského baletu jeví jako dominantní. Objevují se i zřetelné tendence, nalézající svůj výraz v moderních formách novodobého baletu. Ideou brněnské baletní dramaturgie bylo pěstování domácí české tvorby. Významným počinem je také odkaz české spisovatelky Boženy Němcové v baletu *Paní mezi stíny*, jehož autorem je Zdeněk Pololáník.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>81</sup> Tamtéž

<sup>82</sup> Tamtéž

<sup>83</sup> Tamtéž

Osvobozující události ze 17. listopadu 1989 daly vývoji divadla zcela nový směr a ovlivnily jeho další osud. K prvnímu lednu roku 1990 odešla ze své funkce umělecká šéfka baletu Olga Skálová a vedení se opět ujal Luboš Ogoun, který byl tentokrát šéfem baletu jen několik měsíců (1. 5. 1990–31. 8. 1991), kdy ho vystřídal ve funkci choreograf Zdenek Prokeš. Luboš Ogoun odešel definitivně z divadla 30. 6. 1992. Poslední jeho inscenací v roli choreografa byla Vostřákova *Viktorka* (1992).<sup>84</sup>

Na začátku devadesátých let se Igor Vejsada snažil prosadit existenci otevřené baletní skupiny Nový Balet. Usiloval o samostatnou choreografickou tvorbu směřující k novému vyjádření věcí lidských. Chtěl tvořit taneční divadlo vnímající svět a předmětem jeho tvorby byl člověk ve své chudobě. Za dobu dvou let postavil několik titulů a hned na svém prvním *Choreografickém večeru* (27. 5. 1990) uvedl několik choreografií moderního typu. Půl roku po nástupu nového šéfa Zdeňka Prokeše odešel Igor Vejsada do Izraele (1. 8. 1992).<sup>85</sup>

Rychlé a překotné změny ve vedení baletu ve většině případů neprospívaly uměleckému rozvoji souboru. Častá údobí byla tak krátká, že nestačila ani na promyšlení uměleckého programu. Častým důvodem změny byly příčiny politické nebo osobní, pro které byla umělecká koncepce jen zastíracím manévrem. Téměř se stávalo pravidlem, že při těchto změnách byl repertoár ochuzován o umělecky hodnotná díla, která nově jmenovaný šéf stáhl, a to často bezdůvodně a z uměleckého a provozního hlediska ke škodě souboru divadla.<sup>86</sup>

I přesto se dá říci, že kvalita brněnského baletu v porovnání s uměleckou produkcí ostatních tanečních scén v Československu obvykle přesahovala dobrou úroveň. Pokud v jeho čele stály skutečné umělecké osobnosti, patřila jeho tvorba k tomu nejlepšímu, co bylo možné v Čechách zhlédnout.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>85</sup> Tamtéž

<sup>86</sup> Balet. *Národní divadlo Brno* [online]. [cit. 2015-01-26]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/online-archiv/balet>

<sup>87</sup> Publikováno v Postavách brněnského jeviště III, NDB 1994 – zkontrolovat, zda je citace správně

Vedení baletního souboru se ustálilo až za Zdenka Prokeše 1991–2004. Pod jeho vedením se baletnímu souboru dařilo naplňovat dramatickou koncepci širokého záběru. Do jeho klasického baletního repertoáru patřily například balety *Romeo a Julie* (1996), *Labutí jezero* (1999), *Louskáček* (1999, 2000), *Bajadéra* (2003), *Korzár* (2005) a další. Přímou pro baletní soubor Národního divadla Brno byly vytvořeny nebo adaptovány původní české balety *Natálie aneb Švýcarská mlékařka* (1993), *Příběh o Tristanovi a Isoldě* (1995), *Batalion* (1997), *Čaroděj ze země Oz* (1999), *Edith vrabčák z předměstí* (2004).<sup>88</sup>

V roce 2005 se stal uměleckým baletním mistrem Karel Littera, který zde působil jen krátce do roku 2007. Převzala místo šéfa baletu Lenka Dřímlová, která zde působila do roku 2013, kdy přijala místo šéfky baletu Národního divadla moravskoslezského v Ostravě. Od listopadu roku 2013 je uměleckým šéfem baletu Mاريو Radačovský, který vede soubor baletu dodnes.<sup>89</sup>

### 1.1.3. Vývoj baletu v Plzni (Divadlo J. K. Tyla v Plzni)

Koncem 19. století se objevují zmínky o skromném plzeňském baletním souboru, v jehož čele stál Jaroslav Dašek. Profesionální baletní soubor se však v Plzni začal formovat až v letech 1902–1912 za vedení Jany Freisingerové.<sup>90</sup>

Roku 1912 nastoupil v Plzni jako dirigent Václav Talich a v téže době Augustin Berger nastudoval tance do *Prodané nevěsty*. Berger připravil cestu svému žákovi a nástupci ve funkci plzeňského baletního mistra Jaroslavu Hladíkovi, který vedl plzeňský balet v letech 1912–1919. V té době se v Plzni uváděly balety *Pohádka o Honzovi*, *Princezna Hyacinta*, *Z pohádky do pohádky*, *Coppélia* a další. Po odchodu Jaroslava Hladíka se zde vystřídala řada baletních mistrů a baletních mistryň se střídavými úspěchy a neúspěchy. Divadlo si vypomáhalo hostujícími choreografy, jako byl Achille Viscusi a Ivo Váňa Psota. V roce 1937 přišel do Plzně Josef Judl, jenž zde působil až do

<sup>88</sup> Balet. *Národní divadlo Brno* [online]. [cit. 2015-01-26]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/online-archiv/balet>

<sup>89</sup> Umělecký šéf. *Národní divadlo Brno* [online]. [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/balet/umelecka-sef-baletu-ndb>

<sup>90</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

konce války a pak přešel jako šéf baletu do Brna. Na místo baletního mistra pak na období 1945–1948 nastoupil Antonín Smolík. První baletní inscenace byla uvedena až v roce 1947, konkrétně balet *Princezna Hyacinta*.<sup>91</sup>

Pevné základy baletu v Plzni položil Josef Škoda, který zde působil v období let 1948–1951. Josef Škoda rozšířil personální obsazení baletního sboru a dramaturgii oblíbených titulů (*Coppélia*, *Pohádka o Honzovi*, *Italské capriccio*, *Maškaráda*).<sup>92</sup>

Dalším mezníkem dějin baletu v Plzni byl nástup Jiřího Němečka na vedoucí pozici šefa baletu, který zde působil v letech 1951–1957. Jeho dramaturgie vycházela ze základů Josefa Škody, kdy mezi díla klasická zařadil i díla světová, zejména sovětského repertoáru. V této době se plzeňský soubor prosadil mezi přední česká baletní tělesa. Jiří Němeček uvedl například balety *Viktorka*, *Polovecké tance*, *Romeo a Julie* (1. cena Divadelní Žatvy 1953), *Z pohádky do pohádky*, *Jánošík* (1. cena Divadelní Žatvy 1955), *Labutí jezero*, první provedení baletu *Svatební košile* a další. Za svého působení v plzeňském divadle vychoval mnoho tanečnických i choreografických osobností (Luboš Ogoun, Jaroslav Čejka, Pavel Šmok). Jiří Němeček poté odešel jako šéf baletu do Národního divadla v Praze a na jeho místo nastoupil jeho žák Luboš Ogoun, který zde uskutečňoval svůj program přerodu tanečního umění a stavěl nový technicky náročný styl a poté odešel jako baletní mistr do divadla v Brně.<sup>93</sup>

V letech 1961–1967 byla šéfkou plzeňského baletu Věra Untermüllerová. V té době se musel soubor vyrovnat se ztrátou výrazných sólistů, kteří odešli za předešlymi choreografy (za Jiřím Němečkem do Národního divadla v Praze, za Lubošem Ogounem do Brna). Věra Untermüllerová tak dala příležitost novým tanečnickům. Její slibnou plzeňskou etapu však ukončila tragická nehoda.<sup>94</sup>

V následujících letech působil v Plzni Gustav Voborník. V letech 1968–1981 zde inscenoval mnoho baletů ve stylu svého emocionálního, dramatického a choreografického talentu (*Slovanské tance*, *Popelka*, *Marná*

---

<sup>91</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>92</sup> Tamtéž

<sup>93</sup> Tamtéž

<sup>94</sup> Tamtéž

opatrnost a další). Po odchodu Gustava Voborníka se jako choreografka ujala vedení souboru Libuše Králová. Repertoár tohoto období byl různorodý. Listopad roku 1989 vnesl změnu nejen do fungování celého státu, ale i do vedení baletu. Libuše Králová odešla do Českých Budějovic a nastala doba provizoria. Po tuto dobu byl pověřen vedením baletního souboru jeho dlouholetý člen Jiří Žalud. Po dobu svého působení vedl balet racionálně a uvážlivě. Teprve v roce 1995 se šéfem baletu stal Robert Balogh, který vnesl do repertoáru efektní velkoplošné hudební a baletní koláže, které oživily jeho dramaturgii.<sup>95</sup>

V letech 1997–1998 vedl baletní soubor Pavel Ďumbala, který před tím ukončil svoji sólistickou kariéru. Do Plzně si zval převážně hostující choreografy, jejichž prostřednictvím se souboru i divákům dostával různorodý pohybový slovník a inscenační styly. Pavel Ďumbala zde působil až do sezóny roku 2002. V roce 2003 převzal baletní soubor Jiří Pokorný, který ho vede dodnes.<sup>96</sup>

#### **1.1.4. Vývoj baletu v Ostravě (Národní divadlo moravskoslezské)**

Po první světové válce vznikl v Ostravě stálý baletní soubor. V roce 1919 si nový ředitel Václav Jiříkovský přivedl z Brna baletního mistra Achille Viscusiho a Marii Dobromilovou. Viscusi musel vybudovat svůj soubor od základů a později s ním nevystupoval pouze v operách, ale i v baletech. V dalších letech uváděl náročné balety. Během čtyř let svého působení v Ostravě odvedl Viscusi veliký kus práce. Položil zde základy baletního repertoáru. Po odchodu Viscusiho do Bratislavy se ujala na krátkou dobu vedení souboru Milena Fuchsová a soubor se zmenšil, neboť mnoho tanečnicků odešlo spolu s Viscusim. Vystřídalo se zde mnoho baletních mistrů

---

<sup>95</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

<sup>96</sup> HOLEŇOVÁ, Jana. Profil souboru. *Divadlo J. K. Tyla v Plzni* [online]. [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://www.djkt-plzen.cz/cz/balet/profil-souboru/>

(Ivo Richard Stuchlý 1924–1927, Loris Relský 1927–1929, Saša Machov 1929–1934, Jaro Häusler 1934–1939).<sup>97</sup>

V celém spektru české taneční historie zaznamenal ostravský baletní soubor velmi úspěšnou etapu pod vedením Emericha Gabzdyla v letech 1938–1970. Ten za svého působení přizval jako posilu choreografa Pavla Šmoka, který spolu se svými odchovanci vytvořil desítky výrazných choreografií celovečerních baletů. Emerich Gabzdyl své zkušenosti a kvality předával novým tanečním talentům jako vedoucí tanečního oddělení na ostravské konzervatoři, jako pedagog na pražské Akademii múzických umění a na závěr své umělecké kariéry také jako šéf baletu v Národním divadle v Praze (1970–1974).<sup>98</sup>

