

---

Mira Holzbachová



Ladislava Petišková

**Abstract:** The aim of the study dedicated to the expressive dance dancer Mira Holzbachová is to depict the complex artistic profile of this active member of the Czech avant-garde. Like her important companions, she divided her work between theater and dance. At the same time, the study traces the process of intertwining her dance work and political activities during the turning points of the 20<sup>th</sup> century until their negative impact after 1948.

**Keywords:** theater, dance, avant-garde, politics, history

### **Tanec a politika**

Mira Holzbachová patří do plejády významných českých tanečnic a choreografek, které ve dvacátých a třicátých letech 20. století akceptovaly výboje předních představitelů výrazového tance, jako byli Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban a další, a rozhodly se rozvíjet jejich reformní postoje přibližující soudobý tanec rytmu moderního života. Jarmila Kröschlová, Mira Holzbachová, Milča Mayerová, Anka Čekanová a jejich družky a žákyně vytvořily v českém kulturním prostředí svébytný a emancipovaný proud, jenž svým příklonem k reálným projevům soudobého života v mnohém souzněl se záměry avantgardních umělců, a to zejména těch, kteří roku 1920 založili Svaz moderní kultury Devětsil. Na rozdíl od většiny svých soupeřnic chápaly taneční umění nejen jako formální umělecký výboj, ale také jako společenský fenomén, který přirozeně reagoval na překotné proměny poválečného milieu. Tato citlivost je dovedla až ke spolupráci s obdobně smýšlejícími umělci a zejména s mladými divadelníky, kteří v rámci konstruktivisticko-poetického programu tvorby věnovali významnou pozornost hereckému pohybu a tanci. Mira Holzbachová patřila k prvním herečkám a tanečnicím, které se připojily k divadelní skupině, jež se formovala od první poloviny dvacátých let a usilovala o vznik samostatné scény. Její životní cesta a osud jsou v kontextu domácího výrazového tance a avantgardního divadla do značné míry unikátní nejen pro osobitost uměleckého profilu. Jako tanečnice propojila svou uměleckou dráhu s osobní občanskou angažovaností natolik, že se v kontextu společenských a historických událostí, provázejících meziválečné období u nás, stal její tanec příkladem politicky angažovaného tanečního umění. Její pozůstalost, roztržštěná a uložená podle mého dosavadního výzkumu do tří hlavních institucí – Divadelního oddělení Národního muzea v Praze, Literárního archivu Památníku písemnictví a Národního archivu, poskytuje dosti obsáhlý materiál, který dovoluje hlubší pohled na její umělecky bohatou, politicky vyhraněnou, ale současně i dobrodružnou životní dráhu.

### **Mládí a studia**

Miroslava Holzbachová<sup>1</sup> se narodila 10. dubna 1901 v Kroměříži v rodině drogisty a majitele výroby lihovin Karla Holzbacha, který měl za sebou pestrou politickou minulost. Do jaké míry se na počátku devadesátých let konkrétně podílel na různých politických aktivitách ve prospěch zavedení všeobecného hlasovacího práva a zlepšení národnostních práv Čechů nebo i na odporu proti vládnoucí dynastii, není jasné. Byl ale jako probudilý vlastenec roku 1893 zatčen a souzen v procesu proti Omladinářům za to, že byl předsedou vzdělávacího spolku Československá omladina, který o rok dříve c. a k. rakousko-uherské úřady zakázaly. Také Holzbachův starší bratr Antonín byl jako tajemník spolku zatčen a odsouzen, Karel však byl jako nezletilý propuštěn. Po návratu bratra z vězení společně

<sup>1</sup> Na počátku své umělecké dráhy používala různé varianty uměleckého jména: nejprve Sláva Maryová, Mira Maryov, které se ustálily na Mira Holzbachová; za svého amerického pobytu používala pseudonym Mira Slavonica.



Fotoportrét Miry Holzbachové

založili týdeník *Moravský obzor*, který byl trnem v oku rakouským úřadům; posléze prodělali hospodářský úpadek. Karel Holzbach také musel narukovat do 1. světové války. Jeho dcery Angelina (Anděla) a Miroslava už navštěvovaly v té době reálné gymnázium v Kroměříži. Po vyhlášení samostatného Československa roku 1918 se rodina přestěhovala do Prahy.

Obě pohybově nadané dívky se jako školačky zabývaly krasobruslením – bruslily na Dlouhém rybníku v místní Podzámecké zahradě a zejména Mira omračovala diváky svými exhibicemi. Této zálibě se věnovala natolik intenzivně, že se postupně dopracovala (do roku 1924) k titulu mistryně republiky. Na krasobruslení ji okouzloval samočinný pohyb bez odporu a tíže, měla z něho, podle vlastních slov, zářivý pocit, jako by se vznášela. Vedle sportu se však život mladé kroměřížské generace odvíjel i v kulturním prostředí, které nabízelo vnímavému děvčeti i jiné obzory zájmu. Zhruba patnáctiletá Mira Holzbachová navštívila v místním sálku zvaném Nadsklepí představení *Taneční večer Věry Vratislavy*, což byla brněnská průkopnice výrazového tance, která se pokoušela tančit v intencích Isadory Duncanové a s úspěchem hostovala i v cizině.<sup>2</sup> Velký umělecký zážitek z projevu půvabné a elegantní tanečnice ji motivoval k taneční kariéře. O tom, že by se Holzbachová vzdělávala v místních tanečních kurzech, však nebylo dosud nic zjištěno. Po maturitě roku 1918 se měla věnovat studiu chemie, oboru perspektivnímu pro rodinnou firmu, jak si přál její otec. Holzbachová se přihlásila ke studiu na Vysokém učení technickém

<sup>2</sup> Anno Zeitungen. 19. 11. 1925. 1/1, č. 47, s. 3. Též: Božena Brodská. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: AMU, 2006, s. 202.



*Evoluce. Tanec a choreografie*  
Mira Holzbachová

v Praze, ale současně i do čerstvě zřízeného dramatického oddělení Státní konzervatoře hudby, a na podzim 1919 zde zahájila studia. Zdá se, že jí byl dán už do vínku vzpurný duch jejího otce. Techniku brzy vzdala. Na konzervatoři byli jejími učiteli zkušený režisér Jaroslav Hurt (režie a herectví), deklamaci a mimiku studovala pod vedením hereček Marie Laudové Hořicové a po jejím odchodu u Anny Suchánkové; Anna Dubská vedla obor rytmické gymnastiky a obor klasického baletu bývalá primabalerína Národního divadla Františka Borecká ze Schöpfungu. Na společenskou orientaci mladé studentky měl podle jejích pozdějších vzpomínek velký vliv profesor estetiky Zdeněk Nejedlý. Vedle svých krasobruslařských exhibicí poutala pozornost veřejnosti v té době dost výstřední závodní jízdou na skútru (1923). Působného děvčete si brzy všimli lidé od filmu a Holzbachová hrála už roku 1921 v dobře obsazeném němém filmu *Děvčata, vdávejte se!*<sup>3</sup> Honorář jí umožnil

<sup>3</sup> *Děvčata, vdávejte se!* Režie Jan Just-Rozvoda. Obsazení B. Livia, K. Lamač, A. Nedošínská, T. Pištěk a další, 1921.

téhož roku stáž v Hellerau u Drážďan.<sup>4</sup> Jako tvůrčí umělkyně se měla čile k světu, ještě jako studentka se připojila ke sboru elévů činohry Národního divadla, kde v průběhu let 1921–1923 hrála pohostinsky drobné role.<sup>5</sup> Studium konzervatoře ukončila v roce 1923. V červnu 1924 vycestovala na jednorozční pobyt do Labanova učiliště v Hamburku, kde zkoušela pod vedením Kurta Joosse.<sup>6</sup>

Po návratu se připojila ke skupině mladších studentů z Volného sdružení posluchačů konzervatoře, kteří hráli na amatérské scéně Legie mladých v Holešovicích pod vedením Miloslava Jareše a krátce na to i Jiřího Frejky. Usilovala však také o vlastní samostatnou dráhu, debutovala 5. listopadu 1924 *Tanečním večerem Slávy Máryové* na hudbu Johanna Brahmsa (*Appassionato, Marcato, Stíny*), Fryderyka Chopina (*Valčík*), Émila Jaques-Dalcroze, Clauda Debussyho (*Danse sacrée, Danse profane*), Wolfganga Amadea Mozarta, Antonína Dvořáka (*Humoresky*) a Ignacyho Jana Paderewského (*Menuett*). O měsíc později vystoupila pod jménem Mira Maryov poprvé v zábavném pořadu *Sylvestr 1924* Frejkovy amatérské skupiny se dvěma žánrovými tanci a současně pod jménem Holzbachová vytvořila několik drobných rolí ve dvou aktovkách, z nichž úspěšnější byla starofrancouzská *Fraška o kádi* v režii Miloslava Jareše. Od prvních vstupů na jeviště uplatňovala širší talentové dispozice, byla schopna recitovat, hrát i tančit.

Její další samostatný taneční večer se konal v Radiopaláci 13. února 1925, následovalo turné s *Večerem komorních tanců*, opakující repertoár z prosince minulého roku. Její výkon vysoce ocenil už tehdy proslulý básník Vítězslav Nezval, který ve své recenzi vyzdvihl osobitost výrazových prostředků tanečnice: její zdravé, téměř sportovní pojetí moderního tance, ozvlášťňované prvky dalcrozeovského školení.<sup>7</sup> Nezvalův text už sám o sobě naznačuje, že se ocitla v blízkosti umělců Devětsilu, kteří měli pro moderní tanec v duchu svého uměleckého programu velké porozumění. Podle vlastního svědectví Holzbachové ji s nimi seznámil její krajan a člen Devětsilu Jiří Wolker, jehož levicové názory na ni měly nepochybně velký vliv – to znamená, že se tak stalo pravděpodobně v průběhu let 1922–1923. Aktivity Holzbachové z jara 1925 naznačují, že se podobně jako její přátelé začala angažovat i v sociálním programu Devětsilu,<sup>8</sup> který našel zpočátku vyústění v myšlence rozvoje a podpory proletářského umění. Současně se jako protagonistka podílela na Frejkově

<sup>4</sup> Povolení k cestě do Drážďan až Hellerau získala od Policejního ředitelství v Praze 1. 8. 1921.

<sup>5</sup> Isabealla / G. Duhamel. *Světlo*. ND, 26. 2. 1921; Paní správčová / F. X. Svoboda. *Čekanky*. ND, 12. 3. 1922; Krasavice / J. W. Goethe. *Faust*. ND, 2. 6. 1923; Šesté děvče / A. Babier – C. Lenonnier. *Silný muž*. ND, 16. 9. 1922; První páže / J. Vrchlický. *Soud lásky*. ND, 8. 9. 1922; Mady / H. Bataille. *Žena majetkem*. ND, 24. 11. 1922.

<sup>6</sup> Povolení Zemského úřadu v Praze z 5. 7. 1921 a povolení cesty do Rakouska a Německa z roku 1923 platné do 27. 6. 1924. Národní archiv Chodovec, karton 3326.

<sup>7</sup> Vítězslav Nezval. „K tanečnímu umění Miroslavy Maryov – Holzbachové“. *Rudé právo*. 20. 2. 1925, roč. 6, č. 43, s. 7.

<sup>8</sup> Členství M. Holzbachové v Devětsilu není sice písemně potvrzeno, ale jako u řady jiných umělců je doloženo ústními svědectvími.

tanečně recitační kompozici uvedené na podzim 1925 v Bratislavě v rámci poloprofesionální skupiny Osvobozené divadlo – Praha. Profesionální Osvobozené divadlo zahájilo činnost až 8. února 1926 pod patronací Svazu moderní kultury Devětsil jako jeho divadelní sekce. Podpisem na jednacím listině stvrdila Holzbachová své angažmá v Osvobozeném divadle.

### **Ve víru avantgardního hnutí**

Pro raná dvacátá léta Devětsilu byla charakteristická inspirace evropským avantgardním hnutím a výrazně levicová politická orientace, jež souvisela s členstvím jeho představitelů v Komunistické straně Československa. Ideové zaměření na tvorbu přizpůsobenou potřebám dělnické třídy však po roce 1925 zesláblo pod vlivem okouzlení experimentální tvorbou režisérů Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda a Alexandra Jakovleviče Tairova během návštěvy Moskvy. Přestože byl Teige (a spolu s ním i další členové Devětsilu) organizován v KSČ, považoval nyní své politické postoje pouze za občanskou záležitost. Také ostatní členové Devětsilu až na výjimky své politické názory do vlastní umělecké tvorby nepromítali. Někteří z nich, jako Jindřich Honzl a Holzbachová, však i nadále pokračovali ve spolupráci s komunistickými dělnickými soubory a institucemi jako Proletkult a Modrá blůza ve snahách o obrodu proletářského umění. Šlo zejména o pořady jevištní poezie a sportovní akce dělnických spolků. V rámci těchto aktivit požádali představitelé Federace dělnické tělocvičné jednoty (FDTJ) Holzbachovou, aby vystoupila na slavnosti u příležitosti 9. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Vyhověla jim a zatančila jako první 7. listopadu 1926 ve Smetanově síni Internacionálu<sup>9</sup> pod krycím názvem *Nástup rudých praporů* (jinde *Rudý nástup* a *Hold revoluci* či *Evoluce*). Policejní zákaz produkce se vztahoval jen na slova revoluční písně, Holzbachová tedy tančila sólo a vedla závěr s dětmi s rudými stuhami. V místech, kde se zpívá „poslední bitva vzplála“, rozvinuly děti stuhy, jejichž konce Holzbachová držela, po celé scéně.<sup>10</sup> Tím zahájila první kroky k celoživotní politické orientaci v souladu s politickou linií KSČ a k dlouhodobé spolupráci s dělnickým hnutím.

