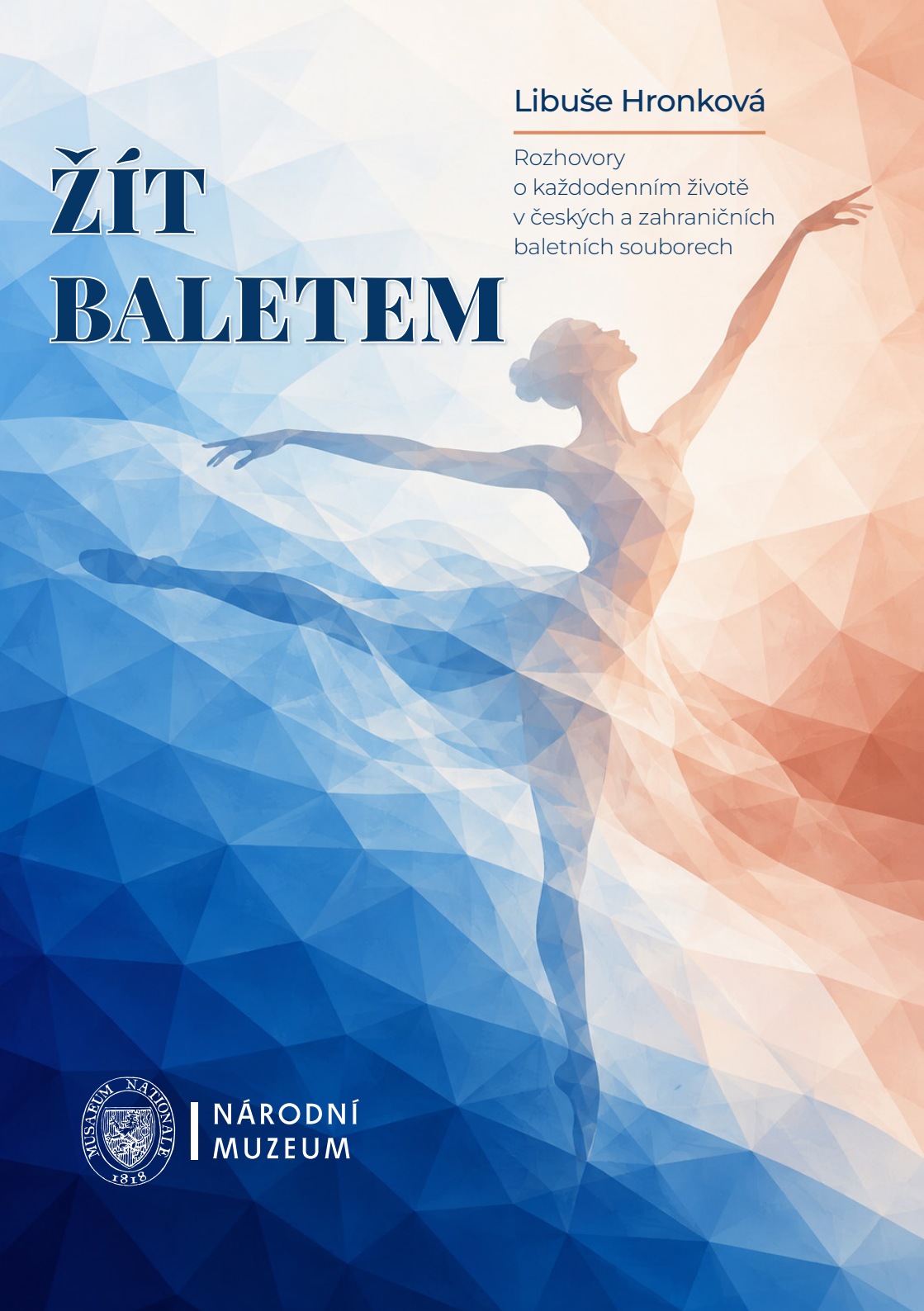
Libuše Hronková

ŽÍT BALETEM

Rozhovory
o každodenním životě
v českých a zahraničních
baletních souborech



NÁRODNÍ MUZEUM

Libuše Hronková

Žít baletem

Rozhovory
o každodenním životě
v českých a zahraničních
baletních souborech

NÁRODNÍ MUZEUM

PRAHA 2026

Publikace vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2024–2028/14.II.b, 00023272).

Vědecká redaktorka: Mgr. Lenka Šaldová, Ph.D.

Recenzovali: PhDr. Josef Herman, CSc.

PhDr. Lucie Kocourková

Děkujeme všem, kteří přispěli informacemi a radami. Byli to především: Magdalena Hnátková Bayerová (Pražská taneční konzervatoř, s.r.o.), Zdeněk Kárný, Miroslava Pepe (Janáčkova konzervatoř v Ostravě, taneční oddělení), Zdeněk Prokeš, Jaroslav Slavický, Linda Svidró (Taneční centrum Praha – konzervatoř), Roman Vašek. A samozřejmě děkujeme všem tanečníkům, kteří poskytli rozhovory: Arthur Abram, Sara Antikainen, Romina Contreras, Giacomo de Leidi, Nina Fernandes, Vladimir Gončarov, Mercedes González, Federico Ievoli, Jurij Kolva, Michal Krčmář, Frederika Kvačáková, Václav Lamparter, Thoriso Magongwa, Aya Okumura, Julie Petanová, Margarita Pleškova, Kristián Pokorný, Shino Sakurado, Jan Špunda, Vadim Tsepelev, Jan Váňa, Emilia Vuorio.

© Národní muzeum, 2026

© Libuše Hronková, 2026

© Roman Vašek, 2026

ISBN 978-80-7036-902-9 (pdf)

Obsah:

Předmluva 5

STUDIE A OSOBNÍ SVĚDECTVÍ
Cizinci v českém baletu ... 9
Cizinci v českém baletu – osobní svědectví ... 36
Češi v zahraničních baletních souborech po roce 1989 ... 44

ROZHOVORY – CIZINCI V ČESKÉM BALETU 78
Arthur Abram ... 79
Sara Antikainen ... 85
Romina Contreras ... 94
Giacomo de Leidi ... 102
Nina Fernandes ... 109
Federico Ievoli ... 115
Frederika Kvačáková ... 123
Thoriso Magongwa ... 129
Aya Okumura ... 137
Shino Sakurado ... 144
Emilia Vuorio ... 149

ROZHOVORY – ČEŠI V ZAHRANIČÍ 156
Michal Krčmář ... 157
Václav Lamparter ... 164
Julie Petanová ... 170
Kristián Pokorný ... 176
Jan Špunda ... 185
Jan Váňa ... 195

Závěr 202
Resumé 210

Předmluva

Libuše Hronková

Podíváme-li se dnes na obsazení jednotlivých rolí v tuzemských baletních souborech, najdeme zde jen velmi zřídka česká jména. První vlna příchodu zahraničních profesionálních tanečníků do ČR nastala v devadesátých letech, kdy přicházeli převážně z východní Evropy, a to do některých regionálních divadel. V novém miléniu začali již viditelně řídnout zástupci Čechů i ve velkých národních baletech v Praze, Brně a Ostravě. Ruku v ruce s tímto tématem se začalo také diskutovat o uplatnitelnosti absolventů českého tanečního školství.

