

**Univerzita Karlova**  
**Fakulta humanitních studií**

**Soudobé evropské dějiny**



**Porovnání vývoje české a polské baletní scény v letech 1945–1970**

Disertační práce

**Mgr. Lucie Felcan Rajlová, DiS.**

**Vedoucí práce:** prof. PhDr. Jiří Pešek, CSc.

2023

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: **27. září 2023**

Mgr. Lucie Felcan Rajlová, DiS,

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala zejména svému školiteli, prof. PhDr. Jiřímu Peškovi, CSc. za jeho cenné rady, konstruktivní připomínky, neochvějný optimismus a trpělivé vedení. Za inspirativní konzultace, milá setkání a nespočet společných hodin bych chtěla poděkovat všem baletním umělcům, kteří mne již léta provázejí. Mé zvláštní poděkování je dále směřováno těm, kteří během výzkumné činnosti již navždy odešli a kterým bych chtěla tuto práci věnovat. Nezbytnou oporou mi byli také mí blízcí přátelé a členové rodiny, zejména moje milovaná maminka, jejichž nesmírná podpora a trpělivost byly klíčové pro úspěšné dokončení této disertační práce. Zvláštní poděkování na závěr patří i mému armádnímu podpůrnému týmu, především Martinovi, který mi v posledním roce nepřestával dodávat odvahu a vždy našel způsob, jak mě uklidnit a povzbudit. Děkuji.

## **Abstrakt**

Předložená disertační práce se noří do fascinujícího světa baletu, jednoho z nejvýraznějších a nejfantastičtějších uměleckých oborů. Její primární zaměření spočívá v analýze a komparaci vývoje české a polské baletní scény v časovém rozmezí let 1945 až 1970, s cílem osvětlit určité klíčové fáze a otázky, např. emancipace a uznání baletu jako specifické umělecké disciplíny. Disertační práce se také soustředí na profesní dráhu baletních tanečníků, zkoumá výhody a nevýhody spojené s touto kariérou, včetně finančního ohodnocení.

Práce je rozdělena do sedmi klíčových kapitol (hodnocení pramenů, metodologická část, pět tematických kapitol), doplněných o úvod, závěr, seznamy a přílohy. V rámci první kapitoly je kladen důraz na významné změny v meziválečném období, které jsou považovány za esenciální pro porozumění vývoje poválečné baletní scény v Československu a Polsku. Kapitola se rovněž věnuje i osobnostem, jejichž odkaz měl vliv na následující generace baletních umělců. Samostatná část je věnována tanečnímu vzdělávání na třech úrovních, zkoumajíc příčiny a důsledky rozdílností s potenciálním vlivem na budoucí vývoj. Tato část je těsně propojena s další sekcí zaměřenou na expanzi baletu na stálých divadelních scénách, poválečný vývoj a 50. léta. Zde rovněž představuji významné poválečné baletní osobnosti a jejich osudy na pozadí politického režimu (Saša Machov, Ivo Váňa Psota). Poslední tematická kapitola se věnuje 60. letům, s důrazem na baletní inovátory (Pavel Šmok a Conrad Drzewiecki), a také na Balet Praha a problematiku emigrace tanečníků. Průběhem celé práce je sledována československo-polská komparativní linie, která bere v úvahu širší historické souvislosti a vzájemné vztahové problémy, včetně otázky Těšínska.

V rámci celé disertační práce je věnována značná pozornost také protagonistům tohoto umění – baletním tanečníkům, choreografům a pedagogům, a to prostřednictvím biografických medailonků, které jsou v některých případech doprovázeny i obrazovým materiálem. Disertační práce využívá i široké spektrum pramenných zdrojů.

## **Klíčová slova**

Balet, baletní umělci, Československo, divadelní scéna, dramaturgie, choreografie, Národní divadlo, tanec, taneční školství, Polsko

## **Summary**

This dissertation delves into the fascinating world of ballet, one of the most expressive and fantastic artistic disciplines. Its primary focus is to analyse and compare the development

of the Czech and Polish ballet scene between 1945 and 1970 in order to shed light on certain key phases and issues, such as the emancipation and recognition of ballet as a specific artistic discipline. The dissertation also focuses on the career paths of ballet dancers, examining the advantages and disadvantages associated with this career, including financial reward.

The structure of the thesis is divided into seven key chapters (source evaluation, methodological section, five thematic chapters), supplemented by an introduction, conclusion, lists and appendices. The first chapter focuses on significant changes in the interwar period, which are considered essential for understanding the development of the post-war ballet scene in Czechoslovakia and Poland. The chapter also focuses on the personalities whose legacy influenced subsequent generations of ballet artists. A separate chapter is devoted to dance education at three levels, exploring the causes and consequences of differences with potential implications for future developments. This section is closely linked to another section focusing on the expansion of ballet on permanent stages, post-war developments and the 1950s. Here I also present important post-war ballet personalities and their fates against the background of the political regime (Saša Machov, Ivo Váňa Psota). The last thematic chapter is devoted to the 1960s, with an emphasis on ballet innovators (Pavel Šmok, Conrad Drzewiecki), as well as on Ballet Prague and the issue of dancers' emigration. Throughout the thesis, a Czechoslovak-Polish comparative line is traced, taking into account the broader historical context interrelation issues, including the question of Těšín.

Throughout the dissertation, considerable attention is also paid to the protagonists of this wonderful art – ballet dancers, choreographers and teachers – through biographical medallions, which in some cases are accompanied by pictorial material. The dissertation also makes use of a wide range of source material.

## **Keywords**

Ballet, ballet artists, Czechoslovakia, theatre scene, dramaturgy, choreography, National Theatre, dance, dance education, Poland

„Je mnoho různých povolání, ale tanec je poslání,  
ve kterém čas není ničím a jeho náplň vším.“  
(Joe Jenčík)

# OBSAH

Úvod .....	10
<b>1. Zhodnocení použitých pramenů .....</b>	<b>20</b>
Archivní prameny (archivy a divadelní ústavy) .....	22
Archivy .....	22
Divadelní ústavy .....	24
Písemné prameny .....	26
Literatura .....	27
Kvalifikační práce .....	30
Tiskoviny .....	31
Rozhovory .....	31
Ostatní prameny .....	32
<b>2. Metodologie.....</b>	<b>34</b>
<b>3. Kulturní svět před rokem 1945.....</b>	<b>39</b>
Česká kultura a balet.....	47
Slovenská kultura a balet.....	61
Polská kultura a balet.....	63
Peripetie tanečního světa během 2. světové války.....	66
Závěr kapitoly.....	75
<b>4. Stručný nástin československo-polských vztahů ve 20. století.....</b>	<b>77</b>
<b>5. Taneční školství a jeho osobnosti.....</b>	<b>84</b>
České taneční školství a vzdělání .....	84
Baletní příprava Národního divadla Praha .....	87
Soukromá baletní škola I. V. Psoty .....	94
Taneční konzervatoř v Praze .....	97
Taneční konzervatoř v Brně .....	104
Taneční konzervatoř v Ostravě.....	107
Akademie múzických umění v Praze .....	109
Slovenské taneční školství a vzdělání.....	115
Slovenská baletní příprava .....	115
Taneční konzervatoř v Bratislavě.....	118
Vysoká škola múzických umění .....	121
Polský systém tanečního školství a vzdělávání .....	123
Polská baletní škola .....	125

Vysokoškolské taneční vzdělání v Polsku .....	134
Vzájemné porovnání tanečního školství .....	137
<b>6. Peripetie obnovy divadelního života .....</b>	<b>141</b>
Československo a Polsko na prahu nových možností.....	141
Poválečné Československo.....	142
Historický kontext 50. let .....	147
Stanislavský a sovětská dramaturgie .....	149
Vybrané problémy baletního světa ve 40. a v 50. letech.....	150
Česká baletní scéna po válce .....	152
Národní divadlo Praha.....	153
Národní divadlo v Brně .....	164
Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem .....	170
Divadlo F. X. Šaldy v Liberci .....	172
Divadlo J. K. Tyla v Plzni .....	175
Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích .....	180
Moravské divadlo Olomouc .....	183
Národní divadlo moravskoslezské.....	186
Slezské národní divadlo.....	189
Slovenská baletní scéna po válce.....	192
Slovenské národné divadlo.....	193
Východoslovenské národné divadlo v Košicích .....	195
Slovenské divadlo v Prešove .....	199
Spevohra Divadla Jozefa Gregora Tajovského (DJGT).....	200
Polská baletní scéna po válce.....	202
Teatr Wielki w Warszawie/ Balet Teatru wielkiego w Warszawie.....	204
Teatr Wielki w Poznani.....	209
Opera Śląska.....	211
Teatry Dolnośląskie (Opera Wrocław).....	212
Studio Operowe przy Filharmonii Bałtyckiej.....	214
Teatr Wielki w Łodzi .....	216
Armádní umělecké soubory .....	219
Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého (AUS VN).....	220
Vojenský umelecký súbor kapitána Jána Nálepky .....	224
Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego (RZAWP) .....	226
Vzájemné porovnání armádních uměleckých souborů.....	228
Shrnutí kapitoly .....	230



<b>7. Kulturní uvolnění v 60. letech</b> .....	<b>234</b>
Československý baletní svět se otevírá.....	236
Balet Praha .....	244
Rok 1968 a jeho dopady na československý taneční svět .....	251
Polský taneční svět v 60. letech a Conrad Drzewiecki .....	256
Shrnutí 60. let a výhled do dalšího desetiletí .....	260
<b>Závěr</b> .....	<b>263</b>
<b>Seznam použitých zkratk</b> .....	<b>270</b>
<b>Použité prameny</b> .....	<b>272</b>
Literatura.....	272
Studie a články.....	275
Archivní prameny .....	277
Tiskoviny – periodika a časopisy.....	278
Absolventské práce .....	278
Internetové články a další online zdroje .....	278
Jiné.....	286
<b>Jmenný seznam</b> .....	<b>287</b>
<b>Seznam baletních děl</b> .....	<b>294</b>
<b>Seznam fotografií</b> .....	<b>297</b>
<b>Seznam tabulek</b> .....	<b>298</b>
<b>Seznam příloh</b> .....	<b>298</b>
<b>Přílohy</b> .....	<b>299</b>

V dnešní uspěchané době 21. století, plného moderních technologií a neustálého shonu, je občas obtížné zpomalit a plně si uvědomovat a vychutnávat jednotlivé momenty a emoce, které nám přinášejí. Nejinak tomu je při návštěvě divadelní inscenace. Toto platí dvojnásob, pokud se jedná o baletní představení, kde hlavní roli nehrají slova, ale precizní synchronizace pohybu a hudby.

Balet prošel dlouhým a náročným procesem, než byl uznáván jako plnohodnotná umělecká disciplína. Jeho cesta k emancipaci a společenskému uznání jako unikátní umělecké disciplíny neprobíhala synchronně s ostatními uměleckými obory. Dokonce lze říci, že tento proces ocenění byl nejdelší v celém divadelním prostředí.

Z toho plynulo několik důsledků, které ovlivnily vývoj baletu. Např. jak uvádí Bulínová ve své studii: *tanci byla věnována menší pozornost, dochovalo se o něm méně informací, méně se rozvíjely doprovodné disciplíny a prostředky, které by uchování informací a zároveň vnitřní vývoj oboru podporovaly.*<sup>1</sup> Přetrvávající pocit, který ve mně hluboko rezonuje, je, že tanec – a nejen balet – je do určité míry stále považován za tu "Popelku" divadelního světa.

Dalším prvkem, který tuto situaci odráží, je mediální prezentace. Pokud se podíváme do novin, internetových médií či různých publikací, zjistíme, že prostor věnovaný tanečnickům je v porovnání s ostatními divadelními umělci zcela okrajově. Existuje více důvodů, proč je tomu tak, a mezi ně patří i to, že pochopení baletního díla může být náročné. To platí jak pro jeho interpretaci, tak pro pochopení ze strany kritiky, publicistů či divadelního publika.

Při reflektování o baletu se zamýšlíme nad čím? Finální podoba, kterou obdivujeme na scéně, je typicky produktem kreativní spolupráce trojice umělců: libretisty, skladatele a choreografa. Dosažený umělecký efekt je pak do značné míry závislý na interpretačních dovednostech tanečníků. Při hlubším zkoumání baletu se nevyhneme následujícím zásadním otázkám: Jaké atraktivitativy skrývá balet, že očaruje nejen jeho aktéry, ale i diváky a vědce různých oborů, kteří mu věnují pozornost? Co je onou vábníčkou, díky níž balet milujete? Čím vás tak uchvátí? Proč každoročně přiláká mnoho nových zájemců o toto krásné umění?

Balet, přestože je svou podstatou omezen absencí verbální komunikace a dalších konceptuálních sdělení, což nepochybně představuje jisté výzvy a určuje jeho hranice, rozhodně nezaostává za jinými divadelními formami. Právě naopak, tento umělecký žánr představuje jedinečný "jazyk" či "řeč" těla. *Všechny tyto limity, omezení*

---

<sup>1</sup> BULÍNOVÁ, Karolína et al. Je tanec profese? In: BULÍNOVÁ, Karolína et al. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 9.

*a indispozice baletu nicméně neznamenají, že by byl dokonale „němý“ a „nevýmluvný“. Balet může – a umí – sdělovat i velmi komplikované a subtilní obsahy prostřednictvím svých specifikovaných prostředků, tj. prostřednictvím jevištních obrazů stvořených a složených z tance, pohybu, gest a mimiky účinkujících postav, z hudební i výtvarné stránky, zvuku i světla. Tyto obrazy dovedou divákovi sdělit všechny potřebné informace o průběhu děje, vzájemných vztazích postav, jejich povaze, myšlenkách, náladě, citech, nitru.<sup>2</sup>*

Jak vypadá profesní dráha baletních tanečníků? Ta je charakterizována časovým omezením, nedostatečnou finanční a společenskou valorizací, mimořádně vysokou fyzickou i psychickou zátěží a vyčerpávajícími nároky. Doba, po kterou se tanečník na vrcholové úrovni připravuje na svou aktivní sólovou kariéru, je nesrovnatelná s délkou období, ve kterém se této kariéře může plně věnovat. Balet však přes všechny tyto náročnosti představuje pro mnoho lidí, umělce i diváky, hlubokou lásku a vášně, která jim způsobuje doslova dechberoucí pocity a vryje se jim hluboko a trvale do srdce.

Již od dětství sama patřím do této skupiny, jsem tzv. insider a této skutečnosti se posléze věnuji v metodologické části. I když již aktivně netančím, jsem věrnou, i když občas kritickou divačkou vybraných baletních představení, které se v českém prostředí uvádějí. Stále platí, že jakmile zaslechnu první tóny baletů Petra Iljiče Čajkovského (1840-1893) a jeho *Labutí jezero*<sup>3</sup> a ono známé Pas do quatre (Dance of the Little Swans) či Květinový valčík (Waltz of the Flowers) z *Louskáčka*<sup>4</sup>, tak zas a znovu sleduji představení s velkým obdivem a úctou ke všem baletním umělcům. Jakmile totiž balet jednou milujete, je to vztah na celý život, aniž by musel mít jakékoliv, byt pragmatické opodstatnění.

V předešlých letech jsem se zabývala baletním uměním a došla jsem k následujícímu závěru. Balet a jeho účinkující představují zajímavé téma pro výzkum laické a odborné veřejnosti. Není nadsázka tvrdit, že balet se stává stále populárnějším výzkumným tématem. Baletní tanečníci mohou být prozkoumáváni z různých úhlů, což

---

<sup>2</sup> BRODSKÁ, Božena a VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2004, s. 18–19.

<sup>3</sup> Jedním z nejznámějších baletů na světě je *Labutí jezero*. Dílo mělo premiéru 4. dubna 1877 ve Velkém divadle v Moskvě. Původní libreto napsali Vladimír Petrovič Begičev a Vasilij Fjodorovič Gelcer. Hudbu k baletu složil P. I. Čajkovskij. V *Labutím jezeře* je nesmazatelná česká stopa, kterou se stala choreografie Václava Reisingera (1828–1893), prvního baletního mistra v Národním divadle. Později uváděná inscenace byla již v choreografiích Mariause Petipa (1818–1910) ve spolupráci se Lvem Ivanovem (1834–1901).

<sup>4</sup> *Louskáček* je baletní pohádková inscenace, která se zpravidla objevuje v divadlech v období vánočních svátků. Premiéru měla inscenace 18. prosince 1892 v Mariinském divadle v Petrohradě. Příběh byl inspirován námětem románového díla *Louskáček a myší král*, jehož autorem byl německý spisovatel E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Hudbu k baletu složil P. I. Čajkovskij a choreografii vytvořil opětovně Marius Petipa spolu se Lvem Ivanovem. I v dnešní době se jedná o jednu z nejoblíbenějších baletních inscenací.

umožňuje komplexní pohled na jejich fyzické a psychické aspekty, stejně jako na jejich vnitřní zážitky během výkonu. Tuto interdisciplinární povahu baletního umění dokládají tři vybrané níže uvedené články z rozdílných vědeckých oborů, které ukazují, jak může být baletní téma zkoumáno z různých perspektiv:

Prvním je studie portugalské badatelky Filipe Rocha Rodrigues a jejího autorského kolektivu, s názvem *Soulad mezi osobou a zaměstnáním v průběhu pracovního života – Příklad tanečnicka klasického baletu*<sup>5</sup>, v níž se tým zabýval krátkodobou životní kariérou tanečnicků a jejími příčinami, následky a vnímání této skutečnosti ze strany samotných umělců. Více než v jiných povoláních probíhá v tomto uměleckém oboru sebeidentifikace s vybranou rolí. Vnitřní motivaci a vášni pro tanec se zabývali ve své studii z roku 2006 např., i ve zmíněném článku citovaní, sociologové Steven Wainwright a Bryan Turner.<sup>6</sup> Jejich referenční platformou byli tanečníci londýnského souboru Royal Ballet a v rámci opomíjené sociologie těla se zaměřili na vnímání zranění a stárnutí těla pohledem tanečnicků tohoto prominentního souboru. Cílem zkoumání F. R. Rodrigues a jejího týmu bylo, aby se tanečníci lépe adaptovali na změny, se kterými se potýkají během svého pracovního života, a po celé jeho trvání si snáze udrželi duševní rovnováhu. Klasičtí baletní tanečníci byli v rámci studie vybráni jako extrémní případ, u něhož je s ohledem na mnoho faktorů obtížné konstantně udržet psychickou vyrovnanost a vnitřní pohodu po dobu celé kariéry. Terénní výzkum probíhal rok a tým měl příležitost pozorovat taneční soubor v průběhu běžné práce. Realizováno bylo 40 polostrukturovaných rozhovorů,<sup>7</sup> které byly následně v rámci interpretace a analýzy kódovány. Výsledkem tohoto procesu bylo, po rozdělení dle věkových kategorií, celkem 185 kódových jednotek, se kterými se dále pracovalo a jež vyústily v jednotlivé body analýz s důrazem na potřebu zvyšování kompetencí a specifických potřeb na jednotlivých úrovních kariérního postupu.

Druhým příkladem je článek americké výzkumnice Lyndy Flower "Můj všední člověk tam nebyl, bylo to jako moje druhé já." Kvalitativní studie duchovních prožitků

---

<sup>5</sup> RODRIGUESA, Filipa Rocha, et al. Person-job fit across the work lifespan – The case of classical ballet dancer. *Journal of Vocational Behavior*. Elsevier, 2020, **118**(April 2020). ISSN 1095-9084.

<sup>6</sup> WAINWRIGHT, Steven P. a Bryan S. TURNER. 'Just Crumbling to Bits'? An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers. *Sociology*. 2006, **40**(2), 237-255.

<sup>7</sup> Struktura narátorů: 32x stále aktivních tanečnicků, 6x již bývalých tanečnicků, 1x primabalerína, která byla v tanečním důchodu, a 1x primabalerína, která byla zodpovědná za řízení společnosti. Ženy tvořily 65 % z účastníků výzkumu. Hierarchické složení vzorku bylo: 3 % stážisté, 44 % baletní sbor, 15 % demisolisté, 16 % sólisté a 22 % principál. Rozdíly byly zkoumány ve třech věkových skupinách: mladý věk, tanečníci do 25 let – 7x; střední věk, tanečníci mezi lety 26 a 35 – 12x; a stáří, tanečníci a bývalí tanečníci, kteří jsou ve věkovém rozmezí 36 až 60 let – 21 x. Touto účastí narátorů ve výzkumu bylo pokryto vnímání tanečnicků během celé jejich profesionální kariéry. (data převzata z článku odkaz viz výše)

během vrcholného výkonu v baletním tanci...<sup>8</sup> Text byl publikován v roce 2016 v mezinárodním časopise, který se specializuje na vývoj a zlepšení lidského zdraví a fungování těla. Cílem studie bylo sledování duchovního (spirituálního) prožitku umělce v průběhu jeho tanečního výkonu. Zkoumání probíhalo formou kvalitativního výzkumu s přístupem interpretativní fenomenologické analýzy („interpretative phenomenological analysis“ – IPA). Prožitky při tanci, které byly výrazně odlišné od každodenních pocitů, se týkaly všech tanečníků bez rozdílu pohlaví a věku. Jejich zkušenosti zahrnovaly zvýšené stavy vzrušení, ztrátu vědomí času nebo místa, uvědomění si jiného ‚skutečného‘ nebo ‚vnitřního‘ já a nepojmenovatelné duchovní zkušenosti. Tanečníci tyto své stavy popisovali např. takto:

- „Staví vás to nad běžnou rovinu života... Myslím, že tanečníci jsou nad anděly.“
- „Když tančím, jsem spíš duše.“
- „Jsem pohlcena magickým kouzlem. Tanec je jiskra, která by měla být cítit hluboko uvnitř.“
- „Najdete v sobě jinou osobu, o které jste předtím nevěděli, že ji v sobě máte.“<sup>9</sup>

V rámci analýzy získaných dat a výpovědí byla zjištěna témata, která byla reflektována u všech účastníků a lze je shrnout jako: „mimořádný“ prožitek během vrcholného baletního výkonu, jež doznívá v umělci i po jeho ukončení; prožití zkušenosti popisováno jako duchovní (jak světské, tak náboženské); a asi nejzásadnější, ale zároveň nejméně překvapující, je onen celkový projev samotné lásky a vášně k baletu, jenž je velmi výrazný.

Za třetí je článek z oblasti medicíny, zaměřený na psychiatrii: „*Životopisné zajímavosti: Příklad Vaslava Nižinského*“,<sup>10</sup> francouzského autora a psychiatra Jean-Christophe Sezneca. Autor se v něm věnuje ruskému tanečníkovi a choreografovi

---

<sup>8</sup> FLOWER, Lynda. “My day-to-day person wasn’t there; it was like another me”: A qualitative study of spiritual experiences during peak performance in ballet dance. *Performance Enhancement & Health*. 2016, 4(1-2), 67-75.

<sup>9</sup> Originální text:

- It puts you above the normal plane of living... I think that dancers are above angels.
- When I dance I’m more of a soul.
- I become engrossed in a magic spell. Dancing is a spark that should be felt deep inside.
- You find a different person that you didn’t know about yourself before.

Převzato: FLOWER, Lynda. “My day-to-day person wasn’t there; it was like another me”: A qualitative study of spiritual experiences during peak performance in ballet dance. *Performance Enhancement & Health*. 2016, 4(1–2), s. 68.

<sup>10</sup> SEZNEC, Jean-Christophe. Les arcanes d’un intérêt biographique: l’exemple de Vaslav Nijinski. *Annales Médico-psychologiques: revue psychiatrique*. Francie: Elsevier, 2021, 179(7), 612–616. ISSN 0003-4487.

polského původu Vaslavu Nižinskému,<sup>11</sup> přezdívanému « dieu de la danse ».<sup>12</sup> Vaslav Nižinsky byl mimořádným tanečníkem a choreografem a je bez nadsázky považován za jednu z tanečních legend 20. století. Působil ve světově známém baletním souboru Ballets Russes,<sup>13</sup> jehož zakladatelem byl Sergej Ďagilev. Působení tohoto baletního souboru je vnímáno jako revoluce v baletu a osobnost Ďagileva jako génia, jediného svého druhu, který nastavil vkus a redefinoval umění ve 20. století.<sup>14</sup> Významnou tanečnicí byla i jeho sestra Bronislava Nižinská.<sup>15</sup> Studie se ale primárně věnuje celoživotnímu boji Nižinského s psychickými problémy, ústíci v dlouhodobé pobyty na psychiatrické klinice a způsobu léčby, která byla tanečníkovi aplikována.

Tři dříve zmiňované studie poskytují pouze stručný přehled o mnohotvárnosti pohledů na balet a jeho výzkum.<sup>16</sup> Jako historička přistupuji k tomuto vybranému

---

<sup>11</sup> Vaslav Nižinsky (Václav Nijinský, Waclaw Niżyński) narozen v roce 1889/1890 v Kyjevě (v dostupných materiálech se rok narození tanečníka rozchází). Rodiče Tomasz a Eleonora Niżyńští byli tanečníci polského původu. Vaslav Nijinsky byl absolventem slavné carské baletní školy v Petrohradě. Později se stal jednou z klíčových postav souboru Ballets Russes. Během první světové války byl v domácí internaci, v Maďarsku. Posléze se u něj stále citelněji začaly projevovat psychické problémy, jež mu znemožňovaly tančit a veřejně vystupovat. Zemřel v roce 1950, ve věku 60 let.

<sup>12</sup> « dieu de la danse », v českém překladu – bůh tance, tančící bůh

<sup>13</sup> Ballets Russes (Les Ballets Russes de Serge Diaghilev) byl ruský baletní soubor, který byl založen v roce 1909. Jeho zakladatelem byl Sergej Ďagilev (1872–1929), jenž proslul především jako producent uměleckých představení, kritik a mecenáš. Soubor byl složen z nejlepších tanečníků, působících zejména na petrohradské scéně carského Mariinského divadla a Velkého divadla v Moskvě. Výraznými postavami byli zejména Vaclav Nižinskij (1889/1890–1950), Michail Fokin (1880–1942) a primabaleríny Anna Pavlovová (1881–1931) či Tamara Karsavina (1885–1978). Všichni jsou dodnes považováni za světové ikony baletu 20. století. Soubor uchvátil baletní scénu v Paříži. Ballets Russes byl jedinečnou a nenapodobitelnou kombinací špičkových tanečníků, hudebních skladatelů a výtvarných umělců. Sergej Ďagilev zemřel v roce 1929 a soubor Les Ballets Russes ukončilo svou činnost. Tanečníci postupně působili po celém světě, na těch nejprestižnějších baletních scénách. Existovalo ještě několik následnických souborů, odkazující na Les Ballets Russes, např. Ballet Russe de Monte Carlo.

<sup>14</sup> HOROWITZ, Joseph. *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*. New York: HarperCollins, 2009. 556 s. ISBN - 9780061971303. (s. 37) ebook

<sup>15</sup> Bronislava Nižinská byla tanečnicí a choreografkou polského původu. Narodila se v roce 1891 v Minsku. Rodiče Tomasz a Eleonora Niżyńští byli tanečníci polského původu. Po studiu na Akademii ruského baletu Agrippiny Vaganovové začala spolu se svým bratrem Vaslavem působit v Ballets Russes. Později založila v Kyjevě baletní školu, která měla mimořádný ohlas a ve Francii vlastní baletní soubor. Významným obdobím se pro Nižinskou stala zejména druhá polovina 30. let. V roce 1937 se stává šéfkou souboru Polski Balet Reprezentacyjny, složeného zejména z tanečníků varšavského baletu, se kterým získala cenu Grand Prix v taneční oblasti na světové výstavě v Paříži. Soubor tančil na hudbu polských skladatelů – Romana Palestra (1907–1989), Michala Kondrackiego (1902–1984), Boleslawa Woytowicza (1899–1980) a Karola Szymanowskiego (1882–1937). Následující rok založila baletní školu v Los Angeles, kde spolupracovala s American Ballet Theatre a později vedla i Buffalo Ballet Theater. Bronislava Nižinská zemřela v Los Angeles v roce 1972, ve věku 81 let.

<sup>16</sup> Studii bylo v rámci výzkumu prozkoumáno mnohem více. Zde se jedná pouze o ukázkou vzorku. Další studie, zkoumané zpravidla na parciální témata, sklouzávaly občas k popisnosti, či byly

tématu s jistým rozdílným úhlem, což se diferencuje od standardního výzkumného přístupu v této oblasti. V mém doktorském studiu je hlavní zaměření na různý vývoj dvou mezinárodních baletních scén v kontextu historických událostí, které měly přímý i nepřímý dopad na toto umělecké prostředí. Tato práce má ambici poskytnout vhled do důležitého období moderních československých a polských kulturních dějin s důrazem na baletní scénu neusiluje o kompletní teatrologickou analýzu dané doby. Takto ambiciózní cíl by nebylo možné dosáhnout v daném rozsahu. Mým úkolem je zdůraznit propojenost a neoddělitelnost kultury od historických událostí.

Ve své práci chci nabídnout alternativní pohled na baletní tematiku, který není čistě umělecký, a to hlavně na základě vlivů, jež formovaly tuto oblast a do jisté míry, alespoň oficiálně, určovaly směr baletního a tanečního vývoje. Je tedy nezbytné věnovat pozornost také dění ve společnosti, jak z hlediska sociálních dějin, tak i z politického vývoje.

Jedná se o navazující a také teritoriálně širší perspektivu, která určitou částí vychází z mé diplomové práce *Pražská baletní scéna a její hlavní představitelé ve 2. polovině 20. století*.<sup>17</sup> Ke změnám přístupu k tématu došlo především ve dvou základních faktorech. Prvním byla teritoriální definice tématu. Z původního ohraničení, jež směřovalo pozornost pouze na území hlavního města Prahy, byl záběr disertační práce rozšířen na celé československé území, s určitým přihlédnutím k dění na slovenské baletní scéně. Komparativní analýza se zaměřila na výzkum polské baletní scény. Volba srovnávacího státu byla založena na několika rozhodujících faktorech. Jako zcela klíčový jsem považovala vnitropolitický kontext poválečného Polska a Československa v rámci Východního bloku. Dále bylo přihlédnuto i k historii vzájemné spolupráce v baletní oblasti, protože polská taneční stopa je na českém tanečním umění dohledatelná v průběhu celého 20. století. Považuji za důležité zmapovat tuto vzájemnou historii, kterou lze ilustrovat např. na působení Remislava Remislavského (1897–1973), tanečníka a choreografa polského původu, který v meziválečném období působil ve vedoucí baletní funkci Národního divadla a zasloužil se o přechod ke klasické baletní ruské škole. Lze to vysledovat i podle uváděných představení na scéně Národního divadla. Po boku Remislavského přicestovala do Československa ve 20. letech z polského divadla i Jelizaveta Nikolská (1904–1955),<sup>18</sup> která se později stala šéfkou baletu Národního divadla.

---

uvedeny bez hlubšího kontextu, s absencí komparativní metody. Tudiž z mého pohledu netvořily spolehlivou bázi poznání pro mou dizertační práci.

<sup>17</sup> RAJLOVÁ, Luice. *Pražská baletní scéna a její hlavní představitelé ve 2. polovině 20. století*. Praha, 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta humanitních studií.

<sup>18</sup> Více o R. Remislavském a J. Nikolské v kapitole XX – Československá baletní scéna do roku 1945.

Obě významné osobnosti vchovaly ve svých baletních hodinách několik budoucích předních postav československé baletní scény 20. století. Z mnoha dalších propojení je možné pro příklad určité spojitosti zmínit stručně např. sólistku Národního divadla polského původu Elvíru Němečkovou roz. Liebetanzovou (1925–1991), manželka významného českého tanečníka, choreografa a šéfa národního baletu Jiřího Němečka (1924–1991) a matkou tanečníka Jiřího Němečka ml. (1949–2023). Pokračovatelkou rodinné tradice baletní a taneční se stala i dcera Jiřího Němečka ml., Elvíra Němečková (1970), která je významnou taneční teoretičkou a historičkou, taneční pedagožkou a zejména vedoucí Kyliánova tanečního centra a knihovny při Hudební a taneční fakultě Akademie múzických umění v Praze. I v dnešní době je možné nalézt příklady česko-polského baletního propojení a spolupráce: Šéfem baletního souboru Národního divadla je od sezóny 2017/2018 tanečník a choreograf polského původu Filip Barankiewicz (1976). Ten přišel do Prahy z baletu ve Stuttgartu, kde působil na pozici prvního sólisty baletu.

Druhým zásadním rozdílem, ve srovnání s diplomovou prací, je časové vymezení zkoumaného tématu. Zvolila jsem období od roku 1945 do roku 1970. Toto vymezení je třeba chápat jako „mantinely“ pro výzkumnou činnost, v kontextu práce s materiály, jejich datací, archivními zdroji, tiskem atd. Pro pochopení historických souvislostí je však často nezbytné a vhodné stručně charakterizovat a nastínit události, které se odehrály před, během nebo bezprostředně po zkoumaném období.

Volba časového ohraničení 1945–1970 byla motivována několika aspekty. Transformace evropské kulturní krajiny je nerozlučně spojena s politickými změnami, přičemž obě světové války představovaly klíčové zlomové body. Vzhledem k specifickému zaměření studie je nezbytné zaměřit se i na krátký přehled meziválečného období, jehož vliv na následující vývoj je nezpochybnitelně zásadní. Poválečný kontext měl tak velký význam pro další tvorbu české a polské baletní scény, že by bylo nevhodné posunout počáteční datum našeho výzkumu na rok 1950. Na druhé straně, v úvodní části představím stručně vývoj do roku 1945, včetně vývoje do 30. let, dopadů 2. světové války na taneční svět, např. emigrace, holocaust atd. Z hlediska zkoumání vlivu na jednotlivé mezinárodní scény a potenciálu pro vzájemnou česko-polskou srovnávací analýzu, je nezbytné se zaměřit na omezení perspektivy tanečního divadla po roce 1948, které podstoupilo fázi „zatuhnutí“. Tento fenomén následně prochází transformací až k inovativnímu přístupu k tanci v 60. letech, což je aspekt, který nelze ignorovat, a pro to mu věnuji pozornost. Budou postupně analyzovány klíčové historické momenty v dějinách obou zemí, včetně poválečného období, éry totality v 50. letech, procesu destalinizace, postupné orientace na západní kulturní vlivy, modernizaci a liberalizaci, která kulminovala v 60. letech. Zvláštní pozornost bude



věnována politickým událostem na konci zkoumaného období, jako byla invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa v noci z 20. na 21. srpna 1968, nebo polský krvavý prosinec 1970.

Ve svém textu se zabývám různými baletními scénami, které se nachází na území České republiky, Slovenska i Polska. Každá z nich by si bezesporu zaslouhovala vlastní samostatnou monografii, díky svému jedinečnému charakteru a významu. V průběhu dvaceti pěti let, která tato pokrývá, se v baletní branži vyměnila jedna až dvě generace tanečnic a tanečníků. Je však náročné zaznamenat jména všech baletních umělců, kteří byli činní v obou zkoumaných evropských zemích. V případě, že bych na toto aspirovala, jednalo by se o práci, která by připomínala podrobnou biografii, což není cílem. Proto se v úvodu jasně vymezuji proti tomuto přístupu. Soustředím se na vybrané významné osobnosti v období let 1945-1970, které ovlivnily baletní svět svým tanečním, choreografickým nebo pedagogickým působením. Tyto osobnosti představím prostřednictvím biografických medailonků, jež si kladou za cíl přiblížit jejich základní životní a profesní milníky. V rámci mé disertační práce je začleněno celkem 41 medailonků, které jsou graficky odlišené pro usnadnění orientace a vybrané z nich jsou doplněné i o fotografie. Toto rozdělení kompozice textu je určeno „k osvěžení“ chronologického textu.

Tato diferenciací je zvláště patrná v kapitolách, které explicitně odpovídají na časové ohraničení zadání práce. Kritéria pro výběr těchto profilů budou podrobněji popsána v metodologické sekci.

Během vývoje mého výzkumu došlo k významným změnám struktury mé práce, zejména v kontextu organizace jednotlivých kapitol. Výklad je přizpůsoben lineárnímu toku času. Práce je strukturována takto: po úvodní části následuje samostatná kapitola, zaměřená na analýzu použitých zdrojů. Následující část je věnována metodologickým postupům a tematickému úvodu, který stručně představuje vývoj baletní scény do roku 1945, přičemž klade důraz na období mezi světovými válkami. Další část se poté zaměřuje na období po válce a 50. léta, zkoumá jejich dopad na baletní scénu, včetně změn v oblasti tanečního vzdělávání a expanze baletní sítě. Následuje pak část věnovaná 60. letům, s akcentem na rok 1968 a jeho důsledky; a pak je v závěru práce shrnutí. Jednotlivé části jsou kompozičně rozděleny do tří hlavních podkapitol, které se odděleně věnují české (československé) a polské perspektivě daného tématu. V závěrečné části je pak provedena komparativní analýza obou perspektiv s prezentací dílčích výsledků.

Tato disertační práce se zaměřuje na řadu klíčových výzkumných otázek a hypotéz. Během výzkumu jsem hledala odpovědi na následující otázky: shodnost podmínek pro taneční vzdělání v komparaci mezi Československem a Polskem;

podmínkami pro vývoj baletního umění, a zdali byly odlišné a jaká byla příčina? Byla hlavní města obou států centry tehdejší taneční scény? Do jaké míry docházelo k ovlivňování baletní oblasti ze strany stranického vedení? Byla míra zásahů tzv. shora, odlišná nebo srovnatelná mezi Polskem a Československem. Při porovnání jednotlivých scén (české, slovenské a polské) docházelo v rámci možností ke vzájemné spolupráci? V případě, že ano, jaké?

Původní hypotézy, které byly stanoveny na úvod této disertační práce, byly formulovány následovně: na tehdejším silném kulturním proudu, kterému se dostávalo značné zázemí, se silně odrážela zejména proměna kulturní politiky; v hlavních městech obou zemí (v Praze a Varšavě) byly hlavní centra tehdejší taneční scény a docházelo k jejich vzájemnému ovlivňování; předpokládám, že do vývoje českého baletu bylo ze strany komunistických představitelů zasahováno mnohem citelněji než do vývoje v Polsku; dalším předpokladem je, že polský taneční svět byl více otevřen impulsům ze zahraničí a tudíž byl klasický, moderní a scénický tanec (moderní výrazový tanec) v Polsku více impulzivním a pulsujícím, než v Československu. Kladněji byly přijaty novátorské počiny jednotlivých choreografů či netradičních baletních souborů.

Tato disertační práce se zaměřuje na zjišťování, zda baletní scény v Polsku a Československu měly identický výchozí bod pro svůj vývoj a rozvoj ve 20. století, a jaký dopad na ně měly tehdejší vlivy, působící na ně ze širšího sociopolitického kontextu. Studie se tedy snaží vyhodnotit, do jaké míry politické síly ovlivnily jedno z uměleckých odvětví, které v předválečném období dosahovalo srovnatelné úrovně s evropskou baletní elitou. Tento hlavní cíl byl uskutečňován prostřednictvím interpretace výsledků výzkumu, což vedlo k potvrzení nebo vyvrácení předem stanovených hypotéz.

Kromě hlavního cíle práce je nezbytné sledovat také řadu dalších, dílčích cílů – zejména vliv uměleckých inovací, politických změn, přechod od dominance ruské taneční školy k moderním formám tance a další. Na závěr úvodu je ještě vhodné přiznat a přijmout i určitou stinnou stránku výzkumu. Na počátku každé práce je úvod, který poskytuje podrobný přehled o dané výzkumu a jeho cílech. Také by měl obsahovat otevřené uznání autora o potenciálním nadhodnocení svých schopností – sebereflexe by měla být upřímná a zároveň důkladně zhodnocená z různých hledisek, stejně jako v této mé osobní zkušenosti.

Jednou ze skutečností je široké spektrum výzkumné problematiky, jak z pohledu teritoriálního zaměření, tak i délky zkoumaného časového rámce, jež jsem se rozhodla zpracovávat. Během výzkumné činnosti jsem narazila na několik komplikací. Celkový rozsah byl příliš rozsáhlý. Retrospektiva ukázala, že by bylo vhodnější zaměřit se na specifické oblasti pro další zkoumání. Mohlo se jednat o analýzu baletních scén

v metropolích, výběr konkrétních baletních představení, nebo specifické segmenty daného tématu, jako je taneční vzdělávání a jeho porovnání. V kontextu širokého spektra výzkumu bylo nezbytné přijmout jistý encyklopedický charakter textu, aby bylo možné adekvátně zpracovat obrovský objem informací. Výzvou bylo sladit tuto potřebu s přístupností a čitelností pro budoucí čtenáře, přičemž jsem stále usilovala o zachování vědecké integrity textu na úrovni doktorské práce. Nakonec se ukázalo, že snaha o zmapování celé historie baletu dvou zemí v časovém rozmezí 25 let byla, mírně řečeno, poněkud přehnaně ambiciózní... Onen určitý ráz encyklopedičnosti a faktografičnosti byl však nevyhnutelný. Studie s podobným zaměřením dosud neexistuje, a tudíž tvoří jakýsi základ, pro ony zmíněná dílčí témata.

Další poznatkem je uvědomění si, že během výzkumu může být shromážděno obrovské množství zdrojů a materiálů. Při psaní práce jsem si uvědomila, že je nerealizovatelné využít všechny. Text by byl příliš rozsáhlý a podrobný pro jednu kvalifikační práci. Přestože některé z připravených pramenů zůstaly nevyužity, představují novou příležitost pro další studium a poznání a mohou být základem pro budoucí výzkum určitých podtémat a zpracování dalších dílčí studií.

## 1. ZHODNOCENÍ POUŽITÝCH PRAMENŮ

Tematická interdisciplinarita mé disertační práce přirozeně vyžadovala rozsáhlou heuristiku, která zahrnovala studium dokumentů v široké škále použitých pramenů. Jejich rozmanitost je výrazem snahy o komplexní zpracování dané problematiky, která vyžaduje přístup z různých úhlů pohledu a zohlednění mnoha aspektů. Klíčovou roli v naší práci hrají tradiční, klasické literární zdroje. Jsou to především publikace odborné literatury, které se zabývají naším tématem v širokém kontextu. Tyto zdroje poskytují teoretický základ a podklady pro naše zkoumání. Vedle klasické literatury jsme se však obrátila také na méně běžné, ale o to cennější zdroje informací. Jsou jimi kvalifikační práce – diplomové, bakalářské a jiné odborné texty, které se specificky a detailně věnují tématu. Tyto práce poskytly cenné a často velmi specifické informace, které bychom jinde nenašla. Poslední, ale rozhodně ne méně důležitou složkou výzkumu tvoří internetové zdroje. Jsem si vědomi toho, že v dnešní době je téměř nemožné obejít se bez nich. Internet nám poskytuje rychlý přístup k nejnovějším datům a informacím, které jsou nezbytné pro aktuální a relevantní výzkum. Protože se nacházíme v roce 2023, je důležité přizpůsobit se moderním trendům a využívat všechny dostupné prostředky pro získání informací. Je nutné přijmout fakt, že nové technologie a internet se staly neodmyslitelnou součástí výzkumné práce. Takto rozmanitý seznam použitých pramenů ve v této disertační práci umožňuje získat co nejhlubší a nejpřesnější pohled na zkoumané téma.

Tato výzkumná aktivita probíhala v určité míře po celou dobu trvání mého bádání, a to hlavně z důvodu nově publikovaných prací a postupné digitalizace a zpřístupňování materiálů. Především však v počáteční fázi výzkumu, která byla zaměřena na intenzivní sběr empirických dat. Zabývala jsem se archivním výzkumem, rešerší literatury, tiskovin, zveřejněných rozhovorů, online tanečních portálů atd. Heuristika byla během mého výzkumu značně komplikována pandemickými opatřeními souvisejícími s pandemií COVID-19.<sup>19</sup> Opatření ovlivnila všechny výzkumné oblasti, bez ohledu na jejich tematické zaostření. Příмым důsledkem bylo uzavření knihoven, archivů a dalších vědeckých institucí. V mé situaci představovalo další komplikaci uzavření státních hranic a náročný výjezd ze země, vzhledem k česko-polskému tématu mé práce. Výzkum v zahraničí byl v období 2020–2022 podstatně komplikovanější. Ve chvíli, kdy

---

<sup>19</sup> COVID-19 bylo vysoce infekční onemocnění, vyvolávané koronavirem SARS-CoV-2, které ve světě způsobilo globální pandemii a úmrtí necelých 7 milionů lidí. Poprvé byl identifikován v čínském městě Wu-chan, provincie Chu-pej, v prosinci 2019. Obyvatelé po celém světě se s onemocněním posléze potýkali zejména v období od začátku roku 2020 do jara 2023 a jeho dopady sebou přinesla mnohá zásadní omezení pro život lidí po celém světě.

se nařízení začala rozvolňovat, platil režim s opatřeními, které měly za následky: delší objednáací lhůty pro návštěvy institucí a čekací lhůty pro objednání materiálu, včetně snížení počtu badatelských míst a diskomfortu při samotném bádání (nasazené ochranné prostředky atd.).

Určitým světlým bodem bylo, že některé instituce byly schopny částečně zpřístupnit své materiály formou digitalizace. Bohužel, to se obvykle netýkalo archivních materiálů a osobních sbírek, které jsem potřebovala pro svůj výzkum. Některé knihovny poskytly svým uživatelům na určitou dobu větší přístup ke studiu vybraných knih a časopisů online, ale to neplatilo pro všechny publikace. Čím specifitější a užší bylo zaměření, tím menší byla šance, že požadované zdroje byly digitalizovány a zpřístupněny.

Jedním z pozitiv této složité situace bylo, že si více výzkumných institucí uvědomilo nutnost digitalizace studijních materiálů a publikací, včetně lepšího vzdáleného přístupu online. V tomto ohledu lze vyzdvihnout např. digitální knihovnu Kramerius 5, kde jsem měla prostřednictvím fakultního účtu, na základě vládních opatření, rozšířený přístup k vyhledávání dostupných tiskovin a publikací pro online studium. Další rozsáhlé možnosti nabízela např. internetová nezisková knihovna – Internet Archive. Tato webová stránka umožňuje na určitou dobu online přístup k vybraným materiálům formou online výpůjčky. Díky různým příspěvkům, grantovým podporám a soukromým dárcům se v roce 2022 digitalizovala např. i zahraniční díla, která jsem dlouhodobě nedokázala získat. Podařilo se dohledat např. publikaci z roku 1995 *Married to dance: the story of Irina & Frank Pal*<sup>20</sup>, která pojednává o českých baletních umělcích, kteří emigrovali z Československa, postupně se usídlili ve Spojených státech amerických a stali se významnými osobnostmi tamního tanečního světa.

Chtěla bych ocenit veškeré úsilí zaměstnanců, s nimiž jsem měla možnost spolupracovat během tohoto náročného období. Bez ohledu na komplikace se vždy snažili být co nejvíce přínosní a podporující. Společně jsme se vypořádali s neočekávanou a složitou situací, přičemž jsme se snažili najít nejlepší možná řešení.

---

<sup>20</sup> HOGGARD, Lynn. *Married to dance: the story of Irina & Frank Pal*. Texas: Midwestern State University Press, 1995. 358 s.

K dané problematice byl potřebný zevrubný archivní výzkum, který zahrnoval návštěvy českých, slovenských a polských archivních a divadelních institucí. Zde bych ráda vyzdvihla polskou archivní online databázi Szukaj w Archivach<sup>21</sup>, která je pro badatele skvělou přehledovou pomůckou. Zároveň však ukazovala, jak je zvolené téma široké a materiálově obsáhlé; bylo nutné si určit priority. Níže bych zmínila některé z archivů a divadelních ústavů, které byly nejvíce vytěžované a obsahově nejzajímavější (archivy a ústavy jsou seřazené abecedně).

---

### ARCHIVY

Archivní prameny bylo možné nalézt ve fondech nejen v baletních či tanečních, ale také v divadelních, školských, stranických a v osobních uměleckých fondech. Dokumenty tak tvoří významnou součást pramenné základny. Nutno zmínit ještě podstatný fakt, že se někdy jednalo i o fondy nezpracované a práce s nimi je vždy komplikovanější a časově náročnější, jsou-li zpřístupněné. Bylo nutné brát v potaz i určitou diferencialitu archivních institucionálních struktur v jednotlivých zemích, neboť polská archivní síť je oproti české a slovenské mírně odlišná. Např. archiv na centrální úrovni Archiwum Państwowe se skládá ze třech centrálních archivů, nacházejících se ve Varšavě: Archiwum Głównego Akt Dawnych, Archiwum Akt Nowych, Narodowego Archiwum Cyfrowego.

V rámci heuristického výzkumu jsem se zaměřila i na **Archiv bezpečnostních složek v Praze**, za účelem vyhledání složek, jež měly spojitost s baletním světem. Bylo nalezeno několik spisů vedených na představitele baletní scény (sledovací spisy), např. sign.: TS-562543 MV, týkající se tanečního dramaturga a teoretika Vladimíra Vašuta<sup>22</sup>,

---

<sup>21</sup> Szukaj w Archivach, dostupné z: <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl>

<sup>22</sup> Vladimír Vašut (1931–2017), významná postava českého tanečního světa, se proslavil jako dramaturg, libretista, kritik a publicista. Spoluzakladatel Baletu Praha a dlouholetý spolupracovník Pražského komorního baletu. Vystudován v oboru dějin umění a taneční teorie na FF UK a dlouhodobě působil v Divadelním ústavu v Praze. V 60. V divadelní podsbírce Národního muzea letech také navázal jako dramaturg spolupráci se Státním divadlem Brno (1967–1970). Velkou část svého profesního života věnoval tvorbě baletních libret. Vašut se věnoval také pedagogice, vyučoval na FF UK v Praze a na Taneční katedře HAMU, v roce 1993 se stal profesorem a následně i vedoucím katedry. Vašutova práce nebyla omezena pouze na učebnu a divadlo. Byl také aktivně zapojen do publikační a kritické činnosti a stal se součástí druhé generace specializované české taneční kritiky. Jeho mentor a vzor, zakladatel Katedry taneční vědy Jan Reimoser, ovlivnil a formoval jeho kariéru a přístup k umění.

složka sign.: A 5 i. j. 25 s informacemi o osobním životě člena národního baletu Karla Černého (1925–1980) či spis sign.: TS-797916 MV, ve kterém jsou mnoho let bedlivě hlášeny zprávy spolupracovníka StB, týkající se Laterny Magiky, emigrace loutkoherce Černého divadla Karla Nicolaue (1944–) či Pavla Šmoka a baletního souboru Pražský komorní balet.<sup>23</sup> Byl dohledán i svazek osoby s krycím jménem „Tanec – II“, registrační číslo 36776, který byl dne 23. 12. 1983 skartován; dále s tím související svazek s registračním číslem 36775 nebyl do archivu ABS předán. S největší pravděpodobností byl také skartován. Databáze prošla během let rozšířením a procesem digitalizace, což v době covidových opatření bylo více než potřebné. Prostřednictvím eBadatelny<sup>24</sup> bylo možné studovat jedinečné materié, dostupné online.

Z archivů divadel byly nejpřínosnější **Archiv Národního divadla v Brně** a **Divadelní archiv Národního divadla v Praze**. V Archiv Národního divadla v Brně došlo v průběhu výzkumu ke stěhování prostorů archivu, posléze ke covidovým omezením, přesto byla spolupráce ze strany divadelního archivu maximálně vstřícná a flexibilní. Využity byly složky především jednotlivých baletních umělců, zejména formou výstřížkového archivu (např. Ivo Váňa Psota)<sup>25</sup> či dramaturgické plány SDB. V archivu Národního divadla v Praze se nachází dokumentační středisko Národního divadla, zahrnující i knihovnu. Sbírkové fondy jsou velmi obsáhlé a typově různorodé, nalezneme zde dokumenty uměleckého a osobního charakteru (výstřížkový archiv, kritiky, osobní archiv, pozůstalosti, korespondence, fotografie, videotéku atd.). V porovnání s ostatními navštívenými divadelními archivy je svým rozsahem a zpracováním dokumentů na takové úrovni, že jej není možné porovnávat s archivy menších divadel (z důvodu množství materiálů, personálních sil a kapacitních prostorů). V práci jsou využité složky např. těchto baletních osobností: Marta Drottnerová, (složka P 575), Jelizaveta Nikolská (složka P 138), Naďa Sobotková (složka P 701), Pavel Šmok (složka P 2900) či Astrid Štúrová (složka P 633). Archiv Národního divadla má i digitální podobu dostupnou online,<sup>26</sup> kde najdeme přehledně zpracované např. inscenace, umělce či obrazový materiál, a to již od roku 1883. Tato dostupná část archivu je velmi přínosnou a nepostradatelnou pomůckou pro všechny zájemce o divadelní tematiku. Další materiály, zejména formálního rázu, institucionální a personální povahy, jsou uloženy v Národním archivu.

Z menších muzeí i archivů je vhodné zmínit ještě **Městské muzeum Antonína Sovy v Pacově, který** pečuje o fond č. 25, který je věnován tamnímu rodákovi

---

<sup>23</sup> Pavel Šmok a Balet Praha, více na s. 245–251.

<sup>24</sup> eBadatelna – elektronická badatelna Archivu bezpečnostních složek (ABS), jež slouží k dálkovému nahlížení do archiválií dle zákona č. 499/2004 Sb., o archivnictví a spisové službě, a k zobrazování archivních pomůcek k archivním fondům ABS. Dostupné z: <https://www.abscr.cz/ebadatelna/>

<sup>25</sup> Ivo Váňa Psota, více na s. 170–173.

<sup>26</sup> *Archiv Národního divadla* [online]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

choreografovi a šéfovi baletu Sašovi Machovovi. Datace fondu je 1917–1964. Uchovávaný materiál je typově různorodý (fotografie, novinové výstřižky, textový materiál).

Nesmíme zapomenout na významné role národních archivů, které pečují a spravují především dokumenty, vzniklé v rámci činnosti státních, městských a obecních orgánů a jejich předchůdců, kulturních a vzdělávacích institucí, významné osobní fondy atd. Přínos národních archivů je zcela zásadní. **Národní archiv (NA) v Praze** obsahuje fondy, zaměřené na institucionální, formální a personální záležitosti Národního divadla (fond 649 – Archiv Národního divadla). Pro snazší orientaci v dokumentech je užitečnou pomůckou mj. edice dokumentů *Z historie Národního divadla 1883–1983*<sup>27</sup> vydaná Státním ústředním archivem v Praze. V rámci monografie bylo pracováno s fondy: ÚKVČ – Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha; KSČ – Ústřední výbor 1945–1989, Praha – fond č. 1261; Ministerstvo školství a kultury, Praha – fond č. 994; Divadelní ústav – fond č. 1828 a další.

---

## DIVADELNÍ ÚSTAVY

Divadelní ústavy jsou klíčovými institucemi, které hrají nezastupitelnou roli v uchovávaní a zpřístupňování archivních pramenů, čímž poskytují základní a zároveň zásadní materií s tímto tematickým zaměřením. Tyto instituce se nejen zaměřují na rozvoj a podporu divadelního umění, ale také na vzdělávání, vědecký výzkum a publikaci odborné literatury. Významnou část jejich činnosti tvoří shromažďování, zpracovávání a zpřístupňování sbírkových předmětů, včetně osobních uměleckých fondů či pozůstalostí. Jako významné zdroje výzkumu pro tento text posloužily tři divadelní ústavy: Divadelný ústav v Bratislavě, Institut umění – Divadelní ústav v Praze a Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego ve Varšavě. Tyto instituce představují základní pilíře potřebné pro výzkum daného tématu, a to prostřednictvím svých knihoven, studoven, dokumentačních oddělení a archivních fondů. Kromě toho, každý z divadelních ústavů přispívá svou unikátní odbornou publikační činností, která zahrnuje vydávání periodik, edičních řad, monografií, lexikonů a dalších publikací. Je důležité zdůraznit, že každý z těchto ústavů má svá vlastní specifika, která je činí jedinečnými. Jednotlivé divadelní ústavy jsou podrobněji představeny níže:

Slovenské teatrologické prameny jsou složeny zejména v **Divadelním ústavu v Bratislavě**, z hlediska zkoumání slovenské baletní scény se jednalo o můj primární

---

<sup>27</sup> HLUŠIČKOVÁ, Růžena; CHAROUS, Jaromír; NOSKOVÁ, Alena; VRBATA, Jaroslav. *Z historie Národního divadla 1883–1983*. [Ed.], Praha: SÚA, 1983. (Edice dokumentů z fondu Státního ústředního archivu v Praze).



zdroj. Mezi výjimečné publikační výstupy bratislavského divadelního ústavu patří obzvláště zásadní přehledová díla, o nichž se zmiňuji v další části věnované literatuře (např. *Dejiny slovenského divadla*) či odborné muzejní pracoviště Múzeum Divadelného ústavu, které eviduje sbírkové předměty (např. sbírek divadelních maket na loutková divadla atd.), zahrnující i kompletní umělecké pozůstalosti. Spravuje také rozsáhlé fondy a sbírky archivu divadelního ústavu, včetně osobních fondů, archivních fondů divadel, ústředních orgánů atd. Při potencionální bližší specifikaci tématu, zaměřující se primárně na slovenskou baletní scénu, je toto místo tím zcela zásadním pro získání potřebných pramenů. K dispozici je i Virtuální databáze slovenského divadla,<sup>28</sup> jež je aktuálně v procesu postupné digitalizace.

**Institut umění – Divadelní ústav v Praze (IDU)** nezůstává ničím pozadu. Jedním z počínů IDU je i ediční řada *Český tanec v datech*, jejichž řešitelé Jana Návratová<sup>29</sup> a Roman Vašek<sup>30</sup>, vydali v letech 2017–2022 devět studií, s různým tanečním tematickým zaměřením (např. 1. Taneční vzdělávání, 2. Balet), jež jsou dostupné zdarma online. Dále se jedná o databáze, dostupné online skrze virtuální studovnu<sup>31</sup>, kde je možné získat základní inscenační a interpretační divadelní základní přehled v rámci daného zkoumaného období. Speciální část zde tvoří sekce s pamětníky s názvem Orální historie českého divadla, jež obsahuje několik desítek rozhovorů, které jsou v online podobě prezentované formou protokolu rozhovoru. Dlouholetým projektem Kabinetu pro studium českého divadla IDU je také Česká divadelní encyklopedie.<sup>32</sup>

Varšavský divadelní institut **Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego ve Varšavě** – spravuje ve svých rozsáhlých sbírkách zejména novinové články, recenze, plakáty, včetně muzeálií (kostýmy, masky, dekorace, vyznamenání a medaile) a osobní archivy umělců. Divadelní institut má taktéž velmi rozsáhlou databázi osob propojených s polským divadlem. Jedním z významných počínů instituce, se kterým bylo intenzivně pracováno z důvodu covidové pandemie, je online encyklopedie polského divadla Encyklopedia Teatru Polskiego,<sup>33</sup> jež Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego spravuje a ve kterém je možné dohledat pramenné materiály různé písemné povahy

---

<sup>28</sup> Virtuální databáze slovenského divadla [online]. Dostupné zde: [https://etheatre.sk/du\\_vademecum/](https://etheatre.sk/du_vademecum/)

<sup>29</sup> Jana Návratová (1964), česká taneční pedagožka, kritička a teoretička, která se specializuje na dějiny divadla a filmu. V IDU pracuje od roku 1989. Angažuje se i v aktuálním českém tanečním světě. Zmíňme např. založení bienále Festivalu tanečních filmů (2009), jehož je uměleckou ředitelkou či pozici předsedkyně správní rady Nadačního fondu pro taneční kariéru.

<sup>30</sup> Roman Vašek (1975), taneční kritik, publicista, bibliograf. Od roku 2000 pracuje v Bibliografickém oddělení IDU, ve specializaci na tanec.

<sup>31</sup> Virtuální studovna Divadelního ústavu [online]. Dostupná zde: <https://vis.idu.cz/Default.aspx>

<sup>32</sup> Česká divadelní encyklopedie [online]. Dostupné zde: <https://encyklopedie.idu.cz/index.php?lang=cs>

<sup>33</sup> Encyklopedia Teatru Polskiego. [online]. Dostupná zde: <https://encyklopediateatru.pl/>

(osobní, publikační, novinové atd.). Nezanedbatelná je i rozmanitá publikační činnost institutu, zaměřená na divadelní tvorbu a její osobnosti.

I menší divadelní scény si uvědomují důležitost archivů a jejich potřebu, nejen pro badatele, ale již ze samotného principu uchování pramenů, např. Ostrava, který začal v roce 2018 na samotném výzkumu na vytvoření projektu digitální databáze Ostravského divadelního archivu.<sup>34</sup>

## PÍSEMNE PRAMENY

Ve své dizertační práci jsem vycházela z mnohostranných zdrojů informací, především písemných materiálů jak primární, tak sekundární povahy a zároveň čítajících odbornou, populární a memoárovou literaturu, tiskoviny (časopisy, noviny), a mnoho kvalitních prací teatrologických, včetně kvalifikačních. Ty často přinášely důležité informace o různých podtématech, která nebyla dosud komplexně zkoumána. Neboť v momentě, kdy se prameny opírají převážně o shodná základní teatrologická díla týkající se historie československého divadla, a jež obvykle obsahují jen ojedinělé úryvky textu věnované baletním souborům, je potřebné hledat ony detailnější informace právě v kvalifikačních pracích, či dílčích studiích.

Specifickými prameny se pak staly publikované rozhovory a velké množství digitálních pramenů dostupných online, jako jsou webové stránky, elektronické publikace a časopisy, či specializované online databáze. Tyto zdroje jsou zásadní pro hlubší orientaci, analýzu a pokus o komparaci českého a polského prostředí. Mým cílem bylo využívat relevantní písemné prameny a snažit se o jejich maximální aktuálnost, což vyžadovalo stálý přehled o nově vydávaných publikacích.

Počáteční fázi výzkumu lze chápat i jako přípravnou etapu zaměřenou na sběr dat. Tato fáze, z hlediska času nejdelší a nejkomplikovanější, byla realizována prostřednictvím důkladného studia pramenů a literatury. Při práci s materiály jsem zaujala kritický přístup, hodnotila jsem jejich relevanci a přínos pro text. Přihlížela jsem také k době vzniku pramenů a posuzovala eventuální ideologická motivace. Písemné prameny lze klasifikovat podle původu, charakteru a obsahu vztahujícího se k jednotlivým zemím a podle povahy sdělených informací.

Tanečnickova kariéra je často pevně spjata s určitou divadelní či taneční scénou nebo souborem. Jedno bez druhého nemohlo existovat. Další typ pramenů se zaměřuje na politické dějiny a události, včetně oficiálních dokumentů nebo věstníků vydávaných např. v rámci ministerstev.

---

<sup>34</sup> Ostravský divadelní archiv [online]. Dostupná zde: <https://divadelniarchiv.cz/>

---

## LITERATURA

Dosud jsme nezaznamenali důkladné zkoumání daného výzkumného zájmu s komparativním přístupem. Tento nedostatek je patrný nejen v kontextu baletu, ale i v širším rámci divadelních studií. Odborná literatura zaměřená na tuto uměleckou disciplínu není tak bohatá, jak by se mohlo zdát na první pohled. V oblasti divadla je tato problematika, jak co do počtu vydávaných publikací, spíše marginální. Přestože v nedávném období můžeme sledovat optimistický trend a narůstající zájem o danou problematiku, stále chybí studie s komparativním pohledem, kterou mám v úmyslu alespoň částečně zrealizovat a tím vyplnit existující mezeru v tomto oboru.

Z historické perspektivy je výzkum dosud prováděn převážně formou memoárových knih nebo přehledových a inscenačních publikací. Ty se často zaměřují na baletní témata pouze jako na jednu z aspektů zkoumané divadelní scény. Příkladem lze zmínit rozsáhlou trojjazyčnou publikaci Tomáše Vrbky s názvem *Státní opera Praha: opereta & balet 1888–2008: historie divadla v obrazech a datech = a history of the theatre in pictures and dates = die Geschichte des Theaters in Bildern und Daten*,<sup>35</sup> v níž jsou baletní umělci představováni nejen skrze své role, ale i v medailoncích. Z publikací, které se věnují i onomu komplexnějšímu historickému dění lze z těch českých vyzdvihnout zejména přepracované dílo z roku 2010, autorů Vladimíra Justa, divadelního teatrologa a Františka Knoppa, divadelního bibliografa *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*,<sup>36</sup> jejímž předchůdcem byla kniha z roku 1995, od autorského kolektivu vedeného profesorem Justem, *Česká divadelní kultura v datech a souvislostech 1945–1989*.<sup>37</sup> Dále to jsou *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*<sup>38</sup> od divadelního dramaturga a kritika Jindřicha Černého.<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> VRBKA, Tomáš. *Státní opera Praha: opereta & balet 1888–2008: historie divadla v obrazech a datech = a history of the theatre in pictures and dates = die Geschichte des Theaters in Bildern und Daten*. Praha: Státní opera, 2010, 774 s. ISBN 978-80-254-7498-3.

<sup>36</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 679. ISBN 978-80-200-1720-8.

<sup>37</sup> JUST, Vladimír et al. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s. ISBN 80-7008-056-6.

<sup>38</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007. 526 s. ISBN 978-80-200-1502-0.

<sup>39</sup> Jindřich Černý (1930–2020), český divadelní dramatik, kritik, historik a překladatel. Absolvent Filozofické fakulty UK a DAMU. V roce 1952 byl odsouzen na šest měsíců nepodmíněně za účast v tzv. protistátní studentské skupině. Základní vojenskou službu absolvoval u Pomocných technických praporů (PTP). V uvolněných 60. letech pracoval Jindřich Černý jako vedoucí redaktor divadelní redakce agentury Dilia a posléze v Kabinetu pro studium českého divadla Ústavu pro českou a světovou literaturu. Režimní kádrové restriktce na něj dopadly opětovně v 70. let, kdy mu byla zakázána činnost. Pracoval na pozici nočního hlídače. Mezi lety 1977–1990 působil v Archivu

Významnými díly, usnadňujícími orientaci v dějinách československého baletu a divadelnictví jsou: *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*,<sup>40</sup> vydaného pod vedením Vladimíra Procházky<sup>41</sup> v roce 1988 a *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*,<sup>42</sup> který je stále stěžejním dílem pro dané téma v československém prostředí.

Publikační produkce slovenské divadelní oblasti aktuálně tu českou předběhla doslova o mílovou vzdálenost vydáním *Dejiny slovenského divadla I.*<sup>43</sup> v roce 2018 a o tři roky později *Dejiny slovenského divadla II.*,<sup>44</sup> za kterými v pozadí stojí intenzivnější práce autorského týmu odborníků, pod vedením slovenského teatrologa Vladimíra Štefka<sup>45</sup>, který historii a kritice divadelního prostředí věnoval celou svou vědeckou činnost. Přičemž v obou svazcích je i dostatek pozornosti věnovaný baletu. Zde je ještě nutné vyzdvihnout i velmi přínosné dílo pana doktora Emila T. Bartka<sup>46</sup> s názvem *Stručná encyklopédia tanečného umenia*<sup>47</sup>, vydané roku 2018, které nabízí základní přehled slovenského tanečního umění. Polská teatrologická publikační činnost nezůstává nijak pozadu, naopak. Zejména v posledních letech reaguje na kombinaci vzrůstajícího zájmu o baletní a taneční umění a zároveň na určitou mezeru ve vydávaných komplexněji zaměřených publikacích. Jedním z nejnovějších edičních počínů vydaného Univerzitou v Lodži v roce 2022 je *Słownik tańca współczesnego*.<sup>48</sup> V čele autorského týmu této přelomové publikace je Małgorzata Leyko<sup>49</sup> z Katedry

---

Národního divadla na postu dokumentátora a posléze jako vedoucí tiskového oddělení a propagace. V letech 1991 se stal ředitelem Národního divadla a tuto pozici zastával do roku 1993.

<sup>40</sup> PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, 1988. 623 s.

<sup>41</sup> Vladimír Procházka (1919-1997), český teatrolog a divadelní teoretik.

<sup>42</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s. ISBN 80-7008-112-0.

<sup>43</sup> ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla I.* Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 731 s. ISBN 978-80-8190-039-6.

<sup>44</sup> ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla II.* Bratislava: Divadelný ústav, 2020. 1195 s. ISBN 978-80-8190-066-2.

<sup>45</sup> Vladimír Štefko (1942), slovenský teatrolog a divadelní kritik. Vystudoval žurnalistiku na Filozofické fakultě v Bratislavě. Pracoval v rozhlase, tisku televizi či v Tiskovém odboru Kanceláře Prezidenta Slovenské republiky. Od 1997 působil jako pedagog na VŠMU. Autor mnoha teatrologických knih.

<sup>46</sup> Emil T. Bartko (1945), slovenský taneční teoretik, choreograf, dramaturg, pedagog a baletní ředitel. Žák významné osobnosti československého tanečního umění – Jana Reimoser (Jana Reye). Emil T. Bartko působil mj. i jako dlouholetý tanečník a choreograf souboru Lúčnica, umělecký ředitel baletu SND, pedagog na VŠMU.

<sup>47</sup> BARTKO, Emil T. *Stručná encyklopédia tanečného umenia*. Bratislava: Verbunk, VŠMU, 2018. 637 s. ISBN 978-80-972203-2-7.

<sup>48</sup> LEYKO, Małgorzata; SZYMAJDA, Joanna; CIESIELSKI, Tomasz. *Słownik tańca współczesnego*. Lodž: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022. 732 s. ISBN 978-83-8142-729-6.

<sup>49</sup> Małgorzata Elżbieta Leyko (1955), polská filoložka a teatroložka. Členka několika významných polských divadelních a vědeckých organizací (Výboru vědy a kultury Polské akademie věd, místopředsedkyně, Polské akreditační komise pro humanitní vědy a další).

Dramatu i Teatru, Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Základním zdrojem informací je také *Przewodnik baletowy*<sup>50</sup> od Ireny Turské<sup>51</sup>, který v prvním vydání vyšel v roce 1973, poslední verze z roku 2021 byla již pátým vydáním, či další dílo Ireny Turské *Almanach baletu Polskiego 1945–1974*.<sup>52</sup>

Mezi primární zdroje informací dále řadíme i literaturu memoárovou a autobiografickou, která je v této tematice nejrozšířenější a zároveň pro výzkum jedním z podstatných pramenným materiálem. Z českého a slovenského baletního prostředí lze zmínit např. (seřazeno abecedně dle příjmení umělců): **Stanislav Buzek** (BUZEK, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*. Ústí nad Labem 2004), **Vlastimil Harapes** (HARAPES, Vlastimil. *Vlastimil Harapes: 50 let života a práce*. Praha 1997), Joe Jenčík (ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha 2013), **Daria Klimentová** (KLIMENTOVÁ, Daria a SKÁLOVÁ, Hana. *Život na špičkách*. Praha 2020), **Jiří Kylián** (LANZ, Isabella et al. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha 2011), **Florentina T. B. Lojekova** (? *Životná cesta baleríny / My Life on Stage and Beyond*, Bratislava 2016), **Saša Machov** (VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. Praha 1986), **Růžena Mazalová** (KRTILOVÁ, Romana. *Příběh tanečnice, choreografky, baletní mistryně a pedagožky Růženy Mazalové*. Praha 2017), **Elena Paclová** (PACLOVÁ, Elena. *Udělej, naučíš se to pak*. Praha 2006), **Ivo Váňa Psota** (DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno 1997), **Nad'za Sobotková** (SOBOTKOVÁ, Naděžda a ŠLOUFOVÁ, Alena. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!* Praha: 2013), **Zora Šemberová** (BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Eva; ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. Praha 2008), **Pavel Šmok** (Kocourková, Lucie. *Pavel Šmok: choreograf s duší básníka*. Praha 2023), **Pavel Šmok** (VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. Praha 1997), **Igor Vejsada** (DUFKOVÁ, Eugenie, ed. *Ad honorem Igor Vejsada*. Brno 2021) a další...

Výběr polské memoárové a autobiografické literatury byl pro svůj rozsah ještě obtížnější, zmiňme např. **Barbara Bittnerówna**, vl. jménem Barbara Jadwiga Bittner-Finze (BITTNERÓWNA, Barbara. *Nie tylko o tańcu*. Varšava 2004), **Conrad Drzewiecki** (DRAJEWSKI Stefan. *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*. Poznaň 2014), **Bożena Kociołkowska** (KOCIOŁKOWSKA, Bożena; LERSKI, Tomasz M. *Pierwsza dama warszawskiego baletu*. Varšava 2016), **Henryk Konwiński**

---

<sup>50</sup> TURSKÁ, Irena. *Przewodnik baletowy*. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021. 540 s. ISBN: 978-83-224-0926-8.

<sup>51</sup> Irena Turská (1912–2012), polská baletní historička, teoretička, kritička, scénáristka a autorka mnoha článků, studií a publikací o problematice tance a o baletu v Polsku. Absolventka francouzské choreografické školy na pařížské École Supérieure d'Études Chorégraphiques. Dlouholetá pedagožka na Katedře hudební výchovy Státní vysoké hudební školy ve Varšavě (19721–989).

<sup>52</sup> TURSKÁ, Irena. *Almanach baletu Polskiego 1945–1974*. Krakov: Wydawnictwo Muzyczne, 1983. 225 s. ISBN 83-224-0220-1.

(MIKRUT-MAJERANEK, Magdalena. *Henryk Konwiński. Historia tańcem pisana*. Polsko, ebook, 2022), **Krystyna Mazurówna** (MAZURÓWNA, Krystyna. *Burzliwe życie tancerki*. Polsko? 2010), **Wacław Niżyński** (MOORE, Lucy. *Niżyński. Bóg tańca*. Varšava 2014), **Nina Novak**, vl. jménem Janina Nowak (NOVAK, Nina; KRAJEWSKI, Wiktor. *Taniec na gruzach. Nina Novak w rozmowie z Wiktorem Krajewskim*. Varšava 2020), **Olga Sawicka** (DRAJEWSKI Stefan. *Życie z tańcem. Z Olgą Sawicką primabaleriną polskiego baletu rozmawia*. Poznań 2009), **Gerard Wilk** (RUDNICKA, Zofia. *Gerard Wilk. Tancerz*. Varšava 2019), **Tacjana Wysocka** (WYSOCKA, Tacjana. *Wspomnienia*. Varšava 1962).

Při pokusu o zhodnocení dostupných literárních pramenů nesmíme zapomenout na skutečnost, že určitá část publikací, věnujících se baletu, baletní dramaturgii či jejím osobnostem, byla vydána před rokem 1989, a jak bylo již výše zmíněno, je jejich užití ve studii podmíněno znalostí tehdejší politické situace a společenského kontextu. Významné postavení děl v této oblasti a také skutečnost, že množství vydávaných publikací z nich stále čerpá, došlo k jejich zahrnutí do studie. Nejčastěji se jedná např. publikace Lidky Schmidové<sup>53</sup> z roku 1962 s názvem *Československý balet*,<sup>54</sup> či díla Vladimíra Vašuta: *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*<sup>55</sup> a *Problémy soudobého baletu*.<sup>56</sup> Přesto, že jsou publikace ideologicky podmíněně zabarvené, což je podmíněno dobou, jsou spolehlivými zdroji dodnes, i přes zmíněné limity.

---

## KVALIFIKAČNÍ PRÁCE

Jedním z písemných pramenů, které jsou ve výzkumu použité, jsou i studentské kvalifikační práce (bakalářské, diplomové, dizertační, rigorózní), zaměřující se na různá dílčí témata, která dosud nebyla komplexněji zpracována. Nejčastěji se jednalo o určitá období v baletních souborech, menší divadelní scény, či taneční, choreografické a pedagogické osobnosti. V rámci československého akademického prostředí se jedná o práce kupříkladu z Akademie múzických umění (AMU), Janáčkovy akademie múzických umění (JAMU), Univerzity Karlovy v Praze (UK) či Vysoké školy múzických umění v Bratislavě (VŠMU). Často se jedná o první rozsáhlý vědecký text, spíše jako zdroj inspiraci.

---

<sup>53</sup> Lidka Schmidová (1906–1969), česká taneční kritička, teoretička a publicistka. Studovala ve Francii a byla žačkou Dalcrozovy školy. Věnovala se novým tanečním směrům a sportu.

<sup>54</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962. 57 s. II-004-62.

<sup>55</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, 92 s.

<sup>56</sup> VAŠUT, Vladimír. *Problémy soudobého baletu*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 1972. 81 s.

---

## TISKOVINY

V disertační práci jsem zohlednila periodické a neperiodické tiskoviny. Jsou to zvláště cenné zdroje, zejména pokud hledáme recenze baletních představení, informační bulletiny o divadelním dění nebo publikované rozhovory. V daném časovém rámci bylo možné najít taneční kritiky nejen v publikačních materiálech zaměřených na odbornou veřejnost, jako jsou *Kulturní tvorba*, *Tvorba* či *Divadlo*, ale také v hlavním tisku, např. v *Rudém právu* nebo *Lidových novinách*. Sbíraný materiál byl následně podroben kritickému pramennému přístupu, který zahrnoval komparativní hodnocení, přičemž hlavní důraz byl kladen na identifikaci a analýzu ideologických zkrslení, které byly pro tisk v dané době typické.

Hlavním zdrojem informací pro zorientování se v tématu a jako studijní pomůcka pro pochopení tanenčího světa a dané době, se stal období se časopis *Taneční listy*, který měl nezastupitelnou funkci na československé taneční scéně a zaujímá primární místo mezi odbornými tanečními periodiky. Tento časopis ovlivňoval kurz české taneční publicistiky během 20. století. Byl vydáván v letech 1947–1950 a poté se jeho vydávání obnovilo v roce 1963. Autorský kolektiv časopisu byl vždy tvořen předními osobnostmi československé taneční a pedagogické scény. Vzhled a obsah Tanečních listů od 60. do 90. let se významnou měrou odvíjel od práce renomované české tanečnice Jany Hoškové,<sup>57</sup> která zastávala pozici šéfredaktorky v období 1963–1989.

---

## ROZHOVORY

Rozhovory – ať již publikované v knižní podobě nebo prezentované prostřednictvím médií – se vyskytují relativně často, zejména při příležitosti výročí narození či úmrtí umělce. Toto hodnocení je relevantní, zejména pokud zvažujeme míru povědomí o baletním světě jako celek. Přestože dosavadní bádání se omezuje pouze na klíčové historické okamžiky, stále nás sužuje nedostatek hlubších studií – analýz nebo komparací, ať už se týkají klíčových historických okamžiků tanečního světa nebo významných fází baletních souborů.

Právě z tohoto důvodu je nezbytné se zaměřit na rozhovory, včetně těch již realizovaných, a podrobit je analýzám a interpretacím. Tímto způsobem je lze využít jako hlubšího zdroje informací, který dokládá a dokumentuje vývoj baletní scény. Přesto je k tomuto zdroji přístupováno jen zřídka. Pokud již existují publikace s umělcovými vzpomínkami, častokrát chybí očekávaná analýza. Jako výjimku

---

<sup>57</sup> Jana Hošková, více v kapitole věnované 60. letům, s. 244-245.

z posledních let lze považovat dvousvazkové vydání *Dějiny AMU*<sup>58</sup> pod vedením Martina France<sup>59</sup> a Lenky Krátké.<sup>60</sup> V této práci jsou rozhovory zpracovány v souladu se zásadami práce s orální historií a jsou doplněny o analýzu a interpretaci.

V původní koncepci disertační práce došlo postupem času k několika korekturám zamýšlené koncepce práce. Nejvýraznější z nich se týkala plánovaných rozhovorů s představiteli české a polské baletní scény v období let 1945–1970, kde jsem vystupovala v roli výzkumnice. Právě tyto rozhovory jsem považovala za jeden z hlavních zdrojů pro mou práci. Důvody, které vedly k revizi tohoto výzkumného záměru, jsou podrobně vysvětleny v následné kapitole, zaměřené na metodologii. Tato revize byla součástí dalších změn v průběhu výzkumu.

Bylo rozhodnuto, že původně plánovaný rozsah práce věnovaný rozhovorům s baletními umělci, které byly již dříve publikovány, bude rozšířen. Toto rozhodnutí vyžadovalo provedení mnohem širšího průzkumu archivních materiálů, tisku, časopisů a médií. Takto získané materiály byly následně podrobeny analytické komparaci a kritickému zhodnocení.

## OSTATNÍ PRAMENY

Chtěla bych upozornit na významnou roli různých informačních zdrojů, které představují cenný základ pro provádění výzkumů a přispívají k jejich komplexnosti. V rámci studia české taneční scény a její historie je zásadním milníkem založení Institutu Pavla Šmoka v Praze v roce 2021. V jehož rámci funguje jako Studijní a vědecké centrum Pavla Šmoka, které si klade za cíl shromažďování a digitalizaci širokého spektra dostupných materiálů, včetně archivních dokumentů, specializovaných článků, fotografií a videonahrávek souvisejících s tvorbou souborů Studio Balet Praha a Pražský komorní balet. Jeho fyzická i digitální sbírka je dostupná nejen současným a budoucím interpretům a tvůrcům, studentům konzervatoří a uměleckých vysokých škol, ale také široké veřejnosti a odborníkům se zájmem o historii moderního baletu.

V této souvislosti bych zmínila a vyzdvihla i online databázi s názvem Ballet Prague Heritage<sup>61</sup>, která se postupně doplňuje a jejímž cílem je kompletní repertoár

---

<sup>58</sup> Franc, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. První vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017. 382 s. ISBN 978-80-7331-422-4.

Franc, Martin, ed. a Krátká, Lenka, ed. *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017. 311 s. ISBN 978-80-7331-398-2.

<sup>59</sup> Martin Franc (1973), český historik a pedagog. Odborným zaměřením především na dějiny stravování a výživy v 18. – 20. století; dějiny životního stylu a konzumu v Československu v letech 1945–1989. Pracuje v Masarykově ústavu a archivu AV ČR, v.v.i.

<sup>60</sup> Lenka Krátká (1969), česká historička zaměřující se výzkumně na novodobé hospodářské a sociální dějiny a metodologii orální historie. Pracuje v Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, v.v.i.



umělecké tvorby Baletu Praha a Pražského komorního baletu, včetně vybrané dokumentace k choreografiím a osobnostem se soubory spjatými. V čele Institutu Pavla Šmoka je Ladislava Dunovská Jandová.<sup>62</sup> Druhou výraznou osobností institutu je na pozici koordinátorky aktivit publicistka, taneční kritička a historička Lucie Kocourková,<sup>63</sup> která je jednou aktuálně z nejvýznamnějších a hlavních postav odborné a memoárové literatury zaměřené na českou taneční scénu 20. Století, a to zvláště díky svým pracím věnovaným *Laterně magice* (2018),<sup>64</sup> *(Studiu) Baletu Praha* (2020)<sup>65</sup> a *Pavlu Šmokovi* (2023).<sup>66</sup>

Nesmírně důležitým je i Kyliánův taneční archív (KTA) – Kylian Dance Archive (KDA),<sup>67</sup> který od roku 2012 sídlí v knihovně Hudební akademie múzických umění v Praze (HAMU). KTA obsahuje rozsáhlé sbírky; videozáznamů, knih a časopisů. Prezenčně je možné získat i osobní písemné materiály významných českých tanečních osobností z průběžně zpracovávaných fondů, např. Boženy Brodské, Jiřího Kyliána, Jiřího Němečka aj. Tento taneční archiv zatím není přístupný ve zdigitalizované formě.

---

<sup>61</sup> Více o Ballet Prague Heritage na <https://balletprague-heritage.cz/>

<sup>62</sup> Ladislava Dunovská Jandová je ředitelkou Nadačního fondu a Institutu Pavla Šmoka (leden 2023), dlouhodobě se věnuje záchraně PKB a uchování odkazu a díla Pavla Šmoka, jedné z nejvýraznějších choreografických osobností československé umělecké scény 20. století. Převzato z <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/management/ladislava-jandova/> [Cit. 12. 01. 2023].

<sup>63</sup> Lucie Kocourková koordinátorka aktivit Nadačního fondu a Institutu Pavla Šmoka (leden 2023), je publicistkou, taneční kritičkou a historičkou. Působila v Národním divadle jako PR souboru *Laterny magiky*, spolupracuje jako historička s PKB a je redaktorkou internetového magazínu *Opera Plus*. Je autorkou několika nejnovějších publikací, věnujících se české taneční a umělecké scéně ve 20. století. Převzato z <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/management/phdr-lucie-kocourkova/> [Cit. 12. 01. 2023].

<sup>64</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Praha: Knižní klub, 2018. 263 s. ISBN 978-80-242-6066-2.

<sup>65</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *(Studio) Balet Praha: nová vlna československé choreografie*. Praha: Balet Praha, 2021. 237 s. Studio Balet Praha a Pražský komorní balet – historie a osobnosti. ISBN 978-80-908294-0-4.

<sup>66</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *Pavel Šmok: choreograf s duší básníka*. Vyd. 1. Praha: Balet Praha, 2023. 251 s. Studio Balet Praha a Pražský komorní balet – historie a osobnosti; 2. publikace. ISBN 978-80-908294-1-1.

<sup>67</sup> Kyliánův taneční archív (KTA) – Kylian Dance Archive (KDA) – základní informace dostupné zde: <https://www.hamu.cz/cs/vse-o-fakulte/knihovna/cta/>

## 2. METODOLOGIE

Efektivní shromažďování a analýza dat prostřednictvím vhodných metod patří mezi klíčové komponenty vědeckého výzkumu. V rámci dizertace jsem proto využila hned několik vybraných výzkumných nástrojů, s cílem poskytnout přibližit zkoumané téma v širším kontextu kauzálních souvislostí.

V posledních letech se otázkám metodologie výzkumu, konkrétně v oblasti hudebního divadla v kontextu teatrologie, detailně věnovala renomovaná autorka Helena Spurná, např. se svým článkem s názvem *Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie: Prolegomena ke každému příštému bádání*.<sup>68</sup> Tuto vědeckou stať uvádím, protože některé jeho teoretické koncepty lze aplikovat na problematiku baletu v kontextu teatrologického přístupu. Konkrétně se jedná o stále se vyvíjející definice pojmů jako hudební divadlo, hudebně-dramatické divadlo či taneční divadlo v rámci teatrologie, hudební praxe, divadelní praxe a publicistiky.<sup>69</sup> Helena Spurná ve své studii zdůrazňuje; výzkum daného uměleckého oboru vyžaduje dostatečně kvalifikovanou erudovanost. Podle mého názoru právě tento aspekt vede k tomu, že se výzkumníci vyhýbají jeho analýze a zpracování z hlediska teatrologického přístupu. O interdisciplinární pojetí ani nemluvě. Výzkumník se může dostat obrazně řečeno na tenký led, kde hranice úspěchu a neúspěchu odděluje dostatečná umělecká erudice.

Ve svém přístupu k danému tématu jsem se metodologicky zaměřila více na historickou rovinu než na teatrologickou. V rámci této disertace jsem využila kritické heuristické analýzy, která jako výzkumná metoda vytváří vhodný rámcový předpoklad pro získání hlubokých a komplexních poznatků skrze analýzu a srovnání pramenů různých typů. Přístup k jednotlivým zdrojům byl komparativní, s cílem identifikovat a porovnat podobnosti a rozdíly. Dalším aspektem bylo narativní hodnocení, které zahrnovalo pochopení textu a zohlednění dobového diskurzu v rámci interpretačního přístupu.

Vybraná metodologie mi poskytla možnost identifikovat a analyzovat různé aspekty dané problematiky. Díky komparativní interpretaci jsem byla schopna vysvětlit jak shody, tak rozdíly mezi jednotlivými prvky. Synchronní komparace se ukázala být

---

<sup>68</sup> SPURNÁ, Helena, 2018. Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie. Prolegomena ke každému příštému bádání. Online. *Theatralia*. Roč. 21, č. 1, s. 163-180. ISSN 2336-4548. Dostupné z: <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-9>. [cit. 2023-07-10].

<sup>69</sup> SPURNÁ, Helena, 2018. Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie. Prolegomena ke každému příštému bádání. Online. *Theatralia*. Roč. 21, č. 1, s. 164. Dostupné z: <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-9>. [cit. 2023-07-10].

klíčovou metodou celé disertace, zvláště při formulování závěrů jednotlivých kapitol. Tento přístup se zaměřoval na porovnání specifických fenoménů, vývoje a událostí v daných historických obdobích. Hlavním cílem bylo stanovit kauzální vztahy napříč evropským regionem a v kontextu evropské (baletní) kultury. Právě studium baletního prostředí v Československu a Polsku v období 1945 až 1970 by sloužilo jako vhodný příklad. Toto období, které bylo charakteristické mnoha politickými změnami ovlivňujícími vývoj umění, včetně baletu, vyžadovalo, aby se výzkumníci již mnohem dříve spoléhali více na osobní rozhovory s aktéry doby. Tito narátoři a narátorky proto mohou (mohli) poskytnout cenné informace, které by nebyly dostupné z jiných zdrojů, a to i za cenu, že bychom museli v ten moment pracovat např. i s konceptem kolektivní paměti.<sup>70</sup>

Dizertace také do určité míry pracuje s prosopografií, což je věda zkoumající konkrétní skupinu lidí, nejen na základě rodinných vztahů, ale také na bázi profesních vazeb, což je kritérium, které taneční svět rozhodně splňuje. V rámci předloženého textu bylo nutné čelit významným proměnám uplatňovaných některých metodologických postupů, a to i přes pečlivé předchozí plánování. Různé objektivní okolnosti mne přiměly ke kritickému přehodnocení a změně použitých metod. Jako příklad lze uvést situace, kdy nebylo možné realizovat či využít rozhovory s klíčovými narátory, což si vyžádalo revizi metodologie a hledání nových zdrojů informací, nicméně výzkum není statický proces. Je třeba jej chápat jako flexibilní a adaptivní proces, který přináší nečekané překážky a výzvy. Tyto metody pak mají potenciál odhalit nové přístupy a perspektivy pro provádění výzkumu, což může směřovat k detailnějšímu a komplexnějšímu porozumění zkoumané problematice. S tímto záměrem jsem se snažila přistupovat k danému tématu.

Původní pojetí disertační práce se zaměřovalo na detailní studium a analýzu rozhovorů s významnými osobnostmi české/československé a polské baletní scény v daném období. Tento koncept byl motivován vnitřním impulsem detailně zaznamenávat a následně analyzovat a interpretovat vzpomínky tanečnic a tanečníků. Předběžný výběr osob pro tuto studii obsahoval třicet jmen, lidí narozených ve dvacátých a třicátých letech minulého století. Původně provedení stanoveného plánu se ukázalo jako nerealizovatelné, a to především z důvodu úmrtí několika klíčových aktérů baletní scény ze zkoumaného období.

Jak probíhal proces plánování rozhovorů s narátory a jaké bylo nakonec alternativní řešení? Z celkového počtu narátorů, kteří splňovali předem stanovená kritéria, se po třech letech intenzivních pokusů o navázání kontaktu a plánování

---

<sup>70</sup> HALBWACHS, Maurice, NAMER, Gérard, ed. a JAISSON, Marie, ed. *Kolektivní paměť*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009. 289 s. Klas: klasická sociologická tradice; sv. 5. ISBN 978-80-7419-016-2., s. 136

a oddalování schůzek ukázalo, že nebudu schopna realizovat původně navržený plán. Bohužel, zdravotní stav několika z nich se rapidně zhoršil, což vedlo k odmítání mých opakovaných nabídek k rozhovorům. V některých případech jsem se s hlubokou lítostí dozvěděla o jejich úmrtí. Pracovala jsem rovněž s myšlenkou druhé „náhradní“ skupiny, přestože si objektivně vyžadovala časové prodloužení heuristiky. Situaci, ještě více ztížil nástup epidemiologické krize v roce 2020 a jeho následné stupňování v dalších letech, včetně vládních proticovidových opatření. Proces práce s rozhovory se tak značně zpomalil, neustále se odkládal, a nakonec v důsledku daných okolností úplně zastavil.

Přesto jsem se vzpomínek baletních umělců nechtěla vzdát. Po dlouhém zvažování bylo rozhodnuto rozšířit rámec práce o již realizované rozhovory s baletními umělci, a to i přes fakt, že jsem v nich nezastávala pozici tazatelky. Na začátku této práce bylo také nezbytné určit rozdíly mezi rozhovorem realizovaným podle kvalitativní metodologie orální historie a ostatními typy rozhovorů. Orální historie je v současné době již uznávána jako ustálená vědecká metoda v rámci historické společnosti a je vázána na jasně definovaná pravidla, kterými se musíme při spolupráci s narátory bezpodmínečně řídit: „Základním předpokladem práce s orální historií je respekt k člověku jakožto k jedinci se vším, co s sebou tento fakt přináší. Jedná se zhruba o tyto dvě spolu vzájemně propojené roviny respektu: 1. rovina odborná a teoreticky-metodologická, 2. rovina eticko-právní.“<sup>71</sup> Primárně druhý aspekt, zejména jeho etická stránka, vyústila do mého rozhodnutí nepokračovat v realizaci rozhovorů a některé rozpracované nezveřejňovat. Musela jsem také pracovat i s problematikou paměti, věku, vzpomínání, konceptem komunikativní paměti<sup>72</sup> a osobní či kolektivní identitou.<sup>73</sup>

Tento krok, přistoupit více k již realizovaným a publikovaným rozhovorům, požadoval výrazně hlubší analýzu tisku, časopisů a mediálního obsahu a následný detailní komparativní výzkum. Zde však přichází bod, se kterým jsem se musela vypořádat, a to je samostatná mediální reflexe baletního umění, související s prestiží oboru, což je skutečnost, se kterou se baletní svět vypořádává již po několik desetiletí. K neuspokojivému stavu se již v 80. letech vyjadřoval Vladimír Vašut: „*Baletní umění ČSSR stále nemá příliš vysokou společenskou prestiž. Toto tvrzení se promítá do celé řady ukazatelů: výše platu profesionálních tanečníků, do řešení jejich odchodů do*

---

<sup>71</sup> VANĚK, Miroslav a MÜCKE, Pavel. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. 326 stran. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5, s. 29.

<sup>72</sup> WELZER, Harald. Co je komunikativní paměť a z čeho se skládá. In: KRATOCHVIL, Alexander, ed. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Vydání první. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015. 73-89. ISBN 978-80-7470-109-2.

<sup>73</sup> ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Překlad Martin Pokorný. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2001. 317 s. Obzor; sv. 33. ISBN 80-7260-051-6, s. 115-125.

důchodů, do liknavého vztahu ke školské problematice, do nedostatečné pozornosti masových medií k baletnímu žánru.“<sup>74</sup> Po objektivní analýze je třeba konstatovat, že perspektivy na zlepšení jsou minimální. Nicméně, přináší určitý optimismus rostoucí proces digitalizace, který umožňuje publikovat větší množství článků. Díky tomu existuje reálná pravděpodobnost, že se pozornost věnovaná baletu a jeho protagonistům zvýší.

V průběhu mého výzkumu jsem byla nucena se ztotožnit s určitými skutečnostmi, jež byly nezbytné v rámci metodologického rámce. Moje osobní dlouholeté zkušenosti z oblasti baletu a pozice tzv. insidera mě přivedla k otázce, o které pojednal v monografii *Chápající rozhovor* Jean-Claude Kaufmann,<sup>75</sup> Jeho kniha je považován za jedno z klíčových paradigmatických děl v metodologii orální historie. Debata o tom, zda je výhodnější být insiderem či outsiderem a jaký vliv to má na výzkumné postupy a metodologii, je stále živá a relevantní i v kontextu mezinárodní organizace Oral History Society.<sup>76</sup> Tato společnost se tomuto problému v posledních letech věnuje i v odborném časopise *Oral History* (bez ohledu na konkrétní tematickou orientaci jednotlivých příspěvků): Amy Tooth Murphy - *Listening in, listening out: intersubjectivity and the impact of insider and outsider status in oral history interviews*;<sup>77</sup> Jois Stansfield - *Reflections on being an oral history insider: subjectivity, intersubjectivity and speech therapy*.<sup>78</sup>

Zásadním metodologickým problémem se ukázalo zabránit pokusům o vytvoření vyčerpávajícího seznamu členů jednotlivých baletních souborů. Přesto lze konstatovat, že celkový počet jmen zmíněných v textu je značný. K více komplexnímu výběru osobností z baletního světa jsem přistoupila primárně prostřednictvím vytváření medailonků, což představovalo značnou výzvu. Často jsem se setkávala s problémem opakování jmen v pozicích šéfů baletních souborů, kde jedinec v různých rolích zastával různé pozice na různých místech. Analogická situace se týkala i baletních škol při souborech, které byly vedeny stejnými umělci, jako dotyčné baletní soubory. Klíčové aspekty ovlivňující výběr konkrétní osobnosti pro ztvárnění v medailoncích zahrnovaly potenciálně délku působení na konkrétní scéně, přínos ansámblu

---

<sup>74</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945-1980*, s. 31.

<sup>75</sup> KAUFMANN, Jean-Claude. *Chápající rozhovor*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010. 151 s. Studijní texty; sv. 48. ISBN 978-80-7419-033-9, s. 60-63.

<sup>76</sup> Oral History Society, britská světově uznávaná orálně-historická společnost, založená v roce 1973. Více info dostupné zde: <https://www.ohs.org.uk/>

<sup>77</sup> MURPHY, Amy Tooth. "Listening in, Listening out: Intersubjectivity and the Impact of Insider and Outsider Status in Oral History Interviews." *Oral History* 48, no. 1 (2020): 35–44. <https://www.jstor.org/stable/48568046>.

<sup>78</sup> STANSFIELD, Jois. "Reflections on Being an Oral History Insider: Subjectivity, Intersubjectivity and Speech Therapy." *Oral History* 48, no. 2 (2020): 90–101. <https://www.jstor.org/stable/48615295>.

v interpretaci, choreografii, pedagogice nebo vedení souboru. Příkladem může být případ Emericha Gabzdyla, význačné postavy ostravské baletní scény, v oblastech divadelní i školní. V jednom z portrétů tak musela volba padnout na jinou osobnost, konkrétně na vedoucího Roberta Brauna, který se řadil mezi rovnocenně významné postavy. Braun působil v několika ansámblech a na všech úrovních baletního vzdělávání. Obdobná situace se poté odehrávala i v polském baletním prostředí.

Snažila jsem se detailněji rozkrýt jednotlivá jména z taneční historie, poskytnout jim hlas a konkrétní podobu, byť možná i v náčrtové formě. Mé ambice spočívaly v tom, aby tyto postavy nebyly v historii vnímány jako neosobní součásti souboru, ale jako lidé s vášní pro tanec, a zvláště s výjimečným talentem. Mým záměrem bylo připojovat i jejich vzpomínky prostřednictvím vyprávění jejich studentů, kolegů a lidí, kteří je osobně znali. Z toho důvodu zahrnuji časté citace z rozhovorů či článků. Tento přístup může být pro někoho pokládán za méně odborný, nicméně vzhledem k zaměření disetace na orální historii a spolupráci s pamětníky, považuji tento zdroj informací za nepostradatelný a nenahraditelný. Navzdory objektivním příčinám determinovanými často externími událostmi, které vedly ke korekci skupiny náratorek a narátorů mi kombinace několika výzkumných metod pomohla vytvořit vhodný rámec přiblížit zvolenou problematiku z širší, dosud málo zkoumané perspektivy.

### 3. KULTURNÍ SVĚT PŘED ROKEM 1945

Abychom plně porozuměli vývoji tanečního umění po roce 1945, je nezbytné zaměřit se i na meziválečné období. Ponořme se do éry následující 1. světovou válku, kdy se z pohledu společnosti mění vnímání divadla a jeho aktérů. Bezesporu je možné konstatovat, že meziválečná léta v Evropě byla svědkem rozkvětu, především pak zrodu významných institucí, skupin a osobností, které formovaly a určovaly směřování dalšího uměleckého rozvoje v různých disciplínách. Divadlo však po mnoho staletí představovalo, a stále ještě představuje, nejen uměleckou platformu, ale i prostor, který odráží politické události a situaci, posiluje pocit vlastenectví a mnohé další. Jak uvádí Jan Císař: *Důležitější, než co a jak se hraje, bylo od počátků českého divadla to, že se vůbec hraje v češtině, neboť už v tom spočívala posila vlastenectví. A v šedesátých letech 19. století společenský a politický pohyb čím dále tím více tento konstitutivní znak českého národního divadla zvyšoval.*<sup>79</sup>

Nově ustavený stát s ještě větší intenzitou vyhledával svou jednotu a odkazy na tradice a vlastenectví. Samotný vznik Národního divadla byl jasným důkazem tohoto hledání a jeho myšlenkou bylo, aby se na jeho formování podíleli všichni členové společnosti. Tento emotivní přístup podtrhoval potřebu uchování a posilování národní identity. Samotný spor o jeho výstavbu měl několik rovin, a to jak uměleckou, vlasteneckou a společenskou, kterou reprezentovala touha po vlastní národní budově – *nešlo o celek divadelnictví, ale o jednu budovu, již je předurčeno koncentrovat v sobě všechny vlastnosti a kvality, které ji učiní první národní scénou.*<sup>80</sup> Zahájení výstavby bylo neochvějně očekávanou událostí. *Od tohoto okamžiku se idea “národního divadla” jako projev určité koncepce činoherního divadla, jež z jeviště komunikuje s hledištěm o závažných společenských otázkách, stává ideou Národního divadla jako instituce ztělesňující emblematicky v jedné budově a divadelní činnosti v ní provozované jistou představu o českém národě, ať je tato představa reálná či nereálná, případně až iracionální. Proto třeba položení základního kamene Národního divadla v květnu 1868 mohlo být tak ohromující celonárodní událostí. Jan Neruda napsal ve svém fejetonu v Národních listech, že to byl jeden z velkých okamžiků v dějinách českých, kdy každý byl šťasten.*<sup>81</sup> Postavení Národního divadla v Praze tudíž neskrývalo jenom potenciál toho, že sdružuje nejlepší divadelní umělce, ale také je místem národní

<sup>79</sup> CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT, 2011, s. 7.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>81</sup> *Ibidem*, s. 43.

symboliky. Na svých prknech umožňovalo zhlédnout představení činoherní, operní, baletní či operetní.

Po ukončení války v roce 1918 a v důsledku vzniku samostatného Československa se otevřely nové příležitosti pro české divadelnictví. To však přineslo potřebu řešit i otázky týkající se majetkového vlastnictví divadel a provozních budov. V kontextu snah o nové sociální a společenské umístění divadel se začalo prosazovat jejich postátnění. Tento požadavek se týkal zejména Národního divadla. Výsledkem bylo převedení správy Národního divadla ze Společnosti Národního divadla pod správu Zemského národního výboru. K plnému zestátnění došlo však až na počátku 30. let. Paralelně také probíhala snaha o vytvoření nového divadelního zákona. Zatím však bezvýsledně. Také Organizace českého herectva se marně snažila prosadit kolektivní smlouvy, což naráželo na silný odpor ze strany divadelních podnikatelů. Reakcí odpovídající bouřlivému klimatu doby bylo převzetí kontroly nad Stavovským divadlem. *Požadavky na převedení této budovy ze správy německé pod českou se objevily velmi brzo, ale vláda je neuskutečnila. Když to nešlo legální cestou, bylo to provedeno revolučně: při demonstracích, které vznikly jako odpověď na protičeské provokace v Chebu a Teplicích, byla budova násilně obsazena a už večer se hrála Prodaná nevěsta. Budova pak přešla jako druhá scéna k ND. Zvětšoval se počet stálých divadelních souborů mimo Prahu: vedle Brna, Plzně a Kladna, vznikly české soubory v Českých Budějovicích a Ostravě (1919), Olomouci, Bratislavě (1920) a naposledy v Košicích (1924).<sup>82</sup> V průběhu 20. let došlo k určité stabilizaci společnosti, což poskytlo československému divadelnictví zajištěnou existenci, bez obav z nedostatku finančních prostředků. Jako poprvé v historii moderního českého divadla nebylo nutné prioritizovat otázky "mimo-divadelní", jako je např. nahrazování role politiky a dalších sociálních funkcí, či suplování nedostatečně fungujících nebo chybějících institucí veřejného charakteru. To umožnilo divadlu, aby skutečně sloužilo jako divadlo.*

Další dekáda se ukázala být méně příznivá pro divadelní svět. Hospodářská krize 30. let se silně podepsala v kultuře – návštěvnost klesala, divadla se potýkala s finančními problémy, došlo k propuštění zaměstnanců a bylo nutné šetřit na kostýmech a výpravách. Paralelně s tím se pomalu, ale neúprosně prosazovaly nacistické tendence, které přinesly antisemitistické nálady a opatření. Tuto atmosféru lze dobře ilustrovat na příkladu působení ikonické dvojice Jiří Voskovce a Jan Wericha v Osvobozeném divadle. *Jestliže se na úplném počátku dalo o divácích V&W mluvit hlavně jako o studentech, kterým tento druh humoru plně vyhovoval i tím, že měl blízko k recesi, pak v třicátých letech jsou to diváci, kteří čím dále tím více vnímají a reflektují společenský, sociální ráz 'hovadna'. Požadují tento druh humoru, aby se posléze tento*

---

<sup>82</sup> CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 111.



*vztah jeviště a hlediště v Osvobozeném divadle proměnil v protifašistický, protinacionalistický a demokratický postoj, který vytvoří jakousi společnou politickou platformu divadla a jeho diváků.<sup>83</sup>*

Přestože to představitelé nemuseli výslovně předvídat či plánovat, svým představením se neodvratně zapsali do dějin a určili tím způsob, jakým byli následně kategorizováni. V říjnu roku 1934 dosáhla premiéra inscenace *Kat a blázen* statusu významné politické události v kontextu divadelní historie První republiky. Autorská dvojice Voskovec a Werich si v ní totiž vzala na mušku mýty a legendy národních hrdinů, což vyvolalo pobouření mezi příslušníky nacionalistické pravice. *Dostali se tím okamžitě a přímo do politické bitvy, která je definitivně zařadila do levicového tábora a učinila z nich součást avantgardního hnutí.<sup>84</sup>* Situace po podpisu mnichovské dohody se pro Osvobozené divadlo nevyvíjela příznivě, přestože v listopadu 1938 nejprve ohlásili premiéru nové hry. *Následovaly prudké útoky v reakčním tisku, které vyvrcholily voláním po zákazu divadla, jež šíří „kulturní bolševismus“, a tak ohrožuje veřejný zájem a pořádek. Policejní pražský ředitel napsal 7. listopadu Zemskému úřadu dopis, aby byla Osvobozenému divadlu odňata koncese; stupňuje se nátlak vysokých úředních míst, ministra informací i ministra zahraničí, které upozorňuje v zájmu dobrých vztahů s Velkoněmeckou říší na nutnost zákazu jakékoliv ideologické propagandy – tedy avantgardních divadelníků, neboť kromě V&W padne i jméno Burianovo. Následoval ‘přátelský’ rozhovor na Zemském úřadu, kde byli V&W přesvědčováni, aby jako všichni přinesli v této době obět’ a sami ze své vůle přestali hrát. Když to odmítli, přišel 9. listopadu 1938 výnos, jenž ukončil činnost Osvobozeného divadla odůvodněný tím, že v divadle, kde se neustále improvizuje a nehraje podle schválených textů, se lze obávat manifestací a demonstrací ohrožujících veřejný pořádek a bezpečnost.<sup>85</sup>* Pravicový tisk je označoval za „kulturněbolševické“ divadlo.<sup>86</sup>

Osvobozené divadlo nebylo zdaleka jediným, které muselo snášet perzekuci ze strany okupačních úřadů, ty totiž zabíraly vše, co považovaly za nutné. *Na podzim 1941 musel tedy soubor Městských divadel opustit své vinohradské působiště a odevzdat je Němcům. Na divadlo, které podle přání svých zakladatelů mělo původně sloužit veřejnosti jako druhé Národní divadlo české, byla nyní uvalena správa německá. Této správě byl dán úkol připravit uvolněnou budovu v co nejkratším čase k provozu*

---

<sup>83</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>86</sup> MOHN, Volker. *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*. Praha: Prostor, s. 375.

varietnímu. V těžké době zasáhli okupanti velmi tvrdě i proti Zemskému divadlu v Brně.<sup>87</sup> Nejdříve došlo k přerušení činnosti divadla, v listopadu 1941 a o půl roku později k jeho úřednímu zrušení a propuštění všech zaměstnanců. Brněnské gestapo zatkl několik členů činohry, včetně režiséra Josefa Skřivana,<sup>88</sup> kapelníka Bohumíra Lišky<sup>89</sup> a samotného ředitele Zemského divadla Václava Jiříkovského.<sup>90</sup> S odůvodněním, že „jmenovaní počínali si politicky nepřijatelně a Zemské divadlo v Brně proměnilo v rejdiště Němcům nepřátelských živlů.“<sup>91</sup> Václav Jiříkovský nepřežil internaci v koncentračním táboře.