Převážnou část tvůrčího času však spotřebovala v letech 1925–1926 na tvorbu s okruhem o něco málo mladších, sice levicově smýšlejících, ale politicky neorganizovaných studentů konzervatoře, který se pozvolna formoval v zakládající soubor Osvobozeného divadla pod vedením režiséra Jiřího Frejky. Ten si kladl vysoké cíle ve snaze vytvořit novou formu stylizovaného, nepsychologického divadla, jež mělo odrážet mentalitu prudce se rozvíjejícího poválečného života země v opozici k pokleslým formám oficiálního divadla. Zprvu vystupovala skupina tzv. Volného sdružení posluchačů Státní konzervatoře hudby i mimo školu pod různými názvy jako Zkušební scéna, Scéna adeptů, Divadlo mladých atd.

<sup>9</sup> Internacionála se stala poprvé oučastí tělocvičných slavností FDTJ na stadionu na Maninách už v květnu 1921. Tehdy se na vystoupení dramaturgicky podílel Jindřich Honzl.

<sup>10</sup> P. Bartík. „Život za desítku životů“. *Svět socialismu*. 1976, roč. 9, č. 28, nestr.





Antonín Heythum: Propagační leták Osvobozeného divadla, 1926.

V groteskní inscenaci *Pojištění proti sebevraždě* na *V. dramatickém večeru konzervatoře*<sup>11</sup> Holzbachová hrála několik drobných rolí. Významný podíl měla naopak ve Frejkově ojedinělém programovém počínu z roku 1925, v pořadu nazvaném *Večer Osvobozeného divadla – Praha*.<sup>12</sup> Jako protagonistka vystupovala ještě s konzervatoristkou Lídou Čtvrtečkovou. Holzbachová zastala valnou část programu, v němž recitovala poezii Jaroslava

<sup>11</sup> I. Goll. *Pojištění proti sebevraždě. V. dramatický večer posluchačů konzervatoře* v sále na Slovanech, 31. 3. 1925.

<sup>12</sup> *Večer Osvobozeného divadla – Praha* v Bratislavě, 17. 10. 1925, pořádal Spolok na stavbu nemocnic na Slovensku. Šlo o první veřejné použití názvu Osvobozeného divadla, platné zřejmě pro jediné uvedení. Program večera. In: Archiv Ladislavy Petiškové.

Seiferta (*Moře*) a Vítězslava Nezvala (*Srdce hracích hodin*), ale hlavně tančila sóla na hudbu Fryderyka Chopina, Wolfganga Amadea Mozarta a Ignacyho Jana Paderewského; opakovala tak zřejmě zčásti program svého prvního samostatného tanečního večera. Nejpozději od léta 1925 se podílela na nastudování Frejkovy inscenace Aristofanovy hry *Když ženy něco slaví*,<sup>13</sup> ve které účinkovali také Karel Teige (Dítě, Prolog) a Vítězslav Nezval (Muž s flexatonem). V roli „delikátně dekadentního“ básníka Agathona Holzbachová podala jeden ze svých nejlépe hodnocených hereckých výkonů, jenž souzněl s Frejkovou představou pohybově rozpracovaného, stylizovaného herectví reagujícího fyzicky na podmínky, jaké na herce kladla konstruktivistická scéna bez kulís (sestavená z latí žebříků, lešení a netradičních rekvizit). Kritika oceňovala, že Holzbachová „dovede spojit rytmus těla a duše, hudbu a mluvu úst, melodii kroků“.<sup>14</sup> S uvedením tohoto představení je spojen proces legalizace Osvobozeného divadla, ke kterému došlo v okamžiku, kdy překladatel Augustin Krejčí dosáhl zákazu premiéry hry *Když ženy něco slaví* v Divadle mladých pro porušení autorských práv, neboť jej mladý režisér nepožádal o souhlas s použitím jeho překladu a úprav hry. V kritický okamžik zasáhli oba vedoucí umělci Devětsilu a se svolením předsedy, architekta Jaromíra Krejčara, byl soubor přijat pod křídla Svazu moderní kultury Devětsil; tím byla zajištěna oficiální existence dalších představení. Zahájení pod názvem Osvobozené divadlo S. M. K. Devětsil se uskutečnilo v roce 1926 premiérou nového Frejkova nastudování Molièrovovy hry *Cirkus Dandin*,<sup>15</sup> která je obecně považována za zakladatelské dílo domácích divadelní avantgardy. Holzbachovou kritika ani tentokrát nepřehlédla, podle stručného hodnocení hereckých výkonů „zaujala erotikou slov a pohybů“.<sup>16</sup> Brzy poté ztělesnila menší úlohu Smrti ve Frejkově obnoveném nastudování pantomimické grotesky *Veselá smrt* od Nikolaje Jevrejnova. Postupně následovaly role Žanynky ve starofrancouzské *Frašce o Mistru Mimínovi* a reprízy komedie *Když ženy něco slaví*, kde v roli Agathona alternovala s herečkou Lolou Skrbkovou.

K souboru Osvobozeného divadla se také brzy po založení přidal teoretik se zájmem o divadlo Jindřich Honzl (význačný člen Devětsilu a režisér dělnického amatérského divadla). O deset let starší seriózní muž byl pověřen spolu s dvaadvacetiletým Frejkou vedením divadla. Brzy se zde objevili vedle soupevníka mladých divadelníků, skladatele Iši Krejčího, také Emil František Burian, Jaroslav Ježek, výtvarníci Antonín Heythum, Otakar Mrkvička, Josef Šíma a mnozí další. Od února 1926 pravidelně obsazoval Holzbachovou také Jindřich Honzl. Spolupracovala s ním na pořadech jevištní poezie i v jeho režijním

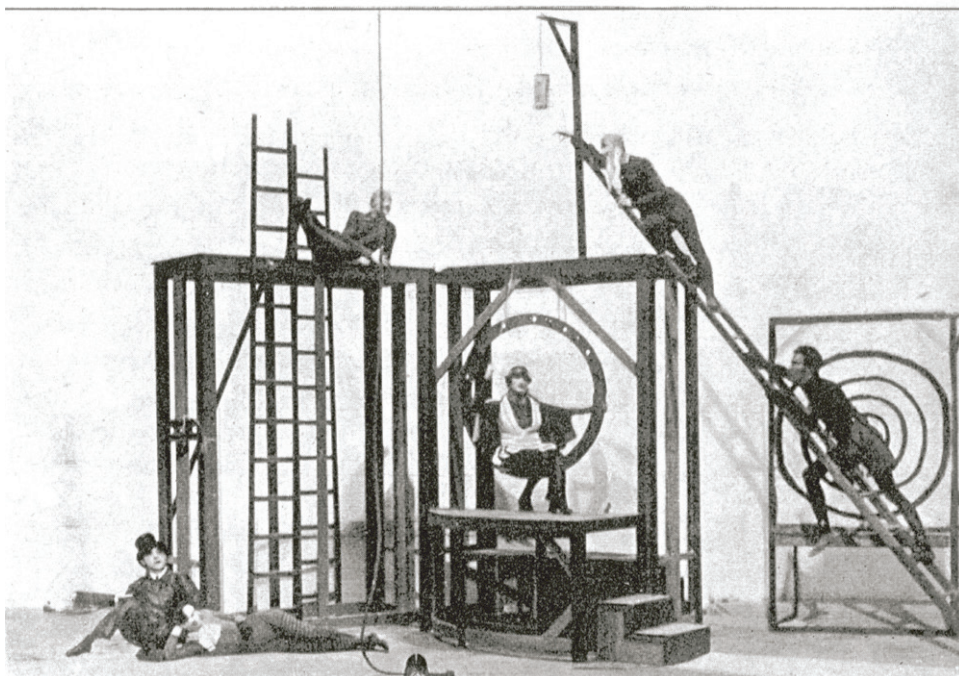
<sup>13</sup> Aristofanes. *Když ženy něco slaví / Ženy o Thesmoforiích*. Úprava a režie J. Frejka. Divadlo mladých, 9. 1. 1926.

<sup>14</sup> Otakar Štorch-Marien. „Divadlo mladých na Slupi, 9. 1. 1926“. *Rozpravy Aventina I. 1925–1926*, s. 65.

<sup>15</sup> Molière. *Cirkus Dandin / Jíra Dandin čili Ošálený manžel*. Režie J. Frejka, 8. 2. 1926. První nastudování: Spolek posluchačů konzervatoře. Zkušební scéna Masarykova síň na Žižkově, 10. 5. 1925.

<sup>16</sup> VR. „Cirkus Dandin“. *Právo lidu*. 11. 2. 1926, roč. 37, č. 36.





Výjev z představení *Když ženy něco slaví*, Osvobozené divadlo 1926, režie Jiří Frejka

debutu, nastudování hry Georgette Ribemont-Dessaignese *Němý kanár*; významný herecký úkol získala Holzbachová obsazením do trojrole Terezy, Tiresia a kartářky v Apollinairově dramatickém pásmu *Prsy Tiresiovny*.<sup>17</sup> Podílela se i na choreografické složce představení. Jak patrně z fotografií a kritik, byla Holzbachová považována za „star“ představení, kultivovanou herečku a tanečnici, převyšující vysokou profesionalitou úroveň souboru. V tomto volném surreálním pásmu tančila jakoby pro radost a se smyslem pro humor. Její taneční výstup nazvaný *Veřejné mínění* byl podle kritika *Rozprav Aventina*<sup>18</sup> nejlepším číslem představení. Byla zřejmě ideální interpretkou nepsychologických rolí, které dovedla dobře odlišit zejména proto, že její tvůrčí pohybové zpracování, bohaté na abstraktní pohybové prvky s příměsí gymnastiky, odpovídalo představě biomechanického herectví. Jeho ideál převzali Frejka i Honzl, inspirováni příkladem sovětských divadelních konstruktivistů Alexandra Jakovleviče Tairova a Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda. V představeních Osvobozeného divadla vystupovala podle potřeby jako sólistka spolu se žákyněmi svých tanečních kurzů. Divadlo jí také umožňovalo, aby na jevištích Divadla Na Slupi a v Umělecké besedě uváděla samostatné taneční pořady. Holzbachová reagovala rychle, už 11. března 1926 uvedla v *Tanečním*

<sup>17</sup> Guillaume Apollinaire. *Prsy Tiresiovny*. Režie J. Honzl. Osvobozené divadlo, 23. 10. 1926.

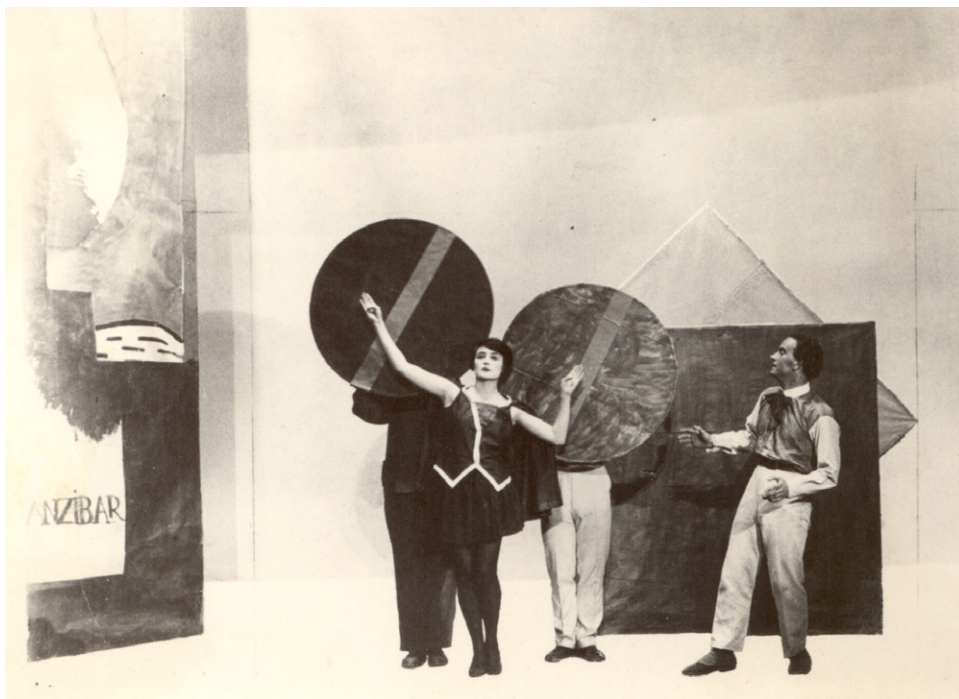
<sup>18</sup> Otakar Štorch-Marien. „Prsy Tiresiovny“. *Rozpravy Aventina II*. 1926–1927, s. 46.