Po odchodu Emericha Gabzdyla vedla soubor Jarmila Kovalová (1970–1971), poté Albert Janíček (1972–1990), který pokračoval v Gabzdylově linii a přilákal mnoho umělců tehdejšího československého baletu, po něm vedl soubor Petr Koželuh (1990–1992), Ivan Hurych (1992–1993) a Libuše Králová (1993–1995). V roce 1996 vyhrál konkurz na místo šéfa baletu Igor Vejsada, který vedl soubor do roku 2013 a po něm převzala místo šéfa baletu Lenka Dřimalová, která zde působí dodnes.<sup>99</sup>

## 1.2. Taneční soubory

Vedle stálých divadelních souborů existovaly v české historii i nezávislé zájezdové soubory bez vlastní budovy, které působily na mnoha jevištích nejen po Čechách, ale převážně v zahraničí. Prvním takovým souborem bylo *Taneční divadlo* (1946–1949), které založil choreograf Boris Milec. Soubor měl 25 členů a programy složené z krátkých, převážně domácích novinek. Jeho hvězdným momentem byl zisk bronzové medaile na mezinárodní choreografické soutěži v Kodani (1947).<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Historie - balet. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/balet/stranka/47-historie-balet.html>

<sup>98</sup> Historie - balet. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/balet/stranka/47-historie-balet.html>

<sup>99</sup> Tamtéž

<sup>100</sup> NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, c2010, 239 p. ISBN 978-807-0082-416.



Do širšího povědomí se dostal také soubor *Balet Praha* (1964–1970), jenž na svých četných turné projezdil celou Evropu i Jižní Ameriku. *Balet Praha* skládal své programy z kratších opusů, jejichž choreografická tvárnost i interpretační styl měly doma i v zahraničí příznivý ohlas publika i kritiky. Po okupaci roku 1968 však začalo být jasné, že doma nečeká soubor nic dobrého, a proto svoji činnost ukončil a jeho jádro přešlo do řádného angažmá v Basileji.<sup>101</sup>

Roku 1976 navázal na tradici a zkušenosti *Baletu Praha* minisoubor (zpočátku jen čtyři tanečníci) vedený Pavlem Šmokem, který uváděl vlastní programy v pražském divadle Rokoko. Ze svazku s Městskými divadly pražskými se ale záhy vyvázal a dal si název *Pražský komorní balet* (PKB), který tři roky fungoval bez sebemenší státní podpory. I přes špatné podmínky taneční soubor rostl a úspěšně se účastnil i mezinárodních festivalů, což posléze vedlo k jeho legalizaci a zařazení mezi normální, tj. subvencované soubory. To umožnilo Pražskému komornímu baletu dále růst, tou dobou měl dvanáct až dvacet tanečníků a jeho umělecký význam byl v Čechách v kontextu doby prvořadý.<sup>102</sup>

Dalším souborem, který měl zcela odlišnou povahu a estetické cítění, byla skupina *UNO*. V roce 1987 se po amatérských začátcích skupina zprofesionalizovala jako součást *Československého státního souboru písní a tanců* (ČSSPT) a dva roky poté se zcela osamostatnila. Skupina *UNO* se rychle prosadila v oblasti takzvaného „šoubyznysu“ a svým účinkováním v televizi a muzikálech získala značnou popularitu.<sup>103</sup>

Nelze opomenout ani profesionální soubor *Balet Československé televize* (1974–1990), který měl 25 tanečníků a který vystupoval převážně v hudebních pořadech televize.<sup>104</sup>

*„Mezi všemi uvedenými divadly a baletními soubory byly vždy značné, někdy až propastné nejen kvalitativní, ale i kvantitativní rozdíly. Souviselo to*

---

<sup>101</sup> NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, c2010, 239 p. ISBN 978-807-0082-416.

<sup>102</sup> Tamtéž

<sup>103</sup> Tamtéž

<sup>104</sup> Tamtéž

*především s místem jejich působnosti, objemem diváckého zázemí i skladbou publika, samozřejmě též s ekonomickou situací...*<sup>105</sup>

Postupem času se úroveň tanečních souborů zřetelně zlepšila. Největší zásluhu na tom mají taneční konzervatoře, které vychovávají stále lépe připravené profesionály. Počet absolventů však dlouho zaostával za potřebou divadel, podíl odborně vzdělaných tanečníků přesáhl v baletních souborech padesát procent až v průběhu sedmdesátých let. Brzdny moment představovalo i centrální plánování a řízení. Počet stavu tanečníků byl určen směrnými čísly – a přitom pro rychlejší generační obměnu chyběla motivace (důchody za výsluhu let byly velice nízké), proto tanečníci ze zaměstnání odcházeli velmi pozdě a tím blokovali místa pro mladší, technicky již mnohem vyspělejší umělce. Důsledkem bylo dramatické stárnutí souborů, kdy například u sólistů rostl průměrný věk v šedesátých a sedmdesátých letech až k čtyřicítce.<sup>106</sup>

Na taneční soubory neměly změny po roce 1989 zásadní vliv. V roce 1992 byl zrušen samostatný soubor v Opavě, i když i poté zde byly příležitostně uváděny komornější premiéry. Změny se však týkaly početních stavů souborů, které se radikálně dotkly zejména těch největších souborů (Národní divadlo Praha, Národní divadlo Brno, Národní divadlo Moravskoslezské Ostrava). Kritickou hranicí pro uspokojivé fungování baletního souboru je zřejmě dvacet tanečníků. Pod tuto hranici spadly například soubory v Liberci a v Českých Budějovicích.<sup>107</sup>

Co se týče Národního divadla v Praze, je však nutno podotknout, že do poloviny osmdesátých let 20. století tento soubor spolupracoval také na operních představeních, a to někdy i na dvou scénách zároveň.<sup>108</sup>

V polovině 80. let došlo k rozdělení baletního souboru na balet pro výhradně baletní repertoár a na operní balet. Důsledkem redukce největších souborů bývá však omezená schopnost pokrýt z vlastních zdrojů obsazení velkých klasických titulů. Zázemí baletních souborů bývá většinou skromné a v menších regionálních divadlech na ně zpravidla připadají 2–3 úvazky, které

---

<sup>105</sup> Tamtéž s. 20

<sup>106</sup> NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, c2010, 239 p. ISBN 978-807-0082-416.

<sup>107</sup> Tamtéž

<sup>108</sup> Tamtéž

mnohdy zahrnují velký shluk funkcí, například umělecký šéf, korepetitor, taneční pedagog a další. Zatímco české baletní soubory slábly, taneční kvalita rostla (počet tanečních konzervatoří se rozšířil o dvě soukromé), čímž došlo k tomu, že se reprodukovalo mnohem více absolventů.<sup>109</sup>

### 1.3. Vzdělávací taneční instituce

Základní umělecké školy (ZUŠ) začaly v Čechách vznikat již v počátcích 17. století. Vyučovalo se zde zejména hudbě, tanci a zpěvu. Od poloviny 19. století bylo umělecké vzdělávání organizováno podle císařské vyhlášky, čímž byl položen základ pro vznik hudebních a tanečních učilišť. Organizace výuky a obsah učiva, stejně tak finanční zabezpečení těchto škol, bylo však stále nejednotné.<sup>110</sup>

Ke sjednocování městských škol v oblasti umění došlo po roce 1945 a roku 1951 byly tyto školy zestátněny a sjednotily se pracovní i platové podmínky. Důležitým mezníkem pro umělecké vzdělávání byl zákon z roku 1960, dle kterého byl zajištěn další vývoj a postup pro jednotlivé stupně a druhy škol. Tato soustava pomáhá získat základní umělecké vzdělání v lidových školách umění. V roce 1962 vznikl na lidových školách umění vedle oboru hudebního i obor výtvarný, taneční a literárně dramatický. Žáci jsou bráni do výuky dle jejich zájmu a především talentu. Učební osnovy jsou již přizpůsobeny k dalšímu studiu na uměleckých školách vyššího typu. Velký důraz je kladen na uplatňování získaných znalostí a dovedností v praxi.<sup>111</sup>

Roku 1990 se název lidových škol umění změnil na označení základní umělecké školy (ZUŠ). Základní umělecké školy se podílejí na kulturním dění v místech svého působení, získaly i mezinárodní uznání pro pozoruhodné výkony instrumentální, pěvecké a jiné. Vznikla ojedinělá síť škol s legislativním zakotvením ve školském zákoně.<sup>112</sup>

V současné době dochází k dalšímu rozvoji vzdělávací soustavy základních škol uměleckých, a to zaváděním nových systémů, takzvaných *Rámcově vzdělávacích programů*, závazných pro jednotlivé obory. Tyto

---

<sup>109</sup> Tamtéž

<sup>110</sup> Historie. *Základní umělecká škola Blatná* [online]. [cit. 2015-02-04]. Dostupné z: <http://www.zus-blatna.cz/historie/>

<sup>111</sup> Tamtéž

<sup>112</sup> Tamtéž

programy představují veřejné dokumenty, které jsou zpřístupněny na všech uměleckých školách pro pedagogickou i nepedagogickou činnost v ředitelně školy.<sup>113</sup>

Největším a nejvýznamnějším vzdělávacím učilištěm pro budoucí tanečnický je však baletní příprava Národního divadla v Praze. Počátky taneční výuky dětí sahají až do roku 1835, kdy se Johann Raab smluvně zavázal zřídit při Stavovském divadle v Praze baletní školu. Děti se vyučovaly v pražském Prozatímním divadle v letech 1862–1868 a jejich učitelé byli například Marie Kneislová a Marie Hentzová, která později převzala vedení školy na období 1868–1980 a učila zde spolu s Karolinou Höflichovou a Františkou Schöpfů.<sup>114</sup>

V letech 1883–1953 baletní příprava fungovala nepravidelně. Oficiálně ji vedli šéfové baletu Václav Reisinger (1883–1884), Augustin Berger (1894–1900 a 1912–1923, společně se svoji ženou Juliettou Paltrinieri) a Achille Viscusi (1901–1912).<sup>115</sup>

Další významní pedagogové byli Remislav Remislavský (1923–1928), Jaroslav Hladík (1928–1933), který za svého působení na pozici šéfa baletu střídal i Remislava Remislavského. Pedagogické práci se v baletní přípravce věnovala převážně Helena Štěpánková a Zdenka Zabylová, Jelizaveta Nikolská spolu s Joe Jenčíkem (1945–1953), Emanuel Famíra (1945–1946) a v neposlední řadě také Saša Machov (1946–1951).<sup>116</sup>

Roku 1953, kdy vedl soubor baletu Antonín Landa, se baletní příprava Národního divadla v Praze rozšířila o nové pedagogy – absolventky *Taneční katedry Akademie Múzických umění* (Naďa Sobotková, Olga Pásková, Věra Ždichyncová). V téže době byly vypracovány nové školní osnovy, dle kterých jsou žáci vychováváni dodnes.<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Tamtéž

