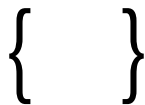

Funkce baletního mistra
– profese, nebo poslání?



Zuzana Hradilová

*The role of ballet master:
profession or mission?*

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 diskrétní 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.¹ 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 vytižení, 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.

¹ 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 nejlivnějším 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.“²

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

² 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.

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 tanečnickými 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 Janeček³ 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 neocílí, si takovou práci nedovede představit. Za svoje výkony rozhodně není ‚královsky‘ odměňován, a přestože tuto práci nemůže dělat kdokoliv, každý, kdo ji dělá, se do jisté míry obětuje. Jejich pracovní záběh a výkon často přesahuje místo a čas konání zkoušky nebo představení. Baletní mistři jsou nejdůležitějším komunikačním nástrojem baletní hierarchie.“⁴

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

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

⁴ 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, nesplňuje 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 prací není schopen vše uplatnit. Bylo by však chybou tvrdit, že neexistují osobnosti, které zdárně překonávají tyto zřejmé 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 bezesporu 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.“⁵ 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 enchainements, což jsou systematicky promyšlené vazby, seřazené v určitém sledu.“⁶

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 Nemcová⁷ k tomu poznamenává:

⁵ V. Janeček. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 33.

⁶ *Tamtéž*, s. 32.

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

„Někdo 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.“⁸

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.“⁹

Autor těchto slov, významný ruský pedagog Asaf Messerer,¹⁰ 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 plánem¹¹ a podmínkami pracovní doby stanovené zákoníkem práce.¹²

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

⁹ 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.

¹⁰ Asaf Messerer (1903–1992) – tanečník, pedagog, autor odborných publikací.

¹¹ 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.

¹² 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>.