Podobný tragický osud potkal i ředitele brněnského rozhlasu Antonín Slavíka.<sup>92</sup> *V prosinci 1940 byl pro své kontakty s odbojovou organizací Obrana národa zatčen gestapem a přesně o dva roky později popraven.*<sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> SRBA, Bořivoj. *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939-1945)*. In: ZÁVODSKÝ, Artur. *Otázky divadla a filmu = Theatralia et cinematographica II*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1971, s. 227.

<sup>88</sup> Josef Skřivan (19021–1942) byl talentovaným českým hercem a režisérem. Jeho umělecká kariéra ho zavedla do Osvobozeného divadla a později do Zemského divadla v Brně, kde se stal stěžejní postavou po dobu jedenácti divadelních sezon. Kromě divadla se objevil také v rozhlase a na filmovém plátně. Jeho život však nebyl jen o umění. Skřivan byl také odvážným odbojářem, což jej na podzim 1942 přivedlo do konfliktu s gestapem. Po několika měsících strávených v těžkých podmínkách věznění byl transportován do Osvětimi. Bohužel, rok po svém zatčení, Josef Skřivan skončil svůj život v plynové komoře.

<sup>89</sup> Bohumír Liška (19141–1990), významný český dirigent, korepetitor a hudební pedagog. Absolvent pražské konzervatoře, studia dirigování a skladby. Zvládal hru na několik hudebních nástrojů (housele, klavír, varhany, tympány atd.). V 30. letech působil jako korepetitor v baletní škole Jelizavety Nikolské, účastnil se zahraničních turné. Poté byl na pozici korepetitora opery a baletu v Národním divadle v Praze. Roku 1940 přechází do Brna. Během války je zatčen gestapem, naštěstí ale propuštěn. Již od 40. let se věnuje i výuce, nejdříve na brněnské konzervatoři a posléze na JAMU. V 70. letech se pedagogicky orientuje již na pražskou konzervatoř a AMU. Jeho žáci tvoří celé generace významných českých dirigentů, např. Jiří Bělohlávek. Během své umělecké kariéry působí na několika divadelních scénách. Zmíníme pozici hlavního dirigenta (později – dirigenta) Národního divadla (1967–1985) či jeho celoživotní spolupráci s plzeňským divadlem, kde působil jako dirigent a šéf opery. Spolupracoval s nejvýznamnějšími českými orchestry (Česká filharmonie, Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK). Dlouhodobě působil jako šéfdirigent Plzeňského rozhlasového orchestru. Bohumír Liška byl jeden z hlavních představitelů českých dirigentů druhé poloviny 20. století.

<sup>90</sup> Václav Jiříkovský (1891–1942), vl. jménem Václav František Herein, český herec, režisér, dramaturg, divadelní ředitel a podnikatel. V brněnském Národním divadle působil dvakrát. Poprvé během 1. světové války, jako režisér činohry a posléze byl jmenován ředitelem Českého národního divadla v Brně (1917–1919). Poté přechází do Národního divadla moravskoslezského, v Ostravě, kde stojí u jeho zrození a je jeho historicky prvním ředitelem. V roce 1925 přebírá post vedoucího činohry v SND a stává se také jeho spolureditelem. V 30. letech se vrací zpět do Brna. Stejná scéna, jiný název – Zemské divadlo, v němž působí na pozici šéfa činohry a dramaturga a posléze se stává, v roce 1931, nástupcem Oty Zítka ve funkci ředitele divadla. Od počátku okupace na Jiříkovského brněnští němečtí a čeští fašisté vytvářeli intenzivní propagandistickou tiskovou kampaň, volající po jeho odvolání. Dne 3. listopadu 1941 je Václav Jiříkovský zatčen a brněnské divadlo tentýž měsíc uzavřeno. Jeho život je ukončen v roce 1942, popravou v Osvětimi.

<sup>91</sup> SRBA, Bořivoj. *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939-1945)*, s. 227.

<sup>92</sup> Antonín František Slavík (1893–1942), český armádní radiotelegrafista, ředitel brněnského rozhlasu a člen Sokola a odboje během 2. světové války. Účastnil se frontových bojů během 1. světové války

Zásah ze strany okupační mocnosti v takové tvrdosti nebyl plošný na celé protektorátní území, a to mělo svoje odůvodnění. *Když nacisté stanuli před českým masovým kulturním hnutím, nezasáhli proti němu jednoznačně a nemilosrdně. Od počátku okupace počítali s kulturní vyspělostí české společnosti a využívali ji v zájmu pacifikace českého obyvatelstva a proměny protektorátu ve své klidné zázemí. První říšský protektor Konstantin von Neurath „se přímo chlubil českou kulturní explozí a vydával ji za důsledek a důkaz českého rozkvětu pod ochrannou vůdcovou“; jeho nástupce Heydrich „i přes zostřenou situaci zachoval základní rysy Neurathovy kulturní politiky.*<sup>94</sup> Ani propaganda nemohla zastřít stále více vyostřenou situaci v protektorátu, která postupně přinášela stále více zatýkaných či zavražděných. Takové to bezcitné řádění i v kulturním prostředí rozhořel zvláště příchod zastupujícího říšského protektora Reinhardy Heydricha. S jeho nástupem k moci na podzim 1941 bylo vyhlášeno stanné právo, během kterého došlo na celých šest týdnů k prvnímu válečnému uzavření českých divadel v době stanného práva již za vlády Heydricha. *Tehdy úředníci protektorátní správy, vyděšení represáliemi, které tentokrát postihly i politické špičky, pochopili, že českému divadlu hrozí vážné nebezpečí. Ve snaze toto nebezpečí odvrátit, počali urychleně odstraňovat z repertoáru všechno, co by bylo podle jejich názoru mohlo zavdat nacistům příčinu k zákrokům. I hry, které dříve prošly přísným sítem cenzury, byly nyní spěšně zakazovány. Zákaz stíhal zákaz a v několika týdnech bylo na index uvrženo více her než za celé předchozí dva roky trvání protektorátu.*<sup>95</sup>

Situace v českých divadlech stále vyostřovala, o čemž vypovídá i osud pantomimického představení *Pohádka o tanci*, jehož premiéra se uskutečnila 26. února 1941 v Burianově Divadle D a ve kterém se objevovaly satirické narážky, údajně mířené na okupanty. Námětem samotné inscenace byla vláda královny Karen, která nesnesla smích, tanec a další radostné projevy štěstí. Vydala tedy zákaz zpěvu, tance a smíchu. Její syn se však zamiloval do krásné víly, která tančila. I po jejím uvěznění nepřestala víla tančit, i když sama umírala. *Lidé chtěli tančit, a hlavně cítit svobodu, roztančili se tak, až vylámali mříže. Tančit donutili dokonce i královnu,*

---

na ruské frontě. Absolvent vojenského studia v Paříži, na École supérieure d'électricité, specializace v oboru radiotelegrafie. Od r. 1928 již vojákem, v hodnosti kapitána v záloze se plně zaměřil na rozhlas. V letech 1928–1942 byl ředitelem brněnského Radiojournalu. Podílel se i na vybudování první radiostanice v Praze, v prostorách Petřínské rozhledny. Po vypuknutí 2. světové války se zapojil do odboje, byl členem Obrany národa. Před Vánoci 1939 jej zatklo gestapo, které ho několik let věznilo. V červnu 1942 byl odsouzen k trestu smrti a v říjnu 1942, v berlínské věznici Plötzensee popraven gilotinou. Antonín Slavík ovládal i několik cizích jazyků a patřil mezi významné intelektuální a vážené osobnosti meziválečné brněnské scény.

<sup>93</sup> MOHN, Volker. *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, s. 285.

<sup>94</sup> CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*, s. 206.

<sup>95</sup> SRBA, Bořivoj. *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939-1945)*, s. 200.

té však vzteky puká srdce a umírá. A jak píše sama autorka: „země zbavena zlé královny, stala se zemí svobodně roztančenou – zemí šťastnou“.<sup>96</sup>

Čtrnáct dní po premiéře a třech reprízách představení došlo k uzavření divadla a k zatčení několika osob. *Zpočátku nebylo jasno, kam zásah gestapa směřuje. Poněvadž kromě E. F. Buriana byli zatčeni také Nina Jirsíková a Zbyněk Přecechtěl, autoři jinotajné inscenace Pohádky o tanci, zdálo se, že jde o sankci právě za toto představení. Mátlo však to, že vedle těchto pracovníků, za inkriminovanou inscenaci přímo zodpovědných, byli zatčeni také představitelé Kruhu přátel D 41 Bohumil Novák a Antonín Straka. Nakonec byli Novák a Přecechtěl po prvním kole výsledků propuštěni, kdežto Burian, Jirsíková a Straka zůstali ve vyšetřovací vazbě.*<sup>97</sup>

Detailněji se podíváme na osud uvězněné tanečnice a choreografky Niny Jirsíkové.<sup>98</sup> Zpočátku byla Jirsíková vězněna gestapem v Bartolomějské ulici v tzv. „Pražské čtyřce“<sup>99</sup>, kde byli koncentrováni političtí vězni. Poté byla transportována přes pankráckou věznici do cel v Drážďanech, odkud byla převezena do koncentračního tábora v Meklenbursku v Německu. Při pobytu v Ravensbrücku nosila na rukávu připevněnou červenou latu, to bylo označení pro politické vězně.<sup>100</sup> Ve svých vzpomínkách popisovala útrapy během věznění. *Měly jsme takový hlad, že jsme snědly každou travičku, která mezi pískem a kamením v lágru vyrostla.*<sup>101</sup> Dochovány jsou její malby a ilustrace, dokumentující těžký život v lágru.<sup>102</sup> Nina Jirsíková zůstala uvězněna v koncentračním táboře až do osvobození. Tance se nevzdala ani tam. *„Zpočátku se mnou plakaly, ke konci se mnou začaly dupat, tleskat a rozzářily se. Najednou jsem ucítila, že i tady v sobě mám nějakou sílu, se kterou můžu něco dělat,“* vzpomínala později.<sup>103</sup> Po osvobození tábora se účastnila pochodu smrti, který směřoval k Severnímu moři.<sup>104</sup> Ve svých vzpomínkách Jirsíková píše, že se domnívá, že gestapo

<sup>96</sup> ZUBÁKOVÁ (JEDLIČKOVÁ), Blanka. *Ženy na rozcestí: divadlo a ženy okolo něj 1939–1945*. Praha: Academia, 2016, s. 166.

<sup>97</sup> SRBA, Bořivoj. *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939-1945)*, 199-200.

<sup>98</sup> Nina Jirsíková (19101–978), rodným jménem Anna Jirsíková, provdaná Gurská (1927–1931). Byla českou tanečnicí, choreografkou, pedagožkou a výtvarnou umělkyní, zejména vytvářela kostýmní návrhy. Byla žačkou Jelizavety Nikolské a poté sólistkou souboru Jenčíkových girls. Po válce působila jako choreografka, nejdříve v Divadle 5. května a poté v Národním divadle.

Více informací např. zde: Nina Jirsíková (online) <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2463>

<sup>99</sup> BRODSKÁ, Božena a VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*, s. 206.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 207.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>102</sup> V divadelní podsbírce Národního muzea se nachází fond Osobnosti, kde je možné nalézt archivní a dokumentační pozůstalost Niny Jirsíkové. Některá její díla jsou přístupná online ve eSbírce Národního muzea, např. malba s názvem Dozorkyně, i. č. H6p15/79\_6 [online]. Dostupné z: <https://www.esbirky.cz/hledat/podskupina1/4537512?order=relevance>

<sup>103</sup> CHMEL DENČEVOVÁ, Ivana. *Tančila i v koncentračním táboře. Osudové ženy: Nina Jirsíková* [online]. 30. listopad 2018 [cit. 2023-01-28]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/tančila-i-v-koncentracnim-tabore-osudove-zeny-nina-jirsikova-7694467>

<sup>104</sup> BRODSKÁ, Božena a VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*, s. 222.

spolupracovalo s některým z českých tanečních odborníků, přímo jmenovitě však neví: „Při výslechu na gestapu jsem shledala, že tam mají přesný rozbor libreta mého baletu. Co která scéna znamená, čím jsem mohla popudit Říši. Bylo tam toho věru víc, než jsem opravdu myslela. Tento rozbor rozhodně dělal Čech, který rozuměl baletu.“<sup>105</sup>

Burianův divadelní soubor po zatčení vůdčích osobností najednou zůstal bez vedení a bez zázemí a finančních prostředků, neboť se jednalo o divadlo vedené na družstevním základu. Tehdy se podařilo o situaci souboru informovat ministerského předsedu protektorátní vlády Aloise Eliáše; ten pak ze svých prostředků věnoval divadlu 10 000 korun, které si členstvo rozdělilo. Hrozilo tu však ještě jiné nebezpečí: nezaměstnaní divadelníci mohli být dáni k dispozici pracovnímu úřadu a eventuálně odsunuti na práci do Říše.<sup>106</sup> Bohužel následné fungování divadla je dodnes poskvrněno uvedením silně antisemitské hry *Rotschild vítězí u Waterloo*,<sup>107</sup> jehož autorem byl Ebehard Wolfgang Möller.<sup>108</sup> Emanuel Moravec, pozdější ministr školství a lidové osvěty protektorátní vlády, spatřoval v tomto inscenačním počínu důkaz dobré vůle některých českých divadelníků „zařadit se do nových poměrů“.<sup>109</sup>

Zvláštní kapitolou během války byla ještě německá divadla v Čechách a na Moravě. Zejména Nové německé divadlo (Neues deutsches Theater, NDT) v Praze, jež se snažilo odolávat tendencím a ovlivňováním ze strany nacionálněsocialistického režimu. Dokonce jeho ředitel, Paul Eger,<sup>110</sup> přijímal do souboru emigranty z Německa. Navíc promyšleně uváděl kusy v nacionálněsocialistickém Německu už zakázané. Na repertoáru byli Arthur Schnitzler a Bertolt Brecht, hrály se i hry českých autorů s explicitně antifašistickým vyzněním jako např. *Čapková Matka*.<sup>111</sup> Ředitel Eger se snažil provoz divadla udržet co nejdéle, ale nebyl to snadný úkol, neboť trval na apolitičnosti

---

<sup>105</sup> Ibid, 15.

<sup>106</sup> SRBA, Bořivoj. *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939-1945)*, s. 199-200.

<sup>107</sup> *Rotschild vítězí u Waterloo*, orig. *Rothschild siegt bei Waterloo*, antisemitistická hra, jejíž děj se točí okolo postavy mazaného židovského lichváře, tahajícího za nitky světové politiky. Lichvář vydělává na válkách a lidské bídě. Skutečným vítězem u Waterloo je nakonec onen židovský lichvář, jedině on, nikoli Napoleonovi odpůrci.

<sup>108</sup> Ebehard Wolfgang Möller (1906–1972), německý nacistický básník a dramatik. Möller byl členem SA a NSDAP a od roku 1934 poradce divadelního oddělení říšského ministerstva lidové (veřejné) osvěty a propagandy a členem říšského vedení Hitlerjugend. Je považován za jednoho z nejslavnějších autorů Třetí říše.

<sup>109</sup> SRBA, Bořivoj. *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939-1945)*, s. 201-202.

<sup>110</sup> Paul Eger (1881–1947), německý divadelní režisér, dramaturg a dramatik. Od roku 1932 ředitelem Neues deutsches Theater v Praze. Po podpisu mnichovské dohody a uzavření divadla odešel do Švýcarska, kde díky svému švýcarskému pasu se mohl dále angažovat v divadelní sféře. Byl znalcem a velkým propagátorem českých autorů, např. Františka Langera, Karla Čapka, Olgy Scheinpflugové, Fráni Šrámka, Leoše Janáčka, Jaroslava Kříčky či Otakara Ostrčila. Převzato: Eger, Paul (1881–1947), Theaterdirektor, Dramaturg, Regisseur und Dramatiker. ÖBL Online-Edition, Lfg. 2. [online]. Dostupné z: [https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1\\_E/Eger\\_Paul\\_1881\\_1947.xml](https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_E/Eger_Paul_1881_1947.xml)

<sup>111</sup> MOHN, Volker. *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*, s. 373.

svých podřízených. K tomu se přidávaly značné problémy personální a finanční. Poslední představení bylo odehráno 25. září 1938. Všechny soubory: operní, operetní a baletní byly rozpuštěné a zaměstnanci propuštěni. Ředitel Paul Eger emigroval. Divadelní provoz se do budovy Zemského divadla (Státní opery) vrátil v sezoně 1942/1943, tentokrát v podobě Německé opery, která měla svůj operetní a baletní soubor. Sloužila jako útočiště pro operu z Duisburgu, která pod vlivem válečných událostí přišla o své zázemí. Baletní soubor čítal dvacet sedm tanečnic a osm tanečníků. Mezi sólisty patřili: Elena Tanascová, Zora Šemberová, Svatopluk Štěpánek aj., baletním mistrem Helmut Hansel. Na podzim, stejně jako ostatní divadla, byla činnost Německého divadla v Praze definitivně ukončena.

K plnému porozumění a kontextualizaci poválečné éry, která měla zásadní vliv na umělecký svět a na osudy jeho představitelů po ukončení 2. světové války, je zásadní zaměřit se na klíčové události, osobnosti a momenty. Tyto momenty silně ovlivnily nejen českou, ale i slovenskou a polskou baletní scénu. V daném časovém období se československý balet potýkal s několika zásadními momenty, na které je potřeba se zaměřit. Je logické, že s rostoucí profesionalizací tanečního oboru, vyžadujícího specializované vzdělání a kvalifikace, došlo rovněž k proměně jeho prestiže. Prestiž můžeme chápat jako míru respektu a pozitivního hodnocení, které je danému povolání připisováno společností. V dějinách baletu byla důležitá proměna postavení baletu v rámci samotného divadelního prostředí a získání si respektu ze strany dalších souborů na scéně. Baletní mistr národního divadla Václav Reisinger<sup>112</sup> vyjadřoval znepokojení nad tím, jak je vnímána choreografická práce ze stran ostatních kolegů, měl pocit, že jej operní režiséři nevnímali jako tvůrčího partnera, na základě čehož vznikala určitá nesourodost mezi hudbou a taneční vložkou v inscenaci.

---

<sup>112</sup> Václav Reisinger (1828–1893), český tanečník, choreograf, libretista a baletní mistr. Žák Paola Rainoldiho. Tančil ve Stavovském divadle, kde byl posléze i šéfem baletu (1860–1864). Tuto pozici zastával i na několika zahraničních scénách (Lipsko, Moskva, Berlín). Baletním mistrem v Národním divadle v Praze se stává v roce 1882. Kritizovanou se stala zejména premiéra činohry Josefa Jiřího Koláře *Umrlejší hlava* (26. října 1884). Přestavení nemělo úspěch a část kritiky přisuzovala tuto skutečnost Reisingerově choreografii. Václav Reisinger opustil ND až nečekaně brzy, již po pouhých dvou letech. Přesto se nesmazatelně zapsal do dějin českého baletu jako první baletní mistr a jako autor libreta k inscenaci *Hašiš*. Stal se současně jedním z průkopníků původní české baletní tvorby na scéně ND. Jeho manželkou byla tanečnice Emilie Keplerová (1848–1919).

Divadlo v meziválečném období zaujímal výjimečné místo v rámci společnosti. Participace občanů na divadelním dění se stala sociální normou určitých společenských vrstev, a to včetně zájmu o kulturu a umění. Toto se rovněž týkalo baletu, který v té době dosahoval mezinárodního uznání. Český balet se mohl po určitou dobu své historie úspěšně měřit s evropskou elitou, zejména během období mezi světovými válkami. Dnešní hodnocení tehdejší úrovně baletní scény může být ovšem odlišné. Tento úspěch se již nikdy nepodařilo zopakovat, přestože několik českých tanečních umělců dosáhlo světové proslulosti. Zvláště stojí za zmínku baletní scéna ND v Praze, považována za první československou baletní scénu od doby svého vzniku.

Navštěvování divadelních představení, zejména v Národním divadle, bylo ve společnosti vnímáno jako významná kulturní událost. V těžkých dobách, kdy se Československo, později Protektorát Čechy a Morava, nacházelo, bylo Národní divadlo jedním z míst, kde byl možný projev silného vlastenectví, pocitu tak potřebného v oněch časech.

Je nezbytné si stručně nastínit přehled důležitých momentů, které ovlivnily československý baletní svět v meziválečném období. Hlavním důvodem je, že balet v tomto časovém úseku prochází zásadními změnami, které ho formovaly a stanovily podstatné rysy pro další desetiletí. Na vývoji baletu na českém území se v té době podílela řada význačných osobností.

Zásadní události nastaly s příchodem nových vedoucích osobností v souboru Národního divadla. V roce 1922 přichází do Prahy z polské Oděsy slavný baletní mistr, tanečník a choreograf Remislav Remislavský, spolu s baletní tanečnicí Jelizavetou Nikolskou a přebírá národní baletní soubor po Augustinovi Bergerovi. Brněnská scéna má ve svém vývoji také klíčovou postavu, kterou byl Ivo Váňa Psota. Jeho odkaz ovlivňuje tuto scénu do dnešních dnů. Toto období je významné pro balet díky řadě nezapomenutelných umělců, jejichž vliv na vývoj baletní scény a budoucí generace tanečníků je dodnes patrný. Vybrané baletní osobnosti dané doby si nyní představíme podrobněji.

Balet Národního divadla je od svých počátků až do 20. let 20. století neodmyslitelně spjat s tanečníkem, choreografem a baletním mistrem **Augustinem Bergerem** (1861–1945). Berger se měl původně stát xylografem, k radosti baletního světa se tomu tak nestalo. Tanečních základů se mu dostalo od vyhlášené německé tanečnice slečny Marie Hentzové (1839–1881), baletní mistryně Prozatímního divadla, a Johanny Belkeové (1835–1910). Bergerovy baletní výuky se posléze ujal zástupce

klasické italské baletní školy Giovanni Martini a spolu s ním také mim Barbarini, se kterými odjel do Kristianie (nyní Oslo).<sup>113</sup> Od patnácti let vystupoval tento nadaný mladý tanečník v divadle Teatro Salone Italiano a absolvoval školení u slavného akrobata s uměleckým jménem Conradi (vl. jménem Liška). Po návratu do Prahy, kdy se událo slavnostní znovuotevření Národního divadla 18. listopadu roku 1883, se stává Augustin Berger prvním a zároveň jediným tanečníkem Národního divadla, pod vedením baletního mistra Václava Reisingera. Berger vynikal temperamentem, neobyčejnou hbitostí, akrobatickou přípravou a přehledem o světové baletní scéně. Představil se jako Abdul v premiéře českého baletu *Hašiš*<sup>114</sup> a jeho krásnou partnerkou v roli *Narcis* byla první neoficiální primabalerína ND Františka ze Schöpffů.<sup>115</sup> Berger inicioval i založení baletní školy při ND, neboť si byl vědom, jak je potřebné se budoucím tanečnicím a tanečníkům věnovat již od útlého mládí. Jeho výukou prošlo mnoho významných osobností nastupující české baletní generace: Jaroslav Hladík<sup>116</sup>, Ivo Váňa Psota, či primabaleríny Anna Korecká<sup>117</sup> a Zdenka Zabylová.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> ŠALOUNOVÁ, Kateřina. Augustin Berger, zakládající člen českého baletu. *Operaplus* [online]. 01. 06. 2020 [cit. 2023-05-27]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/augustin-berger-zakladajici-clen-ceskeho-baletu/?pa=1>

<sup>114</sup> Baletní inscenace, s orientálním námětem, *Hašiš*, v choreografii baletního mistra Václava Reisingera a v doprovodu podmanivé hudby Karla Kovařovice, měla premiéru 19. června 1884 v Národním divadle v Praze. *Hašiš* je balet o jednom jednání a dvou obrazech. Tento balet je považován za první novodobý český balet.

<sup>115</sup> Františka ze Schöpffů, vl. jménem Františka Barbora ze Schoepenu, prov. Borecká (1862–1946), česká tanečnice a pedagožka. Žačka Johanny Belkové a Marie Hentzové. První oficiální baletní sólistka Národního divadla, jejíž umělecká kariéra poskvrněna dvěma nešťastnými okamžiky. K prvnímu incidentu došlo v červnu roku 1888. Pádem z nedostatečně upevněného žebříku na jevišti si způsobila vážný úraz. V rámci několikaměsíční léčby musela být nehybně upoutána na lůžku. Následky poranění páteře se jí vracely po celou kariéru. K druhému momentu došlo o pět let později, při divadelní zkoušce, kdy na Františce nečekaně vzplály gázové sukénky od plynové lampy stojící poblíž. Františka ze Schöpffů zakončila své taneční působení na divadelních prknech v roce 1899. Důvodem byly zdravotní a psychické problémy, v jejichž důsledku byla v létě 1889 i hospitalizována v Českém zemském ústavu pro choromyslné v Praze. Františka však baletní prostředí neopustila. Během válečných let spolupracovala s dobročinnými organizacemi, zvláště s Červeným křížem, pod jehož záštitou pořádala i taneční představení. V roce 1919 byla jmenována profesorkou Pražské konzervatoře hudby, kde působila až do roku 1933.

<sup>116</sup> Jaroslav Hladík (18851–941), český tanečník, choreograf, pedagog a baletní mistr. Žák Augustina Bergera a Achille Viscusiho. Zpočátku tanečník národního baletu v Praze a posléze tančil i ve svých inscenacích během svých dalších angažmá. Od roku 1912 se primárně věnoval funkcím baletního mistra a choreografa působil v Plzni (1912–1919), Brně (1919–1928) a v Praze (1928–1933). Pedagogicky působil na brněnské konzervatoři.

<sup>117</sup> Anna Korecká (1880–1938), česká baletní tanečnice a první primabalerína Národního divadla. Byla žačkou Augustina Bergera a italské primabaleríny Micheliny Taveggie. Na prknech se představila již v dětských rolích. Poprvé se tak stalo, za pohybové spolupráce Augustina Bergera, v divadelní sezoně 1884/85 ve Šmahově inscenaci Tylovy hry *Strakonický dudák*. Od roku 1899 již byla stálou členkou baletního souboru ND, o rok později jako sólistka. V roce 1909 přichází zásadní okamžik: dostalo se jí v českém baletním prostředí historicky prvního oficiálního jmenování do prestižní funkce primabaleríny. Uchvacovala obecnost a byla miláčkem divadelní Prahy, ve své době neměla v pražském divadelním prostředí žádnou srovnatelnou konkurenci. Na věhlasu ji přidaly role v dílech skladatele Oskara Nedbala: *Zlatovláska (Z pohádky do pohádky, 1908)* či *Hyacinta*



Po nečekaném Reisingerově odchodu z divadla se mladý Berger ujal vedení baletního souboru. V Národním divadle byl uveden 1. 8. 1885 v té době nejvýpravnější balet *Excelsior*,<sup>119</sup> v choreografii Enrica Borriho. Šlo o jednu z nejúspěšnějších Bergerových rolí, ztvárnil postavu Otroka. Divákům se představil po boku známé italské tanečnice, reprezentantky milánské baletní školy, primabaleríny Giulietty Paltrinieri, která ztvárnila roli Civilizace.<sup>120</sup> Paltrinieri byla miláčkem českého obecnstva a s Bergerem tvořila partnerskou dvojici i v osobním životě.<sup>121</sup> Na konci 80. let sílily kritické hlasy, dožadující se preferování hudební a dramatické stránky díla před efektním pojetím. I přesto dosáhl Berger úspěchu nastudováním tanců pro operu *Prodaná nevěsta* v roce 1885, v níž mimo jiné prosadil pro tanečnický lidové kroje.

Berger je mj. autorem libreta k baletu *Štědrovečerní sen*, který se uváděl pravidelně ve svátečním období několik desetiletí. Až do roku 1900 působil ve funkci baletního mistra, kdy jej na tomto místě vystřídal italský tanečník a choreograf Achille Viscusi (1869–1945). Poté působí v pozici baletního mistra a choreografa u Dvorního divadla v Drážďanech a zároveň i v pohostinských představeních ve světových metropolích, v nichž nově nastudoval několik baletů, např. v Miláně Hellmesbergerův *Míšeňský porcelán* (1903), pro Londýn uvedl *Grand Spectacular Balet Carmen* na Bizetovu hudbu (1911) a v Berlíně nastudoval Nedbalova *Andersena* (1915). Dva roky

---

(*Princezna Hyacinta*, 1911). Korecké nešlo pouze o předepsané ztvárnění role, usilovala o výraznou pohybovou originalitu, jedinečnost a charakteristickou typizaci jednotlivých postav. Odchod primabaleríny Korecké je dodnes zahalen různými spekulacemi, hovoří se však o spojitosti s příchodem italské baleríny Gaetany Azzolini a jejího hostujícího angažmá v souboru. Anna Korecká však navždy zůstane první českou primabalerínou.

<sup>118</sup> Zdenka Zabylová (1903–1983), česká baletní tanečnice, choreografka a pedagožka. Žačka baletního mistra Augustina Bergra. V ND se objevovala již v dětských tanečních rolích. Vystupovala i v kabaretu Červená sedma. Zabylová byla členkou baletní složky ND po mnoho desetiletí. Nastoupila v roce 1918, o dva roky později se stala sólistkou a od roku 1927 primabalerínou. S jevištěm se rozloučila v roce 1956 baletem *Spící krasavice*, kde ztvárnila roli Královny. Již roku 1924 si otevřela baletní školu, v níž vychovala několik generací baletních umělců, např. Jiří Blažek, Stanislav Buzek, Astrid Štúrová a další.

<sup>119</sup> *Excelsior*, výpravná baletní klasika 19. století, jež se na programu Národního divadla udržela nepřetržitě patnáct divadelních sezon (1885–1899) a s přestávkami se vracela na divadelní pódium až do počátku 1. světové války. Předlohu napsal Romanaldo Marengo, italský skladatel, dirigent a houslista. Poprvé byla uvedena v roce 1881 v italské Teatro alla Scala. Balet je o dvanácti obrazech, ve kterých vystupují symbolické postavy (Civilizace, Otrok atd), či jsou zachyceny momenty pokroku lidstva (vynález páry, elektřiny atd.).

<sup>120</sup> ČIŽMÁRIKOVÁ, Monika. Za Augustinem Bergerem – legenda odešla před 70 lety. *Taneční aktuality* [online]. 1. 6. 2015 [cit. 2021-03-05]. Dostupné z:

<https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/za-augustinem-bergerem-legenda-odesla-pred-70-lety>

<sup>121</sup> Giulietta Paltrinieri, prov. Bergerová (1866–1889), italská tanečnice. Do Národního divadla byla pozvána na hostování do baletního představení *Excelsior*. Posléze se stala primabalerínou ND (1885–1889). Mezi Bergerem a Paltrinieri vznikla láska na první pohled, která vyústila v manželský svazek a posléze v narození dcery Angeliny Boženy. Milovaná Giulietta na podzim roku 1889 ve věku pouhých třidvaceti let prohrála vleklý boj s tuberkulózou. Pro Augustina to byla nesmírně bolestná rána, v pouhých osmadvaceti letech ovdověl. Berger nadále pokračoval ve své práci a věnoval se baletní tvorbě.

strávil ve Varšavě (1910–1912), kde potkal Stašu Paszkowskou, vdovu po polském tanečníkovi jménem Józef Paszkowski, která se zanedlouho stala jeho druhou manželkou.<sup>122</sup> Po dvanácti letech svého působení v zahraničních divadlech se Berger k radosti českého obecnstva vrátil ještě jednou do Prahy. I když jeho druhé působení již není hodnoceno tak kladně, jako to předchozí. V roce 1923 získal angažmá baletního mistra v jedné z nejslavnějších světových oper, v Metropolitní opeře v New Yorku, kde setrval celých jedenáct let. Aranžoval i taneční scény pro různé venkovní slavnosti, dobročinné večery, kabarety či pro méně tradiční lední revue. Bergerův význam musíme hledat v celku jeho díla, byl klíčovou osobností počátků českého baletu. Zemřel v první červnový den roku 1945 ve věku 83 let. Vnuk Jaroslav Berger (1916–1983) patřil později k žákům Jelizavety Nikolské a stal se sólistou první české baletní scény a baletním šéfem evropské úrovně.

Polská taneční stopa je na českém území dohledatelná již v průběhu celého 20. století. Jeden z těchto stěžejních příkladů si můžeme prezentovat na osobě tanečníka a choreografa **Remislava Remislavského** (1897–1973). Lze jej nalézt uváděného i jako Remislavskij, vlastním jménem Szymborski či Šimborský. Remislavský se narodil v polské Varšavě, která v daném období byla součástí carského Ruska. Zde také začal s výukou baletu v carské baletní škole, která spadala pod věhlasné baletní učiliště v Petrohradě. Jeho učiteli byli J. Hillert<sup>123</sup> a J. Walczak<sup>124</sup>. *Po absolutoriu v roce 1913 nastoupil první angažmá ve Varšavě, poté v Kyjevě a Tbilisi (1914/1915), krátce byl též sólistou tanečního souboru italské opery v Petrohradě (1915). V roce 1916 podnikl koncertní turné s moskevskou balerínou T. Gamsarkudijou. V letech 1917–1922 působil jako sólista a baletní mistr v Oděse (Státní divadlo A. V. Lunačarského).*<sup>125</sup> Oděsa byla místem, které se stalo výchozím i pro několik významných budoucích baletních tanečníků, kteří působili v Československu, např. Vadim Baldin (1901-?).<sup>126</sup>

Poté se Remislavského cesta již uchýlila do trvalého zaměstnání v Národním divadle v Praze, kam přicestoval na začátku sezony 1923/1924 na pozvání ředitele divadla Jaroslava Šafařoviče<sup>127</sup> a to společně se svou žačkou Jelizavetou Nikolskou

---

<sup>122</sup> ŠALOUNOVÁ, Kateřina. Augustin Berger, zakládající člen českého baletu. *Operaplus* [online]. 01. 06. 2020 [cit. 2023-05-27]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/augustin-berger-zakladajici-clen-ceskeho-baletu/?pa=1>

<sup>123</sup> J. Hillert – biografické údaje nenalezny.

<sup>124</sup> Jan Walczak, vl. jménem Jan Andrusiewicz (1872–1921), polský tanečník, pedagog a baletní mistr varšavského Velkého divadla/Teatr Wielki (1915–1917).

<sup>125</sup> Remislav Remislavský. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2022-07-09]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3384>

<sup>126</sup> Vadim Baldin (1901-?), ruský emigrant z Oděsy, který byl členem baletu ND v letech 1926–1943, bohužel po roce 1945 není jeho osud již znám.

<sup>127</sup> Jaroslav Šafařovič (1866–1937), český právník a divadelní tajemník intendantce pro Německé zemské divadlo a poté ředitel Národního divadla v Praze v letech 1922–1931.

(podrobněji dále) a první ženou, známou operní pěvkyní, rodačkou z Oděsy, Alexandrou Čvanovou.<sup>128</sup>

Remislavský po svém příchodu do Prahy převzal soubor po baletním mistrovi a jedné z největších osobností počátků českého baletu Augustinovi Bergerovi a v sezonách 1923/1924–1926/1927 je v ND *angažován jako sólový tanečník, baletní mistr a choreograf*.<sup>129</sup> Začátky v souboru nebyly snadné. Věkově byl nevyhovující, přestárlý, a bez sólového tanečníka. Následný vliv Remislavského na vzestup baletní scény byl zřetelný. *Byl tanečníkem silového typu. Jako baletní mistr vymanil definitivně soubor ND ze závislosti na italské taneční škole a orientoval jeho další práci na tvarosloví ruského klasického baletu*.<sup>130</sup> Ještě citelněji byly znát jeho zásahy do provozu souboru z pozice šéfa baletu – rozšířil soubor na 60 tanečníků, zavedl pravidelné tréninky.<sup>131</sup> *Mladý baletní mistr vedl tréninky s velkou energií, a tak postupně zvýšil technickou zdatnost souboru. Díky tomu bylo možné, aby premiéroval Spící krasavici (9. července 1924), čímž se konečně ocitl třetí Čajkovského balet na repertoáru ND v Praze*.<sup>132</sup> Remislavský se představil v roli prince, partnerku v roli Aurory ztvárnila Nikolská. Během svého působení v ND uvedl Remislavský i balet Bohuslava Martinů *Istar*<sup>133</sup>. *Inscenaci lze z hlediska hudebního, choreografického i scénografického (Bedřich Feuerstein) hodnotit jako skutečně první moderní balet Národního divadla. Ve stejném večeru byla uvedena Remislavským také Šeherezáda Rimského-Korsakova, čímž se do Prahy dostává již v celé Evropě i v zámoří proslulý repertoár Ďagilevova baletu. Remislavský podle kritiky „sváděl boj mezi novým a starým, mezi šablonou a fantazií“ a v těchto výzvách si vedl poměrně úspěšně*.<sup>134</sup>

Na divadelní scéně představil Remislavský inscenace, které byly svým způsobem nezvyklé a inovativní. Inscenace byly vždy připravené s pečlivou precizností

---

<sup>128</sup> Alexandra Platonovna Čvanová, prov. Šarěvičová (1897–1939), v roce 1922 odešla s Remislavským do Varšavy a poté spolu o rok později emigrovali do Československa. Posléze se ve 20. a 30. letech stala jednou z nejvýznamnějších postav brněnské operní scény. Nastudovala desítky rolí, za nejlepší je považována jako interpretka děl Leoše Janáčka, zejména v roli Jenůfy v opeře *Její pastorkyňa*. Zahynula tragicky v květnu roku 1939, při automobilové nehodě.

<sup>129</sup> PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, s. 411.

<sup>130</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 412.

<sup>131</sup> *Remislav Remislavský: Národní divadlo* [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs>

<sup>132</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Remislav Remislavský – První Polák v čele baletu ND Praha. Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/remislav-remislavsky-prvni-polak-v-cele-baletu-nd-praha>

<sup>133</sup> *Istar*, baletní představení na motivy sumerské mytologie o Istar, bohyni, lásky a války. Balet o třech jednáních z roku 1921, s hudbou Bohuslava Martinů a literární předlohou od Julíuse Zeyera, Istar. Poprvé uveden baletem Národního divadla v září roku 1924 a opětovně v polovině 60. let.

<sup>134</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Remislav Remislavský – První Polák v čele baletu ND Praha. Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/remislav-remislavsky-prvni-polak-v-cele-baletu-nd-praha>

a vynikajícími uměleckými výkony, přesto je veřejnost a kritika občasně shledávala příliš odvážné. Jedním z kontroverznějších momentů Remislavského působení na postu uměleckého šéfa baletu byl rok 1926. Tehdy se divadlo dočkalo kritiky, která byla nevídaná. *Zmatek*<sup>135</sup>, balet, který byl tehdy uveden, vzbudil kontroverzi. Tento balet byl dokonce řazen do baletní avantgardy díky své kubistické výpravě. *Zmatek* byl odvážným experimentem, který se pokoušel prolomit konvenční hranice baletního umění. Remislavský spojil klasický balet s moderními tanečními prvky a kubistickým designem. Tento průkopnický krok však nebyl přijat s nadšením. Divadelní kritika na tuto inscenaci sílila. Na stránkách novin a časopisů se objevovaly negativní recenze a ostrá slova kritiků. I veřejnost byla rozpolcená – někteří diváci byli fascinováni a nadšeni, zatímco jiní byli zmateni a zklamáni. Výsledkem této vyhrocené situace byl nakonec blížící se odchod Remislavského z postu šéfa baletu. Tento krok přišel zanedlouho po uvedení *Zmatku*.

Na jaře roku 1927 se začaly objevovat články, které jej osočovaly mimo jiného z nepřiměřených příjmů a přijímání úplatků v protislužbě za nominace do rolí. Remislavský se soudil a byl později také rehabilitován, ale i tak, uprostřed nácivku na nově uváděný balet, Glazunovovy *Raymondy*<sup>136</sup>, který měl v nadcházející sezóně patřit k očekávaným titulům, ukončil své angažmá v divadle.<sup>137</sup> K čemuž došlo i navzdory podpoře celého souboru. Na nově uvolněný post šéfa baletu ND poté nastupuje Jaroslav Hladík, žák Bergera a Viscusiho, který přichází ze svého brněnského angažmá, kde působil jako choreograf a baletní mistr. Remislavský ve svých dalších angažmá působil např. i jako baletní mistr v argentinském Buenos Aires, v Teatro Colón. Již od svého příchodu do Prahy založil baletní školu při Národním divadle a také svou baletní školu na pražském Žižkově s názvem *Škola klasického baletního umění R. Remislavského* v roce 1922, kterou řídil společně se svou manželkou, tanečnicí Irme Stome,<sup>138</sup> jejíž majetek mu umožnil přistavět k žižkovské vile, v níž žili, zvláštní cvičební místnosti a sál s jevištěm. Z Remislavského baletní školy vzešlo mnoho vynikajících československých baletních tanečnic a tanečníků, např. Růžena Mazalová (1926–2019), jejíž příběh si přiblížíme později; Rita Kyliánová (1912–2016); Eugenie Kaufmannová (1898–1960) a mnozí další. Důležité je také zmínit jeho působení v odboji, kdy odvážně

---

<sup>135</sup> Baletní avantgardní inscenace *Zmatek*, od francouzského skladatele Dariuse Milhauda (1892–1874), byla na prknech Národního divadla uvedena v roce 1926 a dočkala se pouze šesti repríz.

<sup>136</sup> *Raymonda*, romantický balet o třech dějstvích ruského skladatele Alexandra Glazunova. Příběh o rytířských časech, středověká legenda o soupeření rytíře a šejka o lásku krásné Raymondy. Premiéra v roce 1898 v Saint Petersburgu, v choreografii Mariuse Petipa.

<sup>137</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 175.

<sup>138</sup> Irma Stome, prov. Szymborská/Remislavská (1910–2000), česká tanečnice a pedagožka. Žačka Augustina Bergera a Remislava Remislavského. V Národním divadle byla angažována v letech 1923–1927. Od roku 1934 vedla taneční soukromou školu, kterou vlastnila se svým manželem.

vystupoval za okupace během 2. světové války. *Přesto po roce 1948 musel se svou rodinou čelit řadě ústrků, byl označen za „buržoazní živel“. Komunisté mu zabavili jeho vilu, jeho dcera měla z kádrových důvodů zavřené dveře na konzervatoř.*<sup>139</sup>

**Jelizaveta Nikolská**, významná postava dané éry, představuje umělkyni, jejíž portrét není jednoznačně černobílý. Pro hlubší porozumění její osobě je nezbytné přistupovat k ní z různých perspektiv. Existují fáze jejího života, které jsou dosud obestřeny tajemstvím a vyžadují další intenzivní výzkum. Jelizaveta Nikolská, známá také jako hraběnka de la Cámara, se narodila 24. října 1904 v ruském Vladivostoku, vlastním jménem komtesa de Boulkinová.<sup>140</sup> Nikolská byla původem ze šlechtické rodiny, matka Julie Vilhemina Elisabeth von Ohliger byla francouzskou šlechtičnou a otec Nikolaj Bulkin carským důstojníkem. Je známo, že matka ji posléze během její taneční kariéry doprovázela při cestách po celém světě.

Nikolská reprezentovala oděskou baletní konzervatoř, kde s baletem začínala. V patnácti letech se stala členkou baletního souboru oděského divadla, jejími baletními mistry byli L. Tittoriová, R. Remislavský či Boris Romanov.<sup>141</sup> Za rok se již vypracovala do pozice první sólistky. Roku 1921 kvůli svému bělogvardějskému původu opouští Rusko a prchá do Polska a později do Prahy. Její premiéra v roce 1922 byla popisována takto: „*Osmnáctiletá tanečnice krásného zjevu a křehké postavy, zapůsobila ihned brilantní technikou klasického baletu. Zejména špičkový tanec a piruety předváděla s mimořádnou lehkostí a elegancí.*“<sup>142</sup>

Tančila roli Odetty v *Labutím jezeře* Petra Iljiče Čajkovského, v choreografii Augustina Bergera. Balet byl v Národním divadle uváděn až do roku 1932. V podobě ze sezony 1921/1922 bylo představení v Národním divadle uvedeno celkem 44x.<sup>143</sup> V novém nastudování, s choreografií Remislavského, se představení odehrálo ve Stavovském divadle během sezon 1923/1924–1932/1933 a bylo uvedeno celkem 63x.<sup>144</sup> V roce 1923 byla Nikolská angažována v ND jako sólová tanečnice pro stálé hostování. *V technické dokonalosti tanečních výkonů byla srovnávaná s Annou Pavlovovou, v dramatickém vyjádření se Sarah Bernhardtovou a Eleonorou Duseovou.*<sup>145</sup> Tato situace však neměla dlouhého trvání, čas Nikolské v Národním divadle měl teprve přijít.

---

<sup>139</sup> KAZÁROVÁ, Helena. Remislav Remislavský – První Polák v čele baletu ND Praha. *Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z:

<https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/remislav-remislavsky-prvni-polak-v-cele-baletu-nd-praha>

<sup>140</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 337.

<sup>141</sup> SOBOTKOVÁ, Naděžda a ŠLOUFOVÁ, Alena. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!* Praha: Sabongui Production, 2013, s. 18.

<sup>142</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 338.

<sup>143</sup> Labutí jezero (Balet, Národní divadlo). *Národní divadlo/Online archiv* [online]. [cit. 2020-08-19]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/973>

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 338.

Odchází do Paříže, ke slavné Olze Preobraženské,<sup>146</sup> kde na radu Augustina Bergera zdokonaluje své taneční umění. Ve Francii vystupuje pod pseudonymem Lila Nikolská.<sup>147</sup> Příčinou jejího odchodu byly i neshody s Remislavským. Po jedné z mnoha roztržek, která proběhla na baletním sále mezi těmito dvěma vůdčími osobnostmi, ukončila Nikolská pracovní poměr v ND ke konci října, roku 1925.<sup>148</sup>



Fotografie č. 1 - *Labutí jezero* (11. 02. 1924),  
*Jelizaveta Nikolská (Odetta), Remislav Remislavský (Princ)*

Nikolská po svém příchodu do Prahy vzbuzovala pozornost i kvůli uzavřenému manželství s kutnohorským rodákem Felixem Achillem de la Cámara (vl. jménem Felix Emil Josef Karel Cammara). Zpočátku byl tento muž znám jako spisovatel, překladatel, dramatik a divadelník. Snažil se aktivně působit i ve filmové oblasti, jeho nejznámějším počinem je námět na film *Dívka v modrém* v režii Otakara Vávry. Působil i jako ředitel divadel Komedia a Apollo v Lucerně. Stal se už ve 20. letech pro celkovou bizarnost svého zjevu, velikášství a sklon ke kýči volným předobrazem hlavní postavy obskurního spisovatele ve slavné jevištní prvotině *V + W Vest pocket revue* (1927). Více než pro svou uměleckou tvorbu byl znám jako aktivní český fašista. Je označován za jednoho ze zakládajících členů Národní obce fašistické a České ligy proti

---

<sup>146</sup> Olga Josifovna Preobraženská (1871–1962) ruská primabalerína, později velmi významná a světově uznávaná učitelka baletu v Paříži.

<sup>147</sup> 110. výročí Jelizavety Nikolské. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2015-01-24]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/archiv>

<sup>148</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 172.

bolševismu. V době protektorátu se podle některých pamětníků začal objevovat v uniformě SA, zvolil si německé občanství a stal se filmovým poradcem v kulturním oddělení Úřadu říšského protektora. Rozhodoval např. o výrobě českých filmů. Tráduje se, že byl 8. května 1945 zabit revolučními gardisty. Tělo nebylo nikdy nalezeno.

Nikolská během kariéry absolvovala řadu zájezdů po Evropě (Paříž, Berlín, Bělehrad) a úspěšné turné po USA s tzv. Československým baletem v roce 1933. Soubor byl složen ze sedmi tanečnic a jednoho sólisty. Nikolská se také na dva roky, v období mezi lety 1930–1932, stává baletní mistryní v Královské opeře v Káhiře.<sup>149</sup> Poté se opět vrací do Prahy, technicky ještě dokonalejší než při svém prvním příchodu na československou baletní scénu. Osvojila si akrobatické a gymnastické prvky. Ovládala výborně nejen klasický tanec, ale i tance moderní, lidové, orientální a mnohé další. *Od sezony 1933/1934 se stala Nikolská primabalerínou baletního souboru Národního divadla a zároveň vedla choreografii některých baletních inscenací. Tato úloha byla pro ni zcela nová a k všeobecnému překvapení ji zvládala neobyčejně dobře.*<sup>150</sup>

Nikolská dokázala během krátké doby soubor dostat na vysokou úroveň. Pozice primabaleríny jí náležela dalších sedm let. Za krátkou dobu dokázala skoro nemožné, podmanila si české publikum. *Svých předností si byla dobře vědoma a dovedla jich využívat.*<sup>151</sup> Na pražské baletní scéně ve stejné době působí i Mizzi Zamara, primabalerína Německého divadla.<sup>152</sup> *Zamara nemohla být srovnávána s Jelizavetou Nikolskou, která od roku 1923 s přestávkami tančila v ND a která jako interpretku snesla evropská měřítka.*<sup>153</sup> Není však možné zcela porovnávat tyto dvě baletní scény. *Jestliže se na adresu baletního souboru českého Národního divadla snášely po celé meziválečné období často ostré výtky, týkající se nízké technické i umělecké úrovně interpretačních výkonů, a především choreografické invence jednotlivých tvůrců, je problematičtější úroveň baletního souboru Německého divadla mnohem frapantnější.*<sup>154</sup>

Nikolské se sice podařilo, pozvednout úroveň souboru, přesto se vrátila na národní scénu v období, které nebylo pro postavení baletního souboru vůbec příznivé a nepřálo jeho rozvoji. *Balet totiž nebyl zcela samostatným tělesem a kompetentně i umělecky*

---

<sup>149</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 337.

<sup>150</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2021-08-17].

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

<sup>151</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>152</sup> Mizzi Zamara (1893–1933), německá tanečnice, choreografka, pedagožka a baletní mistryně. Na pozici primabaleríny v Novém německém divadle působila v letech 1911–1932 a souběžně, od roku 1920, i jako baletní mistryně. Pedagogicky působila i v baletní škole při divadle.

<sup>153</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha / Taneční listy, s. 101.

<sup>154</sup> Ibidem, s. 100.

spadal do oblasti opery. V opeře zastával úlohu tanečního sboru a v mnoha operách dokonce i statistů.<sup>155</sup> Časové nároky opery na baletní soubor byly tak velké, že nakonec jim zbývalo minimum času pro jejich vlastní taneční tvorbu. Již ve 30. letech se připravovala reforma baletu. Jejím autorem byl z velké části tehdejší šéf opery, pod kterou balet spadal, Otakar Ostrčil. *Když se připravovalo zestátnění Národního divadla, navrhoval Ostrčil dokonce zrušení baletu jako samostatného uměleckého tělesa.*<sup>156</sup> Při nástupu v roce 1934 měla Nikolská k dispozici 37 tanečníků, z toho 7 mužů. Po svém jmenování navýšila počet na 50 tanečníků, z čehož bylo 14 mužů.<sup>157</sup> V té době se jednalo o rekordní počet mužského obsazení v baletním souboru ND.

V příběhu Jelizavety Nikolské hráli od samého počátku klíčovou roli i její jevištní partneři. Nejčastěji byl do role jejího tanečního partnera obsazován Andrej Drozdov (narozen roku 1891 v Oděse), který po jejím boku absolvoval již předchozí zahraniční angažmá. Při návratu do Národního divadla si Nikolská jako jednu ze svých podmínek určila právě přijetí Drozdova do souboru (v sezoně 1934/35 byl Drozdov jmenován sólistou pro charakterní obor, ale se svou sportovní postavou zvládal i akrobatické pas de deux). Tančit po boku Nikolské však nebylo snadné. Jedním z jejích požadavků byl slib, že bude tančit pouze s ní. Vůči svým tanečním partnerům vystupovala Nikolská autoritativně. Po konci sezony 1934/35 odjela malá skupina tanečníků včetně Nikolské a Drozdova na letní měsíce do rumunského letoviska Budachi, kde měla skupina dojednáno několik tanečních představení. Zájezd skončil tragicky. Andrej Drozdov spáchal 18. srpna 1935 (podle některých pramenů už 16. srpna) v pouhých 43 letech sebevraždu. Významně se do českých baletních dějin zapsala Nikolská i prostřednictvím své pedagogické výchovy. Svou baletní školu si otevřela již při první návštěvě Prahy v roce 1922. Zároveň byla přizvána i k vedení baletní přípravky při Národním divadle. Hlavní postavení v přípravce však náleželo Remislavskému.

Snaha o propojení dvou osobností, která nevyšla. I tak by se dalo shrnout nápad na společné působení Nikolské ke konci 30. a první polovině 40. let, s „konkurenčním“ šéfem baletu **Joe Jenčíkem**.

---

<sup>155</sup> ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha: HAMU, 2013, s. 98.

<sup>156</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>157</sup> Ibidem, s. 102.





Fotografie č. 2 - Joe Jenčík – civilní fotografie

Joe Jenčík (vl. jménem Josef Jenčík), jenž se narodil v roce 1893. Původně vyučený strojní zámečnick, který se vypracoval na tanečníka vysoké úrovně. Jeho baletní dráhu přerušila 1. světová válka, kdy aktivně působil na haličské frontě. Znamé je jeho poválečné působení v pražském kabaretu Červená sedma. Během své taneční a choreografické kariéry působil na několika místech v divadlech v Praze – Neues Deutes Theater, Vinohradská zpěvohra, Národní divadlo, Osvobozené divadlo.<sup>158</sup> V době působení Jenčíka v Lucerně, s ním vystupovaly jeho „girls“ – Šest děvčátek z Lucerny, jednou z nich byla také Nina Jirsíková.

Jenčík byl angažován v Národním divadle v letech 1937–1943 a poté dvě sezony v divadle pouze hostoval. Ve shodném čase tam působí i Nikolská. Od působení dvou choreografů ředitelství divadla očekávalo pestřejší dramaturgii a odlišné choreografické přístupu, což mělo souboru zajistit jeho větší pestrost v realizaci baletních inscenací. Jenčíkovy choreografie byly považované za novátorské, čímž se ovšem dostávaly do kontrastu právě s choreografickou tvorbou Nikolské, která uměla lépe vycítit emotivní potřeby českého publika a to, jak je výrazněji oslovit. *Zařazovala do programu české a moravské lidové tance a soubor byl vybaven příslušnými lidovými kroji.*<sup>159</sup> Snaha o jejich vzájemnou spolupráci se ukázala být nemožným úkolem. Mezi těmito dvěma maximálně vyhraněnými osobnostmi panovalo velké vzájemné napětí. Nikolská raději přidělovala choreografie Zdeňce Zabylové než Jenčíkovi. Ten zpočátku v ND pouze

---

<sup>158</sup> BRODSKÁ, Božena; VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Praha: AMU, 2004, s. 65.

<sup>159</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2021-08-17].

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

hostoval, od začátku sezony 1936/1937 až do roku 1943 již působil jako choreograf, baletní mistr a režisér. Jenčík upozorňoval na kritický stav baletu, nesmyslný systém vnitřní hierarchie, pokleslou morálku členů souboru a nutnost jeho celkové reorganizace v zájmu uměleckého rozvoje: „*Taneční ensemble Národního divadla a jeho umělecká a sociální zřízení se musí dostat právě na opačnou stranu dnešního systému, aby na nových základech mohl pochopit nové idey a jejich snahy. Systém kadril je nemožný. Silně připomíná podúřednická místa a podle toho dopadá mentalita takového souboru. Sólistky se zpravidla domáhají svých míst a sinekur dlouholetým pobytem u divadla. Záleží spíše na jejich vytrvalosti a na vynalézavosti prostředků, jak dosáhnout sólistictví než na skutečném uměleckém požadavku. U dekretovaných sólistek hraje talent, vynikající schopnost a umělecký rudiment zpravidla malou, někdy i žádnou roli. Jsou řevnivé a naučily se pracovat odpornou manýrou libivosti. Sbor tanečnic proslul povinností “oddělat si svou věc”. Vyniká nezájmem a úžasnou ignorancí. Mnohé z nich se sotva dovedou podepsat! Disciplínu a přísný výcvik znají jen z doslechu.*<sup>160</sup> V pozdějších letech se také podílel na vypracování přesného plánu reorganizace tanečního školství.

Primabalerína Nikolská souběžně zastupovala v letech 1937–1945 post baletní mistryně a také byla jmenována po dobu pěti sezon uměleckou šéfkou baletu. Panovalo mezi nimi velké napětí. *Baletní soubor se za společného působení Jenčíka a Nikolské stal jedním velkým bojištěm. Oba byli příliš vyhranění ve svých názorech a oba chtěli dosáhnout svého.*<sup>161</sup> Zásadní rozdíl byl také v kompetencích, čehož docílila Nikolská: *ve smlouvě, kterou podepsala 4. 6. 1940, stojí: “... angažována jako jediná baletní mistryně a jakožto taková je výlučnou představenou baletního personálu”.*<sup>162</sup> Výsledek této nepodařené symbiózy byl zcela opačný, než bylo původním záměrem vedení divadla. Jenčíkovy choreografie byly považovány za novátorské, což bylo ještě o to více v kontrastu právě s choreografickou tvorbou Nikolské. Jenčík je považován za zakladatele moderního československého baletu; *své pokrokové politické i umělecké názory formuloval s nekompromisním citovým zaujetím.*<sup>163</sup> Nebyla mu však dopřána možnost takového rozvoje, který by mu náležel, neboť jeho tvorba byla v opozici k tehdejšímu oficiálnímu umění. V roce 1943 byl vyřazený ze souboru z pozice hlavního choreografa a v divadle dále působil pouze pohostinsky. *Ještě v sezoně*

---

<sup>160</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žítí”. In: BULÍNOVÁ, Karolína et al. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*, s. 92.

<sup>161</sup> ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*, s. 101.

<sup>162</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2015-06-17].

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

<sup>163</sup> PROCHÁZKA, Vladimír a kol. *Národní divadlo a jeho předchůdci*, s. 193.

1943/1944 vytvořil choreografii do Dvořákovy *Rusalky* a do Smetanova *Tajemství*. Od 1. září 1944 bylo divadlo, stejně jako všechna divadla v Říši, okupanty zavřeno. Jenčík pak v květnových dnech stavěl barikády, ale 8. května upadl do bezvědomí a 10. května 1945 zemřel.<sup>164</sup> Tanečnice Jirsíková na ztrátu Jenčíka vzpomínala takto: *Národní divadlo ho stálo život. Primabalerína Jelizaveta Nikolská (moje učitelka klasického baletu ještě před Jenčíkem) mu za okupace tak ztrpčovala život v divadle, že žil ve věčném strachu před udáním gestapa. Ona přirozeně jako bělogvardějská uprchlice využívala své výhody za okupace. Uštvala Jenčíka k smrti.*<sup>165</sup> Dvojice tanečních historiků Božena Brodská a Vladimír Vašut situaci v ND a spolupráci Jenčíka a Nikolské popisují následovně – *za okupace byl kolaborantkou Nikolskou odstaven na vedlejší kolej, za jeho „spolehlivost“ se německým úřadům dokonce musel zaručit sám ředitel divadla.*<sup>166</sup>

Nikolská již na jaře 1945 naplánovala zahraniční turné. Nechtěla nechat nic náhodě. Se svou taneční skupinou a matkou se dostala do Regensburgu, americké okupační zóny. Při pobytu v repatričním táboře došlo k rozpuštění taneční skupiny a dále již pokračovali pouze ve třech – Nikolská s matkou a její devatenáctiletý taneční partner Miroslav Chmelenský.<sup>167</sup> Nikolská se po válce usadila v Caracasu ve Venezuele, kde založila baletní školu. Zemřela v roce 1955, ve věku 51 let.

O míře spolupráce a kolaborace Jelizavety Nikolské se dodnes vedou diskuze. Na počátku roku 1946 vyšla v československém tisku zpráva o probíhajícím očištném procesu ve filmové oblasti. Mezi jinými je zmíněna právě i primabalerína ND Jelizaveta Nikolská.<sup>168</sup> *Utekla hned v květnu 1945 především z obavy před NKVD, které zatýkalo a do sovětských gulagů odvlékalo ruské emigranty. Což neznámá, že neměla i jiné důvody opustiti po porážce Německa Národní divadlo.*<sup>169</sup> Existují však i důkazy o její pomoci tanečnickům během protektorátní doby. *Zánik Československa a vznik Protektorátu vnímala Nikolská jako ohrožení své taneční kariéry a ohrožení Československého baletu, který ve změněných protektorátních poměrech přejmenovala na Pražský balet. Aby zachránila jeho členy před totálním nasazením, nabízela*

---

<sup>164</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. s. 195.

<sup>165</sup> HRONKOVÁ, Libuše, ed. *Nina Jirsíková. Vzpomínky tanečnice*. Praha: Národní muzeum, 2013, s. 112.

<sup>166</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2021-08-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 66.

<sup>167</sup> SOBOTKOVÁ, Naděžda a Alena ŠLOUFOVÁ. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!*, s. 53.

<sup>168</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007, s. 71.

<sup>169</sup> *Ibidem*, 468.

*vystoupení v německých divadlech (v divadlech, továrnách, klubech i nemocnicích).*<sup>170</sup> Záslouhou kontaktů Nikolské se to dařilo. Není ani tajemstvím, že se Nikolská snažila přijímat do angažmá i ty tanečníky, kteří prchali ze sovětského území, které již bylo obsazováno německými vojenskými jednotkami.

I po uplynutí několika desetiletí zůstává komplexní zhodnocení Jelizavety Nikolské náročným úkolem. Tato tanečnice, choreografka a pedagožka ruského původu si vysloužila řadu nepopíratelných zásluh, které nelze neocenit. Její taneční interpretace byly zakořeněné v nejlepších tradicích ruských baletních škol. Tyto dovednosti postupně obohacovala o prvky moderního tance, které objevila během svých cest po Evropě. Ve spojení s vynikající technikou a hereckými schopnostmi se stala v její době nepřekonatelnou primabalerínou. Podle dobových zdrojů byl pražský balet v období před druhou světovou válkou hodnocen jako třetí nejlepší v Evropě, hned po pařížském a římském baletu. Nikolská měla na tomto úspěchu značný podíl. V Národním divadle vytvořila choreografie pro více než 50 představení a sama tančila ve 46 rolích.<sup>171</sup> Tato výjimečná umělkyně se nenarodila a ani nezemřela na českém území, přesto zde prožila vrchol své taneční kariéry a citelně ovlivnila baletní scénu. Odkaz, který Nikolská zanechala, rezonoval v následujících dekadách skrze vynikající taneční umělce, neboť během své kariéry patřila mezi přední pedagogy klasického tance v dané oblasti. Je tedy zcela zasloužené, aby její přínos nebyl v dějinách českého baletu opomíjen nebo redukován pouze na černobílou interpretaci.

---

<sup>170</sup> KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2021-08-17].].

Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf), s. 48.

<sup>171</sup> Jelizaveta Nikolská. *Národní divadlo/Online archiv*. [online]. [cit. 2021-08-17]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3014>

Slovenská divadelní scéna v meziválečném období byla ve znamení určitého počátku emancipace a hledání vlastní identity. K tomuto procesu zcela zásadně napomohl rok 1919, kdy bylo založeno Slovenské národní divadlo (SND) v Bratislavě. Situace, včetně přístupu obyvatelstva ke kultuře a k vnímání divadla jako takového, byla v daném období odlišná od českého prostředí. V počátcích novodobého slovenského divadelnictví stojí v mnoha případech umělečtí zástupci české divadelní scény. Některé problémy byly pro obě strany shodné, např. řešilo se majetkové vlastnictví, přechod z divadelních družstev na státní vlastnictví apod. Jiné byly odlišné, např. do určité míry pokusy o maďarizaci. Počátky byly ve znamení snahy o profesionalizaci slovenského divadla, přesto byl vliv české baletní scény na rozvoj slovenského divadla a baletu více než znatelný. *Česko-slovenské divadelní vazby jsou nejednoznačné. Ačkoliv žádné dva evropské (resp. malé) národy nespojuje taková výrazná jazyková a kulturní blízkost, která je současně i obrovskou bariérou. „Jejich vztahy jsou protichůdné a historicky proměnlivé, přičemž procházejí etapami vývojových shod a kontrastů přibližování a oddalování. České a slovenské divadlo totiž tvořilo v daném období česko-slovenskou divadelní kulturu, ale není jednotný československý divadelní monolit. [...] Slovenská divadelní kultura nevznikla jako enkláva českého divadla, ale pod jeho silným vlivem.*<sup>172</sup>

Od roku 1923 byl, na takřka osm sezon, ředitelem SND Oskar Nedbal<sup>173</sup> a prvním uměleckým šéfem a choreografem baletu SND byl Václav Kalina.<sup>174</sup> Český tanečník, který jako první premiéru uvedl Delibésovu *Coppélii*.<sup>175</sup> Soubor byl miniaturní, museli vypomáhat ochotníci a členové operního a činoherního souboru. Kalina uvedl titul

<sup>172</sup> ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018, s. 552.

<sup>173</sup> Oskar Nedbal (1874–1930), český hudební skladatel, dirigent a violista. Žák Antonína Dvořáka, v oboru hudební kompozice. Zakladatel a člen hudebního uskupení České kvarteto. Dirigent České filharmonie a mnoha zahraničních hudebních scén, zejména dvanáct let působil v čele vídeňského orchestru. Od sezony 1923/1924 se stal ředitelem opery SND v Bratislavě. Toto angažmá mj. prohlubovalo i jeho finanční problémy. Divadlo bylo ve ztrátě a Nedbal přišel o všechny své úspory. Byl z nastalé situace psychicky a fyzicky vyčerpán. Při zájezdu s filharmonií do Chorvatska, spáchal na Štědrý den roku 1930 sebevraždu skokem z okna.... Nedbalův osobní život byl plný tragických událostí, zejména úmrtí synů a první manželky.

<sup>174</sup> Václav Kalina (1882–1968), český tanečník, choreograf a šéf baletu. Tančil v souboru ND v Praze, poté působil v angažmá v zahraničí. Po 1. světové válce šéf baletu v Kladně (1919) a v letech 1920 až 1922 prvním baletním mistrem a choreografem SND v Bratislavě.

<sup>175</sup> Romantický klasický balet *Coppélia* o třech dějstvích. Balet vznikl na námět povídek *Písknout a Panenka*, od německého spisovatele E. T. A. Hoffmana. Autorem hudby je francouzský skladatel Léo Delibes. Balet měl světovou premiéru v pařížské opeře v roce 1870, v choreografii Arthura Saint-Léona.

*Královna loutek*<sup>176</sup> od rakouského skladatele Josepha Bayera,<sup>177</sup> do kterého doplnil vystoupení tanečnice s maďarským čardášem, jež na sobě měla připevněnou maďarskou trikoloru. Toto gesto vyvolalo rozruch v hledišti a „demonstrativní potlesk“ u maďarské části obyvatelstva. Což jen dokládá složitost a rozdílnost mezi jednotlivými česko-slovenskými divadelními scénami.

Po dvou letech hlavní šéfovské místo v baletu převzala česká primabalerína Marta Aubrechtová.<sup>178</sup> Ta se pro změnu akutní nedostatek tanečníků snažila vyřešit obsazováním cvičenci Sokola.<sup>179</sup> V prvních dvou desetiletích v baletním souboru působil zejména baletní italský mistr Achille Viscuci, jež zanechal svůj nesmazatelný otisk v mnoha směrech slovenského baletního vývoje. Ať se již jednalo o choreografie baletu, tanečních vložek v operách, operetách, či zřízení taneční školy při SND. Ovlivnil několik generací slovenského baletu. *Viscusi bol skúsený tvorca, interpret, výborný organizátor a pedagóg. Jeho charakteristiku najlepšie vystihol český baletný kritik Vladimír Vašut: „... rodom Talian, povahou umelec, životom svetobežník, srdcom Čech“.* Stal sa spoluzakladateľom dvoch baletných súborov (po dvanástich rokoch šéfovania v pražskom Národnom divadle) – ostravského a bratislavského. Jeho osemročné pôsobenie v SND je synonymom profesionalizácie slovenského baletu.<sup>180</sup> Na danou dobu je až nezvyklé, že po Viscusim, nastupuje jeho žačka tanečnice Ella Fuchsová-Lehotská,<sup>181</sup> významná osobnosť slovenského baletu 20. storočia. V době, kdy v českém prostředí je zcela ojedinělé, že baletní soubor takové úrovně vede žena, v SND je to již podruhé. Období 1940–1945, je spjato s Maxmiliánem Fromanem (1889–1971), představitelem ruské baletní školy a členem souboru Sergeje Ďagileva Ballets Russes, který před příchodem do Bratislavy působil v Záhřebu a Bělehradě.<sup>182</sup> Vedení činohry se v roce 1925 ujal Václav Jiříkovský, jenž byl souběžně i spoluředitelem SND.

---

<sup>176</sup> Balet *Královna loutek* byl v SND uveden v roce 1920. V Národním divadle byl tento balet představen již v roce 1891, v choreografii Augustina Bergera. Jedná se o nejnámější dílo skladatele Josefa Bayera. Příběh vypráví o krámku s loutkami, ve kterém loutky tančí. V hlavních rolích jsou Mistr, Pomocník a návštěvníci krámu. Každá z loutek – Tyrolanka, Číňanka, Japonka atd, ovládá jiný tanec, ale všechny tančí velmi krásně. Nejhezčí je však *Královna loutek*, ta tančí valčík. O půlnoci všechny loutky ožívají.

<sup>177</sup> Joseph Bayer (1852–1913), rakouský hudební skladatel a houslista. Absolvent vídeňské konzervatoře. Zkomponoval 22 baletů a složil mnoho tanečních vložek do oper. Jeho nejúspěšnějším dílem se stal balet *Královna loutek*, uveden v pražské premiéře v roce 1891, v choreografii Augustina Bergera.

<sup>178</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011. s. 27.

<sup>179</sup> ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla I*, s. 459.

<sup>180</sup> BARTKO, Emil T. *Balet Slovenského národného divadla 1920–2003*. Bratislava: Slovenské národné divadlo, 2003, s. 7.

<sup>181</sup> Ella Fuchsová-Lehotská (1905–1967), více v medailonku, s. 119.

<sup>182</sup> BARTKO, Emil T. *Balet Slovenského národného divadla 1920–2003*, s. 8.

Přelom 20. a 30. let však již někteří Slováci považovali pomoc ze strany svých českých kolegů za nechtěný proces čechoslovakizace, zatímco oni se snažili oprostit a scénu slovakizovat. Nesmíme zapomínat na problémy, které sebou přinášelo národnostní složení obyvatel nejen Bratislavy, ale samotného Slovenska, počty německých a maďarských obyvatel nebyly zanedbatelné.<sup>183</sup> Toto vše se poté reflektovalo i ve dramaturgii, návštěvnosti, přijetí určitých představení atd. Rozšíření divadelní sítě po Slovensku souviselo i s přeměnami již fungujících divadelních scén a souborů. Příkladem, kde dějiny měly vliv na turbulentní přeměnu divadelní scény, si můžeme doložit na divadle v Košicích, které od svého založení v roce 1899 hrálo v maďarském jazyce. Až v roce 1924 vzniklo Východoslovenské národní divadlo v Košicích, které mělo již svůj stálý slovenský soubor. Představení byla zejména činoherní a operetní. V provozu bylo po dobu pěti let, kdy jej zužovaly finanční problémy, a tak muselo být uzavřeno. Opětovně zahájilo svůj provoz v roce 1937 a bylo zahrnuto pod SND. Ani toto však netrvalo dlouho, přichází rok 1938 a Košice se ocitají pod vedením maďarského divadelnictví. Situace se zásadně mění rokem 1938 s rozpadem československého státu. Slovenské národní divadlo je přejmenováno na Slovenské státní divadlo a stává se mimo jiné prostředkem citelné propagandy slovenského státu, ve snaze zaměřit se na slovenské tradiční prvky a motivy a na nacionalistické pojetí představení.

## POLSKÁ KULTURA A BALET

Meziválečná kultura v Polsku byla velmi bohatá a rozmanitá. Bylo to období intenzivního kulturního rozvoje, který se projevil ve všech oblastech umění, včetně divadelního odvětví. Jednu ze zásadních událostí polského kulturního života musíme zmínit, přesto, že je datována již rokem 1913 – založení Velkého divadla ve Varšavě, jež se stalo jednou z nejvýznamnějších divadelních institucí v Polsku. Na svém repertoáru uvádělo představení jak klasická, tak moderní či polskou avantgardu. Místo na výsluní však po dobu celé historie patří zejména Teatr Wielki ve Varšavě, kde sídlí i národní baletní soubor Polski Balet Narodowy (PBN), jehož členové jsou považováni

<sup>183</sup> Národnostní složení na slovenském území v roce 1921 a 1930:

1921: slovenská národnost – 1 952 368, česká národnost – 72 635, ruská národnost – 88 970, německá národnost – 145 844, maďarská národnost – 650 597, židovská národnost – 73 628, polská národnost – 6 059, rumunská národnost – 588, ostatní – 10 181

1930: slovenská národnost – 2 250 616, česká národnost – 121 696, ruská národnost – 95 783, německá národnost – 159 279, maďarská národnost – 585 434, židovská národnost – 72 678, polská národnost – 7 023, rumunská národnost – 427, ostatní – 39 857

Více informací: *Obyvatelstvo Slovenska 1918–1938*. Infostat – Inštitút informatiky a štatistiky. Bratislava 2002, s. 10. <http://www.infostat.sk/vdc/pdf/slov1918.pdf>

za hlavní osobnosti polské baletní scény a to nejen 20. století, např. Michał Kulesza (1886–1964), pozdější ředitel baletu v Poznani. Mezi hostujícími hvězdami, ať tanečními či choreografickými, byla vždy ta nejvýznamnější jména, primabaleríny Anna Pawłowa (1881–1931), Matylda Krzesińska (1872–1971) či Olga Priobrazenska (1871–1962). Divadlo bylo během války zničeno. Ranou katastrofálních rozměrů bylo již zářijové bombardování Varšavy v roce 1939 a poté boje během varšavského povstání, kdy bylo celé divadlo a přilehlá oblast nenávratně zdevastována.

Polský balet má dlouhou tradici a po celou dobu své historie patřil nejen k evropské, ale přímo světové špičce. O toto postavení se již v polovině 19. století zasloužil i Roman Turczynowicz,<sup>184</sup> dlouholetý ředitel národního baletu. Z následujících mistrů lze jmenovat zástupce italské baletní školy Raffaela Grassiho<sup>185</sup> či Enrica Cecchettiho.<sup>186</sup> Polský taneční svět měl však složitou situaci. Sousední ruský balet dominoval a často si polské talenty přivlastňoval, což bylo i jedním z důsledků tehdejší komplikovanosti územní nestálosti polského státu v dějinách. Ve 20. století působilo mnoho, původem polských baletních umělců po celém světě a byli špičkami v oboru. Dodnes považují Poláci např. z části za „svého“ např. Vaslava Nižinského a jeho sestru Bronislavu.<sup>187</sup> S blížícím se koncem 1. světové války se vedení baletu ujímá polský tanečník a choreograf Piotr Zajlich (1884–1948). Žák Raffaela Grassiho a Jana Walczaka. Člen Ballets Russes Sergeje Diaghileva. Během 1. světové války byl povolán do armády a zraněný zůstal v zajetí do roku 1917. Po návratu nastupuje do funkce vedení souboru (1917–1934) a ředitele baletní školy (1918–1934). Na následující desetiletí se stává vůdčí osobností polského baletu. Začal sestavováním nového repertoáru, omlazením souboru a angažováním nových sólistů. Podařilo se mu oživit

---

<sup>184</sup> Aleksander Roman Turczynowicz (1813–1882), polský tanečník, choreograf, pedagog a baletní mistr a ředitel divadla. Vůdčí osobnost polského romantického baletu. Působil zejména ve Velkém divadle ve Varšavě. Pravidelně jezdil do zahraničí, zejména do Paříže, kde hledal inspirace do nových choreografií, Státní baletní škola ve Varšavě nese na počest k baletnímu mistrovi, svému patronovi jeho jméno – Ogólnokształcząca Szkoła Baletowa im. Romana Turczynowicza w Warszawie.

<sup>185</sup> Raffaele Grassi (1848–1925), představitel italského baletu, tanečník, choreograf, pedagog a ředitel baletu ve Velkém divadle v letech 1892–1902 a 1907–1909. Úspěšně uvedl mj. premiérově fantasy balet o třech jednáních *Festival ohně* (orig. *Święto ognia*) či romantickou baletní klasiku, ve varšavské premiéře, *Labutí jezero* (1900). Po opuštění Varšavy, v roce 1909, se vrací do Milána, kde se ujímá funkce ředitele baletní školy v Teatro alla Scala. Několik let působil jako tanečník a pedagog v petrohradském Mariinském divadle. Jeho sólistkami byla mj. budoucí primabalerína Anna Pavlova.

<sup>186</sup> Enrico Cecchetti (1850–1950), italský tanečník, choreograf, baletní mistr a ředitel baletu ve Varšavě (1902–1905). Pocházel z rodiny baletních tanečníků. Sám byl sólistou milánské Teatro alla Scala. Roku 1902 se přesouvá do Varšavy, kde se ujímá funkce ředitele baletu a baletní školy. Jeho angažmá však končí dříve, kvůli politickým nepokojům a obav o bezpečí své rodiny odchází již roku 1905 zpět do Itálie.

<sup>187</sup> MULTARZYNSKI, Julius; WITKIEWICZ, Jan Stanislaw. *Balet w Polsce/Ballet in Poland*. Varšava: Iskra, 1998, s. 4.



varšavský balet a reformovat baletní školu a systém vzdělávání tanečníků.<sup>188</sup> Na scénu uvedl několik romantických a post-romantických baletů. Především však inscenoval nová díla rodilých soudobých skladatelů; úspěšná byla zejména inscenace *Pana Twardowského* (1921) od Ludomira Różyckého.<sup>189</sup> Zkomponoval také mnoho tanečních vložek pro opery a operety (celkem více než sedmdesát).<sup>190</sup>

V roce 1919 se v Poznani zahajuje provoz Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki. Tento operní svatostánek se stává zanedlouho jedním z významných scén baletního polského umění. O několik málo let později, v roce 1926, bylo založeno divadlo v Krakově, které se zakrátko stalo dalším z teatrálních center v Polsku a značně přispělo k rozvoji polského divadelnictví ve 20. století. Během 2. světové války bylo polské území, ze všech okupovaných států, nejméně pod tlakem kulturního imperialismu ze strany nacistického Německa, jednalo se o intenzivní germanizaci polské kultury. Tento proces měl za cíl asimilovat polský národ do německého etnického a kulturního rámce, vytvořit z Polska germanizovanou provincii a vymýtit polskou kulturu a řeč. Jak prohlásil nacistický představitel Artur Greiser,<sup>191</sup> v roce 1939 v Poznani: „*My Němci jsme sem přišli jako páni a Poláci mají být našimi služebníky. [...] Naším nejdůležitějším úkolem je osídlit tuto zemi lidmi, pro něž bude pojem Polsko v budoucnu pouze historickou vzpomínkou.*“<sup>192</sup> Greiser vedl také intenzivní proticírkevní kampaň, která měla zlomit polskou národní identitu. Nacisté uzavírali divadla a konfiskovali jejich majetek, např. opera v Poznani. Mnoho umělců bylo perzekuováno. Vznikaly však i ilegální divadelní skupiny, které se scházely v tajnosti a hrály před malým publikem. Tyto skupiny se snažily udržet polskou kulturu a tradici naživu a vyjadřovat odpor proti nacistickému režimu.

Právě Poznaň byla dalším významným polským baletním centrem. V meziválečném období se zde uvádělo nejvíce původních polských baletů, odpor vůči

---

<sup>188</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>189</sup> Ludomir Różycki (1884–1953), polský skladatel, pedagog a novinář. V dané době byl jednoznačně jedním z hlavních tvůrců polského národního baletu. Během 2. světové války přišel při požáru svého domu o část své tvorby, která již nikdy nebyla nahrazena.

<sup>190</sup> Piotr Zajlich. *Encyklopedia Teatru Polskiego*. [online]. [cit. 2023-02-17]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/38631/-#>

<sup>191</sup> Artur Greiser (1897–1946), nacistický německý politik, SS-Obergruppenführer a říšský guvernér na okupovaném území v Polsku. Sloužil již v 1. světové válce jako námořník, dělostřelecký pozorovatel a letec. Člen NSDAP. Byl jednou z osob primárně odpovědných za organizování holocaustu v okupovaném Polsku a za četné další zločiny proti lidskosti. V roce 1945 přešel do Rakouska, kde se vzdal Američanům; za tento krok jej Goebbels označil za „ostudu nacistické strany.“ Greiser byl za své zločiny, zejména genocidu, mučení a vraždění civilistů a válečných zajatců, organizované a systematické ničení polské kultury, drancování polského kulturního dědictví, germanizace země a polského lidu, nezákonné přivlastňování si veřejného majetku atd., v roce 1946 v Polsku odsouzen ke konfiskaci veškerého majetku a popravě oběšením.

<sup>192</sup> NALIWAJEK, Katarzyna. Nazi musical imperialism in occupied Poland. (61–81). In: FANNING, David; LEVI, Erik. *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945*. London: Routledge, 2020, s. 65.

pruské politice odnárodňování byl obzvláště silný.<sup>193</sup> V čele baletu stál Maksymilian Statkiewicz (1889–1976), polský tanečník, choreograf, režisér a ředitel baletu. Člen souboru Ballets Russes S. Diaghileva. Po návratu do Polska působil nejdříve v poznaňské opeře, ve všech hlavních baletních funkcích. Poté přechází do třetího polského baletního centra, do Lvova a následně spolupracuje s divadly v Gdaňsku a Krakově. V roce 1939 je odsunut Němci a pracuje ve Varšavě jako úředník. V roce 1944 je deportován do Německa na povinné práce.<sup>194</sup> Po válce se vrací zpět ke své umělecké činnosti.

Falším městem byl Krakov, jenž si zachoval svou divadelní tradici a s bohatou divadelní historií, jehož kořeny sahají až do období středověku a renesance. Tuto pozici si úspěšně udrželo i v kontextu polské kulturní sféry během 20. století. Krakovské divadlo, oproti varšavskému „*divadlu hvězd*“<sup>195</sup> Krakovské divadlo bylo známo svým důrazem na autorské texty národních umělců. Tato tradice byla ještě umocněna skutečností, že Krakov a okolní Halič byly domovem mnoha významných autorů.

Polská baletní scéna v první polovině 20. století stoupala strmě vzhůru. Její cesta však byla násilně přerušena. 2. světová válka přinesla celému polskému baletnímu umění nevýslovné ztráty.

## PERIPETIE TANEČNÍHO SVĚTA BĚHEM 2. SVĚTOVÉ VÁLKY

Těžká doba, která zasáhla Evropu během 2. světové války, zcela zásadně ovlivnila z několika hledisek umělecký svět. Jedním z nich bylo i totální nasazení umělců během konfliktu. Jak uvádí odborník na polské dějiny Jiří Friedl: „*Vláda projevila dne 14. srpna německému státnímu ministru pro Čechy a Moravu odhodlání, že všemi prostředky bude usilovat, aby se uskutečnilo totální válečné nasazení českého obyvatelstva. [...] Vláda je přesvědčena, že české obyvatelstvo ocení zřetele na nejdůležitější potřeby české kultury, které byly uplatněny při provedené úpravě, a že ponese pronikavá omezení s vědomím, že jde o to, aby přechodnou újmou přispělo ke konečnému vítězství Říše, a tím ke konečnému zabezpečení našich, jakož i všech evropských hodnot před bolševickou zkázou.*“<sup>196</sup> O několik dní později jsou prezentována první opatření. V ranním vydání *Lidových novin*, dne 18. srpna 1944, stejně jako v dalších periodikách, byl uveřejněn článek *První opatření k totálnímu válečnému*

<sup>193</sup> MULTARZYNSKI, Julius; WITKIEWICZ, Jan Stanislaw. *Balet w Polsce/Ballet in Poland*, s. 20.

<sup>194</sup> Maksymilian Statkiewicz. *Encyklopedia Teatru Polskiego*. [online]. [cit. 2023-02-17]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/17755/maksymilian-statkiewicz>

<sup>195</sup> PELIKÁN, Jarmil. *Nástin dějin polského divadla*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1988, s. 65.

<sup>196</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 149–150.

nasazení v Protektorátu,<sup>197</sup> s doplněním, že opatření budou prováděna postupně podle potřeby pracovních sil ve zbrojním hospodářství. Text informoval obyvatelstvo o tom, že byla zahájena činnost související s totálním válečným nasazením v protektorátu Čechy a Morava.

Situace byla vážná a ani pro kulturu se nevyvíjela dobře. Bod č. 7 textu obsahoval tuto informaci: *V kulturním oboru se zastavují nebo omezují četná zařízení a podniky. Především se ihned zakazují: všechny podniky, které převážně slouží k reprezentačním účelům, výstavy všeho druhu, další vedení nebo nové zřizování tanečních, gymnastických a baletních škol nebo kurzů, ochotnická divadelní představení, zhotovování nových kostýmů a dekorací pro divadla, dokud nebudou vůbec zavřena.*<sup>198</sup>

Situace se dále velmi přiosťrovala a kulturní instituce a ústavy již tušily, že je čekají velmi těžké časy. Na konci srpna roku 1944 byla již pro divadelní scénu situace nezadržitelně zpečetěna. Dne 31. srpna 1944 byl uveřejněn článek s názvem *Totální válečné nasazení v protektorátě. Provedení totálního válečného nasazení v autonomní kulturní oblasti.*<sup>199</sup> (převzato z ČTK – 30. srpna 1944). Provedení v protektorátní kultuře se mělo realizovat ve stejném rozsahu jako v německé kulturní oblasti. Dle směrnice říšského zmocněnce pro totální válečné nasazení a jednoho z nejznámějších nacistických představitelů Josepha Goebbelse, ze dne 24. srpna 1944: *Stejně jako v německém sektoru budou i v sektoru českém, počínajíc 1. zářím bezvýjimečně až do odvolání zavřena všechna divadla, varieté a kabarety. Také ochotnická představení jsou zakázána. Takto uvolněný technický personál a největší, část umělců budou včleněny do zbrojení. Podle možností budou umělci nasazeni ve zbrojařských podnicích společně a jenom pro takové práce, které nepoškodí jejich uměleckou budoucnost. Od pracovního nasazení jsou kromě přestárlých sil osvobozeny jenom ony síly, kterých je bezpodmínečně třeba k dalšímu vedení nejnaléhavějších správních záležitostí a k protiletectvé ochraně domu, jakož i jednotliví čelní umělci, jejichž obzvláště vynikající výkony jsou uznávány. O použití čelních umělců jakož i umělců, kteří pro své stáří již nepřicházejí v úvahu pro pracovní nasazení ve filmu, v rozhlasu a v jiných podnicích, rozhoduje ministerstvo lidové osvěty zvláštními pokyny. Zaopatřovací otázky, vznikající z této dočasné přeměny, budou upraveny zvláště.*<sup>200</sup>

V dalších uměleckých oblastech byla situace mírně odlišná, např. v oblasti hudby byl zachován v provozu pražský německý filharmonický orchestr, Česká filharmonie a orchestry, u nichž došlo k vyhodnocení, že jsou potřebné pro fungování rozhlasu a filmu. Znemožněno jim však bylo konání abonentních koncertů, hudebních cyklů atd.

---

<sup>197</sup> *Lidové noviny*, 18. 8. 1944, r. 52, č. 227. Brno: Vydavatelstvo družstvo Lidové strany v Brně, s. 1.

<sup>198</sup> *Ibidem*, s. 1.

<sup>199</sup> *Ibidem*, s. 1.

<sup>200</sup> *Ibidem*, s. 1.

Muzea byla všechna uzavřena. Stejný osud potkal i konzervatoře, jejichž studenti starší 14 let měli být dáni k dispozici pro pracovní nasazení. S komplikacemi a omezeními související s uměleckou činností během celého trvání války v jednom z rozhovorů popisovala tanečnice Eva Kröschlová<sup>201</sup>: *Tančilo se hrozně moc a všechny taneční skupiny – naše, Jarmily Jeřábkové, Milči Mayerové a další – vyprodaly často např. Smetanovu síň. S vyučováním to bylo horší, protože např. nám německá armáda zabrala školu. Protože Němci Čechům odírali všechnu zábavu, mohli jsme učit v uzavřené vinárně Zrinsky v Jungmannově ulici, ale naše vyučování nijak tajné nebylo. Vše fungovalo na bázi domluvy. Ti, kteří chodili k mé matce před válkou, chodili k ní sem i za války. Samozřejmě nešlo školu propagovat, žádné reklamní letáky neexistovaly. Matka i teta byly v ilegální organizaci – Věrní zůstaneme. Jednalo se o tutéž organizaci, ve které pracovala i Milada Horáková. Někdo udal moji tetu, že skrývá židovku, a teta poté strávila dva roky v koncentračním táboře. Mámu nikdo neudal, ačkoli jsme židy taky ukřývaly.*<sup>202</sup>

Pro ilustraci snahy protektorátních politických představitelů, o nalezení pracovních rezerv ve všech vrstvách společnosti, byl v dalších dnech pro vybrané skupiny obyvatel (matky s dětmi, osoby přestárlé či zdravotně postižené) uveřejněn apel reflektující možnost práce z domova. Dne 27. srpna 1944 vyšel v periodiku *Národní politika* vcelku nenápadný článek *Válečné nasazení domácích pracovníků*,<sup>203</sup> jehož autorem byl tehdejší SS-Oberführer Rudolf Kasper,<sup>204</sup> vedoucí Ústředny domácí práce v PČM. Článek informoval obyvatele o tom, aby se lidé, kteří nemohou být nasazení do továren, přihlásili u Ústředny pro domácí práci v Protektorátu Čechy a Morava, že mohou pracovat ze svých domácností a že tato činnost bude spojena i s určitým ohodnocením.

---

<sup>201</sup> Eva Kröschlová (1926–2019), česká tanečnice, choreografka a pedagožka. Věnovala se rekonstrukci historických tanců. Působila v několika souborech na české i mezinárodní scéně, např. Soubor slovanských tanců či Černé divadlo Jiřího Srnce. Více než dvě desetiletí spolupracovala se souborem Chorea Bohemica. Byla spoluautorkou skladeb pro I. a II. celostátní spartakiádu, konané v letech 1955 a 1960. Publikovala v denním tisku a odborných časopisech, zejména v Tanečních listech. Pedagogicky působila od roku 1952 na Akademii múzických umění, kde v roce 1990 získala docenturu. Její matkou byla průkopnice moderního výrazového tance v Československu a zakladatelka pohybové a taneční výuky Jarmila Kröschlová (1893–1983), jejíž žákyní byla třeba i Rosalia Chladek (1905–1995), rakouská tanečnice, choreografka a pedagožka moravského původu, jež se stala jednou z nejvýznamnějších představitelk tance v německy mluvících zemích.

<sup>202</sup> NEČASOVÁ, Natálie. Rozhovor s Evou Kröschlovou: „U nejmodernějších děl mi většinou chybí tanec.“. In: *Taneční aktuality.cz. Ročenka 2016/2017*, s. 241.

<sup>203</sup> *Národní politika*, 27. 8. 1944, r. 62., č. 236. Praha: V. Nedoma, 1944, s. 2.

<sup>204</sup> Rudolf Kasper (1896–1947), československý politik německé národnosti, poslanec Německé národně socialistické strany dělnické (DNSAP) v Národním shromáždění (1929–1933), předseda Odborového svazu německých dělníků. Později člen Sudetoněmecké strany (SdP) a poté Národně socialistické německé dělnické strany (NSDAP) a jednotek Schutzstaffel (SS).

Přestože v opatření bylo zřetelně uvedeno, že práce nesmí ohrozit umělcovu následnou činnost v oboru, docházelo ze stran samotných protagonistů a kulturních institucí k protestům: *Spisy Útvaru pro distribuci umělců obsahují četné stížnosti na špatné pracovní podmínky. Ve většině případů o uvolnění umělců usilovaly samy kulturní instituce. Např. už týden po začátku „totální pracovní aktivizace“ se na MLP obrátilo České lidové divadlo v Brně a otevřeně si stěžovalo na nasazení členek svého souboru v brněnské zbrojovce. Baletky, operní pěvkyně a herečky musely bez rozdílu vykonávat těžkou fyzickou práci. Stížnosti tohoto druhu nadto došly i z nečekané strany: za své české kolegy se v některých případech zasazovali i němečtí kulturní tvůrci.*<sup>205</sup> Období totálního nasazení rezonovalo i ve vzpomínkách samotných umělců, např. tanečnice Nadě Sobotkové.<sup>206</sup> *Pro nás to sice nebylo tak hrozné, protože tanečníci Národního divadla nemuseli odjet do Německa. Ale stejně to byl pořádný zásah do našich životů. Kam jsme byli nasazení? Denně jsme chodili okolo našeho milovaného divadla, abychom potom celé dny pracovali v přízemku domu v Křemencově ulici a vyráběly kryty na tanky. Ze slámy. Máčeli jsme ji ve vodě. A shrnuli do stroje, který z ní pletl kryty. Všude kolem nás se motaly houfy myši. Ruce jsme měli zrasované od vody, bylo to příšerné.*<sup>207</sup> Později byla Sobotková přefazena k výrobě zubních past pro německou armádu.

Válka vyjma totálního nasazení ovlivnila životy tanečních umělců i dalšími způsoby. Část baletních umělců strávila úsek války v koncentračních táborech, často kvůli svému židovskému původu, někteří se již nevrátili, jiní museli před válkou uprchnout – umělecká oblast, stejně jako celý svět, přicházela o své mistry v oboru. Ať již etablované, nebo teprve na počátku svých kariér, které mohly být závratné. Dějiny tomu však chtěly jinak. Jak válka zasáhla do osudů některých českých, slovenských či polských tanečnic a tanečníků si přiblížíme, neboť často tím, že opustili po válce zemi, se ztratili z povědomí společnosti:

Připomeneme si československé tanečnice Yehudit Arnon a Helen Lewis. Prvně jmenovaná **Yehudit Arnon**, celým jménem Yehudit (Judith) Schischa-Halevy (1926–2013), významná izraelská choreografka a šéfka baletu, se narodila v československém Komárně. Pocházela ze židovské ortodoxní rodiny. 2. světová válka však velmi intenzivně poznamenala její život. Část rodiny zahynula v Osvětimi a sama umělkyně se ocitla v koncentračním táboře Birkenau. Ani před Němci nezůstal její taneční talent utajen. Yehudit Arnon vzpomínala, jak esesmani chtěli, aby jim zatančila na vánočním večírku v roce 1944 v Osvětimi. Ona odmítla a za trest byla nucena stát na boso na

---

<sup>205</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*, s. 156.

<sup>206</sup> Nadě Sobotková, více v medailonku na str. 91–93.

<sup>207</sup> SOBOTKOVÁ, Naděžda a ŠLOUFOVÁ, Alena. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!* Praha: Sabongui Production, 2013, s. 34.

sněhu, v mrazu. Přežila a její odhodlání se nevzdat se ještě více prohloubilo.<sup>208</sup> Zúčastnila se i pochodu smrti, došla až do tábora Freidenberg na Moravě, který byl poté osvobozen sovětskou armádou. Po konci války se na Slovensko již nevrátila, pro budoucnost zvolila Budapešť, odkud pocházela její matka a kde se brzy začala věnovat výuce tance. Během následujících let, již po provdání, odcestovala mezi prvními Židy z maďarského území do nově vzniklého státu Izrael. Statečnost a odhodlání prokázala spolu s manželem znovu v roce 1948, kdy pomohli dostat do Palestiny více než 100 osiřelých dětí.<sup>209</sup> *V Izraeli založila společnost Ga'aton Company a později Western Galilee Company. Začala se intenzivně věnovat baletu a v roce 1965 založila v kibucu Ga'aton baletní studio, které pak spolupracovalo s Western Galilee Company, a tak vznikl v roce 1970 baletní soubor, jehož ředitelkou byla až do roku 1996.*<sup>210</sup>

Dále jmenovaná **Helen Lewis** (1916–2009), vl. jménem Helena Katz se narodila v Trutnově a pocházela z německy mluvící židovské rodiny. Vystudovala filozofii na Německé univerzitě v Praze. Přesto se intenzivně věnovala modernímu tanci, který studovala u Rudolfa Labana<sup>211</sup> a Milči Mayerové.<sup>212</sup> Její talent se nedal přehlédnout, v taneční škole u Mayerové posléze působila na pozici asistentky. Tou dobou se již provdala za Paula Hermanna, Čecha židovského původu. V roce 1942 byli deportováni do Terezína a o dva roky později do Osvětimi, kde došlo k jejich rozdělení. Paul se konce druhé světové války nedožil, zemřel při pochodu smrti v roce 1945. Helen byla později poslána do koncentračního tábora Stutthof v severním Polsku. Při jednom z mnohadenních pochodů v mrazu, v lednu 1945, kdy nebylo kde se ukrýt na noc, spali vězni jen v podřepu podél cesty, ve sněhu. Byli tak vyhladovělí a zmrzlí, že ti, kteří stále přežívali, včetně Helen, měli halucinace. Takto bloudili zhruba dva týdny. I esesáci usoudili, že dál to již nejde a na další tři týdny zůstali ukryti ve stodole. Helen ve svých vzpomínkách popisovala, že tyto nehygienické podmínky a vyčerpání vedly k tomu, že většina onemocněla úplavicí a zužovaly je vši, které byly naprosto všude, v ten moment

---

<sup>208</sup> Ingber, Judith Brin. "Yehudit Arnon." Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. 31 December 1999. *Jewish Women's Archive*. [online]. [cit. 2023-06-08]. Dostupné zde: <https://jwa.org/encyclopedia/article/arnon-yehudit>

<sup>209</sup> Ibidem.

<sup>210</sup> DUFKOVÁ, Eugenie, ed. *Ad honorem Igor Vejsada*. Brno, 2021, s. 58.

<sup>211</sup> Rudolf von Laban (1879–1956), slovensko-maďarský tanečník, choreograf, taneční teoretik, filozof a jeden z průkopníků moderního výrazového tance. Věnoval se psychologii pohybu a pohybové terapii.

<sup>212</sup> Milča Mayerová (1901–1977), česká tanečnice a choreografka. Žačka Jaques-Dalcrozově školy v Drážďanech a Rudolfa von Labana v Hamburku, byla představitelkou jeho kinetografického tanečního směru. Zasloužila se o rozšíření povědomí o Labanovi v Čechách. Tančila v Osvobozeném divadle v a Národním divadle v Praze, kde zanechala zásadní stopu obzvláště jako choreografka. Její tvorba byla velmi rozsáhlá a rozmanitá. Roku 1928 otevřela první taneční školu pro dívky v Praze. Její lekce patřily k nejvěhlasnějším a nejvyhledávanějším. V 60. a 70. letech se věnovala spartakiádním skladbám. Mayerová patřila k hlavním postavám české taneční avantgardy.

to byl prohraný boj.<sup>213</sup> Při další části pochodu se jí podařilo skoro nemožné. Využila množství napadlého sněhu v příkopech podél cesty, ukryla se v něm a posléze našla útočiště v jednom domě, kde ji nechali, i k jejímu údivu, němečtí vojáci přes noc, s podmínkou, že před příchodem velitele musí odejít. Při dalším pokusu o úkryt měla již větší štěstí a ocitla se v domě polských farmářů, kteří ji chtěli umožnit zůstat, přesto jí esesáci našli a ona se měla připojit k vězňům, přesto opět unikla.<sup>214</sup>

Zachráněna byla 11. března 1945 příchodem sovětských vojáků, kteří ji poskytli první pomoc v podobě stravy, koupele, oblečení a posléze cesty do nemocnice. Teprve po válce se dozvěděla o úmrtí svých nejbližších, manžela a matky. Korespondenčně se spojila se svým dávným přítelem, Čechem s britskou národností, Harrym Lewisem a přestěhovala se za ním do irského Belfastu. V průběhu let se začala intenzivně věnovat choreografii a výuce moderního tance. V roce 1956 vytvořila v Severním Irsku první moderní taneční dílo pro Belfast Ballet club a o šest let později založila Belfast Modern Dance Group.<sup>215</sup> Byla jednou ze zásadních postav moderního tance. Taneční studio v Belfastu dodnes nese na počest její jméno. Dostalo se jí mnoha ocenění, včetně čestných doktorátů na Ulster University (1993) a Queen's University v Belfastu (1996).<sup>216</sup>

Další nezapomenutelnou pro taneční svět byla **Franceska Mann**, vl. jménem Franciszka Manheimer-Rosenberg, pseudonym Lola Horowitz (1917–1943). Polská baletka, židovského původu, která je pro svou statečnost stále připomínána. Franceska Mann se narodila ve Varšavě a byla velmi uznávanou baletkou a váženou obyvatelkou Varšavy. Po vypuknutí války byla nejdříve vyhoštěna do varšavského ghetta a poté přemístěna do hotelu Polski.<sup>217</sup> V říjnu 1943 byla deportována do koncentračního tábora Auschwitz-Birkenau. Transportem cestovalo asi 1750 dobře situovaných a zaopatřených Židů, kteří byli nalákáni na to, že se jedná o cestu do Švýcarska, kde dále plánovali přesun do Jižní Ameriky. Záhy po příjezdu však Franceska Mann pochopila, že se nejedná pouze o zastávku na jejich cestě, ale jaký osud pro ni Němci připravili a rozhodla se bojovat. Podařilo se jí zranit jehlovým podpatkem esesáka, jenž jí sledoval při svlékání před vstupem do plynové komory a ztratil na obezřetnosti. Získala jeho

---

<sup>213</sup> LEWIS, Helen. *A time to speak*. 1st publ. Belfast: Blackstaff Press, 1992. xi, 132 s. ISBN 0-85640-491-8., s. 116.

<sup>214</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>215</sup> Black, Rebecca. Belfast pays Holocaust Day tribute to dance teacher Helen Lewis who survived Nazi death camp. 25. 1. 2017. [online]. [cit. 2021-08-17]. Dostupné z: <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/belfast-pays-holocaust-day-tribute-to-dance-teacher-helen-lewis-who-survived-nazi-death-camp/35395880.html>

<sup>216</sup> Ibidem.

<sup>217</sup> Aféra Hotelu Polski – odtud pramení možné spekulace o tom, že tanečnice spolupracovala s gestapem. Hotel se nacházel na árijské straně Varšavy a postupně v něm byli ubytováni zámožnější a dobře společensky postavení Židé, kteří získali občanství nějaké neutrální země (často Jižní Amerika) a věřili, že plánovaná cesta je dopraví do některého z jihoamerických států.

zbraň a několikrát vystřelila. Francesce je připisováno napadení dvou táborových dozorců – SS-Oberscharführera Josefa Schillingera a Willhelma Emmericha.<sup>218</sup> Jednoho z nich zabila a tím vyprovokovala povstání mezi dalšími ženami. Život si nakonec vzala sama, získanou zbraní.<sup>219</sup> Tanečnici Francesce Mann byla věštěna zářná budoucnost, válka však toto nenávratně změnila. Její osud a statečnost připomněl, např. Jerusalem Ballet, v roce 2019, kdy na scénu uvedl světovou premiéru představení “Memento – Francesca Mann’s Last Dance at Auschwitz.”,<sup>220</sup> v choreografii Nadyi Timofeyevi, které připomnělo její životní cestu a statečnost.

Zajímavý životní příběh, poznamenaný válkou, lze ilustrovat i na tanečnici se jménem **Pola Nirensztajn**, Pola Nirenska (1910–1992), narozené ve Varšavě v rodině židovského původu. V průběhu 30. let byla považována za velký taneční a choreografický talent. I přes počáteční nesouhlas ji rodiče v tanci podporovali, a tak se mohla vydat studovat moderní tanec do Drážďan na Wigman School, s jejímž souborem posléze cestovala po světě. S příchodem Adolfa Hitlera k moci však škola propustila všechny studenty a členy souboru, kteří byli židovského původu. Antisemitistická nálada byla v Německu již velmi silná, a tak nejdříve uprchla v roce 1935 do Velké Británie, kde se dále věnovala studiu tance a tvorby choreografií, např. na motivy polských lidových tanců. Spolupracovala s Council for the Encouragement of Music and the Arts,<sup>221</sup> a tančila v představeních pro vojenský personál či pro polskou exilovou vládu. Po válce emigrovala do USA, kde studovala u těch největších tanečních osobností – Marthy Graham či José Limona. Nirenska s pomocí Labana/Limona byla později přijata na Taneční oddělení na Adelphi Univerzitě v New York City, kde vyučovala. Natrvalo se však usadila ve Washingtonu D. C., kde začínala opět zcela od píky, jen s obrovskou odhodlaností. V roce 1956 se stává spoluzakladatelkou Washington Dance Company a později zakladatelkou a ředitelkou vlastní taneční školy

---

<sup>218</sup> Franciszka Mann. *Warsaw Ghetto museum* [online]. [cit. 2022-05-09]. Dostupné z: <https://1943.pl/en/arttykul/franciszka-mann/>

<sup>219</sup> Existuje několik verzí toho, jaké byly přesné detaily posledních okamžiků života baletky Francesky Mann, tato verze je nejčastěji prezentována. Jiné prameny uvádějí, že jako první po něm hodila spodním prádlem. Přesto další krok je již v obou verzích totožný. Až lyrickým způsobem je její život a boj popsán také v této publikaci od Jamese Musgrava *Auschwitz Dancer: Auschwitz Dancer Serial* (2022), kde bych ale musela kriticky zhodnotit její provedení a uchopení dostupných informací.

MUSGRAVE, James. *Auschwitz Dancer: Auschwitz Dancer Serial*. ONLINE, EBOOK: EMRE Publishing, LLC, 2022, s. 31. ISBN – 9798215196847.

<sup>220</sup> HERHENSON, Sarah. The ballet centers on the story of Francesca Mann, the young, Jewish prima ballerina who lived in Poland before the war. *Jerusalem post*. [online].2019 [cit. 2022-05-09]. Dostupné z: <https://www.jpost.com/israel-news/memento-by-the-jerusalem-ballet-599566>

<sup>221</sup> Council for the Encouragement of Music and the Arts, organizace založená ve Velké Británii v roce 1940, podporována vládou. Cílem bylo podpořit a zachovat britskou kulturu. Pomáhala taktéž uměleckým uprchlíkům. Po válce byla přejmenována na Arts Council of Great Britain a v této podobě fungovala do roku 1994.