<sup>114</sup> Historie: Baletní příprava Národního divadla. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-02-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/historie>

<sup>115</sup> Tamtéž

<sup>116</sup> Tamtéž

<sup>117</sup> Tamtéž

V letech 1977–2011 zde působila jako pedagog Dagmar Špryslová. V roce 2011 byla na funkci vedoucí baletní přípravy jmenována Jana Jodasová.<sup>118</sup>

*„Studenti pravidelně vystupují v inscenacích Národního divadla. Díky trpělivé organizační a pedagogické práci vedoucí baletní přípravy, dlouholetým zkušenostem profesorky Nadi Sobotkové a neutuchajícimu úsilí omlazeného pedagogického sboru má příprava vynikající výsledky. Každoročně je přijato mnoho studentů na Taneční konzervatoř hlavního města Prahy a někteří z nich působí na divadelních scénách doma i v zahraničí.“*<sup>119</sup>

První česká státní škola pro výchovu profesionálních tanečních umělců byla zřízena na základě *Výnosu Ministerstva školství a osvěty* ze dne 11. října 1945, podle něhož bylo při Státní konzervatoři v Praze zřízeno taneční oddělení – první specializované oddělení, které konzervatoř, do té doby ústav ryze hudební, přijala do své organizační struktury. Svými podpisy pod říjnovým dekretem prezident Edvard Beneš a ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý stvrdili rovnocenné postavení tanečního umění mezi uměními múzickými. Oficiální zřízení tanečního oddělení konzervatoře předcházelo mnohaleté úsilí samotných tanečních umělců, pedagogů a teoretiků. Rozvíjeli širokou spolkovou činnost, vytyčili program tanečního hnutí, včetně systému odborné průpravy a statutu státních zkoušek pro pedagogy soukromých tanečních škol. Jejich zásluhou začal být tanec úředně uznáván jako kulturní jev.<sup>120</sup>

Členové prvního profesorského sboru přišli do nově založeného tanečního oddělení Státní konzervatoře z praxe, a tedy sami působili jako aktivní umělci v různých tanečních oborech. Každá osobnost reprezentovala jiný žánr. Do nové školy vložili své znalosti konkrétních tanečních technik prověřené vlastní taneční pedagogickou a choreografickou praxí. Pod vedením profesora Jana Reimoseru zdokonalovali učební osnovy předmětů a modelovali umělecký profil školy. Vzájemná tolerance žánrů byla na svoji

---

<sup>118</sup> Baletní příprava ND. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/o-pripravce>

<sup>119</sup> Baletní příprava ND. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/o-pripravce>

<sup>120</sup> HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční Konzervatoř Hlavního Města Prahy; 1945 - 2005*. Vyd. 1. Liberec: Knihy 555, 2005. ISBN 80-866-6014-1.

dobu překvapivá, výběr učebních oborů taktéž. Vklad prvních pedagogů do učebního procesu výrazně určil směr budoucího rozvoje taneční konzervatoře.<sup>121</sup>

Jelikož se nároky na absolventy v průběhu let zvyšovaly, bylo nutné systém výuky těmto změnám přizpůsobit. Na základě mezinárodních zkušeností bylo zřejmé, že taneční oddělení Státní konzervatoře musí prodloužit délku studia, získat více sálů pro výuku, zajistit odbornou lékařskou péči a stravování a pro mimopražské posluchače i internátní ubytování. Nic z toho škola neměla, a tak v českých specifických poměrech zavedla provizorní řešení: aby mohla podchytit talentované děti již v útlém věku, ve školním roce 1967–1968 rozšířila výuku směrem dolů, o tři ročníky přípravného studia. Noví žáci tak přicházeli do přípravy tanečního oddělení konzervatoře již ze šesté třídy základní školy.<sup>122</sup>

Na tanečním oddělení konzervatoře učila od roku 1968 novodobý tanec, výkonnou praxi a hereckou výchovu Miroslava Vlášková. Zvrat a postupná stagnace vývoje tanečního oddělení konzervatoře nastala po srpnu 1968. Do Československa vtrhlo se svými tanky pět armád pěti zemí Varšavské smlouvy, údajně aby zemi ochránily před kontrarevolucí. Sedmdesátá léta v Čechách znamenala dobu normalizace s politickými čistkami a cenzurou kultury. Po srpnu roku 1968 se začal tvrdě prosazovat příklon k Sovětskému svazu. Na organizaci tanečního školství podle školy ruského baletu se politické proklamace nevztahovaly.<sup>123</sup>

Studijní program lidové specializace, který měl vychovat tanečnický pro Československý státní soubor písní a tanců, vznikl 1976. Z tanečního oddělení státní konzervatoře se v roce 1980 stal samostatný institut a osmiletka vstoupila do života pod názvem *Hudební a taneční škola* (HTŠ). Učilo se totéž, co před změnou, škola jen změnila název a organizační zařazení. Roku 1990 byl schválen nový statut školy – státní konzervatoř pod názvem *Taneční konzervatoř Praha*. Od školního roku 1990 současně otevřela pětiletý studijní program, hlavní obor lidový a moderní tanec určený pro výchovu profesionálů pro neklasicky zaměřené soubory. Od 1. října roku

---

<sup>121</sup> Tamtéž

<sup>122</sup> HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční Konzervatoř Hlavního Města Prahy; 1945 - 2005*. Vyd. 1. Liberec: Knihy 555, 2005. ISBN 80-866-6014-1.

<sup>123</sup> Tamtéž

2002 dostala škola nový název *Taneční konzervatoř hlavního města Prahy*. Komplexnost tanečního vzdělávání, kterou dostala škola do vínku při svém vzniku, zůstává nadále zachována.<sup>124</sup>

Taneční umělci mohou v dnešní době získat i vysokoškolské vzdělání, a to na Akademii múzických umění v Praze v oboru pantomima a tanec.

## 1.4. Festivaly a soutěžní přehlídky

Baletní umění obohacují i různé taneční festivaly, přehlídky a soutěže. Taneční umělci tak mají možnost předvést svoje umění nejen na našich předních divadelních scénách, ale také ukázat svou choreografickou a interpretační práci a své nadání na těchto společenských událostech.

V rámci rozvoje tanečního umění se připravují mezinárodní projekty, jejichž cílem je hlavně oslovit mladou generaci. Jedním z takových programů jsou taneční festivaly, mezi které patří například festival *4+4 dny v pohybu*, který se koná od roku 1996 a jeho cílem je prezentovat současné inovativní projekty. Každoročně na festivalu vystoupí kolem dvaceti souborů z celého světa a jsou zde k vidění všechny druhy umění, od divadla až po video art.<sup>125</sup>

Dalším významným festivalem, se kterým se v Čechách lze setkat od roku 2002, je festival *Malá inventura*, který chce poukázat na fenomén nového divadla, které se za posledních deset let dynamicky profiluje a poukazuje na fakt, že společné hodnoty a životní styl spojují lidi nejen v rámci jedné generace. Cílem festivalu je podpořit cirkulaci těchto projektů, prezentaci české kultury v zahraničí a navázání další spolupráce.<sup>126</sup>

Dále zde existuje i festival *Česká taneční platforma*, který se začal pořádat již v roce 1994. Cílem tohoto festivalu je zprostředkovat českým umělcům kontakty na národní a mezinárodní promotéry a dramaturgy a přispět tak k navázání širší spolupráce. Pro umělce je to mimořádná šance, jak zaujmout dramaturgy a producenty ze zahraničí a regionů.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Historie školy. *Taneční konzervatoř hl. m. Prahy* [online]. [cit. 2015-02-08]. Dostupné z: <http://www.tkpraha.cz/clanky/historie.html>

<sup>125</sup> O čtyřech dnech. *Čtyři dny* [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.ctyridny.cz/o-ctyrech-dnech/>

<sup>126</sup> O Festivalu. *Malá inventura* [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.malainventura.cz/2015/o-festivalu>

<sup>127</sup> O festivalu. *Česká taneční platforma* [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.tanecniplatforma.cz/page/show/id/189/mn/105/page/189>

V neposlední řadě je vhodné zmínit festival *Tanec Praha (Mezinárodní festival současného tance a pohybového divadla Tanec Praha)*, jehož historie sahá až do roku 1989, kdy Pražské středisko (dnes už neexistující) zařadilo do *Pražského kulturního léta* i několik dní tanečních představení v Obecním domě. Je to jeden z prvních festivalů, který se u nás koná již 27. rokem.<sup>128</sup>

Taneční přehlídky a festivaly mají podobné zaměření. Rozdíl je v tom, že na festivalech se předvádí umění, zatímco u taneční přehlídky se soutěží o nejlepšího interpreta, choreografii či dílo. Jednou z nejznámějších tanečních přehlídek je *Soutěžní přehlídka současné taneční tvorby v České republice*, která se koná již od roku 1992 a jejím cílem je představit to nejlepší z repertoáru českých baletních souborů. Podmínkou účasti českých baletních souborů je alespoň jedna premiéra v posledních třech letech. Podle statutu soutěže jsou udělovány následující ceny a prémie: hlavní cenou soutěžní přehlídky je diplom s věcnou cenou firmy Grishko v hodnotě 25 000 Kč, cena za autorské dílo – diplom s prémie 10 000 Kč, cena za nejlepší sólistický výkon – diplom s prémie 5 000 Kč, cena za nejlepší kolektivní výkon – diplom s věcnou cenou firmy Grishko v hodnotě 10 000 Kč a dále čestná uznání, např. za výtvarné řešení inscenací, za hudební kompozici inscenace, za autorskou tvorbu a objemnou dramaturgii akcentující regionální náměty.<sup>129</sup>

Nejprestižnějším oceněním interpreta v České republice v oblasti tanečního umění je Cena Thálie, kterou uděluje herecká asociace od roku 1993. Cílem udělování Cen Thálie je zvyšovat prestiž českého divadelního umění a popularizovat umělce. Jejimi laureáty se mohou stát čeští občané nebo zahraniční umělci působící trvale v české inscenaci. Umělce může nominovat na Cenu Thálie libovolný člověk (divák či odborník), do užší nominace dvou až tří umělců navržených na ocenění vybírají odborné poroty. Definitivního laureáta ceny vybírá Kolegium pro udělování Cen Thálie. Jméno laureáta se určí v den udělování cen tajným hlasováním za přítomnosti notáře. V případě rovnosti hlasů rozhoduje hlas předsedy Kolegia. Zvláštními cenami jsou oceňováni umělci za celoživotní mistrovství či za výrazný výkon mladého

---

<sup>128</sup> Historie festivalu. *Tanec Praha* [online]. [cit. 2015-02-21]. Dostupné z: <http://www.tanecpraha.cz/page/show/id/56/mn/42/page/56>

<sup>129</sup> VAŠEK, Roman. Soutěžní přehlídka současné taneční tvorby ČR má své vítěze. *Národní divadlo* [online]. 2015-01-16 [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/soutezni-prehlicka-soucasne-tanecni-tvorby-cr-ma-sve-viteze/>



umělce do 33 let. Cena Thálie se každoročně předává v historické budově Národního divadla v Praze, a to v přímém přenosu České televize.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Historie. *Ceny Thálie* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <http://www.ceny-thalie.cz/historie.php>

## 2. AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

---

24. října roku 1945 byla dekretem prezidenta republiky Edvarda Beneše založena Akademie múzických umění (AMU) v Praze a současně s ní zde vznikla i katedra tance. Statut však tato instituce získala až v roce 1946. Vedle oboru filmového, hudebního, dramatického byl na AMU zřízen i obor taneční. Roku 1949 nastoupil na katedru tance první ročník posluchačů. Katedra v této době spadala pod *Divadelní fakultu* do roku 1960, kdy byla převedena na *Hudební fakultu*. Zprvu katedra nabízela studium pedagogiky tance, choreografie a teorie tance, a to v délce čtyř let. Tyto obory jsou na katedře vyučovány dodnes, jen jejich názvy doznaly dílčích změn. Signifikantní změnu názvu zaznamenal především obor teorie tance, který byl roku 1993 přejmenován na taneční vědu a tento název mu zůstal dodnes.