Rozhodla jsem se prostřednictvím rozhovorů s aktivními tanečníky a tanečnicemi zmapovat, proč si cizinci vybírají vůči ostatním evropským zemím poměrně malinké Česko a jak se jim žije v českých baletních souborech v porovnání s jejich předchozím angažmá u nich doma a/nebo jinde v zahraničí. Nejprve jsem si udělala rešerše profesních životopisů tanečníků, pokud byly k dispozici na webových stránkách divadla. Tak jsem zjistila, že mnozí z nich k nám přišli bez předchozí pracovní zkušenosti. Vytipovala jsem si tedy jedince, kteří byli v Česku již alespoň druhou sezónu a měli předchozí zkušenost s angažmá v zahraničním baletním souboru. Poté jsem požádala členy vedení baletních souborů kamenných divadel, zda by mi na ně poskytli kontakt, popřípadě sami navrhli tanečníky podle těchto kritérií. Z oslovených souborů na mou prosbu zareagovali členové vedení baletního souboru Divadla J. K. Tyla v Plzni, Divadla města Ústí nad Labem a Národního divadla moravskoslezského. Vytipované tanečníky souborů, od kterých jsem neobdržela žádnou reakci na mou žádost, jsem se pokusila kontaktovat přes Facebook

sama. Zareagovali pouze někteří členové baletního souboru pražského Národního divadla a Národního divadla Brno. Výběr tanečníků byl tedy omezen jednak předem danými kritérii, jednak ochotou ke komunikaci a spolupráci.

Nakonec se mi podařilo uskutečnit rozhovory s celkem jedenácti cizinci, kteří byli v sezóně 2024/2025 v angažmá baletního souboru Národního divadla, Národního divadla Brno, Národního divadla moravskoslezského, Divadla J. K. Tyla v Plzni a Divadla města Ústí nad Labem. Pocházejí z Francie, Finska, Chile, Itálie, Brazílie, Slovenska, Jihoafrické republiky a Japonska. Všem jsem nabídla zaslání stejné sady otevřených otázek, tedy podkladů pro rozhovor anketního typu, předem emailem a většina z nich tuto možnost využila. Trvala jsem ovšem na uskutečnění rozhovoru formou osobního setkání nebo online schůzky, nikoli korespondenčně. S devíti z nich probíhala konverzace v angličtině a se dvěma v češtině. Předem byli obeznámeni s tím, že všechny rozhovory budou publikovány pouze v češtině a jejich písemnou podobu ke schválení (autorizaci) obdrží taktéž česky.

Položila jsem jim celkem deset otázek zaměřených na jejich motivaci k příchodu do Česka, srovnání každodenní práce v současném a předchozím angažmá včetně prostoru pro volný čas a kulturní a společenský život. Také mě zajímalo, zda se cítí adekvátně platově ohodnoceni, jaká je atmosféra v baletních souborech, jak reaguje publikum na různé druhy repertoáru a jak oni sami vnímají postoj společnosti k cizincům. Mým cílem nebylo vytvořit jejich portréty, ale zjistit konkrétní informace, abych poznala provoz zahraničních baletních souborů ve srovnání s českými. Přesto se do některých odpovědí otiskla i osobnost jednotlivých respondentů.

Čechů, kteří v roce 2026 působí jako aktivní tanečníci baletních souborů velkých a středně velkých operních domů, jsem mnoho nenašla, a to ani v Německu, kam nejčastěji v minulosti odjížděli a kde se mnohdy prosadili i na sólových postech. O důvodech tohoto úbytku lze jen spekulovat – stále rostoucí konkurence nejen z Asie a Evropy, ale už i z Ameriky, přesun zájmů absolventů českých konzervatoří k souborům současného tance, upřednostnění práce na volné noze bez závazků v jednom konkrétním souboru? Vzhledem k těmto okolnostem jsem mezi oslovené respondenty zařadila také tanečníky, kteří mají pracovní

zkušenost pouze s jedním zahraničním baletním souborem. Požádala jsem o rozhovor celkem sedm Čechů, z nichž pouze jeden nezareagoval. Všichni dostali stejnou sadu anketních otázek jako cizinci působící v Česku a měli možnost je předem obdržet emailem. Se třemi probíhaly rozhovory formou osobního setkání a se třemi formou online schůzky přes MS Teams, a to vždy v češtině.

Kontaktovala jsem Václava Lampartera a Kristiána Pokorného ve Vídni, ze silného zastoupení Čechů v Helsinkách jsem si vybrala Michala Krčmáře, protože má nejvíce zkušeností s prací v různých baletních souborech. Rozhovor mi poskytl i Jan Váňa, první sólista Národní opery Ukrajiny, která přizpůsobila svůj provoz válečnému stavu. V Amsterdamu jsem objevila sólistu Jana Špundu, který na rozdíl od předchozích čtyř nedokončil studia na české konzervatoři, ale přešel do Londýna na English National Ballet School. Stejně tak Julie Petanová, která se po absolvování londýnské Royal Ballet School stala členkou baletního souboru v Oslu. Všichni byli velice sdílní, a někteří dokonce velmi překvapení, že jsem je našla a zajímám se o jejich kariéru v zahraničí.

Celkem sedmnácti rozhovorům předcházejí dvě rozsáhlé studie. První se zabývá vývojem příchodu cizinců do českých baletních souborů kamenných divadel v historickém a společenském kontextu. Její autor Roman Vašek v předchozích letech toto téma mapoval, sbíral se svými kolegy datové podklady a publikoval je. Cílem nebylo vytvořit kompletní seznam všech příchozích, konkrétní jména jsou uvedena především do roku 2004, kdy se vstupem Česka do Evropské unie jejich počet obrovsky narostl – a jejich zástupci se dodnes plynule obměňují. Osobním dovětkem k věcnému textu opřenému o statistiky jsou výpovědi několika cizinců, kteří se stali součástí českého baletu již v 90. letech, naučili se česky a zůstali. Někteří sem přišli i se svými rodinami, jiní zde rodiny teprve založili. Záměrně jsem oslovila na celorepublikové úrovni mediálně méně známé jedince, kteří i v roce 2026 pracují v tanečním oboru. Požádala jsem je, aby krátce shrnuli své důvody k příjezdu do Česka a zhodnotili svou volbu i kariéru. Ne všichni zareagovali, popřípadě nebylo možné tento krátký rozhovor realizovat z důvodu jejich pracovního vytížení. Ve výsledku se uskutečnilo pět rozhovorů – čtyři formou osobního setkání a jeden telefonicky – a to s těmito osobnostmi: Vadim Tsepelev, Margarita Pleškova, Vladimir Gončarov, Mercedes González a Jurij Kolva.

Druhá studie na Vaškův text plynule navazuje a stručně představuje naopak Čechy, kteří po roce 1989 získali angažmá v zahraničních baletních souborech. Téměř výhradně jsem se zaměřila na baletní soubory kamenných divadel (velkých a středně velkých operních domů). Soubory současného tance jsem zmínila jen okrajově. Zaznamenat a ověřit angažmá Čechů v zahraničí je přitom velmi komplikované, protože nebylo nikdy systematicky sledováno, a to ani ze strany tanečních konzervatoří. Kromě obecného povědomí o našich světově proslulých tanečnicích a tanečnících a rozsáhlých rešerší ve webových zdrojích mi vodítkem pro sepsání druhé studie byly informace, které poskytlo taneční oddělení Janáčkovy konzervatoře v Ostravě, Taneční centrum Praha – konzervatoř, Pražská taneční konzervatoř (s. r. o.) a bývalý ředitel Taneční konzervatoře hl. m. Prahy Jaroslav Slavický. Přestože zdaleka nepokrývá všechny odchozí, představuje nejen zástupce těch nejúspěšnějších, ale i dalších významných osobností, s nimiž měli diváci možnost se pravidelně setkávat i na českých jevištích. Na mnoha místech jsem využila delších citací z někdy nepřeberného množství rozhovorů, které s nimi byly publikovány. Tím částečně kompenzuji v podstatě poloviční zastoupení Čechů oproti cizincům v rozhovorech v druhé polovině knihy.

Názvy baletních souborů zejména v německy a anglicky mluvících zemích jsou ponechány v originále stejně jako názvy souborů zaměřených na současný tanec. V ostatních případech jsou kvůli srozumitelnosti překládány do češtiny. Vzhledem k tomu, že se v průběhu let různě měnily, pracujeme pouze s jejich současnou podobou. Jména zahraničních tanečníků důsledně uvádíme v podobě, jaká se ustálila v českém prostředí.