School of Modern Dance a stala se nezastupitelnou osobností taneční scény.<sup>222</sup> Intenzivně se taktéž podílela na zpracování a uchování svědectví přeživších holocaustu, během kterého přišla o většinu své rodiny a příbuzenstva.<sup>223</sup>

Poslední si můžeme připomenout specifický případ tanečníka **Saši Leontjeva** (1897–1942), vlastním jménem Alexander Katz, který se ve 20. a 30. letech objevoval na české baletní scéně. Klasický tanečník, který se narodil v lotyšské Rize a absolvent moskevské baletní školy. *V roce 1919 uprchl ze Sovětského svazu, nejprve do Německa a od roku 1924 žil ve Vídni. Ačkoliv pocházel z židovské rodiny, hlásil se ke katolickému vyznání.*<sup>224</sup> Na prknech Národního divadla v Praze ztvárnil v roce 1922 Josefa v inscenaci *Legenda o Josefu od Heinricha Kröllera. Od roku 1925 vystupoval pravidelně s tanečnicí Zdenou Podhajskou. V roce 1927 vystupoval Leontjev spolu s Amí Schwaningerovou v Novém německém divadle v Praze a na dalších našich scénách v inscenacích Schnitzlerovy pantomimy *Závoj Pierotčin* a baletu *Podivuhodný mandarin* v režii a choreografii Maxe Semmlera. Se Semmlerem a Schwaningerovou podnikl rozsáhlé turné po Evropě.*<sup>225</sup> ..

Určitě je nemalou zajímavostí, že když Leontjev v letech 1928–1930 přijal nabídku na působení ve funkci baletního mistra Vídeňské státní opery, v souboru jej vystřídal Emerich Gabzdyl.<sup>226</sup> Leontjev byl také členem zájezdového souboru Jelizavety Nikolské a v Praze vystupoval v sólových večerech, např. v Mozarteu se Zdenkou Podhajskou<sup>227</sup> (*Romance*, 1934), kde uvedl mj. i pantomimy (*Zdravý nemocný*, *Nesmělý milenec*, *Boxer milenec*). Jeho projev byl expresionistický, vizionářský a naturalisticky

---

<sup>222</sup> Pro bližší zpracování jejího života je možné využít i její osobní archiv Pola Nirenska collection, 1910–1992, který je možné nalézt v Library of Congress, ve Washingtonu D. C.

<https://hdl.loc.gov/loc.music/eadmus.mu006003>

<sup>223</sup> Více informací lze nalézt *Modernism: Exile and Transnationalism in the Dance Works of Valeska Gert, Lotte Goslar, and Pola Nirenska* [Doctoral dissertation, Ohio State University] 170 pages. Online Theses and Dissertations Center.

[http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1214361531](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1214361531)

<sup>224</sup> WAAGEOVÁ, Eliška. Vězněm v Mauthausenu – tanečník Saša Leontjev. *Holocaust.cz* [online]. [cit. 2022-12-21]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/lide/obeti/od-cisel-k-pribehum/veznem-v-mauthausenu---tanecnik-sasa-leontjev/>

<sup>225</sup> Saša Leontjev. Národní divadlo. [online]. [cit. 2022-12-19]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/9962>

<sup>226</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. Saša Leontjev – tanečník niternosti. *Taneční aktuality* 2017 [online]. [cit. 2022-12-18]. Dostupné z:

<https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/sasa-leontjev-tanecnik-niternosti>

<sup>227</sup> Zdenka Podhajská (1901–1991), česká tanečnice a propagátorka hudby. Pocházela z vojensko-hudební rodiny, její otec byl československý generál Alois Podhajský, plukovník generálního štábu a matka Josefina Podhajská operní pěvkyní ve vídeňské opeře. Baletní začka mj. Jaroslava Hladíka, škol labanovského a duncanovského stylu. Podhajská měla velký přehled, studovala práva a dějiny umění. V Paříži si později otevřela vlastní taneční školu. Byla členkou tanečního souboru Les Ballets Rythme et Couleur. V 30. letech se vrací do Československa, kde otevírá svou další soukromou taneční školu. Taneční vystoupení v Mozarteu se Leonjevem, roku 1934, bylo jejím posledním na veřejnosti.

zaměřený, upřednostňoval mimiku.<sup>228</sup> V letech 1936–1937 pak byl baletním mistrem varšavské opery (*Grand Opera*), vystupoval v Buenos Aires v *Teatro Colón*.<sup>229</sup> S vypuknutím války se již zdržoval převážně v Praze, protože mu pro jeho židovský původ bylo znemožněno vystupovat v zahraničí. Bohužel toto rozhodnutí se mu stalo osudným. Zemřel v koncentračním táboře v Mauthausenu nedaleko Lince 24. srpna 1942, podle dosud neověřeného tvrzení českých pamětníků na základě udání baletní mistryně pražského Národního divadla Jelizavety Nikolské.<sup>230</sup> Dalším pramenem k této záležitosti je zpráva, datovaná 3. 10. 1945, v NA, ve fondu Ministerstvo vnitra II, Praha – Stíhání válečných zločinců se u vydání zatykače na Jelizavetu Nikolskou dočteme, že zavinila smrt Sáši Leontieva, tím že jej udala gestapu a jenž byl následně ve vězení ubit.<sup>231</sup> Toto obvinění, směřované k Nikolské, zůstalo více nedošetřené.

---

<sup>228</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha, s. 173.

<sup>229</sup> WAAGEOVÁ, Eliška. Vězněm v Mauthausenu – tanečník Saša Leontjev. *Holocaust.cz* [online]. [cit. 2022-12-21]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/lide/obeti/od-cisel-k-pribehum/veznem-v-mauthausenu---tanecnik-sasa-leontjev/>

<sup>230</sup> GREMLICOVÁ, Dorota. Saša Leontjev – tanečník niternosti. *Taneční aktuality* 13. 06. 2017 [online]. [cit. 2022-12-18]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/sasa-leontjev-tanecnik-niternosti>

<sup>231</sup> NA, f. Ministerstvo vnitra II, Praha – Stíhání válečných zločinců, AMV č. 316, k. 1, sign. 316-1-6/1-13, Praha, 3. 10. 1945, Zpráva MV o Nikolské dr. Ečerovi.

Srovnávací studie uměleckých epoch mezi lety 1918–1945 v Československu a Polsku představuje důležitý prvek k hlubšímu pochopení uměleckému pokroku ve druhé polovině 20. století. Tyto tři středoevropské oblasti, spojené nejen geografickou blízkostí, ale i historickými vztahy, se vyvíjely jedinečným způsobem a přinesly charakteristické prvky tanečního umění.

V meziválečném období divadlo získalo klíčový význam v rámci společnosti, a návštěva divadelních představení se stala součástí sociálního rituálu. Komparativní analýza těchto tří vybraných zemí nám nabízí vhled do toho, jak se v kontextu specifických národních a historických podmínek vyvíjela kultura a umění, s důrazem na balet. I když všechny tři země čelily podobným vnějším vlivům, jako byly obě světové války a vytváření nových národních států, jejich reakce na tyto události byly jedinečné a vedly k vytvoření specifických uměleckých projevů. Tato komparativní analýza se snaží přinést nové poznatky o diverzitě a dynamice evropského uměleckého vývoje v první polovině 20. století. Od 20. let, plných optimismu a národního budování, přes 30. léta zasažená hospodářskou krizí a rostoucími nacionalistickými tendencemi. Avšak umění tance nekapitulovalo, naopak, tančilo se až do poslední piruety.

Vznik Československa v roce 1918, po skončení 1. světové války, znamenal významné posílení kultury a umění, které bylo úzce spojeno s politickými a sociálními změnami. Tento nově vytvořený stát se stal svědkem silného národního oživení, které hluboce ovlivnilo všechny kulturní sféry, včetně taneční. Česká baletní scéna se v tomto období začala zaměřovat na současné trendy a vytvářela svůj jedinečný styl. V tomto zkoumaném období prošla česká baletní scéna zásadním rozvojem, výrazně ovlivněným příchodem umělců ze zahraničí, jako byli Remislav Remislavský a Jelizaveta Nikolská, kteří do Prahy přišli z Oděské baletní scény. Tito umělci nejen zásadně ovlivnili následný vývoj českého baletního umění během svého působení v Národním divadle v Praze, ale také tím, že provozovali své soukromé baletní školy, kde vychovali řadu významných baletních umělců pro následující dekády.

Na druhou stranu, na Slovensku byl balet až do 2. světové války méně rozvinutý, ale i zde byla možnost vidět hodnotná umělecká díla. Vývoj slovenské baletní scény v počátcích vykazoval silnou závislost na hlavní scéně SND, která ji zcela dominovala. Rovněž byla závislá na podpoře českých baletních představitelů, kteří jí pomáhali ve vývoji, profesionalizaci a zlepšení. Přechod k progresivnějšímu přístupu slovenská baletní scéna naznačovala tím, že vedení baletu SND bylo v té době svěřeno ženě – Elle Fuchsové-Lehotské. Přes své úsilí o snížení procesu čechoslovakizace, který Slováci ne

vždy považovali za žádoucí, se chtěli odkazovat na svou vlastní tradici. V důsledku toho se do popředí dostávaly zejména folklorní a lidové motivy.

Polsko, které obdrželo svou nezávislost v roce 1918 stejně jako Československo, prošlo obdobím národního probuzení srovnatelným s ostatními národy. Polská baletní tradice, mající hluboké historické kořeny, se v tomto období soustředila na konzervaci a rozšiřování svých specifických technik a stylů. Polský balet se tak stal klíčovým zdrojem národní hrdosti a symbolem polské kultury. Velké divadlo ve Varšavě se stalo středem polského kulturního života, včetně baletní scény. Souběžně se objevila dynamická baletní tradice v Poznani, která úspěšně konkurovala varšavské scéně. Na obou místech vystupovaly nejprestižnější baletní hvězdy té doby. Polská baletní scéna tak ve srovnání s ostatními zeměmi dominovala. Nicméně, narůstající germanizace polské kultury bohužel tento proces drasticky přerušila.

V období let 1939–1945, které odlišně poznamenalo jednotlivé taneční scény, stály námi zmiňované státy v různých vztazích k nacistickému Německu. Byly zaznamenány zásahy do dramaturgických plánů, vynucené zákazy, a nakonec i uzavírání divadel, násilné přemísťování tanečníků a tanečnic na nucené práce v Říši. Závěr kapitoly je ve znamení připomenutí několika málo jmen (Yehudit Arnon, Helen Lewis, Francesca Mann, Pola Nirensztajn, Saša Leontjev) - tanečních osobností, jejichž životní osudy byly nevratně poznamenány obdobím holocaustu, ať už kvůli nucené emigraci nebo tragické ztrátě na životech.

## 4. STRUČNÝ NÁSTIN ČESKOSLOVENSKO-POLSKÝCH VZTAHŮ VE 20. STOLETÍ

Vztahy mezi Československem a Polskem byly během 20. století ovlivněny řadou zásadních historických událostí. Přestože je k dispozici rozsáhlá historiografie na toto téma, tato studie se primárně soustředí na jejich kulturní interakce. Klíčové momenty ve vztazích a spolupráci mezi těmito dvěma sousedícími státy budou tedy v průběhu 20. století prezentovány v koncizní formě. Hlavním cílem není detailní historická rekonstrukce, ale především zachycení vybraných okamžiků v moderních dějinách, které mohly ve zkoumaném období ovlivnit vztahy mezi Československem a Polskem, se zvláštním zřetelem na otázku Těšínska. Jak konstatuje Jiří Friedl, český historik zaměřující se na česko-polské dějiny: *Není na místě, abychom pouze těšínskou otázku činili odpovědnou za vývoj česko-polských vztahů; bylo zde množství dalších faktorů, jejich přiblížení a analýza by jistě vydaly na samostatnou publikaci. Většina historiků musí však souhlasit s tím, že těšínská otázka měla v první polovině 20. století na česko-polské vztahy významný vliv.*<sup>232</sup>

Budoucnost tehdejšího Těšínského království byla nejasná. Bylo potřeba rozhodnout, zda budoucnost onoho těšínského území bude formulována na základě národnostní problematiky, nebo zda dominanci získá geografické určení. Situace kulminovala v období první světové války, kdy byla na pořadu dne zmiňovaná problematika Těšínského Slezska. Primárním zdrojem sporu se staly etnické diverzity mezi českým a polským obyvatelstvem v daném regionu. Těšínsko bylo etnicky smíšené s českou a polskou menšinou, po obou stranách hranic. K nepřátelským vztahům mezi oběma národy přispívaly i další rozpory, zejména diametrálně odlišné pohledy na řešení některých mezinárodních otázek. *Zvláště polskou politiku na východě sledovala československá reprezentace se značnou nedůvěrou a své výhrady neskrývala. Naopak Polsko i v následujících letech dráždila pražská podpora ukrajinského nezávislého hnutí, což se v Československu v podstatě oplácelo podobnými aktivitami ve vztahu ke slovenským autonomistickým kruhům. V neposlední řadě neustávalo vzájemné soupeření o lepší pozice u mocností Dohody a také o vliv ve střední Evropě.*<sup>233</sup> Obě národnostní skupiny vyjadřovaly nároky na úplnou suverenitu v daném regionu, s cílem získat kontrolu nad jeho většinovým územím. Nezbytnou roli v tomto konfliktu nepochybně sehrávala skutečnost, že region Těšínska byl charakterizován svou

<sup>232</sup> FRIEDL, Jiří. *Češi a Poláci na Těšínsku 1945-1949*. Praha: Historický ústav AV ČR, 2012, s. 21.

<sup>233</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*, s. 605.

strategickou pozicí. Jelikož se jednalo o významné průmyslové centrum, nabýval region zásadního významu pro obě strany.

Po konci 1. světové války a následném rozpadu Rakouska-Uherska došlo na území Těšínska k vytvoření dvou výborů: Českého národního výboru známého také jako Národní výbor pro Slezsko a Polského národního výboru, který nesl název Rada Narodowa Księstwa Cieszyńskiego. Spory o Těšínsko se stupňovaly. Polské síly prohlásily Těšínsko za své teritorium a večer 31. října 1918 vojensky obsadily toto území. Takovýto postup byl pro československou stranu neakceptovatelný a reagovala na něj bez prodlení. K ozbrojenému konfliktu došlo 23. ledna 1919. Československo předtím vyzvalo Polsko ke stažení svých vojsk z Těšínska, avšak tato výzva byla ignorována. Ještě téhož dne československá strana předala polskému vojenskému vedení ultimátum, ve kterém požadovala vyklizení oblasti. Ultimátum bylo časově omezeno na dvě hodiny a pokus o mírové řešení konfliktu nebyl vyslyšen. Tímto začala takzvaná Sedmidenní válka, v polštině známá jako Wojna polsko-czechoslowacka. Vedení československé armády, která se skládala z vojáků, legionářů a dobrovolníků, bylo svěřeno podplukovníku Josefu Šnejdárkovi, jehož osoba byla pro svůj význam vybrána níže do medailonku.

#### **Armádní generál Josef Šnejdárek (1875–1945)**

Byl československým armádním důstojníkem, účastníkem 1. světové války, velitelem československého vojska v sedmidenní válce o Těšínsko a velitelem bojů Slovenska proti Maďarské republice rad. Narodil se v Napajedlech. Jeho dětství bylo komplikované, matka brzy zemřela (bylo mu pouhých 15 měsíců) a tak musel Šnejdárek, když se stal školou povinným, vyrůstat u prarodičů. Otce viděl naposled ve věku 23 let.

Jeho vojenská kariéra započala studiem na kadetní škole v Praze, po níž nastoupil na službu v rakousko-uherské armádě. Jeho kariéra dostala nový rozměr, když se připojil k francouzské Cizinecké legii a zúčastnil se vojenských operací, včetně těch v Africe. Poté, co absolvoval důstojnickou školu, se stal důstojníkem pluku alžírských střelců francouzské koloniální armády v roce 1907. Tento post ho později dovedl k získání francouzského občanství.

Během války působil generál Šnejdárek v Československých francouzských legiích. Po válce velel jednotkám při bojích o Těšínsko, v bitvě o Zvolen během Maďarsko-československé války a v bojích o Sedmihradsko a Podkarpatskou Rus v letech 1918–1919. V září 1919 byl pověřen velením Prahy. Ve 20. letech se stal

velitelem několika divizí, včetně bratislavské, olomoucké a košické. Ve 30. letech byl jmenován zemským vojenským velitelem na Slovensku.

Roku 1939 se generál Šnejdárek rozhodl odejít do Francie, kde v roce 1945 ve věku 70 let zemřel. Během své bohaté kariéry získal Šnejdárek mnoho vojenských vyznamenání, včetně nejvyššího francouzského státního rytířského vyznamenání Řádu čestné legie, Československého válečného kříže a Kříže obrany státu, který mu byl udělen in memoriam. Jeho vojenská kariéra vrcholila dosažením hodnosti armádního generála v roce 1930.<sup>234</sup>

Cílem konfliktu bylo zabránit konání voleb do Sejmu ve sporném území a zastavit odvody místní populace do polských vojenských sil. Československá armáda usilovala o získání anexovaného území, avšak její útok byl úspěšně odražen. Poté následovala série bitev, kde se obě strany střídavě dostávaly do převahy. Město Těšín bylo nakonec dne 27. ledna 1919 ovládnuto československými silami. Polské vojenské jednotky se stáhly za řeku Vislu. Československé vojenské tlaky pokračovaly až do oblasti Skočova (polsky Skoczów). Na nátlak ze stran Dohody se však již následný výpad nerealizoval a československá vojska ukončila svůj postup.

Dne 26. února 1919 bylo v Paříži podepsáno příměří oběma stranami, které vedlo k rozdělení Těšínska mezi Československo a Polsko. Konflikt byl definitivně ukončen v červenci 1920 rozhodčím soudem v Paříži, konkrétně prostřednictvím arbitráže konané v rámci Konference velvyslanců významných spojeneckých a přidružených mocností v belgickém Spa, která potvrdila rozdělení Těšínska dle etnického klíče. *Dohoda si na něm už dopředu vynutila souhlas s arbitrážním rozhodnutím, ať bude jakékoli, výměnou za vojenský materiál, na jehož dodávkách bylo Polsko do značné míry závislé. Výrok byl oznámen 28. července 1920 a dobře se v něm odráželo lepší postavení Československa u dohodových mocností, na němž měl bezesporu zásluhu jeho tehdejší ministr zahraničních věcí Edvard Beneš. V případě Těšínského Slezska totiž Praha získala vše, co chtěla: uhelné doly, hutě, košicko-bohumínskou dráhu. Ovšem za cenu toho, že se v Československu ocitla početná a národnostně uvědomělá polská národnostní skupina, která se jen obtížně smiřovala s tím, že nebude žít v Polsku. Varšava vnímala arbitrážní rozhodnutí jako nespravedlivé a posílilo to u ní přesvědčení, že Češi zneužili jejího svízelného postavení.*<sup>235</sup> Konflikt měl dlouhodobé dopady na vzájemné vztahy obou zainteresovaných států. *Válka vykopala mezi Československem a Polskem hlubokou propast a Poláci ji pokládali za příklad české*

---

<sup>234</sup> ŠNEJDÁREK, Josef. *Co jsem prožil*. Praha: Melantrich, 1939.

<sup>235</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*, s. 440.

proradnosti, protože většina jejich jednotek byla tehdy vázána v bojích s Ukrajinci o Lvov.<sup>236</sup>

Situace v meziválečném a válečném období byla velmi turbulentní. Československo ani Polsko se nehodlalo zcela Těšínska vzdát. Polská historiografie, v zastoupení historika Andrzeje Paczkowskiho<sup>237</sup> označuje období let 1918–1939 za „chłodne sąsiedztwo/ chladné sousedství“ a „zimny pokój/ studený/ chladný mír“.<sup>238</sup> Spor o území gradoval dále v roce 1938, kdy došlo k vojenskému obsazení a anektování východu československé části Polska. *Pražská vláda tlaku vyhověla a ve dnech od 2. do 11. října 1938 československá armáda dotyčné území vyklidila. Polsko pak obsadilo celé politické okresy Fryštát a Český Těšín, tři obce politického okresu Frýdek a části několika obcí politického okresu Moravská Ostrava. Následné vytyčení hranice v terénu provázely ještě menší korektury, zejména byla vrácena polskou armádou původně obsazená Morávka. Celkem Polsku připadlo na Těšínsku území o rozloze zhruba 830 km<sup>2</sup>. Nařízení polské administrativy poznamenal krátkozraký pocit vítězství: české školství a užívání češtiny byly na úřadech zrušeny. České obyvatelstvo ve značném počtu oblast opouštělo leckdy nedobrovolně a za dramatických okolností.*<sup>239</sup> Mezi Čechy a Poláky docházelo k řadě incidentů, jejichž interpretace v české a polské historiografii je mnohdy natolik odlišná, že je někdy prakticky nemožné dopátrat se pravdy, nebo přesného a objektivního analýzy některých událostí.<sup>240</sup> Polská strana vnímala připojení Těšínska jako spravedlivý akt odčinění letité krivdy. Ještě na konci listopadu 1938 začala operační skupina Śląsk obsazovat i slovenské území. Polsku se tak podařilo získat pohraniční oblasti Československa. Slovensko ztratilo území o rozloze 226 km, které obývalo 4 280 obyvatel.<sup>241</sup>

Postoj polské strany a chování Poláků v době mnichovské krize bylo jedním z momentů, které vzájemné vztahy do budoucnosti zproblematizovaly. *Na druhé straně však i Polsko a Poláci měli obdobné pocity. I oni byli přesvědčení, že rozdělení je*

---

<sup>236</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*, s. 440.

<sup>237</sup> Andrzej Paczkowski (1938), polský historik, univerzitní pedagog a profesor humanitních věd. Zaměřuje se na moderní polské dějiny. Člen „Solidarność“. V 90. letech vedoucí katedry nejnovějších dějiny v Polské akademii věd. Držitel mnohých ocenění za přínos polské historii a vědě.

<sup>238</sup> GAWRON, Karolina. Stosunki polsko-czechosłowackie w latach 1918–1939 jako przyczynek do badań nad konfederacją polsko-czechosłowacką 1939–1943. *Historia i Polityka* [online]. 22. 10. 2015, nr 1, s. 47–78. [citováno 15. 3. 2023]. DOI 10.12775/HiP.2005.003., s. 49.

<sup>239</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*, s. 606.

<sup>240</sup> FRIEDL, Jiří. *Češi a Poláci na Těšínsku 1945–1949*, s. 33.

<sup>241</sup> NĚMEČEK, Jan. *Od spojení k roztržce: vztahy československé a polské exilové reprezentace 1939–1945*. Praha: Academia, 2003, s. 8.



*nespravedlivé, a v době mnichovské krize využili příležitosti a požadovali československou část území obývaného polskou menšinou.*<sup>242</sup>

Varšavské vládní kruhy si neuvědomovaly geopolitickou a strategickou hodnotu existence (i zkráceného) Československa v rámci druhé republiky. Zásadní zájmy Polska totiž vyžadovaly záchranu jižního souseda s jeho silným zbrojním průmyslem a technicky dobře vybavenou armádou.<sup>243</sup> Tvrdá polonizace a odsun českého obyvatelstva netrvaly dlouho. Německo vojensky porazilo Polsko, obsadilo anektované území a zahájilo represe vůči Čechům i Polákům. Během druhé světové války bylo několik okamžiků, které jednoznačně přispívaly k prohloubení krize vzájemných vztahů, nejednalo se pouze o otázku Těšínska. *K dalšímu zhoršování vzájemných relací vedl objev katyňských hrobů. Českoslovenští představitelé nevěřili, že by masakr způsobili Sověti. Polská vláda zase se značnou nedůvěrou přijala zprávu o uzavření spojenecké smlouvy mezi Československem a Sovětským svazem v prosinci 1943. Vzájemné vztahy se rychle ochlazovaly, názory obou reprezentací na to, jak reagovat na postup Rudé armády do střední Evropy, se prudce lišily.*<sup>244</sup>

Problematickým místem vzájemných vztahů byl taktéž spor, jenž se vedl o těšínské zajatce z Wehrmachtu, tzv. Volksliste, kteří byli nuceni přijmout říšské občanství, s čímž se pojila povinnost vojenské služby. *Jelikož československá i polská armáda trpěly nedostatkem záloh k pokrytí ztrát utrpěných v boji, měly obě strany o bývalé vojáky Wehrmachtu z Těšínska eminentní zájem. V soupeření o zajatce měla větší úspěchy polská exilová vláda. Jenomže její šance na převzetí zprávy na Těšínsku na sklonku války zmizely, a to i přesto, že zdejší oddíly Domácí armády připravovaly ve chvíli přiblížení se fronty, prohlášení území za součást polského státu.*<sup>245</sup> Od roku 1944 byla v Polsku u moci vláda dosazená Sověty. Obava plynula zejména z toho, že by Rudá armáda nemusela vrátit osvobozené Těšínsko. Byl to nástroj k nátlaku na československou vládu, aby navázala diplomatické styky s prosovětskou polskou prozatímní vládou sídlící v Lublinu.

Jednání mezi stranami byla v průběhu války velmi turbulentní a procházela různými fázemi, i s ohledem na to, jak se vyvíjel samotný válečný konflikt.<sup>246</sup> Šlo nejenom o samotné postavení států, ale i o dominanci ve střední Evropě.

---

<sup>242</sup> PEHR, Michal. *Zápas o nové Československo 1939–1946: válečné představy a poválečná realita*. Praha: NLN, 2011, s. 137.

<sup>243</sup> GAWRON, Karolina. *Stosunki polsko-czechosłowackie w latach 1918–1939 jako przyczynek do badań nad konfederacją polsko-czechosłowacką 1939-1943*, s. 68.

<sup>244</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*, s. 608.

<sup>245</sup> FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*, s. 609.

<sup>246</sup> Detailně, o jednotlivých obdobích vzájemných vyjednávání během druhé světové války se můžeme dočíst např. v publikaci českého historika Jana Němečka *Od spojení k roztržce: vztahy československé a polské exilové reprezentace 1939–1945*.

Snaha československé politické reprezentace obnovit republiku v předmnichovské podobě se stala předpokladem pro uznání první polské vlády. Těšínsko, území, které bylo předmětem těchto sporných nároků, bylo nakonec rozděleno mezi Československo a Polsko zásluhou dohody sjednané v Jaltě. Těšín, historické hlavní město Těšínska, byl připojen k Československu a jeho název byl změněn na Český Těšín. Polská část Těšínska zahrnovala města Cieszyn a Skoczów. Rozdělení Těšínska vedlo k odstranění německých obyvatel a příchodu nové populace, převážně z vnitrozemí Československa. Toto období bylo charakterizováno významnými demografickými změnami, které měly trvalý dopad na sociální a kulturní dynamiku regionu.<sup>247</sup>

Tento demografický posun měl výrazný dopad na kulturu a jazyk Těšínska. Polská část Těšínska se stala součástí Slezského vojvodství v Polsku. Vztahy mezi Československem a Polskem po roce 1945 byly ovlivněny řadou faktorů. Se zvyšující se intenzitou, zejména po roce 1948, vynikal fakt, že obě země byly součástí Východního bloku, kde byla silná tendence ke spolupráci a upevňování vztahů mezi jednotlivými socialistickými zeměmi, včetně rozvíjení socialistického hospodářského systému. Otázka Těšínska byla částečně vyřešena až koncem 50. let. Výzvy spojené s tímto územím nebyly pouze politické a hospodářské, ale zejména národnostní. Mimořádně složitá byla otázka menšinových práv. Polská menšina v Československu a česká menšina v Polsku čelily diskriminaci a omezování svých práv. Dne 13. června 1958 byla ve Varšavě podepsána smlouva *Agreement concerning the final demarcation of the State frontier* mezi Polskou lidovou republikou a Československou socialistickou republikou. Cílem smlouvy bylo ukončit vzájemné hraniční spory. Smlouva byla v Československu ratifikována 17. října 1958 ústavním zákonem o konečném vytyčení státních hranic s Polskou lidovou republikou č. 62/1958 Sb.<sup>248</sup> Smlouva nabyla platnost dne 14. února 1959. Dodatkem smlouvy byla tzv. Dohoda David – Rapacki,<sup>249</sup> která

---

<sup>247</sup> Literatura pro základní přehled, např. Dejmek, Jindřich. *Československo, jeho sousedé a velmoci ve XX. století (1918 až 1992): vybrané kapitoly z dějin československé zahraniční politiky*. 1. vyd. Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku, 2002. 384 s. ISBN 80-86547-07-8.

<sup>248</sup> Více informací – Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky. Sbírká zákonů a mezinárodních smluv. Předpis 62/1958 Sb. Dostupné zde: <https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=62&r=1958> (převzato dne: 5. 4. 2023)

<sup>249</sup> V rámci tzv. Dohody David-Rapacki se jednalo o vyhlášku ministra zahraničních věcí ze dne 17. března 1959, která doplňovala Smlouvu mezi Československou republikou a Polskou lidovou republikou o konečném vytyčení státních hranic ze dne 23. března 1958. Vyhláška byla podepsána československým ministrem zahraničních věcí Václavem Davidem a polským ministrem zahraničních věcí Adamem Rapackiim.

- Václav David (1910–1996), československý politik, diplomat a člen Komunistické strany Československa, který v letech 1953–1968 zastával post ministra zahraničních věcí. Během srpnové okupace v roce 1968 patřil k jejím stoupencům a prezentoval se jako představitel prosovětských konzervativních sil. V následujících dvou letech působil jako velvyslanec v Bulharsku (1969–1971). Po návratu do Československa se stal předsedou Sněmovny lidu Federálního shromáždění

urovňovala nesrovnalosti ve výměře území, neb některé číselné údaje nebyly naměřené, ale pouze tzv. odkrokované. Náplní této dohody bylo, že ony sporné 3,68 km<sup>2</sup> budou polské straně nahrazené nikoliv územně, ale majetkově – princip majetkového vyrovnání. Dodnes není dohoda zcela jasně vypořádána a stále se jedná o jeden z konfliktnějších bodů vzájemného česko-polského soužití. Dohoda měla za cíl posílit a rozvíjet přátelské vztahy mezi oběma zeměmi a spolupráci v různých oblastech, obsahovala ustanovení, např. o spolupráci politické, hospodářské, kulturní či vědecké. Byla také dohodnuta vzájemná pomoc v případě ohrožení nezávislosti nebo územní celistvosti jedné ze zúčastněných stran. Smlouva byla součástí snah obou zemí o posílení socialistického bloku ve střední Evropě. Vzájemné vztahy a povahy jednotlivých národů shrnul polský exilový prezident Edward Bernard Raczyński:<sup>250</sup> „Není možné zavírat oči před různým pohledem obou stran na svět a lidi. My jsme romantici – neříkám, že vždy dokonalí! – oni, Češi, v každém případě jsou pragmatici. My se nejednou vrháme nazdařbůh, oni se poslušně přizpůsobují mocným tohoto světa, i když své základy a práva brání vytrvale a šikovně.“<sup>251</sup>

Situace v Těšínsku se stabilizovala až po roce 1989 s pádem komunistického režimu v Evropě, kdy kulturní a sociální život na tomto území zažil výrazné oživení. Obě strany hranice spolu začaly vzájemně spolupracovat a rozvíjet projekty přeshraniční povahy. Průlomovým rokem pro region se stal rok 1998, kdy byl založen Euroregion Těšínské Slezsko – Euroregion Śląsk Cieszyński.<sup>252</sup>, jež sdružuje obce a rozmanité subjekty z obou stran hranic, které vzájemně spolupracují na rozmanitých cílech euroregionu (rozvoj, doprava, cestovní ruch, školství, kultura, sport atd.). Postupem času se oba tyto státy, Česká republika a Polská republika, staly členy zejména Visegrádské skupiny, NATO či Evropské unie. V rámci těchto organizací spolu intenzivně spolupracují a jsou důležitými partnery v nejen v regionu Těšínska, ale i v regionu střední Evropy. Samotná otázka Těšínska a její historický kontext je však stále v určitých okamžicích palčivým momentem pro obě strany, a to i přesto, že území po roce 1918 prošlo významnými změnami, a i přes určitou nepřízeň osudu daří udržovat svou specifickou kulturu a historii.

---

a místopředsedou Federálního shromáždění (1971–1986). Během své kariéry působil na nejvyšších pozicích v ústředním výboru Svazu československo-sovětského přátelství (1953–1987).

- Adam Rapacki (1909–1970), polský politik a diplomat. Člen původně Polské socialistické strany a později, od roku 1948 člen PSDS. V letech 1956–1968 zastával post ministra zahraničních věcí ve vládě Józefa Cyrankiewicze (1911–1989). Známa je zejména jeho návrh tzv. Rapackého plánu z roku 1957, jenž navrhoval vznik bezjaderného pásma ve střední Evropě.

<sup>250</sup> Edward Bernard Raczyński (1891–1993), polský diplomat, politik, spisovatel aristokratického původu, v letech 1979–1986 polským prezidentem v exilu. Během 2. světové války byl členem exilové vlády v Londýně, v níž v letech 1941–1943 zastával post ministra zahraničí.

<sup>251</sup> NĚMEČEK, Jan. *Od spojenectví k roztržce: vztahy československé a polské exilové reprezentace 1939–1945*, s. 301-302.

<sup>252</sup> Více informací zde: [https://www.euregio-teschinensis.eu/ts\\_cz/](https://www.euregio-teschinensis.eu/ts_cz/) (převzato dne: 5. 4. 2023)

## 5.. TANEČNÍ ŠKOLSTVÍ A JEHO OSOBNOSTI

Baletní vzdělávání představuje náročný obor, který vyžaduje značný čas, ale hlavně tělesnou a psychickou odolnost. Přestože se může zdát, že formální výuka tohoto uměleckého oboru začíná až studiem na taneční konzervatoři, v praxi to tak často není. Mnoho tanečníků se s baletními technikami a disciplínou seznámí již v dětství, a to prostřednictvím různých kroužků nebo strukturovaných přípravných kurzů, které nabízejí přední baletní soubory. V České republice jsou to např. přípravky u Národního divadla v Praze nebo v Brně. Podobnou situaci najdeme i v baletní přípravě na Slovensku a v Polsku.

Jen ti, kteří prokážou nejen vhodnou tělesnou stavbu, hudební sluch a rytmus, ale především talent, mají šanci pokračovat ve studiu na vyšší úrovni – na tanečních konzervatořích. Terciální stupeň studia posléze tvořila studia tanečních oborů na vysokých uměleckých školách. Takto vytvořená struktura je však vcelku stále nová v historii tanečního vzdělávání. Samotný princip vzdělání může do jisté míry odlišovat i baletní interprety mezi sebou. *Podstatou přípravy na taneční povolání není ovládnutí systematické teorie, ale spíše praktických dovedností, rozličných technik, které se musí tanečníkovi osvojit.*<sup>253</sup> Přibližme si situaci v jednotlivých zemích a jednotlivých stupních baletního vzdělávání.

### ČESKÉ TANEČNÍ ŠKOLSTVÍ A VZDĚLÁNÍ

V období mezi světovými válkami byl proces vzdělávání českých baletních tanečníků a tanečnic poměrně složitý. Soukromé baletní školy, které často vlastnili renomovaní taneční sólisté, primabaleríny či baletní mistři jednotlivých divadel, představovaly jediné místo, kde bylo možné získat taneční dovednosti. Finanční náklady na školné v těchto institucích byly významné. Existovaly ovšem výjimky pro talentované studenty, kteří si nemohli dovolit zaplatit školné, ale prokázali výjimečné schopnosti. V těchto případech bylo od školného upuštěno a studenti mohli navštěvovat hodiny výuky bezplatně. Tanečník Stanislav Buzek (1936–2021), sólista Národního divadla vzpomínal na moment, kdy se pro rodinu stala úhrada kurzovního neúnosná. *Přestal jsem chodit do baletních škol. Na placení hodin baletu nebyly peníze. Když jsem*

---

<sup>253</sup> BULÍNOVÁ, Karolína et al. Je tanec profesí? In: BULÍNOVÁ, Karolína et al. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*, s. 8.

*náhodou potkal madame Zabylovou, zeptala se na důvod. Nabídla mi, abych pokračoval bez placení, protože mám talent.*<sup>254</sup>

Obdobnou zkušenost měla i tanečnice a pedagožka Nad'ea Sobotková<sup>255</sup> u Jelizavety Nikolské, jež svou baletní školu otevřela hned v roce 1922, při příchodu do Prahy. Škola sídlila nejdříve v prostorách Lucerny a později v sálech Národního domu na Smíchově. Sobotková vzpomínala, že studijní hodiny stály měsíčně 300 Kčs, což byla na období 20. – 30. let značná částka. Od chvíle, kdy Nikolská zjistila, že rodina Sobotkova na tom není finančně dobře, nikdy si od ní za lekce platit nenechala.<sup>256</sup> Na fakt, že existovaly jen soukromé baletní školy a tím se taneční vzdělání stalo dostupné jen pro určitou skupinu uchazečů, upozorňoval Emanuel Siblík:<sup>257</sup> „Skutečnost, že při státním Národním divadle nestává baletní pedagogická příprava, která by pravidelným vyučováním vštěpovala taneční techniku v dětských letech a hotové tanečnice denním cvičením udržovala v potřebné formě, měla za následek otevření škol soukromých. Úřady je naporád povolily bez potřebné záruky jak technické, tak umělecké, a přece právě při baletním školení může neodborností utrpět mladý organismus značné škody.“ *Studium u některé sólistky nebo primabaleríny bylo navíc velmi drahé. „Bylo třeba zaplatit 300 Kčs měsíčně. Baletní špičkové střevíce si každý musel koupit sám. A rychle se prošouply... Baletní školu si za těchto podmínek nemohl dovolit každý.“ Národní divadlo tak trpělo nedostatkem kvalitních a dostatečně připravených tanečníků, balet si své interprety vychovával sám v průběhu praxe, kdyžto do činohry i opery byli angažováni již hotoví umělci, absolventi pražské konzervatoře.*<sup>258</sup>

Situace ve slovenském tanečním vzdělávání byla mírně odlišná. Zejména v pozdějších poválečných letech na primárním stupni tohoto vzdělávání. V meziválečném čase se, stejně jako v českém prostředí, vzdělávali zájemci o taneční umění prostřednictvím soukromých zařízení, primárně v baletní škole české primabaleríny Elly Fuchsové-Lehotské. *Školstvo na výchovu tanečných umelcov inštitucionálne ešte neexistovalo. Prakticky iba škola Elly Fuchsovej-Lehotskej na*

---

<sup>254</sup> BUZEK, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*. Ústí nad Labem: Jan Janoušek R-studio, 2004, s. 10.

<sup>255</sup> Nad'ea Sobotková, více v medailonku na s. 93-95.

<sup>256</sup> SOBOTKOVÁ, Naděžda a ŠLOUFOVÁ, Alena. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!*, s. 16-17.

<sup>257</sup> Emanuel Siblík (1886–1941), český tanečník a výtvarný kritik a teoretik, spisovatel a překladatel. Po první světové válce se stal poradcem francouzského generála a prvního náčelníka československého Hlavního štábu branné moci Maurice Pellého (1863–1924). V letech 1925–1920 byl Siblík československým zástupcem v Mezinárodním ústavu pro duševní práci OSN v Paříži. Jeho zásluhou přijal Sokol rytmická cvičení a zároveň dlouhodobě propagoval nové taneční směry.

<sup>258</sup> BULÍNOVÁ, Karolína. Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žítí“. In: BULÍNOVÁ, Karolína. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*, s. 85.

vyššej úrovni pripravovala kádre pre baletné súbory, to však bolo neúmerne málo pre potreby divadiel. Pomoc prišla opäť z českých baletných kruhov. Rozhodujúce boli iniciatívy Stanislava Remara a Rudolfa Macharovského, s ktorými sa objavili interpreti ako Ella Slancová, Jitka Mňáčková, Miroslav Kůra, Dagmar Ledecká, ďalej Magdaléna Panovová, Galina Basová, Karel Šrom. K týmto menám pridajme ešte Tamaru Isičkovú, Jozefa Zajka a nastupujúcich žiakov zo školy Elly Fuchsovej-Lehotskej Augustu Starostovú, Gabrielu Mücksteinovú, Katarínu Gratzerovú.<sup>259</sup>

Situace v rámci baletního vzdělávání se po ukončení války v roce 1945 zásadně změnila. Příčinou byl výnos Ministerstva školství a osvěty ČSR z 11. října 1945, č. A-114.129-V o *Zřízení tanečního oddělení na státní konzervatoři hudby v Praze a na státní hudební a dramatické konzervatoři v Brně*.<sup>260</sup> První ročník měl být realizován již ve školním roce 1945/1946 a studium bylo strukturováno jako čtyřleté. Státní aparát tak reagoval na potřebu obnovy a rozvoje kulturního života v Československu. Cílem bylo nejen vychovat a odborně vzdělat prakticky i teoreticky budoucí tanečnický a tanečnice pro soubory divadel a tím přispět k obohacení a vzestupu kulturní scény v Československu, ale také se podílet na zachování české taneční tradice. Učební plán zahrnoval nejen klasický a novodobý balet, ale i lidové tance, dějiny tance a tanečních forem, vzdělání hudební, výtvarné a všeobecně vzdělávací předměty. Zřízením schválených tanečních institucí se zcela změnila finanční nákladnost výuky pro zájemce o taneční umění, dříve kurzovního v soukromých baletních školách, neboť studium na konzervatoři bylo bezplatné. Osud soukromých tanečních škol byl již pomalu zpečetěn, ať těch zaměřených na výuku klasického či moderního tance. *Byla ochromena novou organizací společenského života po změně politického systému v roce 1948. Nastala doba všeobecného zestátnění podle sovětského vzoru. Soukromé školy byly zrušeny a taneční výuka převedena do osvětových besed, domů kultury, lidových škol umění, profesionálních tanečních souborů nebo v rámci hnutí Lidové umělecké tvořivosti (LUT) do amatérských tanečních kroužků při závodních výborech Revolučního odborového hnutí*.<sup>261</sup>

Taneční výuka by se dala strukturovat do tří úrovní: baletní příprava, taneční konzervatoř a studium tanečních oborů na vysokých uměleckých školách. Nyní si každou z nabízených variant přiblížíme podrobněji:

---

<sup>259</sup> MISTRÍK, Miloš a kolektiv. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: Veda, 1999, s. 382.

<sup>260</sup> Věstník ministerstva školství a osvěty. Praha: Státní nakladatelství, 08. 11. 1945, 1(10), s. 100. ISSN 1802-5064. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:2d9272f0-3a4c-11eb-95e3-5ef3fc9ae867>

<sup>261</sup> HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství – Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945–2005*. Knihy 555, Liberec 2005, s. 24.

První dochované zmínky o baletní výuce začleněné pod divadelní scénu, spadají již do roku 1835.<sup>262</sup> Tehdy ji při Stavovském divadle zřídil baletní mistr Johann Raab (1807–1888), jenž působil později ve funkci baletního mistra v několika vídeňských divadlech a jako tanečník učil společenské tance v císařské rodině a Tereziánské akademii (1859–1886).<sup>263</sup> Po otevření Národního divadla existovala baletní příprava nesystematicky, s nejednotně strukturovanými osnovami. Vždy záleželo na aktuálním přístupu a výuce jednotlivých šéfů baletu. Výuka se později přesunula do Prozatímního divadla, kde převzala oficiální založení školy tanečnice Marie Hentzová (1868–1880). Vyučovala zde i primabalerína Františka ze Schöpfů (1881–1899).<sup>264</sup>

V meziválečném čase se vedení baletní přípravy postupně ujali: Augustin Berger s Giuliettou Paltrinieri, Remislav Remislavský, Jaroslav Hladík a Jelizaveta Nikolská. Nutno připomenout, že v daném období jsou velmi vyhlášené obzvláště i ony soukromé baletní školy vedené především primabalerínami Národního divadla. Po ukončení války se vedení přípravy ujal tanečník a baletní mistr Václav Pohan (1892–1974), který byl v Národním divadle v pozici provozního tajemníka. Jeho tchánem byl ministr Zdeněk Nejedlý.<sup>265</sup> Poté Emanuel Famíra a Saša Machov. To se však již začala připravovat nová éra baletní přípravy, jež je datována od roku 1953. Celé námi zkoumané období, do roku 1970,<sup>266</sup> je spojeno se jmény třech dam, nesmírných osobností, vynikajících pedagožek, tanečnic baletu Národního divadla a jedněch z prvních absolventek nově otevřeného tanečně-pedagogického oboru na Akademii múzických umění v Praze: Olgou Páskovou, Naděou Sobotkovou a Věrou Ždychincovou. Paní Sobotková vzpomínala, jak byly požádány tehdejším šéfem baletu Sašou Machovem, aby šly studovat na DAMU nově otvíraný obor – Pedagogika klasického tance. *Uběhly dva roky a v třiapadesátém roce jsme ještě při studiu na škole byly vyzvány novým šéfem Baletu*

---

<sup>262</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 12.

<sup>263</sup> Ibidem, s. 272.

<sup>264</sup> O historii Baletní přípravy. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2022-09-17]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/balet/baletni-pripravka-nd/o-historii>

<sup>265</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 258.

<sup>266</sup> Kdybychom ve výzkumu pokračovali do 80. let, věnovali bychom se i tanečnici a pedagožce Dagmar Špryslové, prov. Indruchové (1929–2014), která v Baletní přípravce ND působila od roku 1977 a to neuvěřitelných 34 let. Sama byla žačkou J. Nikolské a Z. Zabylové. V roce 1944 nastoupila angažmá do Národního divadla, kde tančila celých 33 let. Poté přešla na pedagogickou dráhu a prostřednictvím Baletní přípravy vychovala značné množství budoucích baletních interpretů, kteří na ni dodnes vzpomínají. Byl přísná, precizní a budila respekt, jak tomu bylo potřebné. Přesto byla zároveň i laskavá, energická a vyzářovala okolo sebe auru, která vás musela uchvátit... Svůj život prožila v Národním divadle, se kterým byla spjata skoro 70 let.

*Národního divadla Antonínem Landou, abychom obnovily Baletní školu Národního divadla. Landa v Národním působil od čtyřicátých let jako sólista. Když si vzal Saša Machov život, stal se Landa šéfem Baletu. A pak až do osmdesátého roku působil ve funkci choreografa. Ovlivnila ho hlavně předválečná spolupráce s Jenčíkem, Psotou a samozřejmě i se Sašou Machovem. Uznávali jsme ho. Když se stal šéfem Baletu, dobře věděl, že baletní škola divadlu opravdu chybí. My jsme studovaly taneční pedagogiku, bylo proto logické, že se od nás žádalo, abychom vydupaly školu ze země. Souhlasily jsme, ale byl to záprah. Navíc jsme neměly žádné osnovy, podle kterých bychom tanec učily. Nakonec jsme začaly vyučovat podle sovětských osnov šestiletky, jen jsme je musely přizpůsobit našim poměrům a možnostem. V Sovětském svazu děti chodily do baletu každý den na dvě hodiny. U nás v lepším případě dvakrát týdně hodinu.<sup>267</sup> Školní baletní osnovy, podle Olgy Iljiny Alexandrovny jsou užívány pro výuku tanečníků dodnes.<sup>268</sup>*

Baletní příprava primárně slouží k potřebám baletu Národního divadla. Děti již během svého studia tančí v baletních a operních představeních. Nad'a Sobotková popisovala počátky výuky: *Utvořily jsme tři třídy a rozdělily do nich jen ty děti, které prošly dvěma koly konkursu. Měly jsme snahu o to, aby to byly nadané děti. Chtěly jsme je vychovávat podle osnov sovětské baletní školy a ty nejnadanější připravit ke studiu na konzervatoři. Zásadně jsme nepřijímaly žáky během roku. Těžko by dohnali probranou látku a zdržovali by ostatní.<sup>269</sup>* Zpravidla jsou přijímaní zájemci o studium od 6 let, dříve od 8 let (což mělo přímou souvislost s prodloužením délky studia na taneční konzervatoři). Studium je po všech stránkách náročné. Mnoho let a neuvěřitelné množství hodin trvá, než se tělo a jeho svaly přemluví tak, aby pracovalo, jak tanečník bude jednou potřebovat. Je nezbytné již v začátcích vyhodnotit, jaké jsou fyzické předpoklady, které jsou základem a také jaký je hudební sluch. Talent se poté rozvíjí pod vedením zkušených tanečních pedagogů, kteří celý život pracují s dětmi a rozeznají přirozený talent. Jenom zásluhou odhodlání, vytrvalosti a přístupem pedagožek Naděždy Sobotkové, Olgy Páskové a Věry Ždychincové mohla příprava začít fungovat a splnit mnohem vyšší cíle a očekávání, než si při jejím otevření možná samy předsevzaly. Baletní škola díky takovému přístupu funguje sedmdesát let a dodnes se hrdě hlásí k odkazu svých zakladatelek. Baletní příprava Národního divadla se tak může ve zpětném pohledu pyšnit dlouhou řadou úspěšných absolventek a absolventů,

---

<sup>267</sup> SOBOTKOVÁ, Naděžda; ŠLOUFOVÁ, Alena. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života*, s. 78–79.

<sup>268</sup> O historii Baletní přípravy. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2022-09-17]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/balet/baletni-pripravka-nd/o-historii>

<sup>269</sup> Nad'a Sobotková. Archiv Národního divadla, sign. P 701.



např. Jiří a Otta Bubeníčkoví, Jiří Kylián, Nikola Márová, Norodom Sihamoni a mnozí další.

Zakladatelky Baletní přípravy působily i v rámci dalších stupňů tanečního vzdělávání; jejich významný odkaz vidíme prostřednictvím taneční konzervatoře i AMU. Z toho důvodu není snadné zahrnout jejich medailonky pouze pod jednu část tanečního vzdělávání. Celkově se ale jednalo o nevídanou propojenost a jen tím mohl být získáván zcela kvalifikovaný a přesný odhad toho, co je potřebné pro vývoj českého baletu a samotné vzdělání a výuku jejich interpretů.

### **Olga Pásková, roz. Štenclová (1923–2003)**

Zakládající pedagožka Baletní přípravy ND a její první vedoucí (1953–1983). Zároveň dlouholetá členka baletního souboru Zemského divadla v Brně a posléze ND v Praze. Taneční základy získala skrze brněnský baletní svět, prve pod vedením Máši Cvejičové a poté ve vyhlášené baletní škole Ivo Váni Psoty. Přesun z Brna do Prahy byl zapříčiněn osobností Saši Machova, jenž se stal šéfem baletu ND. *Absolvovala pedagogický kurz Olgy Iljiny a stáže v Budapešti, Moskvě, tehdeším Leningradě i Londýně na Královské baletní škole. Svou pedagogickou činnost nadále rozvíjela. Spolupracovala s Laternou magikou, Armádním uměleckým souborem či Československým souborem písní a tanců, věnovala se rovněž taneční přípravě mladých sportovních gymnastek, přičemž jednou z jejich žákyň byla i mladá Věra Čáslavská.*<sup>270</sup>

Absolvovala četné zahraniční stáže. Pedagogická činnost paní docentky Páskové, první dámy taneční pedagogiky, je obdivuhodná. V jedné osobě došlo k propojení taneční výuky na všech jejích stupních, a to po dobu několika desetiletí. V letech 1968–1989 působila na Taneční konzervatoři. Souběžně v té době působila i na HAMU 1963–1992 interně, 1992–1995 externě. Nejdříve jako odborná asistentka a poté byla habilitována a jmenována docentkou (1980).<sup>271</sup> Její pedagogický odkaz je dodnes nepřekonaný, vychovala celé generace českých tanečnic a tanečníků, vč. skvělé Darii Klimentové, primabaleríny světového formátu.

---

<sup>270</sup> RAFAJOVÁ, Zuzana. Olga Pásková – První dáma taneční pedagogiky. *Taneční aktuality* [online]. 2023 [cit. 2023-07-18]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/olga-paskova-prvni-dama-tanezni-pedagogiky>

<sup>271</sup> Doc. Olga Pásková: Pedagogové Baletní přípravy ND. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/balet/baletni-pripravka-nd/pedagogove>



Fotografie č. 3 - Olga Pásková a Nad'a Sobotková (v pozadí)  
s redaktorkou při ukázce výuky v Baletním učilišti ND

### Věra Ždichyncová (1922–2017)

Baletní tanečnice a pedagožka. Žačka H. Štěpánkové a H. Bekeffi. Sólistka baletu Státního divadla Ostrava. Během 2. světové války tančila v Kaliningradu. Po válce účinkovala na několika divadelních scénách, opět se vracela do Ostravy, byla angažována také v Praze, a to v Divadle 5. května a v letech 1948–1959 a 1962–1985 v Národním divadle, kde později působila nejen v baletní přípravce, ale i jako baletní mistryně.<sup>272</sup>

Velmi významná je i její další pedagogická činnost, v letech 1958–1987 působila na Taneční katedře HAMU. Je spoluautorkou publikace *Základy klasického tance* (Praha, SPN 1973) a učebnice *Základy klasického tance* (Praha, SPN 1978).<sup>273</sup> Držitelka Ceny Thálie 2011 za celoživotní mistrovství v tanečním oboru. Jejím synem byl dlouholetý sólista baletu Národního divadla Pavel Ždichytec (1941), taktéž nositel Ceny Thálie za celoživotní taneční mistrovství (2016).

<sup>272</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 380.

<sup>273</sup> MgA. Věra Ždichyncová: Pedagogové Baletní přípravky ND. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/balet/baletni-pripravka-nd/pedagogove>



Fotografie č. 4 - *Labutí jezero* (26. 01. 1951),  
Věra Ždichyncová (*Kněžna*), Miroslav Kůra (*Princ*)

#### **Naděžda Sobotková (1923–2014)**

Celý svůj dlouhý profesní život spojila Naděžda (Naďa) Sobotková s baletní činností a s působením v Národním divadle. Tato mimořádně talentovaná umělkyně se během svého života stala tanečnicí, baletní mistryní, a nakonec dlouholetou významnou pedagožkou. Pocházela z pražského Žižkova. Navštěvovala baletní školu slečny Händlové v paláci Akropolis a později přestoupila k J. Nikolské. Velký rozdíl byl i ve výši školného, v paláci Akropolis se jednalo o desítky korun měsíčně, u Nikolské, jak víme, to bylo 300,- Kč měsíčně. Sobotková, které se zpočátku i podařilo snížit částku školného, se snažila vypomáhat v 11 letech doučováním dětí ve škole na Pražačce. Se souborem Nikolské ve 30. letech vystupovala i v zahraničí.

Od roku 1939 byla členkou a později sólistkou baletu ND od sezony 1952–1953. Byla považována za velmi technicky zdatnou interpretku. Již jako mladistvá tanečnice skvěle ovládala techniku na špičkách, její provedení piruet bylo neskutečné, díky čemuž se zasloužila o přezdívku „Singrovka“. O osm let později již působila jako baletní mistryně a vedoucí operního baletu ND.<sup>274</sup> Na prknech Národního divadla se objevila ve více než čtyřiceti různých inscenacích, ve kterých ztvárnila četné role, např. Bohyně světla v Beethovenově *Prométheovi*

<sup>274</sup> Zemřela Naděžda Sobotková. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/aktuality/zemrela-nadezda-sobotkova-cs>

(1943), Tao-Choa v Glierově *Rudém máku* (1947), Lotty ve Vostřákové *Filosofské historii* (1949), Rusalka ve Vostřákové *Viktorce* (1950), Zlá sestra v Prokofjevově *Popelce* (1952) atd.<sup>275</sup> Nad'a Sobotková absolvovala obor Taneční pedagogika na Taneční katedře DAMU v Praze, které se poté již nepřetržitě věnovala. V Baletní přípravce ND působila v letech 1955–1999, tedy neuvěřitelných 44 let. Na výuce se v malé míře podílela až do konce svého života.

Když se Naděždy Sobotkové během rozhovoru zeptali, co je pro ni balet rekla: „*Co je pro mě balet? Všechno. Alfa a omega mého života. To je pro mě balet, když to shrnu. Já jsem se vlastně provdala s Národním divadlem, slavili jsme spolu kamennou svatbu. Vždycky ale něco zaplatíme a já jsem tvrdě zaplatila soukromým životem. Všechny věci se najednou nedají dělat.*“<sup>276</sup> V Národním divadle působila aktivně prakticky po celý svůj život. Díky tomu v podstatě „přežila“ 20 divadelních ředitelů a 14 uměleckých šéfů baletu, což jistě i v Národním divadle potkalo jen málokoho.

Na setkání a spolupráci s paní Sobotkovou vzpomínal jeden z jejích žáků, skvělý tanečník a choreograf, šéf baletu Daniel Wiesner: *Chlapeckou třídu, do které jsem chodil na klasický tanec společně s Jirkou Kyliánem, Jiřím Vrzalem, Láďou Klosem, Zdeňkem Boubelíkem, Jardou Tůmou, Edou Musilem a další řadou kluků, kteří se pak většinou kariérně věnovali tanečnímu umění, vedla paní Olga Pásková. (...) Tam jsem se poprvé setkal s paní Nad'ou Sobotkovou. Je pravda, že tenkrát na mne působila velmi přísně až autoritativně. Ale byla to ona, která vedla naše první kroky tajemným zákulisím, světly rozzářeného jeviště, vůní šminek v maskéřně, byla průvodcem i rádcem, který nás, malé děti, seznamoval se zákonitostmi a řádem kouzelného světa divadla. Později jsem si uvědomil, že byla prvním baletním pedagogem, u kterého jsem začínal poznávat řád a disciplínu, zákonitosti, které taneční umělec musí respektovat, má-li dosáhnout dobrých výsledků. Navíc svou nekompromisností vštěpovala svěřené baletní drobotině úctu k tanečnímu umění a k Národnímu divadlu.*<sup>277</sup> A jaká byla práce s těmi nejmenšími tanečnicemi a tanečnicíky podle Nadi Sobotkové: *Pedagog musí být přísný, nesmí povolit. Jen tak může malému „umělci“ pomoci dostat se z momentu, kdy má na krajíčku pláč proto, že mu něco nejde. Kolikrát bych raději to dítě pohladila, cítím, že by se chtělo přitulit, pomazlit! Ke každému věku musím*

<sup>275</sup> Naděžda Sobotková. *Národní divadlo/Online Archiv* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3483>

<sup>276</sup> *Divadlo žije! Od šesti na špičkách. Česká televize.* [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/21354215376/>

<sup>277</sup> WIESNER, Daniel. *Národní divadlo osudovou láskou Naděždy Sobotkové.* 216-263. In: *Taneční aktuality.cz: výběr z publikovaných textů 2013/2014.* Brno: Tribun EU, 2014. ISNB 978-80-87994-09-2. s. 262.

*zvolit jiný přístup, podle povahy, jako psycholog. I když jsem na děti přísná, mám je ráda a ony mají rády mne. Důvěřují mi, všechno, co dělám, dělám, jenom pro ně. Je to mé poslání a je to krásné...*<sup>278</sup>



*Fotografie č. 5 - Labutí jezero (11. 02. 1955), Naděžda Sobotková*

Tato pozoruhodná umělkyně dokázala propojit svůj život se zlatou kapličkou na dobu plných sedmdesáti pěti let. Naděžda Sobotková zemřela měsíc před jednadevadesátými narozeninami. Zůstane navždy jednou z duší Národního divadla.

---

<sup>278</sup> Nad'á Sobotková. Archiv Národního divadla, sign. P 701.

---

## SOUKROMÁ BALETNÍ ŠKOLA I. V. PSOTY

Další baletní učiliště mělo také brněnské divadlo. Zpočátku tuto roli plnila v meziválečném období zejména soukromá baletní škola I. V. Psoty, která byla založena v roce 1929 a jejímž hlavním posláním byla výuka „klasického tance a charakterních tanců“.<sup>279</sup> Výuka se nesla v duchu italské školy, avšak ovlivněna ruskou předvaganovskou technikou. Důraz byl kladen nejen na správné technické provedení, ale i na samotnou procítěnost.

Mistr Ivo Váňa Psota, jedna z hlavních postav českého baletu ve 20. století, vedl baletní školu až do roku 1952, s přestávkami 1932–1936, kdy byl v zahraničním angažmá a poté během okupace, kdy byla škola uzavřena spolu se Zemským divadlem. Získat základy baletního umění u Psoty, bylo velmi prestižní záležitostí. *Cvičení zadával Mistr Psota v sále na stupínku verbálně a současně je předváděl. Při cvičení à la barre chodil kolem tyčí a napříč sálem, viděl všechny žáky. Přitom dával tiše obecné připomínky, zastavoval se u jednotlivých dětí a opravoval je individuálně. Po ukončení hodiny krátce, jednou větou, cvičení dětí zhodnotil: „Cvičily hezky“ nebo také „Byly jeleni“. Často se pak některé děti kolem něho shlukly a Mistr jim dával návody a rady, jak zvýšit nárt, nebo na dětech v sedu na zemi ukazoval, jak krásně má vypadat překřížená V. pozice ve stoji na špičkách.*<sup>280</sup> Školné činilo 100 Kčs měsíčně, po měnové reformě v roce 1953 to bylo 20 Kčs měsíčně.<sup>281</sup> Po válce 1945–1947 vedla školu Psotova sestra Ljuba (Ljubov Psotová Kvasnicová). Museli se vypořádávat s následky války, zejména s nutností zrekonstruovat prostory určené k výuce. Sourozenci Psotovi měli baletní talent v genech, po své mamince, tanečnici a pedagožce Anně Psotové.

Tanečníci a tanečnice na svá studia u Iva Váni Psoty v jeho Baletní škole vzpomínají i po letech. Silný nezapomenutelný dojem vzbuzoval Psota i jen při letných setkáních. Vzpomínala na něj i tanečnice Jitka A. Tázlarová: *„Baletní škola Ivo Váni-Psoty, do které jsem poctivě chodila šest let, se stala součástí mého dětského života, stejně jako později balet sám. V mých devíti letech, když mě tatínek v roce 1947 zavedl do Baletní školy Ivo Váni Psoty v Brně, na mne dýchla vůně divadla, řádu a zapůsobila na mne velmi charismatická osobnost Ivo Váni Psoty. Mistr Psota, jako odpovědný pedagog, nepodceňoval práci s dětmi. Na sál do baletní školy chodil*

---

<sup>279</sup> TÁZLAROVÁ, Jitka. Výročí baletní školy I. V. Psoty v Brně. *Taneční aktuality* [online]. 2019 [cit. 2022-07-19]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/reportaze/vyroci-baletni-skoly-i-v-psoty-v-brne>

<sup>280</sup> Ibidem.

<sup>281</sup> Ibidem.

*profesionálně přesně a v pracovním oblečení: černé lesklé kalhoty s vyvýšeným pasem, bílá, výjimečně černá košile s krátkými rukávy, bílé ponožky a černá taneční obuv na podpatku z měkoučké kůže. Vzprámené držení těla a hlavy – bradu trochu výš – vždy klidný, trpělivý a taktní, s laskavým úsměvem i v dobách pro něj nejtěžších. Nikdy se nezlobil, nezvýšil hlas, byl mírný, ale náročný ve svých požadavcích. Z celé jeho bytosti vyzařovala odbornost, oddanost a láska k baletu, vzbuzující přirozenou autoritu a respekt spolupracovníků. Ke každému dítěti v baletní škole se choval stejně uctivě jako k dospělým umělcům.*<sup>282</sup>

Vřelý a obdivný vztah Tázlarové k Mistru Psotovi potvrzuje i skutečnost, že když v roce 1993 založila soukromou taneční konzervatoř v Praze, pojmenovala ji právě jeho jménem. „*Mistr Psota mi dal do života příklad související s pokorou a opravdovostí. Setkání s ním bylo pro můj umělecký život zásadní jak v divadle, tak v pedagogice. Při interpretaci to byla tanečnost, kterou zdůrazňoval a vyžadoval, v pedagogické činnosti profesionální kázeň, kterou kladl především sám na sebe. Společným jmenovatelem byla odevzdanost a láska k baletu.*“<sup>283</sup> Vliv Ivo Váni Psoty na své studenty, kteří následně vychovávají další generace českých a československých tanečníků po celé 20. století je nezpochybnitelný.

*Po roce 1948 přešla s názvem Baletní škola Ivo Váni-Psoty v Brně pod správu baletu státního divadla, nynějšího Národního divadla v Brně, kde v této organizační formě působí dodnes.*<sup>284</sup> Od roku 1964 nesla název Baletní škola Státního divadla v Brně. Ve vedení školy byli dále Olga Kvasnicová (1952–1961) a umělečtí šéfové baletu Luboš Ogoun (1961–1964), Miroslav Kůra (1964–1966) a Olga Mikulicová (1966–1987).<sup>285</sup>

### **Ljubov Psotová, prov. Kvasnicová (1911–1985)**

Významná osobnost brněnské baletní scény 20. století. Tanečnice a pedagožka, pocházející z Přerova. Sestra Iva Váni Psoty. Stejně jako bratra, ji s baletem poprvé seznamuje jejich maminka Anna, ve své soukromé baletní škole v Přerově. Základy získávala dále postupně u několika významných osobností – Jaroslava

<sup>282</sup> DOBEŠOVÁ TRUBAČOVÁ, Lenka. S Jitkou Tázlarovou: „Umění v sobě skrývá pozitivní sílu a dobro.“ [online]. *Taneční aktuality* [cit. 2021-09-24]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/tanec/s-jitkou-tazlarovou-umeni-v-sobe-skrывa-pozitivni-silu-a-dobro>

<sup>283</sup> Ibidem.

<sup>284</sup> TÁZLAROVÁ, Jitka. Výročí baletní školy I. V. Psoty v Brně. *Taneční aktuality* [online]. 2019 [cit. 2022-07-19]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/vyroci-baletni-skoly-i-v-psoty-v-brne>

<sup>285</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 12.

Hladíka, Jelizavety Nikolské a později např. i u Olgy Preobraženské v Paříži či Nikolaje Legata v Londýně.



Fotografie č. 6 - Ljubov Psotová-Kvasnicová (1941)

V brněnském baletním souboru byla angažována v letech 1927–1939<sup>286</sup> a ztvárnila mnoho nezapomenutelných rolí, zejména charakterního a komického typu. Zároveň od založení Baletní školy I. V. Psoty (Taneční ústav klasického baletního umění) v ní působila jako pedagožka a v dobách zahraničních angažmá Psoty se ujímala vedení. Po válce z Brna odešla, spolu s manželem dirigentem Rudolfem Kvasnicou<sup>287</sup> a založila Baletní školu ve Zlíně (tehdejší Gottwaldově), kterou i řídila v letech 1948–1954.<sup>288</sup> Brněnskou baletní školu přebírá její nevlastní dcera, tanečnice a pedagožka Olga Kvasnicová. Ze Zlína po několika letech však odchází a od roku 1956 ujímá se funkce baletní mistryně v pražském karlínském divadle. Její bývalá žačka, sólistka ND Brno Petra Vévodová,<sup>289</sup> na ni vzpomíná jako na vždy usměvavou, absolutní dámu.<sup>290</sup>

<sup>286</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 270.

<sup>287</sup> Rudolf Kvasnica (1895–1986), český dirigent varhaník a skladatel. Žák Oskara Nedbala a Františka Neumanna (dirigentsví) a Leoše Janáčka (skladba). Od roku 1924 dirigentem Národního divadla v Brně. Posléze šéfdirigentem několika vybraných českých orchestrů: Symfonický orchestr kraje gottwaldovského (1946–1954), Hudební divadlo v Karlíně (1954–1960). V období let 1943–1944 byl i šéfem opery v Českém lidovém divadle v Brně. Dirigoval několik baletních inscenací v zahraničí. Je autorem hudby čtyř mší, několika chrámových a komorních skladeb, písní a šesti operet.

<sup>288</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 271.

<sup>289</sup> Petra Vévodová-Šprláková (1938), česká tanečnice a pedagožka. Žačka Baletní školy I. V. Psoty a později i tamtéž pedagožka (1978–1988). Absolventka Tanečního oddělení na konzervatoři



---

## TANEČNÍ KONZERVATOŘ V PRAZE

Taneční konzervatoř v Praze vznikla v roce 1946. Tento krok byl reakcí na potřebu vzdělávání profesionálních tanečníků a tanečnic v Československu a byl podporován významnými osobnostmi českého tanečního umění. Po 2. světové válce byla maximální snaha o možnost rozvoje a obnovení tanečního umění v rámci nově obnoveného Československa. Bylo tedy potřebným krokem vytvořit i institucionální zázemí, které by poskytovalo kvalitní vzdělání v taneční oblasti. Stalo se tomu tak na základě výnosu Ministerstva školství a osvěty z 11. října 1945, který pojednával o zřízení konzervatoře.<sup>291</sup> Velkou zásluhu na vzniku konzervatoři měl profesor Jan Reimoser, známý také pod jménem Jan Rey, jenž byl jedním z nejvýznamnějších osobností československé taneční publicistiky, kritiky a pedagogiky 20. století. Profesor Reimoser se stal také prvním vedoucím nově vzniklého Tanečního oddělení Státní konzervatoře v letech 1945–1951. V následujících letech tuto pozici zastávala Marie A. Tymichová, RNDr. (1951–1958), Jarmila Chourová (1958–1968), Emilie Urbanová (1968–1972), Astrid Štúrová (1972–1977) a Zora Erbanová (1977–1980).<sup>292</sup>

Studium bylo z počátku koncipováno jako čtyřleté prezenční a připravovalo studenty jak po stránce praktické, tak teoretické, k jejich dalšímu působení v rámci tanečního oboru. V následujících letech se výuka postupně prodlužovala z původně čtyřleté formy studia na pětiletou, poprvé v akademickém roce 1959/1960 a poté v akademickém roce 1973/1974 na osmiletou.<sup>293</sup> Zásadním impulsem pro změnu délky studia byly nově získané pedagogické zkušenosti, buď přímo na zahraničních baletních učilištích, či při pobytu znamenitých představitelů ruské baletní školy A. M. Žukova a O. A. Iljiny z Moskvy. *Hlavním oborem byly tři praktické předměty: klasický tanec, novodobý tanec a lidové tance domácí a cizí. (...) Kromě odborných předmětů probíhalo školení teoretické, které seznamovalo s tanečními formami a dějinami tance.*

---

v Brně. Tanečnice a sólistka Státního divadla v Brně. (1953-1976). Manželka tanečníka Jano Šprláka-Puka (1943–1992).

<sup>290</sup> KLOUBKOVÁ, Ivana a Lucie DERCSÉNYI. Ljuba Psotová Kvasnicová – Usměvavá, absolutní dáma. *Taneční aktuality*. [online]. 2021 [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/ljuba-psotova-kvasnicova-usmevava-absolutni-dama>

<sup>291</sup> Významnou publikací, jež prezentuje historii Taneční konzervatoře v letech 1945–2005 a všechny významné osobnosti, pedagogy a absolventy je *Cesta k tanečnímu a baletnímu mistrovství*, jejíž autorkou je Jana Hošková a kolektiv.

<sup>292</sup> Více informací zde: HOŠKOVÁ, Jana et al. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945-2005*. Vyd. 1. Liberec: Knihy 555, 2005. 159 s. ISBN 80-86660-14-1.

<sup>293</sup> PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ. *170 let konzervatoře v Praze*. Praha: Konzervatoř, 1981, strana neuvedena.

*Velký důraz byl položen na hudební vzdělání. Vedle všeobecné nauky o hudbě, sluchových a rytmických cvičeních se studovaly hudební formy, dějiny hudby, hra na klavír a bicí nástroje. Hodiny výtvarné výchovy a kreslení rozvíjely schopnost zachytit taneční pohyb, postoj, navrhnout taneční kostým.<sup>294</sup>*

Nejvíce časové dotace v rozvrhu logicky zaujímaly hodiny související s tancem. *Každý den jsme měli dvě hodiny základní techniky klasického baletu (akademického tance) a dvě učební hodiny novodobého tance, který rozvíjel pohybovou techniku žáků novými podstatnými prvky. A dvakrát týdně po dvou učebních hodinách lidového tance.<sup>295</sup> Každý z těchto tanečních směrů měl zcela výjimečné pedagogické osobnosti, jež se snažily o kvalitu výuky na vysoké úrovni. Klasický tanec vyučoval na počátku Robert Braun a posléze od roku 1947/1948 Zora Šemberová a Marie A. Tymichová, lidový tanec Míla Urbanová a novodobý tanec Laurette Hrdinová, jež usilovala o spojení obou tanců, nešlo tedy o konkurenční postavení v rámci konzervatoře. Zora Šemberová to popisovala takto: „Již tehdy usilovala o syntézu techniky klasického tance s technikou tance novodobého, neboť správně cítila nutnost připravit tělo tanečníka tak, aby bylo schopno v plné technické i citové šíři zvládnout úkoly, jež doba vyžaduje. Šlo jí tedy o to, aby tělo i umělecká osobnost byly v podstatě tak připraveny, aby splnily maximální požadavky jak technického, tak dramatickotanečního rázu.“<sup>296</sup> Mezi první generací absolventů byli tito tanečníci a tanečnice: Eliška Boňková, František Halmazňa, Hana Machová, Nataša Rybínová, Miroslava Vlášková, Věra Urbánková, v dalších letech k nim přibyli např. Vlasta Šilhanová, Věra Untermüllerová, Lubomír Rešl, Zdeněk Doležal, Marta Synáčková, Pavel Šmok, Otto Šanda, Naděžda Blažičková a mnoho dalších. Co jméno, to pojem v československém baletním umění.<sup>297</sup>*

Během přechodu ze 70. na 80. léta došlo k významné transformaci daného oboru. Taneční oddělení konzervatoře se proměnilo v samostatnou vzdělávací instituci, na jejímž čele stála ředitelka Zora Erbanová. Taneční konzervatoř v Praze se tak stala jedním z klíčových pilířů tanečního vzdělávání v Československu a později i v České republice. Absolventi této konzervatoře se úspěšně etablovali nejen na tuzemských tanečních pódii, ale také na těch mezinárodních. Na studium na této konzervatoři s odstupem času vzpomínají její významní absolventi, včetně sólových tanečníků, choreografů a pedagogů.

---

<sup>294</sup> HOŠKOVÁ, Jana et al. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy*, s. 16.

<sup>295</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*. Praha: NIPOS – ARTAMA, 2009, s. 8.

<sup>296</sup> CVEKLOVÁ, Bohumíra. Laurette Hrdinová by oslavila 110 let. Taneční aktuality. 13. 7. 2017. [online]. [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/laurette-hrdinova-by-oslavila-110-let>

<sup>297</sup> Historie školy. *Taneční konzervatoř hl. m. Prahy*. [online]. [cit. 2023-03-30]. Dostupné z: <https://www.tkpraha.cz/o-skole/6-historie-skoly.html>

Daniel Wiesner (absolvent ročníku 1967): *Měl jsem štěstí na umělecky hodnotné osobnosti. Našimi pedagogy byli Zora Šemberová, Zdeněk Doležal, Věra Urbánková na modernu a Míla Urbanová na lidovky. To byla tehdy skvělá „skvadra“. Měl jsem také dobré spolužáky. Intuitivně jsem se u tyče stavěl za Kyliána. S Jirkou jsme si rozuměli a často chodili na výstavy výtvarných děl, na koncerty, setkávali jsme se a poslouchali muziku i u Jiřího doma. Byla to svobodná doba, osvícená pražským jarem šedesátých let.*<sup>298</sup>

Astrid Štúrová (absolventka ročníku 1955): *Tehdy ta konzervatoř měla jen čtyři ročníky a já jsem chodila k doktorce Tymichové, která měla francouzskou školu, hodiny byly vedeny s noblesou, se znalostí klasické techniky. Byla jsem velmi šťastná, že jsme ji měli na hlavní obor. Štěstí neměli ti, co chodili k Zoře Šemberové. Zora Šemberová byla velice hrubá a špatná pedagožka, což sama přiznala ve stáří, když byla v Austrálii, říkala, že neměla klasický tanec nikdy učit. Zora Šemberová měla obrovské divadelní citění, takže práce na díle s ní byla úžasná. Byla obdařena tím, že viděla a cítila obsah za notovou partiturou. A dovedla interprety naučit citlivě vnímat niterno obsažené v hudbě. Ten, kdo nepracoval v divadle, neměl možnost pracovat s vynikajícími choreografy ani režiséry, takže soustředil svou pedagogickou činnost pouze na techniku, což dělala většina pedagogů. Většina byla rekrutována z nějakých malých scén nebo z tanečních kroužků. A Zora Šemberová měla tuto zkušenost, i když žila prakticky celý život hlavně ze své role Vostřákovy Viktorky. Ale s dětmi to byla tragédie, co s nimi dělala (smích)...*<sup>299</sup>

Pro bližší představení pedagogických osobností byly vybrány dvě dámy, Laurette Hrdinová za novodobý tanec a Zora Šemberová jako zástupkyně klasického tance:

### **Laurette Hrdinová, prov. Doležalová (1907–1958)**

Významná česká tanečnice, pedagožka a choreografka, jež výrazně ovlivnila poválečný vývoj českého tanečního umění. Umělecké vzdělání a zkušenosti získávala zejména v zahraničí, u Elinor Tordis a Émila Jaques-Dalcroze a ve škole Hellerau-Laxenburg v Rakousku. Byla sólistkou Královského divadla v Janově. Působila, choreograficky či umělecky, v Grazu, ve Francii a Turecku.

<sup>298</sup> BENONIOVÁ, Marcela. „Nevyměříme po meči,“ říká Daniel Wiesner, s. 248–250. Ročenka 2016/2017 Taneční aktuality.cz, s. 249.

<sup>299</sup> ČIŽMÁRIKOVÁ, Monika. Rozhovor s Astrid Štúrovou: „V divadle to byla krásná léta, bylo to naplnění mého dětského snu...“. *Taneční aktuality*. 2021 [online]. [cit. 2023-05-14]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-astrid-sturovou-v-divadle-to-byla-krasna-leta-bylo-to-napljeni-meho-detskeho-snu>

Ve druhé polovině 30. let se vrátila do Československa, kde založila osmičlennou taneční skupinu a Školu uměleckého tance. Zabývala se studiem tanců. *Jako tanečnice vycházela především z hudebního citění, interpretovala hudbu.*<sup>300</sup> Vytvořila řadu choreografií na různé hudební motivy z celého světa, např. na hudbu Maurice Ravela (*Bolero, Španělská rapsodie*), W. A. Mozarta (*Malá noční hudba*), Bély Bartóka (*Rumunské tance*), Modesta Petroviče Musorgského (*Obrázky*), a rekonstrukci historických tanců (*Renesanční tance*).<sup>301</sup> Inscenace *Obrázky z výstavy*, kterou Hrdinová v roce 1941 představila, byla zakázaná okupačními úřady.

Po válce se stala pedagožkou tanečního oddělení na Státní konzervatoři v Praze, kde působila až do roku 1958. V letech 1949–1953 byla šéfkou baletní souboru Krajského krušnohorského divadla v Ústí nad Labem, kde nastudovala např. *Hru o sv. Janu Nepomuckém* (1949), *Špalíčka* (1950), *Dona Juana* Ch. W. Glucka (1951), *Coppélii a Viktorku* (1952).<sup>302</sup>

Vyjma novodobého tance se věnovala také pantomimě a výrazně se podílela na její poválečné reformě, profesionalizaci a pevnému zakotvení v rámci divadelního umění. Jejími žáky byly zásadní postavy budoucích generací baletních šéfů či postav pantomimy: Pavel Šmok, Hana Machová či Ladislav Fialka. Žačka Hrdinové a pokračovatelka ve výuce v rámci konzervatoře Markéta Záděrová-Kytýřová na výuku Laurette Hrdinové vzpomínala takto: „*Do hodin novodobého tance poprvé vstoupila nám vcelku neznámá vysoká, štíhlá dáma s bubínkem. Tichým, klidným hlasem nás nenápadně postupně vtahovala do svého pohybového světa plného vnitřního napětí a soustředění. Chvilí to trvalo, než jsme Laurette Hrdinovou pochopili, ale pak si většinu z nás přímo osudově podmanila.*“<sup>303</sup>

## Zora Šemberová (1913–2012)

První Prokofjevova Julie, významná česká tanečnice, choreografka pedagožka, jež je řazena mezi nejvýraznější interpretační osobnosti tanečního umění ve 20. století. *Výsostně dramatická tanečnice dávala rolím hloubku prožitku a silný*

<sup>300</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 106.

<sup>301</sup> CVEKLOVÁ, Bohumíra. Laurette Hrdinová by oslavila 110 let. *Taneční aktuality*. 13. 7. 2017. [online]. [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/laurette-hrdinova-by-oslavila-110-let>

<sup>302</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 106.

<sup>303</sup> Hošková, Jana: *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství – Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945–2005*, s. 14.

*emocionální náboj.*<sup>304</sup> Do základů tajů tanečního umění ji zasvěcovali ti nejlepší učitelé dané doby, např. do klasického tance nejdříve Jaroslav Hladík a poté během pařížského pobytu Olga Preobrezanská, do moderního a výrazového tance Rosalie Chladek v Laxenburgu či Jarmila Kröschlová, do pantomimy M. Marceaua a E. Jaroszewiczová v Paříži a další. O této tanečnici prohlásil Bohuslav Martinů: „*Když Vás vidím tančit, slyším hudbu!*“<sup>305</sup> Emanuel Siblík, nejznámější taneční kritik své doby, ji dával za příklad tanečnicím, když vyzdvihoval „*její technickou vyspělost, temperament a přirozený půvab*“.<sup>306</sup> Během své taneční kariéry působila na pozici sólistky v Zemském divadle v Brně, v Novém německém divadle a poté nejdéle v letech 1943–1959 v Národním divadle v Praze. Od roku 1959 choreograficky spolupracovala s Laternou magikou, a podílela se na vzniku několika filmových scén, např. v *Psohlavcích* Martina Friče (1955), či v husitské trilogii Otakara Vávry *Proti všem* (1957).<sup>307</sup> Na své angažmá v Praze vzpomínala tanečnice i kvůli politické situaci a následkům, které ji to přinášelo: *V Praze to bylo horší, protože komunismus mi, vzhledem k mému negativnímu postoji, moc tanečních příležitostí nepřinesl. Já jsem režim neuznávala a oni mě, nezakázali tančit, ale role jsem nedostávala. Trpěli mě v divadle, ve škole, protože jsem byla výkonná. (...) Ten pocit, že za vámi neustále někdo chodí, mě držel stále, i když to třeba nebyla vždy pravda. Bylo to velice nepříjemné. Jediná možnost čelit tomu byla ta, že jsem se starala jen o tanec.*<sup>308</sup>

Zora Šemberová ztvárnila mnoho výjimečných postav, během své taneční kariéry. Nesmazatelně se do baletních dějin zapsala nejdříve dne 30. prosince 1938,<sup>309</sup> když se představila ve světové premiéře v roli Julie v Prokofjevově baletu *Romeo a Julie*, jenž je o vyjádření tragického příběhu lásky a konfliktu mezi dvěma zneprátenými rodinami. Tento balet patří mezi vrcholná díla světového tanečního umění. Choreografii vytvořil Ivo Váňa Psota. Byl to nezapomenutelný moment pro brněnskou baletní scénu, který potvrdil její vrcholné postavení a vysokou profesionalitu. *Vždy chtěla tančit a tančila. Svá aktivní léta prožila v poválečném Československu a její situace nebyla vzhledem k její otevřenosti vůbec jednoduchá. Přesto ve svém přesvědčení nepolevila a vždy hájila pravdu. Pravdu v tanci na jevišti, pravdu v životě: „Já vždycky šla za pravdou, protože jsem nesnášela imitaci. To je strašně nevýhodné, poněvadž je to velice pracné.*

<sup>304</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 314.

<sup>305</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*, s. 6.

<sup>306</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>307</sup> Archiv divadla Brno – složka Zora Šemberová.

<sup>308</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor se Zorou Šemberovou. *Taneční aktuality 2007/2008*, s. 21.

<sup>309</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 21.

*Když máte udělat pravdivě, tak se musíte do toho vžít. Musí se vybírat podle charakteru. Musí být možnost to prožít, nebo je to nanic. Já jsem to tak dělala, a tak i učila.*<sup>310</sup>



Fotografie č. 7 - Zora Šemberová v roli Julie, *Romeo a Julie* (1938)

Další z význačných rolí, které ve své kariéře ztvárnila, je nepochybně stěžejní postava Viktorky v baletu *Viktorka* od Zbyňka Vostráka s choreografií od Saši Machova. Příprava Zory Šemberové na tuto roli byla mimořádně detailní a svědomitá. Pro ztvárnění hlavní postavy – Viktorky, trpící schizofrenií, vyhledala Šemberová odborné informace u renomovaného profesora psychiatrické kliniky Myslivečka. Toto úsilí jí pomohlo vytvořit co nejautentičtější ztvárnění postavy. Díky její pečlivosti se tato role stala nezapomenutelnou v historii českého baletu pro všechny, kteří měli příležitost ji vidět. Premiéra se konala 30. června 1950.<sup>311</sup> Role Viktorky se stala pro samotnou Šemberovou, která tuto roli milovala, její životní: „*Viktorka překonala všechno, co jsem, s kým kdy dělala. Viktorka byl zcela nový přírůstek do baletního repertoáru. Neexistovala tedy žádná předloha – což bylo potěšující, ale zavazující. Autorem libreta byl Jan Reimoser, taneční teoretik, historik kritik, píšící pod pseudonymem Jan Rey. Učil na tanečním oddělení Státní konzervatoře hudby v Praze teorii a dějiny tance a pedagogiku, stal se zakladatelem a profesorem katedry tance na Akademii múzických umění v Praze. Jeho libreto sugestivně zhudebnil skladatel Zbyněk*

<sup>310</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. Vzpomínky na Zoru Šemberovou, s. 230–231. *Taneční aktuality.cz* Ročenka 2012/2013, s. 230.

<sup>311</sup> BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Eva; ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008, s. 50.

*Vostřák. Reimoser byl ke svému libretu inspirován příběhem Viktorky z knihy Babička od Boženy Němcové a básní Jaroslava Seiferta Píseň o Viktorce.*<sup>312</sup>

Mezi její žáky na taneční konzervatoři patřily velmi významné osobnosti druhé poloviny 20. století: Pavel Šmok, Ladislav Fialka, Jiří Kylián, Vlastimil Harapes. Pověstná byla i její přísnost, které si byla vědoma: *Nemohu zamlčet, že jako pedagog jsem na žáky někdy pokřikovala a častovala je ne zrovna lichotivými poznámkami. Nebylo to správné a je mi to líto i dnes. Zvláště pilné a nadané žáky jsem milovala a mám je stále ráda. Ačkoliv jsem je milovala, někdy si se mnou, chudáci, užili své. Příští den jsem se jim omlouvala.*<sup>313</sup>

Rok 1968 se stal pro Zoru Šemberovou osudovým. Na jaře roku 1968 byla pozvána do Austrálie, matematickým vědcem a budoucím partnerem Dr. Rainerem Radokem. Odcestovala na řádné povolení. Cesta byla považována i za studijní pobyt. Vrátit se do Československa měla v plánu. Na poprvé byl pobyt ze strany československých úřadů oficiálně povolen a to do 1. října 1970. Další prodloužení bylo zamítnuto. Svou roli také sehrál telegram, který obdržela, o tom, že je pensionována a nebude již učit.<sup>314</sup> Do Československa se nevrátila a se svou dcerou Pamelou se v Austrálii usadila. Tím se dopustila neoprávněného opuštění republiky § 109 zákona č. 140/1961 Sb. a 7. října 1977 byla odsouzena. V 80. letech podávala oficiální žádost o milost prezidentovi republiky, za účelem legalizace pobytu v zahraničí.<sup>315</sup> V té době se na několik let přesunula za svým partnerem do Thajska, kde prof. Dr. Rainer Radok pracoval na Asian Institute of Technology v Bangkoku.<sup>316</sup>

Její domovský taneční svět ji a její zásluhy až do roku 1989 upozadoval, např. v knize o Národním divadle a jeho předchůdcích<sup>317</sup> z roku 1988 je Zora Šemberová ve výčtu umělců zcela opomenuta. I to byla daň za svobodný život za československými hranicemi. *Komplikovanost doby jej sice omezovala, ale nezlomila. Zora Šemberová se také nikdy i přes nepřízeň osudu nedala a vždy pracovala podle svého nejlepšího vědomí a svědomí. Pracovala pro tanec, a snad proto byla celý život šťastná...*<sup>318</sup> Natrvalo se usadila v Austrálii, kde založila

<sup>312</sup> HOŠKOVÁ, Jana. Zora Šemberová: Na šťastné planetě. *Operaplus* [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/zora-semberova-na-stastne-planete/>

<sup>313</sup> Benšová-Matyášová, Eva; Šemberová, Zora. *Na šťastné planetě*, s. 87.

<sup>314</sup> Zora Šemberová. Na plovárně. *Česká televize*. 2008. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/208522160100019/>

<sup>315</sup> Archiv divadla Brno – složka Zora Šemberová

<sup>316</sup> Archiv divadla Brno – složka Zora Šemberová

<sup>317</sup> PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. 1. vyd. Praha: Academia, 1988. 623 s.

<sup>318</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. *Vzpomínky na Zoru Šemberovou*, str. 230–231. *Taneční aktuality.cz* Ročenka 2012/2013, s. 231.

soubor Australian Mime Theatre a věnovala se i výuce mladých tanečních talentů na University v Adelaide, kde vyučovala pohybovou výchovu pro herce, základy klasického tance a posléze i pantomimu. Zároveň na australské univerzitě získala titul docentky (1971) a poté i čestný doktorát (1979).<sup>319</sup> Držitelka Ceny Thálie za celoživotní mistrovství v roce 1999.

---

## TANEČNÍ KONZERVATOŘ V BRNĚ

V roce 1946 byla poprvé otevřena střední umělecká škola, která se zaměřovala na výchovu a vzdělávání tanečních profesionálů, s hlavním důrazem na klasický tanec. Taneční oddělení bylo založeno při brněnské Konzervatoři, která byla založena v roce 1919 s hlavním zaměřením na hudební vzdělávání. Předtím byla v Brně jedinou institucí nabízející baletní výuku Soukromá baletní škola I. V. Psoty. Studijní program na střední umělecké škole byl navržen jako čtyřletý a zahrnoval systematickou taneční výchovu souběžně s kompletním středoškolským vzděláním, vyvrcholivším získáním kvalifikace pro výkon divadelní či pedagogické praxe. Odborné školení bylo soustředěno do několika disciplín: klasický, novodobý a lidový tanec, rytmika, taneční improvizace, pedagogika a metodika.<sup>320</sup> V roce 1958 došlo ke změně délky studijního období na pět let. Tuto modifikaci lze charakterizovat jako maturitní studium zakončené absolutoriem. Na konci 60. let 20. století bylo experimentálně iniciováno prodloužení studijního období na sedm let. Hlavním cílem bylo umožnit přijímání mladších studentů, což bylo nezbytné. Je všeobecně známo, že vstup do tanečních studií ve věku přibližně 15 let může být z několika hledisek považován za pozdní. V této době byl již podobný režim tanečního vzdělávání implementován, např. v Polsku.

Pedagogický sbor byl zastoupen mnoha výraznými osobnostmi brněnské baletní scény, např. Mariana Tymichová, Věra Vágnerová, Věra Avratová, Viktor Malcev,<sup>321</sup> Jiří Nermut<sup>322</sup> a mnozí další. Vedoucí pozici v Tanečním oddělení zastávaly postupně:

---

<sup>319</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 314.

<sup>320</sup> Historie školy. *Taneční konzervatoř Brno* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.tkbrno.cz/skola/>

<sup>321</sup> Viktor Malcev (1920–2002), český tanečník, choreograf, pedagog a taneční publicista, původně pocházející z Kanidabamu (Tádžikistán). Tanečník ND Praha 1941–44, sólový tanečník 1945–1952 v Brně. 1952–1971 sólista ND Praha. Šéfoval baletu v Ústí nad Labem a krátce i v Olomouci.

Jako pedagog působil na TKP i TKB, partnerský tanec vyučoval na TK HAMU i na Státní baletní škole v Berlíně. Byl i činným tanečním publicistou a kritik (Rudé právo, Scéna, Taneční listy).

<sup>322</sup> Jiří Nermut (1923–2018) byl významnou postavou české taneční scény, kde se projevoval jako tanečník, choreograf a pedagog. Jeho profesní kariéra byla hluboce ovlivněna studiem na Baletní škole I. V. Psoty a na brněnské konzervatoři, kde se v letech 1943–1945 věnoval hře na varhany a dramatickému herectví. Od roku 1947 začal působit na prestižní scéně Státního divadla Brno, kde



Ludmila Hyprová (1946–1961), Tónina Pavlovská Klimeschová, Eliška Rybníčková (1961–1967) a Miroslava Figarová (1967–1983). Tanečník, choreograf a šéf baletu Igor Vejsada (1956) vzpomínal na svá studia na konzervatoři a jeho pedagogické osobnosti takto: „*Paní profesorka Figarová,*“ pravil jednou Igor Vejsada, „*byla vlídná, chápající, dokonalá klasická balerína – ostatně byla jí i podle listiny..., měla dar jemnosti, dar vnitřního sebevědomí, který se navenek projevuje úctou k okolí. A paní profesorka Vágnerová vynikala dokonalostí klasické techniky, vyzařoval z ní křehký půvab ve všech velkých postavách klasického repertoáru. Nadto byla nepostradatelná pro každého choreografa: měla mimořádnou choreografickou paměť.*“<sup>323</sup>

Založení Tanečního oddělení bylo vítaným a potřebným krokem, jenž měl ze zájemců o balet vytvořit profesionální umělce. Přesto zahájení provozu nebylo jednoduché. V poválečném období bylo nesnadné zajistit vhodný prostor k výuce či vybavení tanečních sálů. *Výuka se musela přizpůsobit, a tak probíhala na různých místech po celém Brně. Sál poskytovala budova na Smetanově ulici, výuka probíhala v místnostech Janáčkova muzea, učilo se v Minoritském klášteře na Orlí ulici, dokonce i v někdejší šermírně, která se nacházela v části Lužánek, dále v Novém domě na ulici Gorkého, kde na tamním jevišti proběhly i první domácí večery. Rok 1958 přinesl další rozvoj, v podobě malého sálu Slavoje na Francouzské ulici a Státní divadlo umožnilo pronájem svého sálu na časnou ranní a dopolední výuku pro potřeby tanečního oddělení Konzervatoře.*<sup>324</sup> Tyto kompilace vedly k narušování chodu výuky, jež vyústila k omezování počtu přijímání nových zájemců o studium.

### **Miroslava (Mira) Figarová (1917–2013)**

Česká tanečnice, choreografka, pedagožka a jedna z legend brněnského baletu. Základů se jí dostávalo postupně na rytmických kurzech pod vedením Elišky Bláhové a Ludmily Hyprové, posléze v Baletní škole Iva Váni Psoty a zanedlouho se stala žačkou Jelizavety Nikolské, s jejímž souborem podnikla turné po USA. Působila v několika divadelních souborech (Praha, Brno, Olomouc). V roce 1938 se jí dostává pozice primabaleríny v Brněnském Zemském divadle. Ztvárnila mnoho nezapomenutelných rolí, připomeňme si např. titulní roli v *Šeherezádě* (1940), *Odettu-Odilií* v *Labutím jezeru* (1941, 1955) či *Svanildu* v *Coppélii*

---

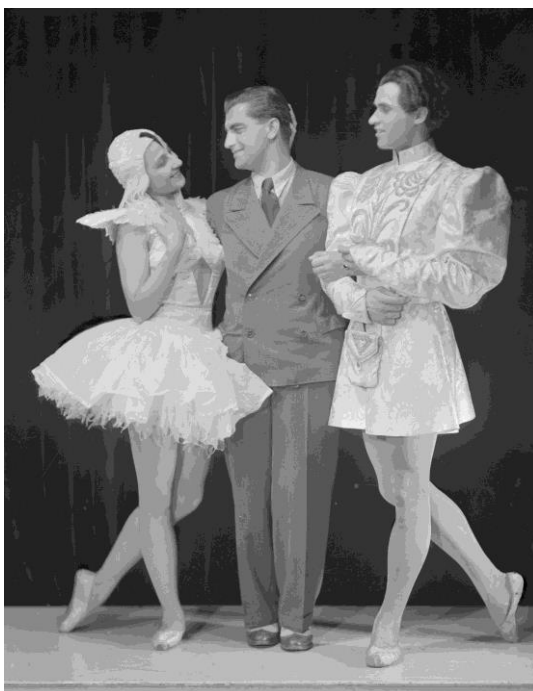
se stal sólistou až do roku 1968. Jeho talent a schopnosti mu umožnily rozšířit jeho působení i na pozici choreografa, kterou zastával od roku 1952. Roku 1961 se stal šéfem baletu. Byly mu svěřovány hlavní role, převážně lyrického charakteru. Vedle své umělecké kariéry se Nermut až do roku 1992 věnoval také pedagogické činnosti.

<sup>323</sup> DUFKOVÁ, Eugenie, ed. *Ad honorem Igor Vejsada*. Brno, 2021, s. 24.

<sup>324</sup> MUSILOVÁ, Barbora. *Vývoj tanečního školství v Brně*. Brno, 2013. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Vedoucí práce doc. Mgr. Ludvík Kotzian., s. 26.

(1947).<sup>325</sup> Mira Figarová působila na tři desítky let na Tanečním oddělení brněnské konzervatoře a vychovala několik generací tanečních umělců a umělkyně. *Do vysokého věku se mohla těšit náklonosti, lásce a úctě svých posluchaček, nazývají je láskyplně „milými žákyňkami“.*<sup>326</sup>

Držitelka Ceny Thálie za celoživotní mistrovství v oboru balet z roku 1996. Životním partnerem tanečnice a pedagožky Miry Figarové byl Zdeněk Kroupa, operní pěvec, sólista Janáčkovy opery, Národního divadla Praha a dlouholetý protagonista opery v Linci.<sup>327</sup>



Fotografie č. 8 - Labutí jezero (1941)

Mira Figarová – Jasana, Václav Skrušný – autor scény, František Karhánek – Radoslav

---

<sup>325</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 73.

<sup>326</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. In memoriam primabaleríny Miry Figarové. 2013 [online]. *Taneční aktuality*. [cit. 2019-09-12]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/in-memoriam-primabaleriny-miry-figarove>

<sup>327</sup> Mira Figarová (1917-2013). *Opera plus* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/mira-figarova-1917-2013/>

---

## TANEČNÍ KONZERVATOŘ V OSTRAVĚ

Významné postavení zaujala v rámci českého baletního vzdělávání také ostravská taneční konzervatoř. Ačkoli byla méně známá než její pražské a brněnské protějšky, hrála důležitou roli v tanečním vzdělávání v regionu. Konzervatoř se zaměřovala především na výuku klasického tance, ale svůj výukový program rozšířila i o moderní techniky lidového a scénického tance. Dále byla nabídka předmětů doplněna o další humanitní obory, což umožnilo studentům získat širší kulturní povědomí a dovednosti.

Taneční oddělení bylo založeno jako integrální část hudebně-dramatického oddělení, v rámci založení Janáčkovy konzervatoře v Ostravě v roce 1953. V letech 1953–1959 bylo oddělení známé pod názvem Vyšší hudebně pedagogická škola.<sup>328</sup> Ve zkoumaném období Taneční konzervatoř vedla primárně stěžejní postava ostravské baletní scény Emerich Gabzdyl (1953–1954, 1957–1973) a v mezi období let 1954–1957 Robert Braun.

### **Robert Braun (1914–1982)**

Pražský rodák, jemuž se výuky baletního umění v počátku dostalo zejména u M. Máchové-Klimešové, J. Nikolské a E. Geitlerové. Začínal jako herec v Divadle na Slupi a v Uranii (1931/1932); v letech 1932–1938 jako tanečník, stepař, artista, akrobatický tanečník v různých varieté. V roce 1935 tančil v Národním divadle jako host stepařská sóla v Kaufmannově a Hardtově hře *Vesele se točíme dokola*. Od roku 1938 stipendista a v letech 1941–1945 člen baletu ND.<sup>329</sup> Výrazná herecká tvář i fyzické předpoklady ho směřovaly k charakternímu oboru, v němž uplatnil schopnost expresivní nadsázky, např. jako Černoch ve *Skřínce hraček* (1939), Cechmistr v *Králi Lávrovi* J. Kříčky (1940), Pantalón v *Harlekýnových milionech* (1944); jeho vrcholnou rolí byla titulní postava v premiérovém provedení *Krysaře* P. Bořkovce (1942) v choreografii Joe Jenčíka.<sup>330</sup>

Jako baletní mistr a choreograf se v průběhu své kariéry podílel na tvorbě v řadě různých divadel. Po 2. světové válce se stal baletním mistrem a choreografem v operě Divadla 5. května, kde působil od roku 1945 až do roku

---

<sup>328</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 330.

<sup>329</sup> Robert Braun. *Národní divadlo/online archiv* [online]. [cit. 2023-02-23]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/1264>

<sup>330</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 26.

1948. Po sloučení tohoto divadla s Národním divadlem přešel ve stejné funkci do Národního divadla, kde setrval až do roku 1953. Následující sezonu strávil jako šéf baletu ve Státním divadle Ostrava. Od roku 1954 až do roku 1956 působil jako pedagog ve Slovenském ľudovém uměleckém kolektivu Bratislava. Poté se stal náčelníkem taneční složky Vojenského uměleckého souboru Bratislava, kde zůstal až do roku 1961.

Od roku 1961 až do roku 1974 byl šéfem baletu a choreografem v divadle v Ústí nad Labem, s výjimkou let 1966–1968, kdy působil jako baletní mistr ve Štýrském Hradci v Rakousku.<sup>331</sup>

Robert Braun se prosadil nejen jako vynikající česko-slovenský baletní pedagog, ale také jako zakladatel vlastní baletní školy, kterou vedl do doby, než mu to přestaly umožňovat platné zákony a koncese. Svou pedagogickou kariéru následně rozvíjel na Taneční konzervatoři v letech 1945–1950, na pražské Hudebně akademii múzických umění v roce 1952/1953 a na bratislavské Vysoké škole múzických umění od roku 1952 do 1960. V roce 1954 přidal k jeho odkazu další významnou stopu, když v Ostravě založil taneční oddělení na Vyšší hudebně-pedagogické baletní škole.



*Fotografie č. 9 - Harlekýnovy miliony - 09. 01. 1944  
Robert Braun (Pantalone), foto: Josef Heinrich*

---

<sup>331</sup> Robert Braun. *Národní divadlo/online archiv* [online]. [cit. 2023-02-23]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/1264>

Po 2. světové válce byla zájemcům o umělecké obory nově nabídnuta možnost vysokoškolského odborného studia. Tuto příležitost poskytla nově vzniklá Akademie múzických umění (AMU). Ambiciózní nápad, který si kladl za cíl kultivovat mistrovství v hudebních, tanečních, dramatických a filmových oborech na vysokoškolské úrovni a poskytnout jim široké vědecké a teoretické zázemí, začal získávat konkrétní podobu již během nacistické okupace. V případě hudebního odboru stáli u zrodu takového plánu profesori Státní konzervatoře hudby v Praze – především Václav Holzkmnecht,<sup>332</sup> Karel Janeček<sup>333</sup> a Emil Hradecký.<sup>334</sup> Na počátku rozvoje vysokoškolské výuky v hudebním mistrovství a v teoretických disciplínách pak stál dekret prezidenta republiky č. 127/1945 Sb., jenž ustanovil zřízení „Akademie múzických umění v Praze“ jako vysoké školy se čtyřmi obory – hudebním, dramatickým, tanečním a filmovým (§ 1). Zároveň s tím se rušila mistrovská škola "Státní konzervatoře hudby v Praze" (§ 2).<sup>335</sup> Statut akademie tato instituce získala až 28. června 1946.<sup>336</sup>

První léta existence byla ovlivněné dějinnými událostmi, zejména hovoříme-li o vlně represivních prověrek, následovaných po únorovém komunistickém převratu v roce 1948. Tyto kroky způsobily ztráty nejen eventuálních budoucích hudebních hvězd z řad studentstva, ale i značné prořídnutí pedagogického sboru, ilustrovaném např. na odchodu jednoho z nejvýznamnějších českých dirigentů 20. století Václava

---

<sup>332</sup> Václav Holzkmnecht (1904–1988), český klavírista, hudební vědec a popularizátor, publicista, kritik, dramaturg a pedagog, překladatel. Absolvent Právnické fakulty UK a Pražské konzervatoře, v oboru klavír. Během války se intenzivně podílel na přípravách k založení vysoké hudební školy. Významná osobnost a dlouholetý ředitel Pražské konzervatoře (1943–1970). V 70. letech ředitel a dramaturg Opery ND v Praze. Jeden ze zakladatelů mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro.

<sup>333</sup> Karel Janeček (1903–1974), hudební teoretik, skladatel a pedagog česko-lotyšského původu. Absolventem Pražské konzervatoře, oboru skladby. Pedagog a dirigent v Plzni. Během války se intenzivně podílel na přípravách k založení vysoké hudební školy. Po vzniku AMU se stal vedoucím Katedry hudební teorie. Přednášel i na FF UK. V 50. letech se stal terčem oficiální komunistické kritiky.

<sup>334</sup> Emil Hradecký, (1913–1974), český muzikolog, novinář, hudební skladatel a pedagog. Absolvent několika škol s různými obory (Hudební věda a estetika FF UK, Dějepis FF UK, Státní archivní školy a zejména Hudební skladby Státní hudební konzervatoře). Během války se intenzivně podílel na přípravách k založení vysoké hudební školy. Po únoru 1948 mu byla znemožněna hudební a pedagogická činnost, hlásil se ke katolictví. Věnoval se archivářské práci a historickému výzkumu. Ani tato činnost mu nebyla umožněna, byl opakovaně vyslýchán StB. V 60. letech se mohl vrátit k odborné činnosti, byl jmenován vedoucím Hudebního oddělení Národního muzea a také získal vědeckou hodnost.

<sup>335</sup> FRANC, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: Nakladatelství AMU, 2017, s. 276–277.

<sup>336</sup> Katedra tance. *HAMU* [online]. [cit. 2020-08-01]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>

Talicha<sup>337</sup> a dalších význačných profesorů, což značně negativně ovlivnilo chod AMU a organizaci výuky. To byly jedny z okamžitých následků přechodu na novou komunistickou ideologii a propagandu, která se intenzivně vplížila na půdu akademie a zásadně ji ovlivnila. *V nových osnovách hudebního odboru AMU se kladl důraz na komunisticky angažovanou, na socialistický realismus orientovanou tvorbu. Výchova hudebních umělců měla být: „nerozlučně spjatá s bojem o nový společenský řád a o socialistického člověka, s bojem o realistickou hudbu, socialistickou obsahem a národní formou, s bojem proti formalistickým a kosmopolitním tendencím v úpadkové buržoazní hudbě.“*<sup>338</sup> Do osnov nově byl též zakomponován předmět Nauka o obraně státu („branná výchova“).

Pouňorovou etapu rozvoje AMU i jednotlivých oborů završil zákon o vysokých školách z roku 1950 (č. 58/1950 Sb.), který kodifikoval povinnost vysokých škol „vychovávat odborně i politicky vysoce kvalifikované pracovníky, věrné lidově demokratické republice a oddané myšlence socialismu“ (§2).<sup>339</sup>

Vnitřní struktura AMU byla rozdělena na tři fakulty – divadelní (DAMU), hudební (HAMU) a filmovou (FAMU). Katedra tance ve svém počátku spadala pod DAMU a od roku 1960 přešla pod HAMU. Studium bylo koncipováno jako čtyřleté a probíhalo v těchto oborech: pedagogika tance, choreografie a teorie tance. Existoval i dvouletý obor zaměřený na sólový tanec, který však nebyl akreditován ukončením vysokoškolským titulem a byl zanedlouho zrušen.