Mira Holzbachová v úloze básníka Agathona z inscenace *Když ženy něco slaví*. Detail

večeru M. Holzbachové ve vlastní choreografii a interpretaci javanským tradičním tancem inspirované výstupy *Tanec posvátný* a *Tanec s maskou* na hudbu Clauda Debussyho, jimiž reagovala na dobový zájem o exotiku, dále choreografie *Taneční orchestrion* Vladimíra Ivanoviče Rebikova, groteskní dramatickou studii *Blázen*, *Taneční parodii* na slavné číslo Anny Pavlovové *Umírající labuť* a taneční pantomimu *Cirkus*, která se skládala z čísel *Krasojezdkyně*, *Clown*, *Veřejné mínění*. Některá čísla byla uvedena samostatně spolu s krátkými činohrami na půdě Osvobozeného divadla, například 2. dubna 1926. Jako novum předvedla tehdy ve vlastním podání a choreografii ucelenější pojetí taneční pantomimy na zajímavé libreto Adolfa Hoffmeistera s hudbou Jaroslava Ježka, kombinující mluvené pasáže s tanečními vstupy v představení *Park*. Úspěšný večer zopakovala později na jevišti Městského divadla na Královských Vinohradech. Připravila také (zřejmě mimo divadlo) pořad na počest delegace Federace dělnických tělocvičných jednot, ve kterém 3. dubna 1926 recitovala a znovu uvedla tanečně pantomimickou skladbu *Cirkus* v celém rozsahu. Její snahy byly v zásadě pozitivně oceňovány a nepovšimnuty nezůstaly ani půvab a mládí umělkyně. Do jaké míry byla tehdy Holzbachová populární i mezi výtvarnými umělci, nasvědčuje kuriózní exponát – sádrový odlitek její nohy vystavený provokativně na 3. výstavě Devětsilu.<sup>19</sup> Jako emancipovaná žena měla také intelektuální ambice a snažila se podílet na programových

<sup>19</sup> 3. výstava Devětsilu. Dům umělců v Praze, květen 1926. Na výstavě byla fotograficky prezentována i představení Osvobozeného divadla. Sádrová noha M. Holzbachové byla nově vystavena v prosinci 2019 a v lednu 2020 na výstavě *Devětsil* GHMP v Domě U Kamenného zvonu.



Výjev z inscenace *Prsy Tiresiovy*, Osvobozené divadlo 1926, režie Jindřich Honzl.

akcích Devětsilu včetně přednášek pořádaných v Akademickém domě v Praze; vystoupila 3. března 1926 s příspěvkem na téma „Taneční gymnastika a její jevištní užití“.

Sílicí spory mezi oběma vedoucími režiséry Osvobozeného divadla Frejkou a Honzlem – mladým zakladatelem hereckého jádra souboru a o deset let starším teoretikem divadla – vyústily na jaře 1927 v otevřenou roztržku, jež rozdělila soubor na dva celky: samostatné Osvobozené divadlo (bez egidy Devětsilu) pod vedením Jindřicha Honzla, který získal licenci na provozování, a divadlo Dada vyhoštěné z Devětsilu a vedené Jiřím Frejkou, ke kterému se kromě herců přidal také Emil František Burian. Podle litery měl existovat přísný zákaz vzájemné spolupráce, který ale někteří výtvarníci Devětsilu a choreografky Jarmila Kröschlová a Milča Mayerová nedodržovali. Holzbachová účinkovala spolu se svými žačkami ještě počátkem roku 1927 v novém Frejkově nastudování grotesky *Pojištění proti sebevraždě* Ivana Golla a podílela se zprvu na nastudování Frejkou připravované pantomimy Jeana Cocteaua a Jaroslava Ježka *Svatečkané na Eiffelce*. Premiéra se však uskutečnila až s Mayerovou jako tanečnicí na půdě Dada 1. ledna 1927. Mayerová přejímala úkoly Holzbachové patrně bez většího porušení celkového ladění inscenace, třebaže se svým pojetím výrazového tance značně lišily. Poslední spolupráce Holzbachové s Frejkou se uskutečnila na scéně Dada, kde (v jednom večeru) po premiéře *Stínu* Kurta Schwitterse uvedla se svou skupinou 24. března 1927 reprízu již zmíněné taneční pantomimy na Hoffmeisterovo libreto *Park*.

Holzbachovou však její politické přesvědčení táhlo na Honzlovu stranu, spolu s ním účinkovala i v pořadech dělnické Modré bluzy (1926, kde měla taneční výstup na báseň Jaroslava Seiferta *Píseň o dívkách* za klavírního doprovodu Jaroslava Ježka).<sup>20</sup> Nicméně pouto mezi ní a divadlem se pozvolna uvolňovalo. Na jevišti Honzlova Osvobozeného pak působila již jen jako host. V nové verzi zde uvedla se svými žačkami *Park* spolu s herci Bedřichem Rádlem a Antonínem Nálevkou, sama ztělesnila objekt lásky nazvaný Ona; jako host účinkovala také se svou *Groteskou* na *Veselém večeru Socialistického sdružení učitelského* režirovaném Honzlem 12. dubna 1927. Jako host Osvobozeného divadla vystoupila na večeru z poezie avantgardních básníků a „lyrických synthes“ Vítězslava Nezvala. Holzbachová tehdy hrála a tančila se Sašou Machovem v jevištním provedení Nezvalovy básně *Vojákovo toužení* a podle kritiky<sup>21</sup> byla její účast jediným světlým bodem představení souboru oslabeného rozdělením: „Holzbachová je tanečnice, která po delším období poněkud jednotvárného ustrnutí na několika tanečních obrazech teď rázem a překvapivě přikročila k úkolům těžším i zábavnějším.“ Znovu vystoupila v Honzlem nově nastudované *Malé revui* (pravděpodobně 18. dubna 1927), do které vytvořila na básně přednášené dvěma herci taneční čísla *Obrazy barů a květin*, *Pantomimy*, *Lásky*, *Scény smíchu*. Významnější úkol dostala pohostinsky v postavě Růžičky a v tanečních pasážích Hoffmeisterovy hry *Nevěsta*, která byla uvedena 25. května 1927 společně s její choreografií *Parku* v Honzlově režii. Zejména v *Nevěstě* předvedla podle divadelní kritiky vyspělou taneční techniku a původnost drobných tanečních nápadů. *Národní listy* uvedly, že je „tanečnicí, která s pravou uměleckou invencí dovede vyjádřit sloh doby i její smutek, nevyhýbající se varietním prvům“.<sup>22</sup> Koncem roku ji Honzl obsadil do menší role Anny ve své stěžejní inscenaci hry Vladislava Vančury *Učitel a žák* (premiéra 22. listopadu 1927). Tímto představením ukončila Holzbachová úzké vztahy s Osvobozeným. V průběhu roku získala oprávnění založit vlastní taneční školu nazvanou Studio M. Holzbachové (nebo též Umělecké studio M. Holzbachové), kterou vedla až do roku 1937.<sup>23</sup> Už dříve sestavila z nejlepších žaček svých kurzů soubor nazvaný Pětka (též Taneční pětka), který příležitostně účinkoval i v představeních Osvobozeného divadla. Hlavně však uváděla svá původní díla, která s výjimkou hudebních předloh sama inscenovala. Holzbachová vystupovala ještě – pravděpodobně spolu s choreografem a tanečníkem Sašou Machovem – v letech 1927 a 1928 (podle vlastních slov v 37 reprízách) ve *Vest Pocket revue* Jiřího Voskovce a Jana

<sup>20</sup> Doklad je uložen v pozůstalosti J. Honzla – rodinný archiv.

<sup>21</sup> VP. „Revue v povijanu“. *Právo lidu*. 20. 4. 1927, roč. 37, č. 93. In: Karolína Bulínová. *Tanec v avantgardním divadle mezi dvěma světovými válkami*. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2005, s. 53.

<sup>22</sup> Schz. „Nevěsta“. *Národní listy*. 28. 5. 1927, roč. 35, č. 269. In: Karolína Bulínová. *Tanec v avantgardním divadle mezi dvěma světovými válkami*. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2005, s. 53.

<sup>23</sup> O oficiální povolení k založení školy tělocvičné a taneční gymnastiky v Karlově ulici v Praze však žádala až 19. 1. 1930. Vzkvétající instituce se přestěhovala později pod názvem Taneční a tělovýchovný ústav M. Holzbachové do studia v Praze 2, Vodičkova ulice č. 38.



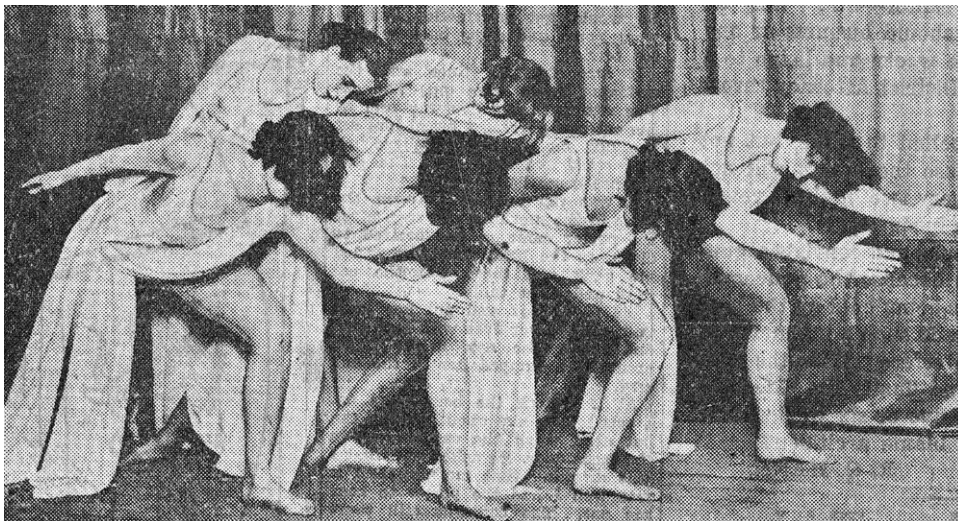
Wericha; počet není možné ověřit, ale podle ustáleného zvyku se v jednotlivých rolích střídala podle časových možností celý spřátelený okruh herců a amatérů. Jistě i po svém osamostatnění zůstávala Holzbachová s herci v kontaktu, naposledy se účastnila svým *Tancem s maskou* 29. ledna 1929 v divadle Adria na Václavském náměstí *Matiné na paměť výročního dne úmrtí Jarmily Horákové* – protagonistky Osvobozeného. Další kontakty Holzbachové i se členy Devětsilu už byly spíše řídke.

### **Taneční a choreografická tvorba třicátých let**

Tvůrčí osamostatnění Holzbachové se projevilo především v tvorbě jejich koncertně prováděných, větších tanečně pantomimických skladeb, jako bylo nastudování *Maloměstské historie* z roku 1927, což je autorské dílko, ke kterému si napsala libreto, připravila choreografii, režírovala je a také v něm tančila, nebo nastudování orientální pohádky *Karneval princezny Li-Li-Hit* z roku 1928. Patřil sem i zajímavý pořad *Taneční večer Studia M. Holzbachové*, pro který jako choreografka připravila taneční čísla *Training*, *Pohybová studie v kruhu*, *Valčík*, *Napětí v klidu* vycházející z její pedagogické metody, jež kombinovala prvky Labanovy a Dalcrozeovy metody. Rostoucí okruh jejích tanečnic<sup>24</sup> se prezentoval v celovečerním pořadu *Taneční večer M. Holzbachové a její skupiny*, který se konal v Městském divadle na Královských Vinohradech 20. března 1929. Za spolupráce architekta Františka Zelenky a dirigenta Jana Šerýcha obsáhl její starší i novější choreografie: *Sostenuto*, *Tanec s maskou*, groteskní skeč *Salve Ementalia* včetně nejasně formulovaného oddílu nazvaného *Podtvůrci* východní skupina a *Podtvůrek* západní, dále Smetanův *Valčík*, Ježkův a Hoffmeisterův *Park* a na závěr reprízu komické pantomimy *Maloměstská historie*. Večer přivítal v *Rozpravách Aventina* významný nakladatel a intelektuál Otakar Štorch-Marien, který se pod dojmem zážitku pokusil porovnat taneční umění Holzbachové a Milči Mayerové. Podle něho měla Holzbachová, „podobná vánku“, excelentní lehkost pohybu, nápadu i výrazu. Její tanec nebyl záležitostí rozumu, nýbrž absolutní euforie. Jako zvláštní rys jejího talentu viděl Štorch-Marien schopnost humoru, parodie a karikatury, kterou nacházel v číslech *Salve Ementalia*, *Park* a *Maloměstská historie*. Eleganci pohybů a elasticnost těla naopak shledával v krásných partiích *Tance s maskou*, jež tančila s bíle kroužícími liánami, či ve Smetanově *Valčíku*.<sup>25</sup> Překvapením byl zřejmě pro přátele Holzbachové roku 1929 její sňatek s Ing. Štěpánem Častulíkem, úředníkem Škodových závodů v Praze, nečekaným obratem bylo také její hostování v Národním divadle v Brně v roli Aline ve hře dramatika Paula Raynala *Pán svého srdce* (premiéra 17. prosince 1929). Po tomto náhlém vybočení z dosavadního směřování uvedla 21. března 1930 jako nový opus na scéně Městského komorního divadla na Vinohradech *Taneční večer Miry Holzbachové*, jenž obsahoval cyklus

<sup>24</sup> Šlo o tanečnice Otýlii Brzkovou, Adolfu Jiříčkovou, Miladu Kopfovou, Helenu Novotnou, Štěpánku Pačesovou, Helenu Polívkovou, Ellu Procházkovou, Dodu Stiebrovou.