Tato kniha je určená všem, kteří chtějí nahlédnout do každodenního života tanečníka nejen v českých, evropských, ale i zaoceánských baletních souborech, a získat povědomí o důvodech masivního příchodu cizinců do českého baletu. Zároveň vzdává hold Čechům, kteří působili v zahraničí. Velká část z nich sice už ukončila aktivní taneční kariéru, ale jejich jména rezonují v českém i světovém baletu dodnes. Bez povšimnutí nezůstali ani zástupci nadějné mladé generace českých profesionálních tanečnic a tanečníků. Osobní zpovědi zasazujeme do umělecko-společenského kontextu, a nabízíme tak komplexní pohled na téma působení českých tanečníků v zahraničí a cizinců v českém baletním prostředí.

Cizinci v českém baletu

Roman Vašek

Říká se, že balet je díky absenci jazykové bariéry uměním bez hranic. Není to tak úplně pravda, protože jisté estetické a kulturní mantinely se ho dotýkají. Nicméně národnostní mísení a migrace umělců jsou pro něj typické. Vztáhneme-li se k baletu na našem území před rokem 1945, pak o něm jako o českém lze hovořit v uvozovkách. Důležitými členkami baletního souboru pražského Národního divadla v jeho prvních dekádách byly italské tanečnice Giulietta Paltrinieri, která se provdala za dlouholetého šéfa souboru Augustina Bergera, Enrichetta Grimaldi a několik dalších. Ostatně italští tanečníci a tanečnice tvořili páteř také baletního ansámblu nedalekého Nového německého divadla. A když už jsme u těch italských vlivů, nelze opomenout Achilla Viscusiho, v letech 1901 až 1912 baletního mistra (ve skutečnosti baletního šéfa) pražského Národního divadla, spoluautora známých baletů Oskara Nedbala, a také maestra, který se de facto podílel coby balení mistr, případně umělecký šéf, na formování profesionálních baletních těles v Brně, Ostravě nebo Bratislavě.

Pokročíme-li dál do dvacátých, třicátých a počátku čtyřicátých let 20. století, nelze opomenout otisk Rusky Jelizavety Nikolské nebo Poláka Remislava Remislavského v Národním divadle. Byli nejen výraznými tanečníky, ale přímo se podíleli na vedení pražského baletního souboru. A když hovoříme o cizincích v baletu na českém území, pak nelze nezmínit okruh německých divadel a jejich baletních souborů – v Liberci, Ústí nad Labem, Brně a Novém německém divadle v Praze.

Ale přeskočme na konec let čtyřicátých, kdy se Československo uzavírá nejen politicky, ale i kulturně, respektive zásadní zahraniční vlivy jsou možné jen v rámci tzv. východního bloku v čele se Sovětským svazem. Také v dříve německých divadlech se ustavují profesionální české soubory. Československý, respektive český balet je už českým bez uvozovek. Páteří dramaturgie se vedle klasiky 19. století stávají velké drambalety sovětské provenience. A český balet se zapouzdřuje nejen ve skladbě repertoáru, ale i ve složení a struktuře souborů.

Malá odbočka k personální situaci československého baletu v době normalizace. Přirozená migrace tanečníků klesla na minimum a zejména v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let silně vázla potřebná generační obměna. Sólisté sice mohli po dvaceti letech praxe a členové sboru po dvaadvaceti letech praxe odejít do důchodu za výsluhu let, ale často přesluhovali. Pokud v roce 1962 dosahoval průměrný věk v baletních souborech „zdravých" 27,7 let, o deset let později narostl na 32,3 roky (pro srovnání – po roce 2000 kolísá kolem 27 let). Zvláště alarmující byla situace v kategorii sólistů, a to především v některých regionálních divadlech. V roce 1980 byl průměrný věk sólistů v baletu v Ústí nad Labem 40,2 roky, v Českých Budějovicích 43 let, v Plzni 43,5 roku a v Opavě dokonce 44 let. Neradostně vypadaly i statistiky ukazující zastoupení kvalifikovaných umělců v baletních ansámblech. Ke konci sedmdesátých let v nich byli zastoupeni absolventi tanečních konzervatoří nebo obdobných odborných škol pouze z 53 %. V některých regionálních souborech bylo procento kvalifikovaných tanečníků ještě výrazně nižší (v plzeňském baletu 27,5 %, v ústeckém 24 %, v opavském jen 15 %).[1] V té době sice fungovaly tři taneční konzervatoře v Praze, Brně a Ostravě, ale počet absolventů zdaleka nestačil. Neuspokojivá situace přetrvávala zejména v kategorii mužů-sólistů, a to především těch tzv. prvooborových.[2]

A konkurence ze zahraničí? Takřka neexistovala. Přesto se několik významných umělců s rodištěm v cizině v českém baletu objevilo.

1 VAŠUT, Vladimír. (De)generační problém aneb Neveselá hra s čísly. *Taneční listy*. 1974. Roč. 12, č. 5, s. 11–13. VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981. Roč. 19, č. 5, s. 11–14. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977. Roč. 15, č. 7, s. 10–13.

2 KŮRA, Miroslav – VAŠUT, Vladimír. O baletu polemicky. *Taneční listy*. 1976. Roč. 14, č. 7, s. 17–18.

Nejčastěji šlo o umělkyně z různých koutů Sovětského svazu. V průběhu šedesátých let se výraznými členkami baletu Národního divadla v Praze staly Rusky Rimma Charvátová (rozená Subbotina) a Jelena Timofejevna Kovalevská (mj. matka herečky Kateřiny Brožové), Uzbečka Zinaida Kohoutová (rozená Mamedova) nebo Rusínka Nelly Danko. V druhé polovině sedmdesátých let byl členem ostravského baletu Řek Triandofilos Karamanidis, zjevně syn migrantů, kteří přišli na severní Moravu v důsledku občanské války, která v Řecku propukla koncem čtyřicátých let. Jednou z výjimek z „kapitalistického" světa byla Italka Roberta Meschiari, jež se po stáži v Bratislavě stala koncem osmdesátých let sólistkou pražského Národního divadla. Jako raritu lze uvést pražské konzervatorní a vysokoškolské studium pozdějšího kambodžského krále Norodoma Sihamoniho, jenž se v roce 1964 představil v roli malého Louskáčka v inscenaci Národního divadla.

Výrazně početnější byl okruh předních českých tanečníků, kteří v šedesátých letech (a zejména po osudovém srpnu 1968) zamířili nadlouho či nastálo do zahraničí. Alespoň několik jmen z dlouhého výčtu: Stanislav Buzek, Vladimír Klos, Ivan Liška, Pavel Dráždil, Jano Šprlák-Puk, Jiří Kylián, Petr Vondruška. Zajímavostí je krátkodobé působení Pavla Šmoka na šéfovské pozici basilejského baletu (1970–1973), kam ho následovala zhruba polovina členů zaniklého Baletu Praha (Petr Koželuh, Silvie Jarošová, Marta Synáčková, Ivan Krob, Karel Hruška, Jaromír Linhart, Věra Koželuhová-Hradilová, Jan Klár, Marcela Martiníková, Miroslav Vilímek) a několik dalších tanečníků (Jano Šprlák-Puk, Kateřina Elšlégrová-Slavická, Jaroslav Slavický, Vladimír Kloubek). V průběhu čtyř let tak tvořili Češi více než polovinu švýcarského Ballett Theater Basel.