Ve druhé polovině 50. let pokračovala restrukturalizace školy. Další změny byly realizovány na základě usnesení ÚV KSČ z dubna 1956, které pojednávalo o zvýšení úrovně a rozvoji vysokých škol. *Usnesení o základní přestavbě výchovně-vzdělávacího systému pak přijal XI. sjezd KSČ, který zahájil „období dovršení výstavby socialismu“ v Československu; tomu muselo odpovídat také školství, výchova a vzdělávání. Usnesení bylo dále rozpracováno na zasedání ÚV KSČ v dubnu 1959; hlavní zásady této přestavby zahrnovaly úpravu učebních plánů („lepší připravenost pro praxi“), nutnost správného výběru učitelů i jejich marxisticko-leninské výchovy a v neposlední řadě*

---

<sup>337</sup> Václav Talich (1883–1961), významná osobnost dirigentského umění 20. století. Jeho profesní kariéra je spojena zejména s Národním divadlem a Českou filharmonií. Vystudoval Pražskou konzervatoř v houslové třídě, za přispění stipendia od Josefa Hlávky a přímluvy ze strany Antonína Dvořáka. Několik let působil v zahraničních angažmá (Berlín, Oděsa, Tbilisi). Neustále pracoval na svém talentu, studoval v Lipsku (klavír), Miláně (dirigentsví). Po válce byl obviněn z kolaborace s nacisty a z vlastizrady, přestože mu tato činnost nebyla prokázána. Byl také zakladatelem Českého komorního orchestru (1946–1948) v němž byli hudebníci z konzervatoře a AMU, kde působil jako profesor dirigování (1947–1948). Mohl však jít vyučovat na Slovensko, které mu podalo tzv. záchranou ruku.

Rozsáhlým dílem, věnujícím se životnímu osudu tohoto dirigenta je kniha s názvem *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta, jejíž autor je Milana Kuna* (Academia, 2009).

<sup>338</sup> FRANC, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 277–278.

<sup>339</sup> *Ibidem*, s. 282.

„těsné spojení školy se životem“.<sup>340</sup> Právě z tohoto důvodu došlo ke sjednocení učebních osnov s dalšími stejně zaměřenými vysokými školami v Československu (JAMU v Brně, VŠMU v Bratislavě). *Byl zde také požadavek na rozšíření studia při zaměstnání a upevnění kázně a pracovní morálky studentů. Jednou z nejvýraznějších forem onoho „spojení školy se životem“ se staly tzv. výrobní praxe. Jakkoli se v případě jejich zavádění jednalo o krátkodobý a veskrze neúspěšný experiment, v paměti studentů, kteří se ho museli aktivně zúčastnit, zanechal trvalý dojem. Není se co divit – nově přijatí posluchači museli podle plánu celý ročník tři dny v týdnu pracovat jako uční v některém z průmyslových závodů (např. u DAMU se mělo jednat o n. p. Tesla Karlín – závod Moskva, jen se zabýval výrobou telekomunikačního zařízení).*<sup>341</sup>

V 60. letech byla umožněna zájemcům o vzdělání forma studia tzv. „při zaměstnání“, jež časové náročnosti profese tanečního umělce více vyhovovala. Od počátků vzniku AMU se s různou intenzitou v čase řešily komplikace spojené s výukou, ať se týkaly materiálního zabezpečení, či prostorů vhodných k výuce. Božena Brodská si detailně tyto začátky pamatovala i s odstupem mnoha let: „Ty podmínky byly opravdu velice smutný. My jsme měli v Kotvě, vedle toho obchodu, v posledním patře jeden sál a jednu místnost. A u té místnosti byla sprcha. To byla bývalá soukromá škola. Ta měla nakonec velkou výhodu, a sice že tam byl žebřík nahoru na střechu a my jsme se v létě mohli na té střeše opalovat, anebo se držet zábradlí a koukat po Praze. Ale byla to strašně špinavá střecha, plná sazí. A v té místnosti se sprchou byla záclona a za tou záclonou bylo okno, ve které byly skříňky a tma, žádné světlo zvenčí.“<sup>342</sup>

Za necelých osmdesát let existence Katedry tance absolvovalo studium mnoho významných osobností z české oblasti baletní, taneční, choreografické a pedagogické. Stejně jako u Taneční konzervatoře se budu opakovat, na počátku vzniku stála stejná osobnost, profesor Jan Reimoser (Jan Rey), jež byl prvním vedoucím katedry a na této pozici setrval neuvěřitelných 24 let (1949–1973). *Reimoser byl hlavní osobností nejen katedry, ale i oboru jako takového, s kolegy a studenty jezdili na všechny premiéry v Čechách a na Slovensku, vlakem, s kávou v termosce. Reimoser se soustředil hlavně na odbornou kritiku. Měl ostrý jazyk. Např. Milča Mayerová ho zažalovala, že jí kazí živnost tím, že odsoudil její představení „novodobárky setřel, že nic neumí. Moderní tanec byl amatérské, to měl pravdu. Ještě ke všemu to byly často ... dost neestetický dámy.“*<sup>343</sup>

<sup>340</sup> FRANC, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, s. 285–287.

<sup>341</sup> FRANC, Martin, ed. a KRÁTKÁ, Lenka, ed. *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017, s. 30.

<sup>342</sup> *Ibidem*, s. 19–20.

<sup>343</sup> ČEPCOVÁ, Lucie, ed. a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Ženy v pohybu: Božena Brodská, Zdenka Kratochvílová, Eva Kröschlová, Hana Machová, Jiřina Šlezingrová, Inka Vostřezová*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020, s. 22.

Známé jsou napjaté vztahy profesora Reimoserera s Evou Kröschlovou, jejichž původ bychom mohly nalézt ještě ve vztahu s její matkou, tanečnicí, choreografkou a pedagožkou Jarmilou Kröschlovou a pramenil v meziválečné vypjaté atmosféře mezi klasickým a novodobým tancem. *Profesor Jan Reimoser vystupoval již za první republiky proti mé matce a její činnost nepovažoval za tanec. Nyní vstoupil do komunistické strany a v roce 1948 po vzoru Sovětského svazu začal prosazovat pouze klasický a lidový tanec. Postaral se o to, že když jsem vyhrála krajské kolo v amatérském sólovém tanci, zatelefonoval tam s tím, že to nemohu vyhrát, protože jsem profesionál. O rok dříve jsme měli tančit se Skupinou v dnešním Hudebním divadle Karlín Hru o sv. Dorotě. S touto choreografií jsme vystoupili na taneční soutěži v Dánsku, které se účastnily čtyři skupiny z Československa. Ty měly v Karlíně ukázat své práce. Načež se Reimoser postaral o to, že skupinu mé matky prohlásil za amatérskou a zamezil jí vystoupit.*<sup>344</sup> Eva Kröschlová studium na AMU v oboru choreografie zahájila v roce 1949. Patřila mezi skupinu vynikajících studentů, kteří následně zcela zásadně ovlivní český choreografický proud – Jiří Blažek,<sup>345</sup> Luboš Ogoun,<sup>346</sup> Jiřina Mlíkovská<sup>347</sup> a Šárka Smetanová Lipská.<sup>348</sup> Jediná Eva Kröschlová měla statut mimořádného studia, o což se měl právě zapříčinit prof. Reimoser. A co to obnášelo? *Měla jsem zvláštní index, ale nesměla jsem na některé hodiny, a hlavně jsem nemohla udělat závěrečnou diplomní práci, tedy vytvořit představení. Chodila jsem např. k Reimoserovi na dějiny, k Marianně Tymichové na historické tance nebo k Zoře*

---

<sup>344</sup> NEČASOVÁ, Natálie. Rozhovor s Evou Kröschlovou: „U nejmodernějších děl mi většinou chybí tanec.“, str. 239–244. *Ročenka 2016/2017 Taneční aktualita.cz*, s. 241.

<sup>345</sup> Jiří Blažek (1923–2017), český tanečník a choreograf, žák R. Macharovského, Z. Zabylové a J. Nikolské. Absolvent choreografie na DAMU a tanečního učiliště v Moskvě. Dlouholetý sólista baletu ND, choreograf a šéf baletu. Působil dále např. v divadle v Ústí nad Labem, či SND. Nezapomenutelně ztvárnil mnoho rolí; Učitel tance a Princ v *Popelce* (1948, 1956), Romeo v *Romeovi a Julii* (1950, 1962), Frýbort ve *Filosofské historii* (1949), Šašek v *Labutím jezeře* (1951, 1958), Faust v *Doktoru Faustovi* (1958), Peťka v *Mládí* (1959). Stál u zrodu nově choreografické vlny 60. let. Je jedním z nejvýznamnějších osobností českého baletního světa ve 20. století.

<sup>346</sup> Luboš Ogoun (1924–2009), významná postava československého poválečného baletu 20. století, tanečník, všestranný choreograf a režisér. Absolvent Ústavu pro vzdělávání profesorů tělesné výchovy a choreografie na KT DAMU. Věnoval se především sportovní gymnastice, byl trenérem čs. družstva gymnastek a autor choreografií i v lední revui. Tanečník ND Praha 1945–1951, vedoucí taneční složky a choreograf AUS VN 1951–1953, Armádní opera 1953–1955, trenér a choreograf ND Praha 1955–1957, šéf baletu Plzeň 1957–1961, totéž Brno 1961–1964, umělecký vedoucí Baletu Praha 1964–1968, šéf baletu Brno 1968–1970, tamtéž choreograf do 1990 (s krátkou pauzou v roce 1970, kdy byl uměleckým vedoucím Laterny magiky), po listopadu 1989 rehabilitován (šéf baletu v Brně do 1991). Jeho choreografické realizace inscenací, zejména Bukového *Hirošimy* a Bartókova *Podivuhodného mandarína*, jsou považovány za jedny z nejvýznamnějších děl, a to nejen 60. let.

<sup>347</sup> Jiřina Mlíkovská (1925–2013), česká tanečnice, choreografka, publicistka a pedagožka. Členka baletu ND a později dlouhodletá choreografka ČSSPT 1950–1960, choreografka a vedoucí taneční skupiny/ baletu AUS VN 1960–1985 a pedagožka choreografie a režie baletu na Taneční katedře HAMU 1984–1999.

<sup>348</sup> Šárka Smetanová Lipská (1926-?), česká tanečnice, choreografka a pedagožka.



*Šemberové na zpracování lidových tanců. Navštěvovala jsem vše, byla jsem docela pilný student a vše mě zajímalo. Účastnila jsem se jak přednášek, tak praktických hodin. Směla jsem skládat zkoušky, ne ale závěrečnou. Nebyla jsem v tom sama, na celé AMU znám několik lidí, kteří studovali mimořádně, ale na tanci jsem v té době byla jediná. Teď na tom stejně nezáleží, jestli jsem dělala řádné, nebo mimořádné studium.*<sup>349</sup>

Vybrat jednu osobnost, která je neodmyslitelně spojena s Taneční katedrou na HAMU, není těžké. Nemůže to být nikdo jiný než profesorka Božena Brodská, jež se svou celoživotní prací zasloužila o to, jaké profesionální úrovně a respektu katedra v mnoha ohledech dosáhla.

### **Božena Brodská (1922–2019)**

Česká tanečnice, choreografka, taneční kritička, pedagožka, teoretička a autorka odborných tanečních publikací a článků – zakladatelka dějin českého baletu. Profesorka Božena Brodská, nazývaná Bíba, zcela zásadně ovlivnila českou taneční historiografii a stala se její hlavní představitelkou. Její nasazení, vědomosti a zápal pro výzkum nelze než s úctou a pokorou obdivovat.

Taneční základy získávala profesorka Brodská u Milči Mayerové, Lídy Myšákové a Niny Jirsíkové, jejichž soukromé taneční školy mohla s odstupem porovnat. *Taneční školu Milči Mayerové, matka vybrala proto, že neuznávala klasický balet, a navíc to „bylo v mode, chodily tam slečny z dobřejch rodin“.* Mayerové příbuzný, malíř Hugo Böttinger, měl v Dejvicích vilu s ateliérem, a v něm Mayerová školu provozovala.<sup>350</sup> V období 2. světové války absolvovala výuku u žačky Mayerové, Lídy Myšákové: *Myšáková pocházela z bohaté rodiny cukráře Františka Myšáka, byla to „překrásná osoba, citlivá“.* Pro výuku si pronajímala sál v Lucerně nebo v některých divadlech. *V létě se mohly děti z kurzu rekreovat v její vile. Měly s Milčou Mayerovou vily blízko sebe, postavil je architekt Jaroslav Fragner, první manžel Milči Mayerové. Myšáková svým děvčatům také zprostředkovávala přivýdělek tím, že si mohly zatančit v inscenacích, na kterých se choreograficky podílela.*<sup>351</sup> Během aktivní taneční kariéry působila na několika divadelních scénách: 1946–1947 Družstvo divadel

<sup>349</sup> NEČASOVÁ, Natálie. Rozhovor s Evou Kröschlovou: „U nejmodernějších děl mi většinou chybí tanec.“, s. 241.

<sup>350</sup> ČEPCOVÁ, Lucie, ed. a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Ženy v pohybu: Božena Brodská, Zdenka Kratochvílová, Eva Kröschlová, Hana Machová, Jiřina Šlezingrová, Inka Vostřezová*, s. 16.

<sup>351</sup> Ibidem, s. 16.

práce (Karlín), 1947–1949 Divadlo D 45 (u E. F. Buriana), 1950–1951 AUS VN.<sup>352</sup>

Původně chtěla profesorka Brodská studovat chemii, ale nakonec zvítězilo umění. Brodská vypráví: *Hudbu jsem milovala. Maminka měla konzervatoř, každé odpoledne jsem doma slyšela skladby Beethovena, Chopina a jiných, měla jsem to perfektně naslouchané. Na komorní muziku jsem chodila od malička. Zнала jsem osobně významné klavíristy, chodila do divadla a na koncerty. Českou filharmonii v té době dirigoval Václav Talich a dámy v hledišti omdlévaly, když dělal Sukovo Zrání. To byla hudba, ze které se točila hlava. Ve válce je úplně jiná atmosféra, dneska tady všichni běháme, jestli vyděláme nebo proděláme, ale tehdy šlo jen o to, udělat si v duši lahodu, zapomenout na ty starosti. Protože nikdo nevěděl, zdali druhý den nebude jeho poslední.*<sup>353</sup> Vystudovala obor Hudební věda na Filosofické fakultě UK v Praze a poté obor Teorie tance na Taneční katedře DAMU v Praze.<sup>354</sup> Byla historicky první absolventkou, žačkou Jana Reimoser. „*Já jsem byla celý život poskok u Reimoser. Ten nenechal člověka, aby se mu zkrátily žíly. Nechal mě učit cokoliv, pedagogickou psychologii – tu jsem zhlitla přes prázdniny, taky dějiny českého baletu ... A třeba i pohybovku se studenty dirigování; u mě stál Jiří Bělohlávek u tyče, chudák.*“<sup>355</sup> Primárním zaměřením jejího výzkumu a publikací je období 18. a 19. století. Na vlastní studium vzpomínala takto: „*My jsme byly jen dvě teoretičky v ročníku, Natašu Rybínovou směřoval Reimoser na konzervatoř a já jsem potom zůstala jako jeho asistentka na katedře. Žádný med to nebyl. Toho psaní, vypisování a opisování. Texty, kritiky, poznámky. A všechno v ruce, žádný xerox neexistoval, tenkrát se všechno psalo jen v ruce.*“<sup>356</sup>

Od roku 1955 působila jako pedagožka na taneční katedře DAMU (později na HAMU) v Praze. V roce 1975 byla habilitována docenturou a o sedm let později získala titul prof. (profesorka). V období 1975–1986 byla vedoucí Katedry tance HAMU, kde od roku 1989 pracovala na pozici externí pedagožky. Přednášela o tanci neuvěřitelných šedesát let. Její vitalita byla naprosto

<sup>352</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 29.

<sup>353</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor s Boženou Brodskou: Nejsem ochotná se nudit... *Taneční aktuality*. [online]. 2012 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z:

<https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-bozenou-brofskou-nejsem-ochotna-se-nudit>

<sup>354</sup> NĚMEČKOVÁ, Elvíra. *Stopy v písku – Božena Brodská*, materiál k setkání na HAMU. Autorky osobní archiv. Praha, 2014, s. 1.

<sup>355</sup> ČEPCOVÁ, Lucie, ed. a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Ženy v pohybu: Božena Brodská, Zdenka Kratochvílová, Eva Kröschlová, Hana Machová, Jiřina Šlezingrová, Inka Vostřezová*, s. 24.

<sup>356</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor s Boženou Brodskou: Nejsem ochotná se nudit... *Taneční aktuality*. [online]. 2012 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z:

<https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-bozenou-brofskou-nejsem-ochotna-se-nudit>

obdivuhodná. Při jednom rozhovoru byla prof. Brodská požádána o návod na život, svou odpověď shrnula se smyslem pro humor sobě vlastním: „*Je třeba se zavčas zbavit mužského, vždyť to dělají i včelí královny. A mít fyzickou – to je to, co mě drží. A také to, že můžu vyprávět dějiny baletu.*“<sup>357</sup>

Vysokou školu s uměleckým zaměřením má taktéž brněnská scéna. Je jí Janáčkova akademie múzických umění (JAMU), založená v roce 1947. Její výchozí struktura byla členěna na dvě části: Hudební fakulta a Divadelní fakulta. Toto základní dělení se v průběhu let měnilo. V rámci našeho výzkumu je však důležité, že na JAMU v období let 1947–1970 nebylo možné studovat taneční obor. *Existovalo pouze konzultační středisko taneční pedagogiky 1978–1982, které absolvoval jeden ročník posluchačů; odborné taneční obory zde vyučovali pedagogové TK HAMU z Prahy. Od 1990 se stal součástí JAMU Ateliér taneční pedagogiky vedený L. Kotzianem.*<sup>358</sup> Aktuálně nabízí JAMU zájemcům o studium v rámci Divadelní fakulty bakalářský obor *Taneční a pohybové divadlo a výchova*,<sup>359</sup> v kombinované formě studia.

## SLOVENSKÉ TANEČNÍ ŠKOLSTVÍ A VZDĚLÁNÍ

Slovenské taneční vzdělávání bylo velmi podobné situaci, jaká se odehrávala na českém území. Výchovně-vzdělávací systém fungoval ještě v meziválečném období spíše sporadicky, primárně na základě soukromých baletních škol. Změna nastala až po roce 1945, kdy postupně začínají vznikat výchovně-vzdělávací instituce v oboru tanec.

---

### SLOVENSKÁ BALETNÍ PŘÍPRAVKA

Za zakladatele baletu na Slovensku lze považovat baletního italského mistra Achille Viscusiho, jež zanechal svůj nesmazatelný otisk v mnoha směrech slovenského baletního vývoje. Ať se již jednalo o choreografie baletu, tanečních vložek v operách, operetách atd., ovlivnil i budoucí generace. S ohledem na skutečnost, že ve dvacátých a třicátých letech 20. století byly jedinou možností baletní výuky soukromé školy, Achille Viscusi zřídil tu svou přímo při SND, se sídlem v jedné budově. Uvádí se, že: *za poplatok 50,- Kčs ju navštevovali aj členovia súboru. Za poplatok 25,- Kčs učil aj súkromne jednotlivcov. Plat eléva (začínajúci člen baletu bez riadneho angažmá) bol*

---

<sup>357</sup> HANÁČKOVÁ, Kateřina. Paměť pro tanec: Drží mě to, že můžu vyprávět dějiny baletu. In: *Národní divadlo*. Praha. 2012, r. 130, č. 1, s. 21.

<sup>358</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 116.

<sup>359</sup> Taneční a pohybové divadlo a výchova. *JAMU* [online]. [cit. 2023-08-15]. Dostupné z: <https://www.jamu.cz/database/study/tanecni-a-pohybove-divadlo-a-vychova-326/>

*približne 200,- Kčs mesačne, a preto si mnohí nemohli dovoliť navštevovať súkromnú školu.*<sup>360</sup>

Blízkostí školy a divadla byla zajištěna určitá forma spolupráce, a žáci účinkovali i v některých inscenacích a v souboru. *Viscusi zohral teda významnú úlohu priekopníka slovenského profesionálneho tanečného umenia i výchovy tanečných umelcov. Po smrti Oskara Nedbala Viscusi odišiel z Bratislavy do Prahy a utiahol sa do súkromia. V tridsiatych rokoch prevzala po ňom štafetu významná osobnosť slovenského tanečného umenia Ella Fuchsová – Lehotská ako šéfk a primabalerína baletu SND. Začala vyučovať dorast – spočiatku na Gorkého ulici č. 4, neskôr vo svojom byte a nakoniec v telocvični školy na Námestí 1. mája. Z jej žiakov vyšli neskôr poprední slovenskí taneční umelci, napríklad Fridrich Fusseger, Alica Illyová, Hilda Hauptová, Katka Gratzerová, neskoršia balerína Gusta Starostová-Herényiová, Jarmila Kůrová-Manšingerová, Peter Rapoš, Titus Pomšár, Vlasta Potašová, Hilda Haxerová-Kramolišová, Alica Hoppeová a ďalší. Väčšina z nich sa stala profesionálnym jadrom baletu SND, iní sa stali poprednými tanečníkmi divadiel v Košiciach, Brne a iných scén.*<sup>361</sup>

Tuto funkci, zejména na úrovni pro mladší děti, zastupovaly soukromé baletní školy, a to i po roce 1945, zejména Baletní škola Elly Fuchsové Lehotské, z níž vzešlo nejvíce budoucích baletních slovenských interpretů. Ze vzpomínek tanečníků SND je zaznamenáno, že určitá výuka v rámci souboru probíhala, ale nebyla oficiálně institucionálně strukturována, jako tomu bylo např. v Národním divadle v Praze. Finanční náročnost baletního studia byla nepřestávajícím problémem. I výuka ve škole Elly Fuchsové byla hrazena, přesto dělala výjimky. *Okrem profesionálnych kvalít disponovala empatiou a ľudským prístupom. Bolo pre ňu dôležitejšie rozvíjať talent dieťaťa ako jej finančné ohodnotenie: „Pani Fuchsová vedela, že žijem len s maminkou a preto som platila školné len 1 korunu mesačne, neskôr žiadne.“*<sup>362</sup> Vzpomínala tanečnice Gusta Herényiová.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> ŠUTKOVÁ, Lucia. Vznik a vývoj tanečných vzdelávacích inštitúcií. In: RAJSKÝ, Andrej. *Aktuálne teoretické a výskumné otázky pedagogiky v konceptoch dizertačných prác doktorandov* [online]. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2018, s. 116.

<sup>361</sup> VINCENTOVÁ, Zlatuska. *Rozvoj tanečného školstva v Bratislave (64–69)*. In: LISZKAYOVÁ, Ivica; POLÁKOVÁ, Marta. *Tanečný kongres – Tanec. SK 2014. Inovácia a tvorivosť jako stratégia udrateľného rozvoja*. Bratislava: VŠMU, 2015, s. 65.

<sup>362</sup> ŠUTKOVÁ, Lucia. Vznik a vývoj tanečných vzdelávacích inštitúcií. In: RAJSKÝ, Andrej. *Aktuálne teoretické a výskumné otázky pedagogiky v konceptoch dizertačných prác doktorandov*, s. 117.

<sup>363</sup> Augusta Herényiová-Starostová (1930), slovenská baletní sólistka SND a významná pedagožka. První slovenská primabalerína.

### **Ella Fuchsová-Lehotská (1905–1967)**

Česká tanečnice, choreografka, pedagožka a baletní mistryně, pocházející z Ostravy. Baletních základů se jí dostalo u Vladimíra Pirnikova (1894–1948) a Achille Viscusiho. *V trinástich sa stala – spolu so sestrami Emíliou a Boženou – členkou baletu Národného divadla moravskosliezskeho v Ostrave, pod vedením Viscusiho získala čoskoro post sólistky. Svojho učiteľa a šéfa nasledovala do Bratislavy, od roku 1923 do roku 1925 bola sólistkou Baletu SND.*<sup>364</sup>

Působila i v divadle v Olomouci a v Košicích. Již jako velmi mladá a k tomu jako první žena stála v čele baletu Slovenského národního divadla v období let 1931–1933, 1935–1937 a v roce 1946. V čase svého působení v SND zastávala zároveň pozici choreografky, primabaleríny a šéfky baletu. *Byla všestrannou tanečnicí s dobrou technikou klasického tance, temperamentní a muzikální; uplatnila se i v revue (akrobatické prvky).*<sup>365</sup>

Během trvání války bylo její působení na baletní scéně omezeno z důvodu jejího česko-židovského původu. Po válce působila na nově vzniklé taneční konzervatoři v Bratislavě. Je jednou z nejvýznamnějších tanečních pedagožek daného období na slovenském území. Její baletní soukromá škola je ikonickým místem pro vzdělání několika generací tanečníků.



*Fotografie č. 10 - Ella Fuchsová-Lehotská*

<sup>364</sup> GAJDOŠOVÁ, Eva. Ella Fuchsová Lehotská. In: LISZKAYOVÁ, Ivica; POLÁKOVÁ, Marta. *Tanečný kongres – Tanec. SK 2015. Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos*. Bratislava: VŠMU, 2016, s. 197.

<sup>365</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 79.

Slovenské národní divadlo zřídilo, po koncepčním vzoru z celého světa, svou první oficiální baletní přípravku, jak ji nazvalo – výjimečným projekt - až ve své 96. divadelní sezoně v roce 2015, kdy si již intenzivně uvědomilo potřebu tohoto kroku a možnost rozvoje baletního umění na Slovensku. Zřízení Baletní přípravy SND bylo vítaným krokem a cíl byl předem jasně definován. *Tá sa bude zameriavať hlavne na deti v predškolskom a mladšom školskom veku, ktoré disponujú mimoriadnym talentom, pohybovými zdatnosťami a záujmom o baletné umenie ako také.*<sup>366</sup> Bohužel tato záslužná iniciativa vedení divadla byla v covidovém období, v roce 2021, přerušena a oblíbený „projekt“ - Baletní příprava SND, byl z finančních důvodů zrušen.

---

## TANEČNÍ KONZERVATOŘ V BRATISLAVĚ

Sekundární stupeň baletní výuky byl prvotně na slovenském území umožněn založením Tanečního oddělení na Konzervatoři v Bratislavě v roce 1949. Studium bylo prvotně strukturované jako čtyřleté, a od roku 1959 bylo reformováno na pětileté s maturitou. Oddělení vedly Alžběta Jelínková (1949–1954) a od roku 1954, kdy se do popředí dostala výuka techniky klasického tance, do konce roku 1979 Eva Jaczová.<sup>367</sup> Na tehdejší atmosféru a poměry vzpomínala Jaczová takto: *„Na základe pomýlených predstáv o poslaní oddelenia sa forsíroval a považoval za hlavný predmet tzv. novodobý tanec, ktorý mal žiakov pripraviť na koncertnú, a nie divadelnú dráhu. Navyše sa predmet vyučoval na nedostatočnej odbornej úrovni a jej diletantská náplň odrádzala žiakov od štúdia.*“<sup>368</sup>

Svým nástupem do vedoucí pozice se snažila o reformu oboru, výchozí pozice však byla obtížná... *Musela posilniť disciplínu a hlavne dochádzku žiakov na odborné a všeobecno-vzdelávacie predmety. Hlavným predmetom sa stal klasický tanec, k nemu sa pridružili tanec s partnerom, koncertná a scénická prax, charakterový tanec, slovenský ľudový tanec, herecká výchova, tanečná gymnastika a rytmika, ako aj historický tanec a šerm. Pedagógovia týchto predmetov boli prevažne externisti, ak mali povinnosti vo svojom hlavnom zamestnaní (SND, SLUK), vyučovacie hodiny odpadávali. Jaczová sa snažila o dobudovanie pedagogického zboru. Svedčí o jej ľudských kvalitách, že zamestnala aj tzv. kádrovo nespoľahlivé osoby, ak mali odborné*

---

<sup>366</sup> SND otvára Baletnú prípravku. *Operaplus.cz* [online]. 2015 [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/snd-otvara-baletnu-pripravku-prihlaste-aj-svoje-deti/>

<sup>367</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*, s. 16.

<sup>368</sup> VOJTEK, Miklós. Významná osobnosť slovenského baletného umenia Eva Jaczová. In: LISZKAYOVÁ, Ivica; POLÁKOVÁ, Marta. *Tanečný kongres – Tanec. SK 2015. Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos*. Bratislava: VŠMU, 2016, s. 193-194.

*kvality*.<sup>369</sup> Snažila se také o reformu učebních osnov, dle tzv. vaganovské metodiky. Stejně jako v českém prostředí bylo záměrem vznik víceletých konzervatoří, zahrnujících i tak potřebný mladší školní stupeň. Jaczová, i na základě zkušeností ze stáží na Moskevském akademickém choreografickém učilišti a na Leningradském akademickém choreografickém učilišti A. J. Vaganovové, vypracovala osnovy, učební plány a organizační schéma pro osmileté studium. Návrh byl využit na konci 70. let, při vzniku Hudební a taneční školy, která od 90. let nese jméno s odkazem na Evu Jaczovou. Na výuce se podílely významné pedagogické taneční osobnosti slovenské scény, např. Gertrúda Boudová či Jozef Zajko.

### **Eva Jaczová (1920–1998)**

Eva Jaczová-Teplá, roz. Šajová, sehrála významnou roli v nově utvářeném systému institucionální výchovy mladých tanečních umělců v rámci slovenského odborného tanečního vzdělávání. Tato tanečnice, pedagožka a první dramaturgyně baletu SND byla žákyní Elly Fuchsově-Lehotské a absolventka Baletní akademie G. Trojanoffa v Budapešti.<sup>370</sup> V letech 1939-1954 byla sólistkou baletu SND, kde poté působila i na pozici dramaturgyně. Její profesionální kariéru však byla násilně přerušena nástupem fašismu v období Slovenské republiky (1939–1945). Primárním důvodem byl fakt, že se aktivně zúčastnila odboje ve Slovenském národním povstání, kde poznala svého budoucího manžela, lékaře MUDr. Richarda Teplého. *Pomáhala pri ošetrovaní zranených partizánov z Maliašky a pri zaobstarávaní zdravotníckeho materiálu. Jej celá rodina zahynula v koncentračnom tábore.*<sup>371</sup> Tanečnice ztvárnila na prknech první slovenské baletní scény mnoho rolí. *Jaczovej najpamätnejšou úlohou bola démonická postava kráľovnej Raguny v Labuťom jazere v choreografii Rudolfa Macharovského. So scénou sa lúčila ako Capuletová v Prokofievovom baletu Romeo a Júlia v naštudovaní Miroslava Kúru.*<sup>372</sup>

<sup>369</sup> VOJTEK, Miklós. Významná osobnosť slovenského baletného umenia Eva Jaczová, s. 194.

<sup>370</sup> BARTKO, Emil T. *Stručná encyklopédia tanečného umenia*. Bratislava: Verbunk, 2018, s. 238.

<sup>371</sup> VOJTEK, Miklós. Významná osobnosť slovenského baletného umenia Eva Jaczová, s. 192.

<sup>372</sup> *Ibidem*, s. 191.



*Fotografie č. 11 - Eva Jaczová*

Jaczová byla pedagogicky činná ještě během své aktivní taneční kariéry. *V zmysle v tých časoch zaužívaného socialistického záväzku spolu so sólistom Jozefom Zajkom po pracovnom čase bezplatne dávali dvakrát týždenne hodiny klasického tanca pre nadané deti.*<sup>373</sup> Později se stala významnou osobností Tanečního oddělení Státní konzervatoře v Bratislavě, kde působila na pedagogické pozici již od jejího založení a o 5 let později jako vedoucí oddělení. Eva Jaczová byla také první slovenskou autorkou odborných baletních publikací.

Její žáci ji poznali jako nesmírně vzdělaného a precizního člověka, s kulturním přehledem, nevyčerpatelnou energií a jiskřivým smyslem pro humor.<sup>374</sup>

Další možnost tanečního vzdělání na Slovensku byla zájemcům umožněna prostřednictvím Státní konzervatoře v Košicích, kde v polovině 70. let vzniklo Taneční oddělení a u jehož vzniku stála dáma slovenského baletu doc. Marilene Halaszovej. Následné rozšíření sítě konzervatoří proběhlo na Slovensko až na počátku 90. let.

---

<sup>373</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>374</sup> Výstava online – Eva Jaczová-Teplá. Divadelní ústav Bratislava. [online]. 2018 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.theatre.sk/sites/default/files/2020-06/Jaczova%20online%20vystava.pdf>



V rámci terciálního tanečního vzdělávání se stal přelomovým momentem pro slovenskou uměleckou scénu rok 1951. V tomto roce byla založena samostatná Katedra taneční tvorby Hudební a taneční fakulty Vysoké školy múzických umění v Bratislavě (VŠMU), jež byla založena jen o něco málo dříve, v roce 1949. První školní rok byl 1951/1952. Při zrodu katedry a jejím prvním rozletu stály významné umělecké a vědecké osobnosti – František Poloczek, Ivo Váňa Psota, Stanislav Remar, Miroslav Kůra, Ľubomír Petrov Pančev, Magdaléna Panovová.<sup>375</sup> Nově vzniklá katedra umožňovala profesionální vzdělání v oboru choreografie (od roku 1969 rozděleno na možnost specializace choreografie baletu či lidového tance), pedagogika (v 90. letech rozděleno na pedagogiku klasického tance, lidového a moderního tance a pedagogiku pro základní umělecké školy), teorie, historie, kritika (od roku 1955). V letech 1966–1970 katedra ještě umožňovala dvouleté doplňující studium, určené pro pedagogy lidových škol umění a pro choreografy amatérských folklorních souborů.<sup>376</sup> V každé z částí katedry se o její renomé zasloužili skvělí profesionálové – baletní umělci, ať teoretici či praktici.

Propojenost s českou odbornou taneční scénou byla více než logickým krokem. Intenzita a příčina této česko-slovenské spolupráce by zajisté byla na mnohem hlubší výzkum, a to z několika různých perspektiv. V pedagogickém sboru se objevují významná jména české baletní scény – Miroslav Kůra, Ivo Váňa Psota, Robert Braun či Pavel Šmok. Nelze jejich působení na bratislavské taneční katedře, v době jejího vzniku, hodnotit jako doplnění počtu pedagogického stavu, naopak. Taneční teorii, historii a kritiku vedl v jejím počátku profesor Jan Reimoser, nestor české baletní teorie a kritiky, jenž stál u vytváření základů tanečního školství v Československu. *V mezinárodním kontextu bylo založení vysokoškolského studia tance pozoruhodným počinem, který neměl v té době mnoho paralel a zvláště obor teorie tance byl raritou (i když jeho pojetí, rozměr a další uplatnění mělo a dosud má limity). Srovnáme-li organizační začlenění pražské a bratislavské katedry tance do celku školy, narazíme jak na shody, tak odlišnosti. V obou případech se zřizovací dekret zmiňoval o samostatném, dobovou terminologií „odboru“ tanečním. Jednotlivé v dekretu jmenované odbory byly pak ve školách realizovány jako fakulty; v případě tanečního odboru však k vytvoření samostatných fakult nedošlo (i když na pražské škole se o tom ještě mluvilo v průběhu*

---

<sup>375</sup> Katedra tanečnej tvorby. *Hudobná a taneční katedra*. [online]. 2015 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.vsmu.sk/hf/katedry-a-pracoviska/katedra-tanecej-tvorby/>

<sup>376</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*, s. 18.

50. let). Jedním z důvodů byl zřejmě problém s personálním zajištěním a obavy, zda by se fakulta dostatečně zaplnila.<sup>377</sup>

Později se vedení části katedry zaměřenou na taneční teorii ujal Emil T. Bartko, Reimoserův žák. Choreografii lidového tance významně umělecky i pedagogicky profiloval profesor Štefan Nosál (1927–2017). Studijní program choreografie baletu významně ovlivnili renomovaní choreografové a pedagogové, např. Karel Tóth a Marilena Tóthová-Halászová. Jejich absolventi reprezentují výraznou generaci slovenských choreografů, působících v divadlech doma i v zahraničí. V letech 1966–1968 doplňoval její činnost Metodický kabinet pod vedením Alice Pastorovej (1928–2006), který se znovu konstituoval v roce 1979 jako Vědecko-metodický kabinet a jeho činnost dále rozvíjeli Marcela Grecmanová, Ervín Varga a Jan Blaho. V roce 2004 byly Ministerstvem školství SR akreditovány tři studijní programy: choreografie, taneční interpretace a taneční umění.<sup>378</sup> V aktuální době (2023) jsou na VŠMU akreditovány čtyři specializace v bakalářském programu, tři v magisterském a jeden v doktorském studijním programu.<sup>379</sup>

Vedení KTT HTF VŠMU se v rámci zkoumaného časového období ujali: Štefan Tóth (1951–1955, 1959–1962), Jan Reimoser (1955–1959), Juraj Haluzický (1962–1963), Marilena Tóthová-Halászová (1963–1968), Dorothea Tóthová (1968–1972), prof. Štefan Nosál (1972–1992).<sup>380</sup>

### **Štefan Tóth (1923–1962)**

Tento významný slovenský choreograf, tanečník, pedagog a vedoucí tance byl absolventem prvního ročníku pražské taneční konzervatoře a stál u zrodu SLUKU – Slovenského ľudového umeleckého kolektívu. Byl osobností slovenského lidového tance, o jehož zaznamenání usiloval a hledal vhodnou metodu „Tóthovo taneční písmo“. *Tóth nakrútil cez 400 filmov s autentickými slovenskými ľudovými*

<sup>377</sup> GREMLICOVÁ, Dorota a Elvíra NĚMEČKOVÁ. Čeští pedagogové na Katedře tanečního umění VŠMU v Bratislavě. In: LISZKAYOVÁ, Ivica a POLÁKOVÁ Marta. *Absolventi Katedry tanečnej tvorby a ich prínos pre rozvoj tanečného umenia na Slovensku: Zborník príspevkov z tretieho slovenského tanečného kongresu a odborných sympózií s medzinárodnou účasťou*. Bratislava: HTF VŠMU, 2018, s. 23.

<sup>378</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920-2010*, s. 18.

<sup>379</sup> Aktuální studijní obory na VŠMU: Tanečné divadlo a performancia [Bc.], Choreografia [Bc.], Tanečné umenie [Bc.], Teória tanca [Bc.], Choreografia – Choreografia baletu [Mgr. art.], Choreografia – Choreografia ľudového tanca [Mgr. art.], Tanečné umenie [Mgr. art.], Hudobné a tanečné umenie [ArtD.]

<sup>380</sup> KOVÁŘOVÁ, Miroslava. Vedúci Katedry tanečnej tvorby a ich prínos pre rozvoj tanečného umenia na Slovensku. In: LISZKAYOVÁ, Ivica a Marta POLÁKOVÁ. *Absolventi Katedry tanečnej tvorby a ich prínos pre rozvoj tanečného umenia na Slovensku: Zborník príspevkov z tretieho slovenského tanečného kongresu a odborných sympózií s medzinárodnou účasťou*. Bratislava: HTF VŠMU, 2018, s. 50-57. ISBN 978-80-8195-034-6. s. 52.

tancami, ktorým sa venoval v publikáciách *Tanečné umenie v SLUK-u* (1955), *Technická príprava ľudového tanečníka* (1956), *Pohybové skupiny slovenského ľudového tanca* (1959). Bol taktiež členom krajských a celoštátnych porôt Súťaže tvorivosti mládeže a spolupracoval s amatérskymi a profesionálnymi folklórnymi súbormi. Tóthove prístupy k tancu a pedagogike mali zásadný podiel na predávaní a spracovaní slovenskej folklórnej tradície a jej odkazu.<sup>381</sup> V letech 1949-1951 bol Tóth členom baletního souboru divadla v Ústí nad Labem. V pozdějších letech se již primárně věnoval vědecké a pedagogické činnosti. Stál u zrodu KTT HTF VŠMU a několik let zastával i funkci jejího vedoucího. Jeho manželkou byla Dorothea Tóthová, slovenská tanečnice, teoretička, kritička a pedagožka a také budoucí vedoucí KTT HTF VŠMU na přelomu 60. a 70. let.

Život Štefana Tótha byl tragicky přerušen. Stalo se tak v říjnu roku 1962, při leteckém neštěstí v okolí Brna, když se se souborem vraceli SLUK z vystoupení v Německu.

## POLSKÝ SYSTÉM TANEČNÍHO ŠKOLSTVÍ A VZDĚLÁVÁNÍ

Polský systém tanečního školství a vzdělávání se do určité míry od toho československého liší. Odlišuje jej zejména jeho tradice, historie baletního vzdělávání a přístup k němu. Po roce 1945, resp. 1953 je systémová struktura v obou státech již podobná. Historie polské baletní přípravy sahá do počátku 19. století, kdy byla založena první baletní škola (1817), která sloužila jako příprava pro mladé zájemce o baletní umění a stala se hlavním centrem pro výuku budoucích tanečníků. Škola se nacházela ve Varšavě a byla součástí polského divadla.<sup>382</sup> Mezi jejími prvními řediteli byl italský tanečník, choreograf, baletní teoretik a pedagog Carlo de Blasis (1797–1878), autor první učebnice klasického tance *Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse* (1820) a *Code de Terpsichore* (1830),<sup>383</sup> jenž do Polska přivezl italské baletní techniky a metody výuky. Další slavný italský mistr, přicházející z angažmá v Petrohradu, Filippo Taglioni (1777–1871), během svého desetiletého působení vychoval budoucí známá jména varšavské první baletní scény - např. primabaleríny Karolinu Straus (1833–1909) či Mariu Freytag (1835–1873).<sup>384</sup> Přičemž

<sup>381</sup> DZUROVČÍNOVÁ, Michaela. Štefan Tóth – Umelec očarovaný folklórom. *Taneční aktuality* [online]. 2023 [cit. 2023-06-19]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/stefan-toth-umelec-ocarovany-folklorom>

<sup>382</sup> Základní tematická literatura např. MAMONTOWICZ-ŁOJEK, Bożena. *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.

<sup>383</sup> BARTKO, Emil T. *Stručná encyklopédia tanečného umenia*, s. 84.

<sup>384</sup> Filippo Taglioni. *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/4099/filippo-taglioni>

baletní soubor působil již od roku 1785 ve varšavském divadle, známém jako tzv. Saská opera, jež měla primárně sloužit k prezentaci královského dvora... Pokračovatelem tradice polského baletu je dnes Polský národní balet ve Velkém divadle – Národní opeře ve Varšavě.

Škola se rychle rozvíjela a přitahovala talentované tanečníky z celého Polska. Bylo zvykem, že baletní mistr souboru se věnoval i výuce. Školy tak i v rámci polské scény bývaly přidružené k velkým divadlům a jejich primárním cílem bylo doplnit potřebné stavy tanečníků do uváděných inscenací. Dalšími významnými baletními mistry a řediteli baletní školy v daném období byli Roman Turczynowicz (1813–1882), Hipolit Edward Meunier (1825–1898), Michał Kulesza (1866–1964), Jan Walczak (1872–1921) či první polská baletní mistryně a choreografka Julia Mierzyńska. Baletní mistr Roman Turczynowicz, patron polského varšavského baletu pojal výuku v baletní škole odlišně, než jako tomu bylo v daném období na českém území. Nevybíralo se školné a žákům se dostávalo komplexnějšímu vzdělávání, nejen pouze tanečnímu, ale i hodinám čtení, psaní, hře na hudební nástroj a mnohé další. Studenti se reciprocitně však zavazovali k účasti na baletních představeních. Kandidáti na tanečníky se proto rekrutovali z chudých poměrů drobných řemeslníků a tovaryšů nebo z uměleckých či rodin jinak spojených s divadlem. O kariéře rozhodoval především pokrok a talent.<sup>385</sup> Nastolený směr vývoje polského baletu byl však zcela zásadně ovlivněn a změněn na základě politických událostí, které se odehrály na polském území ve druhé polovině 19. století, např. Lednové povstání během rusko-polské války v roce 1863, jehož dopady měly za přímý následek zvýšenou perzekuci a represi vůči polské kultuře. Tehdejší atmosféra nepřála diváckému zájmu o taneční představení. Zvýšil se také vliv ruského baletního umění, kterému v ten moment byla dávána přednost a carské Rusko se stává centrem baletního umění. Přesto stále byli italští baletní mistři potřební, což ukazuje Enrico Cecchetti a jeho vliv na baletní školu, kterou se mu podařilo pozvednout.

V současné době existuje v Polsku několik baletních přípravek, které jsou spojeny s různými divadly a baletními společnostmi. Tyto přípravky nabízí mladým tanečníkům možnost získat kvalitní vzdělání a trénink v baletních technikách. Baletní příprava Velkého divadla je jednou z nejvýznamnějších v Polsku a má dlouhou tradici. Absolventi se často uplatňují v profesionálních baletních společnostech nejen v Polsku, ale i v zahraničí.

---

<sup>385</sup> RUTKOWSKA-SAGATA, Agnieszka Dominika. *Współczesne problemy kształcenia pedagogów tańca*. Rozprawa doktorska. Prof. Dr hab. Krystyna Pankowska. Wydział Pedagogiczny. Uniwersytet Warszawski. Warszawa 2019, s. 77.

---

## POLSKÁ BALETNÍ ŠKOLA

Na počátku 20. století měla baletní škola při hlavní scéně více než sto studentů, rozdělených ve čtyřech třídách, z nichž tři byly pro dívky a jedna pro chlapce. Učební plán, kromě hodin klasické taneční techniky, zahrnoval i nácvik pantomimy a hereckých dovedností (vytváření postavy, udržování stylu a charakteru tanců).<sup>386</sup> V rámci baletní školy bylo postaráno i o jejich stravu, pitný režim a regeneraci, včetně lékařské péče. Toto vše bylo realizovatelné zejména na základě značného financování ze strany carského dvora. Během první světové války nastaly pro baletní školu velmi těžké časy, počet studentů se snížil, finanční prostředky se staly problematické. V meziválečné době procházela varšavská baletní škola několika reorganizacemi, kdy se měnil jak její název, délka studia, vlastnictví, financování či systém úhrady školného atd. Druhá světová válka násilně přerušila i poslední náznaky kontinuity a prestiže polského tanečního vzdělávacího systému. Baletní umění v mnoha směrech začínalo od nuly, doslova na troskách válkou zničeného Polska, včetně Varšavy.

Baletní školy se před vypuknutím války rozšířily na tři – nově otevřená byla v Poznani a ve Lvově. Tyto školy však byly soukromé a studium v nich si žáci hradili, a to i přesto, že jejich zřízení mělo přímou spojitost s divadelním baletním souborem či operou. Mezi další významná místa tanečního vzdělávání patřily: Taneční škola Janiny Mieczysławskiej, Škola uměleckého tance Jadwigi Hryniewieckiej a Felicji Brattówny, Baletní škola Kazimierze Łobojki a zejména Škola scénického tance Tacjanny Wysocké,

Situace po ukončení války byla pro taneční polský svět devastací infrastruktury divadelního světa, jak z důvodů následků po válečném ničení, tak nenahraditelných ztrát na lidských životech. Zpočátku vznikla síť soukromých tanečních škol a výukových kurzů. Ve Varšavě byl nově zřízený Programový výbor pro hudební výchovu na Ministerstvu kultury a umění ve Varšavě, jenž vydával licence. *Vše se změnilo v roce 1948. Činnost převzal Výbor pro systémové a programové umělecké vzdělávání, jmenovaný Ministerstvem kultury a umění (...) bylo rozhodnuto o pozastavení licencí tanečních škol a jejich transformaci se statutem čtyřletých státních středních choreografických škol.*<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> RUTKOWSKA-SAGATA, Agnieszka Dominika. *Współczesne problemy kształcenia pedagogów tańca*, s. 80.

<sup>387</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*. Kraków: Polskie Wydaw. Muzyczne, 1983, s. 91.

V roce 1949 je založena Baletní škola v Krakově (Szkola Baletowa w Krakowie), která však neměla statut veřejné školy a původně její počátky nalzeneme v rámci soukromých baletních škol. Na počátku 50. let dochází ke vzniku čtyř státních baletních škol v těchto městech – Varšava, Gdaňsk, Sosnovec a Poznaň.<sup>388</sup> Baletní škola v Lodži je založena až posléze, v polovině 70. let. Původ těchto nově zřízených institucí byl v soukromých tanečních studiích. Tento typ vlastnictví tanečních škol byl posléze zcela zrušen.

Porovnávat mezi sebou jednotlivé baletní školy v Polsku není zcela jednoduché. Již od svého počátku se rozlišovaly jejich výchozí podmínky, jak v rámci pedagogického sboru, tradice, prostorových možnostech, což se také odvíjelo poté na počtech absolventů. Z dostupných dat pro roky 1954-1974 lze vyčíst, že v Baletní škole ve Varšavě bylo 352 absolventů (dívek – 285, chlapců – 67), oproti tomu v Gdaňsku to bylo celkem 130 absolventů (dívek – 83, chlapců – 47). Celkově byl procentně poměr absolventů na všech baletních polských školách ve zkoumaném období 75 ku 25, ve prospěch dívek.<sup>389</sup> Přesto jejich oficiální stanovy byly shodné, oficiální studium bylo zprvu na všech školách koncipováno jako pětileté. Zanedlouho přišla zásadní změna v osnovách. Žáci začínali s baletním studiem ve věku 9-11 let, po úspěšném absolvování třech tříd základní školy a poté přecházeli na taneční gymnázia, která ukončovali maturitou.<sup>390</sup> Osnovy byly vytvořené prostřednictvím Katedry umělecké výchovy (Department Szkolnictwa Artystycznego) později přejmenované na Radu uměleckých škol (Zarząd Szkół Artystycznych).<sup>391</sup> Vzdělávání bylo bezplatné, výuka probíhala v nových nebo opravených budovách, byl zaveden systém stipendií, zajištění učebních pomůcek a lékařské péče. Studenti také mohli bydlet v internátních zařízeních. Odborná výuka byla založena především na technice klasického tance. Bohužel nové taneční techniky, jako je moderní tanec a jazz, nebyly do učebních osnov zavedeny, stejně jako nebyla právně posvěcena spolupráce mezi školami a baletními soubory, které by umožnily mladým studentům cvičit na jevišti.<sup>392</sup> Byly také požadavky na vhodné ideologické školení pedagogů, které však bylo časově náročné. *Museli jsme číst a psát referáty, týkající se pedagogické problematiky. Přišlo mi naivní, že bych já,*

---

<sup>388</sup> V aktuální době (2023) existuje v Polsku pět baletních veřejných škol: Ogólnokształcząca Szkoła Baletowa im. Ludomira Różyckiego w Bytomiu; Ogólnokształcząca Szkoła Baletowa im. Janiny Jarzynówny-Sobczak w Gdańsku; Ogólnokształcząca Szkoła Baletowa im. F. Parnella w Łodzi; Ogólnokształcząca Szkoła Baletowa Im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej W Poznaniu; Ogólnokształcząca Szkoła Baletowa im. Romana Turczynowicza w Warszawie.

<sup>389</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 104.

<sup>390</sup> Více informací lze získat zde – WYSOCKA, Tacjana. *Dzieje baletu*. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. 604 s.

<sup>391</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 92.

<sup>392</sup> K historii varšavského baletu viz – PUDELEK, Janina. *Varšavský balet v letech 1867–1915*. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1981.228 s.

*zkušený pedagog, měl najednou učit děti, jak dávat lekce a vysvětlovat jednotlivá cvičení.*<sup>393</sup>

To nebyly jediné komplikace, které baletní výuku provázely. Stále scházel dostatečný profesionální pedagogický sbor. Navzdory pokusům o nápravu situace vysíláním kandidátů na stipendia do Sovětského svazu v oboru choreografie, pedagogiky i zdokonalování taneční techniky (na moskevskou GITIS – Ruskou univerzitu divadelního umění a na Leningradskou choreografickou školu, nyní Akademii ruského baletu Agrippiny Vaganovové) problém narůstal – sověští pedagogové začali být hojně využíváni a polští pracovníci často neuváženě kopírovali a napodobovali metody svých východních sousedů. Nejenže to přispělo k zapomínání dřívějších a posledních zbytků tradic, ale bohužel se také nepodařilo poskytnout absolventům vysokou úroveň odborné přípravy.

---

#### OGÓLNOKSZTAŁCĄCA SZKOŁA BALETOWA IM. OLGII SŁAWSKIEJ-LIPCZYŃSKIEJ W POZNANIU

Státní choreografická škola byla založena v roce 1951. Do prvního ročníku bylo přijato 44 studentů vybraných z místních základních škol. Toto regionální omezení bylo způsobené faktem, že škola neměla možnost ubytování pro studenty v rámci internátních zařízení.<sup>394</sup> O rok později, v rámci reformy tanečního vzdělávání došlo k její transformaci na Státní střední baletní školu. Zakladatelkou a první uměleckou ředitelkou školy byla polská tanečnice, choreografka a pedagožka Olga Sławska-Lipczyńska (1951–1970). Až po přestěhování školy do jiné budovy, v roce 1961, získali i možnost internátu. Tím mohla být rozšířena působnost, odkud zájemci o studium pocházeli.

Historie školy je v 70. letech 20. století neodmyslitelně poté spojena s výraznou osobností polského tance druhé poloviny 20. století, Conrada Drzewieckim (1926–2007) a Polskim Teatrem Tańca, jehož byl zakladatelem. Mezi významné absolventy dané doby patří zajisté první sólistka poznaňské opery Anna Deręgowska-Libicka (1941), či choreografka, pedagožka a profesorka Ewa Wycichowska (1949).

---

<sup>393</sup> WYSOCKA, Tacjana. *Wspomnienia*. Warszawa: Czytelnik, 1962, s. 350.

<sup>394</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 102.

### **Olga Sławska-Lipczyńska (1915–1991)**

Polská primabalerína, taneční pedagožka a zakladatelka baletní školy v Poznani, vl. jménem Olga Prorubnikow-Lipczyńska. Absolventka varšavské baletní školy při Velkém divadle, kde později tančila na pozici primabaleríny. V letech 1937–1939 byla primabalerínou Polskiego Baletu Reprezentacyjnego (Polského reprezentačního baletu). Po válce se již věnovala předně pedagogické činnosti a stala se uměleckou vedoucí poznaňské baletní školy a jednou z vůdčích osobností polské baletní pedagogiky 2. poloviny 20. století.

*Olga Sławska-Lipczyńska byla vynikající tanečnicí polského baletu a skvělou pedagožkou. Vychovala mnoho generací, učila kultuře života, byla vždy usměvavá, super-elegantní a věčně krásná se zlatými vlasy. V paměti mnoha absolventů Státní střední baletní školy zůstane navždy v pravém slova smyslu nejúžasnější dámou.*<sup>395</sup>

---

### **OGÓLNOKSZTAŁCĄCA SZKOŁA BALETOWA IM. LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO W BYTOMIU**

Baletní škola byla založena již v roce 1946, v Sosnovci. Její zakladatelkou nebyl nikdo jiný než samotná Tacjana Wysocka (1894–1970), polská tanečnice, choreografka a pedagožka. Během prvních čtyř let své existence však prošla škola několika zásadními změnami. Nejdříve přeměnou na choreografické lyceum (1948) a poté znárodněním (1950), což přineslo s sebou mnoho komplikací, jež měly dopady na fungování školy (účetnictví, nákupy, správa budov a mnohé další záležitosti). V roce 1955 byla škola z prostorových důvodů přesunuta do Bytomi. Uměleckými vedoucími školy byli: Tacjana Wysocka (1945–1952), Halina Hulanická (1952–1959), Zbigniew Korycki (1959–1969) a Jerzy Gogól (1969–1970).<sup>396</sup>

Škola má po dobu své existence zástupy skvělých absolventů, jmenujme např. Maria Buczkowska (Szewczenko), Sławomir Gidel či Jacek Nowosielski.

---

<sup>395</sup> Wspomnienie o Oldze Sławskiej-Lipczyńskiej. *Encyklopedia Teatru Polskiego*. [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://en.institut-teatralny.pl/artykuly/6896/wspomnienie-o-oldze-slawskiej-lipczyńskiej>

<sup>396</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 95.



### **Tacjana Wysocka (1894–1970)**

Významná tanečnice, pedagožka, choreografka, baletní teoretička a publicistka, polsko-ruského původu. Taneční základy získávala v Petrohradě. Ovlivněna byla zejména souborem Sergej Ďagileva Les Ballets Russes. Během Říjnové revoluce uprchla s manželem do Polska, kde se usadili, a začala se podílet na polských tanečních dějinách. Až do vypuknutí války vedla svou Teatr Sztuki Tanecznej. *Vypuknutí války ji zastihlo ve Varšavě. Německé úřady zamítly její žádost o koncesi na provozování baletní školy. Wysocka se zapojila do tajné pedagogické činnosti. Byla také spolupracovnicí Leona Schillera při představeních pořádaných v Henrykowě a Milanówku u Varšavy (kontroverzní byla účast jejího souboru na "Svatebních bozích" v roce 1943).*<sup>397</sup>

Po válce byla zakladatelkou další taneční školy Szkołę Tańca Scenicznego, kde až do znárodnění setrvala ve funkci umělecké vedoucí. Z této funkce byla odejita. V tu chvíli i většina pedagogického sboru dala výpověď. Profesně se přesunula do Varšavy. Zlomená, v depresi, bez finančního a bytového zázemí a o divadle a baletu nechtěla ani slyšet... Půl roku se živila celodenním psaním na stroji.<sup>398</sup> Poté již začaly přicházet první nabídky na práci, a tak se vrátila ke své pedagogické profesi a začala působit na Akademii Wychowania Fizycznego (Akademii tělesné výchovy), kde vyučovala uměleckou gymnastiku a poté se věnovala historii tance a taneční kritice.

Je považována za předchůdkyni moderny v polském tanci. Její styl a myšlenky vycházely z kombinace moderních metod výuky rytmiky, jevištní akrobacie a svobodného tance. Položila základy současného tanečního divadla.

---

### OGÓLNOKSZTAŁCĄCA SZKOŁA BALETOWA IM. JANINY JARZYNÓWNY-SOBCZAK W GDAŃSKU

I tato baletní škola měla velmi podobnou historii, jako další polské středoškolské umělecké instituce zaměřující se na taneční výuku. První dva roky (1950–1952) své existence byla vedena jako Státní střední choreografické učiliště, s osnovou výuky v délce studia šesti let, z toho dva ročníky přípravné. Poté došlo ke změně na devítiletý výukový cyklus. Velmi rychle po svém vzniku navázala spolupráci s Baltskou operou,

---

<sup>397</sup> Tacjana Wysocka. *Culture.pl*. [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/tworca/tacjana-wysocka>

<sup>398</sup> WYSOCKA, Tacjana. *Wspomnienia*, s. 354.

kteřá se potýkala s personálními problémy. Škola ochotně "půjčovala" studenty na různá představení. Téměř na každém plakátu oznamujícím novou baletní premiéru bylo možné si přečíst titulky na konci obsazení: „... a studenti Státní baletní školy v Gdaňsku...“. Bez studentů by nebylo možné nastudovat *Pana Twardowského*, *Popelku*, *Labutí jezero*, *Romea a Julii* a mnoho dalších inscenací, které mohlo gdaňské publikum vidět v pozdějších letech.<sup>399</sup>

Zakladatelkou a uměleckou ředitelkou školy byla až do roku 1972 Janina Jarzynówna-Sobczak, jenž je její patronkou a po které je 2015 pojmenována. Mezi významné absolventy lze zařadit kupříkladu Krzysztofa Pastora (1956)<sup>400</sup> sólového tanečníka několika prestižních baletních scén, choreografa a ředitele baletu Velkého divadla ve Varšavě a Baletu národního divadla ve Vilniusu. Krzysztof Pastor působil na mnoha zahraničních scénách, včetně těch českých.

### **Janina Jarzynówna-Sobczak (1915–2004)**

Významná polská tanečnice, pedagožka a choreografka, původně pocházející z Vídně. Absolventka krakovského umění a rytmiky (1938). Její sólová taneční kariéra a rozvoj nově založené Školy uměleckého tance byla však zanedlouho násilně přerušena vypuknutím války. Janina Jarzynówna-Sobczak po vypuknutí okupace pracovala jako sanitářka na plicním oddělení nemocnice, kde se seznámila se svým budoucím manželem, jenž byl převezen ze zajateckého tábora a trpěl tuberkulózou.<sup>401</sup> Po ukončení války opětovně otevřela svou taneční školu, která byla zanedlouho přeměněna na Střední choreografickou školu a znárodněna, přesto však ve škole nepřestala působit a stala se její hlavní pedagogickou a uměleckou osobností. Janina Jarzynówna-Sobczak působila i jako hlavní choreografka a ředitelka baletního souboru v Baltské opeře (1953–1976), pro niž připravila několik desítek baletních inscenací.

V poválečném období pracovala na vlastním modelu tanečního divadla a na svém vlastním jazyce choreografického vyjádření. „*Nemohla jsem se úplně spolehnout na klasiku,*“ vzpomínala. „*Klasický tanec se neslučuje s duchem naší bouřlivé doby. Hledala jsem tedy nové formy vyjádření často ostré a hranaté, a když jemné, tak zase harmonické, tak jinak než u tradičního baletu.*“<sup>402</sup> Od

<sup>399</sup> Historia. *Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Janiny Jarzynówny-Sobczak w Gdańsku* [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://osbg.szkolabaletowa.pl/historia/>

<sup>400</sup> BARTKO, Emil T. *Stručná encyklopédia tanečného umenia*, s. 378.

<sup>401</sup> JARZYNÓWNA-SOBCZAK JANINA, tancerka, choreograf, pedagog. *Gedanopedia* [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: [https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=JARZYN%C3%93WNA-SOBCZAK JANINA, tancerka, choreograf, pedagog](https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=JARZYN%C3%93WNA-SOBCZAK%20JANINA%20tancerka%20choreograf%20pedagog)

<sup>402</sup> MULTARZYNSKI, Juliusz; WITKIEWICZ, Jan Stanisław. *Balet w Polsce/Ballet in Poland*, s. 28.

60. let se podílela i na několika televizních a filmových tanečních dílech, za což na počátku 70. let získala několik ocenění, včetně ceny za popularizaci baletního umění v televizi (1973).<sup>403</sup> Přezdívá se jí „polská Pina Bausch“.<sup>404</sup>



Fotografie č. 12 - Janina Jarzynówna-Sobczak

---

## OGÓLNOKSZTAŁCĄCA SZKOŁA BALETOWA IM. ROMANA TURCZYNOWICZA W WARSZAWIE

První státní baletní škola ve Varšavě, financovaná Ředitelstvím vládního divadla (později Varšavské vládní divadlo), byla založena v roce 1818 z iniciativy tehdejšího ředitele Národního divadla Ludwika Osińskiego, který pro její vedení přivedl z Paříže učitele a baletní mistry Louise Thierryho a Henriho Debraye.<sup>405</sup> Již od počátku existence této baletní školy je její výuka realizována prostřednictvím těch nejvýznamnějších italských a francouzských mistrů.

---

<sup>403</sup> JARZYNÓWNA-SOBCZAK JANINA, tancerka, choreograf, pedagog. *Gedanopedia*. [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: [https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=JARZYN%C3%93WNA-SOBCZAK JANINA, tancerka, choreograf, pedagog](https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=JARZYN%C3%93WNA-SOBCZAK%20JANINA,%20tancerka,%20choreograf,%20pedagog)

<sup>404</sup> KOMOROWSKA, Małgorzata. Polski balet na muzycznej scenie XX wieku. Między partyturą a tańcem, cz. 3 – okres powojenny II. Krok szósty: ku wizjom choreografa. 1. Janina Jarzynówna-Sobczak i sukcesorzy (27. 07. 2012). *Taniec POLSKA* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z <https://taniecpolska.pl/krytyka/polski-balet-na-muzycznej-scenie-xx-wieku-miedzy-partytura-a-tancem-cz-3-okres-powojenny-ii-krok-szesty-ku-wizjom-choreografa-1-janina-jarzynwna-sobczak-i-sukcesorzy/>

<sup>405</sup> Podstawowe informacje. *Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. R. Turczynowicza w Warszawie*. [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://www.gov.pl/web/osbwarszawa/podstawowe-informacje>

Počátky novodobé varšavské baletní školy pod uměleckým vedením Lidie Winogradzke (1950–1951) začínaly ve velmi nuzných podmínkách v prostorách bývalých vojenských kasáren; čekalo se na dokončenou rekonstrukci Velkého divadla. Postavení tanečního oboru lze ilustrovat na projevu nově zvoleného ředitele školy Arnolda Szyfmana (1951–1953), jenž byl zmocněncem Ministerstva kultury a umění pro rekonstrukci Velkého divadla: „Nastala nová epocha, v tanečnickovi vidíme především herce – umělce, který tanečním pohybem a gestem vyjadřuje děj děl a všechny lidské pocity a představy. Požadujeme a budeme vyžadovat více takových tanečníků, kteří svou profesí dokonale ovládají, po umělecké i technické stránce, ale zároveň budou úplným člověkem, kterému nejsou cizí politické a společenské, ekonomické, vědecké a umělecké problémy, které naplňují a prostupují naše současné životy.“<sup>406</sup> Vzestup baletní školy nastal zejména za uměleckého vedení Leona Wojcikowskiego (1952–1960), jenž byl váženou autoritou v baletním umění. Nástupci v této funkci se stali: Zbigniew Kilinski (1960–1966), Izabela Gorzkowska (1968–1969) a Barbara Kasprowicz (1970–1972).

V moderní historii byl důležitým momentem rok 1956, kdy se výuka přestěhovala do nových prostor, jež umožňovaly lepší podmínky pro práci a výuku a byly v blízkém sousedství Velkého divadla, přesto i zde byly problémy, týkající se nedostatečných internátních ubytovacích kapacit pro studenty. Studijní osnovy se řídily shodným nařízením, jako pro výše uvedené baletní školy.

Na varšavské škole se konaly různé školicí kampaně. Kvalifikační kurzy pro profesionálně aktivní tanečníky, kteří neměli možnost absolvovat baletní školu za války a v prvních letech po jejím skončení. V letech 1963–1965 se v budově školy konal metodický seminář Olgy Illinej. Varšavská škola také provozovala v roce 1954–1973 jako jediná v Polsku pedagogické oddělení, do kterého byli směřováni žáci po absolvování 5. ročníku obdařeni menšími tanečními schopnostmi a projevujícími zájem o pedagogiku. Na tomto oddělení pracovalo asi 100 lidí. Pouze ve Varšavě byly diplomy a doplňkové zkoušky vydávány uchazečům z různých polských měst. Od roku 1958 dostávala varšavská baletní škola systematickou podporu od sovětských pedagogů. Těžila také ze své stálé pedagogické spolupráce sólistů opery a poté Velkého divadla ve Varšavě. Časté změny na vedoucích pozicích a v učitelském sboru měly však negativní dopad na systematický rozvoj varšavské školy.<sup>407</sup>

Varšavská baletní škola má na svém kontě nejvíce významných absolventů ze všech škol – budoucích baletních předních sólistů, choreografů, pedagogů či studentů baletní pedagogiky na univerzitě. Z poválečné generace baletních umělců lze jmenovat

---

<sup>406</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945-1974*, s. 98.

<sup>407</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945-1974*, s. 98.

tyto: Wojciech Wiesiołowski (Woytek Lowski), Witold Zapała, Elżbieta Jaroń, Bożena Kociołkowska, Janusz Smoliński, Gerard Wilk, Przemysław Śliwa, Helena Strzelbicka, Renata Smukała, Andrzej Ziemiński, Piotr Nardelli, Andrzej Glegolski, Ewa Głowacka, Barbara Rajska, Jolanta Rybarska, Waldemar Wołk-Karaczewski, Dariusz Blajer, Łukasz Gruziel, Ireneusz Wiśniewski, Tadeusz Matacz, Anna Grabka, Beata Więch, Anita Kuskowska, Filip Barankiewicz, Dominika Krysztoforska, Izabela Milewska a další.<sup>408</sup>

### **Leon Wójcikowski (1899–1975)**

Polský tanečník, choreograf, šéf baletu a umělecký ředitel baletní školy. Baletní talent měl v genech, jeho matkou byla varšavská tanečnice Janina Łaczyńska – Wójcikowska. Taneční základy dále získával pod vedením Aleksandra Gillerta a Jana Walczaka. Již jako 16letý se stal členem a později prvním sólistou Ballets Russes Sergeje Ďagileva a odešel do zahraničí. Ve 30. letech zakládá vlastní taneční soubor Les Ballets de Léon Woizikovsky.

Během 2. světové války tančil nejprve ve varšavských kavárnách Kameleon a Żak, poté v otevřených divadlech Nowości a Jar a jako hostující umělec v Teatr Powszechny v Krakově. V letech 1940–1944 řídil legálně existující Městskou baletní školu ve Varšavě, vedl také vlastní taneční školu a vyučoval na dalších veřejných školách. Po Varšavském povstání byl deportován do tábora v Gablonci (Jablonci nad Nisou).<sup>409</sup>

Jeho poválečné působení, jak taneční, tak choreografické a pedagogické je velmi pestré, např. letech 1947–1950 byl prvním sólistou Nového divadla a v letech 1952–1959 působil jako choreograf ve Varšavské opeře, v letech 1953–1955 byl i šéfem baletu. V 60. letech působil i na mezinárodních baletních scénách či univerzitách (Kolín nad Rýnem, Antverpy, Bonn, Řím).<sup>410</sup> Byl považován, pro svoje choreografické nadání, za jednoho z nejvýraznějších a nejcharakternějších polských tanečníků 20. století.

---

<sup>408</sup> Podstawowe informacje. *Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. R. Turczynowicza w Warszawie*. [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://www.gov.pl/web/osbwarszawa/podstawowe-informacje>

<sup>409</sup> Leon Wójcikowski. *Encyklopedia teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/14524/leon-wojcikowski>

<sup>410</sup> BARTKO, Emil T. *Stručná encyklopédia tanečného umenia*, s. 541.

Cyril W. Beaumont<sup>411</sup> o něm napsal: "Byl to drobný, tmavovlasý, kompaktní mladý muž s nevýraznými rysy obličeje, které lze jen stěží popsat. Vypadal jako mnozí jiní mladí lidé, které je v soukromém životě těžké rozpoznat. Na jevišti však byl prvotřídním charakterním tanečníkem. Zdálo se, že je obdařen neúnavnou energií a tančí s mimořádným temperamentem, svobodou, jistotou a smyslem pro rytmus. Kromě všech těchto vlastností měl úžasnou paměť a jsem si jist, že by dokázal zatančit téměř jakoukoli roli v jakémkoli baletu".<sup>412</sup>

---

## VYSOKOŠKOLSKÉ TANEČNÍ VZDĚLÁNÍ V POLSKU

Terciální úroveň polského tanečního vzdělávání byla rozptýlena na několik univerzit. V poválečném období probíhala výuka rytmiky a choreografie na půdě např. fakult tělesné výchovy. Jak je již výše zmíněno, výuku baletní pedagogiky pro část studentů, umožňovala Baletní škola ve Varšavě. Přibližme si dvě možnosti studia na vysokoškolské úrovni, které ve své struktuře, i kdyby jen krátkodobě či mimo ohraničení výzkumu, umožňovaly studium choreografie či tance:

---

## PAŃSTWOWA WYŻSZA SZKOŁA TEATRALNA

Tato vysoká škola, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (PWST), aktuálně pojmenována – Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, byla založena v Lodži roku 1946 a o tři roky později přesunuta do Varšavy a sloučena se Státní vyšší hereckou školou (Państwowa Wyższa Szkoła Aktorska). Na škole fungovalo jevištní oddělení, v rámci, kterého byla i choreografická část. Mezi vyučovanými předměty byla pantomima, step, gymnastika či moderní tanec.<sup>413</sup> Škola byla navíc vázána výukovými osnovy dle sovětského vzoru, což ovlivnilo výběr textů, na nichž studenti pracovali, a výběr repertoáru pro absolventská představení. Výuka herců se řídila poměrně úzce pojatou, ba dokonce zkreslenou Stanislavského metodou,

---

<sup>411</sup> Cyril W. Beaumont (1891–1976), britský taneční historik, kritik, teoretik, překladatel a knižní vydavatel. Je autorem více než 40 knih o baletním umění a je považován za jednoho z nejvýznamnějších tanečních historiků 20. století.

<sup>412</sup> Leon Wójcikowski. *Encyklopedia teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/14524/leon-wojcikowski>

<sup>413</sup> Historia. *Akademia Teatralna Warszawa*. [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://akademia.at.edu.pl/historia/>

kteřá byla vytvořena v MCHAT (Moskevském uměleckém divadle). Studenti byli izolováni od mimoškolního uměleckého a kulturního života. Délka studia byla prodloužena na čtyři roky a v posledním ročníku se připravovalo diplomové představení, jehož repertoár byl až do „období tání“ vcelku velmi chudý. Hráli se převážně sovětští autoři, ale i současné i domácí tvorba a několik klasiků, polských i evropských. Současná západoevropská dramatika byla zcela opomíjena.

V roce 1951 dramatická fakulta zanikla a na krátkou dobu, v letech 1953–1958, vznikla fakulta scénického divadla, jejíž prvky se později dostaly do učebních osnov herectví. Podobně krátký život měla i fakulta choreografie (1955–1959),<sup>414</sup> na níž v letech 1956–1958 působil profesor Leon Wójcikowski. Absolventem choreografického oboru byl např. tanečník, choreograf, pedagog a baletní ředitel Witold Borkowski (1919–1995), jenž působil na pozici sólového tanečníka baletu Velké opery ve Varšavě (1950–1964), jako umělecký vedoucí a choreograf Baltské opery v Lodži či jako vedoucí tance a choreografie Centrálního uměleckého souboru polské armády (1975–1980).<sup>415</sup>

---

## UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina (UMFC), Univerzita Frederika Chopina ve Varšavě, má jednu z nejstarších tradic uměleckých univerzit v Evropě, od roku 1810. Ve své historii prošla několika bouřlivými změnami, včetně změn názvů a zřízení. Významným se stal rok 1919, kdy byla zřízena Státní hudební konzervatoř. V těžkých válečných časech fungovala z části v utajení jako „podzemní“. Po konci války byla snaha o co nejrychlejší možnost výuky a konzervatoř již v roce 1945 zahájila provoz. V následujícím roce došlo k restrukturalizaci a vzniku Státní vyšší hudební školy [Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna [PWSM]. K odkazu Fryderyka Chopina se univerzita, prostřednictvím svého oficiálního názvu, přihlásila na konci 70. let.

K profesionálnímu vzdělávání a pedagogické specializaci na Hudebně pedagogické fakultě UMFC dochází až od roku 1972.<sup>416</sup> Na počátku bylo Vyšší studium pro učitele tanců profesora A. Szalińskiego.<sup>417</sup> Studijní program byl vytvořen

---

<sup>414</sup> Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. *Culture.pl* [online]. [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/miejsce/akademia-teatralna-im-aleksandra-zelwerowicza-w-warszawie>

<sup>415</sup> BARTKO, Emil T. *Stručná encyklopédia tanečného umenia*, s. 88.

<sup>416</sup> Historia Wydziału Tańca. *Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*. [online]. [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://chopin.edu.pl/universytet/wydzialy/wydzial-tanca/historia-wydzialu-tanca>

<sup>417</sup> Antoni Szaliński (1925–1997), uznávaný polský dirigent, skladatel a oblíbený pedagog. Autor mnoha sborových a instrumentálních skladeb. Několik desítek let pracoval a vedl pěvecké sbory. Působil i na pozici děkana a proděkana Fakulty hudební výchovy na Hudební akademii Fryderyka

v Ústředním pedagogickém centru uměleckého vzdělávání Teresou Czajkowskou, inspektorkou baletní výchovy či Barbarou Kasproviczovou, uměleckou ředitelkou Státní baletní školy ve Varšavě. Programový základ vytvořili mimo jiné prof. Zbigniew Korycki, prof. Janina Pudełek, Irena Turska, M. A. Danuta Piasecka, M. A. Jarosław Piasecki, Dr. Krystyna Świdarska, prof. Gerwazy Świdarski.<sup>418</sup> Univerzita aktuálně nabízí možnost studia v těchto oborech: Pedagogika baletu, Současný tanec, Choreografie a teorie tance<sup>419</sup> a je rovněž místem, odkud pochází nejvíce osobností těchto oborů, které dále předávají svoje zkušenosti po celém území Polska.

---

Chopina ve Varšavě. Angažoval se i v různých hudebních sdruženích. Držitel několika ocenění a vyznamenání, včetně Rytířského kříže (Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski).

<sup>418</sup> Historia Wydziału Tańca. *Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina* [online]. [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://chopin.edu.pl/universytet/wydzialy/wydzial-tanca/historia-wydzialu-tanca>

<sup>419</sup> Wydział. *Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina* [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://chopin.edu.pl/universytet/wydzialy/wydzial-tanca>



Analýza a srovnání československého a polského tanečního školství je náročným úkolem, jelikož na každém stupni vzdělávacího procesu se nachází řada specifických prvků. Historický kontext výuky budoucích baletních umělců ukazuje, že v Polsku byla této oblasti věnována větší pozornost a zodpovědnost, což zahrnovalo i komplexnější podporu, včetně možnosti bezplatného studia. Přestože se Polsko mělo před druhou světovou válkou chlubit delší tradicí baletního umění, jeho startovní pozice po skončení konfliktu byla z různých důvodů složitější. Situaci po konci války zhodnotil historik a teoretik tance ze Státní vyšší hudební školy v Krakově, prof. Stanislaw Glowacki (1875–1946): *Nikdo ze starších, počínaje od mistra Wójcikowskiego není ve formě a mladí nic nevědí a nemají se to kde naučit. Při procházce Krakovem člověk čte všechny plakáty, cedule na domech a inzeráty v tisku oznamující taneční produkci a vznik škol. Člověka zachvátí strach, aby se na varšavských ministerstvech nenašel nějaký nový „Scipio“ a nebude chtít tuto svatyni Terpsichóry zničit nějakým nařízením... Po letech nucené nehybnosti si chtějí mladá těla konečně uvolnit nashromážděnou životní sílu ve sportu a v nejvyšších sublimacích života, v tanci (...) s tím je třeba souhlasit, ba dokonce toho využít tento živelný proud, jen jej vhodně nasměrovat.*<sup>420</sup>

Rozdílná praxe v oblasti baletního vzdělávání je zřetelná již od nejranějšího věku studujících. Tato skutečnost je pevně spjata s délkou studia na baletních konzervatořích a gymnáziích, a také s věkem, kdy děti studium zahajují. Ve srovnání s Polskem, kde se děti do baletního studia zapojují již po ukončení třetí třídy, v českém a slovenském kontextu je tento krok učiněn až o dva roky později.

Toto téma bylo výrazně diskutováno z československé perspektivy, např. v rámci Divadelní žatvy v roce 1960, kdy bylo studium stále ještě čtyř až pětileté. Uvedená událost nabídla platformu pro představení referátů zástupců baletních konzervatoří. Kritické pohledy byly přesně cíleny a jednou z nich byl i komentář Evy Jaczové, která se zabývala tehdejšími problémy v tanečním vzdělávání, jeho systematičností – nebo spíše jeho nesystematičností a nejednotností. Lze vyzdvihnout např. tyto její připomínky: *... k dosažení dobré technické připravenosti absolventů našich učilišť nijak neprospívá to, že žáky přijímáme až ve věku 14 let, kdy se jejich tělo podrobují různým fyziologickým změnám, nemluvě již o tom, že za 5 roků není možné probrat jako celek důkladně učivo klasické baletní techniky. Dalším nedostatkem našeho baletního školství*

<sup>420</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 15.

je i to, že naše tři konzervatoře nepostupují ruku v ruce. Nemají stejné učební plány a osnovy, stejné vyučovací předměty a konečně stejně dobré pracovní podmínky.<sup>421</sup>

Za brněnskou konzervatoř se poté vystoupila Mira Figarová se svým komentářem k nastalé situaci: *Jestliže měla pražská konzervatoř to štěstí, že sovětské pedagogové předávali své velké zkušenosti Praze po dva roky, bylo by nejvýš správné, abychom se sešli na aktivu pedagogů, kde by nás pražští kolegové informovali o všech nových změnách, které doznalo naše baletní školství, abychom mohli jít společně a pracovat ruku v ruce, jako je tomu v Sovětském svazu.*<sup>422</sup>

Nastalé příčiny posléze vysvětlila doktorka Tymichová: *Osnovy, jak je máme na pražské konzervatoři, jsou v podstatě osnovy, které jsme vypracovali se soudružkou O. A. Iljinou ze Sovětského svazu, která zde rok strávila tím, že nám pomáhala zorganizovat taneční výchovu v podmínkách, které byly tenkrát možné. Tyto osnovy byly však poněkud pozměněny pozdější poradou na ministerstvu školství u soudruha Harvařika. Na této schůzce se sešli zástupci brněnské a pražské konzervatoře. Nebyla přizvána Bratislava. Brno pozměnilo některé předměty, takže máme opravdu rozličné osnovy s Bratislavou, která si ty osnovy vypracovala poněkud dříve.*<sup>423</sup> Základy osnovy pro taneční výuku byly od 50. let víceméně shodné pro československé i polské baletní školství, neboť pedagogové absolvovali školení v Sovětském svazu, případně čerpali z lekcí od sovětské baletní pedagožky Olgy Iljiny Alexandrovny, jejíž výuka je implementována v baletních školách do dnešní doby.

Za brněnskou konzervatoř přednesl příspěvek i tanečník, pedagog a baletní mistr Jiří Nermut: *Ministerské výnosy, opírající se o názory praktických, a i teoretických odborníků, donedávna ještě byly důkazem toho, že v kruzích těchto odborníků převládaly a vítězily síly, které naše československé baletní umění asi na světovou úroveň ve větším měřítku postavit nechťely. Neboť by jinak v našem patnáctiletém státě již dávno byly zřízeny devítileté baletní školy, jak jsme toho svědky v ostatních lidově demokratických státech (Maďarsko, Rumunsko, Polsko), které dávno si vzaly vzor ze sovětského baletního školství. Dnes po mnohaletých zkušenostech jsme se přesvědčili, že veškeré ty směry, ty naše dožívající buržoasní školy k ničemu pořádnému v našem tanečním celonárodním umění nevedly.*<sup>424</sup> Tyto příspěvky dokumentují, jak palčivým tématem byla ona stále diskutovaná délka studia, v němž byla rozdílnost několika let. Tento čas mezitím „suplovaly“ právě ony baletní přípravy, k nimž je diferenciální přístup i mezi českou a slovenskou stranou. Národní divadlo v Praze a v Brně v této

---

<sup>421</sup> *Divadelní žatva 1960: aktiv o problémech současného baletního umění ve dnech 11. – 13. dubna 1960 v Brně.* Praha: Svaz čs. divadelních umělců, 1960, s. 48.

<sup>422</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>423</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>424</sup> *Ibidem*, s. 60.

tradici pokračuje a ke svému odkazu se hrdě hlásí. Slovenská baletní scéna aktuálně baletní přípravku při SND nerealizuje.

Dalším problémem, který se vztahoval ke školství a který baletní umění tíží do dnešní doby a tím je početní nepoměr mezi studenty a studentkami. Tymichová: *Letos např. na pražské konservatoři ze 103 přihlášených k přijímacím zkouškám bylo pouze 15 hochů a 88 dívek. Z hochů pak bylo 11 z Prahy a 5 mimopražských, z nichž se jeden nedostavil ke zkouškám. V této situaci pochopitelně sáhneme i po starších chlapcích do 18 let, kteří se uplatnili v STM. Připomínám ještě, že většina z nich jsou zdravé dělnické kádry, takže i to mluví pro jejich přijetí.*<sup>425</sup> K nepoměru se vyjadřoval i Viktor Malcev, i když své připomínky směřoval na složení pedagogického sboru: *Na státních konservatořích by měly být pedagogické síly v hlavním předmětu (akademickém tanci) rovnoměrně rozděleny mezi muže a ženy. Není rozhodně správné, aby žena učila muže a muž, aby učil ženu. V Sovětském svazu, kde mají bohaté pedagogické zkušenosti, to přísně dodržují. Projevuje se to hlavně v jasně vyhraněných postavách muže a ženy na scéně.*<sup>426</sup> S dostatečným a vhodným zastoupením v pedagogickém sboru mělo komplikace i polské školství. Spíše, než genderové otázky byl problém s generační výměnou pedagogů. Situace se začala měnit až počátkem 70. let, což nazývají procesem „omlazení“ baletu, který přímo souvisel se Zákonem vyhlášeným v roce 1972, týkající se práva tanečních umělců na odchod do předčasného důchodu, který byl pro tanečnice stanoven ve věku 40 let a pro tanečníky ve věku 45 let.<sup>427</sup>

Významný rozdíl se projevil na úrovni vysokoškolského vzdělání v oblasti tance, kde československé školství se ukázalo být mnohem více otevřeno přijímání tanečních a choreografických oborů na úrovni akademií, zvláště v prvních poválečných letech. To je zřejmé především na příkladech Akademie múzických umění v Praze a Vysoké škole múzických umění v Bratislavě. Není náhodné, že některé klíčové osobnosti (např. Jan Reimoser), jež přispěly k vytvoření těchto profesionálních vysokoškolských oborů, se shodují pro obě taneční oblasti. Podstatnému rozvoji těchto vzdělávacích programů byla v rámci Československa věnována větší pozornost než v Polsku, kde se oficiální založení Katedry tance dočkali až o více než deset let později.

Chtěla bych zdůraznit, že baletní vzdělání v Polsku, zejména na úrovni konzervatoří a gymnázií, si dlouhodobě dokázalo udržet příznivější podmínky pro svůj rozvoj a profesionalizaci. Co tím přesně myslím? V polském systému existuje silný základ a tradice týkající se baletního vzdělávání což jim umožnilo dosáhnout takových výsledků. Polské konzervatoře, které se věnují výuce baletu, jsou vybaveny nejen nezbytnými prostředky (materiálními, institucionálními, personálními), ale též

---

<sup>425</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>426</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>427</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 148.

příznivým prostředím, které je neocenitelné pro rozvoj talentů v tomto oboru. Na druhou stranu, na českém území toto vzdělávání čelilo nelehkým výzvám. Československé konzervatoře měly co do činění s podmínkami, které byly méně příznivé než v Polsku, a to zejména v kontextu délky studia. Toto je jedna z klíčových oblastí, která byla často diskutována a požadována jak ze strany studentů, tak pedagogického sboru. Přesto, navzdory těmto náročným podmínkám, československé konzervatoře dokázaly úspěšně vychovat řadu vynikajících baletních umělců. To bylo díky značnému úsilí a odhodlání pedagogického sboru, který se nezalekl čelit komplikovaným situacím a výzvám, které přišly na jejich cestu.

Nicméně, nutno podotknout, že tento trend se změnil v další fázi vzdělávání – na vysokoškolské úrovni. Zde v rámci československého uměleckého prostředí byla věnována mnohem větší pozornost a důslednost při formování baletního vzdělávání. Tato změna byla patrná zejména po založení tanečních konzervatoří, které hrály klíčovou roli v posilování baletního vzdělávání na vysokoškolské úrovni.

## 6..PERIPETIE OBNOVY DIVADELNÍHO ŽIVOTA

Tato kapitola je zaměřena na vývoj baletních scén v poválečné éře a v 50. letech minulého století. Jedna z podkapitol se specificky věnuje vybranému aspektu problémů charakteristických pro toto období; finančnímu ocenění umělců, a nástinu této problematiky. Zvláštní pozornost je věnována rozvoji baletních scén, jejich repertoáru a osobnostem, které stály u zrodu jejich pokroku a úspěchu. Medailonky jsou věnovány jak zástupcům taneční a choreografické sféry, tak i vedoucím osobnostem.

### ČESKOSLOVENSKO A POLSKO NA PRAHU NOVÝCH MOŽNOSTÍ

Nacházíme se v éře končící 2. světové války, monumentálního konfliktu, jehož vliv na 20. století a jeho celosvětové dění je nezpochybnitelný. Válka zanechala nezvratné stopy v životech a osudech lidí různých sociálních vrstev, a tato skutečnost neobcházela ani svět tance. Umělci se začali vracet z koncentračních táborů a z nucených prací, avšak někteří z nich se již nikdy nevrátili, což představovalo pro divadelní svět ztrátu mnoha nenahraditelných talentů.

Divadelní scény v Československu i v Polsku se začínaly již připravovat pro obnovení své činnosti. Umělci se nadšeně vrhali zpět do svého povolání. Po několika letech strávených v těžkých podmínkách bylo však výzvou znovu nalézt psychickou a fyzickou rovnováhu. Dlouhotrvající období nejistoty a nečinnosti mělo své následky. Tanečníci, zvyklí na náročnou a pravidelnou práci, pociťovali tuto nepříznivou situaci ještě intenzivněji. Denní trénink a fyzická připravenost jsou pro ně zásadní, a jejich nedostatek měl významný dopad na schopnost vrátit se do svého normálního a nutného rytmu. Někteří z nich se s obtížemi vraceli do baletních sálů a znovu si osvojovali fyzickou kondici, na které tak tvrdě pracovali. Nicméně, navzdory všem těmto překážkám se umělci těšili na budoucnost, a i když cesta vpřed nebyla lehká, byli připraveni čelit výzvám a opět se oddat své vášni.

Relativní období poválečného „klidu“ netrvá dlouho. Zlomový moment představuje období spojené s nástupem komunistické moci v obou zemích, jehož politické důsledky na kulturní scénu jsou nesporné. Zvláště významným předěl představuje rok 1948 a následující první polovina 50. let, která byla intenzivně ovlivněna řadou světových událostí.

Turbulentní změny, které nastávají s koncem války v rámci československé umělecké společnosti, bývají v teatrologických publikacích jako tzv. divadelní revoluce.<sup>428</sup> Divadla opětovně zahajují provoz ke dni 11. května 1945; stalo se tak po návratu košické vlády do Prahy, kdy vydal vojenský velitel Velké Prahy gen. Karel Kutlvašr<sup>429</sup> nařízení, jímž s okamžitou účinností povolil otevření všech zábavných podniků, divadel atd. denně do 24 hodin. Tím zrušil pro československou metropoli protektorátní výnos o uzavření divadel.<sup>430</sup>

Zároveň nastávají zcela zásadní změny, zejména politického rázu, které značně ovlivní směřování československého divadelnictví, jeho úrovně a repertoáru na několik dalších desetiletí. *Komunistická strana se prostřednictvím svých členů, někdy i divadelníků slavných jmen, a samozřejmě i pomocí mnoha oportunistů ujala direktivního řízení našeho divadelnictví, což byl jev, jaký po staletí české divadlo nepoznalo. Pouze katolická církev za raného a vrcholného středověku řídila a přísně hlídala divadelní projevy ve svých svatyních podle regulí platných většinou pro celý evropský kontinent. KSČ převzala tedy i za osudy divadla načas plnou odpovědnost, kterou z ní před dějinami již nikdo nesejme. Komunisté pracující v divadelnictví měli jednotně prosazovat kulturněpolitické direktivy politbyra a kulturního odboru KSČ. Strana se snažila podle svých představ řídit a hlídat veškerý provoz divadel. Rozhodovala o personálních otázkách, o ideovém zacílení tvorby i o její stylové podobě.*<sup>431</sup> V období 1945-1947 došlo k přijetí právních norem, které vytvořily legislativní rámec pro přestavbu československého divadelnictví. Dochází

---

<sup>428</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 35.

<sup>429</sup> arm. gen. Karel Kutlvašr (1895-1961), jako československý legionář, armádní generál a oběť politické perzekuce ze strany komunistického režimu, se v historii významně zapsal. Byl členem České družiny, která se později stala součástí Československých legií na ruské frontě, dále poté zastával funkci velitele 1. československého střeleckého pluku plukovníka Švece. Působil také jako velitel 2. pěší brigády v Chomutově a ve třicátých letech 20. století vedl 4. pěší divizi v Hradci Králové. Během mobilizace převzal velení Hraniční oblasti 35, a v období okupace se stal členem odbojové organizace Obrana národa. Ve svých 33 letech se stal jedním z nejmladších generálů v československé armádě.

Nicméně, osud generála Kutlvašra po roce 1948 se nesl v tragických tónech. V roce 1949 byl ve vykonstruovaném procesu odsouzen za velezradu na doživotí a k armádní degradaci na nejnižší hodnost. Prošel vězením na Mírově i v Leopoldově, a byl propuštěn v rámci amnestie v roce 1960 s vážně narušeným zdravím. Generál Kutlvašr zemřel o rok později, ve věku 66 let. Plně rehabilitován byl až po roce 1989.

<sup>430</sup> ČERNÝ, Jiří. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 19.

<sup>431</sup> ČERNÝ, František. *Za divadlem starým i novým*. Praha: Karolinum, 2005, strana 247.

k principiálním změnám, týkajících se vlastnictví divadel a řízení souborů, a to prostřednictvím nově přijatých ministerských výnosů, jež vešly v platnost v následujících měsících a byl tak vytvořen předpoklad pro centrální řízení divadel jako institucí.

První výnos byl ze dne 8. června 1945: *Výnosem ministerstva školství a osvěty (MŠO) byl zrušen systém divadelních koncesí a produkčních listin (...) a dočasně, tj. do 31. 7. 1945 byla správa divadel předána závodním radám jmenovaným podle směrnic Ústřední rady odborů. Divadelní sály a budovy včetně zařízení byly prohlášeny za majetek určený veřejným kulturním zájmům.*<sup>432</sup> Dalším výnosem, ze dne 13. června 1945 byla zřízena Divadelní rada, která měla sloužit jako umělecký a kulturněpolitický poradní sbor pro zásadní otázky. Tento dekret vedl k vytvoření Divadelní rady při Ministerstvu školství a osvěty (MŠaO), složené ze zástupců odborů, jako byla Odborová rada divadelníků či Ústřední rada odborů, zástupců ministerstva školství a osvěty a zemských národních výborů.<sup>433</sup> Složení rady bylo: předseda Jaroslav Kvapil, E. F. Burian, Jiří Kroha, Josef Träger, Jan Kopecký, Stanislav Neuman, Miroslav Kouřil, Jan Škoda a tajemník ÚRO Jiří Kupka.<sup>434</sup> Implementace těchto opatření generovala řetězec důsledků, mezi něž patřilo např. klíčové rozhodování Divadelní rady. Předsedající Miroslav Kouřil sehrál v tomto procesu rozhodující roli. Pod jeho expertním vedením byly vypracovány dva návrhy, které obsahovaly seznam potenciálně vhodných kandidátů na pozice ředitelů divadel a uměleckých šéfů. Tato doporučení měla širokou aplikaci nejen pro pražské divadelní scény, ale také pro divadla mimo hlavní město a jejich provozovatele. *Jmenný seznam možných ředitelů a šéfů nebyl určen ke zveřejnění, dokonce ani ne ke konzultaci s jinými divadelními orgány, např. Svazem českého herectva, a konečné rozhodnutí v každém jednotlivém případě bylo jen na ministrovi Nejedlém.*<sup>435</sup> Divadelní rada podala brzy v důsledku vnitřních rozporů demisi. Jejím zánikem skončila dočasně éra státem řízeného českého divadelnictví.<sup>436</sup>

Třetí výnos, ze dne 27. července 1945 - *Výnosem ministerstva školství a osvěty (MŠO) stanovil prozatímní organizaci profesionálních divadel a za jejich provozovatele určil tyto právnické osoby: "stát, zemi, československou armádu, ÚRO, Svaz české mládeže, města, družstva měst a družstva divadelníků a návštěvníků.*<sup>437</sup> Chaotická situace, která nastala zejména po tomto třetím výnosu ministra Nejedlého, přičemž

---

<sup>432</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 155.

<sup>433</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>434</sup> ČERNÝ, Jiří. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 20.

<sup>435</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>436</sup> *Ibidem*, s. 23.

<sup>437</sup> O nové české drama aneb divadlo jako politická zbraň (1945-1948). *SORELA* [online]. [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: [http://cl.ff.cuni.cz/sorela/nova\\_skutecnost01.htm#a13](http://cl.ff.cuni.cz/sorela/nova_skutecnost01.htm#a13).

hlavní příčinou byla nedostatečná připravenost divadelní obce a ministerských úředníků na tento krok. *K jednomu dni, 1. srpnu, zveřejnili seznam provozovatelů a jim závazně přidělených divadel, přičemž s velkou částí z nich nebylo přidělení předem projednáno či finančně zajištěno a nebylo rozhodnuto o vedení ustanovených divadel, a k témuž dni byly zrušeny všechny uzavřené smlouvy a začínala platnost smluv nových, které leckde neměl kdo uzavřít. Většina herců tak po 1. srpnu zůstala bez angažmá a bez prostředků.*<sup>438</sup>

Uvedená rozhodnutí odstartovala novou éru československého baletu. Její první fázi charakterizovala především expanzí baletních divadelních souborů. V tomto období se jednalo spíše o kvantitativní než kvalitativní růst, který nastal až v následujícím desetiletí. Během prvních let se na českém území rozrostl počet baletních souborů na devět (Brno, České Budějovice, Liberec, Plzeň, Praha, Olomouc, Opava, Ostrava, Ústí nad Labem). Expanze baletních souborů přinesla vedle svých předností také určitá úskalí. V počáteční fázi se potýkaly s nedostatkem odborně vzdělaných choreografů, baletních mistrů a v podstatě i samotných interpretačních členů souborů. Toto nedostatečné zastoupení odborníků bylo postupně řešeno především prostřednictvím absolventů tanečních konzervatoří a následně také odborníků z akademické sféry (např. AMU, VŠMU), kde došlo k významným posunům. Tématu tanečního školství v daném časovém období je věnována rozsáhlá podkapitola v této části.

Další důležitou změnou bylo ukončení činnosti německých divadel, což vedlo k zániku německé hudební kultury na československém území. Nové německé divadlo a Židovská divadla (Židovské komorní, Uranie), společně se dvěma státem dotovanými českými divadly – Národním a Stavovským – tvořily předválečnou oficiální divadelní síť. Městské divadlo Královských Vinohradů mělo podporu obce.<sup>439</sup>

---

## ROK 1948

O provázanosti kulturních a politických dějin lze intenzivněji psát v Československu zejména po roce 1948. Dramatické události spojené s komunistickým pučem vedly k zásadní proměně základních parametrů politického systému, včetně zásadní proměny vnitřní mocenské struktury. Znamenaly definitivní konec respektování společenské, politické a kulturní plurality. Československo se zároveň bezpochyby zařadilo do východního bloku pod bdělým dohledem sovětských patronů.

---

<sup>438</sup> ČERNÝ, Jiří. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 22.

<sup>439</sup> VLČKOVÁ, Olga. *Divadlo a divadelní scény*. Praha: Paseka, 2014, s. Zmizelá Praha, s. 12.



Komunistické „uchopení moci“, jehož důledky ovlivnily české a slovenské na několik následujících dekád.<sup>440</sup> Mezi jedny z důsledků etablování nedemokratického režimu s totalitními rysy patřilo značné omezení svobody slova a tvorby. Došlo k zavedení cenzury, která doslova rdousila jakoukoli odlišnou myšlenku či názor od oficiální marxisticko-leninské ideologie. *Komunistická strana považovala divadlo – tak jako film, rozhlas, televizi, literaturu – za účinný prostředek stranické propagandy v době upevňování svých pozic ve státě. Jak straně na divadle záleželo, dokládá už divadelní zákon, manifestačně předřazený po únorovém převzetí moci jiným, i to, že režim provoz divadel po dlouhá léta štědře hradil, povolna se vytvořila a upevnila hustá divadelní síť.*<sup>441</sup> Po únoru 1948 se však repertoár dramaticky zúžil. Hry musely být schváleny státní komisí a musely odpovídat ideologii komunistického režimu. Divadlo se stejně jako kultura stalo silným nástrojem propagandy. V uměleckých dílech se očekávalo, že budou vychvalovat komunismus a jeho ideály. Tvorba, která neodpovídala těmto požadavkům, byla buď zakázána, nebo odsunuta do zapomnění. Události začínaly nabírat rychlý spád. Již dne 25. února 1948 byl ve Svobodných novinách uveřejněn manifest Syndikátu spisovatelů, *Prohlášení kulturních pracovníků – Kupředu, zpátky ni krok!*<sup>442</sup> *Zmíněné prohlášení se stavělo za projekt rekonstruované Gottwaldovy vlády a hovořilo o podílu kulturních pracovníků na „československé cestě k socialismu“, jež povede k „opravdové demokratizaci kultury“ a vytváření „nových kulturních hodnot“.*<sup>443</sup> Ono známé sokolské heslo zneužil Klement Gottwald, předseda vlády, ve svém novoročním projevu 1. ledna 1948. V ten moment ještě bylo tak zřejmé, jak ono heslo se stane v následujících měsících propagandou užívané a prezentované: *Kupředu dnes již vyzkoušenou cestou lidové demokracie k pokojnému a šťastnému životu všech pracujících, kupředu zpátky ni krok!*<sup>444</sup>

Ještě než se na počátku března 1948 ustanovil Ústřední akční výbor divadelníků, jehož prací byla zejména koordinace a kontrola nad již vytvořenými akčními výbory v jednotlivých divadlech, které vznikaly již v únoru, byla situace zpočátku na některých místech nepřehledná a lze jí hodnotit i jako vyhrocenou. *Na některých místech docházelo k nepřehledným situacím; např. ve Slezském zemském divadle v Opavě*

---

<sup>440</sup> Podrobněji např. zde: KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2004. 359 s. Otazníky našich dějin. ISBN 80-7277-212-0; KUSÁK, Alexej, MOHYLA, Otakar, ed. a KLOMÍNEK, Miroslav, ed. *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998. 663 s. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-055-3.

<sup>441</sup> ČERNÝ, František. *Za divadlem starým i novým*, s. 248.

<sup>442</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 54.

<sup>443</sup> KNAPÍK, Jiří. Akční výbory a kultura na prahu nové doby. In: *Soudobé dějiny*, r. 9, č. 3-4, s. 456.

<sup>444</sup> Gottwald, Klement. *Kupředu, zpátky ni krok!: sborník projevů předsedy vlády a dokumentů ze dnů 17. - 29. února 1948: akční program nové Gottwaldovy vlády přednesený v ÚNS dne 10. března 1948*. Praha: Orbis, 1948. 78 s. strana 3

vznikly dokonce tři akční výbory, které se navzájem vylučovaly a osočovaly jako „reakční akční výbory“, což si vynucovalo ustanovení rozhodčího orgánu.<sup>445</sup>

V roce 1948 došlo k významné reorganizaci a restrukturalizaci kontrolních mechanismů divadel. To bylo umožněno díky divadelnímu zákonu, přijatému na jaře téhož roku, který měl zásadní dopad na celkovou strukturu divadelního prostředí, včetně baletních složek. Zákon, kterým se vydávají základní ustanovení o zřizování divadel a o divadelní činnosti č. 32/1948 Sb., (divadelní zákon) vyhlášen dne 2. dubna 1948 definoval postavení a funkci divadla v československé společnosti. Umožnil komunistickému režimu mocenské ovládnutí divadla prostřednictvím Ministerstva školství, věd a umění (MŠVU) a ideologický dozor Ministerstva informací a osvěty (MIO) nad programovou i uměleckou stránkou divadelní kultury, přičemž zřídil dva vrcholné orgány:

- Při ministerstvu školství a osvěty se zřizuje pro zemi Českou a Moravskoslezskou při pověřenectvu školství a osvěty pro Slovensko divadelní a dramaturgické rady o 18 členech a 6 náhradních, jakožto iniciativní a poradní sbory ve věcech divadelních. (§ 11)
- Při ministerstvu informací se zřizuje pro zemi Českou a Moravskoslezskou a při pověřenectvu informací pro Slovensko divadelní propagační komise nejvýš o 9 členech a 3 náhradních z původců divadelních děl, dramaturgů, provozovatelů divadel, divadelních ochotnických spolků, loutkářů a organizací divadelních návštěvníků. (§ 12)
- Nelze opomenout i § 28, v němž zákon mimo dalšího rušil divadelní koncese, které byly vydané po válce a vstoupily v platnost 8. června 1945.<sup>446</sup>

Dramaturgie a repertoár se citelně orientovaly na sovětský a slovanský repertoár a na domácí klasickou tvorbu. Z ideologického hlediska měl již zmíněný divadelní zákon z také značného dopadu. Stanovil, že divadlo by mělo sloužit k výchově pracujících lidí a propagovat socialistické ideály, což objektivně vedlo k omezení tvůrčí svobody a k cenzuře divadelních her, které nezapadaly do oficiální ideologického rámce. Nezbytnou podmínkou pro jmenování všech administrativních i uměleckých ředitelů se stalo vlastnictví členské legitimace KSČ.<sup>447</sup> V rámci vývoje československého divadelního umění došlo k bezprecedentní situaci v kontextu českých dějin, kdy

---

<sup>445</sup> KNAPÍK, Jiří. Akční výbory a kultura na prahu nové doby, s. 457.

<sup>446</sup> Věstník Ministerstva školství a osvěty, 30. dubna 1948, Ročník IV, 30. dubna 1948, sešit 8, Praha: Státní nakladatelství, 1948. (strany 157–162).

<sup>447</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 55.

všechny divadelní scény byly zřizovány výhradně státem, konkrétně pod vedením KSČ, což trvalo déle než čtyřicet let.

---

## HISTORICKÝ KONTEXT 50. LET

První polovinu 50. let minulého století v Československu charakterizovaly politické represálie a snaha o hospodářské reformy. Toto časové období je často označováno za éru "stalinizace", během které se československá vláda pod taktovkou Klementa Gottwalda pokoušela napodobit sovětský model státního řízení. Patřily sem agresivní násilná kolektivizace zemědělství nucené zestátnění ekonomiky, zintenzivnění cenzury a koneckonců i značné politické represe.

Smrt sovětského diktátora Josifa Vissarionoviče Stalina, 5. března 1953.<sup>448</sup> představovala zlomový bod nejen pro Sovětský svaz, ale i pro celý východní blok, Polsko a Československo samozřejmě nevyjímaje. Nikita Chruščov, Stalinův nástupce, svým tajným projevem Kult osobnosti a jeho důsledky na XX. sjezdu KSSS,<sup>449</sup> jenž se konal v únoru 1956, inicioval politiku destalinizace, která se kriticky vymezila proti Stalinova kultu osobnosti a jeho režimu teroru. Na politické úrovni to umožnilo nástup nové éry známé jako určité „tání“ v Sovětském svazu.

Chruščovem za obtížných okolností řízená destalinizace zahrnovala kromě jiného také propuštění tisíců politických vězňů z gulagů a snahu o rehabilitaci obětí Stalinova režimu. Toto období také znamenalo nárůst umělecké a kulturní aktivity, která byla za Stalinovy vlády silně cenzurována. Na mezinárodní úrovni Stalinova smrt zmírnila napětí mezi Sovětským svazem Západem. Chruščovova politika „mírového soužití“ s kapitalistickými státy vedla k určitému zlepšení vztahů mezi Východem a Západem.

V Československu se situace významně proměnila. Kromě úmrtí J. V. Stalina, k tomu přispěla i následná smrt Klementa Gottwalda a provedení měnové reformy, jež výrazně ovlivnila ekonomickou situaci obyvatel. Tato reforma vyústila v inflaci a zvýšila sociální nerovnosti, když mnoho lidí přišlo o své úspory. Konec padesátých let přinesl v Československu jisté uvolnění politického klimatu. Oběti politických represí byly postupně rehabilitovány a došlo k uvolnění cenzury. Toto období je také spojené s rozvojem kultury a umění, se začátkem tzv. "zlatých šedesátek".

V historickém vývoji Polska hraje zásadní roli spíše rok 1956, a události známé pod označením, polský říjen.<sup>450</sup> Jednalo se o rozsáhlé dělnické protesty namířené proti tehdejšímu režimu. Vyústila v politickou krizi, završenou rezignací tehdejšího

---

<sup>448</sup> VYKOUKAL, Jiří, TEJCHMAN, Miroslav a LITERA, Bohuslav. *Východ: vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944-1989*, s. 299.