<sup>25</sup> Otakar Štorch-Marien. „Holzbachová Mira, Taneční večer“. *Rozpravy Aventina IV. 1928–1929*, s. 282.



Výjev z tanečního představení Studia rytmického tance Miry Holzbachové, 30. léta.

*Den*, ve kterém tančila pasáž nazvanou *Večer*, a v dalších číslech vystoupila spolu s Otýlíí Brzkovou, Miladou Kopfovou, J. Mošnovou, Helenou Novotnou, Nadou Puršovou, Dagmar Šubrtovou a Libuší Zappovou ze svého studia. Představení ocenil zvláště Štorch-Marien, jenž si ve své zasvěcené kritice všímal jak taneční a choreografické kreace Holzbachové v cyklu *Den*, tak reprízy groteskní pantomimy *Karneval princezny Li-Li-Hit* a experimentální choreografie *Mechanické scény*, ve které bylo vidět jen osvětlené pohyblivé údy, zatímco ostatní dění zanikalo ve tmě. Autor se domníval, že Holzbachová pokračuje v linii nastoupené původně v Osvobozeném divadle, avšak před duchovní a citovou tvůrčí emoci preferuje tvarovou krásu. Její taneční výkon ocenil slovy: „Miře Holzbachové svědčí situace, kdy má volnost prostoru, kdy se cítí jako spirála ve větru v radostném opojení, [...] je propagátorka ladnosti a půvabu, spíše improvizace než problémové práce...“<sup>26</sup> Na své předešlé snahy pak navázala Holzbachová roku 1931 taneční pantomimou *Malá harlekynáda*, k níž vytvořila libreto i choreografii a navrhla kostýmy. Téhož roku vstoupila do řad KSČ, současně byla vyzvána představiteli Dělnického divadelního ochotnictva československého (DDOČ) ke spolupráci v oboru uměleckého tance. Podle vlastních slov založila při této organizaci několik dělnických amatérských souborů,<sup>27</sup> spolu s amatérským Divadelním studiem Josefa

<sup>26</sup> Otakar Štorch-Marien. „Taneční večer Miry Holzbachové a její družiny“. *Rozpravy Aventina V. 1929–1930*, s. 323.

<sup>27</sup> Mira Holzbachová. Vlastní životopis. In: Pozůstalost M. Holzbachové 1901–1982, LA PNP Litoměřice, přírůstek 3/85, krabice č. 2.



Zory ve vlastní choreografii uvedla *Tančící andílky*, Chopinovo *Nocturno*, ve kterém sama tančila, a 6. března 1931 se podílela se stejným souborem a svými žačkami na jevišti Osvobozeného divadla na *pásmu* připraveném Josefem Horou pod zajímavým titulem *Paráda hlasů, zpěvů, zvuků a her*. Taneční součást programu byla hodnocena pozitivně, ostatní označil recenzent za „koncentrovaný diletantismus“.<sup>28</sup> V březnu 1932 představila Holzbachová v samostatném večeru jak členky svého studia, tak výsledky, kterých dosáhla ve výchově dětí. Na rozdíl od abstraktních cvičení tentokrát preferovala výuku hrou. Šlo o lekce pěstující v pohybových hrách střídání tělesného a naopak hudbou určeného rytmu, záměrně metodicky kombinující rozdílné názory Isadory Duncanové a Émila Jaques-Dalcroze na problematiku rytmu, zásadní pro pojetí tanečního umění. Do programu proto zařadila akrobatická cvičení a improvizaci na přidělené hudební téma. Sama s tanečnicí Květou Luxovou interpretovala výstup *Napětí v klidu* působící spíše jako gymnastika a zopakovala představení *Malá harlekynáda*. Této závěrečné taneční pantomimě však údajně chyběla choreografická jednota, oceňovány byly hlavně skvělé tanečnice Pětky.<sup>29</sup> Představení bylo chápáno spíše jako příslib do budoucna.

Spolu s výtvarníkem J. Váchou nastudovala politicky tendenční libreto Františka Spitzera a Františka Němce k pantomimě *Hlasy nad tajgou* na hudbu Josefa Stanislava, ve které tančila hlavní roli Šamana. Poprvé byla uvedena v rámci slavnostní revue dělnických divadelníků Velké Prahy nazvané *Dohnat a předechnat* v sále pražské Lucerny 21. listopadu 1932. Skladba byla poté provedena (patrně v dopracované verzi) spolu s Taneční pětkou 2. dubna 1933 na *Tanečním matiné* v Městském divadle na Vinohradech a zopakována 13. dubna 1933<sup>30</sup> o *Večeru pantomim* v Komorním divadle Městského divadla na Vinohradech. Program rozčleněný do čtyř hlavních celků a dále do menších čísel dovoluje předpokládat, že se v něm mísila čistá stylizace výrazového tance v kontrastu s realističtějšími náměty předpokládajícími ztvárnění ve stylu scénického tance a pantomimy. Obsahoval taneční báseň *Rozechvěný prostor* (části *Chvění, Vytváření, Napětí v klidu*), fantastický obraz *Jih a Sever* na hudbu Josefa Stanislava, v němž Holzbachová tančila Severák a její Pětka Jih, a vedle toho hříčku Jaroslava Kříčky *Zvířátka a loupežníci* doprovázenou zpěvem a barevnými efekty skupiny Camp Boys, na závěr reprízu „taneční hry“ *Hlasy nad tajgou*. Pod heslem „Taneční kultura všem“ zakládala Holzbachová (podle vlastních vzpomínek) lidové pohybové kolektivy, které měly mezi amatéry usilovat o znovuzrození lidového tance se soudobým(!) revolučním obsahem. Díky svým aktivitám v DDOČ a KSČ byla roku 1933 vyzvána Mezinárodním svazem revolučních divadel, aby se zúčastnila jeho Mezinárodní olympiády pořádané v Moskvě. Delegace jela s představením *Hlasů nad tajgou*, protože

<sup>28</sup> Oznámení. *Národní listy a Národní politika*. 6. 3. 1931; O. m. *Lidové noviny*. 8. 3. 1931, s. 9.

<sup>29</sup> Emanuel Siblík. „Taneční večer Miry Holzbachové“. *Rozpravy Aventina VII*. 9. 3. 1932, 1931–1932, s. 254.

<sup>30</sup> Taneční Pětka M. Holzbachové tvořily Květa Luxová, Libuše Zappová, Hana Vojková, Jarmila Zábranská, Čiky Vondrová.

však všichni tanečníci nedostali povolení, tančili v Moskvě i skladatel Josef Stanislav a známý komunistický intelektuál a politik Jiří Taufer. Holzbachová využila šestitýdenního pobytu v Moskvě k návštěvám divadel. Dojem na ni udělaly především inscenace *Matka* a *Rozběh* režiséra Nikolaje Pavloviče Ochlopkova v Divadle avantgardy. *Rozběh* inspiroval později Holzbachovou k nastudování grotesky *Ranní koupel*. Největší zážitek však měla z představení Gorkého *Matky*, které se odehrávalo v netradičním prostoru bez kulis a s minimem rekvizit, na scéně umístěné do středu hlediště; hrálo se i ve všech koutech sálu, kde se herci mísili s diváky. Ochlopkovova režijní metoda se stala pro Holzbachovou podnětem k novému odvážnému podniku. Rozhodla se obdobným způsobem nastudovat s amatéry DDOČ scénář Jiřího Mahena *Klaun Čokoláda* určený původně pro němý film a zahájit touto inscenací provoz Nového avantgardního divadla. Jediným profesionálem byl kromě Holzbachové herec Antonín Kurš (někdejší Tairovův asistent). Hudbu k představení složil opět Josef Stanislav, text upravil František Němec. Holzbachová však dostala povolení k uvedení *Klauna Čokolády* jen na několik představení; premiéra se uskutečnila na jevišti pražské Unitarie 7. prosince 1933. Na vypůjčenou koncesi se poté vydala na turné republikou, do Brna, Olomouce, Přerova a Zlína, celkem se představení hrálo osmnáctkrát. Z hlediska teorie umění mělo jít o uskutečnění principu originálního pojetí herectví ve smyslu prolnutí herectví a tance. O totéž však usilovala už ve dvacátých letech česká divadelní avantgarda v tvorbě a teorii Jiřího Frejky, Jindřicha Honzla a Jarmily Kröschlové, která problém rozpracovala ze svého hlediska i teoreticky. Okouzlena Ochlopkovovou režii rozehrála Holzbachová představení do celého prostoru jeviště a hlediště, na funkční konstrukce a do publika, takže bariéra mezi diváky a tanečníky-herci úplně zmizela. Pohybové řešení využívalo do značné míry tanec a akrobacii. Přes autorčiny proklamace revolučního poslání inscenace jako politické satiry však působilo její nastudování básnivého Mahenova textu v pražském prostředí apoliticky. Divadelní kritika se domnívala, že byla Holzbachovou zamýšlená otázka socializace společnosti v představení zcela zamlžena expresionistickou pohádkou o klaunovi.<sup>31</sup> Sama Holzbachová však zmiňuje, že především ve Zlíně burcovala místní dělnické vědomí „silnou socialistickou tendencí kusu“. Píše, že se jí umění stalo „bojovým nástrojem“. Evidentně tu však byl rozpor mezi jejím estetickým cítěním a politickým přesvědčením. Po zániku Nového avantgardního divadla se začala z podnětu Julia Fučíka a Josefa Krejčího věnovat žurnalistice: psala drobné texty pro *Rudé právo*, *Haló noviny* a *Tvorbu*. Požádala vládní orgány o povolení k vystěhování do Sovětského svazu. Získala je s poznámkou, že ji po ztrátě občanství už nebude československý stát chránit. V důsledku toho se plánu na vystěhování vzdala a obrátila své snahy opět k uměleckým otázkám. Poté se vrátila znovu k podnětům avantgardního divadelnictví – v objevném „večeru pokrokových tanečnic“ připojila k tanečnímu projevu voiceband, jenž několika slovy doprovázel nejzávažnější místa skladby (5 hlasů, klavír a bicí). Inspirovala se poetikou

<sup>31</sup> Otakar Štorch-Marien. *Rozpravy Aventina IX. 1933–1934*, s. 66.

E. F. Buriana, který však stejný princip aplikoval ve spolupráci s Jarmilou Kröschlovou a režisérem Jiřím Frejkou už na scéně Dada v druhé polovině dvacátých let. Jako novum rozvinula Holzbachová kompozici scény *Ulicí lidé jdou* v taneční reportáž ze současného života; o premiéře zarámovala suchým hlášením policejních zpráv každý taneční obraz. Později došla k názoru, že volila příliš naturalistické prostředky, a tyto pasáže vyřadila. Její umění však v demokratické společnosti i nadále nacházelo pozitivní ohlas zejména z hlediska jejích interpretačních kvalit. Krátce poté (pravděpodobně 5. března 1935) uvedla *Pohybový večer Miry Holzbachové* v luxusním dancingu v Domě U Nováků, na kterém prezentovala výsledky své soukromé taneční školy. Pořad uváděl nejdříve hravé výstupy nejmenších dětí a žaček, poté byly zařazeny skupinové tance a na závěr uvedla vlastní sólový výstup. Kritika konstatovala nenásilný přístup k taneční výuce a také jako novinku umístění tanečních výstupů do prostoru obklopeného stolovým vybavením, přestože bylo prostředí považováno pro nemajetné diváky za příliš exkluzivní.<sup>32</sup> V roce 1936 získala Holzbachová první místo v sólovém tanci na I. celonárodní soutěži uměleckého tance ČSR za provedení *Uzbeckého tance*, *Plynového útoku* a *Gruzínského motivu*, jimiž současně prezentovala jak vztah k národům SSSR, tak odpor vůči projevům válečných příprav.