Oficiální kontakty se zahraničím byly velmi omezené. Na stáže vyjížděli tanečníci většinou do Leningradského státního učiliště A. J. Vaganové, moskevského GITISu nebo drážďanské Palucca Schule, kde byla možnost setkat se i s pedagogy ze Západu. Vycestovat na stáž do zemí tzv. kapitalistického světa bylo komplikované, i když někteří to štěstí měli – například na přelomu šedesátých a sedmdesátých let získali Ivanka Kubicová a Jan Hartmann stipendium na London School of Contemporary Dance, o dekádu později mohla Marcela Benoni absolvovat stáž ve Švýcarsku a na bruselské škole Mudra u Maurice

Béjarta, tříměsíční stáže absolvoval tamtéž i v pařížské Opeře také Zdeněk Prokeš; po úspěšné reprezentaci na Prix de Lausanne byla v roce 1976 v americkém Saratoga Ballet Center na stáži Michaela Černá. Pokaždé byla ale taková zkušenost vykoupena zdlouhavou byrokratickou povolovací procedurou a vycestovat mohl jen ten, kdo nebyl považován za „politicky nespolehlivého". V zahraničí hostovali někteří přední sólisté – v letech 1977 až 1983 byl Vlastimil Harapes stálým hostem v Düsseldorfu nebo v Teatro dell'Opera di Roma, Lubomír Kafka zastával v osmdesátých letech pozici prvního sólisty ve Státní opeře v Berlíně, Jana Kůrová absolvovala v roce 1980 velké turné po USA, v nejrůznějších zemích světa hostovala Marta Drottnerová atd. Jistou roli hrálo uvolňování izolace v průběhu osmdesátých let a nenápadné drolení dříve nepropustné západní hranice – do Československa například začali přijíždět slavné baletní a taneční soubory ze Západu.[3]

Devadesátá léta – hranice se otevřely, ty baletní hlavně na Východ

Může to znít absurdně, ale po listopadu 1989 formovali český balet hlavně umělci ze zemí bývalého Sovětského svazu. Pravda, v dramaturgii tomu tak nebylo, opouštěly se repertoárové vzorce z předchozích dekád a byla snaha ohlížet se po západním moderním repertoáru, byť se naráželo na řadu limitů – od těch finančních (bylo těžké zaplatit renomované západní tvůrce, nadto v době, kdy nově se rodící demokratická republika procházela ekonomickým propadem) až po ty ryze umělecké, kdy tanečníci formovaní baletní estetikou ruského, respektive sovětského vzoru nebyli zprvu s to interpretovat moderní západní choreografickou tvorbu v potřebné kvalitě.[4]

3 Už v roce 1979 hostoval v Praze slavný Alvin Ailey American Dance Theatre. S dílem emigranta Jiřího Kyliána bylo možné se poprvé naživo seznámit při hostování Koninklijk Ballet van Vlaanderen (Královského flanderského baletu) a poté v roce 1982 při legendárním vystoupení Nederlands Dans Theater. V osmdesátých letech se v Československu mimo jiné představily také Ballet National de Marseille Roland Petit (1981), londýnský Sadler's Wells Ballet (1987), Tanztheater Wuppertal choreografky Piny Bausch (1987) nebo Martha Graham Dance Company (1988).

4 Příkladem byl program Choreografie z Nizozemí, který uvedlo pražské Národní divadlo v roce 1992. Představil tvorbu Jiřího Kyliána a Hanse van Manena, a když Jiří Kylián zhlédl jednu z repríz, musel být program kvůli neuspokojivé interpretační kvalitě načas stažen z repertoáru.

Do konce osmdesátých let tedy působili v českých souborech až na výjimky Češi. To se začalo postupně měnit: přicházeli umělci z nejrůznějších koutů někdejšího Sovětského svazu. V průběhu devadesátých let šlo o bezmála stovku tanečníků a tanečnic,[5] nejčastěji z Ruska a Ukrajiny. Mezi jednotlivými soubory přitom byly poměrně velké rozdíly, nejrychleji rostlo zastoupení umělců z bývalého Sovětského svazu v baletních souborech v Olomouci a v Ústí nad Labem, a to od samotného přelomu osmdesátých a devadesátých let. U obou divadel to zjevně mělo souvislost s angažováním ruského choreografa Vasilije Medveděva – v ústeckém pracoval poprvé už v roce 1989, v olomouckém o dva roky později. Právě na základě jeho doporučení přišlo do tehdejšího Československa několik tanečníků a tanečnic.

Když v roce 1991 připravoval Medveděv v Olomouci složený program s názvem Imaginace, hned se v souboru objevil okruh tanečníků z postsovětských zemí, který se posléze dynamicky obměňoval. Jenom v devadesátých letech prošly olomouckým baletem zhruba tři desítky umělců s pasem ze zemí, které dříve spadaly pod Sovětský svaz. Někteří zde patřili k oporám – Dana Krajevská, Roman Maslakov, Vadim Tsepelev, Ruska Irina Ostapenko (provdaná Popova), Ukrajinec Valerij Globa. Kyrgyz Igor Ostapenko zde nejen tančil, ale příležitostně i choreografoval a zastupoval uměleckého šéfa Jiřího Sekaninu. Podíl cizinců v olomouckém baletu devadesátých let kolísal kolem 30 %.

Ještě razantnější národnostní proměnou prošel baletní soubor v Ústí nad Labem. Už v roce 1989 za šéfování Jiřího Blažka se zde objevují Estonka Jelena Kinkeris s manželem Robertem. Vasilij Medveděv, později uznávaný inscenátor zejména klasického baletního odkazu, se v Ústí prezentoval nejen jako tvůrce, ale také jako interpret. Důležitou roli v ústeckém baletu hrála na začátku devadesátých let lotyšská tanečnice, choreografka a baletní mistryně Elita Erkina. Spolu s ní se v souboru objevila bezmála desítka cizinců z postsovětského prostoru, kteří často pocházeli z pobaltských zemí nebo tam byli v angažmá. Z nich zanechali významnější stopu v ústeckém baletu například Estonec Alexej Zingfeld nebo Ruska Margarita Pleškova.

5 *Virtuální studovna* [online databáze]. Praha: Národní institut pro kulturu / Divadelní ústav, 2026.

Další, ještě mohutnější vlna příchodu zahraničních umělců do Ústí nad Labem, tentokrát převážně z Ukrajiny, nastala po roce 1994, kdy se zde stal uměleckým šéfem Ondrej Šoth. Ten dokonce zorganizoval konkurz přímo na Ukrajině. *„Z kyjevské konzervatoře nás přijelo do Ústí nad Labem šest spolužáků z ročníku a teprve pak jsme se rozprchli po České republice nebo jinam do zahraničí."*[6] vzpomínal později Oleksandr Kysil. Takováto praktika nebyla výjimečná. Obdobně vyhledával Richard Hes v polovině devadesátých let tanečníky do muzikálu *Dracula* (v muzikálové company tehdy tančila zhruba desítka ukrajinských umělců, z nichž někteří se v Česku usadili a svou další kariéru realizovali v baletu, např. Valerij Globa nebo Jurij Kolva). Aktivní vyhledávání kvalitních tanečníků prostřednictvím vlastního organizování konkurzů přímo v zahraničí začaly praktikovat některé české baletní soubory znovu po roce 2020.

Během Šothova ústeckého šéfování stoupl podíl cizinců v souboru až na neuvěřitelných 90 %. Hlavním komunikačním jazykem se vedle češtiny, respektive slovenštiny, stala ruština. V té době se zde objevilo několik výrazných osobností. Kupříkladu Ukrajinci Oleksandr Kysil nebo Ivanna Illyenko, kteří se později stali výraznými tvářemi baletu pražského Národního divadla za šéfování Petra Zusky, Viktoria a Jevgenij Vrublevští, Olena Papka, Katerina Rodionova nebo rodačka z ruské Voroněže Anna Ščekaleva. Krátce byl v ústeckém angažmá také Ukrajinec Jaroslav Ivanenko, který poté dvanáct let působil v prestižním Hamburském baletu, načež se stal uměleckým ředitelem baletu v Kielu.

