

---

Funkce baletního mistra  
– profese, nebo poslání?



Zuzana Hradilová

*Funkce baletního mistra –  
profese, nebo poslání?*

**Abstract:** This study is focused on the profession of a ballet master. The primary aim is to introduce this unusual artistic post and cover its current form within theatre operation of Czech ballet companies in the 21st century. Following up are the individual characteristics of each functions: teacher, assistant, repetitor. The text is complemented with thoughts and observations of the current ballet masters, who, besides other things, point out the pros and cons that this artistic post entails.

**Keywords:** Ballet master, ballet, Czech republic, 21st century, theatre operation

### **Funkce baletního mistra – profese, nebo poslání?**

Ve své odborné studii jsem se rozhodla přiblížit čtenářské obci poměrně nevšední profesi a poodhalit tak svět osoby, jejíž jméno se pravidelně objevuje v divadelním programu a jejíž diskretní pohled pečlivě sleduje dění na jevišti v jedné z řad či loží hlediště, nicméně jejíž identita často zůstává očím diváků skryta. Jedná se o osobu baletního mistra.

Vyhledáme-li v tanečním slovníku termín *baletní mistr (maître de ballet)*, dozvídáme se, že na sklonku 17. století odkazoval na nejvyšší pozici v hierarchii baletu pařížské Opery, jeho role a význam se během staletí značně měnily a formovaly směrem k jeho současné podobě.<sup>1</sup> Podíváme-li se ještě hlouběji do dějin tance, zjistíme, že osoba zodpovědná za provozování a výuku tance existovala již od pradávna. Nicméně za vzdálený historický předobraz bychom mohli považovat renesančního tanečního mistra. V průběhu 18. století došlo ke stylovému oddělení tance společenského a profesionálního, tudíž se oficiálně začalo používat označení baletní mistr. Hlavním polem jeho působnosti bylo divadlo, kde se uplatnil jako tvůrce jevištních tanců, jako taneční teoretik a v neposlední řadě i jako taneční pedagog. Další staletí nepřinesla výraznou změnu a jeho povinnosti připomínaly spíše náplň práce uměleckého šéfa, divadelního manažera či choreografa. Teprve období po II. světové válce trvale oddělilo funkci baletního mistra od šéfovské profese a tento klíčový post začal pozvolna nabývat své soudobé podoby.

Baletního mistra 21. století lze chápat jako syntézu tří důležitých činností – pedagog, asistent a repetitor. Pracovní zařazení a rozsah pracovních povinností, stejně jako šíře celkového vytížení, souvisí s podmínkami uměleckého provozu i s finančními možnostmi konkrétního divadla.

Divadelní *pedagog* prohlubuje technické a interpretační dovednosti členů baletního souboru prostřednictvím tréninkového procesu; je zodpovědný za úroveň a profesionalitu baletního souboru. *Asistent* spolupracuje s choreografem při nastudování baletního díla; podílí se na výběru obsazení a odborně vede interprety při studiu inscenace. *Repetitor* přebírá zodpovědnost za zachování autenticity tanečního díla v průběhu repríz, což obnáší interpretační i uměleckou přípravu během zkoušek (*repetic*) a dozor při představení. Toto jsou principiální povinnosti baletního mistra, avšak rámec jeho působení zahrnuje širokou škálu dalších důležitých aktivit, které jeho úlohu v divadelním provozu doplňují. Situace v baletních souborech je v posledních letech poznamenána značnou fluktuací tanečníků. Současný divadelní repertoár se vyznačuje žánrovou rozmanitostí. Baletní ansámby uvádějí kromě tradičního a domácího repertoáru i kusy moderní, postmoderní či novinky současných zahraničních choreografů, mnohdy i taneční experimenty. Vzhledem k uvedenému stylovému rozpětí se zvyšují nároky na technickou i uměleckou připravenost tanečníků, a tím se mění i požadavky na osobu baletního mistra.

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

Snahou této studie je vytvořit ucelený pohled na profesi baletního mistra v českých divadlech, proto je text obohacen o názory a zkušenosti konkrétních baletních mistrů, kteří působí či působili na této pracovní pozici, tudíž se svou službou zavázali múze tance Terpsichoré a zasvětili tak svůj život mimořádnému uměleckému poslání.

### **Baletní mistr a jeho pracovní zařazení ve 21. století**

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

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

„Baletní mistr připravuje nastudování baletního nebo tanečního díla s jednotlivými interprety v úzké spolupráci s choreografem inscenace, sleduje výkony členů baletního souboru při zkouškách a představeních a navrhuje opatření k odstranění zjištěných nedostatků.“<sup>2</sup>

Samozřejmě je řeč o baletním mistrovi působícím v tzv. kamenném divadle, tedy o stálém, kvalifikovaném pracovníkovi s odbornými znalostmi, příslušnou erudicí a obecnými dovednostmi nezbytnými k výkonu tohoto povolání. Tyto obecné informace v databázi dozajista postačí k definování profesního zařazení, ale v žádném případě nestačí k podrobnému vykreslení osobnosti baletního mistra a k vystižení důležitosti takového člověka.

Jak už bylo výše uvedeno, baletního mistra současnosti lze chápat jako syntézu tří důležitých profesí – pedagog, asistent a repetitor, ovšem není pravidlem, že všechny tyto pracovní oblasti zastane jeden člověk. Zejména ve větších divadlech typu Národní divadlo v Praze či v Brně bývají úkoly rozděleny mezi více osob a každý baletní mistr se soustředí na „svůj“ obor anebo má na starosti určitý druh repertoáru dle žánrového rozdělení či počtu účinkujících. Varianta jedné osoby obhospodařující všechny sféry povinností se týká spíše menších regionálních divadel, jako najdeme např. v Plzni, Olomouci, Ostravě, Českých Budějovicích a dalších městech. Každé divadlo i každý baletní soubor má své specifické podmínky, odlišné požadavky a bohužel často i omezené personální možnosti. Třebaže je přítomnost a pomoc baletního mistra žádaná, šéfové oblastních divadel z praktických důvodů raději na volné pracovní místo přijmou tanečníka a sami vedle své administrativní

<sup>2</sup> Ministerstvo práce a sociálních věcí. *Národní soustava povolání: Otevřená a všem dostupná databáze povolání spravovaná Ministerstvem práce a sociálních věcí České republiky* [online]. 2017 [cit. 29. 1. 2018]. Dostupné z [http://katalog.nsp.cz/karta\\_p.aspx?id\\_jp=7670](http://katalog.nsp.cz/karta_p.aspx?id_jp=7670).

a organizační činnosti „suplují“ práci baletního mistra. Jedná se o problém zejména v baletních souborech lokálních divadel, kde je neustále řešena palčivá otázka nedostatečného počtu směrných čísel pro pracovní místa.