### Tancem proti válce

Už nástup fašistických sil v Německu a zejména jmenování Adolfa Hitlera říšským kancléřem roku 1933 vyvolaly v nejširších společenských kruzích Československa obavy, které především v souvislosti s fašistickou diktaturou ve Španělsku zesílily v aktivní odpor. Jako prvořadé téma se promítl do žurnalistiky, dramaturgie divadel, o něco později se změnil v přímou vojenskou účast v mezinárodních oddílech interbrigadistů. V říjnu 1936 byl také založen Výbor pro pomoc demokratickému Španělsku. Vzkvétající česká kultura získala tehdy v dílech nejnámennějších intelektuálních osobností (Otokar Fischer, Karel Čapek a mnozí jiní včetně Jiřího Voskovce a Jana Wericha) a v divadelních představeních (*Fuente Ovejuna* Lopeho de Vegy v Národním divadle v Praze aj.) významný impuls k demonstrování humanistických a protifašistických postojů. Z titulu dopisovatelky *Haló novin* (list KSČ) odjela Holzbachová s výpravou Československé federace proletářské výchovy na olympiádu do Barcelony, které se měli zúčastnit ti, kdo odmítli účast na nacisty pořádaných XI. letních olympijských hrách v Berlíně. Sportovní akce se však nekonala, neboť v plánovaném termínu došlo 18. července 1936 k puči fašistických generálů, jenž rozpoutal boje občanské války. Během týdne stráveného v Barceloně se Holzbachová stala svědkem událostí, které vystupňovaly intenzitu jejího politického přesvědčení. Než po roce do Španělska zavítala znovu, vytvořila dvoudílný varovný projekt *Madame Evropa* (1. část *Evropa mocná*, 2. část *Evropa nemocná*). Na Světové výstavě roku 1937 v Paříži, která se konala pod heslem „Umění a technika v moderním světě“, reportovala prezentaci výstavy *Umění v ČSR*, která

<sup>32</sup> F. N. „Pohybový večer Miry Holzbachové“. *Rudé právo*. 7. 3. 1935, č. 56, s. 4.

byla součástí československého pavilonu navrženého Jaromírem Krejcarem. Stalo se tak díky renomé, jež získala vítězstvím v Celostátní soutěži uměleckého tance v roce 1936.<sup>33</sup> Shodou okolností se tehdy také konal v Paříži Světový kongres Svazu mezinárodních vysokoškolských studentů vedený Věrou Hynkovou.<sup>34</sup> Na francouzské půdě se Holzbachová setkala s vysoce postavenou španělskou delegací, s níž patrně (20. července 1937) odjela z Paříže repatričním vlakem jako členka internacionální brigády. V průběhu šesti měsíců absolvovala čtená vystoupení. První uspořádala 14. srpna 1937 ve středisku interbrigadistů v Albacete jako „Bailerinaantifascita Chekoslovaca“, podnikla turné po kulturních zařízeních, účinkovala na bojištích, v nemocnicích a lazaretech v Madridu, Valencii, Alicante, Barceloně.<sup>35</sup> Náměty jejích tanců bezprostředně odpovídaly situaci: *Válka, Hruza, Život, Nálet, Plynový útok, Evropa umírá, Vysvobození*. Tančila svou *Evropu* jako krásnou a pyšnou bytost napadenou nemocí – fašismem (nemoc ji ničí, bytost chřadne, ztrácí podobu, nakonec zůstává na jevišti jen ošklivost a hákový kříž). Jiný velmi emocionální příběh nesla její *Matka*. (Tanec otevřel zvuk sirén varující před leteckým náletem, matka chrání své dítě, přijde však plynový útok a dítě umírá. Matka také padá, přece se ale zvedá, rodí se v ní myšlenka na odpor – se zlem a násilím se musí bojovat. Vzepne se, její poslední gesto se mění ve výkřik).<sup>36</sup> Vystoupení Holzbachové byla údajně nadšeně přijímána – v madridském lazaretu pro ni dokonce postavili ve velké zahradě speciální pódium. Peníze, které za svá vystoupení získala (31 000 peset), věnovala španělským válečným sirotkům. Její protiválečnou činnost, v kruzích českých demokratů nikterak ojedinělou, sledoval také pražský fašistický list *Vlajka*. V tomto pokleslém plátku, denuncujícím všechny humánní osobnosti domácího života, pronásledujícím Židy atd., nazývali Holzbachovou posměšně „Rudou bohyní“, „Největší evropskou kurtizánou“ a vyčítali jí „milence“, kapitána čsl. armády Radomíra Smrčka, který ji na nebezpečných cestách provázel.

Po návratu ze Španělska do Paříže vystoupila 23. března 1938 na samostatném koncertu v divadle Théâtre de la Porte St. Martin, který pořádal Dům kultury Komunistické strany Francie, a také v různých dělnických střediscích Paříže (zde bylo také původně dojednáno její krátké anglické turné). Po návratu domů absolvovala tříměsíční cestu – v rámci někdejší Rudé pomoci, později nazvané Solidarita – po divadelních sálech Slovenska a Podkarpatské Rusi. Po Mnichovu byla vyzvána, aby podnikla turné ve prospěch československých

<sup>33</sup> Informace k udělení I. ceny za sólový výkon na celostátní soutěži uměleckého tance v ČSR. In: L. Páleníček. *Zpravodaj města Kroměříže*. 1971, č. 5, s. 88.

<sup>34</sup> Věra Hynková (1915–1941) se účastnila španělské občanské války, byla hlasatelkou českého vysílání madridského rozhlasu, po porážce revoluce odešla do Chorvatska k partyzánům, v bojích padla.

<sup>35</sup> Holzbachová ve svém životopise udává, že jí byla udělena hodnost čestného důstojníka Španělska. In: Pozůstalost M. Holzbachové, LA PNP Litoměřice, přírůstek 3/85, inv. č. 73. Doklad o jmenování se však nepodařilo nalézt.

<sup>36</sup> Popisy jevištního dění pocházejí z vlastního životopisu. In: Pozůstalost M. Holzbachové, LA PNP Litoměřice, přírůstek 3/85, inv. č. 73.

hraničářů, tj. českých obyvatel, kteří byli nuceni opustit Sudety obsazené německou armádou. Holzbachová požádala 30. října 1938 úřad ministra propagandy Huga Vavrečky o finanční podporu na cestu do Ameriky. Odjela však nejprve do Anglie, kde vystoupila 20. prosince jako Mira Slavonica v Rudolf Steiner Hall Theatre s národními a „impresionistickými“ tanci ze svého repertoáru. Její recitál se konal pod záštitou a za účasti exilového ministra zahraničí Jana Masaryka. Po tamním krátkém pobytu nastoupila na loď směřující do New Yorku, kde během plavby strávila Vánoce 1938.<sup>37</sup> Do Spojených států přijela 2. ledna 1939. Dva a půl měsíce nato, 15. března, však obsadil Hitler Československo, Holzbachová se jako komunistka a interbrigadistka cítila být právem ohrožena a rozhodla se v USA zůstat. Vrátila se až po sedmi letech.

### Pobyt v Americe

Po příjezdu do USA vešla okamžitě do spojení s americkým Výborem pro pomoc demokratickému Španělsku. Seznámila se také se slavným černošským básníkem Langstonem Hughesem i s předákem Komunistické strany USA Robertem Berkleyem „Bobem“ Minorem a spolu s nimi se zúčastnila 15. ledna 1941 manifestace, se kterou souviselo i baletní představení v Metropolitní opeře v New Yorku. Kromě toho se během roku 1941 věnovala nácvičce českých tanců v různých českoamerických klubech. Nejlépe se jí dařilo za několikaměsíční spolupráce se spolkem Moravan v New Yorku. Spolu s jeho tanečnický vystoupila na pozvání Columbia Broadcasting Association v televizi. Pořad se vysílal v říjnu 1941 a byl ohlášen jako „Miss Slavonica with her Czechoslovak dancers“. Šlo o krojované vystoupení, jehož sestava lidových tanců a sborového zpěvu vrcholila prezentací obřadu *Slovácké svatby*. Druhá část patřila choreografii a vystoupení Holzbachové, jež zatančila svou *Polku* a na závěr uvedla Českou besedu. V New Yorku se setkala také s kolegou, prvním scénografem Osvobozeného divadla a členem Devětsilu Antonínem Heythumem,<sup>38</sup> ve svých pozdních životopisech však nic bližšího k celé záležitosti neuvádí. Navázala rovněž styky s organizací International Workers Order (Mezinárodní dělnický řád, organizace Komunistické strany USA), se kterou poté spolupracovala na různých místech Ameriky – v Clevelandu, Ohiu, Kalifornii, působila také na letních táborech dělnické mládeže nebo při různých kulturních podnicích. Po vstupu Ameriky do 2. světové války 8. prosince 1941 směla už jako cizinka přijmout řádné zaměstnání; stalo se tak v soukromé škole na New York Riverdale, kde vyučovala hudebně pohybovou výchovu. Na základě Deklarace Spojených národů z 1. ledna 1942 byla Holzbachová pozvána jako delegátka Československa do Rady žen (rozšířené o zástupkyně ze zemí postižených fašismem). U příležitosti Dne vlajky (Flag Day), který byl prezidentem Rooseveltem prohlášen za den oslavy vlajek všech

<sup>37</sup> O. Kryštofek. „Mira Holzbachová v Praze“. *Mladá fronta*. 13. 9. 1945.

<sup>38</sup> Architekt Antonín Heythum odejel 1938 do New Yorku, kde navrhoval interiér pavilonu pro Světovou výstavu. Ve čtyřicátých letech byl pedagogem New School for Social Research.

spojenců, se 14. června 1942 konaly slavnostní akce. Hlavní osobností programu byla Eleanor Rooseveltová, jež měla projev před čtyřmi tisíci delegátkami. Holzbachová byla pověřena, aby zatančila. Pod jménem Mira Slavonica předvedla dva tematicky aktuální tance: *Tanec ujařmení* a *Tanec osvobození*. V letech 1942–1943 uváděla své taneční večery (*Chaplin* aj.) pro Women Society for a Free Democratic Europe. Nějaký čas věnovala studiu na Univerzitě of Southern California v Los Angeles (obor ekonomie a veřejné mínění). Byla také delegována do Ligy národů (League of Nations), v jejímž rámci pořádali reprezentanti kvakerské církve semináře mezinárodních vztahů (Washington ve státě Connecticut). Pracovala rovněž ve Státním ústavu pro dívky ve Ventuře (Kalifornie) jako instruktorka fyzické kultury pro mladistvé delikventky; 1944 byla klempířskou dělnicí v Kaiserových loděnicích v San Francisku, několikrát se vydala na cesty napříč Spojenými státy do indiánských rezervací, kde sbírala materiály pro svou budoucí knihu.

Výčet občanských aktivit Holzbachové vzbuzuje dojem, jako by se ani nezajímala o kulturní život Ameriky. Série textů a přednášek, které zveřejnila po svém návratu do vlasti po roce 1945 a jsou zachovány v její pozůstalosti, však svědčí o něčem jiném. Holzbachová psala po návratu domů o americké kultuře velmi kriticky; pozitivně však vnímala mírovou politiku prezidenta Roosevelta, na rozdíl od doktríny jeho nástupce, prezidenta Harryho Trumana. Psala také o životním stylu, Hollywoodu, veřejném mínění i americké mládeži. V poválečné přednášce pro svaz Tanec – Rytmika – Gymnastika o tanečním umění ve Spojených státech upozornila na odlišné chápání pojmu umění, na umělecké hodnoty podívané, resp. muzikálu. Uvedla, že je znalost amerického divadelního umění pro ni zklamáním; americká show prezentuje podle jejího názoru s okázalostí, technickou dokonalostí a přesností prázdné „nic“; upozornila, že tamní jevištní umění existuje bez stálé scény a umění je pro Američany hlavně obchod. Soudobý moderní tanec byl v Americe čtyřicátých let podle jejího názoru závislý na evropských vzorech. Tamní adoraci tvorby Marthy Grahamové považovala za „pýchu neinformovaných“. Podle Holzbachové má tanec Grahamové kořeny v zásadách Hanye Holmové<sup>39</sup> poučené evropskou školou Mary Wigmanové. Ve zmíněné přednášce Holzbachová tvrdí, že Grahamová tyto postupy pouze poameričtila – dodala jim americký příběh a předstírala, že je tanec organickou součástí dějin moderní Ameriky.<sup>40</sup> Pojetí tanečního umění v podání Marthy Grahamové bylo podle Holzbachové velmi tvrdé, protože Grahamová nahradila problematiku funkčního pohybu vůlí a znásilňovala materiál, který neměl schopnost stát se svébytným a funkčním.<sup>41</sup> Mnohem

<sup>39</sup> Hanya Holmová, vl. jménem Johanna Eckertová, studovala tanec mj. v institutu Jaques-Dalcroze v Hellerau a od roku 1921 tančila v souboru Mary Wigmanové, kde působila také jako pedagožka. V roce 1931 otevřela v New Yorku americké oddělení školy M. Wigmanové.

<sup>40</sup> Holzbachová mohla snad vidět jednu z nejlepších choreografií M. Grahamové – *Appalachian Spring* z roku 1944.

<sup>41</sup> Mira Holzbachová. *Herec a jevištní umění v Americe*. Rukopis. In: Pozůstalost Miry Holzbachové, LA PNP Litoměřice, přírůstek č.3/85, inv. č. 73.



vldněji přijímala tvorbu Doris Humphreyové a Charlese Widmanna, kterou považovala za lidštější a něžně vyladěnou, avšak podle ní neodpovídala současnému americkému životu – problém však nevysvětlila. Pochopitelně si jako někdejší Labanová a Joossova žačka nejvíce cenila tvorbu Agnes de Milleové, ale všímala si i exotických tanců, stepu, tanečního striptýzu atd. a nakonec i Ruského baletu skupiny Monte Carlo plukovníka Vasilije de Basila. Texty Holzbachové nepřímě vypovídají také o tom, že se jí jako tanečnici a choreografce nepodařilo v Americe prosadit. Je ovšem otázkou, zda to bylo ve válečných časech vůbec možné. Jako protiválečná aktivistka dostala několik příležitostí, její věrnost Sovětskému svazu a podpora komunistického hnutí však odváděly její občanské aktivity jiným směrem. Impulzivní Holzbachová psala za války z Ameriky dokonce Zdeňku Nejedlému do Moskvy a sdělovala mu úmysl odjet do SSSR. Když to nebylo možné, komunikovala alespoň (1944) se sovětským zastupitelským úřadem v San Francisku.<sup>42</sup> Postoje nyní již čtyřicetileté tanečnice mohly být rovněž výrazem frustrace z konce vlastní umělecké kariéry, z toho, že se během amerických let nemohla z různých důvodů, i s ohledem na válečné klima, kontinuálně věnovat choreografii ani dotvoření svých pedagogických metod. Proč nepokračovala v úspěšně započaté spolupráci s českoamerickými amatérskými soubory nebo proč se neobrátila o pomoc na českou menšinu žijící v Americe, není jasné. Na její články zveřejněné v českém tisku po válce se ozvala reakce<sup>43</sup> konstatující, že její postřehy na adresu amerického tance jsou dětinské. Už ve čtyřicátých letech se Holzbachová zamýšlela také nad postavením umělce v poválečné Evropě. Chtěla uplatňovat své poznatky ve prospěch kultivování dělnické kultury, a proto vytvořila návrh na mezinárodní a národní organizaci živého lidového umění; první verzi napsala ještě v Americe jako Mira Slavonica. V revidované podobě chtěla projekt uskutečnit i doma. Svoje poválečné poslání viděla nyní v sociálně užitečné činnosti v Československu.