<sup>449</sup> Ibidem, s. 304-305.

<sup>450</sup> JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. Praha: Slovart, 2008, str. 318-319.

komunistického lídra Bolesława Bieruta<sup>451</sup> a ustanovením nového vůdce Władysława Gomułky.<sup>452</sup> Tato změna ve vedení země přinesla určitou míru uvolnění politického režimu a zlepšení ekonomické situace. Polský říjen 1956 také symbolizuje konec éry stalinismu v Polsku. Přestože země zůstala pod vlivem Sovětského svazu, začínala se projevovat snaha o větší autonomii a nezávislost. Významně se tak inicioval proces vedoucí k následné politické a ekonomické limitované liberalizaci země, čemuž přispěl i rostoucí vliv polské katolické církve; stal důležitým faktorem v podpoře a propagaci národní identity, zároveň fungoval jako opozice proti komunistickému režimu. Její rostoucí autorita se stala jedním z klíčových faktorů ovlivňujících polskou společnost v padesátých letech a následujících dekadách.

Třebaže kultura byla pod silným státním dohledem, začínala se projevovat touha po větší svobodě a kreativitě. Období takzvaného „odtajnění“, které představuje výrazné otevření polského uměleckého a literárního prostředí.

Druhá polovina 50. let přinesla v divadelnictví první transformace. V Polsku tato dekáda znamenala radikální proměnu v divadelní sféře. Hnutí tzv. „divadelních laboratoří“,<sup>453</sup> inspirované novátorskými postupy Jerzyho Grotowského,<sup>454</sup> který prosazoval návrat k základům divadelního umění, způsobilo prudký posun od konvenčních forem k experimentálním přístupům. Co se týče baletu, Polsko v 50. letech prošlo obdobím intenzivního rozvoje a inovací. Nová díla v choreografii Conrada Drzewieckiho,<sup>455</sup> reflektovala moderní taneční trendy, a přitom udržovala silnou vazbu na polskou kulturu a tradice. Balet se stal důležitým prostředkem pro vyjádření národní identity a odporu vůči politickému tlaku.

Padesátá léta jakkoli poznamenaná represí nedemokratického režimu přinesla v Československu a Polsku průlom v divadelní a baletní tvorbě v podobě nových děl charakterizovaných významným posun od tradičních forem k experimentálním.

---

<sup>451</sup> Bolesław Bierut (1892–1956) byl prominentním postavou polského komunismu, který vykonal zásadní roli v establišmentu socialistického režimu v Polsku po roce 1945. Tentokrát zastával post prezidenta Polska v letech 1947 až 1952 a následně předsedal radě ministrů v letech 1952 až 1954. Dále byl prvním generálním tajemníkem Polské sjednocené dělnické strany (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, PZPR), hlavní komunistické strany v zemi. Bierutův život skončil za záhadných okolností 12. března 1956 v Moskvě, během oficiální návštěvy Sovětského svazu, kde se zúčastnil XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS).

<sup>452</sup> Władysław Gomułka (1905–1982) byl významnou postavou polské komunistické politiky. Jeho politická dráha byla poznamenána několika lety strávenými ve vězení, po kterých následovala jeho rehabilitace. Podnět k jeho politickému návratu a vzestupu přišel v důsledku změn, které vyvolaly protesty pracujících v Poznani v červnu roku 1956. Tento sociopolitický zvrát mu umožnil stát se v letech 1956 až 1970 hlavním představitelem Polské sjednocené dělnické strany, jako její první tajemník.

<sup>453</sup> Hnutí tzv. "divadelních laboratoří"

<sup>454</sup> Jerzy Grotowski (1933–1999), významný polský divadelní teoretik, režisér, reformátor, performátor, experimentátor a autor idey „chudé divadlo“, v němž dochází k zapojení diváka do představení.

<sup>455</sup> Conrad Drzewiecki, více na s. 255–259.

Období 50. let bylo v českém divadelnictví značně ovlivněno novým inscenačním stylem, který pocházel ze Sovětského svazu a jenž se odvolával na K. S. Stanislavského<sup>456</sup> a jeho metody. *Stanislavskij trvá na tom, že „emocionální pravda“, „pravda vášní“ (istina strastěj) je v divadle důležitější než objektivní záznam reality. Opakovaně v divadelní práci zdůrazňuje spíše uchopení podstaty než realismus a přikládá vášni prvenství nad vahami a rozumem.*<sup>457</sup>

Stanislavského metody měly být uplatňované napříč divadelními odvětvími. *Operní režie měla dbát o herecký prožitek a realistický výraz, předepsaný už hudbou. Tytéž aspekty byly požadovány v baletním umění, které má hledat podněty v lidovém tanci a rozvíjet se na přísných zásadách klasického baletu – i zde byl povinný vzor sovětského divadla, jež udržovalo tradici klasické ruské baletní školy.*<sup>458</sup> S implementací Stanislavského metody do baletních představení se začal značně posilovat důraz na interpretační schopnosti tanečních umělců v ztvárněných rolích, a to nejen v jejich tanečních aspektech.

Sovětská dramaturgie výrazně ovlivnila i sféru baletních inscenací. V daném historickém rámci byly baletní skladby členěny podle svého původu, přičemž nešlo jen o rozlišení na klasickou, domácí nebo lidovou tvorbu, ale také o díla sovětských autorů. Po únorovém převratu v roce 1948 se právě tyto skladby staly součástí repertoáru s cílem formovat diváka v duchu socialismu. Takový postup byl v souladu s nově nastoleným dramaturgickým směrem – *balet není pouhá kratochvilná podívaná, ale umění ideové, myšlenkově závažné a důsažné, schopné spoluvytvářet novou společnost, aktivně se podílet na formování duševně, mravně, emocionálně bohatého člověka socialistické éry.*<sup>459</sup> Byla inscenována sovětská taneční dramata, která byla primárně zaměřena na propagaci konceptů ideologického pokroku.

---

<sup>456</sup> Konstantin Sergejevič Stanislavský (1863–1938) byl eminentní divadelní režisér, pedagog a teoretik ruského původu. Jako autor uznávané metodiky výuky herectví, známé jako Stanislavského metoda, ovlivnil široké spektrum oborů v divadelní sféře. Jeho přístup představoval průlomovou inovaci v oblasti divadelní pedagogiky.

<sup>457</sup> CLARKOVÁ, Katerina. *Moskva, čtvrtý Řím: stalinismus, kosmopolitismus a vývoj sovětské kultury 1931-1941*, s. 328.

<sup>458</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 65.

<sup>459</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 21.

Jedno z klíčových témat, kterými se baletní umělci zabývali, bylo jejich platové ohodnocení. Tento problém, se kterým se již dříve potýkal Joe Jenčík a na který jsem v jeho kontextu již upozorňovala, dále rezonoval. Je možné konstatovat, že situace se ani o několik desetiletí později významně nezlepšila. Platové a pracovní podmínky divadelních zaměstnanců se v roce 1948 řídily vládním nařízením ze dne 21. prosince 1939 č. 330 Sb., které se týkalo státního řízení mzdové politiky a bylo upraveno následujícími dodatky a změnami. Toto nařízení bylo upraveno vyhláškou ministra sociální péče ze dne 14. října 1947, která se týkala úpravy platových a pracovních podmínek divadelních zaměstnanců. Podle obecného ustanovení platového řádu, uvedeného v článku 1, byla divadla rozdělena do dvou hlavních skupin, které následně určovaly výši jejich finančního odměňování. Dělení do skupin:

- I. skupina: Městská divadla pražská, Velká opera, Činohra 5. května, Divadlo Voskovce a Wericha a D 48 v Praze, dále Národní divadlo v Brně, Zemské divadlo v Ostravě, Městské divadlo v Plzni, Městské divadlo v Olomouci, Slezské národní divadlo v Opavě, Severočeské národní divadlo v Liberci.
  
- II. skupina: Realistické divadlo, Vesnické divadlo, Nové divadlo, Tylovo divadlo, Komická zpěvohra v Praze, dále divadlo Hanácké v Přerově, Beskydské v Novém Jičíně, Horácké v Jihlavě, a ostatní divadla v Praze, Brně, Těšíně, Uher. Hradišti, Zlíně, Mladé Boleslavi, Karlových Varech, Českých Budějovicích, Pardubicích, Teplicích, Mostě, Kladně a Ústí nad Labem.<sup>460</sup>

O jejich jednotlivých zařazeních rozhodovalo ministerstvo sociální péče pro slyšení ministerstva školství a Ústřední rady odborů. Rozdíl mezi jednotlivými skupinami byl v rámci platové sazby 5 %. Další dělení bylo na 3 skupiny: umělecký personál, hudebníci a technický personál. Tyto části byly tvořené ještě dalšími sekcemi (podskupiny, oddělení, třídy). Např. baletní sólisté spadali do zařazení: A. umělecký personál, platová skupina č. 2., oproti tomu členové souboru ještě o skupinu níže, A. umělecký personál, platová skupina č. 3.:

---

<sup>460</sup> JÁNSKÝ, Emanuel. *Divadelní žatva 1948: sborník dokumentů o novém československém divadle*. Praha: Umění lidu, 1948, s. 218.

Umělecký personál, platová skupina 2:	
v 1. – 3. roce povolání	2 500–3 500 Kčs
v 4. – 5. roce povolání	2 800–3 800 Kčs
v 7. – 9. roce povolání	3 100–5 000 Kčs
po 9. roce povolání	3 400–7 000 Kčs <sup>461</sup>

*Tabulka č. 1 – umělecký personál, platová skupina 2*

Umělecký personál, platová skupina 3:	
v 1. – 3. roce povolání	2 100–3 000 Kčs
v 4. – 5. roce povolání	2 400–3 300 Kčs
v 7. – 9. roce povolání	2 600–3 600 Kčs
po 9. roce povolání	3 900–4 000 Kčs <sup>462</sup>

*Tabulka č. 2 – umělecký personál, platová skupina 3*

Pro určitou míru porovnání se nabízí i zmínit, jaké byly průměrné mzdy v prvních poválečných letech v Československu. *V roce 1 946 činila průměrná měsíční mzda 2 665 korun, v roce 1947 to bylo 3 120 korun a v roce 1948 pak 3 490 korun.*<sup>463</sup> Špatné finanční ohodnocení divadelních umělců dokumentuje srovnání s ostatními profesemi z roku 1947. Ač v případě baletního umění se jedná opravdu o specifické zaměstnání, neboť doba, po kterou je umělci umožněno toto povolání aktivně vykonávat je časově omezena, a jak uvádí tabulka č. (bude uvedeno na konec), platové ohodnocení mělo i značný rozsah. Měsíční průměrná mzda úřednického zaměstnance v soukromých službách byla 3 437 Kčs, o něco nižší byl plat úředníka např. v oblasti zemědělství a lesnictví 2 817 Kčs. Oproti tomu dělnické profese byly ohodnocené nižšími mzdami; dělník v soukromých službách si měsíčně průměrně vydělal 2 476 Kčs, dělník v zemědělství a lesnictví pouhých 1 422 Kčs.<sup>464</sup> Z těchto údajů vyplývají dva závěry: úřednický plat převyšuje dělnickou mzdu v soukromých službách o cca 39 % a ve zmíněné oblasti zemědělství a lesnictví je to skoro o 100 %; druhý závěr lze vyvodit z porovnání s ohodnocením umělců, kteří jsou v počátku svých aktivních kariér, kdy zpravidla působí ve sboru, s dělnickou mzdou. Baletní sólisté se, po 9 ti letech výkonu svého povolání na pozici sólistů v souboru, shodují v nejnižší poloze stanoveného platového rozmezí svého výdělku, s úrovní platu úřednického zaměstnance.

<sup>461</sup> Ibidem, s. 218.

<sup>462</sup> Ibidem, s. 218.

<sup>463</sup> KOURA, Petr; KOUROVÁ, Pavlína. *České Vánoce: od vzniku republiky do sametové revoluce*. Praha: Máj, 2010, s. 162.

<sup>464</sup> MAŇÁK, Jiří. *Problematika odměňování české inteligence v letech 1945–1948: (Příspěvek k objasnění počátků nivelizace)*, s. 533.

Po ukončení 2. světové války došlo v oblasti československého divadelního umění k významné proměně. Tento vývoj, patrný např. v nárůstu počtu stálých divadelních scén s baletním souborem, byl důsledkem národního hladu po kultuře a umělecké seberealizaci po letech války a utrpení. Současně byl kladen důraz na centralizaci kultury, její kontrolu a centrální řízení, s cílem přiblížit *ji více lidem, včetně těch v menších městech. Důležitým momentem byla 1. Celostátní konference československých baletních umělců v Brně v roce 1950, kde byly předneseny příspěvky s aktuálními problémy v československém tanečním světě.*<sup>465</sup>

Přestože tato expanze slibovala obrovský potenciál pro podporu a rozvoj uměleckého sektoru, přinášela s sebou i řadu výzev. Klíčovou náročností byla nutnost adekvátně se přizpůsobit novým okolnostem. To znamená, že divadelní scény musely prokázat značnou flexibilitu, aby se dokázaly vyrovnat s požadavky nové doby a zároveň přilákat a udržet si divácké publikum. Výzvy se objevily na několika frontách. Někde vyvstal problém se samotným prostorem, ať už kvůli okupaci, válkám nebo následkům bojů, jinde v zajištění kvalifikovaného personálu. Bylo nutné angažovat a vzdělávat dostatečný počet uměleckých pracovníků, konkrétně školených a zkušených tanečníků, choreografů a vedoucích osobností baletu, schopných vytvářet a uvádět představení na vyžadované úrovni. V rámci divadelních institucí působily baletní soubory často v roli podpůrných složek, určených pro provoz oper a operet, kde bylo zapojení tanečníků nezbytné. Tento stav komplikoval plné zaměření se na samostatný rozvoj baletních souborů a na přípravu jejich vlastních, natož pak celovečerních představení. Nicméně, v 50. letech došlo na různých místech k postupnému osamostatňování těchto souborů v rámci divadelní struktury, což znamenalo významnou proměnu jejich pozice.

Dalším úkolem, s kterým se musela nově vzniklá divadla vyrovnat, byla konkurence. Na jedné straně stála Národní divadla (Praha, Brno a Bratislava), založená již v 19. století, s dlouhou historií a silnou tradicí, které jim umožňovaly přitahovat velké množství umělců, na základě prestiže divadla a diváků, a poskytovat vysoce kvalitní umělecký zážitek. Proto na nově vzniklých divadelních scénách a baletních souborech ležela obzvláště těžká úloha. Musely se nejen rychle adaptovat a personálně zajistit, ale také se postupně vyrovnat etablovaným divadelním domům v konkurenceschopnosti. Bylo to náročné období, plné výzev i příležitostí, které formovalo českou divadelní scénu po mnoho let po skončení 2. světové války.

<sup>465</sup> Protokol z konference viz NA, f. ÚKVČ – ÚDLUT, Praha, k. 1.



To vyústilo ve výskyt mnoha vynikajících tanečních a choreografických osobností československého baletu a vznikla řada baletních inscenací, které jen potvrdily tento proces profesionalizace baletu.

---

## NÁRODNÍ DIVADLO PRAHA

Národní divadlo nesporně zaujímá nejprestižnější pozici v rámci československé divadelní sféry, včetně baletní oblasti. Proto je tato kulturní instituce často středem zkoumání v rámci studií věnovaných baletním souborům.<sup>466</sup> Detailní rozbor předválečného a válečného vývoje této instituce jsou obsaženy v předchozí kapitole. Hned v prvních dnech míru zasáhla baletní svět velmi smutná zpráva, kterou bylo úmrtí Joe Jenčíka, 10. května 1945, ve věku 51 let. Pro československý balet to byla bezesporu nenahraditelná ztráta.

V následující části stručně představím historii divadla po osvobození a jeho klíčové aktéry. Je důležité zdůraznit, že tento divadelní prostor byl silně ovlivněn politickými událostmi, což mělo významný dopad nejen na jeho fungování, ale také na směr, kterým se ubíral v následujících desetiletích. Prvním baletním šéfem a správcem souboru byl jmenován Emanuel Famíra. Tento bývalý sólista baletu Národního divadla (ND), výtvarník a politicky angažovaný umělec byl chráněncem Zdeňka Nejedlého. *Navzdory tomu, že mu pro výkon ředitelské funkce v přední umělecké scéně chyběly „manažerské“ předpoklady, a navzdory skutečnosti, že na ni oficiálně rezignoval již v listopadu téhož roku, jeho smlouva – včetně plnění finančních závazků vůči jeho osobě – zůstávala v platnosti až do konce divadelní sezony 1948/1949!*<sup>467</sup>

Ve druhé sezoně prošel balet Národního divadla zásadní změnou, která se později označila jako tzv. Machovova pětiletka.<sup>468</sup> Příchod Saši Machova symbolizoval novou éru poválečného baletu ND, která byla nesmírně úspěšná. Přinesla vlnu nadšení nejen v České republice, ale i v zahraničí. Švédský taneční kritik Bengt Häger k tomu uvedl: *pro český národní balet to byl šťastný den, kdy se Saša Machov vrátil do vlasti, opustiv svoji mezinárodní kariéru, jež mohla být jistě skvělá, a věnoval své síly Národnímu divadlu.*<sup>469</sup>

---

<sup>466</sup> Např. ROUTKOVÁ, Kateřina. *Vliv politických režimů a ideologií na balet Národního divadla v Praze ve 20. století*. Praha, 2016. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Katolická teologická fakulta, Ústav dějiny křesťanského umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Jaroslav Čechura DrSc.

<sup>467</sup> HOLUB, Ondřej. Famíra vs Machov. Emanuel Famíra – muž, který netoužil po Jaru. Portrét ortodoxního komunisty. In: *Soudobé dějiny* 2/2020. vol. 27., s. 295–296.

<sup>468</sup> JUST, Vladimír; KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 49.

<sup>469</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 22.

Saša Machov dokázal takřka nemožné. Vybuřoval profesionální baletní těleso, jehož úroveň a prestiž se neustále zvyšovala a s nímž si dal jasné cíle: *uvádět především domácí soudobou tvorbu a k ní slavná díla světového repertoáru. Již první představení Machova v lednu 1947 ukázalo, že na první českou scénu konečně přišel choreograf vytríbeného vkusu, hudebně citlivý, plný pohybové fantazie a nadto skvělý režisér.*<sup>470</sup>

V té době byla členy souboru takové osobnosti, která české baletní prostředí uznává dosud, např. Miroslav Kůra nebo Zora Šemberová. K nejlepším Machovovým inscenacím patřily *Svatby* (1947), *Popelka* (1948), *Romeo a Julie* (1950) a z domácího repertoáru Vostřákovy balety: *Filosofská historie* (1949) a *Viktorka* (1950).<sup>471</sup> Po Machovově odchodu se vedení souboru ujal nejdříve sólový tanečník Vlastimil Jílek (1951–1955) a poté Antonín Landa (1955–1957). Oba i vzhledem k tehdejšímu politickým okolnostem směřovali svou choreografickou tvorbu převážně k domácím titulům – *Jánošík* (1953), *Švanda dudák* (1954), *Sůl nad zlato* (1957).<sup>472</sup>

O stabilizaci baletního souboru lze hovořit od sezony 1957. V těchto letech (1957–1970 a 1979–1989) převzal vedení baletu Jiří Němeček, známý tanečník, choreograf a baletní mistr z Plzně. Jeho vláda znamenala období, kdy se baletní soubor Národního divadla osamostatnil, rozšířil svou základnu, reorganizoval a vyrovnal se dalším souborům divadla. Jiří Němeček byl charakteristickým představitelem režisérského typu choreografa. Jeho inscenace se vyznačovaly pevnou dramatickou a režijní strukturou, výrazností a srozumitelností. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří: *Sluha dvou pánů* (1958), *Othello* (1959) a *Romeo a Julie* (1962). V období 50. let byla Němečkova tvorba ovlivněna i sovětským vzorem tzv. drambaletů, což je patrné v inscenaci *Mládí* (1959). Od 60. let však jeho tvorba začala směřovat k modernějším a kratším dílům, jakými jsou např. *Marnotratný syn* (1963), *Svědomy* (1964), *Meteor* (1968), *Podivuhodný mandarín* (1970) a další.<sup>473</sup>

V období, kterému věnuji pozornost, se balet Národního divadla těšil velké oblibě mezi diváky, především díky výrazným osobnostem, Příkladem může být Miroslav Kůra, který si vysloužil přezdívku „miláček pražského publika“.<sup>474</sup> Mezi význačné osobnosti taneční historie patřili např. Viktor Malcev a Jaromír Petřík.<sup>475</sup> Současně se

---

<sup>470</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 22.

<sup>471</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 211–213.

<sup>472</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>473</sup> Ibidem, 212–213.

<sup>474</sup> Buzek, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*, s. 10.

<sup>475</sup> Jaromír Petřík (1931–2007), český tanečník, choreograf, pedagog a baletní mistr. V Národním divadle působil v letech 1949–1987, od r. 1957 na pozici sólisty. Absolvent HAMU a stáže na Leningradském státním tanečním učilišti A. J. Vaganové. Ztvárnil mnoho nezapomenutelných rolí, např. *Romea v Romeovi a Julii*. Byl pověstným pro svůj mladistvý vzhled a taneční noblesu. Pedagogicky působil na Pražské konzervatoři, kde vyučoval sólový tanec. Nositel Ceny Thálie za celoživotní mistrovství v kategorii balet a pantomima v roce 1999.

na taneční scéně etablovala nová výrazná osobnost, jejíž umělecký talent a charisma měly významný vliv na následující desetiletí – jednalo se o Vlastimila Harapese. Mezi ženskými představitelkami v tomto období jasně dominovaly primabaleríny, mezi kterými vynikaly např. Marta Drottnerová<sup>476</sup> a Olga Skálová.<sup>477</sup>

S ohledem na význam Národního divadla jsem pro profilovou studii selektivně vybrala tři reprezentanty, jejichž jména se stala ikonickými pro československý baletní svět druhé poloviny 20. století (baletního šéfa Sašu Machova, primabalerínu Martu Drottnerovou a sólového tanečníka Miroslava Kůru).

### **Saša Machov (1903–1951)**

František Mat'ha, známý pod uměleckým pseudonymem Saša Machov, byl jedním z nejvýraznějších protagonistů československé baletní scény 20. století. Narodil se ve Zhoří u Pacova a baletní vzdělání získával pod vedením Jelizavety Nikolské, avšak již v dospělém věku. V meziválečném období působil na pozici sólisty a šéfa baletu v ostravském divadle. Z části patřil i mezi divadelní avantgardní skupinu umělců, byl tanečníkem a hercem Osvobozeného divadla (1927–1929) a poté tanečníkem, hercem a choreografem Divadla D 34-36 a choreografem Osvobozeného divadla V + W.<sup>478</sup> Jeho rozmanité funkce v divadelní sféře reflektují jeho široký umělecký dosah a talent.

Jeho cesta na výsluní a další profesní rozvoj byl přerušen vypuknutím 2. světové války. V sezoně 1940/1941 působil ještě na pozici choreografa v Královském divadle v Athénách, avšak nástup na frontu se nezadržitelně blížil. Machovova válečná anabáze započala 28. února 1941, kdy byl odvodní komisí při Generálním konzulátu Československé republiky v Jeruzalémě uznán za „schopen bez vady“ a odveden jako řadový voják k českému (československému) africkému sboru. Čekal jej základní výcvik. Na vlastní kůži zažil poté německou ofenzivu

<sup>476</sup> Marta Drottnerová – více informací v medailonku na s. 163-165.

<sup>477</sup> Olga Skálová, narozená v roce 1928, je významnou osobností českého baletu nejen jako primabalerína, ale také jako choreografka a pedagožka. Získala odborné vzdělání od pedagogů, jako byli I. V. Psota, L. Kvasnicová, M. Figarová, Z. Šemberová a A. M. Tymichová, a také prostřednictvím stáže ve Velkém divadle v Moskvě. Profesionální působení O. Skálové je rozdělené mezi Prahou a Brnem. V Brně působila v Lidovém divadle v letech 1944–1945, poté v Národním divadle Brno v letech 1945–1952, kde od roku 1947 vystupovala jako sólistka. V letech 1952–1975 byla sólistkou Národního divadla v Praze. Svou kariéru v Brně pak zakončila jako baletní mistryně v letech 1975–1977 a šéfka baletu v letech 1977–1989. V oblasti pedagogiky působila na tanečních konzervatořích v Praze a Brně, kde zároveň v letech 1983–1986 zastávala pozici ředitelky. O. Skálová je známa svou technickou dokonalostí a nezapomenutelnými rolemi. Mezi ty nejvýznamnější patří *Odetta* (1953), *Odilie* (1955) a dvojrole *Odetty-Odilie* (1963) v *Labutím jezeře*, *Zarema* v *Bachčisarajské fontáně* (1954), *Frygie* ve *Spartakovi* (1957), *Julie* v *Romeovi a Julii* (1962) a titulní role ve *Svědění* (1964), spolu s mnoha dalšími.

<sup>478</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 184.

(květen 1942) v severní Africe a později i mohutnou britskou protiofenzívu, která začala v říjnu 1942 a skončila vítězstvím spojenců v Africe v květnu 1943.<sup>479</sup>

V období podzimu roku 1942 obdržel Saša Machov od úřadů povolení k dočasnému opuštění svých povinností, aby se mohl připravit na slavnostní představení v Jeruzalémě, které bylo naplánováno k oslavě 28. října. Machovovo představení se setkala s významným uznáním a stalo se jedním z nejdůležitějších uměleckých počinů reprezentujících Československo na Blízkém východě. Saša Machov v daném okamžiku již předvídal možné komplikace ze strany politických reprezentantů. Na plakátu k představení je uveden pouze pomocí iniciál S. M., pravděpodobně z obav, že tato akce neunikne pozornosti Němců. Obával se, že by zveřejnění celého svého jména mohlo vyvolat represivní kroky směřující k jeho rodině, která se v té době nacházela v protektorátu.<sup>480</sup>

Poslední dva roky válečného konfliktu se mu podařilo dostat se zpět k divadlu. Stal se tanečníkem, choreografem, režisérem Sadler's Wells Opera London.<sup>481</sup> Během svého působení vedl také baletní školu, zřízenou při divadle. Za vším stála šťastná náhoda, neboť vedení se chystalo uvádět Smetanovu *Prodanou nevěstu* a přes exilovou londýnskou vládu se režisér Eric Crozier,<sup>482</sup> seznámil se Sašou Machovem. Premiéra představení se konala dokonce za přítomnosti československého exilového prezidenta Edvarda Beneše.

Jeho zahraniční kariéra, jak profesní, tak vojenská, se stane v následujících letech se změnou režimu osudnou. Však v tu chvíli se ani nenaznačuje, co mu osud přichystá. Přátelé ho varovali před návratem do Československa. Ani Národní divadlo v Praze a ani to v Brně mu zpočátku neotevřely své brány. Nakrátko zastával funkci operního režiséra v Brně, kde mu podal záchranou ruku E. F. Burian. Poté již přichází éra Národního divadla. V letech 1946-1951 působil jako choreograf a od roku 1948 zastával rovněž funkci šéfa baletu. Jeho vstup do poválečné éry Národního divadla byl úspěšný, když 25. ledna 1947 uspořádal baletní večer, na kterém měly premiéru čtyři části baletů: *Svatby* (Václav Nelhýbel),<sup>483</sup> *Jarní symfonie* (Jan Václav Antonín Stamic),<sup>484</sup> *Lašské tance* (Leoš

<sup>479</sup> Vašut, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986, s. 95.

<sup>480</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>481</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 184.

<sup>482</sup> Eric Crozier (1914-1994), operní libretista a skladatel britský divadelní ředitel a producent. Působil v *Sadler's Wells Opera London* a později byl zakladatelem, či spoluzakladatelem *English Opera Group*, či různých hudebních festivalů. Přeložil do angličtiny např. libreto *Prodané nevěsty*.

<sup>483</sup> Václav Nelhýbel (1919-1996), významný český hudební skladatel a sbormistr, který úspěšně absolvoval studium na Pražské konzervatoři se specializací na skladbu. Během období protektorátu se rozhodl opustit domovinu a odcestoval do Švýcarska, kde se věnoval studiu hudební vědy. Po návratu do Čech pokračoval ve studiu na Univerzitě Karlově v Praze, kde se kromě hudby zaměřil

Janáček)<sup>485</sup> a *Noc na Lysé hoře* (Modest Petrovič Musorgskij).<sup>486</sup> Toto představení nadšeně recenzoval Jan Rey: „Machov musí dostat pravomoci a nesmí být rušen zásahy lidmi neschopnými a jeho záměry křížícími. Případ Jenčíkův se nesmí opakovat.“<sup>487</sup> S každým uvedením nových baletů potvrzoval svůj vrchol tvůrčí kariéry. Dodnes patří mezi nezapomenutelná díla *Lašské tance* (1947), *Viktorka* (1950), *Romeo a Julie* (1950) a další.

Analýza událostí, které následovaly po Únoru 1948 a které tragicky ukončily život Saši Machova, by mohla vyplnit celé stránky. Většina informací je však založena na dohaděch a vzpomínkách tehdejších svědků, kteří se v dané době pohybovali v jeho blízkosti. Některé publikace<sup>488</sup> tyto události částečně nebo úplně přehlížejí, či je značně zjednodušují, ačkoli jsou pro porozumění závěru životní dráhy Saši Machova naprosto klíčové. Politické události postupně zintenzivňovaly atmosféru do bodu, kdy Machov začal cítit rostoucí tlak z mnoha stran. Jedním z faktů byla skutečnost, že „neprošel“ stranickými prověrkami, které byly zahájeny koncem roku 1950, a byl vyloučen z KSČ patrně na základě iniciativy svého předchůdce Emanuela Famíra, který usiloval o Machovu diskreditaci.<sup>489</sup> V baletních dílnách dekorací ND v té době, shodou okolností,

---

také na filosofii, muzikologii, latinu a řečtinu. V roce 1948 se rozhodl pro emigraci a v padesátých letech se stal hudebním ředitelem Svobodné Evropy. Od roku 1957 trvale žil v USA, kde také vznikla většina jeho pozdější hudební tvorby. Kromě skladatelské práce se také věnoval pedagogické činnosti a přednášel na různých univerzitách. Byl znám pro svou fenomenální paměť a absolutní sluch, což ho řadilo mezi nejprestižnější osobnosti v oboru.

<sup>484</sup> Jan Václav Antonín Stamic (1717–1757), český houslista, skladatel, dirigent a pedagog působící v zahraničí. V roce 1741 se stal členem hudebního souboru falckého kurfiřta Karla Phillipa v Mannheimu, kde jeho talent rychle rozpoznali a roku 1744 mu byl udělen prestižní titul dvorního houslisty. V této pozici se nejen věnoval výuce a hře na housle, ale také působil jako ředitel instrumentální hudby. Získal pověst renomovaného skladatele, jeho symfonie, koncerty a jiné skladby se hrály na mnoha místech v Německu a ve Francii. Jeho hudbu obdivovali Haydn a Mozart. Složil kolem 175 skladeb. Stamic je zakladatelem mannheimské školy, která připravovala nástup klasicismu.

<sup>485</sup> Leoš Janáček (1854–1928), je jednou z nejvýznamnějších postav české hudební historie, jehož jméno a tvorba jsou uznávány po celém světě. Vystudovaný pedagog a žák varhanické školy. Janáček úspěšně složil státní zkoušky ze sborového zpěvu, hry na klavír a varhany, z hry na housle. Byl uznávaným učitelem hudby. Získal světový věhlas díky svým kompozicím, které se často věnovaly lidovým písním, tanci a folkloru, jak dokládají jeho *Lašské tance*. Mezi jeho další nejznámější díla patří opery *Její pastorkyňa*, *Káťa Kabanová*, *Příhody lišky Bystroušky* a *Věc Makropulos*. Kromě oper, Janáček vytvořil také širokou škálu komorních, klavírních, vokálních a symfonických skladeb. Více informací dostupných např. zde: <https://www.leosjanacek.eu/>

<sup>486</sup> Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881), ruský skladatel, klavírista, improvizátor a člen umělecké skupiny Mocná hrstka, která usilovala o rozvoj ruského národního umění. Je autorem např. opery *Boris Godunov*.

<sup>487</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 118.

<sup>488</sup> Např. VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1986. 269 s.

<sup>489</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 251.

pracoval Karel Vopálka, Famírův švagr, který oficiálně dal impuls k Machovovu vyloučení z řad KSČ.<sup>490</sup> Machov to nesl velmi těžce, chápal to jako hrubou nespravedlnost a osobní křivdu. Vyloučení ze strany znamenalo nejen hořké zklamání, ale mělo to negativní důsledky i na jeho postavení v divadle a souboru, znamenajíc vážné oslabení jeho dosavadní autority jako člověka, umělce i vedoucího pracovníka.<sup>491</sup>

Další ranou pro něj byl odchod blízké osoby. *Machova opustil jeho partner, osobní tajemník ministra zahraničních věcí dr. Vlado Clementis. Machov netušil, že jeho přítel se od něho odtáhl v okamžiku, kdy byl Clementis v březnu 1950 odvolán z funkce, a dalo se čekat, že bude zatčen.*<sup>492</sup> Pro Machova je to psychicky náročné období a vyhledává lékařskou pomoc, z důvodu nervového zhroucení se léčí na klinice profesora Hněvkovského.<sup>493</sup> Již v tomto období je stále i pod tlakem StB. Zasílá ředitelství Národního divadla dopis dne 15. 5. 1951. V něm žádá o dodržení jím podané ústavní výpovědi, kterou oznámil na konci měsíce dubna: *nemohu riskovat opětné nervové zhroucení.*<sup>494</sup>

Přichází večer, 9. června 1951, jenž stojí na počátku následné tragédie. V Národním divadle se koná baletní matiné, jež je součástí Pražského jara. Před samotným představením Machov zdůrazňoval, jaký obrovský zájem veřejnosti vyvolává talentovaný Miroslav Kůra. Navzdory tomu byl Kůra zařazen do programu s hostujícími sovětskými tanečnicemi, Ninel Alexandrovnou Petrovnou a Askoldem Anatoljevičem Makarovem, z prestižního leningradského Kirova divadla. Machovovo upozornění se ukázalo být pravdivé. Diváci neutuchajícím potleskem, který poté, co Kůra tančil variace z Labutího jezera, neutichal. Z kádrového posudku Národního divadla:

*Mirek Kůra odtančil variace. Frenetický potlesk. A. A. Makarov stál v portále. Jeho partnerce se zasekl zip. „Odtančete to ještě jednou,“ sám vybídl Kůru. Potlesk neznal mezí, na jeviště padaly květiny. Vystoupení sovětského páru se stalo jen dovětkem triumfu Kůry. Ministr Nejedlý, sedící v loži, to pochopil jako protisovětskou provokaci. Na schůzi souboru v úterý 19. června seřval Machova i Kůru. Kůra byl, s okamžitou platností, odeslán do vyhnanství do Košic. Bylo jasné, že v Národním divadle skončil i Saša Machov. Týž večer ještě, jak byl*

<sup>490</sup> HOLUB, Ondřej. Famíra vs Machov. Emanuel Famíra – muž, který netoužil po Jaru. Portrét ortodoxního komunisty, 279–324. In: *Soudobé dějiny* 2/2020. vol. 27., s. 295–296.

<sup>491</sup> VAŠUT, Vladimír. Machov, s. 194.

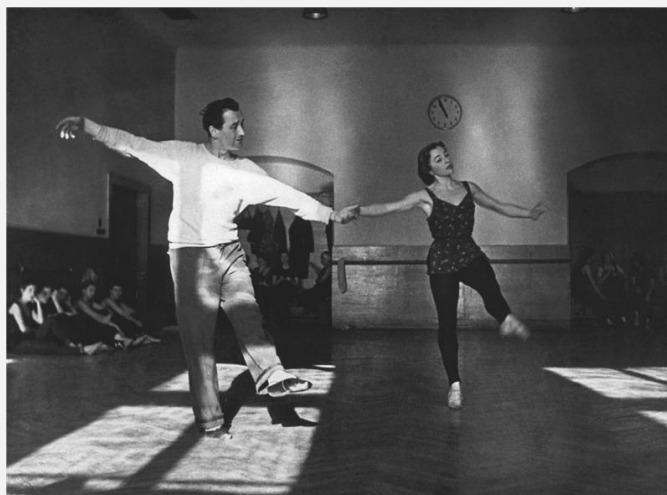
<sup>492</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 308.

<sup>493</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 308.

<sup>494</sup> NA, f. AND Saša Machov k. 186 (viz příloha č. 1)

zvyklý, přísně dozoroval představení *Labutího jezera* (v němž už nesměl tančit *Kůra*), odešel domů a otrávil se.<sup>495</sup>

Byla to obrovská rána a nenahraditelná ztráta pro československý balet. I s odstupem několika desetiletí na tuto tragédii vzpomínali tehdejší členové souboru, např. Zora Šemberová, Machovova Viktorka: *Tehdy jsme měli poslední zkoušku na Viktorku a on mi řekl: „Zorka, oni mě zničí, oni mě zničí.“ Za týden spáchal sebevraždu. Nikdy jim to neodpustím.*<sup>496</sup>



Fotografie č. 13 - Šípková Růženka - 22. 12. 1948,  
Saša Machov a Irena Keplerová při zkoušce

Saša Machov ve své osobě spojoval citlivého choreografa s vynikajícím dramaturgem a režisérem. Ve svých pevně vystavěných, srozumitelných, dramaticky pádných inscenacích měl obsah vždy přednost před formou, která právě z něj ústrojně vyplývala; k jeho přednostem patřila i muzikálnost, smysl pro básnivou metaforu i údernou dramatickou zkratku a vytříbenou výtvarnou kulturu.<sup>497</sup> U interpretů vyžadoval maximální tvůrčí součinnost, dokázal přesně odhadnout jejich talent a rozvinout jejich umělecký typ. Jak vzpomínal Luboš Ogoun: „*Machov nás znal lépe, než my sebe*“.<sup>498</sup>

<sup>495</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*, s. 309.

<sup>496</sup> SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor se Zorou Šemberovou. *Taneční aktuality* [online]. 2008 [cit. 2018-07-26]. Dostupné z: <http://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/2008-2007/2008/rozhovor-se-zorou-semberovou/>.

<sup>497</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 185.

<sup>498</sup> ČIŽMÁRIKOVÁ, Monika. Vzpomínka na Sašu Machova: „zemřel na vrcholu svých tvůrčích sil. Na prudkém vzestupu...“ *Taneční aktuality* [online]. 2016 [cit. 2023-03-08]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/vzpominka-na-sasu-machova-zemrel-na-vrcholu-svych-tvurcich-sil-na-prudkem-vzestupu>

Podářilo se mu balet, který býval podceňovanou součástí divadel, pozvednout na srovnatelnou s dalšími soubory v divadle. A co dále, přinesl mu společenského uznání a prestiže v rámci divácké oblíbenosti. *Můžeme-li s nadsázkou říci, že Augustin Berger byl „tatiček“ českého baletu, pak Saša Machov byl velkým odrazovým můstkem pro československý balet vůbec.*<sup>499</sup>

### **Marta Drottnerová (1941)**

Významná osobnost českého baletu, primabalerína, choreografka a pedagožka, pocházela ze Zlína. Dovednosti klasického tance získala pod vedením zkušeného Emericha Gabzdyla v ostravském Státním divadle. Zde již ve věku devíti let začala s intenzivním tréninkem. Ostrava byla také městem, kde získala své první profesionální angažmá v roce 1954. Ve velmi mladém věku zvládla s přesvědčivou elegancí taneční techniku špiček. Její nezaměnitelný talent byl zjevný a každou novou rolí jen potvrzovala, že má ambice stát se vrcholnou tanečnicí, primabalerínou. Už v patnácti letech zvládla tančit pas de quatre z *Labutího jezera*. Kuriózně se stalo, že právě během pobytu v Praze se konal konkurz do baletního souboru Národního divadla. Tato instituce se stala jejím domovem od roku 1959.

Dalším zlomovým okamžikem, v její taneční kariéře se stal rok 1961. Byla vybrána pro prezentaci československého baletního umění na Mezinárodní baletní soutěži tanečnic do třiceti let v Riu de Janeiro. Dvacetiletá sboristka zde získala první místo v nejtěžší konkurenci (soutěžilo 24 tanečnic ze 13 států).<sup>500</sup> Společně s Drottnerovou odcestoval také Jiří Blažek, prestižní český tanečník a choreograf, který se později stal jejím manželem. Blažek se ujal role hlavního choreografa pro soutěžní díla. Drottnerová úplně očarovala porotce a získala si srdce diváků, kteří jí věnovali bouřlivý potlesk. V závěrečném finálovém kole se představila jako Odetta z *Labutího jezera*, což jí vyneslo jednoznačné prvenství. Polka Alicija Bonuizska skončila na druhém místě.

V následujících letech Drottnerová, jako reprezentantka českého baletu, získala řadu ocenění, včetně zlaté medaile na prestižní Baletní soutěži ve Varně v roce 1966. Její hvězda rychle stoupala a diváci ji obdivovali. Pro mnohé lyrické

---

<sup>499</sup> VAŠUT, Vladimír. Medaile pro Sašu Machova: Vzpomínka s datem 3. 7. 2013. In: *Taneční aktuality* [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <http://www.tanečniaktuality.cz/medaile-pro-sasu-machova-vzpominka-s-datem-3-7-2013/>

<sup>500</sup> Marta Drottnerová. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2022-09-26]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1663>



role ji doslova předurčoval její křehký vzhled a ladné pohyby. Svůj taneční projev stavěla na dokonale zvládnuté klasické technice, vytříbeném smyslu pro stylově čisté formy a schopnosti hlubokého procítění role. K jejím vrcholným kreacím patřila v pozdější době i titulní role v Giselle (1979).<sup>501</sup> Účastnila se i mnohých zahraničních turné, např. se souborem Grand Ballet Clasique de France, po Francii a Švýcarsku, v roce 1970.

V baletu Národního divadla tančila ve více než padesáti představeních,<sup>502</sup> která byla jak moderního, tak klasického baletního pojetí. Hostovala na předních světových scénách. Taneční pedagogiku vystudovala na moskevském GITIS, poté krátkou dobu působila na Taneční katedře na HAMU. *Výuka studentek, které neprošly odborným středoškolským studiem a nebyly vyškolené v náročné technice klasického tance, ji příliš neuspokojovala. Byla zvyklá pracovat s lidmi na určité profesní úrovni.*<sup>503</sup>

V sezóně 1990/1991 skončila primabalerína Drottnerové na jevišti Národního divadla své působení, kde strávila 25 let profesního života. Její odchod z této instituce představuje stále existující stinnou stránku jejich vzájemné historie. Toto „rozloučení“ bylo provázáno výrazným napětím. Drottnerová si přála ve své poslední roli ztvárnit svou milovanou Giselle a prostřednictvím galapředstavení se s diváky rozloučit. Avšak v roce 1991 byla primabalerína penzionována. Po roce 1989 se již na její dřívější umělecké přínosy nebral zřetel... *Zcela mimořádný úděl úspěšné primabaleríny, který jí osud předurčil, se ze dne na den proměnil v podivný sen. Tak náhle, jak se v roce 1959 na naší scéně objevila, tak rychle z ní v roce 1990 zmizela.*<sup>504</sup>

Marta Drottnerová se posléze zcela uzavřela do ústraní. V jednom z mála rozhovorů, které tato primabalerína poskytla po svém odchodu z baletní scény, v roce 2001 uvedla: *„Trpce si vyčítám, že jsem kdysi nevezala zahraniční angažmá, nemusela jsem mít existenční starosti...“*<sup>505</sup> Je i držitelkou Ceny Thálie z roku 2000 za celoživotní mistrovství v tanečním oboru. Primabalerínu Drottnerovou a její osud vystihuje jeden titulek novinového článku: *„Marta Drottnerová – Labuť, která nestačila umřít...“*<sup>506</sup>

<sup>501</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 61.

<sup>502</sup> Marta Drottnerová. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2022-09-26]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1663>

<sup>503</sup> AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho osobnosti*. Praha: Ježek, 1999, s. 51.

<sup>504</sup> AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, s. 36.

<sup>505</sup> Archiv Národního divadla, Marta Drottnerová, sig. P 575.

<sup>506</sup> Archiv Národního divadla, Marta Drottnerová, sig. P 575.



*Fotografie č. 14 – Giselle (19. 12. 1969),  
Marta Drottnerová (Giselle), Paolo Bortoluzzi (Vévoda Albert), foto: Jaromír Svoboda*

### **Miroslav Kůra (1924)**

Miroslav Kůra, brněnský tanečník, choreograf a baletní mistr, byl jedním z nejvýraznějších umělců, kteří si během své kariéry získali srdce publika po celém Československu. Svou uměleckou dráhu měl předurčenou již od malička; v jeho genech byla ukryta nejenom láska k umění, ale také talent a odhodlání. Jeho matka Filoména byla aktivní v ochotnickém divadle a jeho starší bratr Gustav, který se později stal členem slavné artistické skupiny Bremlow, jej přivedl k baletu. Miroslav Kůra začal své baletní vzdělání ve škole I. V. Psoty. Ve věku šestnácti let měl možnost poprvé vystoupit před brněnským publikem jako člen baletního souboru Zemského divadla. Bohužel, jeho vzestupná kariéra byla přerušena druhou světovou válkou. Byl nejprve převelen do německého divadla v polských Katovicích a následně v rámci totálního nasazení v Norimberku, kde nejdříve pracoval jako dělník a později se mu podařilo dostat do divadla...

Po válce se vrátil do Brna, avšak musel nastoupit povinnou vojenskou službu, kterou absolvoval jako tanečník a choreograf v Slovenském národním divadle v Bratislavě. Mezi roky 1949–1951 se poprvé představil na pódiu Národního divadla v Praze, kde mu bylo jasné, že jeho charismatické vystoupení a dokonalé pohyby si rychle získají srdce publika. To se také stalo. Nicméně, v té době se v Národním divadle odehrála jedna z nejtragičtějších událostí v historii českého baletu – odchod Saši Machova ze světa baletu a následný odchod Miroslava Kůry do Košic z politických důvodů. Kůra byl v daný moment prostě

příliš dobrý... „Zdeněk Nejedlý označil ovace a můj výkon v *Labutím jezeři* za protisovětskou provokaci a druhý den vykřikoval v baletním sále, že balet Národního divadla v Praze jedním škrtem pera zruší,<sup>507</sup> vzpomínal Miroslav Kůra. Do roku 1954 působil na Slovensku, po jedné sezoně se vrátil zpět do Slovenského národního divadla.

Po politickém uvolnění se Kůra mohl vrátit zpět do Národního divadla v Praze, kde působil jako sólista v letech 1954–1964. Až do 90. let střídal své působiště mezi Prahou a Brnem (choreograf a šéf baletu v Brně 1963–1966, 1970–1973; choreograf v Brně 1967–1970; šéf baletu ND v Praze 1973–1978; choreograf baletu ND 1978–1990).<sup>508</sup>

Jako tanečník projevoval mimořádnou schopnost intuitivního přetváření se do zcela odlišných postav. Jeho talent spočíval v přidělování autenticity, psychologické hloubky a lidskosti jeho postavám. Balet byl pro Kůru silným životním závazkem: „*Baletní umělec celý život usiluje o tělesnou zdatnost. Technika sama o sobě nikdy nesmí pohltnout pramen vlastní tvorby, musí být přítomna jako garance vysoce profesionálního umění. Divák má z baletního představení odcházet nadšený poezií, estetikou. A hlavně příběhem. Protože balet je tanečním dramatem.*“<sup>509</sup>

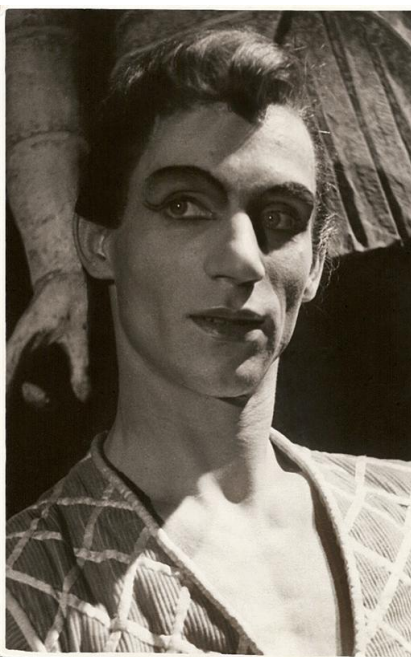
Jeho repertoár zahrnoval různé typy rolí, např. z klasického baletu. (Princ v *Labutím jezeři*, ND Praha 1951 a 1955, Brno 1966; Princ ve *Spící krasavici*, Košice 1953; Jean de Brienne v *Raymondě*, Brno 1946; Albert v *Giselle*, Brno 1968) či postavy hrdinské (Mao-li-čen v *Rudém máku*, SND Bratislava 1954; tit. role ve *Spartakovi*, ND Praha 1957; Ferchad v *Legendě o lásce*, ND Praha 1963), nebo charakterní (Myslivec ve *Viktorce*, Košice 1952; Jago v *Othellovi*, ND Praha 1959; Girej v *Bachčisarajské fontáně*, Brno 1968). Jeho práce v oboru choreografie byla rovněž významná; Miroslav Kůra připravil více než čtyřicet baletních produkcí na domácích a mezinárodních pódii, včetně Skopje, Mnichova, Innsbrucku, Varšavy a Bogoty. Kromě toho se podílel na více než deseti dalších inscenacích pro televizi, většinou ve spolupráci s režisérem P. Weiglem.<sup>510</sup>

<sup>507</sup> HRABCOVÁ, Lucie. Kůra: Balet je hlavně příběh, drama. Nejen technika. *Brněnský deník.cz* . [online]. 2009 [cit. 2023-05-19]. Dostupné z: <https://brnensky.denik.cz/serialy/kura-balet-je-hlavne-pribeh-drama-nejen-technika.html>

<sup>508</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*, s. 164.

<sup>509</sup> HRABCOVÁ, Lucie. Kůra: Balet je hlavně příběh, drama. Nejen technika. *Brněnský deník.cz* . [online]. 2009 [cit. 2023-05-19]. Dostupné z: <https://brnensky.denik.cz/serialy/kura-balet-je-hlavne-pribeh-drama-nejen-technika.html>

<sup>510</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*, s. 165.



*Fotografie č. 15 - Labutí jezero (26. 01. 1951),  
Miroslav Kůra (Princ)*

Změny po roce 1989 zastihly Miroslava Kůru ve věku pětadesát let. Nadcházející období pro něj bylo složité. Zdravotní problémy jej postavily na několik let mimo divadelní a baletní scénu. „*Pomáhal jsem, pokud to bylo možné, dceři, která se tu snažila marně prosadit takzvané stagione pod názvem České baletní divadlo. V té době mě nemile překvapili někteří umělci i přátelé změnou názorů a charakterů,*“<sup>511</sup> konstatuje Kůra. Miroslav Kůra získal Cenu Thálie za celoživotní mistrovství v roce 1994.

---

## NÁRODNÍ DIVADLO V BRNĚ

Po skončení války zažívala brněnská divadelní scéna období dynamický rozvoj. První sezóny však byly plné turbulence, kdy hlavními problémy bylo financování a správa divadla. Pro sezónu 1945/46 spravovalo divadlo Družstvo divadel práce, které zahrnovalo také D 46 a Operetu v Karlíně. Ředitelem byl E. F. Burian, který pojmenoval budovu Na hradbách Janáčkovým jménem a staré divadlo na Veverí pak

---

<sup>511</sup> HRABCOVÁ, Lucie. Kůra: Balet je hlavně příběh, drama. Nejen technika. *Brněnský deník.cz* . [online]. 2009 [cit. 2023-05-19]. Dostupné z: <https://brnensky.denik.cz/serialy/kura-balet-je-hlavne-pribeh-drama-nejen-technika.html>

pojmenoval Mahenovým. V únoru 1946 Burian rezignoval na správu komplexního zařízení a opustil Brno. V sezóně 1946–47 bylo divadlo pod správou ZNV, s ředitelem O. Zítkem. V roce 1947 bylo divadlo znárodněno.<sup>512</sup> S tím souvisí i proměna názvu divadla: Národní divadlo v Brně (1945–1946), Zemské národní divadlo v Brně (1946–47); Státní divadlo v Brně (1947–90).<sup>513</sup>

Počátkem prvních sezon v brněnském baletu došlo k uklidnění situace v červnu 1947 s návratem I. Psoty ze zahraničního angažmá. Psota svou profesní zkušeností a uměleckým působením přetvořil baletní soubor na prvotřídní těleso. Někteří z jeho bývalých studentů se rozhodli následovat jeho kroky a vrátit se do Brna. Psotova jedinečná aura byla výrazně cítit, a přesto, podobně jako v případě Machova, existovaly hlasy, které se snažily jeho návrat odradit. Psota své opětovné působení na brněnské scéně zahájil, symbolicky, nastudováním baletu *Romeo a Julie* a *Poloveckých tanců*. Na únor 1952 Psota chystal premiéru *Spící krasavice*, kterou však již nestihl dokončit.<sup>514</sup>

Vedoucí pozici v souboru zastával až do roku 1952, kdy nečekaně zemřel. V padesátých letech se ve funkci vedoucího souboru vystřídali Rudolf Karhánek (1953–1955) a Jan Nermut (1955–1961). Výraznou změnu přinesla 60. léta, kdy se v roce 1961 vedení souboru ujal Luboš Ogoun. Tím nastává odklon od klasického tvarosloví k moderním výrazovým postupům, nastoupený v Burghauserově *Sluhovi dvou pánů* (1962), pokračující v Křížkově *Baladě o námořníku* (choreografie Luboš Ogoun), uvedené s Brechtovou a Weillovou pantomimou *Sedm smrtelných hříchů* a Gershwinovou – novou *Rhapsody in blue* (choreografie Pavel Šmok). *Leningradská symfonie* (na 1. větu Šostakovičovy *Sedmé symfonie* tzv. Leningradské, 1962) a Bukového *Hirošima* (1963) stvrdily novou cestu, vyznačenou moderní hudbou a moderními tanečními prostředky.<sup>515</sup> Nastolený směr je však přerušen v roce 1964, kdy Luboš Ogoun odchází do nově vznikajícího Studia baletu Praha. Vedení baletu se poté v období 1964–1966 ujímá Miroslav Kůra a ten mu navrácí zpět onen klasický repertoár, např. *Romeo a Julie* (1965), *Labutí jezero* (1966), *Giselle* (1968) či *Louskáček* (1971).

V období let 1966–1968 došlo k reorganizaci pravomocí vedení. I přes tuto změnu zůstal Kůra stále v pozici choreografa. Vedení baletu se v těchto letech ujal Rudolf Karhánek (1966–68), kterého následně vystřídal Luboš Ogoun (1968–70). S Ogounem

---

<sup>512</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 348.

<sup>513</sup> Ibidem, 347

<sup>514</sup> BENEŠ, Ladislav. Ivo Váňa Psota – přes překážky ke hvězdám. *Taneční aktuality*. [online]. 2018 [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/ivo-vana-psota-pres-prekazky-ke-hvezdam>

<sup>515</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 360-361.

se do týmu připojil také teoretik a kritik Vladimír Vašut (1967–70). Vašut se identifikoval s novým směrem, který se vzdálil od tradičního tanečního dramatu a mířil k prioritě soudobého a poeticky zintenzivněného tance. Tento program se nejprůkazněji realizoval roku 1969 triptychem složeným z *Lašských tanců* (choreografie Rudolf Karhánek), *Glagolské mše* (choreografie Pavel Šmok) a *Dona Juana* (choreografie Luboš Ogoun).<sup>516</sup>

Během uvedeného období působí na brněnské baletní scéně mnoho skvostných tanečních talentů, za všechny lze zmínit např. tyto: Věra Avratová, Kateřina Gratzarová, Dagmar Ledecká, Olga Skálová, Jiřina Šlezingrová, Věra Vágnerová, Rudolf Karhánek, Miroslav Kůra, Viktor Malcev, Jiří Němeček, Jiří Nermut a další.

### **Ivo Váňa Psota (1908–1952)**

Renomovaný tanečník, baletní mistr a významný choreograf Ivo Váňa Psota se narodil v Kyjevě na Ukrajině, kde v té době jeho otec pracoval. Původně pocházel z Přerova a jeho matka, která účinkovala v Kyjevském divadle, po návratu do Přerova založila vlastní baletní školu. Zde pak sourozenci Psotovi získávali své první zkušenosti s baletem, díky čemuž se mohlo rozvíjet jejich výjimečné umělecké nadání, které měli zřejmě v genech. Paralelně s návštěvou obchodní akademie docházel Ivo Váňa Psota na baletní lekce k Augustinovi Bergerovi a vyškolil se také u Achilla Viscusiho a Jaroslava Hladíka. Psotův talent nešel brzy přehlédnout. Ve 20. letech 20. století se stal tanečníkem Národního divadla v Praze, jeho angažmá v hlavním městě však bylo velmi krátké. Od roku 1926, v náctiletém věku, zastával Psota pozici sólového tanečníka v Brně, kde se posléze ujal choreografických úkolů a role baletního mistra. Je důležité zdůraznit, že se tak stalo v roce 1928, kdy mu bylo pouhých dvacet let.

Na počátku 30. let 20. století přijímá I. V. Psota nabídku, která se jen těžko odmítá. Mezi lety 1932–1936 poprvé opouští rodné Brno a vstupuje na mezinárodní scénu. Stává se členem prestižního souboru Original Ballet Russe, který je nástupcem legendárního Les Ballets Russes pod vedením Sergeje Ďagileva. Toto zahraniční angažmá ho hluboce ovlivní a představuje také důležitý mezník pro český balet, neboť ukazuje talent a umělecké schopnosti českých

---

<sup>516</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 361.

tanečníků. Během svého působení v Original Ballet Russe absolvuje Psota celkem 212x vystoupení, v 110 městech v USA, Kanadě a Jižní Americe.<sup>517</sup>

V období 1936–1941 se Ivo Psota vrátil do svého rodného města Brna, kde se ujal role šéfa baletu. Toto období přineslo zásadní milník pro dějiny českého baletu – Psota uvedl v premiéře balet *Romeo a Julie* dne 30. prosince 1938. Napětí ve státě však rostlo a Psotovo dílo, zejména jeho interpretace Dvořákových *Slovanských tanců*, přitahovalo rostoucí pozornost. V důsledku těchto okolností byl nucen opustit brněnskou scénu.

Díky pomoci svých přátel z Original Ballet Russes a ke svému překvapení i od plukovníka de Basila, manžela jeho budoucí ženy Niny Lvovny Voskresenské, se mu podařilo získat povolení k výjezdu a odcestovat do Spojených států. V New Yorku působil jako umělecký šéf Metropolitní opery, kde uvedl svou choreografii Dvořákových *Slovanských tanců* pod názvem *Slavonica*.<sup>518</sup> Po období 1941/1942–1947 sloužil jako ředitel a choreograf v prestižním souboru de Basilově Original Ballet Russes, s nímž absolvoval rozsáhlé turné po celé Americe. Jeho zahraniční angažmá bylo extrémně úspěšné, přičemž tento talentovaný tanečník a choreograf získal ocenění pro svou tvorbu po celém světě. Zvláště významné úspěchy zaznamenal v Jižní Americe, kde jeho balet *Fue una vez* (Stalo se jedenkrát) v Buenos Aires mu zajistil pozici uměleckého šéfa v prestižním Teatro Colón. Jeho nejznámější dílo, balet *Yara*, vznikl ve spolupráci s výtvarníkem Candido Portinari, skladatelem Francisco Mignone a básníkem Guilherme de Almeida. Bylo inspirováno brazilskou mytologií a prezentoval se jako dílo syntetického divadla. Balet byl vytvořen v rámci soutěže vypsané brazilskou vládou a jeho premiéra v Sao Paulu v roce 1946 se konala za přítomnosti nejvyšších státních představitelů.<sup>519</sup>

Přes veškeré úspěchy, které dosáhl v zahraničí, byl Psota stále přitahován k myšlence návratu domů. Jeho láska k vlasti byla hluboko zakotvena v jeho srdci i duši. V několika ohledech však tento návrat neproběhl tak hladce, jak by si přál. Během války přišel o svého bratra Volod'u, člena odbojové skupiny, který byl mučen a zavražděn v nacistickém koncentračním táboře v Mauthausenu. Zemřela mu také švagrová, a tak se postaral o jejich malého syna. Zdravotní problémy ho následně připravily o jeho milovanou matku Annu. Kromě toho, na jeho mezinárodní úspěchy bylo nahlíženo s jistou mírou nedůvěry. Jisté závidění se mu

---

<sup>517</sup> BENEŠ, Ladislav. Ivo Váňa Psota – přes překážky ke hvězdám. *Taneční aktuality*. [online]. 2018 [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/ivo-vana-psota-pres-prekazky-ke-hvezdam>

<sup>518</sup> Ibidem.

<sup>519</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. Za I. V. Psotou: Pocta umělci. *Taneční aktuality*. [online]. 2012 [cit. 2023-03-01]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/za-i-v-psotou-pocta-umelci>

dostalo i kvůli jedinečnému vozu Studebaker Champion, který si přivezl z cest a který byl v Brně jediným svého druhu. Práci mistra Psoty také kriticky hodnotil Jan Reimoser z Prahy, a jejich vzájemná diskuse se odehrávala i ve veřejném prostoru prostřednictvím tisku. Reimoser využíval *Taneční listy* (3–4/1948) ke svým kritickým postojům, zatímco Psota se snažil bránit článkem v *Práci* (17. června 1948).

Návrat domů tedy nebyl tak harmonický, jak si baletní mistr Psota představoval. Situace se postupně zhoršovala, zejména když mu bylo znemožněno odjet do Londýna, aby se naposledy setkal se svým dlouholetým přítelem, de Basilem. Stres a neshody v rámci souboru vzrůstaly a Psota to pociťoval na svém zdraví. Po únorovém převratu došlo k politizaci všech oblastí života, včetně baletu... *O Ždanových tezích se diskutovalo všude, tedy i na baletních sálech. Čím větší město, tím se diskutovalo více. Začala rozsáhlá kampaň, která „měla lidem vštípit angažovanost“, a „kulturní revoluce“ nebyla nic jiného než likvidace základních myšlenkových hodnot pomocí policejního násilí. Strach, touha vyniknout, dravost, byly neslučitelné s duchem Psotovým. Do opozice proti němu se postavili také někteří sólisté. Důvody byly i tak malicherné, jako kdo s kým chce nebo nechce tančit.*<sup>520</sup>

Atmosféra stále houstla. Jitka Tázlarová, Psotova žačka, vzpomínala na okamžik z podzimu roku 1951: „*nahoře na schodišti, v té chvíli liduprázdné administrativní budovy brněnského Janáčkova divadla, stál v černém zimníku I. V. Psota. Přendal si svou diplomatku a klobouk z pravé ruky do levé a v hlubším úklonu vahou svého těla se opřel o zábradlí. Byl na odchodu a chtěl sestoupit ze schodů, avšak nešlo to. Nebyl to ten jiskrný člověk rozdávající umění, radost a optimismus, o kterého jsme se všichni podvědomě opírali, ale zlomená ušlechtilá bytost. Asi o tři měsíce později v sychravém únorovém dni jsem se šla s milovaným zesnulým Mistrem rozloučit ve foyeru Janáčkova divadla, kde byl vystaven. Téhož dne na hodině klavíru se dostavil můj neutuchající pláč, žal a stesk...*“<sup>521</sup> Můžeme rekonstruovat sled událostí jen na základě dostupných svědectví, přičemž je třeba vzít v úvahu celou řadu spekulací a domněnek. Je však poměrně nepravděpodobné, že bychom se někdy dozvěděli přesné detaily toho, co se stalo v únorovou, zasněženou noc roku 1952. Je nám známo, že při cestě z práce domů Psota uklouzl na náledí. *V noci pravil ještě své ženě „Nemohu se*

<sup>520</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: Ryšavý, 1997, s. 115.

<sup>521</sup> BENEŠ, Ladislav. Ivo Váňa Psota – přes překážky ke hvězdám. *Taneční aktuality*. [online]. 2018 [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/ivo-vana-psota-pres-prekazky-ke-hvezdam>



pohnout“. Byla to jeho poslední slova. Stížen záchvatem mozkové mrtvice, odvezen do nemocnice, následující noci 16. února roku 1952 zemřel.<sup>522</sup>

Je známo, že byl pod extrémním nervovým tlakem a zápasil s nepřátelským postojem některých svých kolegů. Příkladem je jeho konfrontace s Viktorem Malcevem, jež měla souviset s obsazením variací na Modrého ptáka. Po tomto incidentu opustil mistr Psota divadlo, psychicky i fyzicky zlomený. Roztřeseného jej vyprovázela Jiřina Šlesingrová, která patřila mezi poslední, jež jej viděla živého.

Je jistě s podivem, že rodina nikdy nedostala pitevní nález, stejně tak je jisté, že se jeho případem zabýval i Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu. Rodina I. V. Psoty ale dodnes velmi pečlivě chrání jeho památku a nepřeje si, aby různé domněnky a polopravdy poškodily výborné renomé bezpochyby jednoho z nejvýraznějších baletních mistrů své doby.<sup>523</sup>



*Fotografie č. 16 - Ivo Váňa Psota*

---

<sup>522</sup> DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*, s. 120.

<sup>523</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. Za I. V. Psotou: Pocta umělcí. *Taneční aktuality*. [online]. 2012 [cit. 2023-03-01]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/za-i-v-psotou-pocta-umelci>

Divadlo v Ústí nad Labem mělo komplikovanou historii.<sup>524</sup> Pod správu českých orgánů přešlo až po osvobození, v roce 1945, kdy se začal obnovovat společenských a kulturní život v kraji. Klid na divadelní tvorbu a růst scény však zcela nebyl, což bylo zapříčiněno několika citelnými reorganizacemi, které měly primární dopad na personální složení divadla a jeho provozní technické (od správy MNV, přes zřízení Ústecko-karlovarské zpěvohry v roce 1946, po vytvoření Krajského krušnohorského divadla v roce 1949, jenž vzniklo sloučením třech velkých divadel v Ústeckém kraji). Baletní soubor severočeského divadla byl ve svém vzniku určen pouze pro potřeby opery a operety, jako služebné těleso.

Všechny tyto uměny se samozřejmě dotýkaly i baletní složky. Na jeho čele působil zpočátku Antonín Smolík, který byl univerzálním umělcem – tanečníkem, choreografem, ale i hercem v činohře. Vedoucí pozici v ústeckém baletu krátce zastával také Slavibor Jindřich (1910–1968), který se následně vrátil zpět k svému angažmá v Českých Budějovicích.

Rozmach souboru, nebo jeho citelnější prosazení můžeme reflektovat od příchodu choreografky Laurette Hrdinové, v roce 1949. *Spolu s ní nastoupil celý absolventský ročník. Program, uvážlivě volený pro nepočtený mladý ansámbl s ohledem na jeho další růst, zahrnoval díla různého typu a stylu včetně nedějových baletů (např. Martinů: Špalíček, 1950; Gluck: Don Juan + Chačaturjan: Maškaráda + Rimskij-Korsakov: Španělské capriccio, 1951; Mozart: Malá noční hudba + Vostřák: Viktorka, 1952). K choreografické spolupráci byla přizvána Z. Šemberová (Janáček: Lašské tance + Bartók: Rumunské tance + Borodin: Polovecké tance, 1951). Ze sólistů se prosadily zejm. H. Machová a M. Novotná. Po návratu L. Hrdinové na konzervatoř vedl balet choreograf a tanečník J. Judl (1953–58).*<sup>525</sup> Během svého působení se tento umělec orientoval především na tradiční díla.

V dalších dvou letech se řízení souboru ujal Pavel Šmok, kterého následoval Luboš Ogoun. Tato jména naznačují směr, kterým se choreografické zaměření ústeckého souboru ubíralo. Po nástupu Šmoka v roce 1958 se tvorba začala osvobozovat z předchozího tradicionalismu. Soubor, který se orientoval k modernímu tvarosloví a výrazu, se postupně začal řadit mezi ty, které hledaly nové cesty pro český balet. To je

---

<sup>524</sup> Změny názvů divadla: Slovanské divadlo Beneše a Stalina (1945); Městské divadlo Ústí n. L. (1945–1946), Ústecko-Karlovarská zpěvohra (1946–1948); Zdeňka Nejedlého Ústí n. L. (1948–1949); Krajské oblastní divadlo Ústí n. L. – Krajské krušnohorské divadlo (1950–1952); Divadlo opery a baletu Zdeňka Nejedlého Ústí n. L. (1960–1965); Státní divadlo Zdeňka Nejedlého Ústí n. L. (1965–1990) a Státní divadlo Ústí n. L. (1990–1993).

<sup>525</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 281–285.

patrné na dílech, jako jsou Dvořákovy *Valčíky*, Novákova *Svatební košile* nebo Burghauserův *Sluha dvou pánů* z roku 1959. Toto úsilí vyvrcholilo inovativní inscenací Brunsovy *Nové Odyssey* (1960). S odcházejícím Pavlem Šmokem do ostravského angažmá, opouští Ústí nad Labem i část souboru.

Šedesátá léta pak byla charakterizována vedením Roberta Brauna v letech 1960–1966 a 1969–1973, s přestávkou, kdy se řízení ujal Gustav Voborník v letech 1967–1969, kdy Braun působil v rámci svého zahraničního angažmá v Rakousku. *Stabilnější a ustálenou podobu balet získal pod vedením Hany Machové v letech 1977–1988. Hana Machová dodala svou energii a motivaci souboru rozmanitost a dopřála osobní rozvoj tanečnickům.*<sup>526</sup>

### **Josef Judl (1904–1967)**

Josef Judl, významný český tanečník, choreograf a pedagog, se ve své kariéře věnoval tanci a divadlu s obrovským nasazením a vášní. Studium tance absolvoval pod vedením Achilla Viscusiho. Jeho kariéra byla výrazně ovlivněna častými změnami divadelních souborů a scén, což bylo v jeho době obvyklé.

Jeho umělecká cesta začala v rodné Plzni, kde působil v letech 1921–1925. Následně přesídlil do Českých Budějovic, kde strávil rok 1925–1926. Další rok se jeho působištěm staly Pardubice (1926–1927) a následně se přesunul do Prahy, kde účinkoval ve Vinohradské zpěvohře (1927–28) a ve Varieté Karlín (1928–1934). Po šesti letech strávených v Olomouci (1934–1937) se vrátil zpět do Plzně, kde působil v letech 1937–1944. Po osvobození se stal členem souboru v Brně (1945–1948). Další pět let působil v Liberci (1948–1953) a posledních pět let své kariéry strávil v Ústí nad Labem (1953–1958).<sup>527</sup> Judl působil i v rámci baletních škol a věnoval se výchově nových talentů.

---

<sup>526</sup> ŠTÍPA, Michal. *Pozice uměleckého šéfa baletu v českých divadlech a srovnávání různých přístupů jiných uměleckých šéfů z pohledu tanečníka a vlastní zkušenosti s vedením baletu*. Bakalářská práce. Brno, 2021. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Divadelní fakulta. Ateliér Tanečního a pohybového divadla a výchovy. Studijní program Dramatické umění. Vedoucí práce: doc. Mgr. Hana Halberstadt, s. 18.

<sup>527</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 128.

Již na počátku 19. století se v libereckém divadle tančilo, ale pouze v rámci operního a operetního souboru. Divadlo zahájilo svou činnost v roce 1883,<sup>528</sup> přesto se v něm několik prvních desítek let hrála pouze německá představení. K založení profesionálního baletního souboru dochází až v roce 1945, kdy je v Liberci ustanovena česká divadelní scéna, která se skládá, včetně baletního, také ze souborů činoherního a operetního. Liberec má tak poprvé ve své historii český baletní soubor a postupně se během 50. a 60. let, sezonu po sezoně, stane konkurencí schopným ansámblem v rámci československého baletního světa. Přesto jako začínající soubor má velmi obtížnou pozici, komplikovanou jistě o tu skutečnost, že pro něj i nadále platí povinnost účinkování v rámci operety, nedostatek vyškolených tanečníků a častá frekvence obměny na pozici šéfů baletního souboru a choreografů a také samotná zkušenost, že se jedná o čerstvě osidlované pohraničí v severních Čechách, které pro mnohé nabízelo více nejistot než jistot.

Prvním šéfem baletu se stal Rudolf Macharovský. *V červenci 1945 přijela společně s Rudolfem Macharovským a dalšími čtrnácti děvčaty, žákyněmi jeho baletní školy, do Liberce – města, v němž (alespoň podle vzpomínek samotné Jarmily Jarošové) v té době např. neexistoval ani žádný baletní sál.*<sup>529</sup> Mistr Macharovský v rámci první premiéry uvádí baletní inscenaci *Z pohádky do pohádky*, které je následováno baletní klasickou *Labutí jezero*. *Poté byl vedoucím baletu 1946/1947 byl Josef Škoda, který uvedl Coppélii, Italský capriccio (1946) a Princeznu Hyacintu (1947). V roce 1947 zde šéfoval Josef Sokol (Slovanské tance - 1947; Balet o růži, Vyznání k tanci, Královna Loutek, Polovecké tance - 1948), který mj. vyhledával členy souboru mezi amatéry a systematicky je doškoloval, oporami jeho souboru byli počátkem padesátých let F. Bernatík, B. Hergeselová, J. Jarošová, A. Příbylová, O. Streihuberová, S. Škvorová, J. Sokol, V. Štádler, Z. Weidenthaler.*<sup>530</sup>

Vyšší profesionality doznal soubor za vedení Josefa Judla (1948–1953), znovunavrátilce Josefa Škody (1953–1959) a Věry Untermüllerové (1959–1961). *V této době mohly být již uvedeny takové balety jako je Romeo a Julie (Igor Stravinskij),*

---

<sup>528</sup> Proměna názvu divadla ve zkoumaném časovém období: Zemské oblastní divadlo v Liberci (1945–1946), Severočeské národní divadlo (1946–1949), Severočeské divadlo (1949–1957), Divadlo F. X. Šaldy (1957–1980).

<sup>529</sup> LAIFROVÁ, Alena. Zemřela Jarmila Jarošová, významná osobnost libereckého baletu. *Taneční aktuality*. [online]. 2023 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/zemrela-jarmila-jarosova-vyznamna-osobnost-libereckeho-baletu>

<sup>530</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 175–176.

*Labutí jezero – (Petr I. Čajkovskij) či moderní díla Krysař (Pavel Bořkovec), nebo Zkrocení zlé ženy (Věra Untermüllerová).*<sup>531</sup>

Sbor tanečníků se rozšířil o absolventy tanečních konzervatoří a jejich repertoár se obohatil o česká, slovenská, sovětská a úplně nová díla. Umělecká revoluce šedesátých let ovlivnila také baletní scénu v Liberci. V letech 1961–1964 se vedení souboru ujal Bohumil Svoboda a choreografické práce se zde ujal také František Sládeček. Bylo to období, kdy byla na scéně uváděna kratší baletní díla komponovaná na moderní hudbu. Vývoj souboru však stále komplikovaly časté změny v jeho vedení a nedostatek jednotného dlouhodobého choreografického směru. V polovině 60. let převzala vedení souboru Milena Moravcová, absolventka choreografie na TK HAMU, která do Liberce přišla po angažmá v Opavě, Kladně a Teplicích. *Její éra znamenala netradiční dramaturgii, vybírala si kvalitní, původně baletu neurčenou hudbu i z jazzové oblasti, které podržovala i nekonvenční soudobý pohybový slovník svých choreografií: Toccata a fuga d moll J. S. Bacha, Symfonická báseň J. Ježka (1965), ve večeru Situace uvedla Etudy A. Jensea, 11 transparentů pro orchestr E. Křenka, Fontessu J. Lewise, pp. Mechanismu Z. Pololánika, Coppélii (1966), Pulconellu, pp. Věčné cesty H. Macourka, pp. Salónu u Šťastné sedmy (1967).*<sup>532</sup> Do začátku 70. let se vedení baletního souboru ještě několikrát obměnilo. Správou baletu jsou pověřeni Eva Gabajová a Jiří Chládek v sezoně 1968/1969. K tolik vyhlášené a potřebné stálosti ve vedení a směřování libereckého baletu dochází až na počátku 70. let, kdy na post šéfa baletu usedá v roce 1971 František Pokorný, který na dané pozici setrvává až do roku 1993, během této éry se mu podařilo vytvořit kvalitní soudobou baletní scénu.

I tato scéna měla svou baletní školu, která v rámci divadelní struktury fungovala v letech 1964–1976. V roce 1976 ale Ministerstvo kultury vydalo směrnice, podle nichž divadla v Československu nesměla nadále baletní školy provozovat, a školu převzalo liberecké kulturní centrum Park kultury a oddechu (PKO).<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> ŠTÍPA, Michal. *Pozice uměleckého šéfa baletu v českých divadlech a srovnávání různých přístupů jiných uměleckých šéfů z pohledu tanečníka a vlastní zkušenosti s vedením baletu*, s. 20.

<sup>532</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 176.

<sup>533</sup> LAIFROVÁ, Alena, 2023. *Zemřela Jarmila Jarošová, významná osobnost libereckého baletu*. Online. Taneční aktuality. Praha. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/zemrela-jarmila-jarsova-vyznamna-osobnost-libereckeho-baletu>. [cit. 2023-08-29].

### **Jarmila Jarošová (1930–2023)**

Významná česká primabalerína, pedagožka a absolventka oboru Taneční pedagogika na HAMU, pocházející původně z Prahy, avšak většinu svého života strávila na špičkách na libereckém podiu. Byla žákyní Rudolfa Macharovského, s nímž a dalšími čtrnácti jeho žačkami z Prahy se v pouhých patnácti letech připojila k nově založenému baletnímu souboru v Liberci. Od roku 1961 zde zastávala pozici sólistky. Během své impozantní třicetileté taneční kariéry představila řadu postav, např. Víla v *Modravé zemi* (1950), Mária ve *Filosofské historii* (1953), Paní Quickly ve *Veselých paničkách windsorských* (1955), tit. role v *Eufrosině* (1956), Klárka v *Louskáčkovi* a hlavní role Šípkové Růženky ve *Spící krasavici* (1959), Víla ve *Viktorce* a Jacinta v *Laurencii* (1962), Druhá chánova žena v *Bachčisarajské fontáně* (1962), Múza v *Prométheovi* (1963), sólo v *11 transparentech pro orchestr* (1966), Eufrosina v *Rožmberských obrázcích* (1972) aj.<sup>534</sup> Záběr jejího pohybového slovníku byl mimořádně široký. Možná méně se o této všestranně založené tanečnici vědělo, že také velice ráda stepovala a byla velkou znalkyní a obdivovatelkou španělského flamenga nebo maďarského čardáše.<sup>535</sup>

Významné bylo také její pedagogické působení, jež uplatňovala při baletní škole zřízené při libereckém divadle, kde se věnovala výchově nových baletních talentů. *Jarmila Jarošová vyučovala nepřetržitě až do svých sedmasedmdesáti let. Veškeré zadávané cviky a krokové variace, v posledních letech snad jen s výjimkou skoků, vždy sama aktivně předváděla. Důrazně také dbala na to, aby její lekce vždy probíhaly za doprovodu korepetitora a klavíru. Jejími baletními kurzy prošly za několik desetiletí jejich trvání řádově nejméně stovky, spíše však i tisíce žáků. Ovlivnila bez nadsázky celé generace.* Primabalerína libereckého baletu, Jarmila Jarošová zemřela 3. srpna 2023, ve věku 93 let.

---

<sup>534</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 119.

<sup>535</sup> LAIFROVÁ, Alena. Zemřela Jarmila Jarošová, významná osobnost libereckého baletu. *Taneční aktuality.cz*. [online]. 2023 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/zemrela-jarmila-jarosova-vyznamna-osobnost-libereckeho-baletu>

Již v roce 1891, byl v Plzeňském divadle<sup>536</sup> ustaven samostatný baletní soubor. Své první kroky veřejnosti představil skrze ohromující vystoupení Bayerovy *Královný loutek*. Po následující období však i tak sloužil primárně jako taneční vložka v operních a operetních inscenacích.

Plzeňský balet byl vždy obdařen talentovanými vůdčími osobnostmi a choreografy, což se ukazuje být pravdivé již od první poloviny 20. století. *Plzeň bývala přestupní stanicí k vyšším metám a žádný z šéfků neměl své místo „do penze“; možná, že i to byl hnací motor úspěchů a vždy dobré úrovně souboru. (...) Do Plzně se totiž chodilo za „principálem“, ať to byl v dávné minulosti A. Berger aj. Hladík nebo v dobách již poválečných J. Němeček, L. Ogoun, V. Untermüllerová nebo G. Voborník.*<sup>537</sup> Ve 30. letech 20. století soubor výrazně ovládal Josef Judl (1904–1967), jehož ambicí bylo nejen jej rozvíjet, ale také zvyšovat jeho prestiž a vliv, což se však podařilo až v následujícím desetiletí. *Očekávalo se, že oblastní divadla nezůstanou jen regionálními scénami, ale že současně svou uměleckou tvorbou budou přínosem pro celé československé divadelnictví. I když si samozřejmě Praha udržela primát pro soustředění relativně nejlepších uměleckých sil, přece jen se uvolnila cesta k soutěživosti, v níž i mimopražská divadla mohla uplatnit svou tvořivou podnětnost.*<sup>538</sup>

Po 2. světové válce došlo v kultuře nejen v České republice, ale i na celém světě k významným změnám. Toto období bylo zásadní i pro plzeňský balet, který zažil pravý rozkvět. Tento čas byl charakteristický mnohými novými příležitostmi a výzvami, které se neobával přijmout a začal se intenzivně vyvíjet. *Jestliže až do května 1945 představoval plzeňský balet neambiciózní, krajně konzervativní, uměleky nenáročný a početně slabé provinciální těleso, které např. do té doby nikdy nemělo více než tři mužské tanečníky, pak po skončení druhé světové války prožívá výrazný vzestup.*<sup>539</sup> Zejména mužská složka souboru byla v následujících letech posílena. Skvělí baletní mistři, kteří byli součástí plzeňského baletu v tomto období, přispěli k jeho úspěchu nejen svými dovednostmi a zkušenostmi, ale také svou vášní pro balet a odhodláním překonávat hranice tohoto umění. Byli to oni, kdo vytvářeli atmosféru otevřenosti a kreativity, která byla klíčová pro rozkvět plzeňského baletu. K nejvýraznějšímu vzestupu souboru poté dochází v momentě, kdy se jej ujímá Jiří Němeček (1951–1957),

<sup>536</sup> Názvy divadla ve zkoumaném období: Divadlo královského města Plzeň/Městské divadlo v Plzni 1902–1949; Krajské oblastní divadlo Plzeň 1949–1955; Divadlo J. K. Tyla 1955- dosud.

<sup>537</sup> CALTOVÁ, Marie et al. *Divadlo J. K. Tyla*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1991, s. 129.

<sup>538</sup> PROCHÁZKA, Jan. Cesta plzeňské činohry za socialistickým divadlem 1945–1965. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865–1965: sborník*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, s. 53.

<sup>539</sup> VAŠUT, Vladimír. Plzeňský balet. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865–1965: sborník*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1965, s. 85.

jedna z největších osobností poválečné české choreografie. *S jeho příchodem začíná „křivka výkonnosti“ plzeňského baletu stoupat prudce nahoru, začíná údobí jeho velké tvůrčí konjunktury, kdy k výsledkům jeho práce se obracela pozornost celé československé kritiky a zainteresovaných lidí. Němeček je výtečný organizátor, který zná svůj cíl a dovede nalézt prostředky pro jeho realizaci. Omlazuje soubor, do něhož přichází několik mladých a talentovaných tanečníků z Prahy, vesměs absolventů konzervatoře. V Plzni vzniká a neustále se stmeluje skutečný kolektiv, zapálený pro společnou práci a nepočítající hodiny, strávené na zkouškách. Němečkova šéfovská i umělecká autorita je naprostá a jeho růst zřejmý. Ukazuje se již na dramaturgii, rozvážně stavějící před soubor stále náročnější a závažnější úkoly.*<sup>540</sup> Plzeňský balet se za Němečkova působení stal rovnocenným konkurentem pražské a brněnské národní baletní scény. Divákům se představil zejména skrze tato představení – Prokofjev: *Romeo a Julie* (1952); Beethoven: *Prométheus* (1954); Kašlík: *Jánošík* (1954); Bořkovec: *Krysař* (1955); Čulaki: *Mládí* (1956).<sup>541</sup>

Němečkovo *Mládí* mu pomohlo k pražskému angažmá Prahy. V čem byla výjimečnost daného představení na tu dobu? *Tento balet Michaila Čulakiho o osudech několika mladých lidí v období občanské války v sovětském Rusku, inspirovaný Ostrovského románem Jak se kalila ocel, neměl v SSSR obzvláštní úspěch pro svou značnou dějovou komplikovanost, z níž vyplývaly maximální nároky na režii. V našich tehdejších poměrech pak tato inscenace měla výjimečné místo už proto, že se poprvé, s naprostým a přímo imponujícím zdarem podařilo nastudovat dílo vysloveně politické, prodchnuté revoluční ideou – a zároveň dílo o současných lidech, zaplněné pravdivými a věrohodnými lidskými typy z velmi nedávné minulosti. Všichni ti, kdož krčili rameny nad budoucností baletního umění, poukazující na jeho neschopnost podílet se na ideologickém boji za novou společnost, na jeho nemohoucnost přímé politické společenské a výchovné angažovanosti, museli nyní zmlknout. Pro prestiž baletního žánru znamenala proto tato inscenace skvělé vítězství stejně jako pro osobní prestiž Němečkovu, jemuž dokořán otevřela brány pražského Národního divadla.*<sup>542</sup>

Následujícím choreografem po Jiřím Němečkovi se stal Luboš Ogoun (1957–1961). Jeho iniciální postavení v souboru představovalo značnou výzvu. Jak je typické při změnách choreografa, společně s Němečkem ze souboru odešlo i několik tanečnic a tanečníků. *Na rozdíl od Němečka kladl Ogoun hlavní důraz na choreografickou stránku svých inscenací, na krásu taneční kompozice. Jeho práci vyznačuje rys velké citové síly, emocionální naléhavosti.*<sup>543</sup> Významný přínos Ogouna pro baletní soubor

---

<sup>540</sup> VAŠUT, Vladimír. Plzeňský balet. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865–1965*, s. 86.

<sup>541</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 86.

<sup>542</sup> VAŠUT, Vladimír. Plzeňský balet. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865–1965*, s. 86–87.

<sup>543</sup> *Ibidem*, s. 88.



v Plzni se odrazil především v pevných technických základech, které položil, a v zároveň provedené výchově celé řady nadějných mladých tanečních talentů. Počátek 60. let přinesl také nové směřování v oblasti baletního umění. Luboš Ogoun se v Plzni pokusil realizovat svůj program přerodu českého tanečního umění důrazem na poetické a metaforické výrazové možnosti tance (Křížek: *Balada o námořníkovi*, 1961).<sup>544</sup> *Pro Baladu o námořníkovi byla charakteristická velká formová vynalézavost, individualizace choreografického rukopisu, množství pozoruhodných tanečních novotvarů, nevšední pohybová imaginace. Tyto kvality z ní učinily jeden ze základních kamenů moderní československé choreografie.*<sup>545</sup> V letech 1961–1967 bylo vedení baletního souboru svěřeno Věře Untermüllerové,<sup>546</sup> mladičké choreografce s inovativním přístupem k tvorbě, absolventce taneční konzervatoře a oboru choreografie na DAMU, která byla velkou českou nadějí v tomto uměleckém směru. Bohužel její slibná kariéra a život byly násilně přerušeny tragickou dopravní nehodou 26. prosince 1967. *Vracela se autem se svým kolegou, prvním sólistou plzeňského souboru Milanem Ječmínkem, a jeho manželkou po představení Labutího jezera do Prahy.*<sup>547</sup> O život přišel i Milan Ječmínek. Shodou okolností tato událost stala, nedalo místa, kde měl smrtelnou nehodu i ředitel plzeňského divadla, herec a režisér Zdeněk Hofbauer, v roce 1953. *Do historie plzeňského baletu se Věra Untermüllerová výrazně zapsala jako jeden z tvůrců moderního profilu tohoto souboru.*<sup>548</sup>

Role se v následujícím období 1967–1981 ujal Gustav Voborník,<sup>549</sup> přičemž na jeho působení v divadle vzpomínal dlouholetý sólista a pozdější šéf plzeňského baletu Jiří Žalud: „*Gustav byl především velice solidní člověk, příjemný kolega, prostě*

---

<sup>544</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 86.

<sup>545</sup> VAŠUT, Vladimír. Plzeňský balet. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865–1965*, s. 88.

<sup>546</sup> Věra Untermüllerová (1931–1967), česká tanečnice, choreografka a šéfka baletu. Baletní základy získala u Slavjanské a poté byla absolventkou Taneční konzervatoře v Praze a Taneční katedry DAMU, v oboru choreografie. Během své kariéry, bohužel krátké, působila tanečně v AUSu VN a jako externí pedagožka TKP. Svůj choreografický a šéfovský talent prokázala na několika českých divadelních scénách (České Budějovice 1956–57, Divadlo na Fidlovačce 1957–59, Liberec 1959–61, Plzeň 1961–67).

<sup>547</sup> BARTOŠ, Josef. Přesně vyměřený čas Věry Untermüllerové. *Taneční aktuality*. [online]. 2017 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/presne-vymereny-cas-very-untermullerove>

<sup>548</sup> MOJMÍR WEIMANN. *Talentu jí osud nadělil hodně, času však příliš málo*. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/talentu-ji-osud-nadelil-hodne-casu-vsak-prilis-malo/>

<sup>549</sup> Významný český tanečník, choreograf a šéf baletu Gustav Voborník (1929–2011) se vzdělával pod vedením baletního mistra Jiřího Němečka. V roce 1963 úspěšně absolvoval studium choreografie na Taneční katedře DAMU. Aktivně tančil Voborník v průběhu své umělecké kariéry v mnoha prestižních divadlech, mezi nimiž byli ČSNPT/ČSSPT (1948–1959), Národní divadlo v Praze (1956–1966), Divadlo v Ústí nad Labem, kde byl i choreografem a šéfem baletu (1966–1968) a známá Laterna magika (1968–1969). Po těchto angažmá Voborník posunul svou kariéru směrem k vedení souborů – stal se šéfem baletu v Plzni (1968–1981) a následně vedoucím taneční složky a choreografem ČSSPT (1981–1990).

zapálený pro věc. Jeho silnou stránkou byla znalost folklóru. Bylo to dáno tím, že vlastně “vyrostl“ ve Státním souboru písní a tanců, no a z toho často čerpal. Když mu bylo nabídnuto místo šéfa baletu v Plzni (po tragicky zesnulé Věře Untermüllerové), nejprve dokončil svůj závazek s Laternou magikou v San Antonio a pak teprve nastoupil. Po dobu jeho nepřítomnosti jsem ho vedl já (6 měsíců). Hned po svém nástupu inscenoval Slovánské tance, které měly obrovský úspěch a stejně tak úspěšné byly tance v Prodané nevěstě. Ty byly dokonce použity ve stejné podobě v následujícím inscenování Prodané nevěsty. Jak už jsem řekl, byl velmi vstřícný a velmi příjemně se s ním pracovalo. Měl snahu a byl velmi otevřený žánrově rozmanitému a bohatému repertoáru. Když se např. rozhodl inscenovat Giselle, neváhal nahlédnout do originálních popisů a podle nich vytvořit několik variací. Bohužel se mu nevyhnuly ani střety s režimem a později ani zdravotní problémy. Ale jednoduše řečeno: Byl to výbornej chlap!“<sup>550</sup>

### **Jiří Němeček (1924–1991)**

Český tanečník, choreograf, pedagog a jeden z nejvýraznějších českých baletních šéfů ve 20. století. Absolvoval baletní výuku u skvělých baletních pedagogů. Začínal v rodných Říčanech u Libuše Slabé a Bronislava Szynglarského. Posléze v Praze navštěvoval nejdříve lekce u Františka Bubly a na počátku 2. světové války docházel ke slavné Jelizavetě Nikolské. Již v té době vystupoval Němeček příležitostně v Národním divadle. Členem souboru se stal v sezoně 1942/43,<sup>551</sup> po dvouletém účinkování v Tylově divadle v Nuslích. V době totálního nasazení byl přerazen do německého Městského divadla v polské Vratislavi. Tento pobyt se mu stal osudným. Setkává se zde se svou budoucí ženou – baletkou Elvírou Liebetanzovou.

Po skončení války působil na několika českých baletních scénách a na každé ponechal svůj nesmazatelný otisk, jak když jako tanečník, tak choreograf či vedoucí baletu. Byl sólistou v nově vznikajícím opavském baletním souboru, jenž posléze i vedl. Poté následuje jeho tříleté angažmá v brněnském baletu, pod vedením I. V. Psoty (1948–1951). Zde se představuje nejenom jako sólový tanečník, ale také jako choreograf operetního souboru. Byl herecky tvárným tanečníkem. Tento talent představil zejména v těchto rolích: Corregidor v *Třírohém klobouku* (Vratislav 1944), Franz v *Coppélii* (1946), Princ v *Louskáčkovi* (1952),

<sup>550</sup> Vzpomínka na Gustava Voborníka. *Taneční aktuality*. [online]. 2019 [cit. 2021-11-08]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/zpravy/vzpominka-na-gustava-vobornika>

<sup>551</sup> Jiří Němeček. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2020-09-01]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2979>

Merkucio v *Romeovi a Julii* (1952), tit. role v *Donu Juanovi* Ch. W. Glucka (1954), Mrtvý milý ve *Svatebních košilích* (1955).<sup>552</sup>



Fotografie č. 17 - Jiří Němeček – civilní fotografie (foto: ČTK)

Jeho choreografické a vedoucí schopnosti se postupně stávají stále patrnějšími a uznávanějšími. Plný rozsah svých dovedností ukazuje během svého angažmá v Plzni v letech 1951–1957. Avšak přichází příležitost, která se naskytne jednou za život a Jiří Němeček se od 1. března 1957 stává šéfem baletu Národního divadla v Praze. V této pozici setrvává do roku 1970. Ve svazku ND zůstal i po roce 1970 jako choreograf, současně navázal vedlejší pracovní poměr v Hudebním divadle Karlín (1971–1977) jako šéf baletu a choreograf. V letech 1974–1977 stál v čele baletu Státního divadla Brno a pro tuto dobu byl uvolněn z ND na neplacenou dovolenou. V roce 1977 se opět vrátil do ND jako choreograf, v této funkci setrval až do roku 1979, kdy byl znovu jmenován šéfem Baletu ND. K 30. 9. 1990 odešel do penze.<sup>553</sup>

Jiří Němeček vytvořil celkem několik desítek baletních inscenací a mnoho dalších choreografií v operách, operetách, muzikálech, činohrách, televizi či filmu. Ať se jednalo o klasické baletní inscenace či moderněji zaměřené balety. *Jeho inscenace měly jasný a přehledný dějový půdorys, výrazný dramatický*

<sup>552</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 216–217.

<sup>553</sup> Jiří Němeček. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2020-09-01]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2979>

*konflikt, logiku a psychologicky věrohodnou motivaci jednání postav.*<sup>554</sup> Podařilo se mu zásluhou svých organizačních schopností vytvořit ze souboru Národního divadla v Praze vytvořit mohutné těleso se sto padesáti členy. *Němeček se stal nejvýznačnějším představitelem „režisérského“ typu choreografa umějíciho vyjádřit s maximální srozumitelností a dramatickou pádností děj baletu. Vychovával z tanečníků tančící herce, vytvářející na scéně živé, psychologicky hluboké, realisticky přesvědčivé postavy. Svým uměleckým založením inklinoval k dějovým bohatým celovečerním dramatickým baletům, které dokázal vystavět z mohutných kvádrů logiky, srozumitelnosti a dramatičnosti.*<sup>555</sup>

Dlouhodobě se věnoval i výchově budoucích baletních choreografů. Působil jako externí pedagog Taneční katedře HAMU.

---

## JIHOČESKÉ DIVADLO V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích bylo na začátku poválečné éry citelně ovlivněno ztrátou dvou svých významných osobností. *Koncem roku 1941 byla zatčena ředitelka divadla Monika Jeřábková a divadlo vypovězeno z Besedy. Dne 15. 4. 1942 bylo divadlo a všechen sto třiceti členný personál divadla vykázán z Českých Budějovic, které museli opustit do 24 hodin. Azyl našli díky statečným lidem v Táboře, kde byli členové divadla ubytováni po rodinách a mohli pokračovat v divadelní práci. Po atentátu na Heydricha bylo divadlo zavřeno. (...) Ředitelka divadla, Monika Jeřábková, zahynula v koncentračním táboře v Ravensbrücku 31. 1. 1944.*<sup>556</sup> Ztratilo také svého dramaturga a režiséra PhDr. Josefa Stejskala (1897–1942), jenž nepřežil období heydrichiády. *Dr. Josef Stejskal nenáviděl fašismus celou bytostí. Pracoval v odbojové ilegální skupině, netajil se optimistickou vírou v Sovětský svaz. Tušil, že bude zatčen, ale svědomí mu kázalo zůstat, nezradit, i za cenu oběti nejvyšší. O půl deváté ráno 4. června 1942 ho v Českých Budějovicích zatklo gestapo. Dodatečně se našly i udavačské dopisy, ale nebylo jich zapotřebí. PhDr. Josef Stejskal byl jako bojovník za věc českého divadla příliš nebezpečný. Nacisté nepromarnili příležitost se ho zbavit. Dne 16. června 1942 byl odvezen do Tábora a téhož dne v dělostřeleckých kasárnách popraven.*<sup>557</sup>

---

<sup>554</sup> Před třiceti lety zemřel tanečník, choreograf a pedagog Jiří Němeček. *Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2022-07-25]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/zpravy/pred-triceti-lety-zemrel-tanecnik-choreograf-a-pedagog-jiri-nemecek>

<sup>555</sup> VAŠUT, Vladimír. Plzeňský balet. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865–1965*, s. 87.

<sup>556</sup> ŠESTÁK, Jiří. *Být divadelníkem* [online]. Praha: Divadelní noviny, 2012 [cit. 2022-07-25]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/byt-divadelnikem>

<sup>557</sup> KAZILOVÁ, Zdeňka a kol. Jihočeské divadlo. České Budějovice: Jihočeské divadlo v nakl. E.W.A. edition, 1990, s. 30.

Po skončení války byla situace Jihočeského divadla komplexní a zatížená řadou faktických problémů, které souvisely zejména s otázkou, kde bude divadelní soubor působit. Během jarního leteckého útoku v roce 1945 došlo k téměř úplnému zničení divadelní budovy. Bomby zdevastovaly jeviště, hlediště a také archiv.

Po válce se objevily iniciativy směřující k vytvoření nového divadla. V rámci těchto snah byl 21. října 1945 slavnostně položen základní kámen nového divadla a byla spuštěna veřejná sbírka. Nicméně vzhledem k nedostatku financí a časovým omezením bylo nakonec rozhodnuto o rekonstrukci původní divadelní budovy.

Jedním z problémů se ukázalo být také nedostatečné množství školených tanečníků v rámci souboru. Baletní soubor Jihočeského divadla se však postupně zdokonaloval v mezích dostupných možností a uváděl na jeviště velmi poutavé tituly. Mezi ně patřila např. první inscenace, konkrétně Nedbalova taneční pantomima *Z pohádky do pohádky* z roku 1946. Avšak stále nefiguroval jako samostatný soubor. Šéfovskou pozici v baletu postupně zastávali: Slavibor Jindřich (1945–1946, 1949–1957), Ferry (František) Knopp (1947–1948), Věra Untermüllerová (1956–1957), Zdeněk Weidenthaler (1957–1959), Jiří Hoščálek (1959–1962), Milan Hojdys (1962–1986).<sup>558</sup>

Počátek 50. let je ve znamení nových her, které reagují na určitou tematickou poptávku dané doby. *Tematicky se jednalo o boj dělnické třídy, budovatelskou práci, zakládání JZD, morálku člověka v socialistické společnosti a podobně. (...) Za povšimnutí stojí zvláště představení pro diváky cikánského původu a výchovných her pro děti.*<sup>559</sup> V 50. letech měl na dramaturgii divadla značný vliv trend sovětských děl. *Na jihočeské scéně se objevila Mirandolina Sergeje Vasilenka v choreografii Věry Untermüllerové. Ani její inovátorské snahy, talent a příchod několika nových členů na proměnu souboru nestačily.*<sup>560</sup> Kvalitu souboru dokládá i skutečnost, že tanečnice Ludmila Podzimková získala roční angažmá v Meiningenském divadle, se kterým českobudějovický soubor spolupracoval a tím mohla poté předávat své nově získané zkušenosti.<sup>561</sup> Postavení baletního souboru v rámci českobudějovického divadla se začalo měnit až ke konci 50. let, kdy došlo k osamostatnění souboru. *Od 1. ledna 1959 se novým vedoucím baletu a choreografem JD stal Jiří Hoščálek. Jeho cílem bylo „vytvářet baletní představení moderní, dramatické a zároveň působivé a zajímavé“. Zároveň s ustanovením opery vzniká i samostatný baletní soubor Jihočeského*

---

<sup>558</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 198.

<sup>559</sup> JAROLÍMOVÁ, Hana. *Historie baletu Jihočeského divadla od roku 1945 do roku 2009*. Brno, 2011. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění. Vedoucí práce doc. Mgr. Ludvík Kotzian, s. 30.

<sup>560</sup> DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Jubileum baletního souboru Jihočeského divadla. In: *Taneční aktuality, speciální vydání 2019 – výročí českého tance. Praha Taneční aktuality, 2019, s. 150-151.*

<sup>561</sup> JAROLÍMOVÁ, Hana. *Historie baletu Jihočeského divadla od roku 1945 do roku 2009*, s. 33.

divadla.<sup>562</sup> Dobré jméno si soubor postupně buduje. Přínosným a zásadním se stal v roce 1962 příchod Milana Hojdyse, který nastupuje na funkci šéfa baletu, ve které setrvává do roku 1986, neuvěřitelných 26 let. *Ke svému zadanému úkolu přistoupil velmi zodpovědně s veškerou náročností. Jeho druhý baletní premiérový večer tvořily novinka Zdeňka Křížka Balada o námořníkovi spolu se Šeherezádou Nikolaje Rimského-Korsakova. A potom už následovala stěžejní díla baletní dramaturgie, již výše zmíněný Romeo a Julie a Labutí jezero, které se v roce 1965 představilo jako první baletní představení divákům otáčivého hlediště v Českém Krumlově. O rok později nastudoval Mozartovu Malou noční hudbu, kterou divadlo uvedlo rovněž v nádherném prostředí krumlovského barokního zámeckého divadla.*<sup>563</sup> Mistr Hojdys do repertoáru prosadil díla klasické i soudobé baletní literatury (např. *Hirošima, Podivuhodný mandarín, Taras Bulba, Popelka, Bachčisarajská fontána, Signorina Giovenitu/Nikotina*). Autorsky se podílel i na uvedení českých novinek (*Maják, Šťastný návrat, Kráska a zvíře*).<sup>564</sup>

Ani postupem dalšího desetiletí se souborům nevyhýbají problémy s budovou, která komplikuje často i repertoár, protože se jí musí přizpůsobovat technické záležitosti. *Proto v sezóně 1971–1972 přecházejí postupně opera, balet i činohra do prostor Domu kultury ROH. (...) „Divadelní sál“ DK ROH měl sloužit jen jako provizorium, stal se však domovskou scénou JD na dalších 19 let.*<sup>565</sup>

Změny názvu divadla v průběhu zkoumaného období: Jihočeské národní divadlo (1945–1948), Jihočeské městské a oblastní divadlo (1948–1949), Krajské oblastní divadlo České Budějovice (1949–1955), Jihočeské divadlo (od roku 1955).

### **Milan Hojdys (1926–1994)**

Rodák z Ostravy, talentovaný tanečník, vynikající choreograf, šéf baletu a režisér, jehož učitelem byl Emerich Gabzdyl. Aktivně se věnoval tanci a svou kariéru započal v Ostravě v letech 1945–1948, poté se stal sólistou v AUSu VN v Praze, kde si plnil svou vojenskou povinnost. V té době byl choreografem AUSu Robert Braun. V následujících deseti letech, 1952–1962, se stal ceněným členem baletního souboru v Brně. Na počátku bylo pozvání, jež se neodmítá, neboť brněnský soubor byl ještě stále pod vedením Iva Váni Psoty. Byl i skvělým

<sup>562</sup> KAZILOVÁ, Zdeňka a kol. *Jihočeské divadlo*, s. 49.

<sup>563</sup> WEIMANN, Mojmir. 30 let u českobudějovického baletu. Vzpomínka na Milana Hojdyse. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/30-let-u-ceskobudejovickeho-baletu-vzpominka-na-milana-hojdys/>

<sup>564</sup> DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Jubileum baletního souboru Jihočeského divadla, s. 150-151.

<sup>565</sup> KAZILOVÁ, Zdeňka a kol. *Jihočeské divadlo*, s. 56.

komediálním tanečníkem, což vyzdvihl i Vladimír Vašut: „*Jeho humor měl vůbec hned několik poloh a rozměrů, od rozverné buršikóznosti až po hřejivě prosté a srdečné, divácký soucit bezpečně budící zpodobení malých lidiček, šikovně kličkujících před osudem, který – jak známo – si zasedne právě na chudáky... V těchto rolích se dopracoval pravděpodobně k samému vrcholu svého tanečního umění.*“<sup>566</sup>

Poté, co se i na základě zdravotních důvodů, v roce 1963 přesunul na šéfovskou pozici v Banské Bystrici, ho o rok později cesta zavedla do jižních Čech. Zde se stal vůdčí osobností souboru a po neuvěřitelných 22 let, až do roku 1986, tuto pozici zastával.

Jako tanečník se uplatnil dále i v rolích demicharakterního a charakterního typu, např. Merkucio v *Romeovi a Julii*. Jednalo se o vzácný typvšestranného divadelníka, jeden z představitelů generace, která uměla stejně dobře hrát jako zpívat či tančit.<sup>567</sup>

---

## MORAVSKÉ DIVADLO OLOMOUC

Baletní tradice v Olomouci sahá hluboko do 18. století, ať již prostřednictvím různých operních či kočovných společností, či ve formě hostujících zájezdních souborů. Zrod samotného českého divadla v Olomouci byl provázen různými komplikacemi. Svou první divadelní sezonu tak zahájil až 1. září 1920. *Prvním samostatným baletem v Olomouci bylo uvedení představení Královna loutek (Joseph Bayer) v roce 1921. Ve 30. a 40. letech 20. století zde působilo několik baletních mistrů.*<sup>568</sup> Baletní soubor často sloužil jako služební vložka pro potřeby opery.

Situace se mění až po roce 1945, kdy vzniká v olomouckém divadle samostatný baletní soubor, avšak jeho povinnosti k opeře a operetě zůstávají nezměněny. *Při existenci dvou scén (hlavní budova a Hodolany) byl nejvytíženějším baletem v republice.*<sup>569</sup> Na pozici choreografa přichází Josef Sokol, který pravidelnými tréninky zvyšuje technickou zdatnost souboru. Soubor tak uvádí např. Nedbalovy *Pohádky o Honzovi* (1949), Asafjevovu *Bachčisarajskou fontánu* (1953). Ostravský balet do jisté míry trpí častou frekvencí výměny baletních šéfů, která není nikdy ku prospěchu

---

<sup>566</sup> WEIMANN, Mojmir. 30 let u českobudějovického baletu. Vzpomínka na Milana Hojdyse. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/30-let-u-ceskobudejovickeho-baletu-vzpominka-na-milana-hojdyse/>

<sup>567</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 99.