Když byl v roce 1997 Ondrej Šoth odvolán z funkce šéfa baletu, následovaly odchody řady klíčových tanečníků, kteří se mnohdy přesunuli do jiných českých nebo moravských souborů (Plzně, Olomouce, pražského Národního divadla, Laterny magiky). Na přelomu devadesátých let a nového milénia podíl cizinců v ústeckém baletu spadl pod polovinu, avšak personálně a kvalitativně dočasně oslabený ansámbl záhy zase posílili noví umělci především z Ruska. Z této nové vlny se na delší dobu stali oporami souboru např. Andrej Bayniazov, a především Vladimir Gončarov.

6 Rozhovor autora studie s Oleksandrem Kysilem jako podklad k článku: VAŠEK, Roman. Cizinci?: tentokrát v baletu. *Divadelní noviny*. 2002. Roč. 11, č. 10, s. 10.

Národnostní proměna v olomouckém a ústeckém baletu devadesátých let se vymykala situaci v ostatních baletních souborech, v nichž čeští tanečníci jasně dominovali a kde se nejčastější cizí národností po rozdělení Československa v roce 1993 stali Slováci. Nicméně tanečníci ze zemí bývalého Sovětského svazu se objevili ve všech souborech. Oporami ostravského baletu se od poloviny devadesátých let stali Ruska Olga Borisová a Ukrajinec Rodion Zelenkov, v Brně například Aischa Rachimova, v Plzni zanechali výraznou stopu Bělorus Dmitrij Puchlovskij a již zmínění Olena Papka nebo Oleksandr Kysil, s českobudějovickým baletem spojil svou uměleckou a umělecko-pedagogickou kariéru Sergej Škalikov, v pražském Národním divadle patřili k výrazným sólistům Ukrajinec Jurij Slypyč a Rusové Igor Žukov a Alexandre Katsapov; v Laterně magice v polovině devadesátých let Ukrajinka Ljubov Dančenko. Tanečníci ze zemí bývalého Sovětského svazu působili tehdy také v Liberci a Opavě.

Po roce 2000 příliv tanečníků z Východu slábnul, byť se objevily další osobnosti, které se prosadily v baletních souborech na přední pozice. Za všechny: Lotyš Roberts Skujenieks, jenž působil v ostravském a ústeckém baletu, Rusové Alexey Yurakov a Maria Gornalová, kteří po několika sezonách v Brně spojili podstatnou část své umělecké kariéry s libereckým baletem. Na sólistických pozicích působili v Národním divadle Brno Rusové Ilia Mironov, Ivan Popov nebo Bělorus Uladzimir Ivanou; v pražském Národním divadle Moldavané Irina Burduja, Alina Nanu, Veaceslav Burlac nebo Sergej Gherciu, Ruska Olga Bogoliubskaia a řada dalších.

* * *

Co způsobilo tak masivní vlnu příchodu tanečníků a tanečnic z Východu v devadesátých letech? Obchodnicky řečeno, ideálně se potkala poptávka s nabídkou. Československé, respektive české baletní soubory nebyly na přelomu osmdesátých a devadesátých let zrovna v nejlepší kondici. Interpretační kvalita zejména v menších a středně velkých regionálních divadlech uvázla ve standardech předchozích dekád. Mnozí tanečníci neprošli potřebným odborným vzděláním, řada jich už byla za zenitem. Zdravou generační obměnu brzdila praxe smluv na dobu neurčitou s málo motivující možností odchodu

do důchodu za výsluhu let. Otevření hranic a alespoň částečné odbourání bariér při zaměstnávání cizinců vedlo některé umělecké šéfy k aktivnímu vyhledávání kvalitních tanečníků v zahraničí. Orientace na postsovětský prostor měla několik důvodů – jednak předpoklad tamního kvalitního vzdělávání v klasické baletní technice, a pak i ekonomická motivace. Jistou roli mohla hrát také skutečnost, že až do konce devadesátých let neměli občané postsovětských zemí vízovou povinnost pro krátkodobé turistické cesty.

Právě finance, respektive jejich nedostatek, byl nejčastějším důvodem pro občany postsovětského prostoru, a nejvíce Ukrajince, k odchodu do zahraničí. Po rozpadu Sovětského svazu se tamní ekonomiky potýkaly s velkou nestabilitou, prudce rostla inflace, obchodní vazby se zahraničím se po zániku RVHP[7] rozpadly. Situace se propsala přímo do fungování některých divadel a baletních souborů. Především na Ukrajině se v první polovině devadesátých let dostaly do platební neschopnosti, a to i vinou ztráty některých kontraktů na hostování v zahraničí.[8] To vedlo k masivnímu odchodu umělců jak ze souborů,[9] tak čerstvých absolventů konzervatoří. V popisu tehdejší situace se shoduje část v Česku působících ukrajinských tanečníků. „Když jsem v roce 1995 odešla z Kyjeva, v tamním divadle nedostávali tanečníci plat asi půl roku. Peníze nestačily na pokrytí základních životních potřeb. Na Ukrajině v té době nikdo dlouho v divadle nevydržel a vždy tak po roce odjel," vzpomínala o sedm let později Olena Papka a Oleksandr Kysil dodal: „Když jsme přijeli do Čech, byl to velký skok: z platu jsme najednou uživili nejen sebe, ale ještě nám zbylo, takže jsem vozil nějaké peníze domů rodičům. Ti, co ale zůstali v kyjevském divadle, dostávali spíš kapesné než plat. Na nějaké osamostatnění mohli zapomenout, bydleli s rodiči." Obdobně mluvil o tehdejší situaci Valerij Globa: „S každým rokem se zvyšovala inflace a podmínky se hodně horšily. Když jsem nastoupil v Kyjevě do divadla, měl jsem na české peníze asi 1000 korun, a to na živobytí

7 Rada vzájemné hospodářské pomoci. Organizace sdružující státy sovětského bloku k vzájemné obchodní a ekonomické spolupráci. Zanikla po pádu komunismu v září 1991.

8 Rozhovor autora studie s Katerinou Rodionovou jako podklad k článku: VAŠEK, Roman. Cizinci?: tentokrát v baletu. *Divadelní noviny*. 2002. Roč. 11, č. 10, s. 10.

9 Katerina Rodionova odhadla, že v první polovině devadesátých let odešlo do zahraničí dvacet až třicet předních sólistů z Národního baletu v Kyjevě. Tamní sólistickou pozici opustila i ona.

nestačilo.“[10] O zkušenosti z ruského Permu zase hovořil Vladimir Gončarov. I v tamním divadle se zpožďovaly výplaty a z příjmu bylo těžké se vůbec uživit. „Celý rok jsem jedl hlavně brambory,“ uvedl příklad za všechny. Ne všude ale měla ekonomická krize takový dopad na fungování divadel, jak s odstupem času dokládal Igor Žukov o baletu v Kazani nebo Alexandre Katsapov o Baletu Musorgského v Petrohradě.[11]

Důležitou roli při rozhodování odejít ze země hrály i důvody ryze umělecké: nestát na místě, postoupit v umělecké kariéře, zatančit si rozmanitější repertoár nebo vůbec dostat příležitost. Naprostá většina souborů v postsovětském prostoru se orientovala na tradiční baletní repertoár. Ostatně na něj primárně připravovaly adepty tanečního umění všechny tamější odborné školy. S modernou se na škole zpravidla nesetkali. O to těžší pak pro ně bylo sžít se s mnohem rozmanitějším repertoárem v českých souborech. Pomyslným „křtem ohněm“ si prošel Igor Žukov, který po angažmá v klasickém souboru v Kazani začínal v Česku jako člen Pražského komorního baletu: „Tělo muselo začít pracovat úplně jinak, dříve bylo takové ztvrdlé a nyní se muselo uvolnit.“ O těžkých začátcích hovořil také Oleksandr Kysil, pro něhož byl rozmanitější repertoár i jednou z motivací pro odchod z Ukrajiny: „Prvních pár měsíců v Ústí nad Labem jsem byl v šoku. Ondrej Šoth vedl pravidelné tréninky moderny. Vyrovnával jsem se s nezvykle obrácenými zvedačkami, úplně jiným postojem těla. Prvních pár měsíců byl pro mě psychický a fyzický záhul.“[12] Na podobnou zkušenost vzpomínala řada jeho krajanů.