### Návrat domů

Do vlasti se Mira Holzbachová vrátila v listopadu 1945. Nastoupila ke Zdeňku Nejedlému<sup>44</sup> na Ministerstvo školství a osvěty, kde byl na její návrh vytvořen nový odbor lidové zábavy, který vedla pravděpodobně do července 1946. Pokusila se také o zavedení amerického způsobu trávení volného času formou do té doby u nás nezvyklých rekreačních zábav pracujících (kvízy, reportáže aj.). Jejich součástí měly být lidové tance, společný zpěv obecenstva, soutěže vtipu, bystrosti a duševní pohotovosti. Určeny byly zejména pro mládež a konaly se v pražské Lucerně. Pod názvem „Bavte se s námi!“<sup>45</sup> byly pořady též krátce

<sup>42</sup> Pozvánka generálního konzula SSSR v San Francisku na oslavy 27. výročí VŘSR. In: Pozůstalost Miry Holzbachové, LA PNP Litoměřice, přírůstek 76/85, inv. č. 25.

<sup>43</sup> T. Douda. Tanečnice a politika. *Lidová demokracie*. 18. 9. 1946.

<sup>44</sup> Prof. Z. Nejedlý byl ministrem školství a osvěty (za KSČ) od 4. 4. 1945 do 2. 7. 1946.

<sup>45</sup> Mira Holzbachová. *Bavte se s námi!* Praha: Práce, 1949.

vysílány Československým rozhlasem. V létě byly přemístěny do volné přírody – do Stromovky, k letohrádku Hvězda, do Riegrových sadů. Ujaly se rovněž ve velkých městech republiky. Holzbachová také sepsala knížku *Bavte se s námi!* jako návod pro vedoucí rekreačních zařízení továren, Sokola aj. Po volbách v roce 1947, kdy se vedení Ministerstva školství a osvěty ujal národní socialista Jaroslav Stránský,<sup>46</sup> byl její odbor zrušen. Holzbachová šla opět za Zdeňkem Nejedlým, nyní na Ministerstvo sociální péče, kde nastoupila 26. srpna 1947 jako úřednice; následujícího roku bylo její oddělení transformováno v družstvo Umění lidu. Podle Nejedlého, který se v únoru 1948 opět vrátil k problematice školství a osvěty, mělo mít ministerstvo výchovnou funkci a jeho působení mělo být vysoce ideové a zároveň lidové a srozumitelné. Ačkoliv tou dobou působilo několik bývalých členů Devětsilu (Vítězslav Nezval, František Halas aj.) ve vysokých státních funkcích, chybí alespoň zatím doklady, že by je Holzbachová jakkoliv kontaktovala. Dne 20. března 1948 byl vydán divadelní zákon (č. 32/1948 Sb.), jenž převedl všechna divadla pod státní správu; to znamenalo, že umělecké aktivity včetně baletních souborů spadaly pod centrální dozor. Komunistická strana jako vedoucí síla ve státě byla přesvědčena, že každý jednotlivec, každý závod, každá organizace a instituce musí být důsledně kontrolovány: kontrola „bude prováděna na všech úsecích našeho života nejen hospodářského, ale i kulturního“.<sup>47</sup> Ministerstvo informací a osvěty spolu s Uměním lidu a 22. svazem Revolučního odborového hnutí (pracovníků v umění a kultuře) ustanovilo na konferenci v rámci první přehlídky Divadelní žatva komisi pro taneční a pohybové umění, jejímiž členy se stali přední představitelé tohoto „divadelního oboru“, a uspořádalo konferenci shrnující aktuální otázky dobového divadla. V referátu „Cestou k Divadelní žatvě“ Valtera Feldsteina<sup>48</sup> zaznělo mimo jiné konstatování o nedostatečném zabezpečení baletních souborů v oblastních divadlech, autor však většinou adresoval své názory na tvorbu divadel všech žánrů. Zmínil také nutnost dokončit očistu našeho divadelnictví ve smyslu politickém i uměleckém. Závěrečné usnesení konference obsahovalo rovněž výhrušná slova, že „[...] založíme metodu své dramaturgické, režisérské i herecké práce na spolehlivé názorové základně vědeckého socialismu a vymýtíme z divadelního života pozůstatky formalismu. Namísto předkvětnového avantgardismu, který dnes ztratil smysl, a dokonce se někde ocitl na platformě reakce, namísto bezúčelného novotérství nastolíme skutečnou tvorbu nového umění ve smyslu umění lidového, socialisticky realistického a zabráníme v práci každému, kdo by nám chtěl tento cíl diskreditovat neuměním, pauměním, kýčem“.<sup>49</sup> Jedním z důsledků těchto nyní již zřetelně totalitních úvah převzatých z pravidel sovětské normativní estetiky byl poté stále silnější tlak na umělce, kteří netvořili

<sup>46</sup> Jaroslav Stránský působil ve funkci ministra školství a osvěty od 2. 7. 1946 do 20. 2. 1948.

<sup>47</sup> Valter Feldstein. „O dosavadním vývoji našeho divadelnictví“. In: *Divadelní žatva 1948*. Praha: Umění lidu, 1948, s. 18.

<sup>48</sup> Valter Feldstein byl v té době vedoucím činitelem Ústřední rady odborů.

<sup>49</sup> Anonym. „Závěrečné usnesení konference“. In: *Divadelní žatva 1948*. Praha: Umění lidu, s. 138.

v duchu socialistického realismu. Lámal a ohýbal hřbety a křivil mysl slabších povah, které se pokorně vzdávaly své tvůrčí minulosti, ničil umělce věrné vlastním představám o umění bez ohledu na skutečnost, zda byli, nebo nebyli komunisty (Saša Machov, Jiří Frejka).

### Tanečnice funkcionářkou

Také Holzbachová jako by ve svých názorech přitvrdila. Intenzivně se věnovala strategickým stranickým funkcím. Byla členkou agitační propagační skupiny (agitpropu) Krajského výboru KSČ, členkou výboru závodních organizací KSČ, lektorkou marxismu-leninismu, instruktorkou osvětových pracovníků Ministerstva školství a osvěty aj., přispívala do *Rudého práva*, *Tvorby*, byla spolupracovnicí deníku *Mladá fronta* atd. V letech 1949–1950 stála údajně u formování Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého (AUS VN), zřejmě formou instruktážních seminářů, připravovala referáty apod. V jednom z nich – „Tanec jako rekreace, jako zábava“<sup>50</sup> – se snažila zajistit tanci v armádě po sovětském vzoru důstojné postavení. V téže době ale také napsala pro scénu lidové zábavy nepublikovanou hru *Karneval historie*.<sup>51</sup> Dne 1. listopadu 1950 se stala civilní zaměstnankyní Vojenské správy AUS VN, kde působila až do roku 1957, a uměleckou vedoucí pohybových těles Československé armády. Jako významná představitelka KSČ se účastnila série konferencí, seminářů a přednášek, jimiž strana v době, kdy ještě neexistovala cenzura, řídila a určovala zprvu obecně a postupem času stále konkrétněji myšlenkový obsah a podobu českého umění včetně tance (konference Divadelní a dramaturgické rady a Divadelně propagační komise v Bratislavě 15. a 16. ledna 1949, po níž následovala konference Divadelní a dramaturgické rady v Teplicích 18. června 1949, konference Divadelní a dramaturgické rady v Olomouci 29.–30. prosince 1949 aj.). Od roku 1949 už docházelo k zákazům uměleckých vystoupení na základě politické smyšlenky o údajném uměleckém formalismu; jeden z prvních postihl například 27. 6. 1949 představení *Amfiparnasso* Orazia Vecchia v choreografii Laurette Hrdinové a Daria Milhauda v choreografii Zory Šemberové na Státní konzervatoři v Praze.

Na 1. celostátní konferenci československých tanečních umělců 28. a 29. března 1950 v Brně Holzbachová vystupovala jako mluvčí předsednictva. Nejdůležitějším úkolem byla tehdy z hlediska metodiky KSČ otázka dramaturgie, preferována měla být původní díla česká a slovenská a inspirace sovětskou tvorbou. K obecně formulovanému požadavku na obohacení baletního tvarosloví o prvky lidového umění po sovětském vzoru však zaujala Holzbachová (přes všechny výhrady) relativně rozumnější postoj, třebaže byl motivován jejím fetišismem ve vztahu k SSSR. Sovětské baletní umění považovala sice za nedostížný

<sup>50</sup> Libuše Hronková. „Mira Holzbachová“. *Taneční zóna*. 18, s. 121. Odkaz na pozůstalost Holzbachové v divadelním oddělení NM, sign. H6p-3/8.

<sup>51</sup> Mira Holzbachová. *Karneval historie*. Strojopis. In: Knihovna Divadelního ústavu, sign. P 582. Doklady o provozování nejsou známy.

vzor, ale aplikaci jeho postupů v českém prostředí, zejména ve vztahu k lidovému tanci, neschvalovala. Zastávala názor, že je úroveň české taneční scény nízká, „neboť nám scházejí hlavní předpoklady a vysoká úroveň baletních těles, výchova i dlouhodobé zkušenosti“.<sup>52</sup> Hlavně však soudila, že jde o myšlenku „asimilace vlastní formy národní, kterou druhý národ nemůže prostě převzít“.<sup>53</sup>

V průběhu času a s postupující politizací uměleckého prostředí v souvislosti s prosazováním stalinských estetických norem Andreje Alexandroviče Ždanova nabývaly její postoje na tvrdosti, s jakou hlásala oficiální názory. Nezřídka začala také uplatňovat tato pokřivená hlediska. Na konferenci „Dobová taneční scéna a její stav“ řekla: „Balet představuje mezi uměními takové archaické zákoutí, jehož tradiční nedotknutelnost je střežena nejkonzervativnějšími živly. Tato blaseovaná mrtvola se čas od času oděje do nového hávu, čím je vzorně konzervován kritikou. Tím se vybije tvořivá energie, což se opakuje přibližně vždy v pěti letech. Je to nákladné a zbytečné [...], oficiální směr podle sovětského vzoru směřuje k socialistickému realismu.“<sup>54</sup> Spolu s tanečnicí a choreografkou Jožkou Šaršeovou, rovněž někdejší spolupracovnicí české avantgardy a členkou KSČ, prosazovaly stalinskou doktrínu socialistického realismu v tanci a obě neváhaly zaútočit na nejvýraznější výboje domácí baletní scény z pozice, na kterou je zavedla jejich „uhlířská víra“<sup>55</sup>. Holzbachová např. adresovala ostrou kritiku svému někdejšímu souputníkovi z Osvobozeného divadla Sašovi Machovovi za choreografii baletu *Filosofská historie*,<sup>56</sup> aniž by se zamyslela nad povahou baletu, resp. tanečního umění, a zvážila důsledky svých prohlášení: „Není ještě socialisticky realistickým baletem, který realistické téma obejde tím, že hodinu předvádí lidi posedlé tancem v němém dorozumění, jako když jde o hru na fanty. Mám na mysli *Filosofskou historii*. Představte si, kdo by poznal revoluční záměry a uvědomění mladých mužů, kteří do poslední chvíle jenom tančili, učili se a jedli a kteří se přišli rozloučit s pannami na náměstí, kdyby nebylo trikolor, pušek a revolučních motivů v hudbě?“<sup>57</sup> Podobně se zachovala i Jožka Šaršeová, bývalá členka souboru Jarmily Kröschlové a někdejší spolupracovnice Emila Františka Buriana,<sup>58</sup> ve svém hodnocení Machovova památného

<sup>52</sup> Josef Bartoš. *Konference čs. tanečních umělců 1950 v kontextu dobové kultury a politiky*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2015, s. 48.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž, op. cit. pozn. 52, s. 45.

<sup>55</sup> Pojem „uhlířská víra“ původem ze středověku vstoupil do obecného kulturního povědomí prostřednictvím polemiky Julia Fučíka s F. X. Šaldou v roce 1931.

<sup>56</sup> Zbyněk Vostřák. *Filosofská historie*. Choreografie Saša Machov, balet Opery 5. května, 9. 7. 1949; informace In: archiv Národního divadla.

<sup>57</sup> Josef Bartoš. *Konference čs. tanečních umělců 1950 v kontextu kulturních a politických událostí*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2015, s. 56.

<sup>58</sup> Po odchodu Emila Františka Buriana z Prahy do Brna v září 1929 převzala Jožka Šaršeová choreografii představení původně nastudovaných spolu s Jarmilou Kröschlovou, např. *Křest sv. Vladimíra* ve Studiu Národního divadla Brno, 5. 10. 1929; s Burianem spolupracovala i později. Od roku 1934 ji ve funkci choreografa nahradil Saša Machov.

nastudování *Romea a Julie*.<sup>59</sup> Oba postoje dokumentují propast, která se vytvořila mezi vrchnostenskou „elitou“ domácího kulturního života padesátých let a skutečnými tvůrci tvořícími v kontinuitě s vlastním uměleckým vývojem a směřováním.