Vedle prezence a počtu baletních mistrů je nutné rozklíčovat a popsat rozdíly mezi stálým, externím a hostujícím baletním mistrem.

Přesnou definici pojmu *stálý baletní mistr* sice v databázi povolání nenalezneme, ale „jazykem“ personalistů ho můžeme nazvat kmenovým zaměstnancem. V divadle setrvává v platném pracovním poměru, vlastní termínovanou smlouvu (výjimečně trvalou, poněvadž tento typ pracovní smlouvy je v dnešní době v uměleckých oborech více méně raritou). Stálý baletní mistr je zaměstnán na plný pracovní úvazek, avšak existují i výjimky baletních mistrů s polovičním nebo částečným úvazkem. Tato osoba je pak stabilním článkem uměleckého vedení souboru, důležitým poradcem uměleckého šéfa a dramaturga. Současně úzce spolupracuje s choreografy, korepetitory a dalšími asistenty či pedagogy. Velkou výhodou tohoto „stálého“ poměru je nepřetržitá přítomnost, tedy možnost přímého plnění povinností na základě platné pracovní smlouvy a podmínek určených ministerstvem práce.

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

Profesor – proděkan, vedoucí katedry tance HAMU v Praze a současně i zkušený baletní mistr Václav Janeček<sup>3</sup> trefně popsal hlavní podstatu a skryté nástrahy této práce:

„Funkce ‚být po ruce šéfům‘, choreografům a tanečnickům přináší zejména velmi efektivní ‚nárazníkovou stěnu‘ a nikdo(!), kdo se v takové funkci neocitl, si takovou práci nedovede představit. Za svoje výkony rozhodně není ‚královsky‘ odměňován, a přestože tuto práci nemůže dělat kdokoli, každý, kdo ji dělá, se do jisté míry obětuje. Jejich pracovní záběr a výkon často přesahuje místo a čas konání zkoušky nebo představení. Baletní mistři jsou nejdůležitějším komunikačním nástrojem baletní hierarchie.“<sup>4</sup>

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

<sup>3</sup> Václav Janeček (\* 1964) – tanečník, pedagog, baletní mistr, dramaturg, profesor, proděkan a vedoucí katedry tance HAMU v Praze.

<sup>4</sup> Václav Janeček. *Úvod do taneční pedagogiky*. Praha: AMU, 2013, s. 30.

a provozu baletního souboru jsou dočasné nebo nepravidelné. To samo o sobě přináší celou řadu problémů, neblaze zasahuje do organizace, nespĺňuje zvolený směr a cíle, anebo ho splňuje jen částečně.

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

V souvislosti s jednotlivými typy pracovního vymezení baletního mistra se objevuje ještě jeden pojem, který je třeba charakterizovat – *hostující baletní mistr*. Ve své podstatě se většinou jedná o hostujícího pedagoga, který po určitou dobu představuje „expertní návštěvu“ baletního souboru a specializuje se na vedení ranních tréninků. Jeho způsob práce se v zásadě neliší od výše uvedeného s tím rozdílem, že v zavedeném divadelním stereotypu může působit jako zpestření či oživení. Vždyť i sebelepší domácí pedagog tzv. „nepřekročí svůj stín“! V tom smyslu, že jeho technické požadavky, priority a taneční zadání jsou po určitém čase šablonovité, ať se tomu brání sebevíc. Přirozeně i jeho verbální projev, hlasové spektrum a metoda korekcí jsou neměnné. Odlišný přístup hostujících pedagogů vede k oživení pozornosti tanečníků a mnohdy i prozření, jelikož stokrát opakovaná připomínka je vyřčena rozdílným způsobem. Mnohem důležitějším a cílenějším důvodem jeho pobytu však bývá výklad rozdílného stylu nebo pojetí klasického tance, než který je v tom či onom divadle preferován a užíván. Dnešní tanečníci totiž potřebují být mnohem univerzálnější než dříve, musejí být daleko flexibilnější nejen fyzicky, ale i ve smyslu znalostí rozmanitých stylů a tanečních technik. Jsou nuceni doslova „nasávat“ vše neznámé a adaptovat se v jakémkoliv novém žánru a „taneční dikci“.

Na rozdíl od práce externisty představuje činnost hostujícího pedagoga předem danou periodu, kdy si tanečníci do jisté míry „odpočinou“ od interních pedagogů, ale platí to nepochybně i obráceně, protože taktéž baletní mistři mají možnost krátce si „oddechnout“ od každodenní ranní povinnosti. Také díky této skutečnosti jsou návštěvy hostů vítaným přínosem spíše než nežádoucím narušením cílené práce. Dalším z kladných aspektů je bezesbýtku chování členů souboru, které se zdá být uctivější a celkově jaksí bdělejší.

Žel i zde najdeme výjimky, kdy si host s domácím souborem tzv. „nesedne“, nebo jsou jeho nároky vyšší, než jsou tanečníci schopni splnit. Pak samozřejmě záleží na osobnosti uměleckého šéfa, jak bude nepříjemnou situaci řešit a zda pozve pedagoga i podruhé. Realizace takových pedagogických hostování bohužel nesouvisí jen s odborností nebo věhlasem umělců, ale souvisí s finančními možnostmi každého baletního souboru, respektive divadla. Častěji jsou tedy zváni hosté do „renomovaných domů“ než do menších divadel.

### **Baletní mistr – pedagog**

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

Označení pedagog v sobě zahrnuje pedagogické působení, avšak v divadelním prostředí na rozdíl od výukového procesu na konzervatořích není tato činnost vymezena ani řízena závaznými osnovami. Obsah, zaměření i způsob vedení každodenních tréninků, tedy rozcvičení a přípravy tanečníků, je jednoznačně v režii a kompetenci divadelního pedagoga samého. Vyškolený profesionální tanečník není jednou provždy hotovým umělcem, jeho dovednosti, nadání, vrozené dispozice a další nejrůznější předpoklady je třeba soustavně udržovat, a hlavně rozvíjet systematickou prací.