Příchod do České republiky představoval pro mnohé také významnou kulturní změnu, kupříkladu si všímali větší zdvořilosti a ohleduplnosti při běžné komunikaci. Při vyřizování formalit na úřadech se sice potýkali s různými byrokratickými překážkami, ale zároveň oceňovali férové jednání a snahu pomoci. V devadesátých letech panovala

10 Rozhovory autora studie s Olenou Papkou, Oleksandrem Kysilem a Valerijem Globou jako podklad k článku: VAŠEK, Roman. Cizinci?: tentokrát v baletu. *Divadelní noviny*. 2002. Roč. 11, č. 10, s. 10.

11 Tamtéž.

12 Rozhovory autora studie s Igorem Žukovem a Oleksandrem Kysilem jako podklad k článku: VAŠEK, Roman. Cizinci?: tentokrát v baletu. *Divadelní noviny*. 2002. Roč. 11, č. 10, s. 10.

v části české společnosti vůči ruskojazyčným cizincům přece jen jistá nedůvěra. Pramenila jak z nedávné historické zkušenosti, tak z rychle rostoucí kriminality, částečně spojované s cizinci z Východu, která provázela překotnou společenskou transformaci. Někteří tanečníci potvrdili, že se s jistými předsudky setkali, ale díky své profesi je zpravidla rychle překonali. Velkého rozdílu si všímali v rámci fungování samotné taneční komunity – ať už pracovali v baletních souborech nebo učili na konzervatořích. V postsovětských zemích byla baletní společnost mnohem více hierarchizovaná. K pedagogům a zkušenějším nebo výše postaveným tanečníkům se projevovala úcta a váženost; tanečníci nemohli nijak debatovat s tvůrcem při vzniku díla, natož uměleckým šéfem. Zároveň ale byla profese tanečníka baletu ve společnostech někdejšího sovětského prostoru vnímána velmi prestižně. Lišil se i způsob práce – mnozí poukazovali na to, že v Rusku či na Ukrajině byl mnohem tvrdší a direktivní. Naopak v Česku je překvapil větší důraz na odpovědnost každého jednotlivce.[13]

* * *

Příchod tanečníků z postsovětských republik znamenal poměrně rychlý kvalitativní vzmach v českých baletních souborech. Tito umělci se často prosadili na sólistické pozice a stali se oporami souborů. Někteří se zdrželi krátce a k rozvoji své umělecké kariéry se přesunuli dál na Západ, případě do jiných zemí. Významná část umělců, kteří přišli v devadesátých letech a na začátku třetího milénia, se ale v Česku usadila, našla si partnery, založila rodiny, naučila se jazyk; někteří již získali české občanství a jiní zpřetrhali vazby k svému rodišti. A i když ukončili interpretační kariéru, zůstali mnozí nadále u baletu na jiných pozicích – jako pedagogové na konzervatořích nebo v tanečních studiích, baletní mistři, choreografové, nebo dokonce umělečtí šéfové. Vedoucím opavského baletu byl krátce Valerij Globa, libereckému baletu šéfovala v letech 1997 až 1999 Ljubov Dančenko a od roku 2014 vede baletní soubor Divadla města Ústí nad Labem (dříve Severočeské divadlo opery a baletu) Margarita Pleškova.

13 Rozhovory autora studie s Igorem Žukovem, Rodionem Zelenkovem a Jevgenijem Vrublevským jako podklad k článku: VAŠEK, Roman. Cizinci?: tentokrát v baletu. *Divadelní noviny*. 2002. Roč. 11, č. 10, s. 10.

Opačným směrem, tedy do Ruska nebo na Ukrajinu, zamířilo jenom minimum Čechů – např. Stanislav Fečo, Jan Váňa nebo Jiří Jelínek, kterým se podrobněji věnuje následující studie.

* * *

Nutno dodat, že hovoříme-li o cizincích v českém baletu devadesátých let, nejednalo se jen o umělce z postsovětských zemí. Vedle výraznějšího zastoupení Slováků se zde v mnohem menší míře objevovali tanečníci dalších národností – z Evropy, ale už i Japonska. Výrazný otisk zanechal v Laterně magice Francouz Jean-Pierre Aviotte, který tento soubor vedl v letech 1995 až 1999 a podílel se na jeho posunu od mezidruhového tělesa k výrazně taneční profilaci.

Tanečníků a tanečnic přicházejících z ciziny mimo postsovětský prostor nebo Slovensko byly ale v devadesátých letech maximálně nižší desítky. To se začalo rychle měnit v novém miléniu.

Do nového milénia bez hranic

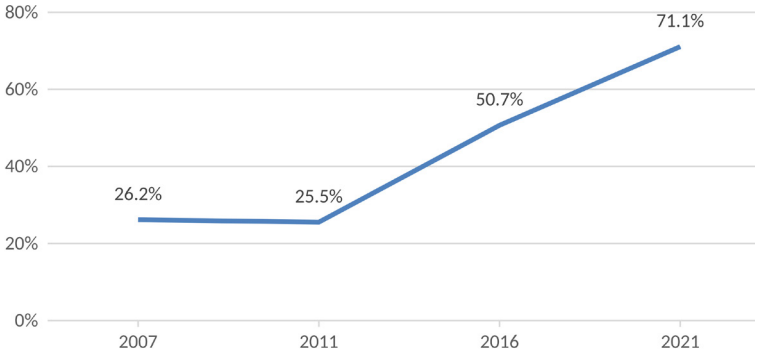
Pokud devadesátá léta patřila umělcům z postsovětských zemí, po začátku nového milénia se vějíř národností zastoupených v českém baletu rozvinul hodně do široka.

V roce 2004 vstoupila Česká republika do Evropské unie, o tři roky později se stala součástí schengenského prostoru. Padly tak některé bariéry pro zaměstnávání cizinců z velké části evropských zemí a pro balet v Česku to byl jeden z impulzů pro další výrazný příliv cizinců. Jejich rapidní nárůst ukázalo několik průzkumů, které během posledních dvou dekád realizoval Institut umění – Divadelní ústav, případně Asociace tanečních umělců ČR.

* * *

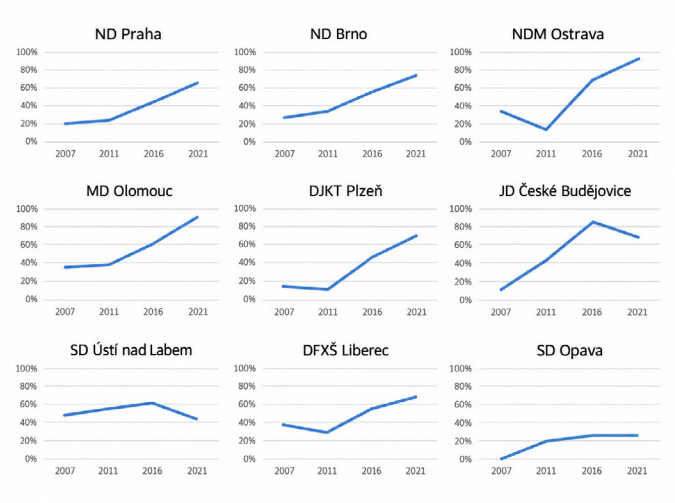
Nejdříve se podívejme, jak vypadal nárůst podílu cizinců ve všech českých baletní souborech řečí čísel, respektive grafů a tabulek. V následně prezentovaných datech jsou až na výjimky zahrnuty údaje jak z baletních souborů s autonomií v rámci divadel, tak i těch, které plní primárně servisní funkci v jiných souborech (opeře, muzikálu). Takovými jsou nebo byly balety v Opavě, Městském divadle Brno nebo Opeře Národního divadla v Praze.