Prvním vedoucím katedry tance byl Jan Reimoser, který osobně participoval na založení katedry. Na tomto postu Jan Reimoser setrval až do roku 1975, kdy jeho funkci převzala jeho žákyně profesorka Božena Brodská. Po ní katedru tance vedli doc. Astrid Štúrová, profesor Vladimír Vašut, prof. Ivanka Kubicová a profesorka Helena Kazárová, Ph.D. Od školního roku 2012–2013 pak tuto úlohu převzal doc. Václav Janeček, Ph.D., který ji vede dodnes.<sup>131</sup>

### 2.1. Studijní plány

Na Akademii múzických umění je poskytováno vysokoškolské vzdělání v oboru tanečního umění. Studenti taneční katedry si mohou vybrat ze tří oborů: *Pedagogika tance*, *Choreografie* a *Taneční věda*. Obor *Pedagogika tance* studuje tři specializace: klasický tanec, moderní tanec a lidový tanec. Obor *Choreografie* se zaměřuje na tvůrčí činnost i její teoretickou a historickou reflexi. Obor *Taneční věda* se zaměřuje na problematiku historické a taneční vědy a její aplikace v taneční kritice, popularizaci a organizační činnosti. Všechny tyto obory mají akreditaci Ministerstva školství a jsou zakončeny bakalářským či magisterským titulem. V doktorandském studiu pak lze pokračovat v oborech *Choreografie* a *Taneční věda*. Absolventi AMU

---

<sup>131</sup> Katedra tance. *Hudební a taneční fakulta AMU* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>

po ukončení studia najdou uplatnění v divadlech, v baletních souborech, ve školství, ve výzkumných institucích nebo v oblasti publicistiky a managementu.<sup>132</sup>

Na taneční katedře Akademii múzických umění se vyučují například tyto předměty: *Metodika lidového tance* (metodologie našich lidových tanců od samého počátku), *Teorie a pedagogika klasického tance* (přehled a vývoj systematizace taneční techniky, výukové metody, hudební doprovod, organizace výuky, osobnost baletního mistra a základní pojmy a charakteristika exercices), *Metodika klasického tance* (základní principy, základní postavení těla, tělesné proporce a dispozice pro klasický tanec, pozice a pózy, základní prvky techniky klasického tance, vazebné prvky a další), *Metodika moderního tance* (zde se učí technika Marthy Graham), a dále také: *Pohybová a taneční průprava*, *Světové dějiny tance a baletu*, *Dějiny tance a baletu v Čechách*, *Kinetografie* (metoda grafického záznamu tance či pohybu), *Analýza tance a Didaktika současného tance*. Tyto předměty na sebe navazují a pomáhají studentům zdokonalit se v oblasti tanečního umění.<sup>133</sup>

## 2.2. Osobnosti a jejich didaktická a umělecká tvorba

Na Akademii múzických umění se vystřídalo mnoho významných osobností, které svými schopnostmi, vědomostmi a publikační činností přispěli k rozvoji tanečního umění v České republice. Pro účely této diplomové práce byly vybrány a podrobněji rozebrány tři významné osobnosti, které svoji publikační a didaktickou tvorbou nejvíce přispěly k rozvoji studentů v oblasti tanečního studia. Těmito vybranými osobnostmi jsou prof. Božena Brodská, doc. Astrid Štúrová-Kočí a doc. Mgr. Václav Janeček, Ph.D.

---

<sup>132</sup> Katedra tance. *Hudební a taneční fakulta AMU* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>

<sup>133</sup> Katedra tance - OPPA. *AMU=DAMU+FAMU+HAMU* [online]. [cit. 2015-02-15]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/course/index.php?categoryid=72>

### 2.2.1. Prof. Božena Brodská (tanečnice, teoretička, kritička a pedagožka)

Božena Brodská se narodila 27. července roku 1922 v Praze, v letech 1946–1950 studovala hudební vědu na filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a roku 1955 absolvovala studium teorie tance na katedře tance Akademie múzických umění v Praze (vyučoval ji Jan Reimoser). Jako tanečnice působila v angažmá *Družstva divadel práce* (Karlín) a v letech 1946–1949 se uplatňovala v souboru D 45. Dále působila i v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého v letech 1950–1951. Jejím hlavním oborem byla pedagogická a teoreticko-historická práce, kterou realizovala na taneční katedře DAMU (Divadelní fakulta AMU, později HAMU) od roku 1955. Docentkou se stala v letech 1975, profesorkou v roce 1982 a následně i vedoucí katedry v letech 1975–1986. Od roku 1989 už pak působila pouze externě. Realizovala se jako pohybová poradkyně a choreografka v řadě činoherních inscenací například Divadlo na Vinohradech, Kolín či Příbram.<sup>134</sup>

Božena Brodská je autorkou skript *Romantický balet v Čechách* (SPN 1974), *Dějiny ruského baletu* (SPN 1984), *Dějiny českého baletu do roku 1918* (SPN 1983) a řady recenzí, kritik a odborných statí v *Tanečních listech*, *Scéně* atd. Je členkou autorského kolektivu knih *Dějiny českého divadla II.* (Akademia Praha 1968), *Divadlo v Kotcích* (Panorama, Praha 1992), *Dějiny umělecké kultury II.* (SPN 1996), *Ozvěny tance* (AMU 1998) a na HAMU vydala *Vybrané kapitoly z dějin baletu* (2000). Specializovala se na studium pramenů 18. a 19. století a položila tak základ české taneční teatrologie.<sup>135</sup>

### 2.2.2. Doc. Astrid Štúrová-Kočí (tanečnice a pedagožka)

Astrid Štúrová se narodila 22. září roku 1935 v Praze, roku 1955 vystudovala Taneční konzervatoř v Praze a ještě téhož roku byla přijata do angažmá Národního divadla v Praze. Roku 1966 vystudovala obor taneční pedagogika na Akademii múzických umění v Praze a roku 1972 absolvovala stáž v Leningradě. V roce 1966 se pak stala sólistkou Národního divadla v Praze a v letech 1979–1980 působila jako vedoucí Baletu Československé

---

<sup>134</sup> HOLEŇOVÁ, Jana. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 p. ISBN 80-700-8112-0.

<sup>135</sup> Tamtéž

televize. Spolupracovala na řadě operních a televizních inscenacích i filmech. V letech 1969–1977 působila jako taneční pedagog na Taneční konzervatoři v Praze a od roku 1972–1977 jako vedoucí tanečního oddělení na Taneční konzervatoři. V letech 1986 se Astrid Štúrová-Kočí stala docentkou a v letech 1984–2000 působila jako pedagog na taneční katedře Hudební akademie múzických umění. V roce 1976 dostala ocenění jako zasloužilá umělkyně. Mezi její nejdůležitější díla týkající se výuky klasického tance jsou skripta *Didaktika klasického tance hudební a taneční školy*. Docentka Astrid Štúrová-Kočí se svou pedagogickou činností významnou měrou zasloužila o rozvoj tanečního umění v Čechách.<sup>136</sup>

### **2.2.3. Doc. Mgr. Václav Janeček, Ph.D. (tanečník, choreograf, dramaturg, pedagog a baletní mistr)**

Po absolvování Taneční konzervatoře vystudoval taneční pedagogiku na HAMU (Mgr.) a následně doktorandské postgraduální studium estetiky na FFUK v Praze (Ph.D.). Habilitoval se přednáškou na téma inovace klasické taneční techniky (docent). Na katedře tance Akademie múzických umění působí od roku 1993 jako pedagog klasické taneční techniky a metodiky, od roku 2012 jako vedoucí.

Dlouhodobě působí jako dramaturg v Baletu Národního divadla v Praze. Byl rovněž dramaturgem Laterny magiky a dosud je pedagogem, baletním mistrem a asistentem několika choreografií. S laternou magikou je také spojena předchozí interpretační praxe sólisty souboru.

Rozsáhlá publikační činnost zahrnuje nejen pět knižních titulů (*Metodika klasického tance pro umělecké školy*, *Ozvěny tance*, *Tělo a tanec*, *Laterna magika aneb divadlo zázraků*, *Úvod do taneční pedagogiky*) a na devadesát odborných a populárních statí, článků, profilů osobností, rozhovorů, editorialů a odborných reflexí.

Jako autor nebo spoluautor se podílel na několika tanečních a baletních projektech, námětech scénářích a televizních dokumentech souvisejících s některými tituly v Laterně magice a v Národním divadle v Praze. Například v inscenacích Graffiti, Argonauti a Coctail 008, Code 58.08,

---

<sup>136</sup> HOLEŇOVÁ, Jana. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 p. ISBN 80-700-8112-0. s. 326

výstava *Laterna magika* – multivizuální fenomén a podobně v *Laterně magice*, *Baletománie* v Národním divadle v Praze a v několika původních projektech souvisejících s působením ve funkci dramaturga (*Amerikana II – III*, *Faust* a další.).

Odborná umělecká, expertní a pedagogická činnost dále zahrnuje rovněž příležitostné působení na jiných veřejných i soukromých vysokých školách, v akademických senátech AMU a HAMU, jako člen grantových komisí pražského magistrátu a MK ČR a jako hostující pedagog v mnoha domácích a zahraničních souborech a vzdělávacích institucích.<sup>137</sup>

Docent Václav Janeček je člověk všestranný, nadaný, umělecký a tvárný, který při své pedagogické činnosti předává mladé generaci a také ostatním pedagogům své bohaté zkušenosti a všeobecný přehled v tanečním oboru a svým přístupem dokáže člověka povzbudit ke stále lepší práci. Za svůj život získal výjimečný profesní náboj, proto Václava Janečka velmi obdivuji, neboť svým studentům poskytuje vysoce kvalitní vzdělání v oblasti tanečního umění a významnou měrou tak pomáhá k rozvoji tanečního a divadelního školství v Čechách.