K problematice denní přípravy tanečníků v divadlech se vyjadřuje Václav Janeček v jedné z kapitol příručky určené pro taneční pedagogy: „V našich krajích jsme si navykli běžně užívat pojmu trénink pro označení nejdůležitější části přípravy, která je nezbytným nástrojem i břemenem pro následný vrcholný taneční výkon.“<sup>5</sup> Janeček by raději volil pojmy jako baletní hodina, lekce (class, exercise). V každém případě společným jmenovatelem těchto označení je „důmyslná série cvičení u tyče a na volnosti. Jednotlivé kombinace obsahující samostatné prvky nohou, paží, trupu, šíje a hlavy, které bychom mohli nazvat abecedou klasického krokového kánonu. Jejich složení se odborně nazývá enchaînements, což jsou systematicky promyšlené vazby, seřazené v určitém sledu.“<sup>6</sup>

Ve smyslu sestavení kombinací – exercises klasického tréninku – jsou tak kladeny na divadelní pedagogy nemalé nároky. Není nikterak jednoduchým úkolem, připravit tento „funkční stereotyp“ tak, aby vyhovoval co největšímu počtu zúčastněných. Dlouholetá pedagožka a baletní mistryně Národního divadla v Praze Zdena Nemcová<sup>7</sup> k tomu poznamenává:

<sup>5</sup> V. Janeček. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 33.

<sup>6</sup> *Tamtéž*, s. 32.

<sup>7</sup> Zdena Nemcová (roz. Mašitová, 1944–2018) – tanečnice, pedagožka, choreografka, baletní mistryně.

„Někomu například vyhovuje dlouhá a těžká ‚tyč‘, jiný tanečník se k ní sotva postaví. Někdo má rád víc skoků v pomalejším tempu, někdo naopak potřebuje tempo allegrové. A z těchto důvodů musí pedagog vést hodinu tak, aby si všichni dobře zacvičili, aby se svaly připravily na zkoušku či na představení; a v neposlední řadě, aby se tanečník dále technicky zdokonaloval a umělecky rostl.“<sup>8</sup>

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

Divadelní trénink by neměl představovat pouze vyplnění pracovní doby, ale měl by tvořit významný prvek v každodenním životě tanečníka i baletního mistra, musí mít určitou koncepci, směr a cíl.

„Pedagog je povinen přijít na trénink s velkou znalostí problému, na kterém chce pracovat, musí vědět, co chce dosáhnout jistými cvičeními. [...] Každý trénink musí mít svůj speciální cíl, téma nebo problém. Samozřejmě, že lze dát do tréninku od každého něco, ale takový trénink je jako když někdo mluví o všem a o ničem. V každé hodině klasického tance, v každém tréninku musí převažovat logika, jako je tomu v přednáškách vysokoškolských profesorů. Vše musí být od začátku vedeno ve správném poměru, pořadí a vývoji vybraných cvičení.“<sup>9</sup>

Autor těchto slov, významný ruský pedagog Asaf Messerer,<sup>10</sup> tímto požadavkem poukazuje na nutnost stavby tréninku podle určitých metodických souvislostí.

Momentálně se délka divadelních tréninků pohybuje v rozmezí šedesáti až devadesáti minut. V krajních případech mohou být zkráceny na půlhodinová rozcvičení, bezvýhradně korespondující s denním plánem<sup>11</sup> a podmínkami pracovní doby stanovené zákoníkem práce.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> „Pedagog – baletní mistr ND“. *Taneční listy*. 1989, roč. 27, č. 9, s. 8.

<sup>9</sup> Mahulena Křenková. *Role pedagoga v životě tanečníka*. Habilitační práce. Praha: HAMU, 2014, s. 46. Autorka habilitační práce cituje z publikace: Asaf Messerer. *Classes in Classical Ballet*. New York: Lime light edition, 2007, s. 23.

<sup>10</sup> Asaf Messerer (1903–1992) – tanečník, pedagog, autor odborných publikací.

<sup>11</sup> Umělecké soubory se řídí denním rozpisem tréninků a zkoušek neboli fermanem. Zde jsou uvedeny veškeré informace týkající se provozu profesionálního divadelního souboru. Obsahuje časové údaje, rozdělení na baletních sálech a osoby odpovědné za chod.

<sup>12</sup> Pracovní dobu upravuje zákoník práce (zákon č. 262/2006 Sb.) v § 79 (1): „Délka stanovené týdenní pracovní doby činí 40 hodin týdně.“ *Zákon č. 262/2006 Sb.* [online]. [cit. 24. 3. 2018]. Dostupné z <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2006-262#cast4>.

Nicméně každodenní dění na baletním sále stejně jako divadelní provoz má nevyzpytatelný průběh. Změny v programu, zranění či nemocnost jsou takřka na denním pořádku. Baletní mistr musí maximálně flexibilně reagovat a profesionálně se přizpůsobit vzniklé situaci. Umění improvizace má tak ve výčtu jeho dovedností stabilní místo, byť se na první pohled neslučuje s jeho principiálním cílem – udržet kompaktní podobu a jevištní jednotnost baletního tělesa. Úkolem velmi nesnadným vzhledem k mohutnosti repertoárového rozpětí a faktu, že baletní soubory dnes tvoří směsice tanečníků nejrůznějších národností a spojují absolventy rozmanitých škol. Ideální recept asi neexistuje, navíc chce-li dnešní tanečník obstát, měl by obsáhnout širokou škálu různých tanečních technik, což se v souvislosti s pracovním vytížením stálých tanečních těles jeví jako „science fiction“.

Schopný baletní mistr však dokáže vybalancovat distinkce a nalézt nejlepší možné řešení, protože on představuje záruku jak fungující týmové práce, tak osobnostního růstu každého člena souboru. V dnešní ve všech ohledech „zrychlené“ době je nemyslitelné, aby byl praktikován tříhodinový trénink, jako tomu bylo u Marie a Fillipa Taglionových.<sup>13</sup> Leč pravdivost Blasisových<sup>14</sup> slov, že „vrcholem umění je skrýt úsilí“,<sup>15</sup> by měla zůstat trvalá a závazná.

### **Baletní mistr – asistent**

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

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

Proces přípravy tanečního díla má různou podobu. Jinak vypadá zrod nové, původní inscenace, jinak rekonstrukce staršího díla nebo přenášení osvědčeného titulu. V souvislosti

<sup>13</sup> Marie Taglioniová (1804–1884) – švédsko-italská tanečnice. Jedna z klíčových postav evropského tance a romantického baletu.

Filippo Taglioni (1779–1871) – italský tanečník a choreograf, pedagog své vlastní dcery, slavné baleríny Marie Taglioniové i svého syna, tanečníka a choreografa Paula Taglioniho.

<sup>14</sup> Carlo Blasis (1797–1878) – italský tanečník, choreograf a baletní pedagog. 1837–1853 Blasis umělecký ředitel baletní školy La Scaly v Miláně a autor teoretických spisů *Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse* (Základní pojednání o teorii a praxi tanečního umění, 1820) a *The Code of Terpsichore* (Kód Terpsichory, 1830). Obě jeho díla tvořila základ baletní výuky 19. století. Blasisova skladba baletní lekce zůstala základem rozložení baletních tréninků až do dneška.