Vývoj podílů cizinců v českých baletních souborech[14]



Čtvrtinové zastoupení cizinců v českém baletu v první dekádě milénia se posléze prudce zvedá a v roce 2021 už dosahuje bezmála tří čtvrtin, přičemž nejvyšší podíl cizinců vykázaly balety v Olomouci (90 %) a v Ostravě (92 %), nejnižší v Opavě (25 %). Vývoj ve vybraných souborech ukazuje následující kolekce grafů.

Vývoj zastoupení cizinců ve vybraných baletních souborech v letech 2007, 2011, 2016 a 2021



14 U roku 2016 nejsou zahrnuta data baletu Městského divadla v Brně, u roku 2021 nejsou zahrnuta data Laterny magiky a baletu Opery Národního divadla. Viz: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: Mapování 2022*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2023, s. 56.

Situaci v České republice z první dekády milénia můžeme porovnat s vybranými evropskými baletními soubory díky průzkumu, který byl prováděn v roce 2008 pro evropskou studii o příjmech tanečníků.

Srovnání podílu cizinců v baletních souborech v Česku v roce 2007 a ve vybraných evropských baletních souborech v roce 2008[15]

Soubor	Stát	Podíl cizinců
Béjart Ballet Lausanne	Švýcarsko	94,6 %
Bayerisches Staatsballett (Mnichov)	Německo	94,1 %
Hamburg Ballet	Německo	91,3 %
Nederlands Dans Theater (Den Haag)	Nizozemsko	88,9 %
Leipziger Ballett	Německo	86,0 %
Het Nationale Ballet (Amsterdam)	Nizozemsko	83,8 %
Staatsballett Berlin	Německo	79,0 %
Wiener Staatsballet (Wiener Staatsoper / Volksoper Wien)	Rakousko	76,7 %
Cullbergbaletten (Stockholm)	Švédsko	75,0 %
Les Ballets de Monte-Carlo	Monako	68,9 %
The English National Ballet (Londýn)	Velká Británie	67,6 %
Ballet du Capitole (Toulouse)	Francie	60,0 %
Den Norske Opera and Ballett (Oslo)	Norsko	51,9 %
Kungliga Operan / Švédský královský balet (Stockholm)	Švédsko	49,3 %
Balet Severočeského divadla Ústí nad Labem	Česko	48,0 %
Göteborgs Operan	Švédsko	47,5 %
The Royal Ballet Company (Londýn)	Velká Británie	43,8 %
Balet Divadla F. X. Šaldy Liberec	Česko	38,5 %
Balet Státní opery Praha	Česko	37,2 %
Ballet de L'opera National du Rhin (Mylhúzy)	Francie	36,1 %
Balet Moravského divadla Olomouc	Česko	35,7 %
Balet Národního divadla moravskoslezského Ostrava	Česko	33,3 %
Ballet National de Marseille	Francie	31,3 %
Laterna magika – Národní divadlo Praha	Česko	30,3 %
The Northern Ballet Theatre (Leeds)	Velká Británie	29,7 %
The Birmingham Royal Ballet	Velká Británie	29,1 %

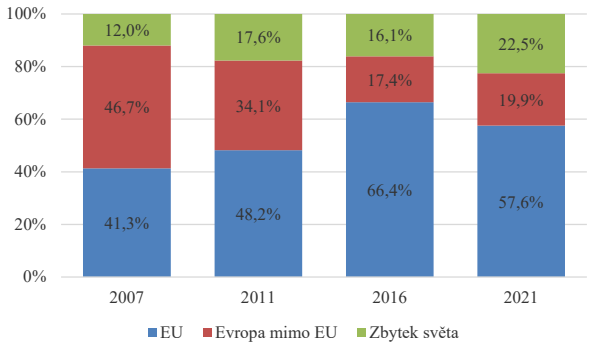
15 Zdroje dat: ESDI 2008 – European Survey of Dancers' Income. München, 2008; VAŠEK, Roman – RIEDLBAUCH, Václav. Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu (zaměřeno na vybrané umělce z oblasti performing arts). Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR – CRA, 2012, s. 41.

Balet Národního divadla Brno	Česko	26,5 %
Balet Národního divadla Praha	Česko	19,2 %
Balet Opery Národního divadla Praha	Česko	18,8 %
Balet Divadla J. K. Tyla Plzeň	Česko	13,3 %
Balet Jihočeského divadla České Budějovice	Česko	10,5 %
Magyar Nemzeti Balett (Budapešť)	Maďarsko	9,0 %
Balet Slezského divadla Opava	Česko	0 %
Balet Městského divadla Brno	Česko	0 %

Tabulka ukazuje, že na začátku milénia byl ve většině západoevropských baletních souborů podíl cizinců výrazně vyšší, než tomu bylo v České republice. I když je potřeba připomenout, že evropský průzkum zahrnul zejména kosmopolitnější soubory ve Francii, Německu a Velké Británii a že v něm chybí zástupci jihoevropských zemí, například Itálie a Španělska, kde se dá předpokládat, že bylo zastoupení cizinců v baletních tělesech nižší. Ze zemí někdejšího východního bloku byla v evropském průzkumu podchycena pouze situace v největším maďarském baletu.

Vraťme se do prostředí českého baletu a podívejme se, jak se proměňovala národnostní struktura mezi cizinci.

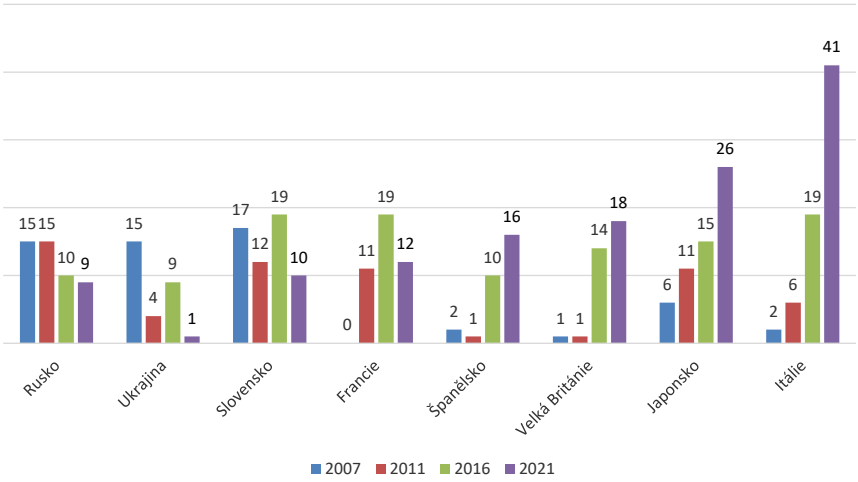
Vývoj struktury cizinců v baletních souborech v letech 2007 až 2021 (rozděleno na občany zemí v rámci Evropské unie, občany evropských zemí mimo Evropskou unii a občany mimoevropských zemí)[16]



16 Vychází z průzkumů prováděných Institutem umění – Divadelním ústavem (pro roky 2006, 2011 a 2016) a Asociací tanečních umělců ČR (pro rok 2021). Data vycházejí z podstatné většiny tanečníků působících v daných letech v baletních souborech. Konkrétně: pro rok 2007 zahrnuto 367 umělců, pro rok 2011 zahrnuto 333 umělců, pro rok 2016 zahrnuto 294 umělců a pro rok 2021 zahrnuto 280 umělců. Zdroj: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: Mapování 2022*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2023, s. 55–57.