---

<sup>137</sup> Janeček Václav. *HAMU* [online]. [cit. 2015-03-08]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance/pracovnici/janecek-vaclav>

## 3. PRAŽSKÝ KOMORNÍ BALET

---

Založit baletní soubor bez finančních prostředků a materiálního zázemí je dnes doslova nepředstavitelné. Na konci padesátých a šedesátých let však doba divadlům přála, a tak často vznikaly a rychle se rozvíjely atypické malé scény. V těchto letech stačilo mít dobrý nápad, elán, kuráž a talent a úspěch byl téměř jistý, zatímco dnes je k provozu činnosti vždy potřeba nějaký bohatý sponzor, vydatný grant či ministerská subvence. V té době napadla Luboše Ogouna a Pavla Šmoka myšlenka na vytvoření nezávislého a samostatného baletu. Objevili se tři patroni, kteří byli ochotni vzít na sebe materiální závazky a zajistit organizační i provozní podmínky. Těmito patrony byli: ředitel Československého státního souboru písní a tanců Míla Vojta, ředitel Hudebního divadla v Karlíně a Nuslích Dr. Ludvík Žáček a ředitel Státního divadelního studia Miloš Hercík. Luboš Ogoun a Pavel Šmok se rozhodli, že budou spolupracovat se Státním divadelním studiem.<sup>138</sup>

### 3.1. Založení a zakladatelé

V roce 1964 byl založen taneční soubor *Studio Balet Praha* (později jen Balet Praha). Poprvé se soubor sešel 17. srpna roku 1964 v baletním sále nuselské Fidlovačky. Soubor měl necelou dvacítku tanečníků se sólistickým jádrem, které si sebou přivezl Pavel Šmok z Ostravy (Martínková, Brom a jiní) a Luboš Ogoun z Brna (Synáčková, Koželuh a Janečka). Další členové souboru byli vybráni na základě konkurzu z řad absolventů konzervatoře. Věkový průměr byl na tehdejší poměry nevídaně nízký, v průměru 22 let. Soubor byl mladý nejenom tělem, ale i duchem. Šéfem souboru byl tehdy čtyřicetiletý Luboš Ogoun a jeho partnerem a spoluchoreografem o tři roky mladší Pavel Šmok. Dvacítka tanečníků tvořila soudržný kolektiv, který pracoval s nadšením, s velkým nasazením a nehleděl na nějaké materiální výhody. Nároky na jejich práci byly větší než u kamenných divadel.<sup>139</sup>

Soubor neměl stálou scénu a byl neustále na cestách, trénoval a zkoušel v nevyhovujícím provizóriu. Balet Praha jako první a jediný divadelní

---

<sup>138</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9.

<sup>139</sup> Tamtéž

soubor v republice uzavíral s tanečnicí jednoroční termínovanou smlouvu, což se vymykalo tehdejší pracovněprávní praxi. Smyslem a posláním studia bylo stát se vývojovou zkušebnou a experimentální laboratoří československého baletního umění. Baletní umění podle nich mělo vynalézat a ne opakovat po druhých. Studio usilovalo o balet nekonformní, netradiční a moderní. Moderní měl být myšlenkou a uměleckým tvarem, obsahem i formou. Nová progresivní díla se ovšem nemohla zrodit přes noc a právě na ně se studio v příští činnosti plně zaměřilo. Tento ambiciózní program se Baletu Praha podařilo z větší části uskutečnit. Dosáhl toho, že se stal prvním souborem, který prorazil dveře do světa a který uvedl ve známost, že v Československu existuje unikátní taneční kultura, moderní balet, jaký se na východě nedal ani tušit.<sup>140</sup>

Za povšimnutí stojí inscenační a choreografická podoba repertoáru. Na té se podíleli výhradně Luboš Ogoun a Pavel Šmok, oba půl na půl. V roce 1968 se Luboš Ogoun, jemuž se stýskalo po velké scéně, vrátil do Brna a post uměleckého šéfa Baletu Praha po něm převzal Pavel Šmok. Po dobu sedmi let měl Pavel Šmok šťastné období, které se skládalo ze soustavné a soustředěné práce s tanečnicí, kteří ho nejen poslouchali, ale i inspirovali. Pavel Šmok i Balet Praha umělecky rostl od inscenace k inscenaci. V roce Pavel Šmok vytvořil dílo *Listy důvěrné*, v němž definitivně našel sám sebe.<sup>141</sup>

Kvůli politické situaci v roce 1970 Pavel Šmok soubor *Balet Praha* formálně rozpustil a většina členů souboru se spolu s ním přemístila do Basileje (Basler Theater). S ředitelem Státního divadelního studia Milošem Hercíkem se dohodli, že jde o jakousi tříletou pauzu, aby se překonala nejhorší doba, pak že Balet Praha bude pokračovat. Po třech letech však už Státní divadelní soubor přestal existovat a Balet Praha tedy zmizel. Ve sdělovacích prostředcích však o zániku nepadlo ani slovo.<sup>142</sup>

Práce v Basileji pro Pavla Šmoka nebyla jednoduchá, neboť místním patriotům nebyl český balet v Basileji po chuti. Švýcaři cizince nemají rádi, natož ty z východu, a proto trvalo nějakou chvíli, než si na český balet zvykli a sžili se s ním. Pavlu Šmokovi se podařilo tuto překážku překonat, rovněž i místní tradici klasiky. Basilejští návštěvníci baletu byli zvyklí na klasiku

---

<sup>140</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9.

<sup>141</sup> Tamtéž

<sup>142</sup> Tamtéž



a moderním tancem byli zaskočeni. Většina si ale zvykla a dospěla k závěru, že tančit se dá i bez špiček a že je možné uvádět i moderní repertoár. Rovněž kritika nemohla přijít na chuť modernímu tanci, a tak Šmokovy choreografie dlouho hanila. Během tří let Pavel Šmok v Basileji inscenoval 14 baletů, choreograficky vypravil čtyři opery a tři operety.<sup>143</sup>

Roku 1973 se Pavel Šmok vrátil do Prahy. Ve vedoucích funkcích stranických a mocenských komunistická garnitura považovala Pavla Šmoka za emigranta, který na Západě neuspěl a který se vrátil jen proto, aby v socialisticky spořádaných poměrech tzv. kalil vodu. V komunistických poměrech o výborného choreografa nebyl zájem, neboť byl Pavel Šmok vnímán politickým systémem jako bezideový modernista a formalista, nepřítel posvěceného klasického baletu. Choreograf, který tanečnický duch i na těle. Hotový vřed na zdravém těle československého baletu. „*Krysař, před nímž třeba chránit naše spokojené Hammeln.*“<sup>144</sup>

Za této politické situace si žádný baletní soubor netroufl Pavla Šmoka vzít do angažmá ani ho pozvat k hostování. Pomocnou ruku však Pavlu Šmokovi podal Boris Slovák, tehdejší šéf baletu Slovenského národního divadla. Pavel Šmok zde nastudoval Janáčkovy *Listy důvěrné* a Stravinského *Ptáka Ohniváka*. Po premiéře se strhla politická diskuse, neboť v závěru baletu spustí carevič Ivan zlatou klec na ptáka Ohniváka. Jednalo se o jinotaj na nedávné osvobození od kontrarevoluce. Sovětský konzulát si stěžoval, a tak byl *Ptáček Ohnivák* hned po první repríze z repertoáru stažen. Tato aféra způsobila, že čeští baletní soudruzi nepovolili Pavlu Šmokovi po další tři roky žádnou práci v baletu. O jeho práci však měli zájem činoherci, operetní tvůrci, opera, hostoval pilně po mnohých divadlech, televizních studiích a ve filmu. Pavel Šmok ve svém postoji neustoupil, nepoddal se režimu.<sup>145</sup>

Téměř dva roky usiloval o oživení základní ideje *Baletu Praha* a nakonec přišlo pozvání z malého divadla Rokoko na Václavském náměstí, kam byl odložen Miloš Hercík (bývalý ředitel Státního divadelního studia, v jehož rámci fungoval i Balet Praha), který nabídl Pavlu Šmokovi spolupráci, prostor i podporu. Prvním baletním počinem na malém jevišti divadla Rokoko

---

<sup>143</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9. s. 36

<sup>144</sup> Tamtéž

<sup>145</sup> Tamtéž

se stal večer s názvem *Jak se dělá balet* (19. listopadu 1975, v choreografii a moderaci Pavla Šmoka). Byl to počátek pro vznik *Pražského komorního baletu* (PKB). Baletní soubor byl tímto zařazen pod *Městská divadla pražská*. Šmok s malým čtyřčlenným souborem nastudoval tři celovečerní premiéry. Šmokův miniaturní soubor vyrazil kurážně do světa na festivaly do Nancy (1977) a na interbalet v Budapešti (1978). O soubor začal být ve světě zájem. Čtyřčlenný soubor *Pražského komorního baletu* vyřešil situaci hromadnou výpovědí v *Městských divadlech pražských* roku 1980. Mimo honosného názvu a prázdných rukou neměl soubor *Pražský komorní balet* nic. Soubor byl zcela unikátní, existující jaksi načerno, bez jediné koruny státní subvence. Přitom jezdil po světě a důstojně reprezentoval umění socialistické vlasti.<sup>146</sup>

O zprostředkování *Pražského komorního baletu* se staral Jiří Opěla ze *Středočeského kulturního střediska*, kterému soubor přirostl k srdci. Později se stal ředitelem *Pražského komorního baletu*. V počátcích divadla šlo o holou existenci, o přežití. Rostoucí tlak domácí i ze zahraničí přiměl Ministerstvo kultury, aby soubor zařadilo do státní subvencované divadelní sítě. *Pražský komorní balet* pak fungoval pod *Českým hudebním fondem* a nakonec i *Pragokonzertem*. Roku 1989 byl soubor *Pražského komorního baletu* součástí *Českého uměleckého studia* a jen jeden jediný rok se těšil z přímé podpory Ministerstva kultury České republiky. Od roku 1995 se stal soubor *Pražského komorního baletu* samostatnou organizací (společnost s ručeným omezením).<sup>147</sup>

V roce 1998 se na místo uměleckého šéfa souboru stal Libor Vaculík, ten vedl soubor až do roku 2001, taktéž na pozici manažera se objevil místo Jiřího Opěly Antonín Schneider. Soubor *Balet Praha* si v této době prošel velkou existenční krizí. V roce 2003 byl soubor přičleněn ke *Státní opeře Praha*, byla zde naděje na umístění souboru. Bohužel nový šéf baletu Pavel Ďumbala v té době nepokračoval v dalším budování moderního tanečního souboru, v důsledku čehož došlo k dalším nečekaným změnám. Následkem jednání šéfa baletu všichni původní tanečníci *Pražského komorního baletu* ze souboru odešli a soubor se v roce 2007 stal opět samostatným. Na sklonku

---

<sup>146</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9.