<sup>15</sup> Helena Kazarová. „Ohlédnutí za vývojem klasického tance“. In: Václav Janeček et al. *Ozvěny tance*. Praha: AMU, 1998, s. 17.



s typem chystaného představení bývá určen i počet asistujících baletních mistrů. Za tradiční velké baletní produkce, rozsáhlé množstvím tanečnicků i tanečních čísel, přebírají většinou zodpovědnost dva až tři asistenti. Mezi ně bývají přesně rozděleny úkoly a pravomoce. Kupříkladu jeden má na starosti sólové party, další zajišťují sborová čísla, někdy ještě rozčleněna na velké sborové tance a menší taneční plochy. U klasických baletů, jako je např. *Raymonda* nebo *Labutí jezero* bývá praktikováno i tzv. výsadní rozdělení. To znamená, že každý asistent se soustředí na jemu přidělenou část – samostatné jednání, dohromady pak jednání tvoří originální celek.<sup>16</sup> Tento případ rozčlenění je typický pro větší kamenná divadla s početným baletním souborem a širším výběrem asistentů.

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

Dlouholetá baletní mistryně Pražského komorního baletu Kateřina Franková-Dedková<sup>17</sup> ke spolupráci choreografa, tanečnicka a asistenta během uměleckého hledání dodává:

„Je to prostě zvláštní práce. Musím maximálně odhalit všechny své schopnosti, znalosti a především postřehy z detailního pozorování: nejprve tvorby choreografa a pak výkonu tanečnicka. První je choreograf, kdo toto ‚intimní odhalování‘ začne, neboť je tvůrcem a stavitelem celé následující akce. Pak už následuje celkem rychlý spád, který ústí v interpretační výkon, v němž tanečnick odhaluje celou šíři svých tělesných a duševních sil. Takové důvěrné prostředí musí být prodchnuto důvěrou a těsnou spoluprací.“<sup>18</sup>

Forma společné spolupráce na připravovaném tanečním díle závisí velkou měrou na přístupu choreografa. Ten buď přichází na baletní sál s jasnou představou a přesnou vizí nové choreografie, anebo má připraven jen jakýsi koncept a hrubý nástin pak tvoří až na místě. V prvním případě se tanečníci bezprostředně učí připravenou choreografii. Při druhé variantě choreograf vychází přímo z dispozic a nadání tanečnicků. Výjimkou není ani případ, kdy se z interpretů stávají spoluautoři a svými tvůrčími myšlenkami přispívají choreografovi, čímž pomáhají vytvářet ‚živou‘ podobu rodícího se díla.

Poněkud odlišnou povahu má spolupráce na tzv. přenášení inscenace, kdy tanečníci studují již hotový umělecký tvar a snaží se přiblížit původní podobě tanečního díla. Většinou za pomoci hostujících asistentů, nejednou však pouze z videonahrávky jinde či dříve uvedené inscenace. V tento moment se do středu pozornosti dostává interní asistent, který za fázi transpozice přebírá zodpovědnost, celý proces koriguje a řídí. Choreograf totiž

<sup>16</sup> Příkladem může být *Labutí jezero*. Běžně je jednomu asistentovi přiděleno I. jednání s množstvím variací a smíšených sborů, jinému asistentovi II. a IV. jednání neboli specifické dámské sbory a poslednímu III. jednání, kde se tančí scénické charakterní tance.

<sup>17</sup> Kateřina Franková-Dedková (\* 1954) – tanečnice, sólistka PKB, asistentka, choreografka, baletní mistryně.

<sup>18</sup> Václav Janeček. „Tři dámy na sále: aneb Co je baletní mistrovství“. *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 5, s. 7

bývá přítomen často až na generálních zkouškách, aby zkontroloval výsledný tvar představení a eventuálně opravil nedostatky. Ve všech uvedených příkladech vzniku inscenace a za všech okolností by měl asistent vést tanečnický ke koncentrované práci na daném tanečním úkolu, ve smyslu zachování požadavků choreografa, naproti tomu však s jejich vlastním tvořivým přístupem. V tomto smyslu musí být asistent schopen podat pomocnou ruku jak začínajícímu, tak i zkušenému interpretovi.

Václav Janeček poukazuje na fakt, že: „Tanečník není jen nástrojem v ruce choreografa! Ta individualita a duše tam musí zůstat! Dívám-li se v dnešní době na představení, pořád vidím tanečníka a jeho osobní vklad!“<sup>19</sup>

Řada baletních mistrů se v současnosti potýká s neschopností mladých tanečnicků přistupovat k interpretaci kreativně, vesměs jim chybí dostatek fantazie, neumějí na jevišti přirozeným a věrohodným způsobem ztvárnit určenou roli, prožít fiktivní příběh. Baletní mistryně naší první scény Nelly Danko<sup>20</sup> s nelibostí konstatuje, že:

„Dnešní mladí lidé čekají, že je všechno naučíme!!! Oni nevědí, jak plakat, oni nevědí, jak se smát, prostě to neumí! Mě ve škole učili, že to, co prožiješ, musíš umět ‚napodobit‘, prostě reminiscence emocí. Asociace, vnitřní pocity, fantazie – to je nutnost! Divák totiž nesleduje jen techniku, ale třeba mu tanec něco evokuje a on to s tím tanečníkem sdílí! V tom spatřuji přípravu na vytvoření role! Není pak třeba učit tanečnický normálním lidským pocitům, nepotřebujeme tančící loutky. [...] Někdy se stává, že baletní mistr předá roli, kterou sám tančil krok od kroku, gesto od gesta – aplikuje sebe. Já s tím nesouhlasím! Je nutno dát svobodu a vůli, aby umělec prožil ten úžasný sebetrápící moment, který určí to hledání.“<sup>21</sup>

Zkušená baletní mistryně, která v současnosti působí ve Finském národním baletu, Ingrid Němečková,<sup>22</sup> celý proces vnímá obdobně. Příznává, že nerada předvádí a ukazuje gesta, dává přednost tvůrčímu potenciálu tanečnicků. Pohyb nebo posunek musí vycházet z bezprostřednosti a osobních pocitů každého tanečníka.<sup>23</sup> Osobně předávané zkušenosti baletních mistrů jsou sice k nezaplacení, ale s ohledem na výše uvedené skutečnosti by měli působit spíše v roli poradců než demonstrátorů. Vždyť už Jean Georges Noverre<sup>24</sup>

<sup>19</sup> Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Hradilová dne 31. 10. 2017 na Akademii múzických umění v Praze.