<sup>568</sup> ŠTÍPA, Michal. *Pozice uměleckého šéfa baletu v českých divadlech a srovnávání různých přístupů jiných uměleckých šéfů z pohledu tanečníka a vlastní zkušenosti s vedením baletu*, s. 26.

<sup>569</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 230.

souboru a jeho repertoáru: Marie Zavadilová (1945), Bohumil Relský (1945–1949), Stella Mertová (1949), Josef Sokol (1949–1952), Ladislav Hunka (1952–1955), Stanislav Regal a choreograf Miroslav Lipinský (1955–1956), Rudolf Macharovský (1956–1959), Josef Škoda (1960–1977).<sup>570</sup> *Nové inscenace se v Olomouci objevovaly pramálo, změna nastala až v padesátých letech s nástupem Rudolfa Macharovského, který uvedl po dlouhé době opět klasické velké balety – Labutí jezero (Petr I. Čajkovskij) aj.*<sup>571</sup> Macharovský, přicházející z Košic, sklízí úspěch a uznání.

Na něj naváže svým příchodem do Olomouce Josef Škoda (1921–2010), jehož dlouhá šéfovská éra je jedním z nejúspěšnějších období olomouckého baletu. Dovedl dramaturgii (díla klasického repertoáru, sovětská i původní domácí tvorbu) souboru a uměleckou úroveň inscenací na profesionální úroveň. *Uvedl mj. opět Labutí jezero a Romea a Julii, dále Prokofjevův Kamenný kvítek nebo Špalíček Bohuslava Martinů. Úspěch mu přinesla inscenace baletu Šurale i Popelka, v níž hlavní roli tančila jeho manželka Jiřina Šlezingerová, s níž se seznámil již během svého působení v Opavě. Společně položili olomouckému souboru silné základy, díky nimž se stal konkurenceschopným na poli oblastních československých divadel. Za jeden z vrcholů Škodova působení je považováno uvedení baletu Pierot na hudbu Zdenka Pololánika o životních osudech mima českého původu Jeana Gaspara Deburaua.*<sup>572</sup> Vzpomínání Šlezingerové na toto angažmá bylo občas se smíšenými pocity: „*Tam se tak těžko tančilo! Strašně záleží na podlaze, musí vám to pérovat, v Brně, v Mahence byla úžasná, já jsem měla pocit, že se vznáším, kdežto v Olomouci, že mě to táhne dolů, do té podlahy. Nebo to byla jen nostalgie. Ale bylo to krásné, nikdy se mi nezdálo o tom, že bych mohla tančit tolik krásných rolí.*“<sup>573</sup>

Ve zkoumaném časovém období, prošlo divadlo několika změnami svého názvu: Městské divadlo v Olomouci (1945–1948), Krajské oblastní divadlo v Olomouci (1948–1958), Divadlo Oldřicha Stibora (1958–1974).<sup>574</sup>

---

<sup>570</sup> Ibidem, 230.

<sup>571</sup> ŠTÍPA, Michal. *Pozice uměleckého šéfa baletu v českých divadlech a srovnávání různých přístupů jiných uměleckých šéfů z pohledu tanečníka a vlastní zkušenosti s vedením baletu.* s. 26.

<sup>572</sup> RAFAJOVÁ, Zuzana. Tanečník a choreograf Josef Škoda – životem zásadně nevyšlapanými cestami. *Taneční aktuality* [online]. 2020. [cit. 2023-02-12]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/tanečník-a-choreograf-josef-skoda-zivotem-zasadne-nevyšlapanymi-cestami>

<sup>573</sup> ČEPCOVÁ, Lucie, ed. a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Ženy v pohybu: Božena Brodská, Zdenka Kratochvílová, Eva Kröschlová, Hana Machová, Jiřina Šlezingerová, Inka Vostřezová.* Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020, s. 141.

<sup>574</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů,* s. 301.



## Josef Škoda (1921–2010)

Pocházející z Prahy, tento český tanečník, pedagog a choreograf, byl talentovaným žákem Františka Bubly a Joe Jenčíka. Jeho taneční dovednosti obohatily českou a polskou baletní scénu, když vystupoval v Praze, Brně, Královci, Poznani, Opavě a Liberci. *V průběhu 2. světové války se spolu s bratrem Jiřím přesunul do německého Königsbergu, jelikož divadla v protektorátu měla od roku 1942 zakázáno hrát. Zde se uvedl i jako choreograf inscenací Čerta na vsi skladatele Frana Lhoty. Nicméně ani zahraniční angažmá netrvalo dlouho a Škoda byl v rámci totálního nasazení poslán do Poznaně, kde pracoval jako svářeč v místní továrně.*<sup>575</sup>

Na několika českých a slovenských baletních scénách se ujal i choreografických a šéfovských rolí, přičemž jeho nejdelší působení bylo v Plzni (1948–1951), Liberci (1953–1959) a zvláště v Olomouci (1959–1978). Svě vynikající choreografické schopnosti potvrdil nastudováním velkých klasických baletů, jako jsou Coppélia, Romeo a Julie, Labutí jezero a další. Byl vynikajícím tanečníkem. Disponoval výbornou rotační technikou a současně patřil k mimicky interpretům charakterních a komických rolí. Pedagogicky se angažoval na DAMU (1951–1953) jako odborný asistent a také ve výuce v baletních školách při divadlech. Jeho bohatá kariéra zahrnuje přípravu více než 60 baletních inscenací, 120 operních a 50 operetních choreografií.<sup>576</sup>



Fotografie č. 18 - Josef Škoda s baletním souborem (spodní řada, vpravo)

<sup>575</sup> RAFAJOVÁ, Zuzana. Tanečník a choreograf Josef Škoda – životem zásadně nevyšlapanými cestami. *Taneční aktuality* [online]. 2020. [cit. 2023-02-12]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/tanečník-a-choreograf-josef-skoda-zivotem-zasadne-nevyšlapanými-cestami>

<sup>576</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 317.

Počátky ostravského baletu sahají již do prvních let po konci 1. světové války. Na počáteční profesionalizaci baletu se významně podílel jeho první baletní mistr a choreograf Achille Viscusi, jenž se nebál angažovat jak profesionální tanečníky, kteří se za ním do Ostravy vydali, tak i začínající umělce. Do repertoáru zařadil i klasická velká baletní díla. Viscusi zanedlouho odešel do Bratislavy a s ním i část souboru, což znamenalo pokles úrovně ostravského baletu. Na přelomu let 20. a 30. se šéfem baletu stal Saša Machov, s nímž přichází i primabalerína Nina Hajdašová, a nasměroval soubor k modernímu baletu – de Fall *Čarodějná láska*, československá premiéra (1929), Drigo – *Harlekýnovy miliony* (1930). I nadále však musel soubor primárně účinkovat v operách.<sup>577</sup> A to, i přestože byl ve složení pouze osmi tanečnic.<sup>578</sup>

Zlomovým okamžikem pro dějiny ostravského baletu se stal příchod Emericha Gabzdyla v roce 1938, jedné z hlavních postav ostravského baletu ve 20. století. Gabzdyl však neměl pro rozvoj souboru potřebný čas. Začátkem roku 1940 došlo k zabránění divadelní budovy německým souborem, vč. dekorací a kostýmů. Baletní soubor připravil taneční pásmo nazvané *Letem tanečním světem* a *Noční taneční koncert*, s nimiž jezdil na zájezdy.<sup>579</sup> Profesionální úroveň soubor získal v průběhu poválečného období až do 60. let. Byla založena jednoznačně na zásluhách právě Emericha Gabzdyla, který ve vedení souboru působil více než třicet let, v letech 1938-1970.

Smidková zachytila ostravskou baletní scénu v 50. letech ve své knize: *V červenci 1951 se koná v Ostravě významná československá premiéra dvou českých baletů: Hurníkova Ondráše a Šustova Míru. Mír byl novou formou baletu, novým ztvárněním všelidské touhy po míru. Tento taneční manifest, jak jej nazval autor libreta Jan Rey, měl svou premiéru na slavnostní akademii, pořádané k 30. výročí založení KSČ a na počest VI. krajské konference komunistů Ostravského kraje (3. června 1951). Ondráš patří mezi choreograficky a inscenačně k nejlepším pracím Gabzdylovým a celý soubor v něm vytvářil výrazné lidové typy. S Ondrášem se dostávají na scénu ostravského divadla Lowiczské tance Jána Maklakiewiczze. Výborný znalec polského folklóru, Emerich Gabzdyl, v nich ve scénicky působivých formách zachytil pět tanců. Polonézu, starý valčík, burleskní polku, kujawjak a oberek. Jeho choreografie byla svěží, vtipná*

---

<sup>577</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 344.

<sup>578</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 41.

<sup>579</sup> BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 216.

a výrazově pestrá, přesná.<sup>580</sup> Šéfem souboru, v Gabzdylově intermezzu, se v letech 1945–1955 stává Robert Braun.

V 50. letech se v Ostravě uskutečnila významná česká premiéra Prokofjevova *Kamenného kvítku* (1958). Počátek nové desetiletí byl v rámci složení repertoáru významně ovlivněn působením druhého choreografa, kterým byl Pavel Šmok (1960–1964), jenž během svého působení inscenoval devět baletů, mezi nimi i Janáčkovy *Lašské tance* (1962) či Gershwinova *Američana v Paříži* (1962). Významnou událostí 60. let se stalo i hostování skladatele Johna Cage a tanečníka a choreografa Merce Cunninghama v tehdejší Československu. I přes obecně známou politickou situaci uskutečnili svá avantgardní představení moderního amerického baletu nejdříve v Praze a 24. září 1964 i v Ostravě, kde ve dvou představeních prezentovali nejnovější proudy performativního umění.<sup>581</sup>

Gabzdyl během své éry přiblížil hornickému obyvatelstvu baletní umění a udělal jej lákavým pro širokou obec diváků. Podařilo se mu to nejenom značným rozšířením souboru, ale i výukou nových talentů, budoucích sólových tanečnic a tanečníků. Ve tvořivém ovzduší Gabzdylovské éry vyrostly tyto baletní osobnosti – Marta Drottnerová (1941), Julie Jastřembská (1921–1999), Marcela Martiníková (1940), Vlasta Pavelcová (1931), Albert Janíček (1926–2015), Karel Jurčík (1929–1990) a další.

Ve zkoumaném časovém období 1945–1970 prošlo divadlo několika změnami svého názvu: Národní divadlo moravskoslezské (1945), Zemské divadlo Ostrava (1944–1948), Státní divadlo Ostrava (1948–1995).<sup>582</sup>

### **Emerich Gabzdyl (1908–1993)**

Ostravský rodák z Vítkovic se stal již ve svých 14 letech tanečníkem baletu Národního divadla moravsko-slezského. Výuky baletního umění se mu v počátku dostalo zejména u Achilla Viscusiho a poté od slavného německého choreografa Maxe Semmlera.<sup>583</sup> Později byl na pozici choreografa a šéfa baletu, kterou zastával skoro nepřetržitě v letech 1938–1971, bez nadsázky se dá hovořit o „éře Emericha Gabzdyla“. Ztvárnil mnoho skvělých rolí, např. Josefa v inscenaci Straussovy *Legendy o Josefovi*. Zkušenosti získal i během svých zahraničních angažmá (Slovensko, Rakousko a Švýcarsko).

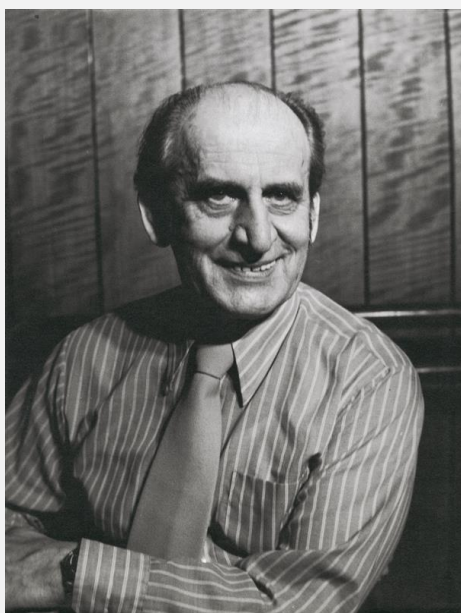
<sup>580</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 43.

<sup>581</sup> HISTORIE BALETU NDM. NDM. [online]. [cit. 2023-02-19].

Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/balet/stranka/47-historie-balet.html>

<sup>582</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 337.

<sup>583</sup> Max Semmler, německý choreograf a operní režisér, který ve 20. a 30. letech působil v českých a slovenských divadlech.



*Fotografie č. 19 - Emerich Gabzdyl*

Ve 30. letech je Gabzdyl prvním sólovým tanečníkem a choreografem brněnského baletního a operního souboru Zemského divadla. Poté se opět vrací do Ostravy, kde vytváří mnoho nezapomenutelných choreografií celovečerních baletních představení. Pod jeho vedením tančí také baleríny, jakými byly Věra Ždichyncová, Julie Jastřembská či Marta Drottnerová. *Emerich Gabzdyl své zkušenosti a kvality předával neustále novým tanečním talentům jako vedoucí tanečního oddělení na ostravské konzervatoři, jako pedagog na pražské AMU (1953–1954) a na závěr své umělecké kariéry také jako šéf baletu v Národním divadle v Praze (1970–1974), kde vytvořil originální verzi Romea a Julie (1971), jež dosáhla 55 repríz a byla také zfilmována.*<sup>584</sup>

---

<sup>584</sup> Emerich Gabzdyl – Životopis. *Národní divadlo moravskoslezské*. [online]. [cit. 2023-03-25]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/osoba/2709-gabzdyl-emerich.html>

Divadelní tradice opavského divadla,<sup>585</sup> včetně baletních představení, sahá až do období 18. století, o jeho novodobé existenci, kdy již jazykem na scéně byla čeština, lze hovořit po ukončení 2. světové války. *V poslední fázi druhé světové války byla Opava (respektive Troppau) 21. dubna 1945 prohlášena za vojenskou pevnost a civilní obyvatelstvo bylo evakuováno. 22. dubna se přes odpor vojsk fašistického Německa podařilo armádě Sovětského svazu obsadit většinu měst a o den později už celé. 24. dubna byl pak za přítomnosti padesáti šesti občanů ustanoven Revoluční národní výbor, který stál v čele (českého) města až do 18. června.*<sup>586</sup> Přestože následky pro město byly ničivé, provoz divadla mohl být zahájen již na podzim daného roku: *střed Opavy byl při válečných bojích roku 1945 úplně zničen a 76 % všech budov města bylo poškozeno. Budova divadla byla do značné míry výjimkou. Byla sice zasažena bombou, ta ji poškodila jen minimálně. Interiér divadla, neupravovaný od roku 1927, byl poškozen požárem, který v budově vypukl 26. dubna 1945, naštěstí také bez větších následků. Pouze fasáda byla poškozena výrazněji.*<sup>587</sup>

Nově zřízenou baletní skupinu v jejím úplném počátku vedl Josef Škoda (1946–1948). Jeho snem bylo již v mládí řídit vlastní taneční soubor. Což se povedlo krátce po osvobození, kdy Škoda založil uskupení Pramen, v němž účinkovalo deset profesionálních tanečnicků. Společně následně nastoupili do Slezského národního divadla v Opavě a stali se tak zakládajícími členy prvního českého divadla opery a baletu v moravskoslezském pohraničí.<sup>588</sup> Josef Škoda se souborem uvedl první baletní večer. *11. prosince mělo premiéru i první samostatné baletní představení, složené z Delibesovy Coppélie a menších tanečních čísel na Bizetovu a Ravelovu hudbu v choreografii Josefa Škody. Tento mladý ambiciózní umělec s praxí sólového tanečníka i choreografa sestavil v Praze hned po osvobození taneční kolektiv ze svých vrstevníků a přivedl tak do Opavy téměř kompletní soubor, jehož první činností zde byla účinná pomoc při odklizení trosek.*<sup>589</sup> Balet opavského divadla je již od svého založení podřízen

---

<sup>585</sup> Ve zkoumaném časovém období prošlo divadlo několika změnami svého názvu: Slezské národní divadlo (1945–1949), Městské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě (1949–1953), divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě (1953–1957), Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého (1957–1990).

<sup>586</sup> ZBAVITEL, Miloš. *Divadlo v Opavě: 200 let = Theater in Troppau: 200 Jahre: 1805–2005*. Ostrava: Montanex, 2005, s. 55.

<sup>587</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>588</sup> RAFAJOVÁ, Zuzana. Tanečník a choreograf Josef Škoda – životem zásadně nevyšlapanými cestami. *Taneční aktuality*. [online]. 2020 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/tanecnik-a-choreograf-josef-skoda-zivotem-zasadne-nevyšlapanymi-cestami1>

<sup>589</sup> ZBAVITEL, Miloš. *Divadlo v Opavě: 200 let = Theater in Troppau: 200 Jahre: 1805–2005*. Ostrava: Montanex, 2005, s. 82.

zejména opeře a operetě. Během let se ve vedení opavského baletního souboru vystřídal několik zvučných jmen. Každý z umělců přinesl nějaký vlastní choreografický rukopis. Do počátku 70. let se na této pozici vystřídal několik osobností, často bylo jejich setrvávání otázkou jedné či dvou sezon: Josef Škoda (1945–1946), Jiřina Skopalová – Šlezingerová (1946–1947), Jiří Němeček (1947–1948), Antonín Smolík (1949–1950), Ladislav Hunka (1951–1952), Boris Slovák (1953–1958), Hana Machová (1958–1963), Věra Sošková (1964–1966) a František Vychodil (1967–1982).

Vzestup souboru a uvádění klasických baletních děl nastalo zejména v období, kdy se vedení souboru ujímá baletní mistr Jiří Němeček. Večer věnovaný pouze baletu je stále spíše výjimečnou událostí. *Situace se mění až s nástupem Ladislava Huňky. Můžeme říci, že od roku 1951 se staly pravidelné baletní večery v Opavě tradicí. Významným večerem bylo lednové představení v roce 1952, kdy Huňka nastudoval Dvořákovy Valčíky, Vostrákovu Filozofskou historii a Borodinovy Polovecké.*<sup>590</sup> V 50. letech dochází k významným změnám. Baletním mistrem se stává Boris Slovák a taneční konzervatoře vzniklé v nedávném období mají již své první absolventy, kteří se mohou rozmístit po celé republice a obohatit a povznést tak všechny baletní soubory.

Větší závazek pak na konci 50. let převzala Hana Machová. Byla známá svým inovativním přístupem, který v souboru úspěšně prosazovala. *Vytvořila na opavské scéně několik průbojných moderních inscenací, např. Burnsovu Odysseu (1961) nebo Kašlíkova Dona Juana (1961).*<sup>591</sup> Období 60. let nebylo pro opavský balet inscenačně příliš příznivé. Po čtyři roky se neuskutečnilo žádné samostatné představení. Tuto situaci změnil až příchod Františka Vychodila, který se však musel vyrovnat s nesnadnými počátečními podmínkami pro založení a řízení baletního souboru. *Pracoval ve velmi ztížených podmínkách s početně poddimenzovaným souborem. V nastalé krizi o mladé tanečnický byl nucen vychovávat si je z nadaných amatérů a soustavně bojovat s fluktuací nejlepších uměleckých sil.*<sup>592</sup>

Tehdejší fungování opavského souboru dobře vystihuje statistická z roku 1954, kdy mělo 51 většinou nedostatečně vybavených zájezdových míst. Za prvních deset let existence činohra odehrávala 3 160 představení, opera s operetou a baletem 2 768 představení za účasti téměř tří milionů diváků.<sup>593</sup>

---

<sup>590</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 47.

<sup>591</sup> ZBAVITEL, Miloš. *Divadlo v Opavě: 200 let = Theater in Troppau: 200 Jahre: 1805-2005*. Ostrava: Montanex, 2005, s. 83.

<sup>592</sup> *Ibidem*, s. 84.

<sup>593</sup> *Ibidem*, s. 83.

## Hana Machová (1930)

Hana Machová-Jureczková, skvělá česká tanečnice, vynikající choreografka a vedoucí baletu, je výraznou postavou v historii českého baletu 20. století. Tato elegantní, laskavá a jedinečná dáma vyzařuje nejen svým talentem, ale i osobitým šarmem. Její taneční cesta začala v baletních školách u předních pedagožek Anny Gromwellové-Muffové a následně u Zdeňky Zabylové.<sup>594</sup> Absolventka prvního ročníku tanečního oddělení Státní konzervatoře v Praze. *Choreografickou odbornost si doplňovala během taneční kariéry stážemi v Kolíně nad Rýnem.*<sup>595</sup> Jako tanečnice byla v letech 1949–1958 angažována v Ústí nad Labem, kde ztvárnila různě charakterní role, např. Smrt ve *Špalíčku*, Zerbinetta v *Maškarádě*, Čarodějka v *Labutím jezeře*, Zarema v *Bachčisarajské fontáně*, Primaballerina v. v. v *Plesu kadetů*, titulní role v *Šeherezádě*, Královna ve *Sněhurce*.<sup>596</sup> Poté už se její profesní kariéra obrací primárně k choreografii a vedení baletních souborů. Jako první Češka absolvovala letní kurs v Palucca Schulle v Drážďanech (1958).<sup>597</sup> Prochází několika českými scénami – Opava, Hudební divadlo v Karlíně a Ústí nad Labem. *Byla choreografkou s výrazným, osobitým a racionálním pohybovým slovníkem, klasiku obohacovala prvky novodobých tanečních technik. Její práce se vždy vyznačovala pečlivou přípravou a vysokou muzikalitou. Dramaturgii přizpůsobovala stavu souboru, orientovala se na původní česká díla a novinky, dbala na režijní proporce a herecké dotváření rolí.*<sup>598</sup>

<sup>594</sup> Protokol nahrávky a Hanou Machovou-Jureczkovou, 12. 10. 2017 Praha. Tazatel: Vilém Faltýnek. [online]. [cit. 2023-05-22]. Dostupné z: [https://vis.idu.cz/OralHistory/2451/2451\\_interview\\_cs.pdf](https://vis.idu.cz/OralHistory/2451/2451_interview_cs.pdf)

<sup>595</sup> MKČR, 2021. Choreografka Hana Machová-Jureczková dostala cenu Artis Bohemiae Amicis. *Divadlo.cz*. [online]. [cit. 2023-05-22]. Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=choreografka-hana-machova-jureczkova-dostala-cenu-artis-bohemiae-amicis>

<sup>596</sup> PROKEŠ, Zdeněk, 2020. *Hana Machová-Jureczková – Skromná dáma a osobitá choreografka*. Online. *Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2023-05-22]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/hana-machova-jureczkova-skromna-dama-a-osobita-choreografka>.

<sup>597</sup> Protokol nahrávky a Hanou Machovou-Jureczkovou, 12. 10. 2017 Praha. Tazatel: Vilém Faltýnek. Online. Dostupné z: [https://vis.idu.cz/OralHistory/2451/2451\\_interview\\_cs.pdf](https://vis.idu.cz/OralHistory/2451/2451_interview_cs.pdf) [cit. 2023-05-22].

<sup>598</sup> PROKEŠ, Zdeněk, 2020. *Hana Machová-Jureczková – Skromná dáma a osobitá choreografka*. Online. *Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2023-05-22]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/hana-machova-jureczkova-skromna-dama-a-osobita-choreografka>.

V průběhu prvních poválečných let docházela i na území Slovenska ke kulturnímu oživení, ke vzkříšení nových nadějí na vyšší profesionalitu slovenského divadelnictví a baletních souborů. *Rozšířila se síť profesionálních kulturních institucí – divadel, koncertních těles, galerií a muzeí. Rostl počet uměleckých škol, značná část populace navštěvovala lidové školy umění, dosahující dobré úrovně. Zájmová umělecká činnost se těšila zájmu velké části mladých.*<sup>599</sup> Bylo nezbytné podstoupit realizaci rozvoje slovenského divadelního umění na profesionální úrovni. Situace byla složitá a nebylo možné ji okamžitě řešit jak z hlediska personálního, tak i dramaturgického zajištění. Vše vyžadovalo čas a důkladnou přípravu. Podobně jako na českém území, prvotní expanze divadelní sítě s baletními soubory lze považovat spíše za kvantitativní než za kvalitativní. Stejně jako jakýkoli proces obnovy a znovuoživení, ani v oblasti Slovenska po roce 1948 neprobíhal bez obtíží. *Negativně působily ideologické konstrukce, jež do divadelnictví vnášela vládní moc spolu s neujasněnými a jednostrannými pokusy o prosazování socialistického realismu. Postupně se však i divadlo vymanilo z křečovitosti.*<sup>600</sup>

Chceme-li postupně analyzovat a charakterizovat konkrétní zkoumané období, je nezbytné se uchýlit k částečné periodizaci. Tento postup se v klíčových letech, kdy dochází k přelomovým událostem, logicky shoduje s vývojem české baletní scény.

První poválečné období (1945–1948) lze popsat jako etapu hledání, upevňování a snahy o dosažení jisté stabilizace. Jde o přechodné období, během kterého je nutné znovu objevit a navázat na směr, který byl stanoven před válkou, aby měl vývoj kam pokračovat. Na slovenské baletní scéně v této době dominuje baletní soubor Slovenského národního divadla. Současně se, ačkoli zatím nenápadně, začíná prosazovat nově vzniklý baletní soubor košického divadla. V tomto časovém rámci je také klíčová reforma tanečního školství, které je věnována samostatná kapitola.

Samostatnou periodou je poté období mezi lety 1948–1960. *Etablovali sa ďalšie slovenské baletné súbory pri spevohre Divadla Jonáša Záborského v Prešove a pri opere Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici, jako aj balet Novej scény v Bratislave, ktorý ale nerealizoval samostatné baletné predstavení.*<sup>601</sup>

<sup>599</sup> Kováč, Dušan. *Dějiny Slovenska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 259.

<sup>600</sup> Ibidem, s. 259–260.

<sup>601</sup> MISTRÍK, Miloš a kolektiv. *Slovenské divadlo v 20. storočí*, s. 379.



Jak jsem již uvedla v části týkající se divadelního umění před obdobím 2. světové války, historie baletu Slovenského národního divadla se rozprostírá až do 20. let minulého století. Období po válce lze charakterizovat jako přechodné, ve kterém se baletní scéna potýkala s nedostatkem zkušených pedagogů, výrazných tanečních talentů a mladých nadějí pro balet. Nicméně, jak čas postupoval a první absolventi nově otevřených tanečních konzervatoří a uměleckých škol vstoupili na scénu, situace se začala zlepšovat. Klíčovou roli v tomto procesu hrál také příchod českých tanečních umělců: Stanislava Remara, Rudolfa Macharovského, Jitky Mňáčkové, Miroslava Kůry, Dagmar Ledecké, Magdaleny Panovové, Galiny Basové, Karola Šroma a dalších.<sup>602</sup>

Mezi lety 1946–1948 zastává Macharovský roli vedoucího baletního souboru. Jeho energickým vedením se na jeviště dostává např. Čajkovského *Karneval*. V tomto svěžím díle vynikl Miroslav Kůra se svým nezapomenutelným výkonem v roli Harlekýna. Jeho taneční dovednosti jsou nadevše očividné a o jejich kvalitě nelze polemizovat. Bratislavské publikum mělo možnost se s nimi setkávat opakovaně, a to i v roli, ve které jej obecenstvo zbožňovalo, a sice jako Romea. Toto baletní dílo bylo připraveno v duchu Machovova stylu, jakožto představení, které je živé, dramatické a nesporně poutavé jak z choreografického, tak režijního hlediska.<sup>603</sup>

Vývoj baletu a jeho život je poté možné rozdělit na několik období, která měla značně rozdílný průběh. Na bratislavskou scénu se opět vrací Stanislav Remar (1948–1955), jenž uvádí původní československá díla, např. inscenace prvních slovenských baletů skladatele Tibora Andrašovana *Orfeus a Eurydika* (12. března 1948) a *Pieseň mieru* (22. únor 1950).<sup>604</sup>

Po roce 1948, v kontextu politických událostí, se postupně projevil ovlivňování sovětské dramaturgie. Nezanedbatelný vliv měli také první hostující choreografové ze zahraničí. Mezi nimi vynikal Alexandr R. Tomský, představitel ruské baletní školy, s dílem *Červený mák* od Reingolda M. Gliera. Guylu Harangozó, šéf maďarského baletu, pak upoutal pozornost Kenessyho *Šátečkem*. Na domácí scéně se představil také Jiří Blažek s *Louskáčkem*<sup>605</sup> od Čajkovského.

Období po odchodu Remara je možné charakterizovat jako mírně nejisté a dramaticky neucelené. Vedení souboru se ujal Jozef Zajko, který se proslavil jako první slovenský divadelní choreograf. Po dvou sezonách jej ve funkci nahradil Milan Herényi.

---

<sup>602</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*, s. 30.

<sup>603</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 33.

<sup>604</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*, s. 30.

<sup>605</sup> *Ibidem*, s. 30.

Klíčovým okamžikem pro soubor se stává nástup Karola Tótha jako šéfa. V sezoně 1960/1961 došlo k osamostatnění baletního souboru jako nezávislé entity v rámci Slovenského národního divadla, jelikož do té doby byl začleněn pod operu. Na utváření souboru měli významný podíl i Marilena Tóthová a Jozef Zajko. Vzestup souboru lze připsat také vynikajícímu sólistickému obsazení v rámci souboru: Tamara Isičenková, Galina Basová, Augusta Herényiová-Starostová, Jarmila Manšingrová, Gertrúda Tašká-Boudová, Jitka Mňačková, Jozef Zajko, Tibor Beňo, František Oldřich Bernatík, Milan Herényi, Vladimír Marek, Ladislav Lejko, Peter M. Rapoš a Henrich Volejniček.<sup>606</sup> Je mnoho významných inscenací, které byly uvedeny za vedení Karola Tótha, připomene si např. československou premiéru díla *Ikaros* Tibora Andrašovana či *Deviata vlna* Karla Odstrčila (...) a dále balety uvedené v slovenských premiérách – původní slovenský balet *Rozkaz* (originální název Hirošima) na hudbu skladatele Viliama Bukového, *Sluha dvoch pánov* Jarmila Burghausera, *Snehulienka a sedem trpaslíkov* Zbyňka Vostřáka, z české baletní provenience.

Karol Tóth působil v čele souboru až do roku 1972. Avšak v jeho závěrečných letech se, vzhledem k politickým a společenským událostem v zemi, baletní soubor potýká s výrazným poklesem umělecké činnosti. Tento úpadek se projevuje jak odchodem několika klíčových tanečníků, tak i oslabením celkové síly souboru. Situaci dále zkomplikovala dlouhodobá rekonstrukce budovy Slovenského národního divadla, která přinesla řadu souvisejících komplikací. Negativní dopad těchto událostí na soubor je až zřetelný.

### **Karol Tóth (1932–2007)**

Slovenský tanečník, choreograf, pedagog a šéf baletu. Absolvent VŠMU v Bratislavě a baletního učiliště GITIS v Moskvě. V Slovenském národním divadle působil značnou část své profesionální kariéry. Zpočátku jako tanečník, člen baletu SND (1951–1972), choreograf (1961–1972, 1978–1991) a umělecký šéf baletu SND (1961–1972, 1980–1989).<sup>607</sup> Velmi zajímavá, jsou také jeho zahraniční působení, neb byl ředitelem baletu v Lublani (1972–1975) a poté pedagogem a choreografem v Zábřehu (1975–1978). Výrazně také ovlivnil studijní program choreografie baletu na VŠMU, kde působil jako pedagog. Odkaz Karola Tótha nesla poté celá generace slovenských choreografů.

---

<sup>606</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*, s. 30–31.

<sup>607</sup> Karol Tóth. *SND*. [online]. [cit. 2023-06-21]. Dostupné z: <https://snd.sk/profil/2458/karol-toth>



Fotografie č. 20 – Karol Tóth

---

## VÝCHODOSLOVENSKÉ NÁRODNÍ DIVADLO V KOŠICÍCH<sup>608</sup>

Baletní soubor byl integrální součástí košického divadla již před začátkem druhé světové války. Přestože jeho role byla tehdy omezena na doprovod operních a operetních výstupů, což byla v dané době obvyklá praxe, měl významný podíl na celkové umělecké prezentaci divadla. *Balet Štátneho divadla v Košiciach začínal ako miniatúrny súbor, ktorý viedli Zdenko Hornung a Hilda Hauptová.*<sup>609</sup> Vlastní existence souboru se datuje od roku 1945, kdy byl tvořen osmi členy. Tato sestava ovšem nestačila pro realizaci samostatného baletního představení.

Postupem následujících let došlo k výraznému zlepšení situace, které kulminovalo zejména v roce 1947 příchodem nového uměleckého vedoucího opery, Juraje V. Schöffera, a baletního mistra a předního sólového tanečníka Stanislava Remara. Tento rok také Remar inicioval historicky první baletní večer v rámci košického divadla. *Ten je zajímavý především uvedením krátkého baletu slovenského autora dr.*

---

<sup>608</sup> Změny názvu divadla: Východoslovenské národní divadlo (1945–1946), Národní divadlo v Košiciach (1946–1955), Štátne divadlo, Štátne divadlo Košice (1955–2023), Národní divadlo Košice (od 1. května 2023).

<sup>609</sup> Mistrík, Miloš a kolektiv. *Slovenské divadlo v 20. Storočí*, s. 383.

Zb. *Mrkose Mořská panna, k němuž jsou připojeny Sylfidy na hudbu F. Chopina a Borodinovy Polovecké tance.*<sup>610</sup>

Tato dobře se rozvíjející situace byla nicméně narušena Remarovým odchodem do bratislavské baletní scény, kam ho následovala i značná část souboru. Na první pohled by se mohlo zdát, že tento krok přerušil pozitivní vývoj souboru, ale opak je pravdou. Na řídicí pozici baletu nastoupil Rudolf Macharovský, jehož úsilí položilo pevné základy pro další profesionální rozvoj a uznání souboru. Z Prahy přišel také jeden z nejlepších baletních sólistů Československa 20. století, Miroslav Kůra, spolu s tanečnicí Eliškou Slancovou. Kůra se v tomto období pohybuje mezi Košicemi a Bratislavou. Soubor tak získal vynikající sólisty, kteří brzy debutovali při československé premiéře baletu *Gajané* od Chačaturjana. *Premiéra 28. dubna 1951 potvrdila vysokou úroveň baletního souboru, který se rázem stává jedním z tehdy nejlepších v republice. Za spolupráce Miroslava Kůry uvádí Macharovský první český balet na Slovensku, Vostřákovu Viktorku a Janáčkovy Lašské tance.*<sup>611</sup>

Dalším významným představením košického souboru byly *Plameny Paříže* od B. Asafjeva, které získaly uznání od odborné i laické veřejnosti. V roce 1955 se do Košic vrátil Stanislav Remar a působil zde až do 70. let. Dramaturgie baletního souboru v průběhu Remarova působení byla velmi pestrá a zahrnovala i díla slovenských a českých autorů. Vedení souboru pak převzala Marilena Halászová<sup>612</sup> společně se svým manželem Ondrejem Halászem,<sup>613</sup> kteří přicházeli z hlavního města: „*Bratislavský baletný súbor mi po čase neumožňoval dostatočný profesijný rast a po viacerých nepríjemných skúsenostiach sme s mojím manželom – tanečníkom Andrejom Halászom, dostali možnosť odísť do baletného súboru v Štátnom divadle v Košiciach. Potrebovali sme vlastný priestor. Ako v súkromnom tak i v pracovnom živote.*“<sup>614</sup>

<sup>610</sup> SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*, s. 49.

<sup>611</sup> Ibidem, 49.

<sup>612</sup> Marilena Tóthová-Halászová (1935), slovenská tanečnice, choreografka a pedagožka rumunského původu. Absolventka Hudební a taneční školy v Bukurešti a studia choreografie a pedagogiky na GITISu v Moskvě, kde působila i dva roky jako asistentka. Poté již přichází na slovenskou baletní scénu, zpočátku na pozici choreografky SND v Bratislavě (1961–1968), pedagožka na VŠMU (1961–1969) a umělecká šéfká Státního divadla v Košicích (1969–1981). Je také spoluzakladatelkou a pedagožkou Tanečního oddělení při Státní konzervatoři v Košicích. V 80. letech působila na Music and Ballet School v Bagdádě, v Pražském komorním baletu a na pražské HAMU.

<sup>613</sup> Andrej Halász (1937–2016) byl nejen vynikající a všestranný tanečník, ale také zkušený pedagog a talentovaný choreograf. Dlouhodobě působil na prestižních uměleckých školách, konkrétně na Taneční konzervatoři v Praze a Taneční katedře na HAMU. Jeho aktivní taneční kariéra byla významná, přičemž se hlavně projevoval jako sólista baletu Slovenského národního divadla v roce 1961–1968 a následně jako sólista baletu v Košicích v letech 1969–1976. Halászova choreografická tvorba je charakterizována velkou rozmanitostí. Často vytvářel své dílo ve spolupráci se svou milovanou ženou Marilenou, což jen dokreslovalo jeho umělecký potenciál. Andrej Halász je považován za jednu z klíčových postav, která ovlivnila rozvoj slovenského baletu v 20. století.

<sup>614</sup> MARTINSKÝ, Filip. Marilena Halászová: „Až neskôr si uvedomíte, aké náhodné stretnutie môžu, byť v budúcnosti vašou profesionálnou cestou...“ *Operaplus*. [online]. 2022 [cit. 2023-06-23].

## Stanislav Remar (1914–2006)

Stanislav Remar, vl. jménem Stanislav Švadlena, původem z České republiky, byl významným tanečníkem, choreografem, pedagogem a libretistou. Jeho přínos k rozvoji a popularizaci slovenského tanečního umění byl značný. Ve svém tanečním vzdělání se mohl opřít o získané základy od několika významných pedagogů v oboru baletu, mezi kterými figurovali např. Marie Klimešová-Máchová a I. V. Psota. Remar byl vnímán jako technicky vyspělý tanečník výrazového projevu. *Stal se jednou z hvězd pražského prvorepublikového umělecko-společenského nebe. Bývalý špičkový sportovec, výtečný stepař a taneční akrobat se proslavil svými vystoupeními a choreografiemi mnoha varietních programů, stejně jako aktivitami v divadlech včetně Velké operety. Byl rovněž autorem choreografie k populárnímu Fričovu filmu Pytlákova schovanka (1949) a s režisérem Alfrédem Radokem spolupracoval o deset let později na jeho slavné inscenaci Osbornova Komika s Ladislavem Peškem v titulní roli. Jako pedagog se věnoval i výchově budoucích gymnastů, velmi na něj vzpomíná Věra Čáslavská.*<sup>615</sup>

V rámci své aktivní taneční kariéry vystřídal několik různých angažmá, mj. byl sólistou v Brně 1939–1941, kde tančil např. Prince v Labutím jezeře (1941); Städtische Bühnen Brno 1941–1944, zároveň vytvořil se skupinou českých tanečníků zájezdový soubor Brněnský balet; sólista a choreograf Brno 1945/1946 (Raymonda, 1946), sólista, pedagog a choreograf SND Bratislava 1946/1947.<sup>616</sup> Od roku 1947 se stává šéfem slovenského baletu dvou stěžejních souborů: Košického (1947/1948, 1955–1969) a Národního bratislavského (1948–1955). V obou divadlech se zasloužil o vznik původních slovenských baletů, které posléze také na košické scéně realizoval. Byly to např. Grešákův balet *Radúz a Mahulena* anebo *Karpatská rapsodie* Tibora Andrašovana. V Košicích také uvedl *Rytířskou baladu* Šimona Jurovského a z českých baletů *Nikotinu* a *Signorinu Gioventù* Vítězslava Nováka a *Hirošimu* Viliama Bukového.<sup>617</sup>

---

Dostupné z: <https://operaplus.cz/marilena-halaszova-az-neskor-si-uvedomite-ake-nahodne-stretnutie-mozu-byt-v-buducnosti-vasou-profesionalnou-cestou/>

<sup>615</sup> WEIMANN, Mojmir. Stanislav Remar, nepřehlédnutelná osobnost československého baletu. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z:

<https://operaplus.cz/stanislav-remar-neprehlednutelna-osobnost-ceskoslovenskeho-baletu/>  
<sup>616</sup> Stanislav Remar. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z:  
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/16754>

<sup>617</sup> WEIMANN, Mojmir. Stanislav Remar, nepřehlédnutelná osobnost československého baletu. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z:  
<https://operaplus.cz/stanislav-remar-neprehlednutelna-osobnost-ceskoslovenskeho-baletu/>

Stanislav Remar nastudoval na 70 baletních inscenací, z toho 35 celovečerních, v širokém dramaturgickém rozsahu od klasických titulů až po soudobá díla. Vývoj slovenského baletu podpořil i jako pedagog na Taneční konzervatoři v Bratislavě a VŠMU. Jako choreograf spolupracoval na přelomu 60. a 70. let s divadly v Teplicích, Frankfurtem n. Odrou a Košicích.<sup>618</sup> Podle slov Vladimíra Vašuta se Stanislav Remar zasloužil vrchovatou (a dodnes vlastně nedoceněnou) měrou o rozvoj slovenského baletu.<sup>619</sup>



*Fotografie č. 21 – Stanislav Remar*

---

<sup>618</sup> Stanislav Remar. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/16754>

<sup>619</sup> WEIMANN, Mojmir. Stanislav Remar, nepřehlédnutelná osobnost československého baletu. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/stanislav-remar-neprehlednutelna-osobnost-ceskoslovenskeho-baletu/>

Historie uznávaného prešovského baletu sahá až do roku 1949.<sup>621</sup> Vznikl jako integrální součást zpěvohry, a to z důvodu potřeby operního souboru, který v rámci svých děl vyžadoval baletní složku. Členy tohoto souboru se stávali především umělci z blízkého okolí. V průběhu času se obsazení pozice šéfa baletu vystřídala několikrát, soubor vedli Frank Townen, Bohumil Relský a Karel Raška. Za Raškova působení připravil soubor svou první inscenaci, balet *Z pohádky do pohádky*, který měl premiéru 20. června 1950.<sup>622</sup>

V 50. letech 20. století výrazně pomohl rozvoji baletního souboru především František O. Bernatík, který byl jeho vedoucím v letech 1951–1959. Následovalo období častých změn ve vedení, které se stabilizovalo až v polovině 60. let. *Prešovský balet po odchode Bohumila Svobodu dostáva do čela na sezóny 1961–1963 choreografa Jaroslava Brúhu, ktorý inscenoval balet Zdenka Křížeka Balada o námořníkovi, 1962. Uviedol ešte Rapsódiu v modrom. Po krátkom pôsobení sólistky Olgy Brúhovej-Pyskatej ujímá sa roku 1963 vedenia František Vychodil, choreograf, s ktorého menom sú spaté posledné sezóny samostatnej činnosti baletného telesa: 1964–1967.*<sup>623</sup> Vychodil je také známý jako choreograf, který připravil několik samostatně uváděných celovečerních baletních představení. Mezi nejvýznamnější inscenace patří balety *Sněhurka* a *Louskáček*, které byly až do konce 90. let považovány za vrchol tvorby prešovského baletního souboru.<sup>624</sup> V pozdějších letech se však funkce prešovského baletního souboru změnila a stal se obzvláště služebním tělesem pro operetu.

### **František Oldřich Bernatík (1926–1997)**

Tanečník typu danseur noble, jedna z významných postav v českém baletu. Svou základní baletní výuku získal pod vedením renomovaných učitelů jako Emerich Gabzdyl a Rudolf Macharovský. Jeho taneční kariéra ho zavedla do mnoha různých divadel a souborů, včetně Ostravy, Katovic, Prahy, Českého Těšína, Liberce a Slovenského národního divadla v Bratislavě.

Jeho přínos k rozvoji slovenského baletního umění je neocenitelný, působil jako šéf baletu v Prešově v letech 1951–1959, kde uvedl představení jako

---

<sup>620</sup> Rovněž prešovské divadlo změnilo od skončení 2. světové války svůj název: Slovenské divadlo v Prešove (1944–1951), Krajské slovenské divadlo v Prešove (1951–1954), Divadlo Jonáša Záborského (1954–1996).

<sup>621</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920-2010*, s. 43.

<sup>622</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>623</sup> Mistrík, Miloš a kolektiv. *Slovenské divadlo v 20. storočí*, s. 392.

<sup>624</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920-2010*, s. 45.

*Coppélia* (1952), *Slovanské tance* (1953) a *Z pohádky do pohádky* (1956). Patří také k osobnostem baletní scény v Banské Bystrici, jíž postavil základy profesionalizace a kde působil v letech 1959–1962. V následujících letech byl choreografem Tatra revue Bratislava (1963–1970, 1970–1977).<sup>625</sup>

---

## SPEVOHRA DIVADLA JOZEFA GREGORA TAJOVSKÉHO (DJGT)

Zřízení profesionálního hudebního divadla v Banské Bystrici se zakládá na návrhu Slovenské divadelní a dramaturgické rady z roku 1949 o plánovaném zřízení spevoherného divadla v Banské Bystrici vstoupil v platnost usnesením Sboru pověřených ze dne 8. 1. 1959, kdy byl činoherní soubor ve Zvolenu (založen rozhodnutím pověřenectva školství a věd. 1949 jako Středoslovenské divadlo se sídlem ve Zvolenu) rozšířen o spevoherný soubor se sídlem v Banské Bystrici, potvrzený radou KNV v Banské Bystrici dne 1. 4. 1959.<sup>626</sup> Těmito kroky byla oficiálně potvrzena existence Spevohry Divadla Jozefa Gregora Tajovského se sídlem v Banské Bystrici, která byla pobočnou scénou činohry DJGT ve Zvolenu; měla povinnost i hudebně-činoherního zájezdového souboru pro oblast středního Slovenska.

Původně působil jako integrální součást opery, avšak pozvolna se začal zaměřovat na samostatná představení. Od počátku své existence se soubor vyznačoval silným zapojením českých choreografů a vysokou migrací jeho členů.<sup>627</sup> Prvním zástupcem z České republiky byl František O. Bernatík, jehož angažmá trvalo od roku 1959 do roku 1962, a kterého následovala Hana Machová v roli hostující choreografky.

V 60. letech převzal velení souboru Bohumil Čegan, který soubor prezentoval prostřednictvím celostátních premiér originálních děl, jako byla *Vrchárská pieseň* od Andreje Očenáša a *Čierne v bielom*, dirigenta opery DJGT Josefa Šťanka,<sup>628</sup> spolu s dalšími premiérově uváděnými zahraničními baletními inscenacemi.

V 70. letech se na pozici vedoucího souboru objevily takové osobnosti, jako Jozef Bádál s Vlastou Slezáčkovou, Pavol Lukáč a Jozef Zajko. Během daného období působil také další baletní soubor v Banské Bystrici, který byl v roce 1993 přejmenován na Balet Štátnej opery.

---

<sup>625</sup> Bernatík, František Oldřich. *Encyklopedie IDU*. [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=484:bernatik-frantisek-oldrich&catid=45:osobnosti&Itemid=291&lang=cs](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=484:bernatik-frantisek-oldrich&catid=45:osobnosti&Itemid=291&lang=cs)

<sup>626</sup> Z histórie Štátnej opery. *Štátna opera*. [online]. [cit. 2023-08-25]. Dostupné z: <https://www.stateopera.sk/sk/z-historie-statnej-opery>

<sup>627</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920–2010*, s. 436.

<sup>628</sup> *Ibidem*, s. 46.



## **Bohumil Čegan (1921–1996)**

Tento český rodák z Ostravy se proslavil jako tanečník, choreograf a šéf baletu. Byl žákem významného tanečníka Emericha Gabzdyla. Ještě před 2. světovou válkou se angažoval v ostravských divadlech, avšak v letech 1943–1944 se přesunul do Katovic. Později se stal členem Teatru wojska polskiego.<sup>629</sup> V prvních poválečných letech působil v bratislavském souboru, pod vedením skvělého Rudolfa Macharovského. *Bratislava poskytla Čeganovi vynikající školu. Tanečníka perfektních fyzických dispozic a přitažlivého zjevu, výborně technicky vybaveného, s energickým a dynamickým projevem, navíc obdařeného osobním charismatem si povšiml Ivo Váňa Psota. Psotův soubor opustili dva výrazní takzvaní charakterní tanečníci, Josef Škoda, který odešel do Plzně, aby tam stabilizoval baletní soubor, a krátce po něm i první Merkucio, Josef Sokol, jenž se rovněž rozhodl pro dráhu choreografa, kterou posléze nastoupil v Olomouci. Čegan dostal nabídku, jaká se neodmítá, a v roce 1948 se stal sólistou Psotova brněnského baletního souboru.*<sup>630</sup>

Do roku 1963 účinkoval v Brně, s výjimkou jednoletého působení v rodné Ostravě v období 1950/1951. Po tomto období následovalo jeho tříleté angažmá na slovenské baletní scéně, kde zastával funkci šéfa baletu v Bystrici. Následovalo jeho jmenování do role šéfa baletu operety ve Státním divadle v Brně, kde působil v letech 1967–1969.

---

<sup>629</sup> Čegan, Bohumil. *Česká divadelní encyklopedie*. [online]. [cit. 2023-08-25]. Dostupné z: [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=663:cegan-bohumil&Itemid=108&lang=cs](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=663:cegan-bohumil&Itemid=108&lang=cs)

<sup>630</sup> WEIMANN, Mojmir. Putování Bohumila Čegana. 20 let od úmrtí tanečníka, choreografa i šéfa. *Opera plus* [online]. 2016 [cit. 2023-08-25]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/putovani-bohumila-cegana-20-let-od-umrti-tanecnika-choreografa-i-sefa/>

Polský baletní svět prošel po 2. světové válce nečekaně dlouhým, náročným a složitým procesem. Tento stav byl důsledkem velkých ztrát na životech a devastace divadelních společností, které často musely vést těžký boj o svou existenci a prostor. Přes všechny tyto překážky však zůstalo jedno nezlomné – jejich neochvějné odhodlání. *Záslouhou obětavé a odvážné tvůrčí práce jevištních umělců, kteří organizovali tajné divadelní školství a ilegální představení po celé zemi, v zajateckých a koncentračních táborech i při vojenských jednotkách v zahraničí, pokračovala výchova nových adeptů Thálie a rozvíjela se avantgardistická tradice poetického divadla, které se zbavovalo zátěže dřívější komercializace, stalo se ideovější a spontánnější. Na tyto proměny mohlo potom navazovat nové, ideově zaměřené a organizační přestavba divadel v Lidovém Polsku v rámci všeobecné demokratizace kultury.*<sup>631</sup>

Během 2. světové války vznikaly polské baletní soubory jako Polski Balet Stanisława Zmarzlika, který začal působit ve Francii v roce 1940, nebo Anglo-Polish Ballet pod vedením Czesława Konarskiego, založený v Londýně. Na svobodném polském území se však baletní umělci mohli poprvé samostatně představit v létě 1944 v Lublani, kde vystupovali členové souboru Teatru I Armii Zespół Centralnego Domu Żołnierza.<sup>632</sup> Ačkoliv vrchol polského baletního světa tradičně patřil varšavskému divadlu, kvůli následkům válečného ničení se začátky poválečného baletního umění přesunuly do Krakova. Do tohoto města se přestěhovalo několik tanečníků z Varšavy a vedení souboru převzal Piotr Zajlich. V Krakově se tančilo kdekoliv, kde byl k dispozici vhodný prostor – tak velká byla touha tanečníků vrátit se ke svému umění. Jednou z významných postav tohoto období byla např. Nina Nowak.

V oblasti polské kultury v daném období museli čelit řadě dalších problémů. Už v dubnu 1945 se uskutečnilo setkání členů varšavského ZASP (Związek Artystów Scen Polskich/Svaz polských divadelních/jevištních umělců), kde bylo nezbytné adresovat závažnou otázku spojenou s vytvořením vyšetřovací komise. Tato komise se primárně zabývala zkoumáním činnosti umělců během nacistické okupace. Jedním z dalších problémů dané doby byla nekoordinovanost a absence organizačních struktur, chyběly umělecké cíle a to, aby došlo k nastavení polského tanečního baletního směru. Např. v krakovském tisku, v „Dzienniku Polskiego“ vyšla kritika, jejíž autor byl Kazimierz Piotrowski, o stavu tehdejší polské baletní scény: „*Tento smutný předválečný stav se po válce ještě zhoršil, a to jak na straně jeviště, tak na straně diváků. Hudební divadla (...)*“

<sup>631</sup> PELIKÁN, Jarmil. *Nástin dějin polského divadla*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1988, s. 6.

<sup>632</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 10.

*dodnes nefungují. Jejich bývalí žáci, a že jsou mezi nimi opravdu talenti, a to i přestože jsou léta ochuzeni o jakýkoliv umělecký směr, neznají úspěchy tance v zahraničí, chovají se příšerně. Nebo jezdí po Polsku s tanečními recitály, připomínající divadla typu varieté nebo noční kluby v jednom případě a ve druhém případě si vydělávají na chleba s máslem po nočních klubech.*<sup>633</sup> Kritické ohlasy nešetřily ani samotné tanečníky, jejichž účast v nově se otevírajících operních divadlech byla spíše sporadická. To bylo přímo spojeno s nedostatečným finančním ohodnocením a materiálním zajištěním, které státní instituce nabízely. Tento výčet problémů je jen malou ukázkou široké škály obtíží, s nimiž se musela poválečná polská baletní scéna vyrovnávat.

Navzdory zmíněným peripetiím došlo po roce 1945 k prudkému rozmachu polského tanečního umění. To se projevovalo buď v rámci baletních souborů sídlících na stálých divadelních scénách, nebo v podobě jejich modernějších verzí, které působily mimo tradiční divadelní prostředí. K již stávajícím souborům se v rámci první skupiny, kromě již existujících scén ve Varšavě, vznikaly nové na různých místech Polska, často však v rámci oper. Mezi ně patří Bydgoszcz a Bytom (obě 1946), Gdaňsk (1950), Gdyně a Krakov (obě 1954), Lodž (1954), Štětín a Wrocław (obě 1946). Druhou skupinu tvoří taneční soubory jako Vojenský umělecký soubor a Polské divadlo tance. To bylo však založeno až v roce 1973 a na jeho počátcích stál Conrad Drzewiecki.

Jako součást vytváření organizační struktury byly zavedeny různé pozice, které byly uznávány na celostátní úrovni. Hierarchie v baletních souborech byla rovněž jasně definována, např. primabaleríny, první sólisté, koryfejové, sboroví tanečníci a tanečnice a adepti. Státním dekretem o znárodnování divadel tanečníci získali řadu výhod, které jim dříve nepříslušely kolektivně. Díky tomuto kroku, se tanečníci stali státními zaměstnanci se všemi odpovídajícími povinnostmi a právy týkajícími se pracovních podmínek a sociálních výhod. Poprvé v historii polského baletu byla profese tanečníka uznána jako rovnocenná s ostatními profesemi ve smyslu občanských práv a povinností. Tento právní stav postupně prošel dalšími upřesněními a specifikacemi, jako jsou normy pro představení a výši odměny (1966), mzdové tarify a normy (1974).<sup>634</sup> To také zahrnovalo účast členů baletního souboru v různých sdruženích, svazech nebo odborových sekcích.

Polský balet se potýkal s jedním specifickým problémem – stáří svých tanečníků a tanečnic a nekonzistentní obměnou generací, což přímo souviselo s postupujícím stárnutím celého souboru. Tento problém vyplýval z právního předpisu, který nastavoval důchodový věk tanečníků na 65 let a tanečnic na 60 let. Tato regulace byla

---

<sup>633</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 16-17.

<sup>634</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 24.

v protikladu se skutečností o náročnosti baletního umění, které po svých tanečnických vyžaduje nejen talent, ale také neuvěřitelnou fyzickou kondici, a s postupujícím věkem, je obtížné udržet tanec na vrcholové úrovni. Dalším neblahým následkem tohoto nařízení bylo, že mnoho pozic v souborech bylo trvale obsazených, což komplikovalo situaci novým absolventům baletních škol při hledání uplatnění. Vše se změnilo v roce 1972, kdy byl důchodový věk pro tanečníky snížen na 40 a pro tanečnice na 45 let. Tato změna však obsahovala podmínku – tanečník či tanečnice musel souhlasit s přechodem do důchodu.

V baletním světě existuje mnoho faktorů, které mohou ovlivnit dynamiku a úspěch jednotlivých inscenací, souborů, či dokonce celé baletní scény. Jedním z takových faktorů, který hraje významnou roli, je rotace uměleckého vedení a frekvence změny jejich působišť. Tento fenomén se projevuje na různých úrovních baletního provozu a lze jej pozorovat napříč celým spektrem baletních institucí. Zvláště na menších baletních scénách, jako jsou ty v Poznani a Katovicích, je tato dynamika velmi viditelná. Důvodem může být fakt, že menší soubory jsou v mnoha ohledech flexibilnější a schopné rychleji se přizpůsobit změnám.

Tato situace se netýká pouze tanečníků, ale také choreografů a uměleckých ředitelů baletu. To znamená, že nejde jen o to, kdo stojí na jevišti, ale také o to, kdo stojí za kulisami a rozhoduje o uměleckém směřování souboru. Je nesporné, že pravidelné proměny vedení a obsazení mohou značně ovlivnit charakter a kvalitu produkce. Cyklické rotace v obsazení a řízení mohou vyústit v různé dopady. Z jedné perspektivy mohou přinášet svěží impulsy a inspirovat, avšak z druhé mohou vyvolávat nejistotu a nesourodost v rámci kolektivu. Toto může mít vliv jak na samotné tanečníky a jejich výkony, tak na vnímání souboru veřejností. Ačkoliv tento fenomén může představovat určité výzvy, představuje rovněž důkaz dynamiky a vitalitě baletního světa. V rámci této studie přiblížím osudy hlavních polských baletních scén, po roce 1945:

---

## TEATR WIELKI W WARSZAWIE/ BALET TEATRU WIELKIEGO W WARSZAWIE

Specifickým případem, v rámci poválečné obnovy, je varšavská baletní scéna při Velkém divadle, jenž byla válečným konfliktem zcela zásadně, až destruktivně poničena. V jejích zdech se odehrálo mnoho špatného. Divadelní budova ve Varšavě byla významně poškozena již v roce 1939 v důsledku bombardování, a následně během varšavského povstání, zdevastována nacisty, přičemž v sutích divadla nalezlo zbytečnou smrt přibližně 350 polských civilistů. Brutální a turbulentní události přirozeně zásadně otráslly varšavskou scénou.

Kompletně bylo divadlo znovu otevřeno až v 60. letech, tedy dvacet let po skončení války. V té době se stalo největším divadlem na evropském území. Bylo instalováno např. otočné jeviště, osm světelných mostů nad jevištěm, tři televizní systémy a plastová podlaha pro balet. Vzniklo 27 ateliérů a dílen, včetně malírny o rozměrech 26 x 26 m.<sup>635</sup> Divadelní budova, se svým impozantním vzhledem, jak exteriérovým, tak interiérovým, dodnes zaujme.

V mezidobí došlo k rekonstrukci části budovy a v roce 1949 bylo otevřeno pod názvem Państwowa Opera i Filharmonia w Warszawie. Tento stav však nebyl trvalý. Na začátku 50. let proběhlo převzetí divadla na základě nařízení ministra kultury a umění. Dne 28. února 1950 byla zřízena státní instituce s názvem Velké divadlo opery a baletu ve Varšavě, která převzala správu budovy. Mezi hlavními body, krom řešení kompletní rekonstrukce celé budovy, bylo také zřízení dozorčí rady a výslovné určení státního dozoru nad podnikem, jenž vykonával ministr kultury a umění (§ 4) a dále, že řídicím orgánem podniku je správní rada, kterou jmenuje a odvolává ministr kultur a umění a skládá se z ředitele, zastupujícího vedení samostatně a zástupce ředitele podřízeného řediteli (§ 6).<sup>636</sup> Toto nařízení odkazovalo již na dekret z 3. ledna 1947 o zakládání státních podniků. Teprve poté začala komplexní rekonstrukce celé budovy. Divadlo prošlo během své existence několika změnami názvu a organizační struktury: Scena Muzyczno-Operowa (1945–1948), Opera i Filharmonia (1948–1951), Opera (1951–1961), Teatr Wielki (1962–1993), Teatr Wielki-Opera Narodowa (1993–1995), Teatr Narodowy/Scena Operowa (1996–1998), Teatr Wielki-Opera Narodowa (od 1998).<sup>637</sup>

Baletní soubor varšavského divadla měl tedy velmi ztížené podmínky pro svou poválečnou obnovu. Příčinou bylo i to, že poválečná organizace hudebních divadel v Polsku odsunula balet do podřízené role vůči opeře. O jeho postavení, využití a repertoáru nyní rozhodovali ředitelé varšavské opery kontrolovaní stranickou buňkou divadla a úředníky ministerstva kultury. Z ředitelů divadla se stali administrátoři nebo dirigenti, kteří se jen málo zajímali o potřeby baletu. Vedoucí baletního souboru, které neustále měnili, byli pouze vykonavateli jejich svévolných rozhodnutí. Na pozici šéfů baletu se postupně vystřídali tito umělci: Piotr Zajlich (1946–1947), Leon Wójcikowski (1948–1949), Stanisław Mischczyk (1949–1950), Feliks Parnell (1950–1951), Jerzy Gógol (1952–1953), Leon Wójcikowski (1953–1955), Stanisław Mischczyk (1955–1959), Raisa Kuzniecowa-Szajewska (1959–1961), Eugeniusz Paplinski (1962), Zenon

---

<sup>635</sup> KRÓL-KACZOROWSKA Barbara, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 95.

<sup>636</sup> *Monitor Polski*, s. 239. [online]. 2016 [cit. 2023-07-25]. Dostupné z: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP19500270322/O/M19500322.pdf>

<sup>637</sup> Teatr Wielki-Opera Narodowa. *Encyklopedie teatru*. [online] [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1351/->

Kaszubski (1962–1964), Walerian Szajewski (1964–1967), Witold Gruca (1967–1968), Stanisław Miszczyk (1968–1970).<sup>638</sup>

Mezitím se kulturní politika komunistického Polska dlouho držela myšlenek socialistického realismu a odmítala takzvané "imperialistické" západní vlivy. Balet dával přednost národnímu repertoáru inspirovanému folklorem (Wesele w Ojcowie, Pan Twardowski, Harnasie) a "jedinému správnému" sovětskému repertoáru a estetickým vzorům.<sup>639</sup> Miláčkem publika byla v této době primabalerína Barbara Bittnerówna a tanečník Witold Gruca. V průběhu 50. let na varšavskou scénu, která se již vzchopila, se navracely i další hvězdy polského baletního světa, např. technicky zdatná a pracovitá Maria Krzyszkowska, která přijela s Wójcikowským z Poznaň, a talentovaná lyrická baletka Olga Sawicka, která působila dříve v Bytomi. Primabalerína Bittnerówna byla stranickou organizací divadla přiměna k odchodu z divadla již v roce 1955 a poté byla omezena na koncertní vystupování v Polsku i v zahraničí. Olga Sawická včas odešla do Francie a na varšavské jeviště se již nevrátila. Od roku 1957 byl divákům útechou taneční talent Stanisława Szymanského, charismatického poloklasika s velkou technickou lehkostí, který po mnoho let vzrušoval publikum i v epizodních rolích a tancích. Novou baletní vzpruhou byli absolventi baletních učilišť z celého Polska.

Období 50. let minulého století, s důrazem na jeho druhou polovinu, bylo specificky ovlivněno érou zvanou "tání". Toto období přineslo výrazné posuny v mnoha oblastech, včetně kulturní sféry. V důsledku těchto změn se na polské baletní scéně začaly objevovat výrazně častěji baletní hvězdy ze západních zemí. Jako příklad lze uvést rok 1956, kdy se varšavskému publiku představila Margot Fonteyn, hvězda světového baletu, doprovázená svým tanečním partnerem, Michaelem Somesem. V následujících letech se během svých mezinárodních turné v hlavním polském městě objevilo několik dalších významných baletních umělců: American Dance Company José Limóna (1957), American Ballet Theatre (1958), Ballets USA Jerome'a Robbinsa (1959), Martha Graham Dance Company (1962), London Festival Ballet (1963), Het Nationale Ballet (1964).<sup>640</sup> Tato ukázka západních baletních souborů, nových tanečních trendů či pokroků v choreografii měla však rozporuplné výsledky. Chuť polského uměleckého publika byla uspokojena tím, že viděli taneční umění na západě, někteří tanečníci mohli porovnávat, přesto k oživení varšavského baletu jako takového nedošlo. Na plakátech se objevovaly stále stejné tituly z repertoáru sovětských scén: Romeo a Julie, Labutí jezero, Giselle, Kamenný kvítek. Znovu a znovu byly uváděny i tytéž polské balety: Harnasie (1951) a tři po sobě jdoucí choreografie Pana Twardowského

---

<sup>638</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 33-34.

<sup>639</sup> Historia. *Teatr Wielki*. [online]. [cit. 2023-07-01]. Dostupné z: <https://teatr Wielki.pl/teatr/polski-balet-narodowy/historia-pbn/>

<sup>640</sup> Ibidem.

(1951, 1957, 1959). V roce 1958 se objevil také nový balet Mazepa podle Słowackého dramatu v choreografii Miszczyka a s hudbou Szeligowského, v hlavních rolích s Olgou Sawickou, Stanisławem Szymańským a Bogdanem Bulderem. Západní repertoár 20. století se omezil na tři tituly z Ďagilevovy éry v choreografii Leona Wójcikowského z roku 1958. Jednalo se o následující tituly: *Šeherezáda*, *Petruška* a *Faunovo odpoledne*.<sup>641</sup>

Šedesátá léta byla érou velkých změn. Do role nového ředitele varšavské opery nastoupil dirigent Bohdan Wodiczko. Jeho hlavní ambicí bylo povýšit uměleckou kvalitu souborů a modernizovat repertoár. Tuto snahu hodlal podpořit také spoluprací se zahraničními soubory a choreografy, především těmi ze západních zemí. Repertoár se během jeho působení obohatil o díla jako Svěcení jara či Orfeus. Jeho novátorský přístup k baletní dramaturgii vedl k nárůstu zájmu diváků, získal uznání od kritické obce a nastínil nový umělecký směr pro soubor. Navzdory tomu se ředitel Wodiczko nebyl schopen vyhnout kritice ze strany úřadů, kterou vyvolávala neochotná frakce v divadle, usilující o ochranu specifických zájmů ohrožených umělců. Inscenace Dona Quijota v podání sovětského choreografa Alexeje Čičinadzeho již v závěru roku 1964 naznačovala návrat k tradičním hodnotám. Nedlouho poté vedla tato situace k odstoupení ambiciózního ředitele, pouhé měsíce před přesunem představení do nových prostor. Velké divadlo bylo následně otevřeno pod taktovkou nového správce Zdzisławem Sliwinskim, zastupujícího ministerstvo kultury a umění s pravomocemi ředitele. Úspěchy a snahy ředitele Wodiczka byly tak bohužel promarněny.<sup>642</sup>

### **Stanisław Miszczyk (1910–1976)**

Renomovaný polský tanečník, choreograf a baletní mistr, jehož umělecký odkaz je tak rozsáhlý, že je obtížné jej spojit pouze s jedním baletním souborem v Polsku. Hlavní přínosy tohoto jedinečného umělce jsou však neodmyslitelně spojeny s Varšavou, kde načerpal základy svého baletního vzdělání a kde nejdéle a opakovaně působil ve vedoucích pozicích baletního souboru.

Svůj baletní umělecký rukopis si rozvíjel především v rámci prestižní varšavské baletní školy u Velkého divadla, kde následně také zastával klíčové role. Jeho kariéra ho na krátký čas zavedla také do Polského divadla v Katovicích. Z tohoto období je zaznamenána jedna zvláště dramatická událost – dne 28. dubna

---

<sup>641</sup> Ibidem.

<sup>642</sup> Ibidem.

1929 byl Stanislav Mischczyk zraněn německou milicí během představení Halka v Opoli.<sup>643</sup> V následující sezoně byl již členem souboru ve Lvově.

Ve 30. letech se již vrátil do Varšavy. Od sezóny 1937/38 působil jako sólista a v následující sezoně 1938/39 se stal prvním sólistou Polského reprezentačního baletu. S tímto souborem měl možnost vystupovat na prestižních scénách napříč Evropou a světem. K jeho významným vystoupením patřily ty v Paříži v roce 1937, pak v Cannes, Nice, Marseille, Lyonu v období od února do března roku 1939 a dokonce se představil také na Světové výstavě v New Yorku v červnu roku 1939.



*Fotografie č. 22 - Swantewit (1949), Opera Katowicka, Bytom  
Witold Borkowski a Stanisław Mischczyk*

Během druhé světové války pokračoval ve své kariéře a tančil na scénách varšavských otevřených divadel, jako např. ve Stara Mewa, které je součástí divadla města Varšavy. Od roku 1943 až do vypuknutí Varšavského povstání zastával pozici šéfa baletu právě v tomto divadle.

Po válce se jeho práce a významný přínos k obnově polského baletu projeví napříč celým Polskem. Je důležité poznamenat, že první poválečné roky strávil mimo Varšavu, důvodem bylo jeho angažování v německém divadle Teatr

---

<sup>643</sup> Stanisław Mischczyk *Encyklopedie teatru*. [online] [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/16682/->



Powszechny<sup>644</sup> v Krakově, kde byl v sezoně 1943/1944 pověřen řízením tanečního souboru. Varšava mu byla na nějakou dobu zakázána.<sup>645</sup>

Rotoval od pozice choreografa a šéfa baletu v poznaňské opeře, do Slezské opery v Bytomi, po šéfovskou pozici ve Varšavě, jež přerušoval působením např. v poznaňské opeře. Jeho odkaz je také ve Štětínské opeře, Zájezdovém divadle, Dolnoslezské opeře atd. V sezoně 1968/1969 se stal opět šéfem baletu Velkého divadla ve Varšavě, kde ukončil svou kariéru.<sup>646</sup> Mezi jeho nejznámější choreografie patří taková klasická baletní díla jako *Labutí jezero* (1953, 1956, 1961) či *Pan Twardowski* (1948, 1951, 1957, 1962, 1965).

---

## TEATR WIELKI V POZNANI

Balet v Poznani čelil značným obtížím. Ač měl možnost navazovat na historii baletního souboru, na začátku roku 1945, v průběhu bojů o Velkopolsko, došlo k devastaci divadelní budovy a většina zařízení a kostýmů byla zničena ohněm. Obnovení divadla se začalo ihned po zahájení jara 1945, přičemž na rekonstrukci baletního souboru a baletní škole při Opeře se v počáteční fázi významně podílel varšavský sólista Stanislaw Miszczyk (1945, 1952–1954). Důležitým impulsem pro obnovu byl také návrat tanečnického dua – Jerzyho Kaplinského a Barbary Bittnerové. Po jejich osvobození z německého uměleckého tábora v Gablonzi (Jablonci nad Nisou) uspořádali turné po Československu a následně se usadili v Poznani.<sup>647</sup> Bittnerová se v průběhu několika sezón projevila jako nezastupitelná hvězda tohoto baletu a získala si značnou oblibu mezi publikem. Samotné divadlo prošlo v průběhu let několika statusovými změnami, souvisejícími s názvem – Teatr Wielki (1945–1949), Opera (1949–1950), Opera im. Stanisława Moniuszki (1950–1979).<sup>648</sup>

---

<sup>644</sup> Existence a fungování Teatru Powszechného bývala značně složitá, provázela ji řada emocí a morálních nesouhlasů. Otázka, zda na jeho otevřené scéně působit či nikoli, byla vyřešena na podzim 1944 udělením speciální morální výjimky s ohledem na tehdejší válečné situace. Toto dilema rovněž zasáhlo umělce a diváky, kteří se s tímto rozhodnutím museli potýkat. Divadlo bylo v provozu až do poloviny ledna 1945, kdy jeho činnost zastavila blížící se válečná fronta. Po skončení války se otázka působení na jevišti Teatru Powszechného stala předmětem prověrkových řízení namířených proti krakovským a varšavským umělcům, jejichž touha hrát a tančit, byla slibnější...

<sup>645</sup> Stanisław Miszczyk. *Teatr Wielki* [online] [cit. 2023-06-13]. Dostupné z: <https://archiwum.teatr Wielki.pl/baza/-/o/stanislaw-miszczczyk/165569/20181>

<sup>646</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 170.

<sup>647</sup> Ibidem, s.19.

<sup>648</sup> Teatr Wielki. Encyklopedia Teatru polskiego. [online]. [cit. 2023-07-25]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/813/teatr-wielki>

Během 50. let se na poznaňské scéně objevilo a střídalo několik významných osobností, přičemž jejich působení trvalo obvykle 2 až 3 sezóny. Stabilizace nastala až s příchodem Conrada Drzewieckého v roce 1963, který se ujal role šéfa baletu a tuto pozici zastával po dobu následujících deseti let. *Umělcův talent a charisma zajistily, že se polský baletní život na dalších deset let soustředil do Poznaně. Drzewiecki vytvořil v poznaňské opeře až 25 choreografií; neustále experimentoval a překvapoval.*<sup>649</sup> Poznaňský balet se také účastnil mnoha celostátních festivalů, kde mohl porovnávat svou úroveň s ostatními.

### **Barbara Bittnerówna (1924–2018)**

Barbara Jadwiga Bittner-Finze, původem z Lvova, byla jedním z nejvýznamnějších jmen polské baletní scény 20. století. Jako primabalerína excelovala na scénách v Poznani, Bytomi a Krakově, avšak její nejvýznamnější působiště byla Varšava. Již v 11 letech nastoupila na divadelní scénu ve svém rodném městě a o několik let později se vydala do Varšavy, kde se projevoval její nebývalý talent a obrovský potenciál pro balet. Tato cesta do Varšavy byla poznamenána i osobní tragédií – během německé okupace jí zemřel otec a zbytek rodiny zůstal bez finančních prostředků. Jako jediný člen rodiny s pracovním povoláním se Barbara Bittnerówna ujala role živitelky. Spolupracovala s Jerzym Kaplińským, výjimečným tanečníkem a choreografem, a vydělávala tak prostředky na obživu rodiny. Po Varšavském povstání byla Basia deportována do pracovního tábora v Sudetech. Tam se setkala s Jerzym Kaplińským a po osvobození tábora a ukončení války spolu nějaký čas vystupovali v Československu.<sup>650</sup>

V baletu *Romeo a Julie* od Sergeje Prokofjeva, choreografie Jerzyho Gogola, se poprvé v historii objevila Barbara Bittnerówna jako polská Julie. Její interpretace této role zapůsobila natolik silně, že se stala nezapomenutelnou. Výstup této umělkyně v roli Julie se stal významnou událostí s celonárodním dosahem. V roli Romea se představil Witold Gruca. Kritika se předháněla v obdivu. V roli Julie byla tanečnice nejen oslnivá a senzační v tanci, ale také vynikající v herectví. Mluvilo se o ní nejen jako o skvělé tanečnici, ale také jako o skvělé herečce. Nadchla diváky i novináře. Psalo se o ní, že by mohla úspěšně hrát Julii v činoherním divadle. Její nadání bylo až neuvěřitelné. Sama tanečnice

<sup>649</sup> Historia zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Poznaniu. [online] [cit. 2023-06-15]. Dostupné z: <https://opera.poznan.pl/pl/balet-historia>

<sup>650</sup> Odeszła wielka tancerka Barbara Bittnerówna [online] [cit. 2023-06-17]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/257323/odeszla-wielka-tancerka-barbara-bittnerowna>

vzpomínala, že jako dítě běhala bosá po špičkách kolem stolu, později jako dospělá tanečnice často nepoužívala vložky a stuhy upevňující pointy k noze.<sup>651</sup> Po jejím boku se objevovali vždy ti nejlepší sólisté dané doby, např. Stanisław Szymbański, Jerzy Kapliński, Bronisław Kropidłowski, Wojciech Wiesiołowski a Witold Gruca. V 60. letech vystupovala v divadle malých forem „Arabeska“ (Teatr Małych Form „Arabeska”).<sup>652</sup> Byla oceňována i v rámci zahraničních baletních festivalů. Odešla 4. dubna 2018, ve věku 94 let.

---

## OPERA ŚLĄSKA

Původně německé městské divadlo v Bytomi, které se stalo součástí Německa v důsledku rozdělení Slezska, čelilo po válce náročné úloze obnovy baletního souboru na umělecké úrovni. To má přímou souvislost s divadlem v Katovicích. Na jaře 1945 bylo v budově divadla Stanisława Wyspiańskiego v Katovicích založeno Slezské hudební divadlo (Śląski Teatr Muzyczny), které se ještě v téže roce přejmenovalo na Katovické opery (Opera Katowicka). V tuto dobu se soubor přesunul do Bytomi, do prostor bývalého německého městského divadla, kde působil v letech 1945–1949. Další reorganizace a přejmenování v roce 1949 přineslo nový název divadla – Opera Śląska, který si divadlo zachovalo až do současnosti.

Nově vznikající Katovická opera/Slezská opera, byla na svém počátku posilněna příchodem tanečníků z Velkého divadla ve Lvově a z Varšavy. Od roku 1946 se vedení baletu postupně ujali: Stanisław Mischczyk (1946–1948), Jerzy Kapliński (1949–1952), Mikołaj Kopinski (1952–1958), Zbigniew Korycki (1958–1969), Jerzy Gogól (1969–1970).<sup>653</sup> Stejně i jako na dalších polských baletních scénách je trápila i fluktuace členů souborů. Mladé nadějně talenty lákala možnost rychlé umělecké propagace a vzestupu, na druhou stranu je odrazovalo i ono nepohodlí při cestování, neboť se nejednalo o hlavní město provincie. Samotnou silnější stránkou souboru byly balety lidového charakteru a folklorní tematiky. Soubor se účastnil také různých festivalů a zahraničních vystoupení, např. v roce 1954 v Liberci.

---

<sup>651</sup> Barbara Bittnerówna. *Taniec polska*. [online] [cit. 2023-03-15]. Dostupné z: <https://taniecpolska.pl/ludzie-tanca/barbara-bittnerowna/>

<sup>652</sup> Ibidem.

<sup>653</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 28.

### **Jerzy Kapliński (1909–2003)**

Polský tanečník, choreograf, mim a výtvarník, jenž patří mezi významné osobnosti světového uměleckého světa. Jeho působení nebylo omezeno pouze na polské scény, ale jeho talent a charisma ho přivedly k vystoupením v zahraničí. V letech 1923–1931 se opakovaně objevil na různých místech Československa, včetně Prahy a Poděbrad. Investoval značné úsilí do zdokonalování svého uměleckého vyjádření, což zahrnovalo i studium u renomované Olgy Preobraženské v Paříži.<sup>654</sup>

Po ukončení války se aktivně věnoval pedagogii a zastával post ředitele baletu na Škole uměleckého tance v Poznani v letech 1945–1949. Zde se rovněž uplatnil jako choreograf opery. Velmi často spolupracoval s tanečnicí Barbarou Bittnerównou, která byla jeho pravidelnou taneční partnerkou.

Jeho další významné angažmá spočívalo ve tříleté roli tanečního sólisty a vedoucího baletu v Bytomi. V letech 1953–1959 působil jako choreograf na operní scéně ve Varšavě. V 60. letech se stal režisérem a sólistou v divadle malých forem "Arabeska".<sup>655</sup> Na počátku 70. let působil jako hlavní choreograf v Centrálním uměleckém souboru Polské armády.

---

### **TEATRY DOLNOŚLĄSKIE (OPERA WROCŁAW)**

Obnova divadla se začala formovat v okamžiku, kdy bylo zničeno 70% města. Mezi ruinami a popelem se zachovala budova dřívější německé opery, známá jako Městské divadlo. Divadlo se nazývalo nejdříve Opera Dolnośląska (1945–1948), Teatry Dolnośląskie/Opera Wrocław (1948–1949), Opera (1949–2000).

V roce 1946 se vedení baletu ujal Zygmunt Patkowski, bývalý sólista původem z Lvova. Patkowski se potýkal s komplikovanou situací stejně jako mnoho jeho kolegů a ředitelů, neboť čelil nejen finančním nesnázím, ale také problémům v oblasti personální. Systémové řešení finančních obtíží bylo nastartováno až v roce 1949, kdy došlo ke znárodnění Dolnoslezské opery a následnému zahájení její rekonstrukce. V tomto období plnila roli referentky pro choreografii na zemském ministerstvu kultury známá polská scénická tanečnice Halina Hulanicka,<sup>656</sup> která se zároveň starala

---

<sup>654</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 161.

<sup>655</sup> Ibidem, s. 161.

<sup>656</sup> Halina Hulanicka (1899–1975) byla významnou tanečnicí, která své umělecké dovednosti zdokonalovala pod vedením slavné Isadory Duncan v Paříži. Její taneční vystoupení v meziválečném období, zejména v 20. a 30. letech, v prestižním Velkém varšavském divadle, ji

o vřatislavský balet. Postupně se vedení souboru ujali následující osobnosti: Jan Fabian (1945–1946), Zygmunt Patkowski (1946–1949), Feliks Oarnell (1949–1951), znovu Zygmunt Patkowski (1951–1954), Maksymilian Mróz (1954–1957), Jerzy Gogól (1958–1961) a opět Maksymilian Mróz (1961–1974).<sup>657</sup>

### **Maksymilian Mróz (1919–2012)**

Medailonek se věnuje profilu renomovanému polskému tanečníkovi, choreografovi a baletnímu mistrovi, jehož kariéra začala po absolvování prestižní varšavské baletní školy. V letech 1937–1939 se proslavil jako sólista Polského reprezentačního baletu. Následující rok přišlo jeho angažmá v Divadle opery a baletu ve Lvově, ukončené v roce 1941. Po mobilizaci do polských ozbrojených sil v letech 1941–42 nezanevřel na své umění a působil jako baletní umělec ve vojenském divadle „Polish Paradies“, což bylo frontové estrádní divadlo působící na Blízkém východě.<sup>658</sup> Od roku 1942 až do roku 1946 se vrátil k sólovým vystoupením, tentokrát v Polském baletu. V letech 1944–1946 měl také možnost účinkovat v operních divadlech v Itálii. Do Anglie se přestěhoval v letech 1946–47. Po návratu do Polska v roce 1947–1948 pracoval jako sólista v souboru Písni a tanců Domu polské armády ve Varšavě. Od roku 1948 začal účinkovat jako sólista a později se stal šéfem baletu Dolnoslezské opery ve Vřatislavi.<sup>659</sup> Zároveň byl v letech 1957–1972 i vedoucím baletní školy, zřícené při operní scéně. Maksymilian Mróz patřil mezi nejvýznamnější postavy polského baletu 20. století.

---

učinila oblíbenou mezi diváky, kteří obdivovali její všestrannost a vynikající techniku. Během druhé světové války byla Hulanicka deportována do Německa na nucené práce. Po skončení války se nevrátila k aktivní taneční kariéře. V letech 1947–1951 angažovala jako referentka choreografie na zemském odboru kultury ve Vřatislavi. Následovalo období 1951–1959, kdy působila jako umělecká vedoucí Státní střední choreografické školy v Sosnovci, která se později v roce 1955 přestěhovala do Bytomi. V letech 1959–1963 pak vyučovala klasický a charakterní tanec na baletní škole ve Varšavě.

<sup>657</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 30.

<sup>658</sup> *Ibidem*, s. 170.

<sup>659</sup> Urodził się Maksymilian Mróz. *E-teatr*. [online] [cit. 2023-03-15]. Dostupné z: <https://e-teatr.pl/urodzil-sie-maksymilian-mroz-a14846>

Snaha o rozvoj baletního umění a vytvoření baletní skupiny v tomto přístavním městě byla významná. Došlo však k potížím, jelikož zde chyběla baletní tradice, na kterou by se dalo navázat a jejíž odkaz by mohl následovat. Další překážkou byla absence vyhovující budovy, nejen pro představení, ale také pro výuku. Studio Operowe przy Filharmonii Bałtyckiej bylo založeno v roce 1949, od roku 1953 pod názvem Opera i Filharmonia Bałtycka.<sup>660</sup> Mezi přední taneční osobnosti v 50. letech patřila např. primabalerína Stella Pokrzywińska.

Vedení prokazovalo pozitivní přístup a mělo za cíl vytvořit kvalitní baletní soubor. Je třeba zdůraznit, že tento soubor byl rovněž nezbytný pro operní a operetní ansámby. Mladý baletní soubor začínal s omezeným počtem absolventů soukromé taneční školy Janiny Jarzynówny-Sobczak, postupně se ale rozrostl o absolventy Státního středního choreografického učiliště. Janina Jarzynówna-Sobczak, která byla choreografkou a ředitelkou baletního souboru Bałtské opery v letech 1953–1976, měla na rozvoj souboru nezastupitelný vliv. Soubor se odlišoval od ostatních především díky jejímu trvalému baletnímu vedení a také skutečnosti, že byl přímo propojen s místní baletní školou.

Jedna z tehdejších studentek, Wanda Obniska (1912–1998), vzpomínala na tehdejší podmínky takto: „*Dnes bychom tyto podmínky shledávali jako absurdní, ale tehdy. Studenti se starali o uklízení a sami si roztápěli kamna. Nebyly peníze ani na to nejzákladnější.*“ Studenti školy se navíc angažovali v přípravě představení nazvaného "Wesele kaszubskie", které vycházelo z místního folklóru. Sami si šili kostýmy, starali se o zásobování, organizovali dopravu a prodej vstupenek. S tímto představením cestovali v nákladních vozech po městech a obcích Gdaňského vojvodství.<sup>661</sup> I dlouhodobé vedení mělo svůj stínový aspekt. Taneční a choreografický styl Janiny Jarzynówny-Sobczak byl ovlivněn její osobností a vynikal silnou a kvalitní hereckou přípravou. Přesto ale vykazoval určité nedostatky v oblasti klasické baletní techniky, kterou tehdejší uváděná sovětská vyžadovala. Přes tyto drobné nedostatky se však v 50. a 60. letech mohl pochlubit označením jednoho z nejzajímavějších polských souborů.<sup>662</sup> Což v letech 1963–1971 dokazoval vznik experimentální baletní skupiny při divadle „Balet Miniatur“, který založila Janina Jarzynówna-Sobczak s tehdejším ředitelem

---

<sup>660</sup> Opera i Filharmonia Bałtycka. *Encyklopedia Teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-07-25]. <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/172/opera-i-filharmonia-baltycka>

<sup>661</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 22.

<sup>662</sup> *Ibidem*, s. 37.

Baltské opery, dirigentem Jerzym Katlewiczem. Pro toto baletní uskupení bylo vybráno dvanáct baletních sólistů a měl se stát výkladní skříní polského baletního stylu v zahraničí. V premiéře zaznělo čtrnáct klavírních miniatur (živě je hrála Teresa Woroniecka) Karola Szymanowského, Arnolda Schönberga, Sergeje Prokofjeva a Antona Weberna.<sup>663</sup>

### **Stella Pokrzywińska (1920–2003)**

Polská baletní tanečnice Stella Pokrzywińska, rozená Stefania Pawlak z domu Pokrzywa, vystupovala jako primabalerína, poté působila jako choreografka a pedagožka, a zastávala rovněž pozici šéfky baletu. Svou baletní dráhu zahájila, mimo jiných, pod vedením známého polského baletního umělce Piotra Zajlicha. Již jako devítiletá začala vystupovat na jevišti Varšavské opery jako tzv. zázračné dítě. V deseti letech obdržela od vedení školy takzvanou "Fei gwarantowane" – jakási forma platu – osvobození od školních poplatků. Ve věku čtrnácti let se stala sólistkou baletu Varšavské opery, kde působila až do začátku války v roce 1939. V sezóně 1937/38 se jí naskytlá příležitost k vystupování s Polským reprezentačním baletem pod vedením Bronislawy Niżyńskiej na mezinárodních scénách. Po válce působila na nejprestižnějších polských baletních scénách v městech jako Varšava, Poznaň a Gdaňsk, kde vystupovala v roli primabaleríny. Její taneční interpretace byla naprosto ohromující a její pozice v roli hlavní baletky byla více než zasloužená.

Vedle svého vystupování se rovněž věnovala pedagogické práci. Na baletní škole v Gdaňsku vedla lekce pro nejstarší ročníky, připravovala je na festivaly a soutěže, sestavovala pro ně baletní repertoár a tvořila choreografie.<sup>664</sup> V 60. letech také pracovala ve Státní operetě v Poznani jako baletní pedagožka, později i jako vedoucí baletu a choreografka.<sup>665</sup> V roce 1961 připravila a choreografovala inscenaci *Neklidné štěstí*, jejíž představení byla vysílána i v poznaňské televizi. Ve stejném roce se Pokrzywińska podílela na choreografii baletu *Čarodějův učeň*, od Paula Dukase, opět pro poznaňské televizní publikum. Od roku 1962 až do roku 1967 působila jako vedoucí baletu, baletní pedagožka a choreografka

<sup>663</sup> KOMOROWSKA, Małgorzata. Polski balet na muzycznej scenie XX wieku. Między partyturą a tańcem, cz. 3 – okres powojenny II. Krok szósty: ku wizjom choreografa. 1. Janina Jarzynówna-Sobczak i sukcesorzy (27. 07. 2012). Taniec POLSKA <https://taniecpolska.pl/krytyka/polski-balet-na-muzycznej-scenie-xx-wieku-miedzy-partytura-a-tancem-cz-3-okres-powojenny-ii-krok-szesty-ku-wizjom-choreografa-1-janina-jarzynwna-sobczak-i-sukcesorzy/>

<sup>664</sup> Stella Pokrzywińska *Encyklopedia Teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-01-17]. <https://encyklopediateatru.pl/osoby/21602/stella-pokrzywinska>

<sup>665</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 173.

v Hudebním divadle v Lodži. Následující čtyři roky pak zastávala pozici vedoucí baletu, manažerky a pedagožky ve Varšavské Zájezdové opeře (Opera Objazdowa). Paralelně s tímto působením také vedla experimentální třídu na Státní baletní škole ve Varšavě.



*Fotografie č. 23 - Stella Pokrzywińska*

---

## TEATR WIELKI W ŁÓDZI

Divadelní soubor v polské Lodži, původně nejmladší baletní uskupení u stálých divadelních scén, vznikl na podnět Společnosti přátel opery. Tuto iniciativu vedl Kazimierz Sikorski, tehdejší rektor Státní vyšší hudební školy v Lodži. Opera však původně neměla své vlastní stálé působiště, což se změnilo až v 60. letech.

V letech 1954–1967 bylo divadlo známo jako Opera Łódzka, po roce 1967 pak neslo název Teatr Wielki. Klíčovou postavou lodžského baletu byl Witold Borkowski, který působil jako šéf baletu v letech 1964–1975. Před ním tuto pozici zastával Feliks Parnell v letech 1957–1964.<sup>666</sup> V éře Borkowského došlo k ustálení a posílení baletního souboru, který si v novém prostředí mohl užívat skvělých technických a pracovních podmínek. Od roku 1968 se Lodž stala prominentní destinací pro konání baletního bienále – *Łódzkie Spotkania Baletowe*. První ročník se uskutečnil s účastí těchto renomovaných baletních souborů: Państwowa Opera Bałtycka w Gdańsku, Państwowa Opera we Wrocławiu, Teatr Opery i Operetki w Bydgoszczy, Państwowa Operetka Warszawska, Państwowa Opera w Lipsku (NRD), Teatr Wielki w Łodzi.<sup>667</sup> „*Tvořit*

---

<sup>666</sup> TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, s. 39.

<sup>667</sup> I Łódzkie Spotkania Baletowe 1968 r. Teatr Wielki w Łodzi. *Opera Lodz*. [online]. [cit. 2023-07-25]. [http://www.operalodz.com/lb/I\\_Lodzkie\\_Spotkania\\_Baletowe\\_1968\\_r,89](http://www.operalodz.com/lb/I_Lodzkie_Spotkania_Baletowe_1968_r,89)



nové znamená riskovat další pokusy, znamená jít neustále kupředu, podílet se na pokroku světa. Riziko pokusu, experimentu, je neoddělitelné od každé tvorby. *Experiment v umění je intelektuální a formální experiment.*“<sup>668</sup> Těmito slovy Janina Jarzynówna-Sobczak – legendární choreografka a reformátorka polského baletu 20. století – jako by nechtěně nastínila hlavní uměleckou myšlenku festivalu, bienále, které prokáže svou aktuálnost pro další půlstoletí. Již při 2. ročníku bylo zřejmé, že díky návštěvě slavného baletu 20. století Maurice Bějarta – se festival stane evropským fórem pro konfrontaci baletní tradice s novým pohledem na choreografii, taneční techniku a baletní podívanou vůbec.

### **Witold Borkowski (1919–1995)**

Polský tanečník, choreograf, režisér a pedagog. Absolvent baletní školy ve Vilniusu a v letech 1955–1959 studoval na choreografickém oddělení Varšavské státní vyšší divadelní školy, absolvoval zájezdy a stipendijní pobyty v Leningradě, Moskvě (GITIS), Londýně a Paříži. Tančil v několika souborech, např. Krakov a Vilnius.



*Fotografie č. 24 - Swantewit (1949), Opera Katowicka, Bytom,  
Barbara Karczarewicz, Witold Borkowski*

Od počátku 50. let působil ve varšavském baletu, na pozici sólového tanečníka (1950–1964). V sezóně 1964/1965 byl jmenován šéfem baletu a šéf choreografem

---

<sup>668</sup> O ŁSB. Teatr Wielki w Łodzi. [online]. [cit. 2023-07-25].  
[https://www.operalodz.com/lb/O\\_LSB,353](https://www.operalodz.com/lb/O_LSB,353)

Lodžské opery a tuto funkci zastával až do konce sezóny 1974/1975. Byl uměleckým šéfem baletního studia (1967–1972), iniciátorem Łódzkie Spotkania Baletowe (1968). V letech 1975–1980 byl vedoucím baletu a choreografem Centralnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego w Warszawie. (Ústředního uměleckého souboru Polské armády) ve Varšavě. Od počátku 50. let spolupracoval v oblasti choreografie s mnoha hudebními a činoherními divadly.<sup>669</sup>

---

<sup>669</sup> Witold Borkowski. *Taniec Polska*. [online]. [cit. 2023-05-25]. Dostupné z: <https://taniecpolska.pl/ludzie-tanca/witold-borkowski/>

V Československu a Polsku existovaly vedle hlavních divadelních scén také další významné baletní soubory. Jejich roli v kulturním dění nelze podceňovat, neboť představovaly platformu pro řadu významných baletních osobností, o kterých jsme již dříve hovořili v kontextu jednotlivých baletních souborů. Mezi ně patří např. také armádní umělecké soubory. V historii obou států hrály armádní umělecké soubory nezastupitelnou roli ve vojenské kultuře. Od svých počátků představovaly důležitou součást armádní struktury, a jejich vliv na veřejné povědomí a vnímání armády byl nemalý. Jedním z hlavních úkolů těchto souborů byla osvětová činnost. Různé formy uměleckého projevu, jako jsou hudba, divadlo nebo tanec, takzvané "něžné zbraně"<sup>670</sup> - byly využívány k předávání informací a poselství souvisejících s vojenskými tématy široké veřejnosti. Jejich účelem bylo nejen informovat, ale také představovat vojáka jako uvědomělou, emotivní, avšak lidovou osobnost. Tato osvětová činnost se odehrává na několika úrovních. Na jedné úrovni jde o prezentaci vojenského života v jeho nejrozličnějších podobách. Paralelně s tím se umělecké soubory snaží vytvořit pozitivní obraz armády, propagovat vojenské hodnoty a tím i nechat nahlédnout do vnitřního světa armád. Celkově se tedy jedná o komplexní přístup, který se snaží zprostředkovat hlubší pochopení vojenské sféry a jejího významu v rámci společnosti. V kontextu kulturních sfér různých zemí nikdy nebyl předpoklad, že by tyto vojenské soubory působily jako průkopníci pokroku, natož, že by v rámci těchto implicitních hierarchií byly vnímány jako nejprominentnější umělecké kolektivy. Avšak v rámci této studie je nezbytné alespoň stručně zmínit jejich existenci a vliv, především z důvodu přítomnosti baletních oddílů v jejich strukturách.

Prezentace vojenských témat byla dalším klíčovým aspektem práce armádních uměleckých souborů. Vojenské téma bylo často ztvárněno v různých formách, např. v písních, divadelních hrách nebo tanečních vystoupeních, které mnohdy sloužily jako prostředek k navázání komunikace s veřejností a k zvýšení jejího porozumění pro vojenskou problematiku. Je třeba zdůraznit, že práce armádních uměleckých souborů v Československu a v Polsku nebyla omezena pouze na vojenské okruhy. Účastnily se různých kulturních akcí, festivalů a slavností. Tímto způsobem přispívaly k rozvoji kulturního života a k šíření uměleckých hodnot. V celkovém kontextu je tedy jasné, že armádní umělecké soubory hrály důležitou úlohu v osvětě a prezentaci vojenských

---

<sup>670</sup> ŠMIDRKAL, Václav, 2014. „*Něžné zbraně*“: *Múžické instituce socialistické armády v Československu, NDR a Polsku*. Disertační práce, vedoucí prof. PhDr. Jaroslav Kučera, CSc. Praha: Univerzita Karlova v Praze, s. 289.

témat ale jejich práce a vliv překračovaly hranice vojenských struktur a měly významný dopad na širší společnost. Jednu z hlavních rolí pak hrají zahraniční turné souborů, která byla často pořádána v rámci západních zemí, kde sloužila jako ukázka podoby a kvality lidových armádních uměleckých souborů, a jejich schopnosti konkurovat na mezinárodní úrovni. Nejčastěji se jednalo o prestižní ústřední soubory. Na těchto zahraničních zájezdech se logicky účastnili pouze ti umělci, kteří prošli důkladným prověřením a prokázali svou loajalitu.

---

## ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO (AUS VN)

Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého, jenž je pojmenován po slavném českém hudebním dirigentovi a skladateli Vítu Nejedlém,<sup>671</sup> byl založen 19. května 1943.<sup>672</sup> Tomuto aktu předcházelo v předešlém roce založení hudební čety v Buzuluk. Místem, kde se soubor formoval, byla aktivně bojující československá vojenská jednotka na východní frontě během druhé světové války. Ze sítě armádních souborů patřil mezi nejznámější a nejúspěšnější. *Specifikou AUSu bylo, že měl od začátku symfonický orchestr a že zde existovala tradice spolupráce s mladými nadanými hudebními skladateli. Z toho těžila naše baletní skupina, že měla možnost původní tvorby ve spolupráci s absolventy kompozičního oddělení AMU a konzervatoře. (...) ve srovnání s baletními skupinami kamenných divadel byla mužská složka baletu AUSu stále mladá. Kolem stabilního jádra tvořeného dívčí skupinou a muži – sólisty se formovala skupina tanečníků – vojáků základní služby, kteří se každé dva roky obměňovali. Dalo to vcelku práci, ale pro kvalitu našeho programu i pro obor jako celek to stálo za to.*<sup>673</sup> Soubor, co se týkalo taneční složky, se zpočátku více zaměřoval na lidový tanec, ve spojení

---

<sup>671</sup> Vít Nejedlý (1912–1945) byl významnou osobností české hudby, kde se proslavil jako skladatel, sbormistr, dirigent, redaktor a publicista. Jako muzikolog pokračoval v odborné práci svého otce, hudebního vědce a politika Zdeňka Nejedlého. Během nacistické okupace se rozhodl opustit Československo a emigroval do Sovětského svazu, kde zaujal pozici zástupce hlavního redaktora a dirigenta Všesvazového rozhlasu. V květnu 1943 se rozhodl aktivně zapojit do boje proti nacistům a stal se velitelem Hudební čety 1. československé samostatné brigády, která byla základem pro vznik Armádního uměleckého souboru (AUS). Jeho příběh však tragicky skončil v lednu 1945 během osvobození Československa, kdy podlehl onemocnění břišním tyfem v době bojů o Dukelský průsmyk. Jeho jméno a odkaz však žijí dál. Armádní umělecký soubor se rozhodl přijmout jeho jméno a přejmenoval se na Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého. Nejedlý je také uznáván jako jeden z "klasiků" žánru takzvané budovatelské písně, což byl specifický projev socialistického realismu v české hudbě 50. let 20. století.

<sup>672</sup> ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO. CSLA. [online]. [cit. 2019-08-10]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>.

<sup>673</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Samostatné koncerty baletu AUSu*. AMU, s. 11.

s akrobacií, gymnastikou a prvky vojenského výcviku. Uměleckým vedoucím byl Radim Drejsl.<sup>674</sup>

V období 1952–1955 se v rámci Armádní umělecké scény (AUS) vyprofilovala Armádní opera. Soubor vznikl částečně ze zrušené Opery 5. května (polovina ze stočlenného orchestru, tři čtvrtiny z 90 členů sboru, 25 sólistů ze 45 a pětina z 60 členů baletu), částečně z vojáků základní služby a zčásti byl doplněn na základě konkurzů.<sup>675</sup> Vznik Armádní opery je nerozlučně spojen se jménem Luboše Ogouna. Tento význačný představitel československé choreografie se od samého počátku podílel na jejím formování a na její baletní složce. Jedním z mimořádných okamžiků v historii tohoto souboru bylo, když Luboš Ogoun přivedl jako jádro baletního souboru celý ročník absolventů Taneční konzervatoře Praha.<sup>676</sup> Tento soubor se vyznačoval vysokou kvalitou a byl obsazen československými baletními talenty, mezi něž patřili např. Marta Synáčková, Josef Koníček, Otto Šanda, Pavel Šmok a další. Soubor tak dosáhl úrovně, která byla plně srovnatelná s jinými baletními soubory v Praze. *Armádní opera byla koncipována jako zájezdové těleso s celostátní působností. Veřejnou divadelní činnost zahájila roku 1953 Prodanou nevěstou. Pro přírodní jeviště byla nastudována tzv. Velká estráda (1953) popularizující operu výňatky z Figarovy svatby a Braniborů v Čechách, doplněných Maškarádou (ch: L. Ogoun) a skladbami pro operní sbor.*<sup>677</sup> Oblíbeným představením byly např. Čumpelíkovy *Vojenské hry* (1953). *Ty pro svůj neodolatelný humor v jiných „sprátelených armádách jen těžko vídaný“.*<sup>678</sup> V roce 1955 došlo ke zrušení Armádní opery. Taneční složka jako taková ale v rámci AUSu VN existovala i nadále. Částečná obměna tanečníků v uměleckých souborech, daná aktuální potřebou umělců vykonávat povinnou základní vojenskou službu, přinášela jak svoje klady, tak

---

<sup>674</sup> Radim Drejsl (1923–1953), český hudební skladatel, klavírista, dirigent. Student Pavla Bořkovce na AMU a posléze uměleckým vedoucím AUSu. Zemřel za nevyjasněných okolností těsně před 30. narozeninami. Společně s Vítem Nejedlým (1912–1945) a Ludvíkem Poděštem (1921–1968) je pokládán za jednoho z klasiků tzv. budovatelské písně (socialistický realismus v hudbě) z počátku 50. let 20. století.

<sup>675</sup> ŠMIDRKAL, Václav, 2014. „Něžné zbraně“: *Múzické instituce socialistické armády v Československu, NDR a Polsku*, s. 139.

<sup>676</sup> V prvních letech 80. let se opět objevila podobná situace. Konkrétně, již během studia na Taneční konzervatoři vznikl jeden ročník specializovaný na lidový tanec, který založil taneční skupinu. Tuto entitu založil Richard Hes (1963–2014), český tanečník, muzikálový choreograf, scenárista, režisér a producent, byla pojmenována - UNO. Členové skupiny pravidelně vystupovali v televizních pořadech a doprovázeli pěvecká vystoupení, známá jako "company". Dominantními styly byla moderní gymnastika, hip-hop a další. Skupina UNO byla pro svou dobu jedinečným fenoménem v českém tanečním prostředí. Účinkovala v muzikálech jak v České republice, tak v zahraničí, jako např. ve *West Side Story*, *Dracula* či *Monte Christo*. Úspěch Richarda Hese a skupiny UNO byl založen především na inovativním přístupu a nových choreografiích, ve kterých je Hesův odkaz stále patrný. Přišli v přesně správný čas s něčím novým. Skupina oficiálně ukončila svou aktivní činnost v průběhu 90. let.

<sup>677</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 5.

<sup>678</sup> MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*, s. 27.

i nevýhody. Tuto potřebu zpravidla plnili mladí a vitalitou oplývající tanečníci a tanečnice. Nicméně, doba jejich působení v souboru byla od počátku omezena délkou povinné základní vojenské služby. To byla skutečnost, kterou museli choreografové a umělci vedoucí předvídat a s kterou se museli vyrovnat.

Počty umělců angažovaných v rámci souboru se v průběhu jeho existence několikrát znatelně proměňovaly. Lze porovnat údaje z roku 1954: 285 umělců a 155 pracovníků administrativního provozu.<sup>679</sup> Mylné by bylo se domnívat, že uměleckou část tvoří vždy jen umělci, plní si svou vojenskou službu, ač by to na první pohled mohlo vzbuzovat taký dojem. Důkazem jsou data z roku 1959 o složení AUSu VN: 275 občanských pracovníků, 18 vojáků základní služby a 5 vojáků z povolání.<sup>680</sup> V rámci reorganizace vojenských institucí v roce 1955 se sloučily soubory AUS VN, ÚVS<sup>681</sup> a ÚSMV.<sup>682</sup>

Taneční složka však i nadále i v rámci Armádního uměleckého souboru působila a uváděla celosouborové pořady a vznikla řada samostatných tanečních programů s kratšími angažovanými balety, převážně v choreografiích Jiřiny Mlíkovské (*Hypnotizér*, taneční metafora o jedincích – hypnotizérech, kteří manipulují svět, hudba Z. Křížek, 1963, nově nastudován 1967 a 1984; *Opičák*, balet o 8 obrazech, libreto o chlapci, kterému se jeví pomník vězňů příliš patetický, je za trest proměněn v Opičáka, prožije a pochopí zápas o život, hudba Z. Křížek, výprava J. Kovařík, 1965; *Hry s maskami*, jednoaktový balet odehrávající se v prostředí baletního sálu na téma lásky a války, hudební koláž, 1966 atd.)<sup>683</sup>

V 60. letech byla pořádána velká představení pro veřejnost pod širým nebem, a i pro další členy armády na posádkách. Nicméně se nyní nacházíme v době, kdy se veřejné vnímání a touhy po neformálním zážitku často neshodují s vojenskou prezentací. *Přes určité uvolnění a vznik nových přitažlivých forem byla kultura v armádě stále chápána především jako kulturně osvětová práce a neustále docházelo ze strany řídicích politických orgánů k zdůrazňování ideologické funkce umění. Proto se nestala součástí celospolečenské kulturní fronty, ale naopak se dostávala v mnoha směrech do izolace. Charakteristickými se staly nedůvěra a kritický pohled na kulturu v armádě ze strany velké většiny civilního sektoru vyvolané dogmatismem a konzervatismem velitelských a politických orgánů.*<sup>684</sup> Opět docházelo v rámci

---

<sup>679</sup> ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO [online]. [cit. 2022-08-10]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>.

<sup>680</sup> Ibidem.

<sup>681</sup> ÚVS – Umělecký vojenský soubor Praha

<sup>682</sup> ÚSMV – Ústřední soubor ministerstva vnitra

<sup>683</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*, s. 5.