Na sklonku kariéry (v letech 1954–1958) vyvíjela Holzbachová činnost v Umělecké besedě a pražské Lucerně, kde vedla kurzy lidové tvořivosti, v šedesátých letech se věnovala studiu lidových kultur a hodně cestovala (Mexiko, SSSR, Kuba, Itálie, Egypt). V její pozůstalosti se zachovala řada rukopisných textů (životopisná hra pro rozhlas *Devět životů*, celovečerní hry *Děti ráje*, *Stvoření světa*, *Karneval historie*, scénáře k tanečním výstupům i návrhy na organizaci kulturního a zejména tanečního života po válce). Sama později – u příležitosti vydání své populární knihy *Amerika, země Indiánů* (1961, 1963, 1966, 1973, 1980) – avizovala práci na vzpomínkách z období avantgardy. Materiál však dosud nebyl nalezen; závislost Holzbachové na proměnách kulturní politiky vedoucí strany ve státě však vzbuzuje pochybnost, zda byly vůbec napsány. Po delší době vydala knihy *Indiánské pohádky* (1971) a *Děti tropického slunce* (1978), ke kterým ji inspirovaly cesty po USA a nakonec i cesta po historických památkách Mexika, kam přiletěla 5. března 1966 a cestovala pod ochranou Národního domorodého institutu (Instituto nacional indigenista). V dubnu 1966 se odtud odebrala na Kubu, kde byla hostem Národní kulturní rady. Cestovala ještě do Itálie a na Sicílii a v roce 1968 navštívila sedm středoasijských republik Sovětského svazu, kde se zajímala – pravděpodobně v souvislosti s tvorbou svého mládí – hlavně o tanec v Uzbekistánu. Stát ocenil její zásluhy na poli umění několika vyznamenáními včetně titulu zasloužilá umělkyně (1961) a Řádu práce (1976). Zemřela 18. května 1982 v České Lípě.

### **Taneční tvorba a umělecký kontext**

Tvůrčí součinnost Holzbachové jako choreografky, tanečnice a herečky v Osvobozeném divadle měla zejména v prvních letech jeho existence zásadní význam. Především proto, že splňovala svým dvoudomým talentem ideál pohybového herectví, o který usilovali avantgardní režiséři a programově (v opačném pořadí) i Jarmila Kröschlová. Holzbachová byla schopna zajistit básnivost a metaforičnost inscenací Osvobozeného významným podílem taneční složky v jejich struktuře. Bylo tomu tak také proto, že členové Devětsilu integrovali jako první u nás taneční umění do svého konstruktivisticko-poetického konceptu. Stalo se tak vlastně v předvečer jejich aktivního zájmu o divadelní umění a tanec. V rozmezí let 1924–1926 se Karel Teige domníval, že stav soudobého tanečního a baletního umění poznamenala stagnace a krize. Chtěl zapudit „všechny falešné romantické taneční koncepce, vyznávané konvenčními sólisty i choreografy, kteří se nedovedli zbavit anekdotičnosti a ilustrativnosti tance“. Jsa dobře informován o reformních procesech v tanečním umění, od tvorby Isadory Duncanové přes Émila Jaques-Dalcroze,

<sup>59</sup> Sergej Prokofjev. *Romeo a Julie*. Choreograf Saša Machov, Národní divadlo, 20. 1. 1950.

Rudolfa Labana, Mary Wigmanovou a Rolfa de Marého po další, viděl tanec v souladu se svým poetickým programem jako umění geniálních těl, jako „osvobozené umění“, čistou a výraznou „báseň formy“, jako „tělesnou pohybovou báseň“. Vizionářsky prorokoval, že bude tanec ve své autonomní podobě schopen nahradit i tradiční divadelní formy: činohru a operu.<sup>60</sup> První projevy tohoto nového pojetí tance shledával v soudobé revuální produkci a v tzv. music-hallu. Podle něho je (tanec) „svéprávná dynamická tělesná energie, nezávislá od hudby, literatury a plastiky, otevírající obrazy smyslnosti, umění geniálních těl, nejfyzičtější a nejabstraktnější umění, [...] je hmatatelná tělesnost z masa a krve, která dává svým pohybem vznikat dynamickým a abstraktním formám taneční básně“.<sup>61</sup> Podobně uvažoval i Vítězslav Nezval ve svých raných úvahách: „Budeme studovati možnosti nového baletu na ulici, v manéžích a tančírnách, všude tam, kde je pohyb přirozeně exponován. Budeme hledati jeho bezprostřední projevy na fotbalových a boxerských zápasech. Tak jako důsledné využití synkopy zrevolucionizovalo současnou hudbu, tak zrevolucionizuje moderní zkušenost balet...“<sup>62</sup> V jiné krátké studii je už konkrétnější: „A tanec? Pryč s jeho stylizovanými a programovými úkoly! Necht ohýbá klouby, napíná svalstvo, harmonizuje linie těla a je nad vší svou invenční nevyčerpatelností exaktní jako tlukot srdce.“<sup>63</sup> „... Jest třeba studovati plavbu, sport, chůzi, tělocvik. Rytmus moderních tanců, do něhož je transponujeme, vyrve z tanečníka víc duše než ideologická choreografie.“<sup>64</sup> Obdobné názory sdílel i mladý režisér Jiří Frejka, jenž za hostování amatérského Osvobozeného divadla Praha v Bratislavě roku 1925 patrně vytvořil nad tancem Holzbachové barevnými světly svou první básnickou jevištní strukturu. Byl ovlivněn názory Alexandra Jakovleviče Tairova, jenž chápal obdobně jako členové Devětsilu (zejména zpočátku) divadlo jako pohybovou báseň, jako tanec těl, barev a zvuků. Oproti dosavadní estetice se Frejka také domníval, že je při tvorbě gesta základem psychofyzický celek, uvědomělé a vypracované tělo, které odpovídá na popud jasně i bez podpory hudebního podmalování. Neznamena to popření hudby a tance, je to pouze „dovolání na jediný pravý taneční základ“.<sup>65</sup> Tanec využíval ve svých inscenacích z aspektu všestranného, ale překvapujícího pohybu, oslovujícího diváka současným rytmem, pohyblivostí a primárními myšlenkovými asociacemi. Jindřich Honzl oproti tomu postavil po vzoru Mejercholdově dynamiku hereckého projevu spíše na sportovních či

<sup>60</sup> Karel Teige. *Svět, který se směje*. Praha: Odeon, 1928, s. 70–74. Psáno v letech 1924–1926.

<sup>61</sup> Karolína Bulínová. *Tanec v avantgardním divadle v Praze mezi dvěma světovými válkami*. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2005, s. 52. [odkaz na pozn. XIV].

<sup>62</sup> Vítězslav Nezval. „Moderní balet“. In: V. Nezval. *Dílo XXIV, Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Čsl. spisovatel, 1967, s. 128.

<sup>63</sup> Vítězslav Nezval. „Hudba a tanec“. In: V. Nezval. *Dílo XXIV, Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Čsl. spisovatel, 1967, s. 62.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>65</sup> Jiří Frejka. „Hudba a tance“. In: *Demokratický střed*. 1926, roč. 3, č. 36, nestr.



gymnastických základech. Emil František Burian, jenž přišel do Osvobozeného divadla někdy v březnu 1926, viděl tanec jako samostatnou složku polydynamických umění, která může být významným nástrojem „podmiňujícím fantazii ve třech, tj. skladatele, básníka a výtvarníka, naprosto nezávisle vedle sebe stojících...“<sup>66</sup> V souvislosti s dobovým rozvojem zájmu o lidské tělo akceptovali rovněž v souladu s širokým záběrem poetismu – jako uměleckého výrazu radostného životního postoje – nové formy sportovních produkcí. Názorově se k nim připojila také Holzbachová svou přednáškou „Taneční gymnastika a její jevištní užití“, jejíž text se však nepodařilo nalézt.<sup>67</sup> Prakticky se tyto tendence projevovaly už ve slavnostních pohybových scénách oblíbených zejména od počátku dvacátých let, na kterých se příležitostně podíleli vedle Holzbachové i Jindřich Honzl, Karel Teige nebo básník Jaroslav Seifert. Šlo také o soustavnou gymnastickou výchovu herců, která se konala v Osvobozeném divadle pod stálým vedením Huga Slípky, jenž byl angažován i v gymnastickém ústavu Běly Friedländerové. V mizanscénách Osvobozeného divadla působili také akrobaté vystupující pod jmény Hargen a Kuře. Dlouholetá a přínosná spolupráce avantgardních teoretiků, režisérů, choreografek a tanečníků měla tudíž svůj hluboce odůvodněný myšlenkový základ.

Spoluzakladatelka Osvobozeného divadla Holzbachová se zde mohla dobře uplatnit v celé své talentové a profesní šíři v letech 1925–1927 také proto, že dramaturgie divadla nepracovala programově s pravidelnými tituly divadla dramatu (šlo většinou o básnická dramatická pásma); pokud ano, jako tomu bylo v případě Frejkově (Molière: *Cirkus Dandin*, Aristofanes: *Když ženy něco slaví*), šlo o předlohy výrazně upravené, obohacované slovními básnickými vsuvkami z jiných her, a dokonce i čistě tanečními scénami. Tento směr rozvíjel Frejka i později, zejména na scéně Dada a v Moderním studiu (např. představení *Poutník Pierra Reverdyho*, *Romeo a Julie* Williama Shakespeara), převážně ve spolupráci s Jarmilou Kröschlovou, která se k Osvobozenému divadlu (a později k oběma jmenovaným scénám) rovněž velmi brzy připojila. Už 23. února 1926 obohatila básnický repertoár divadla vlastními choreografiemi, z nichž *Veselá smrt* byla pohybově bohatší variantou paralelního nastudování Frejkova. Kröschlová se však uplatňovala jako tanečnice a choreografka výrazně i v revuálním repertoáru Osvobozeného divadla. Přemýšlivá, světového vývoje znalá<sup>68</sup> a cílevědomá Kröschlová si také uvědomovala objevitelské možnosti moderního pohybového umění, a to jak v souvislosti s tvorbou režisérů Osvobozeného divadla a teoretiků Devětsilu, tak sovětských avantgardních režisérů; sama se o podobné postupy určitý čas pokoušela. Pro

<sup>66</sup> Emil František Burian. *Polydynamika*. Praha: L. Kuncíř, 1926, s. 38.

<sup>67</sup> Přednáška se konala v rámci přednáškového cyklu Osvobozeného divadla v Akademickém domě 6. 3. 1926. K dispozici je pouze program.

<sup>68</sup> Jarmila Kröschlová. „Nové směry tanečního umění“. In: *Nové české divadlo: sborník Dramatického svazu*. Praha: Aventinum, 1926, s. 96.

Osvobozené tvořila až do roku 1929.<sup>69</sup> Ve svazku choreografek Osvobozeného, do kterého přibyla také záhy Milča Mayerová, byla Kröschlová bezesporu nejsilnější choreografickou osobností. „Učená“ Mayerová, přes své značné nadání, byla podle Emanuela Siblíka omezoována svou přílišnou vírou v labanismus, který podle jeho názoru „zužoval její umělecký projev, namísto aby zachovávala naprostou svobodu pohybů a gest“.<sup>70</sup> Holzbachová se od nich lišila zejména zpočátku tím, že její tanec působil spontánně, vzdušněji, jako by tančila jen pro radost; měla veselé, neotřelé nápady a nebála se humoru ani grotesky. Nicméně právě lakonický pohybový výraz a schopnost taneční abstrakce budily od druhé poloviny dvacátých let u tvůrců Osvobozeného divadla zejména po soustředění Holzbachové na vlastní taneční kariéru zájem o umění Mayerové. Dokazuje to (nejen) její slavný opus *Abeceda* na text básně Vítězslava Nezvala, ale i spolupráce s režisérem Jiřím Frejkou, s libretistou Adolfem Hoffmeisterem, s Karlem Teigem jako scénografem i se skladateli Emilem Františkem Burianem, Jaroslavem Ježkem nebo Erwinem Schulhoffem. Její pozdější spolupráce s Jiřím Voskocem a Janem Werichem však už byla jiného druhu a počítala spíše s jejím smyslem pro taneční humor. V samostatném tanečním projevu v letech 1925–1927 ale patřilo prvenství Holzbachové. Podle svědectví předního tanečního kritika její doby, Emanuela Siblíka,<sup>71</sup> byla Holzbachová rozená tanečnice. Chlapecky půvabná, krásně rostlá a s výrazně formovanou hlavou, elegantními pohyby rukou.