<sup>147</sup> Historie. *Pražský komorní balet* [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>

roku 2007 se uměleckého vedení souboru ujala mladá choreografka Lucie Holánková, která na pozici umělecké vedoucí setrvala až do roku 2011. Na pozici manažera souboru nastoupila v roce 2007 Ladislava Jandová. Od sezony 2012–2013 má *Pražský komorní balet* ustavenou uměleckou radu z předních osobností české taneční scény.<sup>148</sup>

### 3.2. Repertoár a jeho umělecká činnost

Roku 1968 uvedl Pavel Šmok svoji choreografii *Listy důvěrné* (na hudbu Leoše Janáčka). Tato choreografie patří mezi jeho stěžejní díla, v němž našel sám sebe. V tomto díle vyklenul jakýsi symbolický oblouk umělcova života (Leoše Janáčka) od jeho narození až po smrt. A opět ke zrodu nového života. *Listy důvěrné* jsou pojmenovány jako Matka, Lásky, Inspirace a Smrt. Kompozice je abstraktnější, ale zároveň i hlubší a hudebnější. Je to nejlepší česká choreografie 60. let. Pavel Šmok věděl, že erudovaný divák bude mít při prvním zhlédnutí dojem, že je v díle méně choreografie, než v předchozích choreografiích, které vytvořil.<sup>149</sup>

Mezi jeho další choreografické díla patří balet *Americký kvartet* (Dvořákův smyčcový kvartet F-dur, op. 96, nazýván též *Americký*), který byl zároveň prvním baletem na scéně Národního divadla v Praze. Premiéru měl v roce 1977 na mezinárodním festivalu v Nancy, kde byl přijat s velkým uznáním. *Americký kvartet* je opravdovostí provedení strhující, Pavel Šmok v něm nabízí výklad živoucí vzpomínky na vzdálenou vlast. „*Pavla Šmoka inspirovala k vytvoření nedějového choreografického díla, vyznívajícího jako nepatetická oslava života jeho krás*“.<sup>150</sup>

V roce 1986 uvedl Pavel Šmok premiéru smyčcového sextetu A. Schönberga (op. 4 z roku 1999) *Zjasněná noc*. Jedná se o programní skladbu na báseň Richarda Dehmela. Příběh vypráví o ženě, která má strach ze samoty a proto podlehla náhodnému partnerovi a otěhotněla s ním. Avšak její milý jí přesto neopustí. Pavel Šmok ve své inscenaci zápletku uchoval,

---

<sup>148</sup> Historie. *Pražský komorní balet* [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>

<sup>149</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9. s. 33,34

<sup>150</sup> Fenomén Šmok. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/331?t=0>

celý děj však umístil do válečné a těsně poválečné doby. *Zjasněná noc* je zcela jiný typ baletu, je to silné psychologické drama, které se odehrává v milostném trojúhelníku.<sup>151</sup>

Balet *Holoubek*, který byl uveden v roce 1993, vypráví příběh baladický, tragický. Pavel Šmok ve svém díle *Holoubek* však nesleduje Erbenovu baladu doslovně. Proto jeho taneční ztvárnění nevypráví děj přímočaře, ale příběh je zasazen do prostředí podivného masopustu a mění se ve vdovin zlý sen, noční můru a něžný holoubek ve smrtihlava. *Holoubek* je považován za jeden z vrcholných Šmokových dramaturgických výkonů.<sup>152</sup>

Pražský komorní balet má v současné době bohatý repertoár a mezi jeho nové tituly patří například: *Mono No Aware*, *3 české kvartety*, *Beat*, *Hádej kolik je hvězd*, *Kdo je na světě nejmocnější*, *Musica Slovaca* a *Podmínka k zániku*.<sup>153</sup>

### 3.3. Kritika a reflexe

Vzhledem k tomu, že byl soubor *Pražského komorního baletu* unikátní a vymyká se tehdejšími konvencím, je v době komunismu kritiky odsuzovaly, neboť nerespektoval státní divadelní strukturu v rámci tehdejšího socialistického tábora. Naopak kritiky ve světě na soubor pěly samou chválu. Nikdo z tehdejších českých kritiků se totiž neodvážil jít proti režimu, neboť se bál o svoji existenci. Později však nevyhnutelně došlo k situaci, že se začalo o tomto absurdním divadle mluvit šeptem a pak i hlasitěji a ozývaly se i noviny, například kritička Dr. Dana Paseková, která svým článkem *Sedm statečných*, čímž rozuměla tehdejší personální sestavu *Pražského komorního baletu*, řádně popudila baletní obec. Nechyběly ani intervence ze zahraničí, kdy například Askold Makarov, národní umělec *Svazu sovětských socialistických republik*, intervenoval na ministerstvu kultury, aby byl *Pražský komorní balet* zařazen do státní divadelní sítě.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9. s. 45,46

<sup>152</sup> Tamtéž

<sup>153</sup> Repertoár. *Pražský komorní balet* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/repertoar/>

<sup>154</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9. s. 41

K současnému souboru *Pražského komorního baletu* se jeho zakladatel Pavel Šmok netroufá vyjadřovat, protože prý nezná dnešního diváka. Ve svém rozhovoru ze dne 12. 11. 2012 uvádí, že „vývoj jde až překotně až nepřehledně rychle a já už jsem, co se týče baletu a tance, na kulturní samotě“.<sup>155</sup>

Jedna ze současných recenzí pod názvem *Co všechno se (ne)dá vydržet aneb Černá hodinka Pražského komorního baletu* ze dne 22. 4. 2014 na premiéru baletu s názvem *Beat* (Bít, či nebít), choreografie: Ivgi & Greben, hudba: Tom Parkinson, světelný design: Pavel Kotlík, premiéra 16. 4. 2014, jejíž autorkou je Lucie Dercsényiová, uvádí: „*Pro Pražský komorní balet připravili premiéru nového počínu s názvem Beat. A titul není pouhou „známkou“, představení se skutečně nejen bilo, tlouklo, mlátilo, ale také klátilo a nakonec, pokud zohledníme možné české ekvivalenty slova Beat, mnoho věcí mátló, zaráželo a zůstalo hádankou. Tu si mohli s jistotou zodpovědět pouze sami autoři, kteří měli konkrétní představy ohledně pojmů jako kmen, obřad, narození, rituál. Pak přišli do studia s partou tanečníků, hledali pohybový materiál, někdy se úplně ztratili, ale nakonec se představení začalo rýsovat. Z tohoto kusu se vlastně vyklubalo něco, co původně úplně nezamýšleli, přiznávají se. No, potěš pánbůh, může ledaskoho napadnout a po zážitku z premiérového večera na Nové scéně se vágní pochybnosti, alespoň ty mé, mohly potvrdit. Pokusy autorů o výklad díla se totiž ukázaly jako liché. Není pochyb, že na jevišti probíhá rituál, který započíná lezením prapodivného tvora – když vstane, zjistíme, že je to jedna z tanečnic, jakási šamanka, která se do kruhu celkem šestičlenné i skupiny zapojuje. Sylva Nečasová zaujme péřovým boa, které ukrývá její hrud', kouřově nalíčenou tvář a ohebností svého těla. Obřad začíná za doprovodu dunivých zvuků. I další účastníci této seance jsou oděni do černého – tři muži (Tomáš Červinka, Šimon Kubán, Oliver Mahar) nosí černé upjaté kalhoty, Lenka Bílková a Jaroslava Janečková jsou oblečeny do černých kombinéz. Kostýmy se třpytí a házejí blyštivé odlesky. Pohyblivé běsnění se stává nevypočitatelné – tanečníci se svými těly zacházejí jaksi nelidsky; pohybový tok odporuje*

---

<sup>155</sup> BUREŠOVÁ, Lucie. Fenomén Šmok – Quo vadis PKB?. *Taneční aktuality* [online]. 2012-11-02 [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/fenomen-smok-quo-vadis-pkb/>

běžné anatomii, probíhá chaoticky a vyvolává dojem transu. Do toho se postupně všichni dostávají, když se kineticky hektické sekvence opakují a nabalují na sebe další kreativní transakce. Tanečníci se pohybují v obnaženém scénickém prostoru, po stranách se odkrývá jevištní technika, vše je tmavé a bezútěšné“.<sup>156</sup>

Současnou podobu *Pražského komorního baletu* reprezentuje osm stálých a šest externích tanečníků, kteří zvládají rozsáhlý pohybový rejstřík od technik vycházejících z klasického tance, přes techniky moderního i současného tance až k technikám založeným na improvizacích. Tanečníci mají za sebou bohaté zkušenosti z kamenných divadel i alternativních tanečních scén v České republice i zahraničí. Vznik samotného souboru prolomil zlom ve vývoji tehdy ještě československého baletu. Posláním souboru bylo experimentovat a zkoušet to, co při velkých divadelních domech nebylo možné, dokonce ani nemyslitelné. I přes veškeré úspěchy a ocenění nezískal soubor stálou podporu a zázemí, proto byla jeho činnost omezena na minimum a hrálo se velice často v zahraničí.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Co všechno se (ne)dá vydržet aneb Černá hodinka Pražského komorního baletu. *Taneční aktuality* [online]. 2014-04-22 [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/co-vsechno-se-ne-da-vydrzet-aneb-cerna-hodinka-prazskeho-komorniho-baletu/>

<sup>157</sup> Historie. *Pražský komorní balet* [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>

## 4. TANEC PRAHA

---

Mezinárodní festival současného tance a pohybového divadla Tanec Praha je každoročním vrcholem divadelní sezóny. Jeho důležitým posláním je inspirovat a konfrontovat domácí umělce a umožnit co nejširší laické veřejnosti vnímat současné trendy a vrcholná díla tanečně-divadelních oborů, a to nejen v Praze. Nedílnou součástí festivalu jsou tvůrčí setkání zahraničních umělců s českou taneční veřejností a diskuse se zástupci médií.

Informace uvedené v této kapitole byly bezvýhradně čerpány z oficiálních webových stránek festivalu Tanec Praha.<sup>158</sup>

### 4.1. Historie festivalu a vymezení činnosti

V roce 1989 zařadilo *Pražské kulturní středisko* (dnes již neexistující) do již tradičně konaného *Pražského kulturního léta* i několik dní tanečních představení, která se konala v Obecním domě. V tomto roce festival probíhal především jako akce pro turisty. Teprve roku 1990, tedy až po sametové revoluci, bylo možné do festivalu zařadit i taneční modernu. Tento rok byl také zcela zásadní pro další existenci festivalu. O konání festivalu mělo zájem Ministerstvo kultury i pražský magistrát, a to i přes to, že moderní tanec si v této době teprve hledal diváky. Tento rok se obecnstvu představily velké osobnosti moderního tance, například: *Mats Ek*, *Le Ballet du Grand Théâtre de Genève* a *London Contemporary Dance*, které jsou legendami moderního tance.

Třetí ročník tanečního festivalu se konal v roce 1991, kdy Tanec Praha spolupořádala divadelní obec, a přestože měl festival velký ohlas, skončil značnou finanční ztrátou. Nový zákon o sdružování umožnil vznik samostatného právního subjektu, a tak na podzim tohoto roku bylo založeno občanské sdružení Tanec Praha, které převzalo veškerou zodpovědnost za pořádání festivalu a začalo utvářet profilaci festivalu směrem ke světové taneční moderně s důrazem na kvalitu a nikoli kvantitu. Mezi zakladatele sdružení patřili například Jan Hartmann, Petr Kratochvíl, Zdeněk Prokeš, Pavel Šmok a další.