<sup>684</sup> BÍLEK, Jiří et al. *Československá lidová armáda v koaličních vazbách Varšavské smlouvy: květen 1955 – srpen 1968*. Praha: Ministerstvo obrany České republiky, 2008, s. 212.

uměleckého souboru k reorganizacím. *V roce 1963 došlo ke zrušení Satirické scény AUS VN a jejímu převedení do Vojenského estrádního souboru Praha, který byl v následujícím roce zrušen a sloučen s AUS VN. Pro sezónu 1963/64 připravil AUS VN pásmo písní a tanců Do zbraně pro radost a cyklus symfonických koncertů se Smetanovským večerem. Vedle tanečních koncertů, složených ze tří krátkých baletů, připravil estrádní program s názvem Jsem jeden z vás a celosouborový program Svět 1964. V roce 1967 úspěšně vystoupil na zájezdech v Alžírsku, Tunisku, v Polsku a na Světové výstavě v Kanadě. V tomto roce se zvýšil počet koncertů menších skupin, zejména jazzového orchestru Pavla Bayerleho a skupiny Je nás jedenáct.*<sup>685</sup> Za dobu své existence v Československé lidové armádě AUS VN hrál přes 10 tisíc skladeb, uskutečnil na 43 tisíc vystoupení především pro příslušníky ČSLA, v zahraničí vystoupil na 750 místech, šestnácti státech, čtyř kontinentů,<sup>686</sup> např. do Polské lidové republiky podnikl AUS zájezdy v letech 1952, 1958, 1967, 1980 a 1986.

Přední české taneční a choreografické osobnosti stály v čele baletní skupiny AUS. Luboš Ogoun vedl soubor v letech 1951–1955, následovaný Janem Čumpelíkem, který působil v období 1955–1960. Choreografkou Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého a Uměleckého vojenského souboru Praha (1952–1956) byla Jana Hošková, která na své působení vzpomínala takto: „*V padesátém druhém jsem na žádost Radima Drejsla, uměleckého šéfa AUS, odešla společně s Janem Čumpelíkem do služeb armády. Měli jsme založit novou taneční skupinu a tvořit současný repertoár s vojenskou tematikou. V té době nastupovali na vojnu absolventi středních a vysokých uměleckých škol, otevřených po válce. Proto vzniklo několik vojenských souborů, odlišovaly se uměleckým zaměřením. Nejprve jsem byla choreografkou Uměleckého vojenského souboru Praha, po dvou letech soubor zrušili a taneční skupinu převedli do Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého. Do Uměleckého souboru ministerstva vnitra jsem přešla za další dva roky už jako vedoucí taneční skupiny a choreografka.*“<sup>687</sup>

Jiřina Mlíková převzala taktovku vedení souboru v letech 1960–1985, na pozici choreografa byl Jan Čumpelík, který dříve v souboru tančil. *Byl dynamický, stylově a výrazově přesvědčivý, s darem vtipu a pohybové nadsázky. V „ostré“ charakteristice byl vynikající! Měl hlubokou znalost lidové tanečnosti, že cítil míru a jeho fantazie jej vedla bezpečně.*<sup>688</sup> Ve druhé polovině 80. let se vedení baletního souboru ujala Jitka Kornová a na této pozici byla až do zrušení souboru v roce 1994.

---

<sup>685</sup> Ibidem, s. 213.

<sup>686</sup> ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO [online]. [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>.

<sup>687</sup> DERCSÉNYI, Lucie, 2015. *Rozhovor s Janou Hoškovou: „Tanec je náročná profese...“*. Online. Taneční aktuality. Praha. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-hoskovou-tanec-je-narocna-profese>. [cit. 2023-03-10].

<sup>688</sup> Mlíková Jiřina. *Fakta a úvahy*, AMU, s. 15.

---

## VOJENSKÝ UMELECKÝ SÚBOR KAPITÁNA JÁNA NÁLEPKY

Umělecký soubor armády působící na území Slovenska se původně vyvinul z amatérského souboru a byl známý jako Vojenský umelecký súbor kapitána Jána Nálepky. Jeho profesionální podoba se zformovala díky ustanovení k 1. říjnu 1950.<sup>689</sup> Jeho zrodu předcházela práce několika klíčových osobností, mezi které patřil Štefan Ladižinský<sup>690</sup> a dlouholetý umělecký vedoucí souboru pplk. Milan Novák.<sup>691</sup> Postupem času se soubor stabilizoval a jeho hlavními stavebními prvky se staly pěvecká baletní složka a orchestr. Vedení tanečního a baletního souboru se ujali v letech 1956–1961 Robert Braun a Ján Guoth<sup>692</sup>, jenž působil na pozici choreografa (od roku 1954) a o dva roky později se stal i uměleckým vedoucím souboru. V obou funkcích vystupoval v rámci souboru až do 90. let. Stal se jednou z nejdůležitějších postav Armádního uměleckého souboru na Slovensku. Cílem bylo soubor prezentovat nejen čistě jako vojenský dril. Základem pro umělecké ztvárnění inscenovaných programů byl jeho

---

<sup>689</sup> BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920-2010*, s. 49.

Sám Bartko ve své další publikaci Encyklopedii udává, založení souboru až v roce následujícím, 1951.

<sup>690</sup> Štefan Ladižinský (1925) je významným slovenským hudebním skladatelem, dirigentem a prvním ředitelem Štúdia S, dnes známého pod názvem L+S. V období mezi lety 1946–1950 zastával pozici dirigenta Orchestru slovenské hudby, který byl součástí SČSP v Bratislavě. Ladižinský se také významně podílel na založení Vojenského uměleckého souboru kpt. Nálepku, v němž následně působil na postu vedoucího. Později se přesunul do Prahy, kde převzal dramaturgické vedení Armádního uměleckého souboru. V roce 1960 se stal vedoucím Ukrajinského uměleckého souboru sídlícího v Prešově, kde působil až do roku 1965. V následujících čtyřech letech, od roku 1965 do roku 1969, zastával funkci šéfdramaturga v SEUK-u v Rusovciach. Po této etapě se opět vrátil do Vojenského uměleckého souboru v Bratislavě, kde tentokrát zastával pozici šéfdramaturga po dobu jedenácti let.

<sup>691</sup> Podplukovník Milan Novák (1927–2021) se proslavil jako uznávaný slovenský hudební skladatel, dirigent a umělecký vedoucí. Hudební vzdělání získal na prestižní Státní konzervatoři v Bratislavě, kde se specializoval na skladbu a dirigování. Ve své rané kariéře působil jako dirigent SEUKu (1949–1950) a následně Symfonického orchestru Bratislavského rozhlasu (1950–1952). V roce 1952 se stal dirigentem a uměleckým vedoucím Vojenského uměleckého souboru kpt. J. Nálepky v Bratislavě. V pozdějších letech své kariéry spolupracoval s prešovským Univerzitním komorním orchestrem Camerata academica. Kromě své práce dirigenta a vedoucího byl také úspěšným skladatelem filmové hudby.

<sup>692</sup> Ján Guoth (1930–2009) byl významnou osobností slovenského tanečního světa, kde působil jako tanečník, choreograf, umělecký vedoucí a režisér. Absolvoval Vysokou školu múzických umění a byl žákem známých tanečních mistrů, jako byli Braun a Reimoser. Většinu svého profesního života (1951–1995) strávil v rámci Vojenského uměleckého souboru, kde zastával různé role – od člena taneční skupiny, přes choreografa až po uměleckého vedoucího. Pedagogické zkušenosti si získal také během svého působení ve Slovenském ľudovém umeleckom kolektíve (SL'UK) v letech 1950–1954. Kromě toho také hostoval v prestižním folklórním souboru Lúčnica a baletu Slovenského národního divadla.



optimistická charaketa a aby se představila armáda, jejímž cílem nebyla válka, ale mír, pokojný život a radost z něho, prokázány i humornou složkou.<sup>693</sup>

Neméně důležitým prvkem se stala také herecká část. Soubor se nejprve rozšířil o taneční orchestr, lidovou hudbu a sólisty. Velké množství významných slovenských uměleckých osobností absolvovalo svou povinnou vojenskou službu na začátku 50. let. Poslání souboru bylo velmi specifické a hlavní tematické směry byly očekávaně zaměřeny na motivy armády a vojenského prostředí. Tato tematika ovlivňovala i dramaturgii a režijní výstavbu jednotlivých programů různého složení. Během své padesátileté existence soubor představil několik desítek celosouborových programů, okolo stovky premiér skupin a jednotlivých složek. Repertoár sahal od tradičních smíšených programů tvořených z vojenských a lidových tanců, písní a operní tvorby (1951–1957), přes monotematické celovečerní programy (1958–1968), až po sestavy písní a tanců pro samostatné představení taneční a hudební složky (od 1969).

Soubor se v 60. letech jmenoval Vojenský umělecký soubor hrdiny Sovětského svazu kapitána Jána Nálepky v Bratislavě (VUS Bratislava).<sup>694</sup> VUS Bratislava neměl pěvecký sbor a jeho hlavní složku představovaly symfonický orchestr a balet. Spolupracoval také s malými uměleckými skupinami a sólisty (Milan Lasica, Július Satinský). Vydobyl si zvláštní místo v koncertním životě Slovenska, protože byl pověřován interpretací novinek předních slovenských skladatelů. Mezi nejúspěšnější pořady patřily baletní komedie s názvem *Strýko z Ameriky* (1966) a reprízy „frašky z vojenského života“ *Keby všetky opasky*. S tímto programem uskutečnil soubor v roce 1966 reprezentační zájezd do Polska, kde uspořádal šest vystoupení. Ve stejném roce mu byl u příležitosti patnáctileté existence udělen Řád práce. V roce 1967 reprezentoval spolu s AUS VN Československo na Světové výstavě EXPO 67 v kanadském Montrealu. (...) Zájezdové skupiny připravily premiéry hudebních revuí *Maškaráda*, revuálního pořadu *Útrapy z roboty* a literárního kabaretu *My fair Jánošík*.<sup>695</sup>

---

<sup>693</sup> ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava: Divadelný ústav, 2020, s. 688.

<sup>694</sup> BÍLEK, Jiří et al. *Československá lidová armáda v koalických vazbách Varšavské smlouvy: květen 1955 – srpen 1968*, s. 212.

<sup>695</sup> *Ibidem*, s. 213–214.

---

## REPREZENTACYJNY ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY WOJSKA POLSKIEGO (RZAWP)

Reprezentační umělecký soubor polské armády, jenž slouží i k popularizaci vojenských a národních tradic polských ozbrojených sil, vznikl v roce 1943 u 1. divize generála Tadeusze Kościuszka, v Sielce nad řekou Okou, v Rusku. Navazoval na dlouholetou tradici divadelních a estrádních souborů působících při Domach Żołnierza Polskiego v období druhé polské republiky. Na počátku bylo i přání slavného polského maršála Józefa Piłsudskiego o vytvoření scény, na níž by se "hrály především optimistické a radostné hry, které by lidem dodávaly víru a naději".<sup>696</sup> *Dne 20. října 1944 byla podepsána dohoda mezi Resortem národní obrany a Resortem kultury a umění PK N o společné správě „Divadla Polské armády“ (Teatr Wojska Polskiego) – armáda měla zajistit zásobování (145 divadelníků a 30 osob technického personálu) a plat části zaměstnanců a kultura platit zbylou část tabulkových míst a vzdělávání umělců. Divadlo sice ještě zůstávalo z praktických důvodů částečně vojenské, ale už nepostupovalo dál s bojujícími jednotkami, nýbrž se soustředilo na uměleckou práci.*<sup>697</sup>

Soubor, jehož repertoár se postupně formoval za přispění sólistů, orchestru, sboru a baletu, nabízí širokou paletu uměleckých děl. Jeho program zahrnuje vlastenecké a vojenské písně, polské tance, opery a balety od polských skladatelů, stejně jako slovesná a hudební vystoupení, která odrážejí historii polské armády. Každé z těchto vystoupení nejen obohacuje kulturní krajinu, ale také přispívá k udržování a oslavování polských vojenských a národních tradic. RZAWP bývá součástí nejen ceremoniálů státního charakteru, ale také pořádá přehlídky, koncerty a další umělecká vystoupení. Hlavním cílem souboru je pěstovat národní tradice a slávu polské armády prostřednictvím různých uměleckých výrazových prostředků: hudby, tance, zpěvu a slova.<sup>698</sup> Soubor odkazuje na národně-vlasteneckou tradici, která se do určité míry rozvíjela i v duchu křesťanství. Repertoár duchovní hudby tvoří skladby s náboženskou tematikou, od Bogurodzicy (Matky Boží) až po mše a kostelní písně. Umělci v uniformách vystupují také v kostelích, kde se účastní různých národních

---

<sup>696</sup> O nas. Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego. RZAWP [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <http://rzawp.pl/o-nas-2/>

<sup>697</sup> ŠMIDRKAL, Václav, 2014. „Něžné zbraně“: Múžické instituce socialistické armády v Československu, NDR a Polsku, s. 146.

<sup>698</sup> Witamy. Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego. RZAWP. [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <http://rzawp.pl/>

a náboženských obřadů.<sup>699</sup> Vzhledem k historickým událostem 50. let, byla nutností pro soubor adaptovat svůj repertoár tak, aby odpovídal nejen novým tanečním směrům, ale i celkovým kulturním trendům. V rámci procesu destalinizace bylo nezbytné, aby soubor definoval svůj nový profil, který by ho odlišoval od předchozího, v rámci stalinského období. Přestože usiloval o dramtizaci svého uměleckého výrazu a hledal inspiraci ve formách hudebního divadla, jako je opereta či muzikál, které byly v 60. letech na vzestupu, tyto snahy se nesetkaly s úspěchem. Zůstal věrný svému původnímu programu, který byl založen na volně propojené řadě hudebních, pěveckých a tanečních čísel s vojenskou tematikou.

Soubor velmi obohatila spolupráce se širokým spektrem umělců, mezi které patřili např. renomovaný tvůrce a výrazná polská hudební osobnost Czesław Niemen (1939–2004), významná operní sopranistka Ryszarda Racewicz (1945–2008) či uznávaný barytonista Andrzej Hiolski (1922–2000). Spolupráce se rovněž vztahovala na hereckou, režijní a taneční oblast, a to díky účinkování Ludwika Sempolińskiego, někdy uváděného také pod pseudonymem Bohdan Kierski (1899–1981). V neposlední řadě stojí za zmínku Conrad Drzewiecki (1926–2007), který se zasloužil o reformu moderního polského baletu.

Umělecké pořady, koncerty a vystoupení RZAWP jsou oceňovány domácím i zahraničním publikem pro jejich vysokou profesionalitu a výkony uměleckých interpretů. Kromě starších válečných a vojenských písní, náboženských písní, částí oper či gregoriánských chorálů jsou v programech zařazovány i písně nové, a to i z popového žánru. V aktuálním repertoáru mají např. i *Slezské elegie*.<sup>700</sup> Představení, v němž vystupuje více než 100 účinkujících (pěvečtí sólisté, sbor, baletní umělci a symfonický orchestr) připomíná 100. výročí Slezského povstání, které významně přispělo k rozšíření hranic Polské republiky, zvýšení jejího hospodářského potenciálu a jejího významu na mezinárodní scéně.

V průběhu let a následkem reorganizací, se měnil i název souboru: Teatr Wojska Polskiego (1945–1950), Zespól Pieśni i Tańca Wojska Polskiego (1950–1958), Centralny Zespól Artystyczny Wojska Polskiego (1958–1989). Po pádu komunistického režimu se soubor opětovně přejmenoval na Reprezentacyjny Zespól Artystyczny Wojska Polskiego a pod tímto názvem vystupuje dodnes.

---

<sup>699</sup> Tradycja. *Reprezentacyjny Zespól Artystyczny Wojska Polskiego. RZAWP*. [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <http://rzawp.pl/>

<sup>700</sup> Elegia Śląska. *Reprezentacyjny Zespól Artystyczny Wojska Polskiego. RZAWP*. [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <http://rzawp.pl/elegia-slaska/>

---

## VZÁJEMNÉ POROVNÁNÍ ARMÁDNÍCH UMĚLECKÝCH SOUBORŮ

Pokud jde o velikost, polský armádní umělecký soubor nemá obdoby ani v českém, ani ve slovenském vojenském uměleckém sektoru. Jedná se nesporně o nejpočetnější soubor, a to jak z hlediska uměleckého zázemí, tak v počtu skladeb, kostýmů, či výkonu koncertů za rok. Bylo určité spektrum problematik, které se obdobně dotýkaly všech těchto souborů v rámci armádních struktur. Často se řešilo technické zázemí, při zahraničních cestách úroveň dopravy a ubytování, dramaturgická vágnost, a zejména personální záležitosti, což lze ilustrovat zde: (...) *špičkoví umělci se dobrovolně k branám souborů nehrnuli. Vedoucí Ústředního uměleckého souboru Polské armády plk. Magnowski na tuto skutečnost upozorňoval v roce 1969 ministra národní obrany Jaruzelského. Získat ve Varšavě kvalifikované baletní tanečnice cestou standardního náboru bylo pro vojenský soubor téměř nemožné, protože civilní umělecké instituce nabízely lepší finanční ohodnocení a příťažlivější pracovní podmínky, a soubor tak musel spoléhat buď na bývalé vojáky z umělecké roty při souboru, v níž odbyvali svou základní vojenskou službu, nebo na začínající umělce z jiných částí Polska, kteří hledali možnost, jak prorazit ve Varšavě.*<sup>701</sup>

Přestože obě země byly součástí komunistického bloku, Polsko po roce 1956 projevilo vstřícnější postoj k Západu než Československo, které tento krok učinilo až v následující dekádě. To bylo patrné mimo jiné na příkladu válečného polského námořnictva. Díky plavbám válečných lodí Reprezentační hudba válečného námořnictva účinkovala zejména v přístavních městech kapitalistických států: v roce 1957, 1960 a 1967 ve Stockholmu, v roce 1958, 1960 a 1975 v Portsmouthu, v roce 1959 a 1978 v Kodani, v roce 1959 v Brestu, v roce 1961, 1968 a 1987 v Helsinkách, v roce 1962 a 1977 v Londýně, v roce 1965 v Narviku, v roce 1968 v Rotterdamu, v roce 1971 v Göteborgu, v roce 1972 v Lens a Calais, v roce 1973 v Le Havru, v roce 1978 v Karlskroně.<sup>702</sup>

V souladu s tehdejšími armádními zvyklostmi se uznání vojenských umělců nejčastěji projevovalo prostřednictvím řady vyznamenání a diplomů, jak pro jednotlivce, tak pro kolektivy, které se také lišilo stát od státu. V Československu se od roku 1962 každoročně při příležitosti Dne ČSLA (6. října) udílela Výroční cena Víta Nejedlého. V Polsku byly zase zavedeny Výroční ceny ministra národní obrany

---

<sup>701</sup> ŠMIDRKAL, Václav, 2014. „Něžné zbraně“: *Múzické instituce socialistické armády v Československu, NDR a Polsku*, s. 59.

<sup>702</sup> *Ibidem*, s. 111.

v oblasti vědy a umění. Tyto ceny se navzájem lišily nejen mírou prestiže, ale také velikostí finanční odměny.

Životaschopnost uměleckých vojenských souborů byla často přímo ovlivněna historickými kontexty, vnímáním armády jako instituce v rámci jednotlivých národů. Tato skutečnost představovala pro soubory dodatečnou výzvu, jelikož jejich poslání nebylo pouze umělecké, ale bylo také těsně spjato s proměnlivým postojem společnosti a jejími kulturními náladami. Zvláště v průběhu 50. let a s příchodem let 60., se již nejevilo jako přijatelné stavět inscenace na budovatelském charakteru, ideologické osvětě a výchově populace. Dramaturgie se ukázala jako další náročná oblast pro umělecké vojenské soubory. Armáda jako složitý útvar je často předmětem rozhodnutí politického aparátu. To znamená, že umělecké vojenské soubory se často ocitly na hraně, kde musely vyvažovat požadavky politických lídrů s potřebami a očekáváními svého publika.

Odpovídající ideologie se také ukázala jako klíčový faktor. Bez takové, která by rezonovala s cíli a posláním armády a byla by přijata širokou veřejností, by umělecké vojenské soubory mohly čelit značným výzvám. Nakonec, jejich úspěch nebyl závislý pouze na umělecké kvalitě jejich děl, ale také na jejich schopnosti navigovat v komplikované a často kontroverzní politické krajině.

## SHRNUTÍ KAPITOLY

Baletní scény v Československu a Polsku musely po 2. světové válce čelit řadě následků, jak válka a její následné poválečné období ovlivnily tuto uměleckou formu v obou zemích. Jedním z nejzávažnějších a nejdestruktivnějších důsledků byla ztráta životů mnoha divadelních umělců během války, ať už kvůli násilí v konfliktu nebo kvůli nutnosti uprchnout do zahraničí. Tyto ztráty způsobily, že jak česká, slovenská, tak polská baletní scéna přišly o mnohé své významné talenty, což mělo nesmírný dopad na umělecké komunity obou zemí. Dalším významným důsledkem války bylo zničení mnoha divadelních budov, které často představovaly kulturní a historické památky a byly centrem umělecké komunity. Jejich ztráta představovala nejen materiální škody, ale také ztrátu významných míst setkání s hlubokou kulturní a historickou hodnotou.

V kontextu obnovy a obrody měla polská baletní scéna, zejména ta varšavská, mnohem složitější úkol. Zpočátku musela čelit obrovským výzvám, jako byl nedostatek zdrojů, finančního kapitálu a infrastruktury. K tomu přibyla nutnost překonat psychologické trauma z války a navázat na předchozí umělecké úspěchy. Přesto se, navzdory těmto obtížnostem, polský balet postupně vzchopil. Proces obnovy a znovuvytvoření ukázal pružnost a odolnost polské baletní komunity a její schopnost překonat těžkosti a pokračovat ve vytváření kvalitního umění.

Československá a polská baletní scéna se ocitly v období, které představovalo velkou výzvu nejen pro kulturní, ale i politickou sféru. Musely se vypořádat s nástupem komunismu, který postupně začal dominovat společnosti, a nakonec se ujal moci. Tato politická změna měla výrazný dopad nejen na balet, ale na celý kulturní život. To se nejvýrazněji projevilo v dramaturgii a výběru představení, jednom z hlavních projevů tehdejší kulturní politiky. Dramaturgie baletů byla pečlivě zkoumána a kontrolována. Nešlo jen o to, co bylo uváděno na scéně, ale také o to, jak bylo uváděno. Každý krok, každá pohybová sekvence, každá choreografická skladba byly pečlivě vyhodnocovány. Jakákoli nesrovnalost s komunistickými ideály byla řešena. Kromě toho již samotný výběr představení byl také silně ovlivněn novou politickou situací. Výběr baletů, které mohly být uváděny na jevišti, byl pečlivě řízen. Představení považovaná za příliš avantgardní, intelektuální nebo nekomunistická, byla odmítnuta. Naopak, upřednostňovala se díla, která odrážela komunistické ideje a ideologii. Celkově lze říci, že nástup komunismu měl hluboký dopad na baletní scénu v Československu a Polsku. Práce umělců byla omezena a cenzurována. Navzdory tomu se baletní umělci dokázali vyrovnat s těmito výzvami a nadále se prezentovali kvalitními i inspirativními díly a výkony.

Konec 40. let a 50. léta 20. století nelze vnímat jako kulturně a baletně neaktivní období, umělecky nepřínosné, právě naopak. Tota časová perioda byla zásadním pro rozvoj umění, konkrétně divadla a baletu, a to jak v Polsku, tak v Československu. V obou o státech, jež byly i nadále silně ovlivněny poválečnými podmínkami, se divadelní a baletní umění rozvíjelo s nebývalou intenzitou a originalitou, i když stále pod zřetelným ideologickým vlivem. Toto období přineslo mnoho nových děl, která reflektovala dobovou atmosféru a ovlivnila kulturní scénu obou zemí na několik následujících desetiletí a to i navzdory nedemokratickým parametrům československého a polského politického systému.

Proces kulturního uvolňování byl prokazatelný i tím, že v rámci Československa začínají ve 2. pol. 50. let vznikat, či obnovovat svůj provoz i menší divadla, která jsou určitá alternativa k oficiálním divadelním scénám, např. Divadlo Na zábradlí (1958), Divadlo Rokoko (1958), Divadlo Semafor (1959) či Divadlo satiry (od r. 1957 Divadlo ABC). Posledně jmenované divadlo bylo v období let 1955-1960 pod uměleckým vedením Jana Wericha. Teatrolog Just reflektoval jmenování J. Wericha takto: *už samo Werichovo jmenování – tedy jmenování nekomunisty! – do funkce uměleckého šéfa velkého pražského divadla bylo mimořádným vybočením nomenklaturního kádrového pořádku, který jinak takřka bezvýhradně platil pro zbytek republiky. Mnohem důležitější byl ale vlastní repertoár, způsob herectví a společenskokritické významy, jež pět let spontánně rezonovaly v publiku. Tyto tři složky byly naprostým popřením všeho, s čím přišli komunističtí představitelé po roce 1945 i 1948.*<sup>703</sup>

V závěru tohoto období je ještě potřebné zmínit jednu světovou událost. Při pohledu zpět do historie na konec 50. let 20. století nelze opomenout světovou výstavu EXPO 1958,<sup>704</sup> která přitahovala pozornost celého světa. Jednalo se o první světovou výstavu po 2. světové válce a představovala významné milníky v historii umění a designu. Tato prestižní událost se odehrála v belgickém Bruselu, v období od 17. dubna do 19. listopadu 1958, a přilákala miliony návštěvníků z celého světa. Zároveň představovala jak potvrzení politické liberalizace, tak i demonstraci úspěšné reprezentace Československa. Účast Československa na této světové výstavě byla pečlivě plánovaná. Rozhodnutí o účasti ze strany československých představitelů padlo již tři roky před konáním samotné světové výstavy. Toto rozhodnutí vyplynulo z analýzy politické situace doby, kdy byla cítit potřeba postupného dalšího otevření se světu. Československo na EXPO 1958 představilo širokou škálu repertoáru, v němž měla hlavní pozici československá kultura a umění. Tyto aspekty byly na výstavě hrdě

---

<sup>703</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 69.

<sup>704</sup> EXPO 1958 – více informací např. SANTAR, Jindřich a CUBR, František, ed. *EXPO 58: světová výstava v Bruselu*. Praha 1961; HAVRÁNEK, Vít et al. *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let*. Praha 2008.

prezentovány a přijaty s obecným uznáním – zisk Zlaté hvězdy a dalších třinácti ocenění. EXPO 58 se také spojuje s jedním významným momentem v československé kultuře – založením multimediálního divadla Laterna Magika.<sup>705</sup> Divadlo se stalo známým díky kombinaci různých uměleckých žánrů, včetně tance a baletu, které zaujímají klíčovou pozici v jeho repertoáru. Po návratu z výstavy se Laterna Magika stala světově uznávanou značkou. Formálně se stala součástí Národního divadla v Praze od 9. května 1959.<sup>706</sup> Za vznikem Laterny Magiky stojí zejména dvě významné osobnosti československého uměleckého života – divadelní režisér Alfréd Radok<sup>707</sup> a scénograf Josef Svoboda.<sup>708</sup> Na československé prezentaci se podílel i Radokův mladší bratr Emil,<sup>709</sup> tvůrce Polyekranu.<sup>710</sup> Úloha choreografa připadla uměleckému šéfovi baletu Národního divadla Jiřímu Němečkovi a jeho tanečníci byli do projektu zapojeni. V bruselském programu vystupovali Naďa Blažíčková, Jarmila Manšingerová, Yveta Pešková, Eva Poslušná, Miroslav Kůra, tehdejší největší baletní hvězda

---

<sup>705</sup> Laterna Magika – více informací např. JANEČEK, Václav a KUBIŠTA, Štěpán. *Laterna magika, aneb, "Divadlo zázraků"*. Praha 2006; KOCOURKOVÁ, Lucie. *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Praha 2018.

<sup>706</sup> Laterna Magika: O nás. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/laterna-magika/o-nas>

<sup>707</sup> Alfréd Radok (1914–1976), český režisér židovského původu, jenž působil mimo jiné v divadle E. F. Buriana, v Městských divadlech pražských, v Divadle 5. května, Národním divadle atd. Během 2. světové války byl deportován do internačního tábora v Klettendorfu u Vratislavi, odkud v lednu 1945 uprchl. Jeho poválečné působení v Československu bylo rozporuplné, zejména z politických a rasových důvodů. EXPO 58 a Laterna Magika byla velkým úspěch, přesto se jeho úspěchů brzy opětovně zapomnělo. Situace se turbulentně mění po 21. srpnu 1968 a ještě téhož měsíce Alfréd Radok s rodinou odcestoval do Švédska, kam původně plánoval odjet z pracovních důvodů, neb domluvenu pohostinskou režii v divadle Folkteater, v Göteborgu. Zpět do Československa se již nevrátil.

<sup>708</sup> Josef Svoboda (1920–2002) se řadí mezi nejvýraznější osobnosti v oblasti české scénografie 20. století. Tento jevištní výtvarník a pedagog, který se také podílel na tvorbě Laterny magiky, absolvoval studium jevištní výtvarnictví na Pražské konzervatoři se zaměřením na interiérovou architekturu. Svou pedagogickou činnost vykonával především v roli profesora na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v letech 1968–1989, kde přednášel o architektuře. Svobodova práce, ať už doma v Československu či v zahraničí, byla velmi ceněna a získala řadu ocenění, což svědčí o její vysoké kvalitě a uznání. Svoboda byl známý svým využíváním moderních technologických postupů a stál u zrodu světelného designu a multimediálních projektů.

Více informací např. - <http://www.svoboda-scenograph.cz/>

<sup>709</sup> Emil Radok (1918–1994), český teoretik umění židovského původu, divadelní teoretik a kritik, výtvarník, scénarista, režisér a tvůrce Pokyekranu. Spolupracoval spolu se svým bratrem Alfrédem při vzniku Laterny Magiky. V roce 1968 emigroval do zahraničí, nový domo našel v Kanadě. Spolupracoval mj. i se společností Walta Disneyho, či byl zakladatelem Výzkumného ústavu pokročilých audiovizuálních forem v kanadském Montrealu.

<sup>710</sup> Polyekran – orig. československý promítací systém, umožňující společně ovládat najednou společně několik projektorů filmů a diapozitivů, v kombinaci s více plátny a mnohakanálovým zvukem. Vznikl z iniciativy Emila Radoka, Josefa Svobody a pracovníků Výzkumného ústavu zvukové, obrazové a reprodukční techniky. Poprvé byl předveden na výstavě Expo 58 v Bruselu pod vedením Jaroslava Friče. Na EXPU 1967 byl v rámci inscenace *Stvoření světa* představen další typ audiovizuální instalace – Diapolyekran.



v Československu, a další přední sólisté Oldřich Stodola a Vlastimil Jílek.<sup>711</sup> Právě tito umělci položili základy pro tento unikátní projekt, který v následujících desetiletích ovlivnil československou kulturu. O dalším osudu Laterny Magiky v následující dekádě, a o významu tohoto projektu pro československou kulturu a její mezinárodní prezentaci naleznete v následující kapitole. Jedním z význačných úspěchů na EXPO 58, jež výrazně ovlivnilo svět umění, bylo zrození tzv. bruselského stylu.<sup>712</sup> Tento výtvarný směr si našel své uplatnění v architektonických a designových realizacích v Československu i mnoha dalších částech světa po následující dekádě. Bruselský styl se stal jedinečným výtvarným prvkem, který představoval revoluční přístup k designu. Jeho unikátnost spočívala v symbióze formy a funkce, což představovalo výrazný odklon od dosavadních konvencí. Architektonické realizace v bruselském stylu se vyznačovaly minimalistickými detaily a čistotou linií, přičemž často využívaly nové materiály a technologické postupy. Hlavním cílem těchto stavebních děl bylo vytvořit prostředí, jež by bylo nejen funkční, ale také esteticky přitažlivé. Bruselský styl se rovněž projevil v užitém umění a stal se velmi oblíbeným. Jeho vliv bylo možné pozorovat v designu nábytku, textilií, keramiky a dalších výrobků pro každodenní potřebu.

---

<sup>711</sup> Kocourková, Lucie. *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*, s. 18.

<sup>712</sup> Bruselského styl – více informací např.: *Bruselský sen: československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha, 2008; ŠEVČÍK, Oldřich a BENEŠ, Ondřej. *Architektura 60. let: "zlatá šedesátá léta" v české architektuře 20. století*. Praha 2009.

## 7. KULTURNÍ UVOLNĚNÍ V 60. LETECH

Šedesátá léta 20. století představovala pro svět tance období, které přineslo mnoho změn a nových směrů. V kontextu Československa a Polska měla tato doba specifický význam. Politické režimy v obou zemích omezily v předchozích letech svobodu uměleckého projevu, přesto byli umělci stále schopni tvořit inovativní díla a přispívat k vývoji tance jako umělecké formy. Toto desetiletí bylo zároveň svědkem řady významných politických, kulturních a společenských událostí, vyjmenujme např. rehabilitační proces odsouzených v rámci politických procesů z 50. let (Kolderova komise, Barnabitská komise, Pillerova komise); liblická konference (1963);<sup>713</sup> rozšíření televizního vysílání; IV. sjezd československých spisovatelů (1967)<sup>714</sup> na němž docházelo k otevřené kritice politických a společenských poměrů; období pražského jara (1968)<sup>715</sup> a invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa (1968).<sup>716</sup>

Významným a také nejdůležitějším rysem změn, které se v průběhu jara udály, bylo probuzení československé občanské společnosti, doprovázené mimo jiných i společenskými a zájmovými organizacemi, včetně těch zaměřených na kulturní oblast. *Od ledna 1968 rychle narůstala společenská angažovanost a morálně politická autorita kulturních svazů – spisovatelů, výtvarníků, filmových, divadelních a televizních umělců, hudebníků. (...) Kulturní svazy se vyslovovaly k politickým záležitostem, formulovaly svá stanoviska, požadavky, návrhy, zveřejňovaly je a předkládaly politickým místům.*<sup>717</sup>

Tyto události se postupně a v různé míře odrazily také v odvážných a inovativních choreografiích a interpretačních postupech. Tradiční klasický balet byl stále populární, ale začaly se objevovat i nové formy a styly. Vznikl například neoklasický balet, který spojoval klasickou baletní techniku s moderními choreografickými postupy, byla to

---

<sup>713</sup> Více informací např. zde: BAUER, Michal. Mezinárodní kafkovská konference v Liblicích 1963 (501-503) In: Kocian, Jiří, ed. *Tematická příručka k československým dějinám 1948-1989*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2019.

<sup>714</sup> Více informací např. zde: BAUER, Michal. Čtvrtý sjezd spisovatelů 1967 (504-507) In: Kocian, Jiří, ed. *Tematická příručka k československým dějinám 1948-1989*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2019.

<sup>715</sup> Více informací např. zde: KŘEN, Jan. *Dvě století střední Evropy*. Praha: Argo, 2005, s. 756-763; VYKOUKAL, Jiří, TEJCHMAN, Miroslav a LITERA, Bohuslav. *Východ: vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944-1989*. Praha: Libri, 2000, s. 382-390; NOVÁK, Miroslav. *Pražské jaro 1968: přerušovaná revoluce?*. Praha: Academia, 2021.

<sup>716</sup> Více informací např. zde: KŘEN, Jan. *Dvě století střední Evropy*. Praha: Argo, 2005, s. 764-769.; VYKOUKAL, Jiří, TEJCHMAN, Miroslav a LITERA, Bohuslav. *Východ: vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944-1989*. Praha: Libri, 2000, s. 382-390.

<sup>717</sup> KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1967-1969. 4. část*. Praha: SPN, 1993, str. 22.

doba experimentů a hledání nových forem vyjádření. Tento styl se stal velmi populárním a ovlivnil mnoho tanečních souborů po celém světě.

Ve východním bloku, včetně Československa a Polska, se tato nová forma baletu stala součástí tanečního repertoáru a přispěla k dalšímu rozvoji baletu. Mnoho tanečnicků a choreografů se začalo věnovat modernímu tanci a baletu, což vedlo k výraznému rozšíření repertoáru. Dalším důležitým prvkem v taneční a baletní scéně 60. let byla internacionalizace. Baletní scény se začaly otevírat zahraničním vlivům a začaly se více integrovat do mezinárodní taneční a baletní komunity. To umožnilo tanečnickům a choreografům cestovat do zahraničí, účastnit se mezinárodních festivalů a workshopů a přinášet zpět na své domovské taneční scény nové myšlenky a techniky.

Při podrobnějším zkoumání československé kulturní sféry, lze pozorovat, že přelom 50. a 60. let 20. století v Československu znamenal první dobu uvolnění od ukončení 2. světové války. Toto období mělo značný dopad na všechny kulturní aktéry, nastal čas na oddech, a alespoň na několik let, umožnilo jim znovu získat kontrolu nad vlastní tvorbou a začít se plně realizovat. Také se v rámci samotného Československa objevily značně diferencované směry. *Rovněž vnitřní život svazů procházel změnami. Začala jejich přestavba na federativním principu, vznikaly samostatné české a slovenské svazy. Novým prvkem bylo ustanovování nezávislých skupin a klubů nestraníků. Ke zvýraznění své role a váhy ve společnosti, v politickém systému a v "řízení kultury", vznikaly koordinační výbory tvůrčích svazů. Nezávislé skupiny utvořily Sdružení nezávislé kultury.*<sup>718</sup>

Tehdejší uvolnění v kulturní sféře nepřálo rozkvětu pouze filmu, kde přichází období filmové vlny, jejíž místo je v české kinematografii zcela zásadní. Tehdejší doba byla přívětivě nakloněna i dalším oblastem kulturního života. Zejména směrem k divadelní scéně, kde svými přívětivými podmínkami byla vhodná pro vznik netradičních uměleckých souborů, tzv. souborů malých forem. *V šedesátých letech bylo v Československu asi 56 scén, nejznámější (kromě pražského Národního divadla) byla skupina malých pražských divadel, vznikajících spontánně od konce padesátých let, a později v rámci takzvaného Státního divadelního studia. Z malých pražských scén vynikaly zvláště tři. Divadlo za branou, které roku 1965 založil Otomar Krejča (1921–2009), sdílelo sál o 432 místech s Laternou magikou a Svoboda byl hlavním výtvarníkem obou scén.*<sup>719</sup> Dále je možné zmínit: Divadlo Na zábradlí (1958), které bylo až do 90. let blízce propojeno s umělcem Ladislavem Fialkou<sup>720</sup>, hlavní postavou

---

<sup>718</sup> Ibidem, str. 23.

<sup>719</sup> BROCKETT, Oscar G. a HILDY, Franklin J. *Dějiny divadla*, s. 824.

<sup>720</sup> Ladislav Fialka (1931–1991), byl významnou osobností českého divadla, kde působil jako herec specializující se na pantomimu, režisér, výtvarník, choreograf a scénograf. Kromě toho se věnoval také uměleckému řízení. Jeho přínos k umění je spojen především s rozvojem klasické a moderní

československé pantomimy; Semafor (1959), Studio Ypsilon (1963), Činoherní klub (1965) či brněnská Husa na provázku (1967). Liberecké Studio Ypsilon vzniklo jako experimentální dílna několika uměleckých profesí, v nichž převažovali hlavně loutkáři. Významnými soubory, které byly i úzce propojené s tanečním uměním byla již zmíněná Laterna Magika a poté zejména Studio Balet Praha, které si níže v této kapitole představíme podrobněji, neboť jejich vliv na český a československý taneční svět byl tak zásadní a dodnes, i když v obměněné formě, stále žije jeho odkaz.

## ČESKOSLOVENSKÝ BALETNÍ SVĚT SE OTEVÍRÁ

Období 60. let 20. století představovalo pro československý umělecký prostor, včetně divadla a baletu, neklidné a dynamické období. Detailní vyčerpávající seznam všech politických, společenských a uměleckých aspektů této doby, stejně jako výčet všech významných osobností, by byl nesmírně rozsáhlý a komplexní. Proto se zde zaměřím na několik vybraných příkladů, jež názorně ilustrují tehdejší atmosféru a události, které měly zásadní vliv na formování a rozšiřování baletního umění v průběhu této dekády.

Události jako EXPO 58 a vznik uměleckého souboru Laterna Magika v Československu naznačily příchod nových trendů v uměleckém prostředí. Tato změna nastala přibližně 15 let po skončení 2. světové války, v době, kdy se už projevovaly generační změny mezi tanečníky, z nichž mnozí byli absolventy tanečních konzervatoří. Laterna Magika se stala inspirujícím příkladem, který navozoval touhu po nových stylech a zahraničních turné. Ale možnost působit v takovém souboru nebyla samozřejmostí pro každého. Stále bylo třeba respektovat určitá politicky stanovená pravidla a omezení. Jak vzpomínala např. primabalerína Astrid Štúrová: *„Měla jsem štěstí, že mě šéf baletu Jiří Němeček požádal, jestli nechci spolupracovat s Laternou magikou. Proč ne? Těšilo mne poznávat stále něco nového. Tak jsem nastudovala celý program Expa '58, které jelo do Bruselu. Ale tehdy předseda KSČ řekl, že nemohu v žádném případě do zahraničí, protože moje maminka kdysi emigrovala. Takže jsem neodjela. V té době byl ředitelem divadla Přemysl Kočí a on se o tom dozvěděl. Vůbec*

---

pantomimy v Československu, kde se stal jejím zakladatelem. V roce 1959 založil slavný soubor Pantomima Na zábradlí, který pod jeho vedením působil až do roku 1992. Fialkova pedagogická činnost byla významná. Stál u založení Katedry pantomimy při UK v Praze, kde působil jako pedagog. Katedra byla založena v roce 1983 a i přes svůj pozdější zánik, zanechala významnou stopu v českém vzdělávání v oblasti pantomimy. Za svou práci zde Fialka získal v roce 1989 titul profesora choreografie.

mě neznal a řekl, že jsem asi dobrá, když mě šéf vybral, a že bych měla jet. A na druhý zájezd mě pustili.“<sup>721</sup>

Konkurz do Laterny Magiky probíhal před komisí, ve které zasedala např. Zora Šemberová, jež se v následující době stala i šéfovou baletní části. Pavel Veselý<sup>722</sup> vzpomínal na svůj konkurz: „*Tenhle konkurz byl ale úplně jiný než všechny konkurzy, které jsem absolvoval. V divadle stačilo zacvičit, a pokud byl člověk technicky zdatný, neupadl při piruetě a při skocích, bylo to. Tady ale kromě techniky chtěli především výraz, herectví, vnitřní napětí. Chtěli, aby člověk byl schopen něco sdělit divákovi, aniž by u toho skákal, točil a ohromoval. Alfréd Radok třeba dal zadání: Jděte, stále jděte, a až něco uslyšíte, reagujte. Takže jsem šel, pomalu jsem už odcházel z jeviště a on najednou zařval nějaký povel, jak rychle reagovat? Zastavil jsem se, protože jsem se opravdu lekl, pak jsem se otočil a pomalu se podíval z jednoho na druhého, který z nich to byl. To se mu třeba líbilo, protože to bylo přirozené. Nebo chtěli, abych zazpíval písničku a zaimprovizoval si na ni nějaký tanec. Nebyly to jednoduché úkoly, řada kluků baletáků vypadla, protože sice byli technicky dobří, ale nebyli přirození. Já se pak Laterně uvázal na dvaatřicet let.“<sup>723</sup> Zkoušení bylo odlišné, než byli tanečníci zvyklí ze svých klasických baletních angažmá. „Zkoušeli jsme doslova od rána do večera,“ vzpomíná Jana Andrssová.<sup>724</sup> „Na Floře“, v prostorách malírny byla zkušebna, kde byla postavená scéna. Nejprve se nazkoušela část choreografie a potom se musela vyzkoušet s filmem. Choreografii jsme obvykle zkoušeli v divadle v Adrii, potom jsme jeli na Floru a až do večera, někdy třeba až do deseti hodin projížděli pohyb s filmem. To byla kontrola pro pana Radoka, aby viděl, jak spojení funguje. Mnohokrát se choreografie měnila, protože to s filmem najednou vyznívalo úplně jinak než podle původních představ.“<sup>725</sup>*

Období přelomu 50. a 60. let ve světě Laterny Magiky je úzce spjato s dílem *Otvírání studánek*. Toto dílo je zmiňováno především proto, že svědčí o tom, že přestože se může zdát, že byla doba relativně svobodná, ve skutečnosti tomu tak nebylo. Bylo již zřejmé, že je nezbytné se prezentovat před západním světem a demonstrovat rozsah a kvalitu československého umění. Zároveň se uznávala nutnost toto umění

---

<sup>721</sup> ČIŽMÁRIKOVÁ, Monika. Rozhovor s Astrid Štúrovou: „V divadle to byla krásná léta, bylo to naplnění mého dětského snu...“. Taneční aktuality [online]. [cit. 2023-05-14]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-astrid-sturovou-v-divadle-to-byla-krasna-leta-bylo-to-naplzeni-meho-detskeho-snu>

<sup>722</sup> Pavel Veselý (1938–2018), český tanečník a choreograf, dlouhodobý člen Laterny Magiky (1959–1990). Nezapomenutelný zejména pro své ztvárnění roli Svůdce v *Kouzelném cirkuse*.

<sup>723</sup> Kocourková, Lucie. *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Praha: Knižní klub, 2018, s. 57.

<sup>724</sup> Jana Andrssová (1939–2023) česká baletní tanečnice a herečka. Absolventka TK v Praze a primabalerína v souboru Laterna magika.

<sup>725</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Praha: Knižní klub, 2018, s. 58.

exportovat do zahraničí s cílem získat cizí měny. Pavel Veselý vzpomíná na tvorbu choreografie: „*Na Studánkách se začalo pracovat hned, když jsme přišli do souboru. Měly být vrcholem nového programu. Byly nejdější, protože je to dvacetiminutová kantáta, takže s prací se začalo někdy v zimě 1959. Několikrát jsme je odehráli, i když ne oficiálně. V zájezdové scéně na Floře jsme asi šestkrát sjeli celé představení, v kostýmech se vším všudy. Předváděčky, před tou schvalovací, byly plné lidí, chodila tam celá pražská kulturní obec, literáti, hudebníci, jen aby to viděli, protože se vědělo, že jde od Radoka o fantastický počin. A tvorba a zkoušení Studánek opravdu nebylo nic jednoduchého. Myslím, že snad nebyla zkouška, aby některá z dívek neplakala, protože Zora byla nekompromisní. Když si usmyslela, že někde bude konkrétní výraz, musel tam být, i kdyby to trvalo celý den. Chovala se někdy nesnesitelně, ale přitom jsme jí všichni fandili a věděli jsme, že je to správné, že tak to musí být. Jinak by z nás takový výkon nedostala.*“<sup>726</sup>

Na *Otvírání studánek* se sesypala kritika. V první řadě kvůli použití hudby Bohuslava Martinů, který v srpnu 1959 zemřel jako emigrant ve Švýcarsku, tedy v nepřátelské kapitalistické zemi. Tato skutečnost zcela zastínila samotné dílo. Političtí zástupci nebyli schopni proniknout do logiky, natož poetiky tohoto díla. Chyběly jim záběry na elektrárny a ocelárny, díla označili za nihilistické a zcela nezpůsobilé k veřejnému provozování.<sup>727</sup> V této inscenaci lze identifikovat signifikantní posun v postoji oficiálního režimu. Svědectvím této proměny je premiéra představení s názvem *Variace 66*, která se konala 27. května 1966, a při níž byla konečně a formálně prezentována inscenace *Otvírání studánek* od Bohuslava Martinů. Na místě choreografky se opět objevila Zora Šemberová, a rovněž Alfréd Radok přispěl svým režijním uměním k úspěchu premiéry. Titulní pár tančili tanečníci, kteří původně choreografii nastudovali, Pavel Veselý a Jana Andrsová, která vzpomínala: „*Bylo to pro nás velké zadostiučinění, měli jsme radost, že se nakonec podařilo Studánky uvést, i když se s nimi ani potom nejezdilo na zájezdy.*“<sup>728</sup> Jakožto členové prestižního souboru *Laterna Magika* se umělci nevyhnuli i určitému spektru komplikací, které jsou nám, jako lidským bytostem, vlastní. Jednalo se o problémy ať už banální, či závažnější povahy. „*Je pravda, že holky pak chodily fantasticky oblékané, ale jenom kvůli tomu, že měly všechno zvenku. A někdy už to bylo, jak se říká „zu viel“, protože lidi byli závistiví. Bylo to cítit od tanečníků z ostatních souborů, nikdo se s námi nebavil, skoro nás nenáviděli. Ale my jsme za to nemohli, Laterna prostě byla úspěšná a vyvážela se do zahraničí. Možná proto jsme si vytvořili tak silnou partu, že se spolu scházíme*

---

<sup>726</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>727</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>728</sup> Ibidem, s. 147–148.

*do dnes*<sup>729</sup> vzpomínal Pavel Veselý. Zahraniční zájezdy představovaly pro mnohé tanečnický značné lákadlo, které by bylo jinak pro mnohé z nich často nedosažitelné. Další charakteristický prvek, který stojí za zmínku, je periodikum *Taneční listy*. Během našeho zkoumaného období se jeho dlouhodobého vedení ujala šéfredaktorka Jana Hošková. Toto periodikum představovalo jednu z klíčových platforem, která poskytovala prostor pro reflektování a diskuse o mezinárodních tanečních trendech, výstupech a inovacích v kontextu československého tanečního umění. Současně byly *Taneční listy* výhradním a široce rozšířeným tiskovým médiem, které se zaměřovalo na československou taneční scénu.

### **Jana Hošková (1929)**

Jana Hošková je nespornou žijící legendou československého baletu druhé poloviny 20. století. Tato baletní umělkyně a tanečnice oslnila svým neuvěřitelným životním elánem a nasazením, které dodnes zůstávají nepřekonatelné. Světem tance se pohybuje již od 40. let minulého století. S výukou začínala u Remislavského a poté pokračovala u Roberta Brauna a Marie Tymichové. Hošková však svým talentem sahá mnohem dále, je zároveň skvělou choreografkou, uznávanou pedagožkou a význačnou kritičkou. Taneční teorii studovala u profesora Jana Reimosera. V rámci své aktivní kariéry působila např. v Československém státním souboru písní a tanců a jako choreografka v AUS VN a v Armádním Uměleckém souboru ministerstva vnitra.

Klíčovou roli v její kariéře však zaujímal funkce šéfredaktorky *Tanečních listů*. Její dlouhodobé působení v této roli od roku 1963 až do roku 1989, což představuje období dvaceti šesti let, mělo zásadní vliv na charakter tohoto periodika. Díky Hoškové se *Taneční listy* staly uznávaným médiem v oblasti tance od 60. až do 90. let minulého století. Pokud se výzkumník zaměřující se na českou baletní scénu ve druhé polovině 20. století v rámci své práce nesetká s dílem Jany Hoškové, lze to považovat za chybu ve výzkumném procesu a zpracování dat. Její přínos je naprosto nenahraditelný.

Naše prvotní interakce byly významně ovlivněny pandemií Covidu-19, která mi uložila povinnost prioritizovat bezpečnost a zdraví svých původních narátorů. Vzhledem k jejich pokročilému věku bylo osobní setkání nejen nevhodné, ale také potenciálně nebezpečné. Osobní setkání a další rozhovory s danou umělkyní se uskutečnily až v průběhu let 2022 a 2023 a další budou zajisté následovat i po skončení výzkumné práce. Paní Hoškové se v průběhu výzkumu změnila role.

---

<sup>729</sup> Kocourková, Lucie. *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*, s. 85.

Stala se zejména konzultantkou, průvodkyní a mou vnitřní inspirací pro další potenciální témata výzkumu, kterým by bylo vhodné v budoucnu věnovat pozornost.

Jako šéfredaktorka mohla Jana Hošková pozorovat a analyzovat potenciální změny v postoji k tanečnímu umění, a to i v kontextu politických událostí. V jednom z rozhovorů shrnula své postřehy následovně: *„Tanec obecně má určité odpůrce bez ohledu na politické režimy – některé problémy jsou stejné bez ohledu na režim. Jsou dva druhy lidí – jedni jdou za něčím, a tím byl pro mě tanec, druzí bojují proti něčemu. Tím, že jsem se věnovala tanci, šla jsem proti tomu, co mě deprimovalo. Nastoupila jsem do Tanečních listů a chtěla jsem poznat, co se děje v zahraničí, chtěla jsem vidět americký balet. Vyjela jsem do USA se zájezdem Čedoku, který jsem si platila. Dostala jsem doporučení od vedení redakce, byl rok šedesát čtyři – strávila jsem tam tři neděle, ve skupině byl třeba i Arnošt Lustig, Bohumil Hrabal, Jaroslav Dietl. V New Yorku jsem se prvně setkala s Balanchinem v Russian Tea Room, kde chodili číšníci v rubáškách, na zdech visel Ruský balet..., a já jsem chtěla poznat Ameriku. Dělal jsem rozhovor o českém baletu pro Dance News. Chtěli mě fotit a já jsem jim dala fotku Marcely Martiníkové a Rudolfa Broma z Baletu Praha, ti byli důležitější. Psala jsem zadarmo propagační materiály o českém baletu a posílala je do zahraničí, tak jsem získávala kontakty. Dostala jsem pozvání i do Japonska na mezinárodní soutěž, kde soutěžili čeští tanečníci. Z ministerstva kultury mi však cestu nedoporučili, takže jsem neodjela.“*<sup>730</sup>

V oblasti československého tanečního umění, zejména na baletní scéně, představuje jedním z klíčových momentů konání Divadelní žatvy 1960 – *Aktiv o problémech současného baletního umění, který se uskutečnil ve dnech 11. – 13. dubna 1960*. V průběhu setkání, byla přednesena řada projevů, směřovaných k řešení nejnaléhavějších problémů dané doby a hledání jejich co možná nejefektivnějších řešení. Příspěvky byly předneseny širokou škálou osobností z různých tanečních oblastí, včetně zástupců tanečních souborů, divadel, tanečního vzdělávání (například taneční konzervatoře a AMU), dramaturgie a politických představitelů. V kontextu choreografické koncepce došlo k významným proměnám, včetně obohacení o prvky akrobacie nebo jazzového tance. Současně se mohou objevovat změny i v oblasti scénografie, jako například implementace pohyblivých kulis, zvukových efektů, světelných efektů a podobně. Hned na počátku vystoupil předseda SČDU Vítězslav Vejražka, který se ve své řeči zmínil o postavení baletu a jeho úkolech: *„Československý balet má v naší socialistické společnosti stejné úkoly jako ostatní druhy divadelního*

---

<sup>730</sup> DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Rozhovor s Janou Hoškovou: „Tanec je náročná profese...“ *Taneční aktuality* [online]. 2015 [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-hoskovou-tanec-je-narocna-profese>



umění. Má rozvíjet estetický vkus lidového obecnstva a upevňovat jeho ideový a politický profil, stejně tak upevňovat ideový a politický profil samotných umělců (...). Na to druhé se někdy v baletu zapomíná. Zapomíná se, že i balet přes své zvláštní subtilní výrazové prostředky zůstává bezvýhradně ve sféře ideologie a že napomáhá poznávání a revolučnímu přetváření reálné skutečnosti. V duchu této zásady voláme v celém divadelnictví, to znamená i v baletu, po nových dnešních námětech. Bouříme proti konvenci a rutině, která je s to umrtvit každý sebelepší novátorský počín.“<sup>731</sup>

Zástupce z ministerstva školství a kultury, soudruh A. Prepsl svůj proslav směřoval zejména na urgenci důležitosti a vnímání ideologického směřování: „Všichni jistě cítíme, že otázky ideologické stojí stále na prvním místě, že jsou to otázky, které nás musí denně zajímat, že i my nemůžeme opomenout žádnou příležitost, abychom se vážnými ideologickými problémy, problémy repertoárovými, problémy jednotlivých oborů našeho umění nezabývali. Všichni víme, že jsou to prvořadě politické, ideologické otázky proto, že cítíme, jakými velkými činy, radostnými nadějemi a překvapujícími skutečnostmi je naplněna právě tato naše současná doba. Je to cítit v celé naší kultuře. Obrovské politické a hospodářské, vědecké i kulturní úspěchy Sovětského svazu a zemí socialismu, veliké vítězství moudré leninské zahraniční politiky KSSS, naše síla, pevnost, naše přesvědčení o nepřemožitelnosti socialistického tábora, naše zdraví socialistického organismu, jako by dala celému československému umění obrovskou občanskou injekci, nové pohledy, nové závěry, širší dech i větší jistotu, smělejší pohled na svět kolem nás. Tak to alespoň cítíme my jako přesvědčení socialisté a komunisté. Máme jedno přání – aby tento svěží vzduch provál všechny kouty naší kultury a našeho umění.“<sup>732</sup>

Na tomto setkání došlo k jedné zásadní proměně nahlížení na tanec a přemýšlení o baletu a jeho mnoha aspektech jako takového. Zvítězil názor, že „zájem o formu nemusí znamenat sklouznutí do bezideového formalismu; že klasický tanec není jediným závazným pohybovým systémem pro jakékoliv dílo bez ohledu na jeho námět, hudbu a prostředí; že choreografie je svobodná umělecká tvorba“ (...) postupně narostl počet kratších baletů na úkor celovečerních projektů.<sup>733</sup> Ke změně dochází i ve výpravě. Nedílnou součástí choreografie se stává (...) – pohyblivé scénérie, světla, rekvizity, zvukové efekty plným symfonickým obsazením.<sup>734</sup> Celkově dochází k odklonu od sovětského vzoru a k profesionalizaci baletních souborů mimo hlavní baletní centra,

---

<sup>731</sup> Divadelní žatva 1960: aktiv o problémech současného baletního umění ve dnech 11. – 13. dubna 1960 v Brně, s. 5.

<sup>732</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>733</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech, s. 85.

<sup>734</sup> VAŠUT, Vladimír, ed. Problémy soudobého baletu: Výběr článků ze zahraničních časopisů. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 57.

kterými do té doby byla zejména Praha a Brno. Dalšími výraznými změnami v taneční oblasti se stává nástup tzv. krátkých baletů, které zároveň dávají více prostoru než doposud k experimentálnější taneční a scénické tvorbě. Změnou prochází také celkový přístup k baletu a zejména k baletní dramaturgii a choreografickému pojetí. Do té doby bylo spíše výjimečné, když měl balet svého dramaturga. Často to byl v jedné osobě jak šéf baletu, choreograf a dramaturg, což ale nebyla často individuální pozice v divadle. Balet prochází v té době ve světě prudkým vývojem. Emancipuje se od pouhého převyprávění příběhů do taneční podoby, transformuje se do podoby zcela svébytného uměleckého žánru, jenž využívá nekonečných možností, které poskytuje pro dramatický výraz lidské tělo a pohyb.

Když přejdeme do sféry inscenační, tak dalším významným okamžikem bylo uvedení baletu *Hirošima*. Premiéra se konala na brněnské scéně v roce 1963. Jedná se o první a zároveň vzorové baletní představení, které významně ovlivnilo další směřování tohoto uměleckého žánru a obohatilo ho o inovativní prvky. Toto představení, známé také pod názvy *Svědomí* a *Rozkaz*, nastínilo nový trend v baletu. Choreografického zpracování se ujal Luboš Ogoun, který byl známý svým respektem k tvůrčí svobodě a invenci svých tanečníků. Autorem libreta byl Vladimír Vašut, zatímco hudbu složil Viliam Bukový. Představení mělo světovou premiéru o rok dříve, 21. prosince 1962 na scéně maďarského souboru Ballet Sopianae v Pécsu, kde se o režii, choreografii a výpravu postaral Imre Eck.<sup>735</sup> Balet se skládá z jednoho dějství a pěti obrazů. Toto dílo představuje silný protiválečný apel, dramatický příběh letce, který byl prvním, kdo svrhl atomovou bombu. Hlavní role ztvárnili tanečníci Kateřina Gratzerová v roli Svědomí a Karel Janečka jako Letec.<sup>736</sup> Toto představení bylo důkazem, že se brněnský balet po nástupu Luboše Ogouna se postupně vypracovával k vyhraněnému modernímu dramaturgickému a inscenačnímu profilu, a po roce 1962 dokonce předstihl i potencionálně silnější balet ND v Praze.<sup>737</sup>

V další části kapitoly bych ráda ještě obrátila pozornost na konkrétní událost spojenou s československým tanečním školstvím. Chtěla bych zde podtrhnout jednu specifickou skutečnost, která může být pro některé čtenáře překvapující, avšak dokládá vysokou úroveň tohoto odvětví. Jedná se o skutečnost, že v 60. letech 20. století přijel do Prahy zvláštní host: kambodžský princ, který se později stal králem Kambodže, Norodom Sihamoni,<sup>738</sup> jenž zde absolvoval svá studia. Tato skutečnost nepochybně podtrhuje význam a prestiž našeho baletního školství na mezinárodní scéně. Princova

---

<sup>735</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV, *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*, s. 95.

<sup>736</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>737</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 85.

<sup>738</sup> Jeho Veličenstvo Norodom Sihamoni, kambodžský král. Oficiálním titulem Preah Karuna Preah Bat Samdech Preah Baromneath Norodom Sihamoni.

náklonost k baletu byla způsobena i tou skutečností, že balet je řečí všech lidí, bez ohledu na národnost a řeč. *Sihamoni měl velké pohybové nadání a miloval balet. Zpočátku to byla jediná forma zábavy, které rozuměl. Proto mu byly umožněny návštěvy sobotních baletních představení v Národním divadle a Stavovském divadle.*<sup>739</sup> Korunní princ Sihamoni úspěšně absolvoval základní vzdělání v roce 1967, po kterém následovalo pokračování jeho vzdělávací dráhy na prestižní Pražské konzervatoři. *Během Sihamonioho školních prázdnin v Phnom Penhu v roce 1968 uspořádal princ Sihanuk v divadle Charkdomukh pro diplomatický sbor, experty OSN, novináře a další hosty představení klasického západního baletu a khmerských tradičních tanců. Hvězdou večera byl princ Sihamoni. Princ mj. tančil Pilky ze Slovanských tanců Leoše Janáčka.*<sup>740</sup> Po ukončení studia na konzervatoři pokračoval Princ Sihamoni ve svém vzdělání na Akademii múzických umění s plánem vrátit se do Kambodži a věnovat se výuce baletu. Tento záměr však byl komplikován politickou situací v zemi, kde měli moc v rukou Rudí Khmerové. *Sihamoni ji poprvé navštívil se svými rodiči v září 1975 a pobyl zde jeden měsíc. Kambodžská města již v té době byla vylidněna a Sihamoni byl záhy zařazen do skupiny určené k práci na rýžových polích. Chodil oblečený v černých kalhotách a haleně, těžce pracoval, spal v provizorních přístřešcích na polích a skromné jídlo dostával pouze dvakrát denně. Sihamonimu se s obtížemi a pouze na rozhodné naléhání jeho otce podařilo získat povolení k návštěvě Československa na slavnostní promoci konanou v září 1975.*<sup>741</sup>

Ráda bych zde ještě poskytla stručný přehled některých aspektů ze slovenské taneční scény. Fáze uvolnění, která se projevovala jak v dramaturgii, tak v ovlivnění novými západoevropskými a americkými divadelními a tanečními trendy, souvisela i s muzikálovou produkcí na slovenské umělecké scéně, která procházela obdobím intenzivního rozkvětu, často označovaného jako „boom“. V tomto kontextu je bratislavská muzikálová scéna v tomto období úzce spojena s dramaturgem Daliborem Hegerem, např. *Pobozkaj ma, Katarína!* (1963), *My Fair Lady* (1965), *Hello, Dolly!* (1966), *Don Quijote* (1967), *Fidlikant na streche* (1968), *West Side Story* (1969) a *Zobra* (1970).<sup>742</sup>

V kontextu nových uměleckých proudů se dokonce i Slovenské národní divadlo (SND) pokoušelo držet tempo se současnými trendy skrze některé z jejich nových inscenací. V roce 1964, jako hlavní slovenská baletní scéna, SND uvedlo baletní triptych vytvořený pod taktovkou choreografa Karola Tótha. Tento triptych byl tvořen Stravinského *Svěcením jara*, Prokofjevovou *Skýtskou suitou* a Bukového *Rozkazem*.

---

<sup>739</sup> NOŽINA, Miroslav. *Dějiny Kambodže*. Praha: NLN, 2007, s. 296.

<sup>740</sup> Ibidem, s. 296.

<sup>741</sup> Ibidem, s. 297.

<sup>742</sup> MISTRÍK, Miloš a kolektiv. *Slovenské divadlo v 20. storočí*, s. 359.

Scénografie v tomto představení se dynamicky měnila, různé efekty byly integrovány do děje a různé výrazové prvky byly využity k vyjádření specifických aspektů děje. *Svěcení jara* bylo však divadelním kritikem Vladimírem Vašutem přijato s rozpaky, neboť poznamenal, že v mezinárodní konkurenci v podání této inscenace by bylo vhodné, aby na Slovensku byla známější tvorba například Bějarta či MacMillana. Přesto mu přisuzoval zasloužené místo na slovenské baletní scéně.<sup>743</sup> Retroaktivní evaluace ukazuje, že prostřednictvím tohoto baletního triptychu bratislavský balet dosáhl uměleckého zenitu svého dosavadního působení. Zároveň se všeobecně uznává, že tato produkce představovala vrchol moderní baletní interpretace na slovenské divadelní scéně v relevantním období.<sup>744</sup>

Do popředí se navracel i moderní tanec, který si stále více vydobýval své místo na scéně, přičemž jeho kořeny lze vysledovat do Experimentálního studia moderních forem tance. Toto studio představovalo průkopnickou instituci svého druhu na Slovensku. Následně se zrodil Soubor moderního tance Bralen, datovaný rokem 1975.<sup>745</sup> Jak se prezentovali sami zástupci Bralenu, když měl soubor 40 let výročí: „*V Bralenu začalo svou taneční kariéru více než 1700 tanečníků a na Slovensku je těžko najít taneční projekt, ve kterém by nepůsobil odchovanec Bralenu. Dosud s ním spolupracovalo 54 pedagogů z 12 států světa (Slovensko, Česká republika, Rakousko, Německo, Nizozemsko, Francie, Velká Británie, USA, Brazílie, Kanada, Jižní Afrika a Pobřeží slonoviny). Na svém repertoáru mělo TD Bralen 60 choreografií od 22 choreografů ze 7 států světa (Slovensko, Česká republika, Maďarsko, Velká Británie, Francie, USA a Brazílie). Svými představeními obohacuje kulturní život Bratislavy, Slovenska a reprezentuje ve svém žánru slovenskou kulturu i v zahraničí.*“<sup>746</sup> Tento vývoj demonstroval, jak se moderní tanec postupně snažil etablovat jako plnohodnotná umělecká disciplína.

---

## BALET PRAHA

V Československu se v 60. letech objevily nové formy moderního tance, které se snažily vymanit z rigidních struktur klasického baletu. Taneční soubory a jednotlivci experimentovali s různými tanečními technikami a styly, aby vytvořili nové a jedinečné choreografie. Tyto experimenty vedly k vytvoření nových tanečních forem, které byly

---

<sup>743</sup> VAŠUT, Vladimír. Baletná událost. In: *Slovenská hudba*, 1965, r. 9., č. 1, s. 31.

<sup>744</sup> ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava: Divadelný ústav, 2020, s. 597.

<sup>745</sup> BARTKO, Podoby slovenského tanečního umění, s. 56.

<sup>746</sup> Taneční divadlo Bralen slaví 40 let od svého založení, 2015. *Taneční aktuality* [online]. [cit. 2023-09-05]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/zpravy/tanecni-divadlo-bralen-slavi-40-let-od-sveho-zalozeni>

ovlivněny jak západními trendy, tak specifickými kulturními tradicemi a podmínkami východního bloku. Blíže si představíme soubor Studio balet Praha/Balet Praha.

Baletní studio Praha bylo založeno v roce 1964 jako součást Státního divadelního studia (SDS), které měl na starost Miloš Hercík. SDS vzniklo jako nástupce Státního zájezdového divadla a jeho úkolem bylo poskytovat záštitu "nezávislým" souborům. SDS vzniklo v době, kdy byla snaha o centrální řízení v mnoha oblastech. Živé umění, charakteristické svou rozmanitostí, proměnlivostí a neuchopitelností, vyžaduje však odlišný přístup než pouhé vynakládání energie na jeho usměrňování. SDS tak sloužilo jako jakýsi kompromis mezi potřebou kontroly a uznáním nezávislosti umění. SDS bylo jaksi nástrojem menšího zla a mírně řečeno i kontrolním orgánem – když nebylo možné nezávislou scénu zcela eliminovat, bylo strategicky vhodnější ji integrovat do existujících struktur.

Za iniciativou tohoto nového tanečního uskupení stály tři ikonické postavy tanečního a choreografického světa – Luboš Ogoun, Pavel Šmok a Vladimír Vašut. Ansámbl byl tvořen skupinou dvanácti tanečnic a šesti tanečníků. Vznik a následná existence tohoto baletního souboru představovaly zásadní zlom pro tehdejší československou taneční scénu a její další vývoj. Inovativní přístup k baletní tvorbě vyústil ve vytvoření baletního souboru Balet Praha (název od roku 1965), který se stal průkopníkem nových inscenačních postupů a nového dramaturgického zaměření. Baletní směr, který byl na počátku 60. let zaveden do praxe, měl již jen několik let na to, aby českoslovenští tanečníci mohli tvořit inovativní inscenace. *Od roku 1964 byl hlavním nositelem nových inscenačních způsobů i nové dramaturgické orientace Baletu Praha. Jeho vedoucí Luboš Ogoun a Pavel Šmok se zaměřili na menší taneční útvary komponované většinou na hudbu pro balet neurčenou. Zásadou Baletu Praha se prolomila tradiční forma velkých baletů, často neorganicky střídající pantomimické pojednání děje s efektivními tanečními čísly.*<sup>747</sup> Choreografie Baletu Praha byly jedinečné díky fúzi různých prvků – baletu, jazzu, lidového tance a akrobacie. Nicméně, fungování daného souboru v domácím prostředí bylo komplikovanější, než by se na první pohled zdálo. Soubor totiž neměl vlastní stálou divadelní scénu, což bylo problematické zejména v praktických záležitostech a značně rozdílné zázemí, než na které bylo tanečníci navyklí. Většinu svých vystoupení realizoval na zahraničních pódiiích, kde dosahoval významných úspěchů. Což dokládá i fakt, že soubor zahájil svou zájezdovou činnost v roce 1965 – *v květnu vystupovali v polské Varšavě, ale ne na příliš*

---

<sup>747</sup> JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, s. 93.

velké scéně, museli přestavět jeviště loutkového dovadla *Lalka*. Polská televize však v přímém přenosu odvysílala *Rossiniánu a Podivuhodného mandarína*.<sup>748</sup>

Studio balet Praha, známé také jako Balet Praha, se vyznačovalo výjimečností především díky svému inovativnímu choreografickému přístupu, kreativitě a naprosté profesionalitě. Angažmá u umělců spojených s tímto souborem, často označovaným jako Šmokovci, bylo velmi prestižní. Prvním vedoucím tohoto souboru až do roku 1968 byl Luboš Ogoun. Soubor měl necelé dvě desítky tanečníků. *S Lubošem Ogounem z Brna přišli Marta Cvejnová, Věra Koželuhová-Hradilová, Marta Synáčková, Jiří Halamka, Karel Janečka, Petr Koželuh a Jiří Merta. Z Ostravy přišla Marcela Martiníková, Jana Lipovská, Zdena Mašitová a Rudolf Brom. Z Vojenského uměleckého souboru skupinu v konkurzu doplnili Petr Vondruška a Jana Chábová, z pražské státní konzervatoře nastoupila absolventka Helena Richterová a pak několik mladých tanečníků přímo z posledního ročníku. Tehdy bylo studium pětileté a poslední ročník byl absolventský, působení v souboru tedy měli osmnáctiletí tanečníci jako svou praxi: byli to Rozina Kamburová, Blanka Modrá, Ivana Pavlová a Vladimír Klos. Poslední posilou byla Helena Pejšková, která přešla z Laterny magiky.*<sup>749</sup>

Věkový průměr byl na tehdejší baletní poměry neslýchaně nízký, málo přes 22 roků.<sup>750</sup> Soubor byl pro mnohé doslova zjevením, progresivní taneční styl. Balet Praha byl tvůrčí laboratoří československého baletu a reprezentoval jej v zahraničí.<sup>751</sup> Jako jediný profesionální československý taneční soubor cestoval i mimo socialistické státy (např. Kanada, státy Jižní Ameriky, Asie). Soubor byl velmi stmelený, jedna rodina a samotná osobnost Pavla Šmoka byla velmi zcela zásadní. V rozhovoru popisoval Pavel Šmok, jak přistupuje k tvorbě choreografie: „Vždy to byla vzájemná spolupráce. Na sál jsem nikdy nechodil s hotovou choreografií, měl jsem pouze představu o dramaturgii budoucí choreografie, nějaké uzlové body, ale všechno jsem vytvářel až s tanečníky. Když jsem s choreografií začínal, stávalo se mi, že jsem něco pečlivě připravil, i to pro sebe zatančil, a když to po mě potom tanečníci zopakovali, vypadalo to úplně jinak. Takže jsem velice brzy a rychle přišel na to, že tanečníkům musím stavět na tělo. A pokud to byly tvůrčí typy, dělali jsme tu choreografii vlastně společně.“<sup>752</sup>

Výjimečnost a inovativnost některých baletních inscenací, které Balet Praha uváděl, lze ilustrovat např. na baletu *Sněť*, v choreografii Pavla Šmoka, jenž měl

---

<sup>748</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *(Studio) Balet Praha: nová vlna československé choreografie*. Praha: Balet Praha, 2021, s. 86.

<sup>749</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>750</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. Praha: Akropolis, 1997, s. 30–32.

<sup>751</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 11–12.

<sup>752</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. Rozhovor: Šťastný člověk Pavel Šmok, *Taneční aktuality. Ročenka 2007/2008*, str. 50.

premiéru 03. 06. 1966, v Hudebním divadle v Nuslích.<sup>753</sup> Oficiální anotace zněla takto: *Sněť* – LSD – obraz ztráty komunikace mezi lidmi. Lidé klesající na dno, nemají už síly dostat se ven ze začarovaného kruhu. Dívka, která se pokouší uniknout, je psychicky svým okolím uvláčená a nakonec rezignuje. Prostředí, připomínající jakýsi podzemní brloh, je jen symbolem, právě tak jako žebřík, který představuje jedinou únikovou cestu.<sup>754</sup> Na tento balet vzpomínal tanečník Ivan Krob: „*Na scéně byla žena, tu tančila Marcela Martiníková, pak její partner a jejich vztah, jeho tančil Ruda Brom, ale vstupoval do toho další vztah, třetího tančil Petr Koželuh. Ale ten se snažil o vztah s mužem. V té době bylo naprosto neobvyklé něco takového prezentovat na jevišti nebo vůbec se o tom zmiňovat. My kolem jako sbor jsme byli všichni v takovém drogovém rauši. Co je to droga, jsem ale samozřejmě vůbec nevěděl. Víím, když se uvažovalo o názvu, že se to mělo původně jmenovat LSD.*“<sup>755</sup> Premiéra baletu vzbudila emoce, i mezi kritiky, reflektoval se i v zahraničí, např. prostřednictvím rakouského kritika Gerharda Brunnera, pozdějšího šéfa baletu vídeňské Staatsoper. V článku „*Der Brand*“ als schonungsloses Sex-Bild (*Sněť jako krutý obraz sexu*) chválil hlavně tuto Šmokovu choreografii, ale i celkovou stoupající úroveň souboru: „*Dílo je novým důkazem fascinace formou a tvůrčí smělostí, kterou se mladá československá avantgarda vyznačuje – lhostejno zda na jevišti, ve filmu nebo na hudební scéně.*“ Šmokovu *Sněť* přirovnal v její nemilosrdné tvrdosti a otevřenosti ke společenskokritické divadelní hře Edwarda Bondyho *Spaseni* (1965).<sup>756</sup>

Vzhledem k nepříznivému politickému prostředí, které se rozvinulo po roce 1968, byl Balet Praha nucen přehodnotit svoji budoucí pozici a orientovat se na zahraniční scénu. Tato situace byla ještě zkomplikována návratem Luboše Ogouna do Brna, stejně jako odchodem dalších tanečníků na stálé divadelní scény či jejich emigrací. V tuto chvíli je stále hlasitější a veřejná kritika, otištěna v *Taneční listech*, té skutečnosti, že soubor nemá stálou scénu a hledání možných důvodů odchodu Ogouna: *Motivace pro tuto změnu? Je unaven kočovným životem, chce mít alespoň na čas stále místo a klid v práci. A k Brnu jej poutají letité pracovní a přátelské vztahy. Ogounův případ by měl být varovným znamením, tím spíše, že není první. Z podobných důvodů opustilo soubor už několik tanečníků. Bez stálé pracovní základny hrozí Baletu Praha nebezpečí, že se postupně rozpadne. Ztratili bychom tak soubor, který v současné době představuje nejzajímavější, nejprogresivnější směr v naší taneční tvorbě.*<sup>757</sup>

---

<sup>753</sup> Sněť. *Ballet Prague Heritage* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: [https://balletprague-heritage.cz/dilo/snet/#\\_ftn1](https://balletprague-heritage.cz/dilo/snet/#_ftn1)

<sup>754</sup> Ibidem.

<sup>755</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *(Studio) Balet Praha: nová vlna československé choreografie*, s. 105.

<sup>756</sup> Sněť. *Ballet Prague Heritage* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: [https://balletprague-heritage.cz/dilo/snet/#\\_ftn1](https://balletprague-heritage.cz/dilo/snet/#_ftn1)

<sup>757</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *(Studio) Balet Praha: nová vlna československé choreografie*, s. 157.

V roce 1968, v době vrcholících iluzí, se Luboš Ogoun rozhodl přenechat úspěšný soubor Pavlu Šmokovi a vrátit se k tradičnímu, "kamennému" divadlu. Přijal pozvání a vrátil se do Státního divadla v Brně, na pozici šéfa baletu. Vše se zdálo být ve znamení jasného slunce, které toho léta svítilo. Avšak srpnová noc přinesla šokující probuzení. Iluze však ještě nějakou dobu přežívala, dokud nedošlo k úplnému procitnutí a vystřízlivění. Luboš Ogoun se vrací do brněnského baletu bez pompézního návratu, připraven vybudovat dlouhodobou, cílevědomou koncepci. Současně je jmenován uměleckým šéfem Laterny magiky. Avšak mraky se začínají stahovat. V roce 1970 je Ogoun nucen opustit své vedoucí posty. I přes to, že neztratil zaměstnání a mohl pokračovat ve své práci, bylo mu jen občas povoleno pracovat ve filmu a televizi. V polovině 80. let, za liberálnějších poměrů na Slovensku, se mohl stát hostujícím profesorem choreografie na bratislavské VŠMU. Nicméně, nemohl se věnovat té činnosti, na kterou měl všechny předpoklady – vybudovat sebevědomý baletní soubor podle svého obrazu. V tomto směru následoval svého učitele Machova a svého brněnského předchůdce Psoty. Na rozdíl od nich však zůstal naživu...

Ve své původní podobě pak Balet Praha v československém prostředí ukončil svou činnost v roce 1970, přičemž na československém území bylo v posledním roce souboru povoleno vystoupit jenom třikrát.<sup>758</sup> Pavel Šmok s částí souboru odešel do švýcarské Basileje, kde působil na pozici šéfa baletu. *Balet Praha uvedl za dobu své existence celkem 8 premiér, obsahující 22 titulů širokého žánrového, hudebního i stylového rozpětí; ke svým scénickým kreacím si ponejvíce vybíral hudbu, původně neurčenou k jevištnímu provedení (17 z nich byly původní novinky a premiéry na čsl. scéně).*<sup>759</sup>

Po tříletém působení v Basileji se rozhodl Šmok s částí souboru pro návrat do socialistického Československa. Nebylo to však zcela jednoduché rozhodování. Pravidla zahraničních dlouhodobých pobytů se na počátku 70. let změnila. V Basileji byla nabídnuta Pavlovi Šmokovi nová smlouva, ale to již československý Pragokonzert rozhodl, že už nadále nebude podepisovat našim umělcům dlouhodobá zahraniční angažmá. Kdo zůstal „venku“ stal se emigrantem. To ale Pavel Šmok nechtěl, a tak se v roce 1973 vrátil.<sup>760</sup> Pragokonzert měl z pobytu umělců v zahraničí devizové příjmy. Tuto skutečnost Vladimír Vašut v jeho knize podrobně vykreslil, když poznamenal, že ideologie jednou znovu zvítězila nad ekonomikou.<sup>761</sup>

Jak již nám historie dala několikrát na srozuměnou, například v případě Saši Machova či Ivo Váni Psoty, mezinárodní úspěchy se nikdy nepromíjejí. Návrat tak byl

<sup>758</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*, s. 35.

<sup>759</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 11.

<sup>760</sup> Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2020-08-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>.

<sup>761</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*, s. 36.



často provázen výrazným zklamáním. Výstižná je kapitola, v knize *Pavel Šmok na přeskáčku* věnující se návratu Šmoka do Československa pojmenována – Všude dobře, doma nejhůř...<sup>762</sup> *V komunistických poměrech o výborného choreografa, který se vrátil ze zahraničí, nikdo nestál. Trvalo dva roky, než se Pavlu Šmokovi povedlo oživit základní ideu Baletu Praha a vystoupit 19. listopadu 1975 v divadle Rokoko pod názvem Pražský komorní balet.*<sup>763</sup>

### **Pavel Šmok (1927–2016)**

Jedná se o umělce, jehož talent se rozprostíral přes několik disciplín – byl tanečníkem, choreografem, hercem a pedagogem. Mimo to patřil mezi klíčové postavy, které položily základy moderního baletu v Československu. Pocházel ze slovenského města Levoča, a přestože se k tanci dostal až v pozdějším věku, dokázal v tomto oboru dosáhnout mimořádných úspěchů. Jeho akademická cesta začala na pražské ČVUT, kde se zaměřil na strojírenství. Studium však nedokončil, neboť ho více než perspektiva budoucnosti v technickém oboru lákala myšlenka umělecké kariéry. Tento výjimečný talent tak zanechal trvalou stopu v historii československého baletu. Studium pražské Konzervatoře, na Tanečním oddělení, dokončil v roce 1953, tedy ve svých 26 letech.<sup>764</sup> Mezi jeho pedagožky patřila mimo jiné i Zora Šemberová či Marie Tymichová.

Pavel Šmok se poprvé seznámil s klasickým tancem v průběhu své sportovní kariéry, kdy se aktivně věnoval krasobruslení. V rámci této disciplíny dokonce získal titul juniorského mistra Československa a účinkoval v ledních revuích. Po dokončení svých studií se plně zaměřil na svou taneční a choreografickou dráhu. Jeho první profesionální angažmá ho zavedlo do Armádní opery, kde pod vedením choreografa Luboše Ogouna působil jako sólista v letech 1952 až 1955. Před založením Baletu Praha v roce 1964, Šmok pracoval jako choreograf a tanečník v několika souborech po celém Československu, jako byly Plzeň, Ústí nad Labem a Ostrava.<sup>765</sup> *Jako choreograf se vypracoval koncem 60. let k osobitému, nezaměnitelnému rukopisu, výrazně intonovanému neoklasickému stylu. Dominantní rysy jeho tvorby byly muzikalita, tvarová vynalézavost, vazebná logika a obsahová nasycenost každého pohybu a gesta. Pro jeho díla byla příznačná myšlenková jasnost a svrchovaná*

<sup>762</sup> VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*, s. 36.

<sup>763</sup> *Pražský komorní balet: Historie* [online]. [cit. 2022-09-15]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>.

<sup>764</sup> Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2022-09-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>.

<sup>765</sup> DIVADELNÍ ÚSTAV. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, s. 319–320.

*emocionální působivost, cit pro básnickou pohybovou metaforu a účinnou dramatickou zkratku.*<sup>766</sup> V průběhu své významné kariéry v oblasti choreografie vytvořil profesor Šmok přes sto originálních baletních choreografií. Jeho nejvýznamnějšími pracemi je nesmírně populární a uznávaný balet *Listy důvěrné* z roku 1968, který vznikl na hudbu slavného skladatele Leoše Janáčka. V 80. letech měl profesor Šmok příležitost pracovat na několika významných divadelních scénách po celém světě. Mezi ty patří Polski Teatr tańca v Poznani, kde působil v letech 1976 a 1982, Komische Oper v Berlíně, kde se představil v letech 1979 a 1982. Dalším významným angažmá bylo v Nederlands Dans Theater 2 v roce 1981. Soubor Choreografičeskije miniatury v Leningradě ho přivítal v letech 1983, 1986 a 1987. Profesor Šmok tak zanechal významnou stopu nejen na domácí, ale i na mezinárodní scéně.<sup>767</sup>

Při jednom rozhovoru byl profesor Šmok dotázán na svou životní filozofii ve třech větách. Odpověděl stylem sobě vlastním: „*Stačí jedna: Usmívat se na svět*“<sup>768</sup> ...



*Fotografie č. 25 – Pavel Šmok*

---

<sup>766</sup> Ibid, s. 320.

<sup>767</sup> Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2020-08-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>.

<sup>768</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. Fenomén Pavel Šmok. *Národní divadlo*. Praha: Národní divadlo, 2012, r. 130, č. 2, s. 12.

V kontextu československé kultury a společenského dění byl rok 1968 významným a zlomovým obdobím. Tento rok je do společenského vědomí vyrytý především díky dvěma klíčovými událostem - tzv. Pražskému jaru a následné invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa 21. 8. 1968. Prvně zmíněné, Pražské jaro, bylo obdobím, které se neslo v duchu politické liberalizace a demokratizace tehdejšího socialistického Československa. Tento proces, který začal v lednu roku 1968, představoval pokus o reformu stávajícího politického systému. Cílem bylo zavést "socialismus s lidskou tváří", což by znamenalo větší svobodu tisku, slova a shromažďování. Významným prvkem této doby byl rostoucí kulturní život, otevírání se západnímu světu a všeobecný pocit optimismu a naděje na lepší budoucnost. Kulturní aspekt tohoto období byl významný. V literatuře, filmu, divadle a hudbě se otevřely nové možnosti pro umělecký výraz a kritiku společnosti. Významnou roli sehrála rovněž rostoucí role intelektuálů, kteří se aktivně účastnili diskusí o budoucnosti země. Nicméně, tento proces politické a společenské transformace byl násilně ukončen sovětskou invazí v srpnu 1968. Vojska Varšavské smlouvy, vedená Sovětským svazem, vtrhla do Československa s cílem potlačit reformní proces. Invaze byla násilným zásahem do interních záležitostí Československa a ukončila naděje na politické a kulturní oživení země. Srpnová invaze 1968 tak představovala přímý útok na svobodu a demokracii, které se v Československu začaly pomalu rodit. Byla doprovázena masivní cenzurou, represí a perzekucí těch, kteří se odvážili postavit proti sovětské okupaci. Výsledkem bylo období normalizace, které znamenalo návrat k dogmatickému komunismu a potlačení veškeré opozice. Ve světle výše uvedeného, rok 1968 je v československé historii považován za jedno z nejvýznamnějších a nejtragičtějších období, které výrazně ovlivnilo další vývoj země.

Dlouhodobé následky na baletní oblast bychom zaznamenali do roku 1970 zejména v otázce emigrace umělců. Výrazné změny v dramaturgii se projeví až v následujícím desetiletí 70. let. Následky srpnové okupace představovaly pro některé tanečníky zásadní překážku v jejich umělecké činnosti. Ilustrativním příkladem může být situace Jiřího Blažka, který v tomto období působil jako choreograf baletu Národního divadla. *V roce 1969 Jiří Blažek podepsal rezoluci proti sovětské okupaci a na čtyři roky mu byla pozastavena činnost v divadle.*<sup>769</sup>

Další vzpomínka, jenž ilustruje tehdejší změnu přístupu ze strany režimu v tanečnickém světě, pochází od šéfredaktorky *Tanečních listů*, Jany Hoškové: „Když v roce 1968 přijel do Prahy z Kolína nad Rýnem renomovaný západoněmecký baletní kritik Horst

---

<sup>769</sup> Zemřel tanečník a choreograf Jiří Blažek, ve "zlaté kapličce" působil přes 40 let. *Operaplus*. [online]. [cit. 2022-08-25]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/zemrel-tanecnik-choreograf-jiri-blazek-ve-zlate-kaplicce-pusobil-pres-40-let/>

Koegler, představitel časopisu *Das Tanzarchiv, Deutsche Zeitschrift für Tanzkunst und Folklore*, připravila jsem s ním rozhovor pro *Taneční listy* s titulkem Horst Koegler odpovídá *Tanečním listům*. Koegler vysoce hodnotil úroveň pražské Taneční konzervatoře a jejích žáků, dokonce řekl, že všichni její absolventi i mnozí posluchači by mohli okamžitě odjet do Spolkové republiky Německo a přijmout tam angažmá v baletních souborech. Byla to velká pochvala od odborníka, znalého úrovně baletu ve světě. Z rozsáhlého textu rozhovoru se však v *Tanečních listech* zachovala jen skromná dvoustrana, ještě narychlo doplněná fotkou z představení Merce Cunninghama. Předvolali mne totiž na úřad pro tiskový dohled, kde celou pasáž o škole škrtili. Právili, že to je de facto výzva k emigraci českých baletních umělců. Stejně mnozí absolventi pražské taneční konzervatoře záhy emigrovali: Vladimír Kloc, Petr Vondruška, Ivan Liška, Jan Minařík, Jiří Kylián. V *Deutsche Oper am Rhein* v Düsseldorfu již od roku 1963 působili Stanislav Buzek a Otta Zajíc.<sup>770</sup> V průběhu 60. let, později ještě po událostech z roku 1968, na základě historického kontextu a se změnou politického klimatu někteří umělci, kteří, ať již z osobních, politických, uměleckých či kariérních důvodů, zvolili volbu odchodu ze země. Přece jen Pražské jaro bylo synonymem pro politické uvolnění, naději na demokratizaci režimu a kulturní necenzurovanou svobodu. Bohužel, tato naděje byla tvrdě rozdracena invazí vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Umělci patřili mezi skupiny, jejichž činnost byla silně ovlivněna návratem totalitního režimu. Proto emigrace z Československa v roce 1968, zejména umělců a tanečníků, je důsledkem kombinace politických, sociálních a profesních faktorů, které vedly k tomuto masovému útěku talentu a kreativity. Byl to nejen útěk před represemi, ale také hledání svobody a možnosti vyjadřovat své umění bez omezení.

Připomeňme si např. i odchod Zory Šemberové (viz s. 150) a také podrobněji zkoumejme emigrační příběh Jiřího Kyliána (1947), který je jednou z nejvýznamnějších postav nejen na československé, ale i na světové baletní scéně 20. století. Vystudoval pražskou taneční konzervatoř, pod vedením Zory Šemberové. Pouhý týden po invazi odcestoval do Stuttgartu na předem sjednanou stáž, kde na něj již očekával John Cranko. Vlastně se tento příběh začal psát o rok dříve, kdy Jiří Kylián získal stipendium a nastoupil studium na prestižní Royal Ballet School v Londýně. Kylián popisoval své pocity při odjezdu: „*Ten den si pamatuji přesně (...) byl upršený, a když jsem míjel hranice, byl jsem si stoprocentně jistý, že se nikdy nevrátím. Rodina plakala, nebe plakalo, bylo to velmi deprimující.*“<sup>771</sup> V prvních letech se jednalo o povolený pobyt

---

<sup>770</sup> DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Rozhovor s Janou Hoškovou: „Tanec je náročná profese...“ *Taneční aktuality*. [online]. 2015 [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-hoskovou-tanec-je-narocna-profese>

<sup>771</sup> LANZOVÁ, Isabelle. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2011, s. 162.

v zahraničí, ze strany politických představitelů, tudíž legální. Změna nastala rokem 1971, kdy agentura Pragokonzert všechny zahraniční pobyty československých umělců ukončovala a přikazovala k jejich návratu do Československa. Jiří Kylián se rozhodl nevracet a stal se pojmem v choreografickém světě, zejména v Nizozemí – Nederlands Dans Theater (NDT). *O jeho prvních velkých úspěších sedmdesátých let český tisk zarytě mlčel.*<sup>772</sup> V roce 1982 došlo ke zlomu v rámci Pražského jara, kde Praha přivítala soubor vedený Jiřím Kyliánem. Pražské hlediště děkovalo Kyliánovi mimořádnými ovacemi – pětadvacetiminutovým potleskem.<sup>773</sup> V dalších letech, v rámci tehdejších možností režimu, s Kyliánem spolupracoval nejvíce Pavel Šmok.

S migrační vlnou se potýkal i Baletu Praha a Laterna Magica. Ze Šmokovců to byli např. Jiří Halamka do Karlsruhe a Vladimír Klos do Stuttgartu, Jaromír Linhart získal angažmá v Karlsruhe či odchod Magdy Pavelkové a Heleny Richterové (1968), Blanky Modré (1969). Posledně jmenovaná tanečnice, choreografka a herečka Blanka Modrá byla absolventkou pražské taneční konzervatoře. Následně v letech 1964–1969 působila v Baletu Praha. A Souběžně i v Laterně magice. Na počátku 70. let emigrovala do Vídně. Byla dcerou Bohumila Modrého, českého hokejového brankáře a politického vězně z období 50. let V letech 1972–1984 působila jako sólistka v Theater an der Wien a posléze v Burgtheatru, kde dál působila jako herečka a choreografka.<sup>774</sup> Při tak malém počtu členů souboru byl každý odchod jednoho z nich znát. „*Stavy*“ se samozřejmě doplňovaly, ale trochu se tím narušovala homogenita sebraného souboru fungující po dlouhou dobu jako rodina. V průběhu let 1968 a 1969 se několik tanečníků otočilo jen na jednu sezonu, na pár zájezdů, nesrostli s ním už tolik jako jejich předchůdci.<sup>775</sup>

Z významných postav slovenské baletní scény, které emigrovaly, bych ráda zdůraznila jméno Tomáše Schramka (1944). Jeho nekonvenční baletní vzdělání mě nadmíru zaujalo, jelikož se odlišovalo od stereotypní baletní cesty. Studoval na Baletní škole při Slovenském národním divadle. Od svých 15 let se stal členem folklorního souboru SL'UK, kde si vybudoval renomé sólisty. Jeho umělecká dráha nebyla omezena pouze na domácí půdu – soubor SL'UK často vystupoval i v mezinárodním kontextu. *V letech 1963–1968 študoval popri zamestnaní pedagogiku tanca na KTT VŠMU v Bratislave pod pedagogickým vedením Galiny Basovej, kde promoval v júni 1968. V roku 1968 odišiel do Kanady, v Toronte, kde bol prijatý začiatkom 1969 do Kanadského národného baletu v Toronte (National Ballet of Canada) ako zborový tanečník. Jeho všestrannosť, inteligencia, silná vôľa, odhodlanie a talent mu dávali*

---

<sup>772</sup> Ibid, s. 163.

<sup>773</sup> Ibid, s. 164.

<sup>774</sup> Blanka Modrá. *Ballet Prague Heritage* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: <https://balletprague-heritage.cz/inscenator/blanka-modra/>

<sup>775</sup> KOCOURKOVÁ, Lucie. *(Studio) Balet Praha: nová vlna československé choreografie*, str. 179.

*sebavedomie a rýchlo sa vypracoval na sólistu (1971). V roku 1973 sa stal v baletnom súbore prvým sólistom – Principal dancer, neskôr Principal Character Artist. Je jedným z prvých slovenských tanečníkov, ktorý získal mimoriadne postavenie v baletnom súbore mimo Slovenska pred rokom 1989.*<sup>776</sup>

Fascinující životní osudy, které jsou spojeny s dojmy ze zahraničí a zkušenostmi získanými v průběhu pobytu, umožňují nový pohled na další významnou postavu slovenského tanečního umění – Tituse Pomšára (1939). Cesta tohoto tanečníka do jeho zahraničního angažmá byla rozdílná a to tím, že byla zpočátku oficiální. Pomšár se narodil v roce 1939. Stejně jako většina baletních umělců dané doby, byl absolventem soukromé baletní školy Elly Fuchsovej-Lehotskej. Patřil mezi žáky, které pro jejich nadání nechávaly tanečnice absolvovat baletní hodiny zdarma. Zanedlouho již začal jako elév baletu SND, kde později působil dále jako sólista. V rámci vojenské služby se dostal do Armádního uměleckého souboru v Praze. Prostřednictvím přátel z Francie a zaslanych baletních fotografií se mu podařilo v roce 1966 získat angažmá ve francouzském baletním souboru Opery v Marseille. *Kým si vybavil všetky papiere na opustenie republiky, trvalo to rok. Jeho odchod bol oficiálny – cez Slovkoncert, zo svojho platu vo Francúzsku totiž musel odvádzať pätnásť percent do socialistického Československa. V roku 1966 prijal ponuku z Opery Municipale v Marseille. Ako prvý zo slovenských tanečníkov sa s úspechom prezentoval na mnohých európskych scénach, preslávil sa najmä v postavách: Princa v Labuťom jazere a Spiacej krásavici, Mandarína v Zázračnom mandarínovi, Mládenca v La Valse, Človeka v Ecce homo a v mnohých ďalších. (...) Tlač sa o ňom vyjadrovala ako o brilantnom tanečníkovi s veľkým výrazom, vždy vedel na javisku vyjadriť veľké emócie – vášeň, zradu, zlosť, vždy sa snažil obohatiť dušu diváka. „U mňa nešlo iba o techniku, ale aj o možnosť vyjadriť city,“ hovorí v rozhovoroch Titus Pomšár.*<sup>777</sup> Na Slovensko se vrátil o několik let později, kdy byl vedením baletu SND v roce 1973 pozván jako hostující tanečník, aby ztvárnil roli Prince v *Labutím jezeře*. Při této cestě dostal ze strany divadla oficiální nabídku na angažmá, přesněji na pozici šéfa baletu. *Počas dvoch dní jeho hosťovania sa riaditeľ ani nikto z kompetentných v divadle neukázali a krátko potom sa dozvedel o vymenovaní Borisa Slováka do funkcie riaditeľa baletu. Toto len urýchlilo jeho rozhodnutie požiadať si o občianstvo a natrvalo sa usídlil vo Francúzsku. V Marseille mali s manželkou Elenkou baletnú školu. (...) Jeho umenie si diváci vychutnávali na najväčších svetových scénach. (...) Od roku 1974 bol baletným majstrom Grand Ballet*

---

<sup>776</sup> BARTKO, Emil T. *Profil tanečníka: Tomáš Schramek (110–113)*, In: LISZKAYOVÁ, Ivica a kol. *Tradicie v inovatívnych procesoch v tanečnom umení a vo vzdelávaní. Tanečný kongres – Tanec.SK 2017*. Bratislava: VŠMU v Bratislavě, Centrum výskumu HTF, 2019, s. 110–111.

<sup>777</sup> GAJDOŠOVÁ, Eva. *Rytier tanca Titus Pomšár (106–109)*, In: LISZKAYOVÁ, Ivica a kol. *Tradicie v inovatívnych procesoch v tanečnom umení a vo vzdelávaní. Tanečný kongres – Tanec.SK 2017*. Bratislava: VŠMU v Bratislavě, Centrum výskumu HTF, 2019, s. 107-108.

*Classique de France primabaleríny Liany Daydé. V roce 1973 založil v Marseille spolu s manželkou Elenou Pomšárovou baletné štúdio École de danse Titus Pomšár, bol zakladateľom baletného štúdia pri Centre culturel (Cours Julien, Marseille), v ktorom pôsobil aj ako choreograf a pedagóg.<sup>778</sup>*

Tento text nabízí náhled na různé průběhy emigrace do zahraničí a jejich dopadů. Zmínila bych ještě den, zvláště závažnou komplikací pro všechny zúčastněné se stalo, když došlo k emigraci umělce během společných studijních nebo pracovních cest do zahraničí. Jedna z takových příhod je spojena s AMU: *Největší postih, který měl jisté politické konotace, tak zažil ročník, který na fakultu nastoupil v akademickém prostředí v roce 1958-1959. Jeho posluchači se v dubnu roku 1962 účastnili Mezinárodního festivalu univerzitních divadel v italské Parmě. Během přehlídky předvedli nastudování hry bratří Čapků Ze života hmyzu. Z pobytu se však nevrátila studentka pátého ročníku režie a dramaturgie Yvonna Zelenková; což mělo pro studenty nepříjemnou dohru. Ročník byl neustále sledován a v souvislosti se studentskými májovými oslavami na Petříně byli podminěným propuštěním po rozhodnutí společenských organizací potrestáni mimo jiné Ladislav Mrkvička a Helga Čočková.<sup>779</sup>*

Tato silná migrační vlna značně neoddiskutovatelně poznamenala domácí baletní soubory. Šlo o umělce, kteří v baletu spatřovali více než jen prostý tanec. Toužili poznávat nové prvky tanečního umění, prozkoumávat neznámé směry a styly, absorbovat nové techniky a koncepty. Své taneční dovednosti vnímali jako nástroj svobodného vyjadřování, který jim umožňoval sdělit své myšlenky a city, ať pohybem, či v běžném životě slovem. Zdali by se baletní umělci vraceli v 70. letech, nebýt nařízení ze strany Pragokonzertu je již na pouhé úrovni dohadů a domněnek. Nemůžeme však přehlédnout skutečnost, že pro československý baletní svět byla tato migrační vlna velkou ztrátou. Absence těchto talentovaných a odvážných umělců způsobila v baletních souborech velký rozruch. Šlo o ztrátu, která nebyla pouze kvantitativní, ale především kvalitativní. Domácí baletní scéna tak přišla o klíčové nositele inovací a změn, které mohly československý balet posunout na novou úroveň a celkově o kontakt nejen s nimi, ale právě s těmi inovacemi. Československý balet se tak na několik let opětovně uzavřel novým impulsem ze západu.

---

<sup>778</sup> Ibidem, s.108–109.

<sup>779</sup> RAUCHOVÁ, Jitka. *Divadelní fakulta Akademie múzických umění v letech 1968-1969*. In: PETRÁŠ, Jíří a Libor SVOBODA, ed. *Jaro '68 a nástup normalizace: Československo v letech 1968-1971*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2018, strana 23.

Polská taneční scéna na počátku 60. let byl velmi aktivní a inovativní. Během této doby došlo k významné transformaci polského baletu, který se otevřel novým vlivům a začal experimentovat s moderními tanečními styly. Vedení se soustředilo na tvorbu nových, originálních děl, což signalizovalo významný posun od tradičního repertoáru klasického baletu. Tento změněný přístup lze dobře ilustrovat na příkladu varšavského baletu, který v roce 1959 poprvé vycestoval do zahraničí. Mezi jeho výstupy patřilo provedení baletu *Pana Twardowského* a druhé dějství z *Labutího jezera*. Nový ředitel opery a dirigent Bohdan Wodiczko přinášel do varšavského baletu naději na povolení dramaturgie. Jedním z jeho hlavních cílů bylo překonat izolaci Varšavy od světových úspěchů v opeře a baletu. Jako první usiloval o zajištění spolupráce týmu s choreografy ze západu. V letech 1962-63 se repertoár rozšířil o díla jako *Svěcení jara*, *Orfeus*, muzikály *Soirées et matinées* a *Daphnis a Chloe* v choreografii Alfreda Rodriguese z Anglie, *Téma s variacemi* od Hindemitha, *Červený kabát* a *Trojúhelníkový klobouk* v choreografii Françoise Adret z Francie. Dva balety s polskou tematikou připravil Eugeniusz Papliński (*Wierchy* a *Świtezianka*), a několik jeho děl v té době uvedl debutující choreograf Witold Gruca (*Zaczarowana oberża*, *Oczekizanie*, *Nagi princ*, *Ad hominem*). Tyto nové premiéry vzbudily ve varšavské opeře velký ohlas kritiků a upoutaly pozornost publika, což podněcovalo očekávání trvalých změn. Přesto se režisér Wodiczko nevyhnul kritice úřadů, kterou podněcovaly nepřátelské síly uvnitř divadla s cílem chránit partikulární zájmy ohrožených umělců. Již nastudování *Dona Quijota* na konci roku 1964 sovětským choreografem Alexejem Čichinadzem bylo signálem návratu k bezpečným standardům. Tento ambiciózní režisér byl brzy odvolán, a to jen pár měsíců před přesunem představení na nové místo. Nový hostitel, Zdzisław Śliwiński, jmenovaný ministerstvem kultury a umění, otevřel Velké divadlo s pravomocemi režiséra. Úspěchy Bohdana Wodiczka byly zmařeny a ani nově otevřené divadlo v roce 1965, které se stalo jednou z nejkrásnějších a nejmodernějších divadelních budov v Evropě, nepřineslo očekávanou změnu. Přesto se polská baletní



dramaturgie vrátila ke standardnímu ruskému klasickému repertoáru a spolupráci, tzv. „bratniego baletu radzieckiego“<sup>780</sup> (bratrsko sovětský balet) a domácí, schválené tvorbě.

Pak je tu, stejně jako v Československu, baletní scéna, mimo hlavní proud. Nermalou zásluhu na přítomnosti zahraničních tanečníků, jejich představení se polského uměleckého světa měla - *Polska Agencja Artystyczna „Pagart”*, díky které se na polském území objevily takové soubory jako např. Bějartův balet 20. století (1966 a 1970), Královský balet z Londýna (1966), Královský dánský balet (1967), Alvin Ailey Dance Company z New Yorku (1969), London Contemporary Dance Theatre (1971), Ballet Rambert z Londýna, (1972), Merce Cunningham & Dance Company (1972), New York City Ballet (1972), Australian Ballet (1973) a další.<sup>781</sup>

Oficiální varšavská scéna se udržovala v rámci stanoveného směru, avšak tento trend nebyl univerzální. V 60. letech se do Polska vrátil Conrad Drzewiecki, významný choreograf a reformátor baletního umění, který se usadil v Poznani. Právě zde pak o deset let později vzniklo Polské divadlo tance (Polski Teatr Tańca).

Leon Wójcikowski opustil polskou scénu v roce 1960 a následujících téměř deset let působil jako uznávaný baletní mistr v zahraničí. Wojciech Wiesiołowski se v roce 1966 odstěhoval z Polska a začal se angažovat v Bějartově baletu 20. století pod pseudonymem Woytek Lowski. Později se stal předním sólistou kapel v Marseille, Bostonu, Londýně a světoznámým pedagogem. Mezi dalšími umělci, kteří působili u Bějarta, byli Gerard Wilk, Andrzej Ziemiński a Piotr Nardelli. Andrzej Glegolski odešel v roce 1969 a následující rok také Feliks Malinowski. Oba se nakonec stali uznávanými pedagogy klasického tance v Paříži. Wacław Gaworczyk zase od roku 1971 exceloval jako sólista frankfurtského baletu a později se přestěhoval do Hamburku.

Tato rostoucí vlna emigrace talentovaných tanečníků značně oslabil polský balet. V některých případech to souviselo s tím, že nová generace tanečníků již nechtěla být ve svém uměleckém projevu omezována státními hranicemi. I když byla tato jména v Polsku dlouhá léta respektována, stranické úřady je označily za nevděčníky, kteří nedokázali ocenit bezplatné vzdělání, které jim bylo v zemi poskytnuto. Bylo jim zakázáno informovat o jejich úspěších v tisku. Pokud by byly pro tyto tanečníky

---

<sup>780</sup> Historia Polskiego Baletu Narodowego. *Teatr Wielki - Opera Narodowa* [online]. [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://teatrwielki.pl/teatr/polski-balet-narodowy/historia-pbn/>

<sup>781</sup> Ibidem.

vytvořeny podmínky pro rozvíjení jejich kariéry v Polsku, nebo by byly uplatněny jejich zahraniční zkušenosti, mohl by polský balet dosáhnout svého dřívějšího prestiže, jakého se těšilo Velké divadlo. Polské baletní vzdělání by také mohlo mít k dispozici profesionální pedagogický sbor s mezinárodními zkušenostmi a otevřeností k novým baletním inovacím. Avšak ideologie opět zvítězila nad racionálním přístupem k novým tanečním trendům ze západu a rozvoji baletního umění.