Ve svých nejúspěšnějších hereckých kracích, jako jsou např. Ribémont-Dessaignesova surrealistická hra *Němý kanár*, Apollinairovy *Prsy Tiresiovy* či Nezvalovy *Depeše na kolečkách*, byla pravděpodobně protipólem herečky Jarmily Horákové. V básnických pásmech bez tradičního děje, konfliktu, vyvrcholení a patosu se herci nevciťovali do duší svých hrdinů, zato měli překvapovat nezvyklým způsobem podání. Předpokladem byla výrazná vizualita jevištní postavy – Holzbachová tak mohla uplatnit nejen inspirovaný pohyb a tanec, ale i sugestivní osobní krásu a zřejmě i schopnost improvizace. Hercům a tanečnickům velmi pomáhaly mimořádně umělecky zpracované kostýmy a konstruktivistická scéna z latí, štaflí a žebříků, která podmiňovala nebo naopak ztěžovala jejich pohybové tvarosloví. Známé doklady tohoto druhu zpracování role uvedla ve svém deníku protagonistka Osvobozeného divadla Jarmila Horáková, když líčila své pocity: „Sebemenší změna v konstrukci změnila pohybovou stupnici. Herec je napjat při každém představení, třebaš po sté hrál. Rozkoš jako při polykání hřebíků. Divák [...] dává rozhodně větší pozor a je rozrušenější, jede-li maminka s kočárkem na procházku po žebříku, než když duchové v *Mlynářů* a *jeho dítěti* chodí po podlaze v papírovém hřbitově.“<sup>72</sup>

<sup>69</sup> Ladislava Petišková. „Spolupráce Jarmily Kröschlové s avantgardními režiséry a Národním divadlem v Praze.“ In: *Divadelní revue*. 2015, 3, s. 7–24.

<sup>70</sup> Emanuel Siblík. „Milča Mayerová na Vinohradech.“ In: *Rozpravy Aventina VII. 1921–1932*, s. 254.

<sup>71</sup> Emanuel Siblík. „Mira Holzbachová, temperament a tendence v tanci.“ In: *Tanec v nás a mimo nás*. Praha: V. Petr, 1937, s. 75.

<sup>72</sup> Jiří Frejka. *Deník Jarmily Horákové*. Praha: Melantrich, 1940, s. 147.

Pozvolný rozpad Pětky a aktivní politické postoje nejspíše uspíšily od poloviny třicátých let soustředění Holzbachové na sólový tanec. Šlo o její vlastní, tvarově jednoduché, ale pohybově výrazné a emocionálně vypjaté taneční kreace, které se v domácím uměleckém kontextu originálně vyjímalý. Silný apel Holzbachové ve jménu humanity a odporu proti válce souzněl s její impulzivní povahou a současně i s postoji všech demokraticky smýšlejících vrstev Evropy a Spojených států amerických, a byl také proto bez ohledu na její vypjaté politické angažmá kritikou pozitivně hodnocen.

Spolupráce s umělci Osvobozeného divadla nejenže obohatila umělecký rozhled Holzbachové, ale usnadnila jí i praktické uplatnění. S rostoucí tvůrčí sebejistotou a energií se dala do budování vlastního poloprofesionálního souboru Pětka (Olga M. Bibza, Dagmar Kasalovská, Květa Luxová, Libuše Zappová, Jelena Koucká). Holzbachová přirozeně vytvářela se skupinou i taneční výstupy a čísla, jež chtěla prezentovat jako svůj samostatný tvůrčí akt; k tomu jí (jakož i zmíněným tanečnicím a choreografkám) Osvobozené divadlo v letech 1926–1927 tolerantně poskytlo své jeviště i prostor. V malých intimních sálech Divadla Na Slupi a Umělecké besedy se však mohlo dobře uplatnit právě jen těch pět či šest tanečnic; pro uvádění větších tanečních kompozic (a pořadů své taneční školy) se Holzbachová uchýlila k nájmu rozlehlejších divadelních sálů. Ty většinou poskytovalo pražským i zahraničním tanečnickům, choreografům, školním produkcím atd. Městské divadlo na Královských Vinohradech, a to jak na své velké, tak i menší scéně Komorního divadla. Podle vlastních slov vytvořila Holzbachová kolem 135 tanečních čísel.

### **Taneční výuka**

Je ještě úkolem dalšího výzkumu tanečních teoretiků a historiků, aby prozkoumali, zda Holzbachová zformovala vlastní pedagogický systém, neboť její technika nesla stopy rozmanitých školení. Z drobných popisů zachovaných v recenzích a z pozdější (zde již citované) Siblíkovy stati lze usuzovat, že její výuka měla několik rovin. Rozlišovala mezi vedením nejnadanějších mladých žen sdružených ve skupině Pětka, s nimiž studovala nejdůležitější opusy a příležitostně jim v rámci svých tanečních večerů umožňovala i samostatnou choreografickou prezentaci, a mezi soukromým podnikáním v oblasti méně náročné výchovy malých i větších adeptek, kde mohla mít závislost Holzbachové na proslulých tanečních metodách svou hodnotu. Nepochybně pracovala s rytmickými cvičeními É. Jaques-Dalcroze, u cvičení soustředěných na střídání tělesného napětí a klidu se nejspíše opírala o představy Rudolfa Labana. Třetí linii jejího pedagogického úsilí představovala její spolupráce s dělníckými amatéry, o které se profesionální kritika zmiňovala jen výjimečně.

## Závěr

S odkazem na zachovanou obrazovou dokumentaci umění Miry Holzbachové můžeme potvrdit, že na jevišti skutečně aplikovala výchozí teoretické postupy poetismu a konstruktivismu. V Osvobozeném divadle šlo „o báseň pohybu, tanec slov, zvuků a hluků, těl, barev a těles, zvuků...“<sup>73</sup> v níž bylo místo jak pro pohybové herectví, tak pro individuální i skupinový tanec. V herectví šlo o hledání syntézy pohybu a dramatického výkonu, jak jej režiséři Osvobozeného divadla vložili do základů svého programu. Tanec byl z hlediska obou režisérů, Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla, nejen zdrojem lehkonohe poezie, ale také důležitým principem v rytmizaci celého jevištního tvaru a zároveň prvkem, který mohl ve zkratce vyjádřit různé situace. To byl prostor, ve kterém se Holzbachová díky rozsahu svého talentu a technických schopností znamenitě uplatnila. V inspirovaném prostředí, které se vyrovnávalo s nejrůznějšími podněty světové scény, mohla rozvinout svůj výrazový rejstřík, využít prvky gymnastiky, akrobacie, zpěvu, recitace i mluveného slova, jak naznačují většinou stručné charakteristiky jejích výkonů; podle nich také vynikala fyzickým temperamentem, lehkostí a jistou spontaneitou, osobní elegancí, profesionalitou a divadelními kritiky vysoce ceněným souladem rytmu a pohybu na scéně. Současně měla smysl pro humor a grotesku – životodárná a pro představení Osvobozeného divadla typický prvek. Pod vlivem spolupracujících výtvarníků, režisérů, libretistů a teoretiků tříbila svůj vkus. Ve své samostatné taneční tvorbě čerpala z těchto podnětů ještě v první polovině třicátých let. Kromě hravosti a spontaneity, které tvořily charakteristické rysy jejího tanečního pojetí, však byla mimořádně sociálně citlivá. Od přelomu dvacátých a třicátých let vykročila ve svých choreografiích směrem ke scénickému tanci, tanečnímu dramatu a taneční pantomimě, tj. v podstatě sledovala tendenci charakteristickou pro soudobý vývoj oboru. Na případy sociální nerovnosti a tragické události své doby impulzivně reagovala ve vlastní produkci mimo divadlo dynamickými, dramaticky vypjatými kreacemi. Jejich humánní zacílení, autorská a estetická kvalita jí po zásluze vynesly ve 30. letech přední postavení mezi tanečnicemi výrazového tance. Alespoň teoreticky obdivovala vnitřně inspirovaný styl Isadory Duncanové, který do jisté míry souzněl s její povahou. V jejích charakterových studiích (*Blázen*), v eruptivních tanečních výstupech (*Plynový útok*) nebo ve válečném tanečním dramatu *Matka* a jinde je možné vysledovat inspiraci sugestivními dramatickými tanečními portréty Kurta Joosse, Haralda Kreutzberga a Mary Wigmanové. Co se týče gestického zpracování tanečních pantomim, zde mohla Holzbachová vystačit dobře se svou vlastní invencí a nezdídko se jí to zejména po interpretační stránce dařilo (*Hlasy nad tajgou, Karneval princezny Li-Li-Hit, Maloměstská historie, Zvířátka a loupežníci*). V tomto hybridním žánru (na rozdíl od produkcí Národního divadla v prvním dvacetiletí 20. století, jako byly „pantomimy“ Oskara Nedbala *Princezna Hyacinta, Z pohádky do pohádky* atd.)

<sup>73</sup> Karel Teige. „Osvobozené divadlo“. In: K. Teige. *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 159.

zpracovávala různorodé náměty. Jako někdejší sportovkyně se na počátkusvé kariéry vyrovnávala umělecky i s gymnastickými postupy (*Internacionála*), s vlnou exotismu v orientálních tanci (*Tanec s maskou*), později kombinovala tanec se sborovým zpěvem a voicebandem; v případě *Klauna Čokolády* použila i akrobacii. Jako neobvyklý prvek se v jejím repertoáru ojediněle objevily experimentální formy absolutního tance bez hudby (*Capricioso*), taneční reportáže, mechanického divadla aj. Jako choreografka šla s dobou a vývojem v oboru výrazového tance; do určité míry naplňovala v první polovině třicátých let s jistým tvůrčím zpožděním poetistický program. Její „těkavá mysl“ však nedospěla ke koncepční jevištní syntéze, o tu se opožděně pokusila jen jedenkrát pod vlivem sovětského vzoru v Novém avantgardním divadle, inscenace *Klauna Čokolády* však už byla pocíťována jako anachronismus. Všestrannost Holzbachové měla svůj rub v tom, že si nevypracovala vlastní choreografický styl. Navíc jí taneční kritika (na rozdíl od divadelní) adresovala jako nejzávažnější výtku nedostatečně hluboké sepětí tanečního výrazu s hudebním obsahem použité skladby. Holzbachová také (s výjimkou Jaroslava Ježka) nevyužila možnosti tvořit společně s dalšími skladateli Osvobozeného divadla.

Její impulzivní sociální citění a vášnivá povaha se ve dvacátých a třicátých letech promítly do spolupráce s dělnickými amatéry a nepochybně přinesly dobré výsledky ve smyslu zlepšení estetického vnímání a zdravotních dělnických vrstev. Jinou otázkou byla umělecká kvalita těchto představení. Holzbachová slučovala svou uměleckou a politickou angažovanost poněkud rozporuplně s reálnými možnostmi amatérských tanečníků, kteří nemohli dostát plně jejím uměleckým představám. Závěrečná občanská aktivita Holzbachové je bohužel poznamenána sedmiletou pauzou, po níž už nemohla nebo nechtěla vystupovat, a nesmyslně exaltovaným vztahem k Sovětskému svazu. V poválečných letech ji její naivní víra ve spasitelské poslání komunistické strany i nadnesená představa o vlastním poslání zavlekly do prostředí, které postupně pokrývalo její (a nejen její) mysl náporom primitivních dogmat. Jako tvůrčí osobnost se ze sféry tanečního umění vytratila.

## Literatura

- Bartoš, Josef. *Konference tanečních umělců 1950 v kontextu dobové kultury a politiky*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2015.
- Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: AMU, 2006.
- Bulínová, Karolína. *Tanec v avantgardním divadle mezi dvěma světovými válkami*. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2005.
- Burian, Emil František. *Polydynamika*. Praha: Kuncíř, 1926.
- Cohen, Selma Jeannie. *International Encyclopedia of Dance*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Divadelní žatva 1948*. Sborník. Praha: Umění lidu, 1948.
- Frejka, Jiří. *Deník Jarmily Horákové*. Praha: Melantrich, 1940.
- Kloubková, Ivana. *Výrazový tanec v ČSR*. Praha: SPN, 1989.
- Kröschlová, Jarmila. „Nové směry tanečního umění“. In: *Nové české divadlo*. Praha: Aventinum, 1926.
- . *Výrazový tanec*. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002.
- Nezval, Vítězslav. *Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Obst, Milan – Scherl, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1962.
- Petišková, Ladislava. „Jiří Frejka, básník jeviště“. In: Frejka, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- . „Spolupráce Jarmily Kröschlové s avantgardními režiséry a Národním divadlem v Praze“. In: *Divadelní revue*. 2015, č. 3.
- Siblík, Emanuel. *Tanec v nás a mimo nás*. Praha: V. Petr, 1937.
- Teige, Karel. *Svět, který se směje*. Praha: Odeon, 1928.
- . *Svět stavby a básně*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

**PhDr. Ladislava Petišková** je absolventka divadelní vědy FFUK se specializací na dějiny české divadelní avantgardy a problematiku pantomimy a pohybového divadla. Do roku 1999 pracovala v Kabinetu pro studium českého divadla v Divadelním ústavu, v letech 2001–2006 byla předsedkyní Teatrologické společnosti. Byla dlouholetou externí pedagogkou Konzervatoře Duncan centre, Katedry nonverbálního divadla HAMU a ateliéru Výchovné dramatiky neslyšících JAMU.

Spolupracovala na řadě divadelních slovníků a publikací, jako jsou například *Slovník světového divadla 1945–1990*, *Český taneční slovník a Česká divadla*, *Česká divadelní encyklopedie*, Jiří Frejka *Divadlo je vesmír* (Praha: Divadelní ústav, 2004), *Čítanka světové choreografie 20. století* (Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2005), *Hybneriáda aneb Boris červený a černý* (Praha: AMU, 2011), Jarmila Ryšánková. *Vstříc novým formám*, Brno: JAMU 2018 aj.