---

<sup>158</sup> Historie festivalu. *Tanec Praha* [online]. [cit. 2015-02-21]. Dostupné z: <http://www.tanecpraha.cz/page/show/id/56/mn/42/page/56>

Čtvrtý ročník v roce 1992 potvrdil správný směr v upřednostňování kvality před kvantitou. V tomto roce, a to i přes odpor tehdejší oficiální kritiky, začal stoupat význam a prestiž tohoto festivalu. Festivalu se opět zúčastnil soubor *Le Ballet du Grand Théâtre de Genève*, který uvedl celovečerní dílo Ohada Naharina *Kyr/Perpetuum*. Poprvé se v Praze představila také *Rami Be'er*, *Susanne Linke* a *Mats Ek*, *Kibbutz Contemporary Dance Company*.

Roku 1993 se konal pátý ročník festivalu pod záštitou prezidenta Václava Havla. V Národním divadle v Praze se představila Maguy Marin s proslulou Becketovskou „master piece“ *May B*. Arnie Zane Dance Company představila program *D - Man in the Waters*. A temperamentní Brazilci z Balé Teatro Castro Alves tančili v klubu divadla až do rána.

V roce 1994 se otevřely dva zásadní prostory: *Divadlo Archa* a konzervatoř *Dance Centre*. Danza či Savion Glover se předvedli s dalšími americkými tanečníky v divadle *Archa step*. V roce 1995 se zúčastnil festivalu DV8 Physical Theatre s představením *Enter Achilles*. Ve Státní opeře se konalo sólové vystoupení americké legendy Trishy Brownové, nejednalo se však o nezapomenutelný zážitek.

Na osmý ročník festivalu se v roce 1996 vrátil Ženevský balet a svými strhujícími díly Ohada Naharina dopadlo vystoupení baletu triumfálně. Tento rok výrazně zaujal umělec Iztok Kováč, jeden z prvních tanečníků ze zemí bývalého východního bloku, který vystoupil na evropské scéně. Na podzim téhož roku přijel do Prahy i Michail Baryšnikov, který přijal pozvání *Tance Praha*. Festivalu se tehdy osobně zúčastnil i prezident Václav Havel, což podtrhlo výjimečnost celé události.

Devátý ročník festivalu v roce 1997 ozdobil Merce Cunningham, který i přes svůj pokročilý věk vystoupil na jevišti. V tomto roce dominoval švýcarský soubor *Alias*, se kterým se do Prahy vrátil Guilherme Botelho, který již dříve v Praze tančil se ženevským baletem.

V roce 1998 slavil festival Tanec Praha 10. výročí. Vystoupení se konala v netradičních prostorách sportovní haly Folimanka, kde bylo představeno dílo *Le Cri du Chaméléon*, které nastudovala skupina *Anomálie* tvořená absolventy francouzské školy nového cirkusu. V *Chapiteau* na Letné vystoupil Wendy Houstoun, který tančil díla Twyly Tharpa.

Jedenáctý rok festivalu v roce 1999 se konal ve Státní opeře. Tohoto festivalu se zúčastnil soubor legendární postavy Marthy Grahamové. Ani po



50. letech její díla neztratila na aktuálnosti. Tento rok poprvé přijel do Prahy osobně i Ohad Naharin. Poprvé se v Praze objevil Granhoj Dans, jenž se v dalších letech stal doslova miláčkem publika. Festival je již třetím rokem vždy vyprodán, je tedy vidět, že zájem o moderní tanec roste.

## 4.2. Současná podoba festivalu

Plánem pro rok 2000 bylo mít stálý divadelní a studiový prostor pro tanec v Praze. Tím místem se stalo bývalé kino Ponec (nyní divadlo Ponec). Tento rok byl pro festival Tanec Praha ve znamení Trans Dance Europe projektu, který propojuje sedm kulturních metropolí Evropy (Avignon, Bergen, Bologna, Brusel, Helsinky, Reykjavík a Praha). Vůbec poprvé hostoval v zemi východního bloku soubor Ballett Frankfurt. Do historie tance v Česku se tehdy nesmazatelně zapsaly choreografie Williama Forsytha.

O rok později se divadlo Ponec rekonstruovalo, a přestože přestavba ještě nebyla dokončena, byly jeho prostory využity již v červnu téhož roku. Aktivity festivalu Tanec Praha byly zviditelněny těsně před zahájením první sezóny, a to díky přímému benefičnímu televiznímu přenosu, devadesátiminutovému pořadu *Tance kolem Ponce* a dále dokumentu České televize Brno. Za unikátní zážitek tohoto roku lze považovat nejen vystoupení Marie Chouinard s večerem *Solos* ve Státní opeře Praha, ale také izraelský Sheketak v divadle Ponec.

V roce 2002 mělo v době konání festivalu divadlo Ponec již sezonu za sebou, díky čemuž se mohlo stát hlavní festivalovou scénou. Délka festivalu Tanec Praha se díky tomu prodloužila téměř na celý měsíc červen. Tento rok přijela osobně Susanne Linke s Reinlohild Hoffmanovou a jejich duo Metzger – Zimmermann připomnělo zážitky z *Anomálie*. Vedle divadel Ponec a Archa bylo využito i Vinohradské divadlo a vůbec poprvé také prostory Pražského hradu, Jižními zahradami počínaje a Starým královským palácem včetně Vladislavského sálu konče.

Od roku 2003 je měsíc červen již tradičním svátkem tance, festival se odehrává na známých scénách a významně se rozšiřuje i do ostatních regionů. Ženevský balet na festivalu v roce 2003 uvedl Neumeirův balet *Svěcení jara* a Saburo Teshigawaru, Anouk van Dijk přijel s inscenací *Sunna No Onna*. Čeští umělci se začali stále výrazněji prosazovat.

Rok 2004 byl přínosem pro festival Tanec Praha, neboť se právě otevřela Sazka aréna a její prostory byly využity pro vystoupení skupiny Batsheva Ensemble. Vedle oblíbených umělců, jako je Karine Ponties a Granhoj Dans, přijela poprvé i Lia Haraki z Kypru. V tomto roce také francouzský prezident udělil Yvoně Kreuzmannové rytířský řád za mimořádný přínos evropské kulturní spolupráci.

V roce 2005 navštívil festival i taiwanský tanečník a choreograf Lin Hwai-min s dílem *Song sof the Wanderes* a s prostorem Sazka arény se dokázal vyrovnat excelentně. Program také obohatili partneři sítě Trans Dance Europe. Nejsilnější však byla spolupráce islandské Erny Omasdóttir se slovinským režisérem Emile Hrvatinem.

Roku 2006 Marta Lajnerová přebrala vedení festivalu Tanec Praha po Yvoně Kreuzmannové, která získala místo poradkyně ve státní správě. Velmi vyhledávanou součástí programu je nová dramaturgická řada Evropských tanečních laboratoří. V tomto roce se také festivalu zúčastnil soubor Compañía Nacional de Danza.

V roce 2007 s doprovodem orchestru rozezněl Sazka arénu nebývalým stylem balet *Svěcení jara*, úspěch a potlesk diváků si zasloužila Marie Chouinard. Konaly se hned tři různé večery Evropských tanečních laboratoří, které uspokojily publikum.

Rok 2008 byl pro festival Tanec Praha velmi těžký. Kvůli zásadnímu škrtu pražských radních se 20. ročník festivalu Tanec Praha pokazil, neboť nečekané snížení dotace o 90 % organizační tým zcela odradilo v dalším pokračování. Byla to celkově nejhlubší krize v historii festivalu. Do čela festivalu Tanec Praha se po rezignaci opět vrátila Yvona Kreuzmannová. Poprvé se uskutečnil prolog festivalu – Tanec Praha dětem.

Znovuobnovení festivalu v roce 2009 bylo velice úspěšné, francouzská dvojice Montalvo-Hervieu si získala publikum Gershwinovským večerem, který byl plný efektů a překvapení. Taneční laboratoře se rozšířily i do Brazílie, odkud do Prahy dorazila i Flávia Tápias. Švýcarská taneční skupina Drift pak dokázala, že divadlo, pohyb a humor patří k sobě. Situaci festivalu Tanec Praha se podařilo stabilizovat, na festival byly pozvány dvě velké produkce do karlínského divadla, a to Jasmin Vardimon (ta ukáže, jak zajímavě vnímají možnosti tance izraelské tvůrce, v tomto případě trvale žijící v Londýně) a dále Alain Platel (ten při svém historicky prvním hostování přinesl vrcholné zážitky),

jehož soubor *Les ballets C de la B* vzdává poctu Pině v baletu *Out of Context* a svým provedením skutečně vybočuje.

V roce 2011 získal festival Tanec Praha do týmu novou posilu Markétu Perroud, která tou dobou ještě stále působila v Lyonu, přesto se zapojila do práce Umělecké rady a samotné produkce akce a měla v plánu se vrátit do České republiky. Hudební divadlo Karlín umožnilo hostování dvou mimořádných inscenací a umělců, jako je Sidi Larbi Cherkaoui, který v šaolinském klášteře v Číně objevil kouzlo asijských pohybových technik, které dokázal skloubit s vlastní představou o současné taneční výpovědi a vytvořit tak nový unikátní taneční styl, a Akram Khan, který se vrátil ke svým vlastním kořenům v Bangladéši.

V roce 2012 stála v čele festivalu Alena Brožová, její spoluředitelkou byla Markéta Perroud a vedení divadla Ponec se ujala Daniela Řeháková. S celým týmem rozšiřovali doprovodný program, pečlivě hlídali každý detail a neustále posouvali dění na české taneční scéně. Hlavním programem tohoto roku byl návrat Guilherma Botelha s Alias, Wim Vandekeybus v koprodukcí s Divadlem Archa, či Saburo Teshigawara ve spolupráci s 420PEOPLE.

Rok 2013 byl pro festival Tanec Praha opět ve znamení krácení dotací předchozích let, které jsou příčinou přetrvávajícího deficitu. Krácení grantů na živé umění ze strany Ministerstva kultury České republiky přináší těžké dilema, jaký nový program zařadit a jaký bude možné zachovat. Do konce března existovaly dva krizové plány, které spočívaly ve zrušení hostování Akrama Khana, části laboratoří a dalších vynikajících představení. V této nepříznivé finanční situaci však jako zázrakem přišly pozitivní výsledky v programu EU Culture. Z 235 evropských festivalů získal Tanec Praha první místo a dotace Evropské Unie tak festival zachránily. 25. ročník festivalu tedy proběhl v plánovaném rozsahu, včetně dvou mimořádných událostí sezóny – vystoupení vlámského souboru Peeping Tom a britského choreografa Akrama Khana.