### **Conrad Drzewiecki (1926–2007)**

Polský tanečník, choreograf a pedagog. Ve chvíli, kdy vypukla 2. světová válka, mu bylo pouhých 13 let. Podle tehdejších zákonných nařízení byl nucen opustit studium a přihlásit se na úřadu práce. Jeho matka se ho a jeho sestru pokusila vzít a uprchnout, ale neúspěšně. Jeho sestra byla odvezena na nucené práce v Německé říši. Conrad Drzewiecki během války pracoval např. v čistírně a v kasárnách, kde se staral o koně.<sup>782</sup> Po válce nastoupil na studium do baletní školy v Poznani. Během prvních poválečných let se angažoval v tanečním souboru Mikolaje Kopińskiego, působil v poznaňské opeře a v baletním souboru Domu armády. Jeho příběh je ukázkou odolnosti a odhodlání v těch nejtěžších časech. V roce 1956 odjel Drzewiecki na Mezinárodní hudební soutěž Giana Battisty Viottiho ve Vercelli, kde získal první místo a titul Primo Premio Assoluto. Důsledkem vítězství bylo vystoupení v Paříži a smlouva v Teatro San Carlo v Neapoli. Účast větší skupiny polských umělců na této soutěži, k jejíž účasti vyhlásilo Ministerstvo kultury a umění, bylo vnímáno za první vlaštovky moderního tanečního směru a kulturního uvolňování v polském kontextu.<sup>783</sup> Tam Drzewiecki debutoval v prosinci 1956 jako choreograf baletní suity k opeře *Faust* Charlese Gounoda. O několik měsíců později se Drzewiecki navzdory slibné kariéře v Itálii vrátil z rodinných důvodů (onemocnění matky) do Poznaně, ale v poznaňské opeře mu nebyl svěřen žádný nový úkol.<sup>784</sup> Na podzim 1957, Drzewiecki přijal pozvání Felixe Parnella do Paříže. Jeho působení ve Francii trvalo šest let. Drzewiecki se prezentoval v široké škále více než 20 choreografií, které zahrnovaly rozmanité styly – od klasického baletu, přes charakterní tance, až po moderní a revue produkce.<sup>785</sup>

<sup>782</sup> DRAJEWSKI, Stefan: *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014, s. 39.

<sup>783</sup> Ibidem, s. 61.

<sup>784</sup> Conrad Drzewiecki. *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online]. [cit. 2023-07-18]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1341/conrad-drzewiecki>

<sup>785</sup> Ibidem.

V roce 1963 se vrátil na polskou baletní scénu, do poznaňské opery. Stal se šéfem baletu, režíroval, připravoval choreografie a tančil, zde působil až do roku 1973. V dubnu 1964 poprvé uvedl vlastní choreografie: Gershwinovu *Modrou rapsodii*, Ravelovu *La Valse* a Stravinského *Příběh vojáka*. Premiéra se ukázala jako úspěšná a každá další realizace Drzewieckého se stala významnou událostí. O několik let později řekl: "*Můj návrat z Paříže umožnil baletu poznaňské opery seznámit se s novými trendy v západoevropském a americkém tanci. (...) Bylo to velmi odlišné. Diváci nás sledovali se zvědavostí. Někteří tanečníci byli pobouřeni. Neznali techniku současného tance, ale v tradiční technice, klasice, neoklasice, charakteristickém tanci – byli dobří.*"<sup>786</sup>

V průběhu 70. let vyjadřoval Conrad Drzewiecki své nespokojenost se strukturou operního divadla. Trápilo ho, že musí vytvářet baletní mezihry v operách, a vyžadoval, aby baletní soubor měl v rámci poznaňské opery jak programovou, tak organizační autonomii. Když se jeho snahy o dosažení této nezávislosti nesetkaly s úspěchem, rozhodl se zřídit samostatný baletní soubor. Tento krok se uskutečnil 22. června 1973, kdy byl na základě rozhodnutí Národního výboru města Poznaň zřízen státní podnik pojmenovaný "Polski Teatr Tańca – Balet Poznański".<sup>787</sup> V daném období působil Drzewiecki jako umělecký ředitel Poznaňské baletní školy, kde položil základy pro výuku moderního tance. Není náhodou, že 70% tanečníků nově založeného souboru, bylo absolventy této poznaňské baletní instituce.<sup>788</sup>

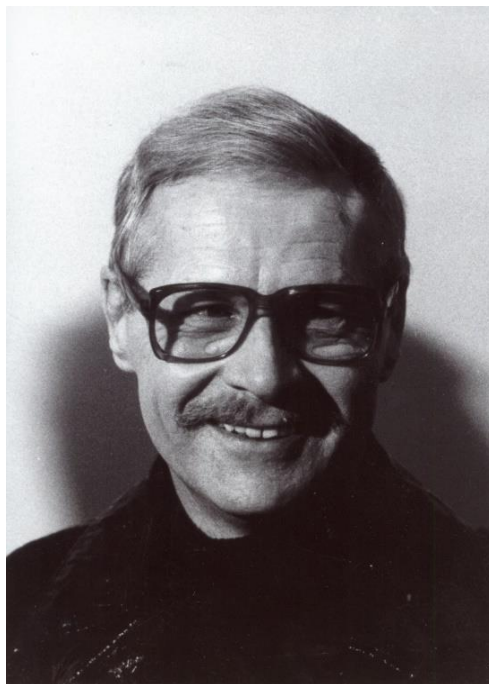
Drzewiecki, jako významná postava polského baletu ve 20. století, byl katalyzátorem revolučních změn ve světě tance v Polsku. Jeho inovativní přístup přetvořil klasický balet do podoby tanečního divadla, které považoval za samostatný umělecký žánr. Jeho vizionářské pojetí vedlo k založení první nezávislé baletní instituce v zemi, která později stanovila standardy pro většinu polských tanečních divadel. Drzewiecki byl také průkopníkem v oblasti technických inovací v divadelní technologii. Jako první introdukoval koncept integrace magnetofonové hudby s orchestrem v rámci jedné představení, což přineslo nové umělecké dimenze. Použití projektoru v baletním představení, ke zvýraznění scénografického efektu, bylo další z jeho průkopnických kroků v Polsku. Navíc, Drzewieckiho Polské taneční divadlo se mohlo pochlubit tím, že jako první v zemi instalovalo plastovou podlahu. Conrad Drzewiecki tedy nejen reformoval polský balet, ale také se podílel na definování nové éry v oblasti tanečního umění a divadelní technologie v Polsku.

---

<sup>786</sup> Ibidem.

<sup>787</sup> Ibidem.

<sup>788</sup> DRAJEWSKI, Stefan: *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014, s. 173.



*Fotografie č. 26 - Conrad Drzewiecki*

## SHRNUTÍ 60. LET A VÝHLED DO DALŠÍHO DESETILETÍ

Éra 60. let v kontextu politického systému reprezentuje období plné paradoxních situací a hlubokých transformací. Tato část se primárně zaměřuje na kulturní aspekty obou zemí, tedy jak Československa, tak Polska, s hlavním důrazem na baletní sféru a důsledky, které zejména československé politické události měly na kulturní scénu. Toto období si zaslouženě vysloužilo přezdívku "zlatá šedesátá". Reprezentovala klíčovou roli v kulturním sektoru, včetně světa filmu, divadla a literatury. Byla to doba plná nových možností a svobody, která nastavovala nové standardy a otevírala nevídané příležitosti.

V 60. letech se tanec, ať už obecně, nebo konkrétně v kontextu Československa a Polska, stal scénou významných proměn a průkopnických inovací. Toto období představovalo zásadní mezník pro svět tance, nejenom v oblasti baletu jako tradičního a prestižního žánru, ale i pro další formy tanečního umění. Změny propukly postupným odklonem od klasického baletu směrem k moderním tanečním formám, které přinášely prvky moderního tance, jazzu a dalších tanečních stylů. Toto rozšíření tanečního repertoáru znamenalo, že tanec se stal dostupnějším a atraktivnějším pro širokou veřejnost. Balet jako žánr prošel obdobím masivních změn v oblastech choreografie, interpretace a scénografie. Toto byla doba, kdy se balet začal více otevírat novým

tanečnickým technikám a interpretacím. Konkrétně se zaměřuji na Laternu magiku a Balet Praha. Mezi osobnostmi se věnuji dvěma nejvýznamnějším reformátorům baletu v obou zemích – Pavlu Šmokovi a Conradu Drzewieckiemu, přičemž detailnější analýza je zaměřená na českou scénu.

Přestože je časový rámec této práce definován do roku 1970, nelze vývoj v tomto případě uzavřít právě tímto rokem. Je nezbytné se ještě ponořit do 70. let minulého století, které nám poskytnou vhled do další profesní kariéry těchto dvou významných osobností. V úvodu 70. let se Pavel Šmok rozhodl vrátit do Československa, nechtěl se stát emigrantem, ale pravděpodobně netušil, jak náročné to bude. Jeho návrat nebyl snadný, jelikož se mu nedařilo získat kvalitní pracovní příležitosti. Jedním z mála, kdo ho pozval ke spolupráci, byl Boris Slovák ze SND. Šmokovi bylo svěřeno nastudování *Listů důvěrných* a vytvoření vlastní verze populárního Stravinského baletu *Pták Ohnivák*. Přes všechny obtíže se vytvořila novátorská inscenace, která byla po úspěšné premiéře shledána ideologicky závadnou a následně stažena z repertoáru. Inscenace se proslavila hlavně díky scénografickému závěru, kdy carevič spustí zlatou klec na svobodného Ptáka Ohniváka poté, co mu pomohl dosednout na trůn. Tento závěr vyvolal výraznou kontroverzi a získal nechvalnou proslulost. Jestli to skutečně byla narážka na události z roku 1968, na to není jednotný názor. Inscenace už dál nemohla být uváděna. Pavel Šmok neměl zakázanou činnost, ale baletní šéfové se spolupráce obávali. Pracoval nárazově pro televizi, opery a operety, činohry.<sup>789</sup>

Přelom 60. a 70. let byl dále na obou scénách ovlivněn i odchody tanečníků do emigrace, čemuž se podrobněji věnuji v rámci kapitoly. Bylo však i několik dlouhodobých problémů v 60. letech, které si baletní scény nesly i do další dekády: *stárnutí souboru, související s chronickým nedostatkem mladých profesionálních kádří, nedořešené otázky odborného školství, sociální postavení tanečních umělců, jejich důchodové zabezpečení atd.*<sup>790</sup>

Stručný pohled do 70. let představuje scénu Národního divadla v Praze. Dramaturgická strategie divadla se často obrací zpět k velkým klasickým dílům. V rámci souboru je význačná postava sólového tanečníka, kterým je Vlastimil Harapes (1946). Tento tanečník se stal symbolem a jednou z nejznámějších postav v tanečních kruzích následujících desetiletí. Jedním z jeho nejvýznamnějších uměleckých úspěchů a nejoblíbenějších u diváků byla dvojrole Romea a Merkucia v tanečním dramatu *Romeo a Julie* od Prokofjeva (1971). Dílo se dočkalo filmové adaptace a dosáhlo velké popularity. Inscenace choreografa Miroslava Kůry a režiséra Petra Weigla zůstala na

---

<sup>789</sup> Historie. *Ballet Prague Heritage* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: <https://balletprague-heritage.cz/historie/>

<sup>790</sup> VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*, s. 43.

repertoáru až do konce sezony 1989/90 a byla uvedena celkem 226krát.<sup>791</sup> Na velkém množství repríz měl neoddiskutovatelný podíl právě Vlastimil Harapes. Jeho ideální dispozice pro tyto role, kterou tvořila mužná postava a oduševnělý výraz, atletická pružnost a síla, nezakrývající jeho něhu a eleganci, ho odlišovala od jiných představitelů. Jeho herecký výraz se však vyznačoval specifickou střídmostí, zdrženlivostí a skoro až cudností v jevištním projevu.

Zkrátka, to, co se v tomto desetiletí událo, ovlivnilo taneční scénu v obou zemích na dlouhá léta dopředu. Taneční svět se stal více dynamickým a inovativním, a to díky odvaze a kreativitě tanečníků, choreografů a dalších lidí, kteří byli součástí taneční scény v této době a nebáli se odlišit a přijmout nové věci. Někdy tyto kroky potřebovaly i mimořádnou odvahu, vykročit proti směru již zaběhlému a oficiálnímu proudu

---

<sup>791</sup> Romeo a Julie (Balet). *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-07-22]. Dostupné <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2923>

## ZÁVĚR

V průběhu 20. století se balet jako umělecká disciplína potýkal s celou řadou výzev a jeho pozice ve světě divadelního umění byla složitá a plná komplikací. Balet, který je všeobecně uznáván jako jedna z nejvyšších forem tanečního umění, byl v minulosti zpochybňován. Hlavními překážkami ve snaze o získání rovnocenného postavení, byla ta skutečnost, že balet musel být respektován pro svou jedinečnost, umělecké kvality a technické nároky, zejména v porovnání s ostatními divadelními formami.

Proč je baletní umění náročnější než ostatní divadelní produkce? Balet, ačkoli je beze slov, komunikuje s divákem na mnoha úrovních. Vyžaduje od diváka soustředěnou pozornost nejen na děj, pohyb tanečníků, jejich výrazy a hudbu, ale také na scénografii a další prvky, které umělci v průběhu představení předávají. Tato vyšší úroveň zapojení ovšem neznamena, že je balet méně poutavým představením. Naopak, vyžaduje od diváka hlubší ponoření do děje a schopnost oddělit se od vlastních myšlenek a starostí, což je pro mnohé náročné. Nicméně, právě tato výzva činí balet jedinečným a fascinujícím uměleckým zážitkem. Ona jedinečnost baletu spočívá v tanečním vyjádření, které je schopné představit komplexní emoce a příběhy prostřednictvím lidského těla a bez použití slov. Toto umění je také ceněno pro svou technickou náročnost a fyzickou námahu, kterou vyžaduje od svých umělců.

Navzdory všem výzvám, se kterými se balet ve 20. století potýkal, zůstává jednou z nejvýznamnějších a nejvíce oceňovaných uměleckých forem na světě. Jeho jedinečnost, krása a technická náročnost ho staví na přední místa v rámci divadelního umění. Balet, jako významná forma uměleckého vyjádření, je složen z mnoha klíčových prvků. Předně jsou to samotní tanečníci. S grácií a elegancí interpretují choreografie, předávají publiku emoce a vyprávějí příběhy, které jsou základním stavebním kamenem každého baletního představení. Dalšími jsou choreografové, kteří se snaží přenést svou tvůrčí vizi na tanečnický (např. Conrad Drzewiecki, Luboš Ogoun, Pavel Šmok). Tito umělci vytvářejí jedinečné kroky a pohyby, jež tanečníci prezentují na jevišti. Choreograf se rovněž podílí na rozhodnutích o kostýmech, rekvizitách a hudebním doprovodu, který výrazně ovlivňuje atmosféru celého představení. Třetí klíčovou roli ve světě baletu hrají pedagogové (např. Eva Jaczová, Zora Šemberová, Tacjana Wysocka). Tito odborníci trénují a vychovávají tanečnický již od jejich dětských let a snaží se v nich probudit vášně pro balet. Současně je učí technickým dovednostem a disciplíně, které jsou nezbytné, a starají se o to, aby tanečníci dosáhli svého plného potenciálu. Balet ale není jen o choreografech a pedagozích. Důležitou roli hrají také

scénografové, kostýmní designéři, hudební skladatelé a mnoho dalších umělců, kteří se podílejí na jeho vytvoření. Každý z nich svým talentem a tvrdou prací přispívá k tomu, aby balet byl tak fascinujícím uměním, jakým dnes je.

Moje disertační práce zkoumané téma přibližuje na základě rozsáhlého pramenného výzkumu a rozšiřuje tak naše znalosti o baletu v poválečných desetiletích. Snaží se k tématu poskytnout komplexní celek informací, který byl přínosný i pro další specifický výzkum dobové baletní scény. Její mírný encyklopedický charakter je nezbytný pro souhrnné chápání a reflexi základních aspektů, které jsou klíčové pro vývoj tohoto uměleckého oboru. Práce usiluje o efektivně široký vhled do problematiky, který by byl užitečný nejen pro historickou a teatrologickou sféru, ale i pro „laické“ zájemce o danou tematiku. Balet je umění nonverbální, proto v práci hrají – nejen pro zvýšení čtivosti a estetické hodnoty textu svoji roli také fotografie umělců, často i z baletních inscenací. Text, včetně historiografického, obohacený o vizuální materiál je v mnoha ohledech názornější a poutavější.

V předkládané disertační práci jsem se snažila poskytnout detailní pohled na specifika vývoje československé a polské baletní scény v období 1945–1970. Má studie se také zaměřuje na zviditelnění a připomenutí řady významných tanečních osobností, které svými uměleckými počiny, ať už choreografickými, tanečními nebo pedagogickými, významným způsobem ovlivnily baletní vývoj na zkoumaném území. V mnoha případech docházelo k jejich ovlivňování i navzájem.

Usilovala jsem o komplexní tematické i časové pojetí tématu. Mým cílem bylo podat stručné a srozumitelné shrnutí dané problematiky, přičemž jsem kladla důraz na komparativní aspekt, porovnávající pražskou (v menší míře brněnskou), bratislavskou a varšavskou situaci a vývoj. Již v průběhu studie se mi postupem času a hlubším ponořením do výzkumu otevírala různá dílčí témata, která navazovala na hlavní linii studie. Jako příklad mohu uvést rotaci baletních šéfů i na menších scénách a jejich vliv, či fenomén přenášení baletních inscenací, vytvořených na hlavních scénách. Tato a další témata by si zasloužila podrobnější zkoumání, v předkládané práci však na ně nebyl prostor.

Již v rámci pramenného výzkumu jsem se zaměřila na řadu klíčových otázek, které jsem si stanovila na počátku své práce. Tyto otázky jsem průběžně zohledňovala nejen během celého procesu, ale také ve finálních shrnutích jednotlivých kapitol. První z mého souboru výzkumných otázek se ukázala být jedním ze základních témat celé mé práce. Dotýkala se porovnání podmínek pro taneční vzdělávání v kontextu Československa a Polska. Po prozkoumání se ukázalo, že velmi důležitý byl rozdíl v přístupu k jednotlivým stupňům vzdělávání, a to nejen v československo-polském kontextu, ale také v českém a slovenském. Především se zdá, že se dodnes klade větší



důraz na primární stupeň vzdělávání, který je formován baletními přípravkami na trvalých divadelních scénách.

Ve druhé polovině 20. století také došlo k důležitému uvědomění si nutnosti zajistit tento typ výuky kvalifikovanými osobnostmi a soustavně rozvíjet zájem malých tanečníků a tanečnic o baletní umění. Cílem je směřovat je k tomu, aby byli schopni dobře zvládnout tuto profesi jak psychicky, tak především fyzicky. To zahrnuje identifikaci vhodné fyziognomie těla, vhodných proporcí pro balet a určení správného času pro přechod tanečníků na špičky. Samozřejmě, jednotlivé stupně vzdělání jsou neodmyslitelně propojeny.

Sekundární úroveň vzdělávání se liší mezi jednotlivými státy, konkrétně mezi Československem a Polskem. Rozdíly jsou patrné především v délce studia a v historickém pojetí vzdělávacích systémů. Polský systém přistupoval k vzdělávání holisticky, což zahrnovalo aspekty jako ubytování, celkový přehled a zdravotní péči. V rámci československého systému tanečního vzdělávání se na taneční konzervatoř nastupovalo později než v Polsku, kde první dva ročníky konzervatoří suplovaly baletní přípravky. Významný rozdíl byl ve zkoumaném období i v terciárním stupni vzdělání. V Československu bylo terciární vzdělávání pro taneční umění zavedeno dříve a byla mu věnována vyšší priorita. Tento faktor je úzce propojen s dalšími aspekty vzdělávacího systému. Vysoký počet absolventů tanečního vzdělání zvýšil počet kvalifikovaných baletních výuk i v menších městech a na menších baletních scénách, tedy nejenom v rámci národních divadel. Po skončení 2. světové války tak poprvé přecházíme do období, kdy baletní výuka nezůstala nákladnou soukromou záležitostí, ale byla institucionálně organizována a bezplatná. To ji učinilo dostupnou pro širší spektrum zájemců o toto umění.

Dalším zkoumaným polem, které úzce souvisí s proměnou tanečního vzdělání, byla otázka, zda podmínky pro vývoj oboru byly v obou státech identické. Odpověď závisí na interpretaci dané otázky, tedy zda se týkala vývoje tanečníků, uváděných děl, popularity nebo společenského uznání. Už krátce po válce nebyly podmínky shodné. Polské území bylo válkou nesrovnatelně více poničeno, obnovení provozu bylo komplikovanější i s ohledem na zničené divadelní budovy, jako například ve Varšavě. Vývoj baletu byl principiálně spojen se vzděláním, jehož diverzitu jsem již popsala výše. Společné rysy lze nalézt v tom, že baletní scény obou zemí byly od konce války ovlivňovány sovětskými pedagogickými metodami, které byly předávány a aplikovány prostřednictvím stáží českých, slovenských i polských baletních osobností v Moskvě či Petrohradě, nebo naopak pobytem sovětských tanečních pedagogů ve sledovaných divadlech. Tam pomáhali s tvorbou osnov pro taneční školy nebo působili na konzervatořích a předávali své zkušenosti osobně.

Následné přebírání děl sovětských autorů, nebo přechod ke klasickým dílům či lidovým motivům je pro obě země v určité oblasti a době shodně charakteristické. Rozdíly nastupují na přelomu 50. a 60. let, kdy se polské hranice dříve otevírají západním tanečním směrům, ať už formou pořádání různých festivalů nebo možností vystupování zahraničních umělců. Rozdíly v přístupu najdeme i v rámci samotného Československa a mezi českou a slovenskou situací. V některých případech poté již nezáleželo na vydaných politických vyhláškách a zákonech, které směřovaly k určitým rozhodnutím, ale na osobách, které si ony zákony vykládaly a řídily se jimi; Lze to ilustrovat na příkladu odchodu Václava Talicha či Miroslava Kůry na Slovensko.

Existuje mnoho témat, která mohou vzbudit zájem v oblasti baletu, a jednou z nich je postavení baletních scén v hlavních městech. Otázka po jejich situaci, roli a odlišnostech byla jedním z bodů mého zájmu a přitahovala moji pozornost svou hloubkou a uceleností. Je to problematika natolik široká a komplexní, že by mohla sloužit i jako samostatné téma pro rozsáhlou práci. Když se na ni podíváme z různých hledisek, objeví se řada aspektů, které je třeba vzít v úvahu pro složení celkového obrazu. Jedním z nich je dramaturgie, která umožňuje analyzovat, jak jsou jednotlivé scény nastavovány a jaký „celkový příběh“ se na nich vypráví. Dalším hlediskem je vyvíjející se choreografie, kde bychom se mohli zaměřit na konkrétní pohyby a techniky, které tanečníci používají. Personální zdroje by nám umožnily prozkoumat, kdo byli lidé stojící za těmito předními scénami, jak byli vybíráni a jaký byl jejich význam pro úspěch baletních scén.

Dalšími aspekty, které byly předmětem mé analýzy, se stala institucionální a finanční hlediska. Prozkoumání institucionálního hlediska umožnilo podívat se na to, jak byly tyto přední scény organizovány, jaké instituce je podporovaly a jaké bylo jejich postavení v rámci širšího kulturního prostředí. Finanční hlediska nám naopak poskytla informace o tom, jak byly tyto scény ekonomicky zabezpečeny a jaký vliv to mělo na jejich provoz a úspěch (např. otázka veřejných a soukromých baletních škol, zestátnění divadel aj.). Stručně řečeno: baletní scény v hlavních městech byly (a stále jsou) hlavními centry tanečního světa. V určitých obdobích však mohla být jejich čelná pozice relativizována výraznými osobnostmi, které stály v čele jiných scén (Brno: I. V. Psota), nebo vnějšími okolnostmi, které soubor nemohl ovlivnit. Extrémním případem byla například válkou zničená Varšava. K těmto faktorům je třeba připočítat i roli tanečních školských institutů, které byly úzce propojeny s těmito scénami, velkou roli hrála velikost baletního souboru a prestiž jeho vnímání veřejností.

Jedním z klíčových hledisek, které jsem zkoumala v předložené práci, byla otázka, do jaké míry byl kulturní sektor, konkrétně baletní scéna, ovlivňován ze strany stranického vedení, a to nejen v Československu, ale i v Polsku. Toto téma se ukázalo být zásadním v mnoha ohledech. Vliv stranického vedení na baletní scénu se

neprojevoval pouze na úrovni dramaturgie, jak by se mohlo zdát na první pohled. Skutečnost byla mnohem komplexnější. Vlivy sahaly mnohem hlouběji a zasahovaly celou řadu aspektů fungování divadla. Jedním z klíčových momentů bylo již zestátnění divadel a převzetí státní kontroly nad jejich vedením. To představovalo zásadní obrat v jejich fungování a otevíralo dveře pro následné zásahy. V tomto ohledu sehrál zcela zásadní roli tehdejší divadelní zákon.

Kontrola nad divadly byla zajišťována také tím, že vedoucí činitelé souborů museli být vhodnými kandidáty i po stránce ideologické a stranické. Stranické vedení přitom mělo „své lidi“ i uvnitř souborů. K prosazování stranické kulturní politiky byly zřizovány nové divadelní rady a výbory. Nemenší roli měla schvalovací procedura dramaturgie, která opět sloužila stranickému monitoringu a regulaci kulturního dění. V rámci komparace lze konstatovat, že v první polovině 50. let byla tato kontrola formou i rozsahem v obou baletních scénách, v Československu i Polsku, velmi podobná. V československém kontextu pak docházelo k umocňování krize bolestivými ztrátami klíčových postav baletní scény, jmenovitě I. V. Psoty a Saši Machova. V obou případech lze nemalou míru viny a zodpovědnosti přičíst tehdejšímu politickému režimu.

Situace se v polském prostředí začala uvolňovat o několik let dříve, což bylo ovlivněno politickými událostmi polského „října 1956“. Toto uvolnění vedlo k většímu rozšíření baletní scény. V Československu až 60. léta přinesla významný kulturní rozkvet, na který se dodnes vzpomíná a z něhož se čerpá inspirace. Tzv. obrodný proces byl však násilně přerušen sovětskou invazí roku 1968 a následnou normalizací, kdy se během represí začátku 70. let rozhodla řada baletních umělců zůstat v zahraničí. Byla to významná ztráta pro československou baletní scénu, jejíž kontinuita byla přerušena a byl ztracen cenný kontakt se zahraničním uměním. Zkrátka, vliv stranických zásahů do vedení baletní scény byl v Československu i Polsku značný a měl dlouhodobé důsledky. Jeho projevy sahaly od dramaturgie po vedení divadel a ovlivňovaly celkový vývoj baletního umění v obou zemích.

Jednou z klíčových otázek, na kterou jsem se pokoušela odpovědět, zní, zda mezi československou a polskou baletní scénou došlo k nějaké formě spolupráce. Tato otázka se nevyhnutelně vynořila vzhledem k blízkosti obou států a také kvůli významnému vlivu baletních tanečníků, kteří přišli z polského území do Československa v období mezi oběma světovými válkami (např. Remislav Remislavský, Jelizaveta Nikolská). V této době bylo patrné, že mezi oběma baletními scénami existovala určitá forma výměny a spolupráce. Meziválečné období však bylo také poznačeno velkým počtem umělců, kteří opouštěli sovětské impérium a směřovali své kroky do dalších zemí, včetně Československa. Tento odliv talentů na západ souvisel s aktuálními politickými důvody.

Po 2. světové válce se ovšem situace výrazně změnila. Nejtalentovanější umělci sovětského bloku, kteří hledali svou budoucnost v jiných zemích, se již nesnažili dostat do Československa nebo Polska. Místo toho zamířili na Západ. Až do počátku 21. století zůstala tato situace v podstatě neměnná. Následně se však objevily některé známky návratu k původnímu vzoru. Například vedení Národního baletu v Praze převzal varšavský rodák Filip Barankiewicz, který se ujal vedení baletního souboru Národního divadla po svém zahraničním angažmá ve stuttgartském souboru. Přesto se zdá, že tento trend je spíše výjimkou než pravidlem, a baletní scény Československa a Polska zůstávají z velké části oddělené.

Při výzkumu jsem si vytýčila čtyři hlavní hypotézy. Ty byly předem stanovené a vybrané tak, aby odpovídaly a byly propojeny s hlavní výzkumnou otázkou. Výzkumem jsem se snažila tyto hypotézy potvrdit nebo vyvrátit. Po dokončení mého výzkumu jsem mohla konstatovat, že všechny čtyři teze byly alespoň částečně, nebo dokonce úplně potvrzeny. První hypotéza se týkala vztahu mezi proměnou kulturní politiky a tehdejším tanečním vývojem. Výzkum potvrdil, že proměna kulturní politiky skutečně měla silný vliv na proměnu a směr vývoje tehdejšího tanečního proudu. Druhá teze byla výzkumem potvrzena pouze částečně – týkala se role hlavních měst států jako určujících center pro vývoj tehdejšího tanečního divadla. Přestože byl tento předpoklad potvrzen pouze zčásti, bylo možné si vysvětlit důvody na základě související další, třetí výzkumné otázky. Šlo o vývoj českého baletu za doby komunistické vlády. Ukázalo se, že ze strany komunistických představitelů bylo do vývoje českého baletu zasahováno mnohem citelněji, než se dělo v Polsku. Ovšem v obou zemích výzkum potvrzuje stranické zásahy a nelze jednoznačně tvrdit, že v Československu byly vždy výrazně citelnější.

Poslední hypotéza se týkala srovnání míry otevřenosti tanečního světa novým impulzům a tanečním osobnostem ze zahraničí (např. Maurice Béjart). Zde bylo možné konstatovat pouze její částečné potvrzení, neboť by bylo potřebné vztahovat tuto analýzu vždy jen ke kratšímu určitému úseku zkoumaného období. V meziválečné době byl moderní výrazový tanec v Československu a Polsku velmi populární a na vysoké úrovni. V poválečných a v 50. letech však došlo k jeho útlumu v obou zemích. Na polské taneční scéně byl opětovný vzestup zaznamenán dříve, přesto však obě taneční scény, jak česká, tak polská, prošly v 60. letech obdobím neuvěřitelného vzestupu, a to díky jejich hlavním osobnostem. Naopak, slovenská scéna zůstala ve vzájemném srovnání upozaděna.

Dovolte mi, abych zde stručně představila myšlenku, která mě od samého počátku zaměstnávala. Kterým směrem se bude ubírat budoucnost a očekávaný vývoj baletu v kontextu 21. století, éry nespoutané rychlostí a využíváním pokročilých technologií? Je baletu předurčeno, aby expandoval a rozšířil svou přítomnost v rámci veřejného

prostoru? A jaké je postavení těch, kteří přispěli k jeho rozvoji a jsou neoddelitelnou součástí jeho historického odkazu? Balet se momentálně nachází v náročné pozici. Jedním z hlavních důvodů je skutečnost, že televizní vysílání a internetová „zábava“ se pro většinu populace stala mnohem snadněji dostupná, levnější a v mnoha směrech pohodlnější než návštěva baletních představení. To je zásadní problém a jeden z největších rozdílů oproti době před sto lety.

Nicméně věřím, že balet si udrží své jedinečné postavení v oblasti tanečních umění. Myslím, že bude dále hluboce rezonovat v srdcích dalších generací, jak publika, tak zejména nově se rozvíjejících baletních talentů. Ti přes všechny náročné výzvy, které balet přináší, se opakovaně věnují tomuto tanečnímu umění s plným nasazením a celoživotním závazkem. Moje disertace byla původně koncipována s podstatným orálně historickým akcentem, který však, resp. namnoze znemožnila epidemie covidu. Těžiště výzkumu se tak posunulo do oblasti písemných, případně obrazových pramenů. Jsem nesmírně vděčná za možnost poznat v rámci práce na disertaci některé z významných baletních umělců osobně a učit se od nich. Poslouchat jejich příběhy a názory bylo pro mě mimořádně obohacující. Nejenže jsem dostala šanci učit se od nejlepších v oboru, ale také jsem měla možnost se s nimi setkat a poznat je i po jejich lidské stránce, tedy nejen jako umělce. Mou nejhlubší výsostnou vděčností bych ráda vyslovila těm z nich, kteří již nejsou mezi námi. V průběhu mého výzkumu jsem měla možnost potkat několik baletních umělců, kteří už nás opustili. Jejich vášeň pro balet na mě hluboce zapůsobila a nikdy ji nezapomenu. Jsem pevně přesvědčena, že jejich přínos pro svět baletu a jejich odkaz bude trvalý. Pokud tato moje práce přispěje k tomu, že se jejich jména budou nadále připomínat, a pokud poskytne orientační body pro poznání poválečného vývoje baletních scén a školství pro další zájemce o výzkum této problematiky, pak splnila svůj účel.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

- ABS – Archiv bezpečnostních složek  
AMU – Akadémie múzických umění  
AUS VN – Armádní soubor Víta Nejedlého  
AVS – Armádní výtvarné studio  
ČSLA – Československá lidová armáda  
ČTK – Československá tisková kancelář  
DAMU – Divadelní akademie múzických umění  
DJGT – Divadlo Jozefa Gregora Tajovského  
GITIS – Ruská akademie divadelního umění.  
HAMU – Hudební akademie múzických umění  
IDU – Institut umění – Divadelní ústav v Praze  
IPA – interpretative phenomenological analysis – interpretativní fenomenologické analýzy  
JAMU – Janáčkova akademie múzických umění  
KDA – Kylian Dance Archive  
KNV – Krajský národní výbor  
KTA – Kyliánův taneční archiv  
KTT HTF VŠMU – Katedra tanečnej tvorby Hudebná a tanečná fakulta Vysoké školy múzických umění  
MŠVU – Ministerstvo školství, věd a umění  
MIO – Ministerstvo informací a osvěty  
NA ČR – Národní archiv České republiky  
ND – Národní divadlo  
NDT – Neues deutsches Theater  
NKVD – Narodnyj komissariat vnutrennich děl (Lidový komisariát vnitřních záležitostí)  
PKB – Pražský komorní balet  
PBN – Polski Balet Narodowy  
PČM – Protektorát Čechy a Morava  
PWSM – Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna  
RZAWP – Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego  
SDB – Státní divadlo v Brně  
SĽUK – Slovenský ľudový umelecký kolektív  
SNA – Slovenský národný archiv  
SND – Slovenské národné divadlo  
SPN – Státní pedagogické nakladatelství  
StB – Státní bezpečnost

Studio ČAF – Studio Československého armádního filmu  
TK HAMU – Taneční katedra Hudební akademie múzických umění  
UK – Univerzita Karlova  
ÚKVČ – Ústav pro kulturně výchovnou činnost  
UMCF – Hudební univerzita Fryderyka Chopina  
ÚRO – Ústřední rada odborů  
ÚSMV – Ústřední soubor ministerstva vnitra  
ÚV KSČ – Ústřední výbor Komunistické strany Československa  
ÚVS – Umělecký vojenský soubor Praha  
VŠMU – Vysoká škola múzických umění v Bratislavě  
VŠUP – Vysoká škola uměleckoprůmyslová  
VUS – Vojenský umělecký soubor hrdiny Sovětského svazu kapitána Jána Nálepky v Bratislavě

## POUŽITÉ PRAMENY

### LITERATURA

- AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Vyd. 1. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, 340 s. ISBN 80-903051-0-5.
- AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho osobnosti*. Vyd. 1. Praha: Ježek, 1999. 341 s. ISBN 80-85996-28-6.
- BARTKO, Emil T. *Balet Slovenského národného divadla 1920–2003*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenské národné divadlo, 2003. 96 s. ISBN 80-969041-9-1.
- BARTKO, Emil T. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920-2010*. Vyd. 1. Bratislava: Divadelný ústav, 2011. 259 s. Slovenské divadlo. ISBN 978-80-89369-40-9.
- BARTKO, Emil T. *Stručná encyklopédia tanečného umenia*. Vyd. 1. Bratislava: Verbunk, 2018. 637 stran. ISBN 978-80-972203-2-7.
- BENŠOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Eva; ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planete*. Vyd. 1. Praha: Národní divadlo, 2008. 189 s. ISBN 978-80-7258-272-3.
- BÍLEK, Jiří et al. *Československá lidová armáda v koaličních vazbách Varšavské smlouvy: květen 1955 – srpen 1968*. Vyd. 1. Praha: Ministerstvo obrany České republiky, 2008. 257 s. Historie československé armády; 7. ISBN 978-80-7278-472-1.
- BROCKETT, Oscar , G, HILDY, Franklin J. *Dějiny divadla*. Praha: Rybka Publishers, 2019. 1142 stran. ISBN 978-80-87950-66-1.
- BRODSKÁ, Božena a VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2004. 448 s. ISBN 80-7331-004-X.
- BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 236 s., lvi s. obr. příl. ISBN 80-7331-047-3.
- BUZEK, Stanislav. *Stanislav Buzek: danseur noble*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Jan Janoušek R-studio, 2004. 127 s. ISBN neuvedeno.
- CALTOVÁ, Marie et al. *Divadlo J. K. Tyla*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1991. 154 s. ISBN 80-7088-042-2.
- CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Vyd. 1. Praha: KANT, 2011. 163 s. AMU, Disk. Velká řada; sv. 17. ISBN 978-80-7437-051-9.
- CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 218 stran. 2 sv. ISBN 80-7331-027-9.
- CLARK, Katerina. *Moskva, čtvrtý Řím: stalinismus, kosmopolitismus a vývoj sovětské kultury 1931-1941*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. 624 stran. Šťastné zítřky; sv. 21. ISBN 978-80-200-2589-0.
- ČEPCOVÁ, Lucie, ed. a FALTÝNEK, Vilém, ed. *Ženy v pohybu: Božena Brodská, Zdenka Kratochvílová, Eva Kröschlová, Hana Machová, Jiřina Šlezingrová, Inka Vostřezová*. Vyd. 1. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020. 198 stran. (O)hlasy žen v české kultuře; 4. svazek. ISBN 978-80-7008-441-0.
- ČERNÝ, František. *Za divadlem starým i novým*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2005. 464 stran. ISBN 80-246-0940-1.
- ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945 – 1955*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. 526 s. ISBN 978-80-200-1502-0.
- DIVADELNÍ ÚSTAV. *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2000. 615 s. ISBN 80-7008-107-4.



- DIVADELNÍ ÚSTAV. Kabinet pro studium českého divadla. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s. ISBN 80-7008-112-0.
- *Divadelní žatva 1960*: aktiv o problémech současného baletního umění ve dnech 11. – 13. dubna 1960 v Brně. Vyd. 1. Praha: Svaz čs. divadelních umělců, 1960. 71 s.
- DRAJEWSKI, Stefan. *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*. Vyd. 1. Poznaň: REBIS, 2014. 390 stran. ISBN 978-83-7818-523-9.
- DUFKOVÁ, Eugenie, ed. *Ad honorem Igor Vejsada*. Vyd. 1. Brno: [nakladatel není známý], 2021. 119 stran. ISBN 978-80-900699-9-2.
- DUFKOVÁ, Eugenie. *Váňa Psota*. Vyd. 1. Brno: Ryšavý, 1997. 165 s. ISBN 80-86137-01-5.
- FRANC, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017. 382 stran. ISBN 978-80-7331-422-4.
- FRANC, Martin, ed. a KRÁTKÁ, Lenka, ed. *Dějiny Akademie múzických umění ve vyprávěních*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2017. 311 stran. ISBN 978-80-7331-398-2.
- FRIEDL, Jiří et al. *Dějiny Polska*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. 690 stran. Dějiny států. ISBN 978-80-7422-306-8.
- FRIEDL, Jiří. *Češi a Poláci na Těšinsku 1945-1949*. Vyd. 1. Praha: Historický ústav AV ČR, 2012. 314 s. ISBN 978-80-7286-204-7.
- Gottwald, Klement. *Kupředu, zpátky ni krok!: sborník projevů předsedy vlády a dokumentů ze dnů 17. - 29. února 1948: akční program nové Gottwaldovy vlády přednesený v ÚNS dne 10. března 1948*. Praha: Orbis, 1948. 78 s.
- HOROWITZ, Joseph. *Artists in Exile: How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*. New York: HarperCollins, 2009. 556 s. ISBN - 9780061971303. (s. 37) ebook
- HOŠKOVÁ, Jana et al. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945-2005*. Vyd. 1. Liberec: Knihy 555, 2005. 159 s. ISBN 80-86660-14-1.
- HRONKOVÁ, Libuše, ed. *Nina Jirsíková. Vzpomínky tanečnice*. Vyd. 1. Praha: Národní muzeum, 2013. 246 s. ISBN 978-80-7036-392-8.
- JÁNSKÝ, Emanuel. *Divadelní žatva 1948: sborník dokumentů o novém československém divadle*. Vyd. 1. Praha: Umění lidu, 1948. 228 s.
- JUDT, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. Praha: Slovart, 2008. 986 s. ISBN 978-80-7391-025-9.
- JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. 679 s. ISBN 978-80-200-1720-8.
- JUST, Vladimír et al. *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s. ISBN 80-7008-056-6.
- KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1967-1969. 4. část*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1993.
- KAZILOVÁ, Zdeňka a kol. *Jihočeské divadlo*. Vyd. 1. České Budějovice: Jihočeské divadlo v nakl. E.W.A. edition, 1990. 152 s. ISBN 80-900175-0-9.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2004. 359 s. Otazníky našich dějin. ISBN 80-7277-212-0.
- KOCIOŁKOWSKA, Bożena; LERSKI, Tomasz M. *Pierwsza dama warszawskiego baletu*. Varšava: BELLONA, 2016. 391 s. ISBN 978-83-11-14356-2.

- KOCOURKOVÁ, Lucie. *(Studio) Balet Praha: nová vlna československé choreografie*. Vyd. 1. Praha: Balet Praha, 2021. 237 stran. Studio Balet Praha a Pražský komorní balet – historie a osobnosti. ISBN 978-80-908294-0-4.
- KOCOURKOVÁ, Lucie. *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2018. 263 stran. Universum. ISBN 978-80-242-6066-2.
- KOURA, Petr; KOUROVÁ, Pavlína. *České Vánoce: od vzniku republiky do sametové revoluce*. Praha: Máj, 2010. ISBN 978-80-7363-252-6.
- KOVÁČ, Dušan. *Dějiny Slovenska*. 2. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. 434 s. Dějiny států. ISBN 978-80-7422-099-9.
- KRÓL-KACZOROWSKA Barbara, *Teatry Warszawy. Budyunki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986, ISBN 83-06-01183-X.
- KUSÁK, Alexej, MOHYLA, Otakar, ed. a KLOMÍNEK, Miroslav, ed. *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998. 663 s. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-055-3.
- LANZOVÁ, Isabelle. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Vyd. 1. Praha: Institut umění-Divadelní ústav, 2011, 301 s. ISBN 80-700-8267-4.
- LEWIS, Helen. *A time to speak*. 1st publ. Belfast: Blackstaff Press, 1992. xi, 132 s. ISBN 0-85640-491-8
- MAMONTOWICZ-ŁOJEK, Bożena. *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978. 264 s.
- MISTRÍK, Miloš a kolektiv. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Vyd. 1. Bratislava: Veda, 1999. 539 s. ISBN 80-224-0577-9.
- MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Samostatné koncerty baletu AUsu*. AMU, s. 11.
- MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vyprávění o tanci na jevišti*. Vyd. 1. Praha: NIPOS – ARTAMA, 2009. 71 s. ISBN 978-80-7068-231-9.
- MOHN, Volker. *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*. Vyd. 1. Praha: Prostor, 2018. 519 stran. ISBN 978-80-7260-372-5.
- MULTARZYNSKI, Julius; WITKIEWICZ, Jan Stanislaw. *Balet w Polsce/Ballet in Poland*. Varšava: Iskra, 1998. 154 s.
- NĚMEČEK, Jan. *Od spojení k roztržce: [vztahy československé a polské exilové reprezentace 1939-1945]*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2003. 373 s., [16] s. obr. příl. ISBN 80-200-1145-5.
- NOŽINA, Miroslav. *Dějiny Kambodže*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 380 s. Dějiny států. ISBN 978-80-7106-897-6.
- PEHR, Michal. *Zápas o nové Československo 1939-1946: válečné představy a poválečná realita*. Vyd. 1. Praha: NLN, 2011. 237 s. Knižnice Dějin a současnosti; sv. 41. ISBN 978-80-7422-082-1.
- PELIKÁN, Jarmil. *Nástin dějin polského divadla*. Vyd. 1. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1988. 119 s., 62 s. il. Spisy Univerzity J. E. Purkyně v Brně. Filozofická fakulta; č. 286. ISBN 80-210-0029-5.
- PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ. *170 let konzervatoře v Praze*. Praha: Konzervatoř, 1981
- PROCHÁZKA, Jan. *Cesta plzeňské činohry za socialistickým divadlem 1945–1965*. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865-1965: sborník*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1965. 53-59.
- PROCHÁZKA, Vladimír, ed. *Národní divadlo a jeho předchůdci: slovník umělců divadel Vlastenského, Stavovského, Prozatímního a Národního*. Praha: Academia, s. 411.
- PUDELEK, Janina. *Warszawski balet w latach 1867-1915*. Krakov: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 1981. 228 s.
- SCHMIDOVÁ, Lidka. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962. II-004-62.
- SOBOTKOVÁ, Naděžda a Alena ŠLOUFOVÁ. *Národní divadlo? Alfa i omega mého života!*. Vyd. 1. Praha: Sabongui Production, 2013, 143 s. ISBN 978-80-260-4371-3.

- ŠNEJDÁREK, Josef. *Co jsem prožil*. Praha: Melantrich, 1939. 248 stran.
- ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla I*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 731 s. ISBN 978-80-8190-039-6.
- ŠTEFKO, Vladimír ed. *Dejiny slovenského divadla II*. Bratislava: Divadelný ústav, 2018. 1195 s. ISBN 978-80-8190-066-2.
- ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013, 242 s. ISBN 978-80-7331-268-8.
- TURSKA, Irena. *Taniec w Polsce 1945-1960*. Vyd. 1. Varšava: Wydawnictwo artystyczno-graficzne, 1962, 186 s.
- TURSKA, Irena. *Almanach baletu polskiego 1945–1974*. Kraków: Polskie Wydaw. Muzyczne, 1983, s. 91.
- VAŠUT, Vladimír. Plzeňský balet. In: *Sto let českého divadla v Plzni: 1865-1965: sborník*. Vyd. 1. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1965. 84-89.
- VAŠUT, Vladimír. *Problémy soudobého baletu: Výběr článků ze zahraničních časopisů*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 1972. 81 s.
- VAŠUT, Vladimír. *Saša Machov*. Vyd. 1. Praha: Panorama, 1986. 269 s.
- VAŠUT, Vladimír. *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*. Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, 92 s.
- VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. Vyd. 1. Praha: Akropolis, 1997. 75 s. ISBN 80-85770-53-9.
- VLČKOVÁ, Olga. *Divadlo a divadelní scény*. Vyd. 1. V Praze: Paseka, 2014. 154 s. Zmizelá Praha. ISBN 978-80-7432-564-9.
- VYKOUKAL, Jiří, TEJCHMAN, Miroslav a LITERA, Bohuslav. *Východ: vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944-1989*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2000. 860 s. Historická řada. ISBN 80-85983-82-6.
- WYSOCKA, Tacjana. *Dzieje baletu*. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. 604 s.
- WYSOCKA, Tacjana. *Wspomnienia*. Warszawa: Czytelnik, 1962, s. 350.
- ZBAVITEL, Miloš. *Divadlo v Opavě: 200 let = Theater in Troppau: 200 Jahre: 1805-2005*. Ostrava: Montanex, 2005. 249 s. ISBN 80-7225-196-1.
- ZUBÁKOVÁ (JEDLIČKOVÁ), Blanka. *Ženy na rozcestí: divadlo a ženy okolo něj 1939-1945*. Vyd. 2., doplněné. Praha: Academia, 2016. 246 stran. ISBN 978-80-200-2636-1.

## STUDIE A ČLÁNKY

- BARTKO, Emil T. *Profil tanečníka: Tomáš Schramek (110-113)*, In: LISZKAYOVÁ, Ivica a kol. *Tradičie v inovatívnych procesoch v tanečnom umení a vo vzdelávaní. Tanečný kongres – Tanec.SK 2017*. Bratislava: VŠMU v Bratislavě, Centrum výskumu HTF, 2019. 195 stran.
- BENONIOVÁ, Marcela. „Nevymřeme po meči,“ říká Daniel Wiesner, s. 248–250. Ročenka 2016/2017 Taneční aktuality.cz.
- BULÍNOVÁ, Karolína et al. Je tanec profesí? In: BULÍNOVÁ, Karolína et al. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 47–115.
- BULÍNOVÁ, Karolína. Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žítí“. In: BULÍNOVÁ, Karolína et al. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 47–115.

- DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Jubileum baletního souboru Jihočeského divadla. In: *Taneční aktuality, speciální vydání 2019 – výročí českého tance. Praha Taneční aktuality, 2019, s. 150-151. Jubileum baletního souboru Jihočeského divadla (150–151).*
- FLOWER, Lynda. “My day-to-day person wasn’t there; it was like another me”: A qualitative study of spiritual experiences during peak performance in ballet dance. *Performance Enhancement & Health*. 2016, 4(1-2), 67-75.
- GAJDOŠOVÁ, Eva. Ella Fuchsová Lehotská (197–199). In: LISZKAYOVÁ, Ivica; POLÁKOVÁ, Marta. *Tanečný kongres – Tanec.SK 2015. Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos*. Bratislava: VŠMU, 2016, s. 197.
- GAJDOŠOVÁ, Eva. *Rytier tanca Titus Pomšár (106-109)*, In: LISZKAYOVÁ, Ivica a kol. *Tradície v inovatívnych procesoch v tanečnom umení a vo vzdelávaní. Tanečný kongres – Tanec.SK 2017*. 2. vyd. Bratislava: VŠMU, 2019. 195 stran.
- GREMLICOVÁ, Dorota a Elvíra NĚMEČKOVÁ. Čeští pedagogové na Katedře tanečního umění VŠMU v Bratislavě. In: LISZKAYOVÁ, Ivica a POLÁKOVÁ Marta. Absolventi Katedry tanečnej tvorby a ich prínos pre rozvoj tanečného umenia na Slovensku (22. – 27). In: *Zborník príspevkov z tretieho slovenského tanečného kongresu a odborných sympózií s medzinárodnou účasťou*. Bratislava: VŠMU, 2018.
- GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha: Státní opera Praha / Taneční listy, s. 101.
- HOLUB, Ondřej. Famíra vs Machov. Emanuel Famíra – muž, který netoužil po Jaru. Portrét ortodoxního komunisty, 279–324. In: *Soudobé dějiny* 2/2020. vol. 27.
- KNAPÍK, Jiří. Akční výbory a kultura na prahu nové doby 455-475. In: *Soudobé dějiny*, r. 9, č. 3-4, s. 456.
- KOCOURKOVÁ, Lucie. Fenomén Pavel Šmok. *Národní divadlo*. Praha: Národní divadlo, 2012, r. 130, č. 2, s. 12.
- KOVÁŘOVÁ, Miroslava. Vedúci Katedry tanečnej tvorby a ich prínos pre rozvoj tanečného umenia na Slovensku. (50-57). In: LISZKAYOVÁ, Ivica a Marta POLÁKOVÁ. *Absolventi Katedry tanečnej tvorby a ich prínos pre rozvoj tanečného umenia na Slovensku: Zborník príspevkov z tretieho slovenského tanečného kongresu a odborných sympózií s medzinárodnou účasťou*. Bratislava: HTF VŠMU, 2018.
- MAŇÁK, Jiří. Problematika odměňování české inteligence v letech 1945-1948: (Příspěvek k objasnění počátků nivelizace). *Sociologický časopis*. Praha: Academia, nakladatelství Československé akademie věd, 1967, 3(5), 529-540.
- NALIWAJEK, Katarzyna. Nazi musical imperialism in occupied Poland. (61–81). In: FANNING, David; LEVI, Erik. *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945*. London: Routledge, 2020.
- NEČASOVÁ, Natálie. *Rozhovor s Evou Kröschlovou: „U nejmodernějších děl mi většinou chybí tanec.“* (s. 239–244). In: *Taneční aktuality.cz. Ročenka 2016/2017*. Brno: Tribun, 2017.
- RAUCHOVÁ, Jitka. *Divadelní fakulta Akademie múzických umění v letech 1968-1969*, s. 22-28. In: PETRÁŠ, Jiří a Libor SVOBODA, ed. *Jaro '68 a nástup normalizace: Československo v letech 1968-1971*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2018, 480 s..
- SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor se Zorou Šemberovou. *Taneční aktuality 2007/2008*. Brno: Tribun, 2008.
- SRBA, Bořivoj. *Z osudu českých divadel za nacistické okupace (1939-1945)*. In: ZÁVODSKÝ, Artur (redigoval) *Otázky divadla a filmu = Theatralia et cinematographica II*. Vyd. 1. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1971. 386 s. Spisy filosofické fakulty University J. E. Purkyně v Brně.
- ŠUTKOVÁ, Lucia. VZNIK A VÝVOJ TANEČNÝCH VZDELÁVACÍCH INŠTITÚCIÍ. In: RAJSKÝ, Andrej. *Aktuálne teoretické a výskumné otázky pedagogiky v konceptoch*

- dizertačných prác doktorandov* [online]. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2018, s. 115-118.
- ŠUTKOVÁ, Lucia. Vznik a vývoj tanečných vzdelávacích inštitúcií. In: RAJSKÝ, Andrej. *Aktuálne teoretické a výskumné otázky pedagogiky v konceptoch dizertačných prác doktorandov* [online]. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2018, s. 116.
  - VINCENTOVÁ, Zlatoška. *Rozvoj tanečného školstva v Bratislave (64–69)*. In: LISZKAYOVÁ, Ivica; POLÁKOVÁ, Marta. *Tanečný kongres – Tanec. SK 2014. Inovácia a tvorivosť jako stratégia udrateľného rozvoja*. Bratislava: VŠMU, 2015, s. 65.
  - VOJTEK, Miklós. Významná osobnosť slovenského baletného umenia Eva Jaczová (191–196). In: LISZKAYOVÁ, Ivica; POLÁKOVÁ, Marta. *Tanečný kongres – Tanec. SK 2015. Osobnosti v tanečnom umení a ich prínos*. Bratislava: VŠMU, 2016, s. 193-194.
  - WAINWRIGHT, Steven P. a Bryan S. TURNER. 'Just Crumbling to Bits'? An Exploration of the Body, Ageing, Injury and Career in Classical Ballet Dancers. *Sociology*. 2006, 40(2), 237-255.

## ARCHIVNÍ PRAMENY

Archiv bezpečnostních složek

Archiv Moravského divadla Olomouc

Archiv Národního divadla

- dtb. Umělci a spolupracovníci, dostupné online
- Osobní složky baletních umělců

Archiv Národního divadla v Brně

- Osobní složky baletních umělců
- Divadelní fondy

Divadelného ústavu Bratislava

- Zbierka osobností

Divadelní ústav Praha

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

- Archiv

Městské muzeum Antonína Sovy v Pacově

- f. Saša Machov

Národní archiv

- f. Archiv Národního divadla
- f. Ministerstva informací
- f. Ministerstvo školství a kultury
- f. Ministerstvo vnitra II, Praha – Stíhání válečných zločinců
- f. ÚKVČ – Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha; KSC – Ústřední výbor 1945–1989

## TISKOVINY – PERIODIKA A ČASOPISY

- *Lidové noviny* (1944)
- *Národní politika* (1944)
- *Rudé právo. Ústřední orgán Komunistické strany Československa* (1946)
- *Slovenská hudba* (1965)
- *Taneční aktuality* (2007-2017)
- *Taneční listy* (1947-1950, 1963-1970)
- *Věstník ministerstva školství a osvěty* (1945, 1948)

## ABSOLVENTSKÉ PRÁCE

- BARTOŠ, Josef. *Konference čs. tanečních umělců 1950 v kontextu dobové kultura a politiky*. Praha, 2015. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce prof. Mgr. Dorota Gremlíková.
- JAROLÍMOVÁ, Hana. *Historie baletu Jihočeského divadla od roku 1945 do roku 2009*. Brno, 2011. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění. Vedoucí práce doc. Mgr. Ludvík Kotzian.
- MUSILOVÁ, Barbora. *Vývoj tanečního školství v Brně*. Brno, 2013. Diplomová práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Vedoucí práce doc. Mgr. Ludvík Kotzian.
- RUTKOWSKA-SAGATA, Agnieszka Dominika. *Współczesne problemy kształcenia pedagogów tańca*. Warszawa, 2019. Rozprawa doktorska. Prof. Dr hab. Krystyna Pankowska. Wydział Pedagogiczny. Uniwersytet Warszawski. Warszawa 2019.
- ŠMIDRKAL, Václav, 2014. „Něžné zbraně“: *Múzické instituce socialistické armády v Československu, NDR a Polsku*. Disertační práce, vedoucí prof. PhDr. Jaroslav Kučera, CSc. Praha: Univerzita Karlova v Praze, s. 289.
- ŠTÍPA, Michal. *Pozice uměleckého šéfa baletu v českých divadlech a srovnávání různých přístupů jiných uměleckých šéfů z pohledu tanečníka a vlastní zkušenosti s vedením baletu*. Bakalářská práce. Brno, 2021. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Vedoucí práce: doc. Mgr. Hana Halberstadt.
- MOZINGO, Karen A., (2008). *Crossing the Borders of German and American Modernism: Exile and Transnationalism in the Dance Works of Valeska Gert, Lotte Goslar, and Pola Nirenska* [Doctoral dissertation, Ohio State University] 170 pages. Online Theses and Dissertations Center.

## INTERNETOVÉ ČLÁNKY A DALŠÍ ONLINE ZDROJE

### Internetové články

- BARTOŠ, Josef. Přesně vyměřený čas Věry Untermüllerové. *Taneční aktuality*. [online]. 2017 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/presne-vymereny-cas-very-untermullerove>
- BENEŠ, Ladislav. Ivo Váňa Psota – přes překážky ke hvězdám. *Taneční aktuality*. [online]. 2018 [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/ivo-vana-psota-pres-prekazky-ke-hvezdam>

- BLACK, Rebecca. Belfast pays Holocaust Day tribute to dance teacher Helen Lewis who survived Nazi death camp. *Belfasttelegraph* [online]. 2017 [cit. 2021-08-17]. Dostupné z: <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/belfast-pays-holocaust-day-tribute-to-dance-teacher-helen-lewis-who-survived-nazi-death-camp/35395880.html>
- CVEKLOVÁ, Bohumíra. Laurette Hrdinová by oslavila 110 let. *Taneční aktuality* [online]. 2017 [cit. 2023-04-02]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/laurette-hrdinova-by-oslavila-110-let>
- ČIŽMÁRIKOVÁ, Monika. Rozhovor s Astrid Štúrovou: „V divadle to byla krásná léta, bylo to naplnění mého dětského snu...“. *Taneční aktuality* [online]. 2021 [cit. 2023-05-14]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-astrid-sturovou-v-divadle-to-byla-krasna-leta-bylo-to-naplneni-meho-detskeho-snu>
- ČIŽMÁRIKOVÁ, Monika. Vzpomínka na Sašu Machova: „zemřel na vrcholu svých tvůrčích sil. Na prudkém vzestupu...“. *Taneční aktuality* [online]. 2016 [cit. 2023-03-08]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/vzpominka-na-sasu-machova-zemrel-na-vrcholu-svych-tvurcich-sil-na-prudkem-vzestupu>
- ČIŽMÁRIKOVÁ, Monika. Za Augustinem Bergerem – legenda odešla před 70 lety. *Taneční aktuality* [online]. 2015 [cit. 2021-03-05]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/za-augustinem-bergerem-legenda-odesla-pred-70-lety>
- DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Rozhovor s Janou Hoškovou: „Tanec je náročná profese...“. *Taneční aktuality*. [online]. 2015 [cit. 2023-03-10]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-hoskovou-tanec-je-narocna-profese>
- DOBEŠOVÁ TRUBAČOVÁ, Lenka. S Jitkou Tázlarovou: „Umění v sobě skrývá pozitivní sílu a dobro.“ *Taneční aktuality* [online]. 2018 [cit. 2021-09-24]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/tanec/s-jitkou-tazlarovou-umeni-v-sobe-skryva-pozitivni-silu-a-dobro>
- DUFKOVÁ, Eugenie. In memoriam primabaleríny Miry Figarové. *Taneční aktuality* [online]. 2013 [cit. 2019-09-12]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/in-memoriám-primabaleriny-miry-figarove>
- DUFKOVÁ, Eugenie. In memoriam primabaleríny Miry Figarové. 2013 [online]. *Taneční aktuality*. [cit. 2019-09-12]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/in-memoriám-primabaleriny-miry-figarove>
- DZUROVČÍNOVÁ, Michaela. Štefan Tóth – Umelec očarovaný folklórom. *Taneční aktuality* [online]. 2023 [cit. 2023-06-19]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/stefan-toth-umelec-ocarovany-folklorom>
- GAWRON, Karolina. Stosunki polsko-czechosłowackie w latach 1918–1939 jako przyczynek do badań nad konfederacją polsko-czechosłowacką 1939–1943. *Historia i Polityka* [online]. 22. 10. 2015, nr 1, s. 47–78. [citováno 15. 3. 2023]. DOI 10.12775/HiP.2005.003., s. 49.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Saša Leontjev – tanečník niternosti. *Taneční aktuality* 13. 06. 2017 [online]. [cit. 2022-12-18]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/osobnosti/sasa-leontjev-tanecnik-niternosti>
- HERHENSON, Sarah. The ballet centers on the story of Franceska Mann, the young, Jewish prima ballerina who lived in Poland before the war. Jerusalem post. [online]. 2019 [cit. 2022-05-09]. Dostupné z: <https://www.jpost.com/israel-news/memento-by-the-jerusalem-ballet-599566>

- HOŠKOVÁ, Jana. Zora Šemberová: Na šťastné planetě. *Operaplus* [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/zora-semberova-na-stastne-planetee/>
- HRABCOVÁ, Lucie. Kůra: Balet je hlavně příběh, drama. Nejen technika. *Brněnský deník.cz*. [online]. 2009 [cit. 2023-05-19]. Dostupné z: <https://brnensky.denik.cz/serialy/kura-balet-je-hlavne-pribeh-drama-nejen-technika.html>
- CHMEL DENČEVOVÁ, Ivana. Tančila i v koncentračním táboře. Osudové ženy: Nina Jirsíková. *Dvojka Rozhlas* [online]. 30. listopad 2018 [cit. 2023-01-28]. Dostupné z: <https://dvojka.rozhlas.cz/tancila-i-v-koncentracnim-tabore-osudove-zeny-nina-jirsikova-7694467>
- INGBER, Judith Brin. "Yehudit Arnon." Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. 31 December 1999. *Jewish Women's Archive*. [online]. [cit. 2023-06-08]. Dostupné zde: <https://jwa.org/encyclopedia/article/arnon-yehudit>
- KAZÁROVÁ, Helena. Remislav Remislavský – První Polák v čele baletu ND Praha. *Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/remislav-remislavsky-prvni-polak-v-cele-baletu-nd-praha>
- KLOUBKOVÁ, Ivana a Lucie DERCSÉNYI. Ljuba Psotová Kvasnicová – Usměvavá, absolutní dáma. *Taneční aktuality*. [online]. 2021 [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/ljuba-psotova-kvasnicova-usmevava-absolutni-dama>
- KOCOURKOVÁ, Lucie. Za I. V. Psotou: Pocta umělci. *Taneční aktuality*. [online]. 2012 [cit. 2023-03-01]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/za-i-v-psotou-pocta-umelci>
- KOMOROWSKA, Małgorzata. Polski balet na muzycznej scenie XX wieku. Między partyturą a tańcem, cz. 3 – okres powojenny II. Krok szósty: ku wizjom choreografa. 1. Janina Jarzynówna-Sobczak i sukcesorzy (27. 07. 2012). *Taniec POLSKA* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z <https://taniecpolska.pl/krytyka/polski-balet-na-muzycznej-scenie-xx-wieku-miedzy-partytura-a-tancem-cz-3-okres-powojenny-ii-krok-szesty-ku-wizjom-choreografa-1-janina-jarzynwna-sobczak-i-sukcesorzy/>
- KOPŘIVOVÁ, Anastasie. *Polozapomenuté příběhy: (Osud ruských emigrantů spjatých s Národním divadlem)* [online]. [cit. 2021-08-17]. Dostupné z: [http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641\\_044-062\\_koprivova.pdf](http://host.divadlo.cz/gfx/attachments/hq4641_044-062_koprivova.pdf)
- KRÍSTKOVÁ, Milena. „Měla jsem být soustružnice,“ říká někdejší primabalerína Petra Světlíková. Praha: *Taneční aktuality* [online], 2017 [cit. 2021-10-22]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/prevzato-mela-jsem-byt-soustruznice-rika-nekdejsi-primabalerina-petra-svetlikova>
- LAIFROVÁ, Alena. Zemřela Jarmila Jarošová, významná osobnost libereckého baletu. *Taneční aktuality.cz*. [online]. 2023 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/zemrela-jarmila-jarosova-vyznamna-osobnost-libereckeho-baletu>
- MARTINSKÝ, Filip. Marilena Halászová: „Až neskôr si uvedomíte, aké náhodné stretnutie môžu, byť v budúcnosti vašou profesionálnou cestou...“ *Operaplus*. [online]. 2022 [cit. 2023-06-23]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/marilena-halaszova-az-neskor-si-uvedomite-ake-nahodne-stretnutie-mozu-byt-v-buducnosti-vasou-profesionalnou-cestou/>
- MURPHY, Amy Tooth. “Listening in, Listening out: Intersubjectivity and the Impact of Insider and Outsider Status in Oral History Interviews.” *Oral History* 48, no. 1 (2020): 35–44. <https://www.jstor.org/stable/48568046>.



- PROKEŠ, Zdeněk, 2020. *Hana Machová-Jureczková – Skromná dáma a osobitá choreografka. Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2023-05-22]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/hana-machova-jureczkova-skromna-dama-a-osobita-choreografka>.
- RAFAJOVÁ, Zuzana. Tanečník a choreograf Josef Škoda – životem zásadně nevyšlapanými cestami. *Taneční aktuality*. [online]. 2020 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/tanecnik-a-choreograf-josef-skoda-zivotem-zasadne-nevyslapanymi-cestami>
- RAFAJOVÁ, Zuzana. OLGA PÁSKOVÁ – První dáma taneční pedagogiky. *Taneční aktuality* [online]. 2023 [cit. 2023-07-18]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/olga-paskova-prvni-dama-tanecni-pedagogiky>
- RAFAJOVÁ, Zuzana. Tanečník a choreograf Josef Škoda – životem zásadně nevyšlapanými cestami. *Taneční aktuality* [online]. 2020. [cit. 2023-02-12]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/tanecnik-a-choreograf-josef-skoda-zivotem-zasadne-nevyslapanymi-cestami>
- RODRIGUESA, Filipa Rocha, et al. Person-job fit across the work lifespan – The case of classical ballet dancer. *Journal of Vocational Behavior*. Elsevier, 2020, **118**(April 2020). ISSN 1095-9084.
- SEZNEC, Jean-Christophe. Les arcanes d'un intérêt biographique: l'exemple de Vaslav Nijinski. *Annales Médico-psychologiques: revue psychiatrique*. Francie: Elsevier, 2021, **179**(7), 612–616. ISSN 0003-4487.
- SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor s Boženou Brodskou: Nejsem ochotná se nudit... *Taneční aktuality*. [online]. 2012 [cit. 2023-03-02]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-bozenou-brodskou-nejsem-ochotna-se-nudit>
- SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor se Zorou Šemberovou. *Taneční aktuality* [online]. 2008 [cit. 2018-07-26]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/2008-2007/2008/rozhovor-se-zorou-semberovou/>.
- SPURNÁ, Helena, 2018. Metodologické otázky výzkumu hudebního divadla (opery) v rámci teatrologie. Prolegomena ke každému příštímú bádání. Online. *Theatralia*. Roč. 21, č. 1, s. 163-180. ISSN 2336-4548. Dostupné z: <https://doi.org/10.5817/TY2018-1-9>. [cit. 2023-07-10].
- STANSFIELD, Jois. “Reflections on Being an Oral History Insider: Subjectivity, Intersubjectivity and Speech Therapy.” *Oral History* 48, no. 2 (2020): 90–101. <https://www.jstor.org/stable/48615295>.
- ŠALOUNOVÁ, Kateřina. Augustin Berger, zakládající člen českého baletu. *Operaplus* [online]. 01. 06. 2020 [cit. 2023-05-27]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/augustin-berger-zakladajici-clen-ceskeho-baletu/?pa=1>
- ŠESTÁK, Jiří. *Být divadelníkem* [online]. Praha: Divadelní noviny, 2012 [cit. 2022-07-25]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/byt-divadelnikem>
- TÁZLAROVÁ, Jitka. Výročí baletní školy I. V. Psoty v Brně. *Taneční aktuality* [online]. 2019 [cit. 2022-07-19]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/vyroci-baletni-skoly-i-v-psoty-v-brne>
- VAŠUT, Vladimír. Medaile pro Sašu Machova: Vzpomínka s datem 3. 7. 2013. In: *Taneční aktuality* [online]. [cit. 2015-04-15]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/medaile-pro-sasu-machova-vzpominka-s-datem-3-7-2013/>
- WAAGEOVÁ, Eliška. Věznem v Mauthausenu – tanečník Saša Leontjev. *Holocaust.cz* [online]. [cit. 2022-12-21]. Dostupné z: <https://www.holocaust.cz/dejiny/lide/obeti/odcisel-k-pribehum/veznem-v-mauthausenu---tanecnik-sasa-leontjev/>

- WIESNER, Daniel. Národní divadlo osudovou láskou Naděždy Sobotkové. 216-263. In: *Taneční aktuality.cz: výběr z publikovaných textů 2013/2014*. Brno: Tribun EU, 2014. ISBN 978-80-87994-09-2. s. 262.
- WEIMANN, MOJMÍR. *Talentu jí osud nadělil hodně, času však příliš málo*. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/talentu-ji-osud-nadelil-hodne-casu-vsak-prilis-malo/>
- WEIMANN, Mojmir. Putování Bohumila Čegana. 20 let od úmrtí tanečníka, choreografa i šéfa. *Opera plus* [online]. 2016 [cit. 2023-08-25]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/putovani-bohumila-cegana-20-let-od-umrti-tanecnika-choreografa-i-sefa/>
- WEIMANN, Mojmir. 30 let u českobudějovického baletu. Vzpomínka na Milana Hojdyse. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/30-let-u-ceskobudejovickeho-baletu-vzpominka-na-milana-hojdyse/>
- WEIMANN, Mojmir. Stanislav Remar, nepřehlédnutelná osobnost československého baletu. *Operaplus*. [online]. 2016 [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/stanislav-remar-neprehlednutelna-osobnost-ceskoslovenskeho-baletu/>

#### Online zdroje

- 110. výročí Jelizavety Nikolské. *Národní divadlo/Online archiv*. [online]. [cit. 2015-01-24]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/balet/pripravka/archiv>
- Jelizaveta Nikolská. *Národní divadlo/Online archiv*. [online]. [cit. 2021-08-17]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3014>
- Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. *Culture.pl* [online]. [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/miejsce/akademia-teatralna-im-aleksandra-zelwerowicza-w-warszawie>
- ARMÁDNÍ UMĚLECKÝ SOUBOR VÍTA NEJEDLÉHO. CSLA. [online]. [cit. 2019-08-10]. Dostupné z: <http://www.csla.cz/armada/kultura/aus.htm>
- Barbara Bittnerówna. *Taniec polska*. [online] [cit. 2023-03-15]. Dostupné z: <https://taniecpolka.pl/ludzie-tanca/barbara-bittnerowna/>
- Bernatík, František Oldřich. *Encyklopedie IDU* [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=484:bernatik-frantisek-oldrich&catid=45:osobnosti&Itemid=291&lang=cs](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=484:bernatik-frantisek-oldrich&catid=45:osobnosti&Itemid=291&lang=cs)
- Blanka Modrá. *Ballet Prague Heritage* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: <https://balletprague-heritage.cz/inscenator/blanka-modra/>
- Conrad Drzewiecki. *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online]. [cit. 2023-07-18]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/1341/conrad-drzewiecki>
- Čegan, Bohumil. *Česká divadelní encyklopedie*. [online]. [cit. 2023-08-25]. Dostupné z: [https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=663:cegan-bohumil&Itemid=108&lang=cs](https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=663:cegan-bohumil&Itemid=108&lang=cs)
- Doc. Olga Pásková: Pedagogové Baletní přípravky ND. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/balet/baletni-pripravka-nd/pedagogove>
- Emerich Gabzdyl – Životopis. *Národní divadlo moravskoslezské*. [online]. [cit. 2023-03-25]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/osoba/2709-gabzdyl-emerich.html>
- Elegia Śląska. *Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego. RZAWP*. [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <http://rzawp.pl/elegia-slaska/>
- Filippo Taglioni. *Encyklopedia Teatru Polskiego* [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/autorzy/4099/filippo-taglioni>

- Franciszka Mann. *Warsaw Ghetto museum* [online]. [cit. 2022-05-09]. Dostupné z: <https://1943.pl/en/artykul/franciszka-mann/>
- Historie školy. *Taneční konzervatoř hl. m. Prahy*. [online]. [cit. 2023-03-30]. Dostupné z: <https://www.tkpraha.cz/o-skole/6-historie-skoly.html>
- Historie školy. *Taneční konzervatoř Brno* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.tkbrno.cz/skola/>
- Historie. *Ballet Prague Heritage* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: <https://balletprague-heritage.cz/historie/>
- Historia. *Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Janiny Jarzynówny-Sobczak w Gdańsku* [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://osbg.szkolabaletowa.pl/historia/>
- Historia. *Akademia Teatralna Warszawa*. [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://akademia.at.edu.pl/historia/>
- Historia Wydziału Tańca. *Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*. [online]. [cit. 2023-05-02]. Dostupné z: <https://chopin.edu.pl/uniwersytet/wydzialy/wydzial-tanca/historia-wydzialu-tanca>
- Historia Polskiego Baletu Narodowego. *Teatr Wielki - Opera Narodowa* [online]. [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://teatrwielki.pl/teatr/polski-balet-narodowy/historia-pbn/>
- Historia zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Poznaniu. [online] [cit. 2023-06-15]. Dostupné z: <https://opera.poznan.pl/pl/balet-historia>
- Historia. *Teatr Wielki*. [online]. [cit. 2023-07-01]. Dostupné z: <https://teatrwielki.pl/teatr/polski-balet-narodowy/historia-pbn/>
- Historie Baletní přípravky. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2022-09-17]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/balet/baletni-pripravka-nd/o-historii>
- JARZYŃÓWNA-SOBCZAK JANINA, tancerka, choreograf, pedagog. *Gedanopedia* [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=JARZYN%C3%93WNA-SOBCZAK JANINA, tancerka, choreograf, pedagog>
- Jiří Němeček. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2020-09-01]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2979>
- Katedra tance. *HAMU* [online]. [cit. 2020-08-01]. Dostupné z: <https://www.hamu.cz/katedry/katedra-tance>
- Katedra tanečnej tvorby. *Hudobná a taneční katedra* [online]. 2015 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: <https://www.vsmu.sk/hf/katedry-a-pracoviska/katedra-tanecej-tvorby/>
- Karol Tóth. *SND*. [online]. [cit. 2023-06-21]. Dostupné z: <https://snd.sk/profil/2458/karol-toth>
- Labutí jezero (Balet, Národní divadlo). *Národní divadlo/Online archiv* [online]. [cit. 2020-08-19]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/973>
- Laterna Magika: O nás. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/laterna-magika/o-nas>
- Leon Wójcikowski. *Encyklopedia teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-05-03]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/14524/leon-wojcikowski>
- Łódzkie Spotkania Baletowe 1968 r. Teatr Wielki w Łodzi. *Opera Lodz*. [online]. [cit. 2023-07-25]. [http://www.operalodz.com/lb/I\\_Lodzkie\\_Spotkania\\_Baletowe\\_1968\\_r,89](http://www.operalodz.com/lb/I_Lodzkie_Spotkania_Baletowe_1968_r,89)
- LSB. Teatr Wielki w Łodzi. [online]. [cit. 2023-07-25]. [https://www.operalodz.com/lb/O\\_LSB,353](https://www.operalodz.com/lb/O_LSB,353)
- Maksymilian Statkiewicz. *Encyklopedia Teatru Polskiego*. [online]. [cit. 2023-02-17]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/17755/maksymilian-statkiewicz>

- Marta Drottnerová. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2022-09-26]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1663>
- MgA. Věra Ždichyncová: Pedagogové Baletní přípravky ND. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/balet/baletni-pripravka-nd/pedagogove>
- Mira Figarová (1917-2013). *Operaplus* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/mira-figarova-1917-2013/>
- MKČR, 2021. Choreografka Hana Machová-Jureczková dostala cenu Artis Bohemiae Amicis. *Divadlo.cz*. [online]. [cit. 2023-05-22]. Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=choreografka-hana-machova-jureczkova-dostala-cenu-artis-bohemiae-amicis>
- *Monitor Polski*, s. 239. [online]. 2016 [cit. 2023-07-25]. Dostupné z: <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WMP19500270322/O/M19500322.pdf>
- Naděžda Sobotková. *Národní divadlo/Online Archiv* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3483>
- O nas. Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego. *RZAWP* [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <http://rzawp.pl/o-nas-2/>
- Odeszła wielka tancerka Barbara Bittnerówna [online] [cit. 2023-06-17]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/257323/odeszla-wielka-tancerka-barbara-bittnerowna>
- Opera i Filharmonia Bałtycka. *Encyklopedia Teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-07-25]. <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/172/opera-i-filharmonia-baltycka>
- Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2020-08-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>
- Pavel Šmok: životopis. *Národní divadlo Moravskoslezské* [online]. [cit. 2022-09-25]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2742-smok-pavel.html>
- Piotr Zajlich. *Encyklopedia Teatru Polskiego*. [online]. [cit. 2023-02-17]. Dostupné z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/38631/#>
- Podstawowe informacje. *Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. R. Turczynowicza w Warszawie*. [online]. [cit. 2023-04-12]. Dostupné z: <https://www.gov.pl/web/osbwarszawa/podstawowe-informacje>
- *Pražský komorní balet: Historie* [online]. [cit. 2022-09-15]. Dostupné z: <http://prazskykomornibalet.cz/o-nas/historie/>
- Před třiceti lety zemřel tanečník, choreograf a pedagog Jiří Němeček. *Taneční aktuality*. [online]. [cit. 2022-07-25]. Dostupné z: <https://www.tanečniaktuality.cz/zpravy/pred-triceti-lety-zemrel-tanečník-choreograf-a-pedagog-jiri-nemecek>
- Remislav Remislavský. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2022-07-09]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3384>
- Robert Braun. *Národní divadlo/online archiv* [online]. [cit. 2023-02-23]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/1264>
- Romeo a Julie (Balet). *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-07-22]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2923>
- Saša Leontěv. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2022-12-19]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/9962>
- SND otvara Baletnú prípravku. *Operaplus.cz* [online]. 2015 [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/snd-otvara-baletnu-pripravku-prihlaste-aj-svoje-deti/>
- Sněť. *Ballet Prague Heritage* [online]. [cit. 2023-08-12]. Dostupné z: [https://balletprague-heritage.cz/dilo/snet/#\\_ftn1](https://balletprague-heritage.cz/dilo/snet/#_ftn1)
- Stanislav Remar. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/16754>
- Stanisław Mischczyk. *Teatr Wielki* [online] [cit. 2023-06-13]. Dostupné z:

- <https://archiwum.teatr Wielki.pl/baza/-/o/stanislaw-miszczyk/165569/20181>
- Stanisław Miszczyk *Encyklopedie teatru*. [online] [cit. 2023-06-13]. Dostępne z: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/16682/>
  - Stella Pokrzywińska *Encyklopedia Teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-01-17]. <https://encyklopediateatru.pl/osoby/21602/stella-pokrzywinska>
  - Tacjana Wysocka. *Culture.pl*. [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostępne z: <https://culture.pl/pl/tworca/tacjana-wysocka>
  - Taneční divadlo Bralen slaví 40 let od svého založení, 2015. *Taneční aktuality* [online]. [cit. 2023-09-05]. Dostępne z: <https://www.tanecniaktuality.cz/zpravy/tanecni-divadlo-bralen-slavi-40-let-od-sveho-zalozeni>
  - Taneční a pohybové divadlo a výchova. *JAMU* [online]. [cit. 2023-08-15]. Dostępne z: <https://www.jamu.cz/database/study/tanecni-a-pohybove-divadlo-a-vychova-326/>
  - Teatr Wielki. *Encyklopedia Teatru polskiego*. [online]. [cit. 2023-07-25]. Dostępne z: <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/813/teatr-wielki>
  - Teatr Wielki-Opera Narodowa. *Encyklopedie teatru*. [online] [cit. 2023-06-13]. Dostępne z: <https://encyklopediateatru.pl/teatry-i-zespoly/1351/>
  - Tradycja. *Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego. RZAWP*. [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostępne z: <http://rzawp.pl/>
  - Urodził się Maksymilian Mróz. *E-teatr*. [online] [cit. 2023-03-15]. Dostępne z: <https://e-teatr.pl/urodzil-sie-maksymilian-mroz-a14846>
  - Vzpomínka na Gustava Voborníka. *Taneční aktuality*. [online]. 2019 [cit. 2021-11-08]. Dostępne z: <https://www.tanecniaktuality.cz/zpravy/vzpominka-na-gustava-vobornika>
  - Witold Borkowski. *Taniec Polska*. [online]. [cit. 2023-05-25]. Dostępne z: <https://taniecpolka.pl/ludzie-tanca/witold-borkowski/>
  - Wspomnienie o Oldze Sławskiej-Lipczyńskiej. *Encyklopedia Teatru Polskiego*. [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostępne z: <https://en.institut-teatralny.pl/artykuly/6896/wspomnienie-o-oldze-slawskiej-lipczynskiej>
  - Zemřela Naděžda Sobotková. *Národní divadlo*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostępne z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/aktuality/zemrela-nadezda-sobotkova-cs>
  - Zemřel tanečník a choreograf Jiří Blažek, ve “zlaté kapličce” působil přes 40 let. *Operaplus*. [online]. [cit. 2022-08-25]. Dostępne z: <https://operaplus.cz/zemrel-tanecnik-choreograf-jiri-blazek-ve-zlate-kaplicce-pusobil-pres-40-let/>
  - Witamy. *Reprezentacyjny Zespół Artystyczny Wojska Polskiego. RZAWP*. [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostępne z: <http://rzawp.pl/>
  - Wydział. *Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*. [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostępne z: <https://chopin.edu.pl/uniwersytet/wydzialy/wydzial-tanca>
  - Z histórie Štátnej opery. *Štátna opera*. [online]. [cit. 2023-08-25]. Dostępne z: <https://www.stateopera.sk/sk/z-historie-statnej-opery>

- MLÍKOVSKÁ Jiřina. *Fakta a úvahy*, AMU, s. 15. (skripta, knihovna HAMU)
- NĚMEČKOVÁ, Elvíra. *Stopy v písku – Božena Brodská*, doprovodný materiál k setkání na HAMU. Autorky osobní archiv. Praha, 2014.
- Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky. Sbírnka zákonů a mezinárodních smluv. Předpis 62/1958 Sb. Dostupné zde: <https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=62&r=1958> (převzato dne: 5. 4. 2023)
- Výstava online – Eva Jaczová-Teplá. *Divadelní ústav Bratislava*. [online]. 2018 [cit. 2023-03-18].  
<https://www.theatre.sk/sites/default/files/2020-06/Jaczova%20online%20vystava.pdf>
- Zora Šemberová. Na plovárně. *Česká televize*. 2008. [online]. [cit. 2023-04-10].  
<https://www.ceskatelevize.cz/porady/1093836883-na-plovarne/208522160100019/>
- Protokol nahrávky a Hanou Machovou-Jureczkovou, 12. 10. 2017 Praha. Tazatel: Vilém Faltýnek. *Divadelní ústav*[online]. [cit. 2023-05-22].
- Dostupné z: [https://vis.idu.cz/OralHistory/2451/2451\\_interview\\_cs.pdf](https://vis.idu.cz/OralHistory/2451/2451_interview_cs.pdf)
- Divadlo žije! Od šesti na špičkách. *Česká televize*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/21354215376/>

## JMENNÝ SEZNAM

### A

Achille de la Cámara, Felix  
Achmatovová, Anna  
Aišmanová, Saša  
Armeida, Guilherme  
Arnon, Yehudit  
Aubrechtová, Marta  
Avratová, Věra

### B

Bádal, Jozef  
Baldin, Vadim  
Barankiewicz, Filip  
Bartek, Emil T.  
Basová, Galina  
Bayer, Joseph  
Beaumont, Cyril W.  
Belkeová, Johanna  
Bělohávek, Jiří  
Beneš, Edvard  
Beňo, Tibor  
Berger, Augustin  
Berger, Jaroslav  
Bernatík, František Oldřich  
Bernhardtová, Sarah  
Bertolt, Brecht  
Bierut, Bolesław  
Bittnerówna, Barbara  
Blaho, Jan  
Blahynka, Miloslav  
Blajer, Dariusz  
Blasis, Carlo de  
Blažek, Jiří  
Blažíčková, Naděžda  
Bláhová, Eliška  
Boňková, Eliška

Borkowski, Witold  
Borri, Enrico  
Boubelík, Zdeněk  
Boudová, Gertrúda  
Brattówna, Felicja  
Braun, Robert  
Brodská, Božena  
Brůha, Jaroslav  
Brůhová – Pyskatá, Olga  
Bubeníček, Jiří  
Bubeníček, Otta  
Buczowska (Szewczenko), Maria  
Bulder, Bogdan  
Burian, Emil František  
Burian, Vlasta  
Buzek, Stanislav

### C

Cag, John  
Cecchetti, Enrico  
Crozier, Eric  
Cunnningham, Marc  
Czajkowska, Teresa

### Č

Čáslavská, Věra  
Čegan, Bohumil  
Černý, Jindřich  
Černý, Karel  
Červinková, A.  
Čičinadze, Alexej  
Čumpelík, Jan  
Čvanová, Alexandra

### D, Ď

Đagilev, Sergej  
David, Václav  
Debray, Henri

Deregowska – Libicka, Anna  
Doležal, Zdeněk  
Drejsl, Radim  
Drottnerová, Marta  
Drozdov, Andrej  
Drzewiecki, Conrad  
Dunovská Jandová, Ladislava  
Duseová, Eleonora

**E**

Eger, Paul  
Erbanová, Zora

**F**

Fabian, Jan  
Famíra, Emanuel  
Feuerstein, Bedřich  
Fialka, Ladislav  
Figarová, Miroslava  
Flower, Lyndy  
Fonteyn, Margot  
Franc, Martin  
Františka ze Schöpfů  
Freytag, Maria  
Froman, Maxmilián  
Fuchsová – Lehotská, Ella  
Fusseger, Fridrich

**G**

Gabaj, Eduard  
Gabajová, Eva  
Gabzdyl, Emerich  
Gaworczyk, Waclaw  
Geitlerová, E.  
Gerard, Wilk  
Gidel, Slawomir  
Gillert, Aleksandr  
Glegolski, Andrzej  
Głowacka, Ewa  
Gogól, Jerzy  
Gomułka, Władysław  
Gorzowska, Izabela

Gottvald, Klement  
Grabka, Anna  
Graham, Martha  
Grasssi, Raffael  
Gratzerová, Katarína  
Grecmanová, Marcela  
Grodzienska, Stefanie  
Grotowski, Jerzy  
Gruca, Witold  
Gruziel, Łukasz  
Guoth, Ján

**H**

Häger, Bengt  
Hajdašová, Nina  
Halász, Ondrej  
Halászová, Marilena  
Halmazna, František  
Haluzický, Juraj  
Hansel, Helmut  
Harangozó, Gyulu  
Harapes, Vlastimil  
Hauptová, Hilda  
Haxerová – Kramolišová, Hilda  
Hentzová, Marie  
Herényi, Milan  
Herényiová – Starostová, Augusta  
Hergeselová, B.  
Hes, Richard  
Hillert, J.  
Hiolski, Andrzej  
Hladík, Jaroslav  
Hofbauer, Zdeněk  
Höger, Karel  
Hojdys, Milan  
Holzknecht, Václav  
Hoppeová, Alica  
Horanová, M.  
Hornung, Zdenko  
Hoščálek, Jiří



Hošková, Jana  
Hradecký, Emil  
Hrdinová, Laurette  
Hryniewiecki, Jadwiga  
Hulanická, Halina  
Huňka, Ladislav  
Hyprová, Ludmila

### CH

Chládek, J.  
Chladek, Rosalie  
Chmelenský, Miroslav  
Chourová, Jarmila  
Chruščov, Nikita Sergejevič

### I

Illyová, Alica  
Isičenková, Tamara

### J

Jaczová, Eva  
Jandová Dunovská, Ladislava  
Janeček, Karel  
Janíček, Albert  
Janusz, Smoliński  
Jaroń, Elżbieta  
Jarošová, J.  
Jarzynówna – Sobczak, Janina  
Jastřembská, Julie  
Ječmínek, Milan  
Jelínková, Alžběta  
Jenčík, Joe  
Jeřábková, Monika  
Jílek, Vlastimil  
Jirsíková, Nina  
Jiříkovský, Václav  
Judl, Josef  
Jurčík, Karel  
Just, Vladimír

### K

Kalina, Václav  
Kaplinski, Jerzy

Karen, Bedřich  
Karhánek, Rudolf  
Karsavina, Tamara  
Karvaš, Peter  
Kasprowicz, Barbara  
Kaszubski, Zenon  
Kaufmannová, Eugenie  
Keplerová, Emílie  
Kilián, Jiří  
Kilinski, Zbigniew  
Klimentová, Daria  
Klimešová – Máchová, Marie  
Klos, Ladislav  
Knopp, František  
Kociołkowska, Bożena  
Kocourková, Lucie  
Konarski, Czeslaw  
Koníček, Josef  
Kopecký, Jan  
Kopinski, Mikolaj  
Korecká, Anna  
Korycki, Zbigniew  
Kotzian, Ludvík  
Kouřil, Miroslav  
Kozák, Oldřich  
Králik, Štefan  
Krátká, Lenka  
Krischke, E.  
Kroha, Jiří  
Kröschlová, Eva  
Kröschlová, Jarmila  
Kroupa, Zdeněk  
Kryzstoforska, Dominika  
Krzysińska, Matylda  
Krzyszowska, Maria  
Kuklová – Slezáčková, Vlasta  
Kulesza, Michal  
Kupka, Jiří  
Kůra, Miroslav

Kůrová – Mašingerová, Jarmila  
Kuskowska, Anita  
Kutlvašr, Karel  
Kuzniecowa – Szajewska, Raisa  
Kvapil, Jaroslav  
Kvasnicová, Olga  
Kylián, Jiří  
Kyliánová, Rita

### L

Laban, Rudolf  
Łaczyńska – Wójcikowska, Janina  
Ladižinský, Štefan  
Lahola, Leopold  
Landa, Antonín  
Lasica, Milan  
Ledecká, Dagmar  
Lejko, Ladislav  
Leontjev, Saša  
Lewis Helen  
Leyko, Małgorzata Elżbieta  
Liebetanzová, Elvíra  
Limon, José  
Lipinský, Miroslav  
Liška, Bohumír  
Lojekova, Florentina T. B.  
Londáková, Elena  
Lukáč, Pavol

### M

Macharovský, Rudolf  
Machov, Saša  
Máchová – Klimešová, M.  
Machová, Hana  
Makarov, Askold Anatoljevič  
Malcev, Viktor  
Malinowski, Feliks  
Mann, Francesca  
Marek, Vladimír  
Márová, Nikola  
Martini, Giovanni

Martiníková, Marcela  
Mayerová, Milča  
Mazalová, Růžena  
Mertová, Stella  
Meunier, Edward  
Mierzyńska, Julia  
Mignone, Francisco  
Milewska, Izabela  
Miszyk, Stanislaw  
Mlíkovská, Jiřina  
Mňačková, Jitka  
Möller, Eberhard Wolfgang  
Moravcová, Milena  
Mróz, Maksymilian  
Mücksteinová  
Musil, Eduard  
Myšáková, Ludmila

### N

Návratová, Jana  
Nejedlý, Zdeněk  
Němeček, Jiří  
Němeček, Jiří ml.  
Němečková, Elvíra  
Nermut, Jiří  
Neuman, Stanislaw  
Nicolau, Karel  
Niemen, Czeslaw  
Nikolská, Jelizaveta  
Niresztajn, Pola  
Nižinská, Bronislava  
Nižinskij, Vaslav  
Nosál, Štefan  
Novák, Bohumil  
Novák, Milan  
Nováková, Věra  
Novotná, M.  
Nowak, Nina  
Nowosielski, Jacek

**O**

Ogoun, Luboš  
Ornest, Otta  
Oskar, Nedbal  
Ostrčil, Otakar

**P**

Pacltová, Elena  
Paczkowski, Andrzej  
Paltrinieri, Giulietta  
Pančev, Lubomír Petrov  
Panovová, Magdaléna  
Paplinsku, Walerian  
Parnell, Feliks  
Pásková, Olga  
Pastorová, Alice  
Paszkowska, Staša  
Paszkowski, Józef  
Patkowski, Zygmunt  
Pavelcová, Vlasta  
Pavlovová, Anna  
Petrovna, Ninel Alexandrovna  
Petřík, Jaromír  
Piasecka, Danuta  
Piasecki, Jaroslav  
Piotr, Nardelli  
Pirnikov, Vladimír  
Poděšř, Ludvík  
Podhajská, Zdenka  
Pohan, Václav  
Pokorný, František  
Pokrzywińska, Stella  
Polozcek, František  
Pomšár, Titus  
Portinari, Candido  
Potašová, Vlasta  
Preobraženská, Olga  
Procházka, Vladimír  
Przemysław, Śliwa  
Přecechtěl, Zbyněk

Příbylová, A.  
Psota, Váňa Ivo  
Psotová, Anna  
Psotová Kvasnicová, Ljubov  
Pudelek, Janina  
Půlpánová, Božena

**R**

Raab, Johan  
Raczyński, Edward Bernard  
Radok, Emil  
Radok, Alfréd  
Ragel, Stanislav  
Rajska, Barbara  
Rapacki, Adam  
Rapoš, Peter  
Raška, Karel  
Reimoser, Jan  
Reisinger, Václav  
Relský, Bohumil  
Remar, Stanislav  
Remislavský, Remislav  
Rešl, Lubomír  
Rodrigues, Roch Felipe  
Romanov, Boris  
Rybarska, Jolanta  
Rybínová, Nataša

**S, Ś**

Satinský, Július  
Sawická, Olga  
Sedláčková, Andula  
Semmler, Max  
Sempoliński, Ludwik (Kierski Bohdan)  
Sezneca, Jean – Christophe  
Schmidová, Lidka  
Schnitzler, Artur  
Schöffner, Juraj V.  
Schramek, Tomáš  
Siblík, Emanuel  
Sihamoni, Norodom

Skálová, Olga  
Skřivan, Josef  
Slancová, Ella  
Slavibor, Jindřich  
Slavík, Antonín František  
Slawska – Lipczyńska, Olga  
Slezáček, J.  
Slezáčková, Vlasta  
Slovák, Boris  
Smetanová Lipská, Šárka  
Smolík, Antonín  
Smoliński, Janusz  
Smukała, Renata  
Sobotková, Naděžda  
Sokol, Josef  
Somes, Michael  
Sošková, Věra  
Spurná, Helena  
Stalin, Josif Vissarionovič  
Stamic, Jan Václav Antonín  
Stanislavskij, Konstatntin Sergejevič  
Starostová – Herényiová, Gusta  
Starostová, Augusta  
Statkiewicz, Maksymilian  
Stejskal, Josef  
Stodola, Ivan  
Stome, Irme  
Straka, Antonín  
Straus, Karolina  
Streihuberová, Olga  
Strzelbicka, Helena  
Svoboda, Bohumil  
Svoboda, Jose  
Świnderska, Krystyna  
Świnderski, Gerwazy  
Synáčková, Marta  
Szajewski, Waleria  
Szalinski, Antoni  
Szyfman, Arnold

Szymański, Stanislaw

## Š

Šafařovič, Jaroslav  
Šanda, Otto  
Šemberová, Zora  
Šilhanová, Vlasta  
Škoda, Jan  
Škoda, Josef  
Škvorová, S.  
Šlezingerová, Jiřina  
Šmok, Pavel  
Šnejdárek, Josef  
Špryslová, Dagmar  
Šrom, Karel  
Štádler, V.  
Štefka, Vladimír  
Štěpánek, Svatopluk  
Štúrová, Astrid

## T

Tadeusz, Matacz  
Taglioni, Filippo  
Talich, Václav  
Tanascová, Elena  
Tašká – Boudová, Gertrúda  
Taušková, M.  
Tázlarová, Jitka A.  
Thierry, Louis  
Tittoriová, L.  
Tomský, Alexandr R.  
Tóth, Karol  
Tóth, Štefan  
Tóthová – Halászová, Marilena  
Tóthová, Dorothea  
Towen, Frank  
Träger, Josef  
Tůma, Jaroslav  
Turczynowicz, Roman  
Turner, Bryan  
Turska, Irena

Tymichová, Marie Anna

## U

Untermüllerová, Věra

Urbánková, Věra

Urbanová, Emílie

## V

Vágnerová, Věra

Varga, Ervín

Vašek, Roman

Vašut, Vladimír

Vávra, Otakar

Vejsada, Igor

Viscusi, Achille

Vlášková, Miroslava

Vnouček, František

Voborník, Gustav

Volejníček, Henrich

Vopálka, Karel

Voska, Václav

Vrzal, Jiří

Vydra, Václav ml.

Vychodil, František

## W

Wainwright, Steven

Walczak, Jan

Weidenthaler, Zdeněk

Więch, Beata

Wiesiołowski, (Woytek Lowski) Wojciech

Wiesner, Daniel

Wilk, Gerard

Winogradzka, Lidie

Wiśniewski, Ireneusz

Wodczko, Bohdan

Wojcikowski, Leon

Wołk-Karaczewski, Waldemar

Wycichovska, Ewa

Wysocka, Tacjana

## Z

Zabylová, Zdenka

Záděrová Kytýřová, Markéta

Zajko, Jozef

Zajlich, Piotr

Zamara, Mizzi

Zapała, Witold

Zavadilová, Marie

Zbigniew, Korycki

Ziemski, Andrzej

Zoščenko, Michail

## Ž

Žalud, Jiří

Ždychincová, Věra

Ždychinec, Pavel

## SEZNAM BALETNÍCH DĚL

	<b>A</b>	Hra o sv. Janu Nepomuckém
Ad hominem		Hry s maskami
Američan v Paříži		Hypnotizér
Atentát		<b>I</b>
	<b>B</b>	Ikaros
Bachčisarajská fontána		Istar
Balada o námořníku		Italský capriccio
Balet o růži		<b>J</b>
Bolero		Jánošík
	<b>C, Č</b>	Jarní symfonie
Cagliostro		<b>K</b>
Carmen		Kamenný kvítek
Coppelia		Karneval
Čarodějná láska		Karpatská rapsodie
Červený kabát		Keby všechny opasky
	<b>D</b>	Královna loutek
Daphnis a Chloe		Kráska a zvíře
Deviata vlna		Krysař
Divertissements		<b>L</b>
Don Juan		Labutí jezero
	<b>E</b>	Lašské tancev
Eufrosina		Legenda o Josefovi
Excelsior		Leningradská symfonie
	<b>F</b>	Letem tanečním světem
Filosovská historie		Louskáček
	<b>G</b>	Lowiczské tance
Gajané		<b>M</b>
Giselle		Maják
Glagolská mše		Malá noční hudba
	<b>H</b>	Marnotratný syn
Harlekýnovy miliony		Maškaráda
Harnasie		Mechanisma
Hašiš		Memento – Francesca Mann's Last Dance at Auschwitz
Hirošima		Meteor
Hra o sv. Dorotě		

Mirandolina  
Míšeňský porcelán  
Mládí  
Modravé země  
Mořská panna

**N**

Nagi princ  
Noc na Lysé hoře  
Noční taneční koncert

**O**

Obrázky z výstavy  
Ocziekanie  
Odyssea  
Opičák  
Orfeus špatně rozsápaný  
Orfeus a Euridika  
Othello

**P**

Pan Twardowski  
Péťa a vlk  
Pierot  
Pieseň mieru  
Plameny Paříže  
Ples kadetů  
Podivuhodný mandarín  
Pohádka o Honzovi  
Pohádka o tanci  
Polovecké tance  
Popelka  
Princezna Hyacinta  
Prométheus  
Pulconella

**R**

Radúz a Mahulena  
Raymonda  
Rhapsody in blue  
Romeo a Julie  
Rozkaz

Rudý mák  
Rumunské tance  
Rytířská balada

**S**

Salón u Šťastné sedmy  
Sedlák králem  
Sedm smrtelných hřích  
Signorina Gioventú/Nikotina  
Slezské elegie  
Slovanské tance  
Sluha dvou pánů  
Slunečnice  
Sněhurka  
Sochy  
Soirées et natinées  
Spící krasavice  
Stalo se jedenkrát  
Strýko z Ameriky  
Sůl nad zlato

Svatby  
Svěcení jara  
Svědomí  
Swantowit  
Świtezanka  
Sylfidy  
Symfonická báseň J. Ježka

**Š**

Šáteček  
Šeherezáda  
Špalíček  
Španělská rapsodie  
Šťastný návrat  
Štědrovečerní sen  
Šurale  
Švanda dudák

**T**

Taras Bulba  
Téma s Vánoce  
Toccat a fuga d moll

	<b>V</b>		<b>Y</b>
Věčné cesty		Yara	
Veselé paničky windsdorské			<b>Z</b>
Viktorka		Zaczarowana oberża	
Vrchárska pieseň		Z pohádky do pohádky	
Vyznání k tanci		Závoj Pierotčín	
	<b>W</b>	Zkročení zlé ženy	
Wierchy		Zlatá kačica	
		Zmatek	



## SEZNAM FOTOGRAFIÍ

- Fotografie č. 1 - *Labutí jezero* (11. 02. 1924), Jelizaveta Nikolská (Odetta), Remislav Remislavský (Princ), (zdroj: Divadelní archiv Národního divadla)
- Fotografie č. 2 - Joe Jenčík – civilní fotografie, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 3 - Olga Pásková a Naďa Sobotková (v pozadí) s redaktorkou při ukázce výuky v Baletním učilišti ND, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 4 - *Labutí jezero* (26. 01. 1951), Věra Ždichyncová (Kněžna), Miroslav Kůra (Princ), zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 5 - *Labutí jezero* (11. 02. 1955), Naděžda Sobotková, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 6 - Ljubov Psotová-Kvasnicová (1941), zdroj: Archiv NdB
- Fotografie č. 7 - Zora Šemberová v roli Julie, *Romeo a Julie* (1938), zdroj: Archiv NdB
- Fotografie č. 8 - *Labutí jezero* (1941), Mira Figarová – Jasana, Václav Skrušný – autor scény, František Karhánek – Radoslav, zdroj: Archiv NdB
- Fotografie č. 9 - *Harlekýnovy miliony* (09. 01. 1944), Robert Braun (Pantalone), foto: Josef Heinrich, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 10 - Ella Fuchsová-Lehotská, zdroj: Zbierka osobností /Ella Fuchsová-Lehotská/Archív Divadelného ústavu Bratislava
- Fotografie č. 11 - Eva Jaczová, zdroj: Zbierka osobností / Eva Jaczová /Archív Divadelného ústavu Bratislava
- Fotografie č. 12 - Janina Jarzynówna-Sobczak, zdroj: Archiv/Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
- Fotografie č. 13 - *Šípková Růženka* (22. 12. 1948), Saša Machov a Irena Keplerová při zkoušce, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 14 - *Giselle* (19. 12. 1969), Marta Drottnerová (Giselle), Paolo Bortoluzzi (Vévoda Albert), foto: Jaromír Svoboda, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 15 - *Labutí jezero* (26. 01. 1951), Miroslav Kůra (Princ), zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 16 - Ivo Váňa Psota, zdroj: Archiv NdB
- Fotografie č. 17 - Jiří Němeček – civilní fotografie, foto: ČTK, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla

- Fotografie č. 18 - Josef Škoda s baletním souborem (spodní řada, vpravo), zdroj:  
Archiv Moravského divadla Olomouc
- Fotografie č. 19 - Emerich Gabzdyl, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 20 - Karol Tóth, zdroj: Zbierka osobností / Karol Tóth /Archív  
Divadelného ústavu Bratislava
- Fotografie č. 21 - Stanislav Remar, zdroj: Zbierka osobností / Stanislav Remar  
/Archív Divadelného ústavu Bratislava
- Fotografie č. 22 - *Swantewit* (1949), Opera Katowicka, Bytom  
Witold Borkowski a Stanisław Mischczyk, zdroj: Archiv/Instytut  
Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
- Fotografie č. 23 - Stella Pokrzywińska, zdroj: Archiv/Instytut Teatralny  
im. Zbigniewa Raszewskiego
- Fotografie č. 24 - *Swantewit* (1949), Opera Katowicka, Bytom,  
Barbara Karczmarewicz, Witold Borkowski, zdroj: Archiv/Instytut  
Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
- Fotografie č. 25 - Pavel Šmok, zdroj: Divadelní archiv Národního divadla
- Fotografie č. 26 - Conrad Drzewiecki, zdroj: Archiv/Instytut Teatralny  
im. Zbigniewa Raszewskiego

## SEZNAM TABULEK

- Tabulka č. 1 - umělecký personál, platová skupina 2  
Tabulka č. 2 - umělecký personál, platová skupina 3

## SEZNAM PŘÍLOH

- Příloha č. 1 - Barbara Bittnerowna a Jezy Kaplinski. Varšavský reprezentační balet  
pořádá Brutus, Odbor svazu Slovanských národů  
zdroj: soukromý archiv autorky
- Příloha č. 2 - Dopis Saši Machova pro Ředitelství Národního divadla v Praze  
zdroj: NA, f. AND Saša Machov k. 186

Příloha č. 1 - Barbara Bittnerówna a Jerzy Kaplinski. Varšavský reprezentační balet pořádá Brutus, Odbor svazu Slovanských národů



**Ve čtvrtek 15. listopadu - LUCERNA - v 19:30 h.**

BRUTUS, odb. Svazu Slovanských národů uvádí:

**Varšavský reprezentační balet - OPAKUJE SE**  
po vyprodané premiéře ve Stavovském divadle v Praze

*Barbara*  
**Bittnerówna**

*Jerzy*  
**Kaplinski**

Na pořadu m. j.: Labutí píseň, Deštové preludium, Bacchanalie, Pták Upír, Tanec mlhy, Turecká suita, Pohádka o Auroře, Kujavijak, tance groteskní a národní.

**U klavíru: Prof. Václav Sýkora**

Lístky vrátň Lucerny, tel. 219-42, fa. M. Truhlářová, Koruna.

Ultraphon - věrný tón

PLAKÁTY STANĚK - NOBLE

Příloha č. 2 - Dopis Saši Machova pro Ředitelství Národního divadla v Praze

V Praze dne 15. května 1951.

Tit.  
Ředitelství Národního divadla

v P r a z e .

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

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

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

správce baletu N.d.

*Saša Machov.*

Národní divadlo v Praze	
Dne	17 V 1951
Čís. jedn.	1846 /..... příloh.