<sup>20</sup> Nelly Danko (\* 1951) – tanečnice, pedagožka, baletní mistryně ND v Praze.

<sup>21</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.

<sup>22</sup> Ingrid Němečková (roz. Seidlová, \* 1959) – tanečnice, pedagožka, baletní mistryně Finského národního baletu (Finnish National Ballet Helsinki).

<sup>23</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

<sup>24</sup> Jean Georges Noverre (1727–1810) – tanečník, choreograf, taneční teoretik a reformátor, průkopník dějových baletů.

poukazoval ve svém díle<sup>25</sup> na chybnou snahu baletních mistrů druhé poloviny 18. století vychovávat z tanečníků své „kopie“ jak v taneční technice, tak i v gestice.<sup>26</sup> Tento zhoubný jev zabraňuje profesnímu růstu a rozvíjení autenticity. Každý tanečník je především umělec a jedinečný originál, který se vyvíjí a zraje.

Doposud byla v centru naší pozornosti práce na sólových partech a individuálních úkolech. Poněkud jiná situace nastává při studiu sborových pasáží, kde hlavní zájem vychází z nutnosti souhry, přesnosti, jednotnosti až uniformity tanečníků. Ve sborových tancích musí být individualita naopak potlačena. Očekávaný cíl spočívá v kolektivní harmonii a interpretačním souladu. Asistent musí od skupiny tanečníků vyžadovat zdravé pracovní nasazení, pokoru a soustředěný výkon, vykazující znaky maximální kooperace a tanečního souznění. Prvotním předpokladem harmonického propojení sólových a sborových částí je dokonalá znalost pohybových sekvencí a přesná orientace v hudebním doprovodu ze strany asistenta, posléze i tanečníků.

Se zachováním původnosti a pravosti každého tanečního díla souvisí metody, jakými si divadelní asistenti původní choreografii zaznamenávají. Možností se nabízí hned několik: *pohybová paměť, vizuální paměť, vlastní nákres, videozáznam anebo speciální taneční notace.*

*Pohybová paměť* patří mezi nejběžnější a nejpřirozenější strategie, kterými si tanečníci, potažmo asistenti uchovávají taneční prvky, pohyby a kreace. Zjednodušeně řečeno, aby si tanečník zapamatoval choreografii, musí tzv. „projít přes jeho tělo“. Divadelní asistenti coby bývalí tanečníci jsou na tento způsob paměťového kódování zvyklí celý svůj život, proto není výjimkou, že si spolu s interprety tančí a učí se jejich choreografický text, aby si ho přesně zapamatovali a posléze ho neméně přesně reprodukovali.

Ingrid Němečková dodává:

„Jsme k tomu odkázáni celý život! Ve chvíli, kdy si něco asistent nezatančí a proces nácviu jen sleduje, časem stejně zjistí, že některé pasáže nezná a že je tento způsob jaksi nedostačující! Což by ho mělo zvednout ze židle! Naším zájmem a hlavním úkolem je vědět všechno přesně, takže si to musíme tancovat! Jiná cesta není!“<sup>27</sup>

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

<sup>25</sup> Spis *Les Lettres sur la danse et sur les ballets* (Listy o tanci a balettech) vydaný v Lyonu v roce 1760 postihuje estetickou a výrazovou reformu tance.

<sup>26</sup> Jean Georges Noverre. *Listy o tanci a balettech*. Praha: SPN, 1984, s. 17.

<sup>27</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

V tomto ohledu je ideálním příkladem Jana Ruggieri,<sup>28</sup> baletní mistryně Národního divadla Brno:

„Bezvýhradně používám paměť! Zápisy minimálně. Zjistila jsem, že za půl roku mi to nic neřekne, už nevím, co jsem si zapsala. Maximálně si poznamenám nějakou formaci, která je trošku složitější, abych to pak nemusela komplikovaně zkoumat, ale vskutku minimálně. Někdy musím využít video, třeba u modernějších inscenací. Tam jsou například různé modifikace jedné kombinace, což je matoucí [...], nemusela bych si přesně vzpomenout, zda to bylo poprvé tak a podruhé naopak, nebo obráceně [...], tak to jsem pak nucena si to oživit. Ale nejvíc používám paměť! Minimálně si něco tančím! Raději se dívám.“<sup>29</sup>

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

Nejdostupnější cestu zachycení tanečního díla představuje *videozáznam*, i přes jisté nevýhody zůstává nafilmování nejrychlejším a nejpraktičtějším způsobem dokumentace, vždyť mobilní telefon s fotoaparátem nebo kamerou je v dnešní době nepostradatelným doplňkem a vlastní ho, až na pár výjimek, snad každý.

„Kamenem úrazu“ se může stát nemožnost zachytit jemné detaily pohybové kompozice a zároveň i formaci či pohyb celku. Objektiv často nedokáže obsáhnout a zaznamenat veškeré sborové výměny na scéně – nástupy, přesuny a odchody. Ty mohou představovat dosti komplikované taneční dění, a proto je zapotřebí ho přesně zmapovat.

Nejkomplexnějším typem záznamu je bezesporu *taneční notace*, zároveň však i časově nejnáročnějším, v našich končinách takřka nevyužívaným a pro mnohé asistenty téměř neznámým pojmem. Přitom bychom mohli odborný zápis tance přirovnat k notovému záznamu, tedy hudební partituru. Ve vědecko-historické sféře tanečního oboru existuje vícero druhů taneční notace, ovšem o současné prvenství se dělí dva systémy: notace Beneshových (Benesh Dance Notation)<sup>30</sup> a Labanova kinetografie (Kinetography Laban).<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Jana Ruggieri (roz. Veselá, \* 1967) – tanečnice, pedagožka, baletní mistryně ND Brno.

<sup>29</sup> Rozhovor s Janou Ruggieri vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v Národním divadle v Brně.

<sup>30</sup> Rudolf Benesh (1916–1975) – britský vědec s českými a italskými kořeny, který pracoval jako matematik, zatímco jeho žena Joan Benesh byla členkou Královského baletu (Royal Ballet). Na manželčin popud vymyslel systém tanečního zápisu a v letech 1947 až 1955 ho zdokonalil.

<sup>31</sup> Rudolf von Laban (vl. jm. Reszö Lábán de Váraljas, 1879–1958) – tanečník, choreograf a taneční teoretik rakousko-uherského původu.

Oba mají své výhody i nevýhody. Jejich specifické znaky a odlišná struktura je předurčuje k záznamu různých kvalit pohybu s různou mírou detailnosti a přesnosti.