Mezinárodní festival současného tance a pohybového divadla Tanec Praha v roce 2014 ukázal to nejlepší, co soudobý světový tanec nabízí. Hlavní část programu otevřela výrazná australská taneční osobnost Lucy Guerin a zakončila jej kanadská hvězda Marie Chouinard. Speciálním hostem byl Alain Platel, který představil svoji novinku *Coup Fatal*. V bohatém programu

nechyběla ani premiéra Spitfire Company, workshopy, ale i program pro děti a studenty. Festival Tanec Praha se konal celý měsíc, konkrétně od 26. května do 26. června, a to nejen v Praze, ale rovnou ve čtrnácti městech České republiky.

Pro rok 2015 se opět připravuje mezinárodní festival současného tance a pohybového divadla Tanec Praha, jehož hlavními tvářemi by tentokrát měli být tanečnice Tereza Ondrová a choreograf a tanečník Peter Šavel.

Podoba festivalu Tanec Praha se v průběhu své historie neustále měnila a rozvíjela, do jeho realizace zasáhlo mnoho různých názorových i finančních krizí, ale i přesto festival dosáhl mezinárodního ocenění a prokázal, že moderní tanec má v oblasti tanečního umění své místo.

## **5. SHRUTÍ A VYHODNOCENÍ ČINNOSTI A VÝZNAMU VYBRANÝCH INSTITUCÍ**

---

Praktická část této diplomové práce se zabývá stanovením hypotéz zaměřených na otázky, jak vybrané instituce spolu působí, jaký mají společný umělecký význam a zda jejich management dostatečně uspokojuje jejich provoz a potřeby.

### **5.1. Stanovení klíčových otázek**

Pro účely vyhodnocení byly stanoveny následující otázky:

1. Má činnost zkoumaných organizací hodnotný společenský a umělecký význam?
2. Je spolupůsobení vybraných institucí spolu ve své činnosti provázané?
3. Uspokojuje management vybraných institucí jejich provoz a potřeby?

### **5.2. Vyhodnocení významu činnosti**

#### **5.2.1. Má činnost zkoumaných organizací hodnotný společenský a umělecký význam?**

Každá instituce, o které jsem ve své diplomové práci psala, má pro taneční umění v České republice hodnotný umělecký význam.

Pražský komorní balet je vázán k Praze, k choreografu Pavlu Šmokovi a k modernímu tanci.

Festival Tanec Praha je spjat s tanečním dění v Praze a má srovnatelný význam s podobnými festivaly hudební a filmové provenience.

Akademie múzických umění se zabývá v první řadě vysokoškolským vzdělávacím systémem a rovněž produkcí vlastní umělecké činnosti.

### **5.2.2. Je spolupůsobení vybraných institucí ve své činnosti provázané?**

Působení vybraných institucí považuji za velmi provázané, a to zejména pro svojí uměleckou činnost, která se navzájem doplňuje. Mají společný především tanec a umění. Každá instituce samozřejmě funguje jinak.

### **5.2.3. Uspokojuje management vybraných institucí jejich provoz a potřeby?**

V průběhu výzkumu jsem došla k závěru, že každá instituce plní své poslání uspokojivě a dobře, neboť lze vyzorovat, že plní manažerské funkce v těchto ohledech:

1. Každá instituce musí mít plán: v případě festivalu Tanec Praha a Pražského komorního baletu jde převážně o dramaturgii, plán her, repertoár, premiéry a reprízy. V případě vysoké školy Akademie múzických umění jsou to studijní plány, organizování rozvrhu, workshopů, kurzů.
2. Důležitým faktorem je také celková organizace. Zde je důležitý umělecký provoz, kam patří reprízy, zájezdy, nová produkce či premiéry. Na Akademii múzických umění je to pak organizace akademického roku, semestru, přijímací zkoušky, státní závěrečné zkoušky a ostatní události vážící se ke studiu.
3. Dalším důležitým prvkem managementu je personální práce, zde se jedná o angažování tvůrců a členů souboru. Na Akademii múzických umění se jedná o personální zajištění pedagogů, lektorů, korepetitorů. Při personální práci je také důležitá správná motivace pracovníků souboru i ve škole, organizace studentů, pedagogů a souboru.
4. Poslední důležitou součástí managementu je kontrola: v případě uměleckých organizací je kontrolou sledování zpětné vazby, což je v případě festivalu Tanec Praha a Pražského komorního baletu umělecká kritika a ohlas diváků. Na Akademii múzických umění se jedná o evaluaci vnitřní i vnější a uplatnění studentů v umělecké sféře.

## ZÁVĚR

---

Ve své diplomové práci jsem postupovala systematicky následujícím způsobem: nejdříve jsem analyzovala stručný vývoj baletu v Čechách, kde jsem podrobně popsala historii tance v Čechách, vývoj českých divadel, v jaké době vznikaly první samotné soubory bez divadelní scény a vznik prvních tanečních institucí. Dále jsem také vysvětlila, jaký je rozdíl mezi festivalem, přehlídkami a soutěží.

V další kapitole jsem se zabývala vysokoškolským vzděláním na Akademii múzických umění v Praze, kde jsem popsala historii školy, studijní plány a také její nejvýznamnější osobnosti spolu s jejich uměleckým a didaktickým působením.

Další kapitola, věnovaná Pražskému komornímu baletu ukazuje, jak bylo těžké v Čechách rozvinout moderní taneční umění bez financí a přízně diváků. Přesto přes všechny problémy se Pražský komorní balet dokázal vyrovnat s nepříznivými situacemi a funguje dodnes.

Festival Tanec Praha je dalším důležitým mezníkem pro rozvoj tanečního umění, především moderního tance. Tato kapitola popisuje historii, vývoj, různé překážky, které v minulých letech stály v organizaci festivalu, a také současnou podobu festivalu Tanec Praha.

Praktická část, se zabývá shrnutím významu činnosti vybraných institucí, jaké mají spolu spojení a jaké mají poslání.

V rámci této části jsou nejprve vysloveny klíčové otázky, které jsou v předchozích kapitolách nastíněny a z předložené studie vychází moje vyhodnocení.

Rozvoj tanečního umění v Čechách si prošel mnoha „zkouškami“... Působnost Akademie múzických umění dává studentům na katedře tance stálou přípravu v oblasti tanečního vzdělávání a tvorby.

Soubor Pražského komorního baletu dokázal, že je silný a působí nadále osamocen a rozvíjí moderní tanec.

Festival Tanec Praha se snaží dávat svým divákům jen to nejlepší, co se moderního umění týká. Domnívám se tedy, že cíl mé diplomové práce byl splněn.

# SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

---

## Seznam použitých knižních zdrojů

BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2006, 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-733-1047-3.

HOLEŇOVÁ, Jana. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 p. ISBN 80-700-8112-0.

HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční Konzervatoř Hlavního Města Prahy; 1945 - 2005*. Vyd. 1. Liberec: Knihy 555, 2005. ISBN 80-866-6014-1.

NÁVRATOVÁ, Jana a Roman VAŠEK. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění, Divadelní ústav, c2010, 239 p. ISBN 978-807-0082-416.

SABINA, Karel: *Počátky českého divadla*. Prokop, Praha 1940

VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Nakl. Akropolis, 1997. ISBN 80-857-7053-9.

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 233 s. ISBN 978-807-3312-435.



## Seznam použitých internetových zdrojů

- Balet. *Národní divadlo Brno* [online]. [cit. 2015-01-26]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/online-archiv/balet>
- Baletní příprava ND. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-02-07]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/o-pripravce>
- BUREŠOVÁ, Lucie. Fenomén Šmok – Quo vadis PKB?. *Taneční aktuality* [online]. 2012-11-02 [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/fenomen-smok-quo-vadis-pkb/>
- DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Co všechno se (ne)dá vydržet aneb Černá hodinka Pražského komorního baletu. *Taneční aktuality* [online]. 2014-04-22 [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/co-vsechno-se-ne-da-vydrzet-aneb-cerna-hodinka-prazskeho-komorniho-baletu/>
- Fenomén Šmok. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-02-20]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/331?t=0>
- Historie - balet. *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/balet/stranka/47-historie-balet.html>
- Historie a současnost. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-01-11]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/historie>
- Historie festivalu. *Tanec Praha* [online]. [cit. 2015-02-21]. Dostupné z: <http://www.tanecpraha.cz/page/show/id/56/mn/42/page/56>
- Historie školy. *Taneční konzervatoř hl. m. Prahy* [online]. [cit. 2015-02-08]. Dostupné z: <http://www.tkpraha.cz/clanky/historie.html>
- Historie. *Ceny Thálie* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z: <http://www.ceny-thalie.cz/historie.php>
- Historie. *Pražský komorní balet* [online]. [cit. 2015-02-18]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>
- Historie. *Základní umělecká škola Blatná* [online]. [cit. 2015-02-04]. Dostupné z: <http://www.zus-blatna.cz/historie/>
- Historie: Baletní příprava Národního divadla. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2015-02-06]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/historie>
- HOLEŇOVÁ, Jana. Profil souboru. *Divadlo J. K. Tyla v Plzni* [online]. [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://www.djkt-plzen.cz/cz/balet/profil-souboru/>
- Janeček Václav. *HAMU* [online]. [cit. 2015-03-08]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance/pracovnici/janecek-vaclav>
- Katedra tance – OPPA. *AMU=DAMU+FAMU+HAMU* [online]. [cit. 2015-02-15]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/course/index.php?categoryid=72>

Katedra tance. *Hudební a taneční fakulta AMU* [online]. [cit. 2015-02-14].  
Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>

O čtyřech dnech. *Čtyři dny* [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z:  
<http://www.ctyridny.cz/o-ctyrech-dnech/>

O festivalu. *Česká taneční platforma* [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné z:  
<http://www.tanecniplatforma.cz/page/show/id/189/mn/105/page/189>

O Festivalu. *Malá inventura* [online]. [cit. 2015-02-10]. Dostupné  
z: <http://www.malainventura.cz/2015/o-festivalu>

Petr Zuska. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2015-01-25]. Dostupné  
z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/petr-zuska>

Repertoár. *Pražský komorní balet* [online]. [cit. 2015-02-14]. Dostupné z:  
<http://prazskykomornibalet.cz/repertoar/>

Umělecký šéf. *Národní divadlo Brno* [online]. [cit. 2015-01-27]. Dostupné  
z: <http://www.ndbrno.cz/balet/umelecka-sef-baletu-ndb>

VAŠEK, Roman. Soutěžní přehlídka současné taneční tvorby ČR má své  
vítěze. *Národní divadlo* [online]. 2015-01-16 [cit. 2015-02-14]. Dostupné  
z: <http://operaplus.cz/soutezni-prehlicka-soucasne-tanecni-tvorby-cr-ma-sve-viteze/>

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora:** Kristýna Kaufmannová

**Obor:** 7202T026 – Sociální a mediální komunikace (Mgr. SMK)

**Forma studia:** kombinovaná

**Název práce:** Produkce a organizační činnost vybraných institucí v tanečním umění.

**Rok:** 2015

**Počet stran textu bez příloh:** 63

**Celkový počet stran příloh:** 0

**Počet titulů českých použitých zdrojů:** 7

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů:** 0

**Počet internetových zdrojů:** 24

**Počet ostatních zdrojů:** 0

**Vedoucí práce:** Doc. Mgr. Václav Janeček Ph. D.