V naší profesionální sféře se bohužel ani jeden z uvedených odborných zápisů nijak zvlášť nevyužívá, což je jistě škoda. Kromě možnosti uchovat přesný záznam totiž nutí asistenta, potažmo tanečníka udělat si precizní pořádek ve vnímání a tvoření pohybu, pobízí k uvědomělé realizaci, čímž odhalí neurčitost nebo pohybovou nejistotu.<sup>32</sup>

V tomto ohledu jsou slova vyřčená Gasparem Angiolinim<sup>33</sup> o prospěšnosti taneční notace výstižným a stále platným konstatováním: „Baletní produkce sebeslavnějšího umělce budou pouze díla dočasná, protože dokud nebudou zaznamenána notací, nikdy se nevydají na cestu dokonalosti.“<sup>34</sup>

### **Baletní mistr – repetitor**

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

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

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

Nejvhodnější, časově nejúspornější a současně nejběžnější způsob zkoušení, který preferuje většina baletních mistrů, představují separátní zkoušky sólistů a samostatné zkoušení sboru. Takto mohou být nezávisle splněny požadavky na individuální přístup

<sup>32</sup> Dorota Gremlicová. „Zapisovat tanec? První zkušenosti s Labanovou kinetografií“. *Taneční listy*. 2002, roč. 39, č. 1, s. 15.

<sup>33</sup> Gasparo Angiolini (1731–1803) – vlastním jménem Domenico Maria Gasparo, tanečník, choreograf a hudební skladatel. Bývá mu připisováno prvenství v uvedení balet d'action.

<sup>34</sup> Gasparo Angiolini. *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, s. 51. Převzato z Petra Dotlačilové. „Lettere contra Lettres aneb Polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem“. In: *Tanec a společnost*. Praha: AMU, 2009, s. 37.



Nelly Danko s dámským sborem Národního divadla v Praze při zkoušce na balet *Serenade* (ch. George Balanchine)

a privátní realizaci přípravy jednotlivých sólových výstupů nebo rolí a zároveň respektovány potřeby hromadného, avšak detailně propracovaného zkoušení sborových pasáží. V ideálním případě následuje jedna anebo více společných zkoušek (repetic), při nichž se doposud odděleně připravované části spojí v jeden celek. Během prolínání jednotlivých scén probíhá kolektivní spolupráce, která posiluje stylovou jednotu, kompaktnost, vizuální soulad, dějovou linku i celkovou autenticitu představení.

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

Při *zkouškách sboru* je nutno vzít v potaz, že sborové scény tvoří nedílnou součást řady baletních titulů, jejich společným rysem je požadavek taneční jednotnosti a pohybové synchronizace. Sborové tance nacházíme zejména v baletním odkaze romantické a postromantické éry. Působivost sborových scén, ve většině případů dámských sborů, spočívá v absolutním pohybovém sladění, stylové čistotě, celistvé dynamice i společné harmonii, „tanečnice musí působit jako jedno těleso, jako jedno tělo“.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Otto Bertis. „Má cesta s Bajadérou – rozhovor s N. Makarovou“. *Taneční listy*. 2003, roč. 40, č. 12, s. 30–31.

„Někteří lidé říkají, že klasický balet je bez emocí a skládá se pouze z krásných geometrických seskupení a pohybů, postavených na hudbu a k potěšení očí. Pro mne však tanec znamená pohybem vyjádřit duševno,“ konstatuje legendární tanečnice a baletní mistryně Natálie Makarovová.<sup>36</sup> A dodává:

„Každá tanečnice ve sboru se musí cítit jako sólová balerína, poněvadž v klasickém baletu často přebírá sbor hlavní roli, zároveň však musí celý sbor chápat jako jeden celek a vnímat ostatní. Tanečnice by měly tančit i dýchat jako jedna. Pro některé by mohlo být uspokojující otevřít ruce správným způsobem, pečlivě zavírat pátou pozici anebo nohu vypnout v bezvadné arabesce. To však není účel. I když jsou kroky podobné těm, které se provádějí při běžném tréninku, musí být naplněné poesíí.“<sup>37</sup>

Mezi „pouhým“ cvičením a skutečným tancem je někdy tenká hranice, jindy obrovský rozdíl.

Sborové zkoušky však nejsou jen synonymem pro ženské sbory, ale týkají se např. i mužských anebo smíšených sborů, dokonce mohou prezentovat scénickou podobu charakterních tanců anebo být zaměřeny výhradně na tanec s partnerem. Díky zkušenostem a znalostem tanečnického oboru musí být baletní mistr schopen podat pomocnou ruku a poradit tanečnickům i tanečnicím všech věkových kategorií. Mladí tanečníci, kteří nedávno opustili „brány“ konzervatoře, nejednou získávají pocit, že konečně dosáhli dospělosti, nesvazují je školní řády ani pravidla. Bezesporu i v divadle, potažmo v baletním souboru fungují pevné zásady, které je nutno dodržovat, ctít a zabránit tak případné lenivosti nebo nepřipravenosti nezkušených členů souboru. Vzhledem k povaze problému je zřejmé, že repetitor leckdy musí uplatnit schopnosti nesoucí známky psychologického působení.

Další příklad, kdy je zapotřebí repetitorův psychologický přístup, souvisí s uváděním komerčně úspěšných titulů. Řada z nich zůstává v repertoáru i několik let, tudíž se pro jistou část baletního ansámblu stávají opakovaným stereotypem, avšak pro začínající členy souboru přinášejí nový úkol. V takovém případě řeší repetitor rozpor mezi zkoušejícími, snaží se udržet kázeň i tempo zkoušky. Není výjimkou, že sáhne po videozáznamu a s časovým předstihem upřesní „nováčkům“ jejich role nebo místa ve sboru. Ti se pak v rámci vlastní přípravy naučí pohybový text určené choreografie, což usnadní a urychlí průběh následujícího zkoušení.

Ve všech uvedených případech baletní mistr – repetitor nesmí zapomenout, že jeho povinností je zaujmout jasné stanovisko a zachovat si profesionální nadhled, nikdy neskloznout k aroganci, nezdrovilosti, nebo naopak k familiárnosti či přemlouvání. Nelly Danko uplatňuje přísná pravidla a nesmlouvavě konstatuje: „Na baletním sále demokracie

<sup>36</sup> Natalia Romanovna Makarova (\* 1940) – tanečnice, baletní mistryně, pedagožka a choreografka.

<sup>37</sup> O. Bertis. „Má cesta s Bajadérou – rozhovor s N. Makarovou“, s. 30–31.



Ingrid Němečková při zkoušce se sólisty Finnish National Ballet

neexistuje, ta platí až venku za jeho zdi. Ovšem nebýt tzv. ras a nikdy nikoho neurážet ani neponižovat! Tanečníci musí pochopit, že i když je repetitor přísný, není v tom zlo, naopak je to pro jejich dobro!<sup>38</sup>

S dobrým úmyslem, ale důsledně musí repetitor vyžadovat i vhodný cvičební oděv, odpovídající stylu inscenace. Takové oblečení pomáhá repetitorovi odhalit chyby a tanečnickům navodit dojem inscenace. Je nepsaným pravidlem, že kolik pozornosti věnují tanečnice a tanečníci své vizáži na baletním sále, tolik vynaloží úsilí na úpravu zevnějšku na jevišti. Tanec je estetickou záležitostí, na což nesmí umělci nikdy zapomínat.

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

Úkolem baletního mistra – repetitora je tanečnický vnitřně zaujmout a pomoci jim nalézt vlastní taneční identitu; ideální fyziognomie, dispozice a technika totiž nestačí. Tanec je v první řadě uměním, ne sportem, byť s ním bývá často srovnáván. Je zapotřebí nechat

<sup>38</sup> Rozhovor s Nelly Danko vedla Zuzana Hradilová dne 30. 11. 2017 v Národním divadle v Praze.



sólové tanečnický umělecky vyzrát, k čemuž velkou měrou mohou přispět repetitorovy zkušenosti, trpělivost a zejména vzájemná důvěra.

„V práci repetitora je opravdu nejdůležitější najít u interpretů důvěru. Tanečníci musí věřit, že jim můžu pomoci, když mají z něčeho obavy, jsou nejistí, něco se jim nedaří překonat. V takových chvílích musím být víc psycholog než pedagog! Dodat jim potřebnou jistotu, že to zvládnou. Je fajn dostat se s nimi na stejnou vlnu, někdy je to otázka pár zkoušek, jindy tzv. běh na dlouhou trať, s někým společnou řeč nenaleznete nikdy,“<sup>39</sup> konstatuje Ingrid Němečková a odhaluje tak další aspekt práce baletního mistra.

Je velmi důležité odhalnout specifikum naturelu, pečlivě zvážit možnosti každého z tanečnicků a vyzdvihnout to, co je z hlediska dané role i v rámci jejich možností optimální. Množství připomínek (korekcí) je nutno citlivě dávkovat, aby se zamezilo přehlcení nebo stereotypu. Je třeba směřovat veškeré úsilí k překonání možných interpretačních úskalí, věnovat pozornost všem nuancím projevu a dodávat tolik potřebnou sebejistotu. Někteří tanečníci lehce podléhají stresu ze zodpovědnosti a nedokážou přenést svůj výkon z baletního sálu na jeviště. Jiní naopak jsou schopni ztvárnit roli v celé její šíři až na scéně, kdežto na baletním sále předvádějí pouze poloviční výkon. Také s takovými rozporuplnými aspekty se během své praxe baletní mistr – repetitor setkává. Vedle přípravy méně zkušených interpretů je nutná i práce se zkušenými sólisty, kteří po dlouhou dobu vynikají nad ostatními členy ansámblu výkony a zdařilými interpretacemi stěžejních rolí repertoáru. Na jedné straně se repetitor snaží o stabilitu a efektivní růst výkonnosti i o udržení přirozeného projevu bez šablonovitosti či manýry. Na straně druhé je nucen dodávat nevyhnutelnou motivaci, aby sólista tzv. *neustrnul a neusnul na vavřínech*.

Jevištní představení znamená vyvrcholení veškerých snah na baletním sále. Dohled a kontrola během každé reprízy tvoří neoddělitelnou součást práce baletního mistra – repetitora. Poněvadž je zodpovědný za kvalitu výkonů i průběh představení, je jeho povinností zhlédnout představení a tím ověřit, do jaké míry byly zkoušky účinné, kde zůstaly skryté rezervy, nebo naopak, co se zdařilo. Pro mnohé tanečnický totiž nepřichází jen v roli dozorce, ale vnímají ho jako psychickou podporu a pomoc před interpretačním výkonem. U jiné skupiny tanečnicků vzbuzuje spíše respekt a jeho příchodem získávají větší pocit zodpovědnosti, což má za následek soustředěnější výkon. Oba aspekty jsou nesmírně důležité.

„Chodila jsem na každé představení, dělala si poznámky a druhý den pak v sále pilovala vše, co podle mého nevyšlo. Byla to dřina a nekonečná, mravenčí práce, ale moc krásná. Vždy mi šlo o to, aby každý pohyb něco vyjadřoval. Neměla jsem moc ráda prázdná gesta. Také při

<sup>39</sup> Rozhovor s Ingrid Němečkovou vedla Zuzana Hradilová dne 21. 3. 2017 ve Finském národním baletu v Helsinkách (Finnish National Ballet Helsinki).

alternacích jsem usilovala o to, aby nebyli představitelé jeden jako druhý. Dodnes, pokud mi zdraví dovolí, chodím na baletní představení a jako celá léta předtím mám zase za chvíli v ruce tužku a papír se začne plnit poznámkami.<sup>40</sup>

Takto s láskou vzpomínala na své působení v plzeňském divadle dlouholetá repetitorka Milada Papežová.<sup>41</sup>

„Každý repetitor si je dostatečně vědom, že tanečníci vynaložili nemálo úsilí, podali výkon, a ať už byl jakýkoliv, zaslouží si zpětnou vazbu. Tanec je specifický umělecký obor, jehož zástupci jsou odkázáni na společnou práci, všechno se musí nazkoušet na sále. Nic se nemůže natrénovat doma v obýváku či u notebooku. Tanečníci nemají ani partituru, ani text, který se vejde do tašky. Momentu, než se zvedne opona, předchází obrovská práce během repetice. Představení je tím očekávaným magickým okamžikem, který dělá divadlo divadlem; a po něm začíná veškeré zkoušení nanovo.“<sup>42</sup>

#### **Další rozměr činnosti baletního mistra**

Předchozí řádky odkryly tři principiální funkce divadelního baletního mistra. Rozsah jeho povinností však představuje daleko obsáhlejší závazek a kromě zmíněných aktivit přináší i další pracovní činnosti úzce související s chodem baletního souboru. Je to kupříkladu příprava na účast při baletních soutěžích nebo tanečních přehlídkách, kde je nutná reprezentace na vysoké úrovni. Rámec povinností zahrnuje i těsnou spolupráci s korepeditorem a dirigentem během každodenního tréninku, repetice a repríz. Taktéž nesmíme zapomenout na výběrové řízení neboli konkurz, volbu vhodných kandidátů, kteří by svým vzhledem a uměleckým potenciálem snadno splnili s „domácím“ souborem.

Následující výčet doplňkových aktivit sice nepatří do sféry povinností, ovšem jen těžce bychom hledali baletního mistra, který není současně i mentorem, koučem, mnohdy i poradcem v oblasti vhodné výživy, fyzioterapeutem, nebo dokonce odborníkem v kinesioteapingu.

Jak je patrné, profese baletního mistra je charakterizována vysokými nároky na odvedený výkon, obrovskou odpovědností a maximálním nasazením, což často provází stres nebo vyčerpání. Zkušené baletní mistři dokážou tato negativa minimalizovat nebo úplně eliminovat, méně zkušené si musí tyto schopnosti osvojit. Jen duševně odolný a emočně vyzrálý člověk znamená oporu pro své podřízené a může jim předávat pozitivní energii a umělecký entuziasmus. S těmito aspekty souvisí i stav osobního naplnění a životní

<sup>40</sup> Jiří Šantora. *Divadelní návraty: 111 osobností vzpomíná na plzeňské angažmá*. Plzeň: I. K. nakladatelství, 2000, s. 42–43.

<sup>41</sup> Milada Papežová (roz. Babišová, 1928–2001) – tanečnice, pedagožka, baletní mistryně. V letech 1969–1983 asistentka a repetitorka baletu Divadla J. K. Tyla v Plzni.

<sup>42</sup> Rozhovor s Janou Rugjerri vedla Zuzana Hradilová dne 3. 7. 2017 v Národním divadle v Brně.

rovnováhy každého baletního mistra. Pod vlivem vlastních nevyřešených konfliktů nebude spolupráce s interprety nikdy fungovat bez problémů či možných rizik.

Andrea Helander Kramešová,<sup>43</sup> první sólistka baletu Národního divadla v Praze, přesně vystihuje podstatný rys činnosti baletního mistra: „Práce baletního mistra je velmi složitá a zodpovědná, měli by ji vykonávat lidé, kterým již nejde o vlastní úspěchy, ale kteří chtějí své vědomosti a zkušenosti předávat dál.“<sup>44</sup> Vlastní taneční ambice musí jít stranou a pozornost je nutno věnovat ambicím společným, neosobním.

Mnou předložený text zachycuje důležité aspekty činnosti baletního mistra. Náplň jeho práce by se dala označit za nikdy nekončící proces. Pochvala od uměleckého šéfa nebo choreografa představuje pro některé formu nejvyšší odměny za vynaložené úsilí, jiní jsou vděční za slova díků od interpretů či diváků, ale naprostá většina si nese ten uspokojující pocit sama v sobě.

<sup>43</sup> Andrea Helander Kramešová (\* 1981) – tanečnice, pedagožka, první sólistka baletu ND v Praze, bývalá sólistka baletu Deutche Oper am Rhein v Düsseldorfu.

<sup>44</sup> Rozhovor s Andreou Helander Kramešovou vedla Zuzana Hradilová dne 13. 3. 2018 na Akademii múzických umění v Praze.

## Zdroje

- Bertis, Otto. „Má cesta s Bajadérou – rozhovor s N. Makarovou“. *Taneční listy*. 2003, roč. 40, č. 12, s. 30–31.
- Dotlačilová, Petra. „Lettere contra Lettres aneb Polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem“. In: *Tanec a společnost*. Praha: AMU, 2009, s. 22–48.
- Gremlicová, Dorota. „Zapísovat tanec? První zkušenosti s Labanovou kinetografií“. *Taneční listy*. 2002, roč. 39, č. 1, s. 15.
- Janeček, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*. Praha: AMU, 2013.
- „Tři dámy na sále: aneb Co je baletní mistrovství“. *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 5, s. 7
- Kazarová, Helena. „Ohlédnutí za vývojem klasického tance“. In: Václav Janeček et al. *Ozvěny tance*. Praha: AMU, 1998.
- Křenková, Mahulena. *Role pedagoga v životě tanečnicka*. Habilitační práce. Praha: HAMU, 2014.
- Le Moal, Philippe. *Dictionnaire de la Danse*. Paris: Larousse, 2008.
- Messerer, Asaf. *Classes in Classical Ballet*. New York: Lime light edition, 2007.
- Ministerstvo práce a sociálních věcí. *Národní soustava povolání: Otevřená a všem dostupná databáze povolání spravovaná Ministerstvem práce a sociálních věcí České republiky* [online]. 2017 [cit. 29. 1. 2018] Dostupné z [http://katalog.nsp.cz/karta\\_p.aspx?id\\_jp=7670](http://katalog.nsp.cz/karta_p.aspx?id_jp=7670).
- Noverre, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*. Praha: SPN, 1984.
- „Pedagog – baletní mistr ND“. *Taneční listy*. 1989, roč. 27, č. 9, s. 8.
- Šantora, Jiří. *Divadelní návraty: 111 osobností vzpomíná na plzeňské angažmá*. Plzeň: I. K. nakladatelství, 2000.
- Zákon č. 262/2006 Sb.* [online]. [cit. 24. 3. 2018]. Dostupné z <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2006-262#cast4>.

## Osobní rozhovory

- Danko, Nelly. *Rozhovor vedený Zuzanou Hradilovou* [nepublikováno]. Praha, Národní divadlo v Praze, 30. 11. 2017.
- Helander Kramešová, Andrea. *Rozhovor vedený Zuzanou Hradilovou* [nepublikováno]. Praha, Akademie múzických umění, 13. 3. 2018.
- Janeček, Václav. *Rozhovor vedený Zuzanou Hradilovou* [nepublikováno]. Praha, Akademie múzických umění, 11. 10. 2017.
- Němečková, Ingrid. *Rozhovor vedený Zuzanou Hradilovou* [nepublikováno]. Helsinky, Finnish National Ballet Helsinky, 21. 3. 2017.
- Rugieri, Jana. *Rozhovor vedený Zuzanou Hradilovou* [nepublikováno]. Brno, Národní divadlo v Brně, 3. 7. 2017.

**MgA. Zuzana Hradilová** je absolventkou Taneční konzervatoře v Brně, Conservatoire national supérieur de musique de Lyon a magisterského programu pedagogiky tance na Hudební a taneční fakultě AMU v Praze. Od roku 2013 působí tato dlouholetá sólistka jako baletní mistryně a repetitorka Divadla J. K. Tyla v Plzni. Současně už 15 let vede Baletní školu při DJKT, kde i vyučuje. Příležitostně přispívá do regionálního divadelního časopisu a moderuje kulturní akce.