Z grafu je zřejmé, jak se postupně projevovaly výhody otevřeného evropského prostoru odbourávajícího překážky pro zaměstnávání cizinců, a naopak se snižoval podíl evropských umělců pocházejících ze států mimo Evropskou unii, tedy především z Ruska a Ukrajiny. Za nárůstem podílu umělců z jiných kontinentů je pak třeba vidět především masivní příchod Japonců, avšak nejen jich. V českém baletu se objevili také umělci z Jižní Koreje, Jihoafrické republiky, Kanady, Mexika; po roce 2020 přišli do angažmá tanečníci ze států Střední a Jižní Ameriky. Jako raritu lze uvést, že kolem roku 2018 byla nejpočetněji zastoupenou národností v malém libereckém baletu australská.[17] Cesta z tak vzdálených zemí vedla do Česka často prostřednictvím jiné evropské pracovní, a ještě častěji studijní zkušenosti.

Vývoj nejčastěji zastoupených národností v českých baletních souborech[18]

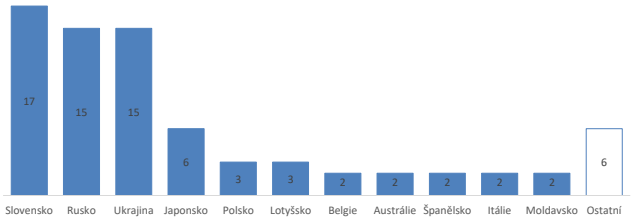


17 Ve čtrnáctičlenném libereckém baletu měli tehdy australské občanství Mischa Hall, Rory Paul Ferguson a rodák ze Sydney Macbeth Kaněra.

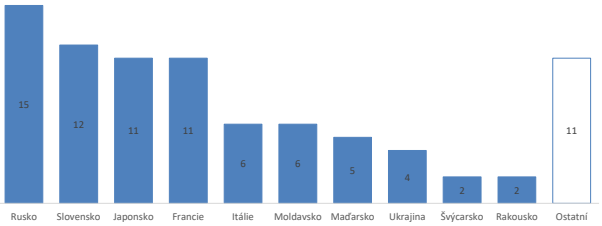
18 Pro roky 2007, 2011 a 2016 byla použita data z výzkumů Institutu umění – Divadelního ústavu, pro rok 2021 byla použita data Asociace tanečních umělců ČR. V roce 2016 nejsou zahrnuta data baletu Městského divadla Brno a v roce 2021 nejsou zahrnuta data Laterny magiky a Baletu Opery Národního divadla. Zdroj: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: Mapování 2022*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2023, s. 57.

Nadcházející graf dokládá klesající počty tanečníků z Ruska a Ukrajiny, kolísání počtu tanečníků ze Slovenska a výrazný nárůst počtu tanečníků z Japonska a některých velkých evropských zemí, mezi nimiž však chybí sousední Německo. V následujících grafech si to ještě rozklíčujme po letech, kdy byly počty cizinců v českých baletech sledovány v průzkumech.

Počty zahraničních tanečníků v českých baletních souborech dle jejich původu v roce 2007 (v kategorii ostatní po jednom výskytu)[19]



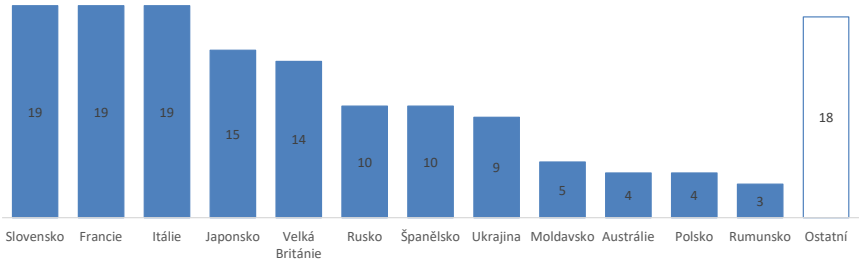
Počty zahraničních tanečníků v českých baletních souborech dle jejich původu v roce 2011 (v kategorii ostatní po jednom výskytu)[20]



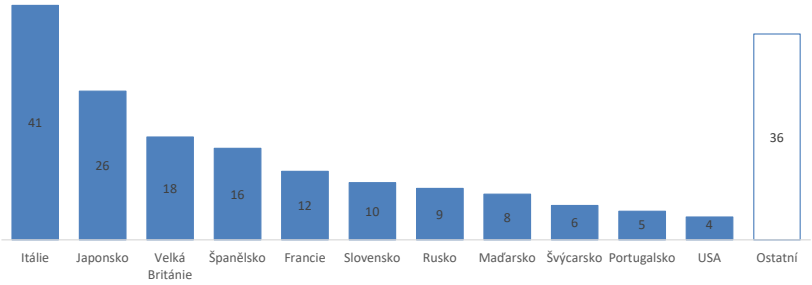
19 Zahrnuty soubory: Balet Divadla F. X. Šaldy Liberec, balet Divadla J. K. Tyla Plzeň, balet Jihočeského divadla České Budějovice, balet Městského divadla Brno, balet Moravského divadla Olomouc, balet Národního divadla Brno, balet Národního divadla moravskoslezského Ostrava, balet Národního divadla Praha, balet Opery Národního divadla Praha, balet Severočeského divadla Ústí nad Labem, balet Slezského divadla Opava, balet Státní opery Praha, Laterna magika (Národní divadlo Praha). Národnost zjištěna u 75 z 96 cizinců. Po jednom umělci byly zastoupeny země: Velká Británie, Brazílie, Bělorusko, Maďarsko, Kazachstán, Srbsko.

20 Zahrnuty soubory: Balet Divadla F. X. Šaldy Liberec, balet Divadla J. K. Tyla Plzeň, balet Jihočeského divadla České Budějovice, balet Městského divadla Brno, balet Moravského divadla Olomouc, balet Národního divadla Brno, balet Národního divadla moravskoslezského Ostrava, balet Národního divadla Praha, balet Opery Národního divadla Praha, balet Severočeského divadla Ústí nad Labem, balet Slezského divadla Opava, balet Státní opery Praha, Laterna magika (Národní divadlo Praha). Národnost zjištěna u všech 85 cizinců. Po jednom umělci byly zastoupeny země: Ázerbájdžán, Rumunsko, Lotyšsko, Belgie, Austrálie, Španělsko, Velká Británie, Argentina, Bělorusko, USA, Nový Zéland.

Počty zahraničních tanečníků v českých baletních souborech dle jejich původu v roce 2016 (v kategorii ostatní po jednom nebo dvou výskytech)[21]



Počty zahraničních tanečníků v českých baletních souborech dle jejich původu v roce 2021 (v kategorii ostatní po jednom až třech výskytech)[22]



21 Zahrnuty soubory: Balet Divadla F. X. Šaldy Liberec, balet Divadla J. K. Tyla Plzeň, balet Jihočeského divadla České Budějovice, balet Moravského divadla Olomouc, balet Národního divadla Brno, balet Národního divadla moravskoslezského Ostrava, balet Národního divadla Praha, balet Opery Národního divadla Praha, balet Severočeského divadla Ústí nad Labem, balet Slezského divadla Opava, Laterna magika (Národní divadlo Praha). Národnost zjištěna u všech 149 cizinců. Po dvou umělcích byly zastoupeny země: Maďarsko a Jižní Korea. Po jednom umělci byly zastoupeny země: Portugalsko, Rakousko, Bělorusko, Finsko, Srbsko, Lucembursko, Irsko, USA, Jihoafrická republika, Lotyšsko, Nizozemsko, Německo, Řecko, Kanada.

22 Zahrnuty soubory: Balet Divadla F. X. Šaldy Liberec, balet Divadla J. K. Tyla Plzeň, balet Jihočeského divadla České Budějovice, balet Moravského divadla Olomouc, balet Národního divadla Brno, balet Národního divadla moravskoslezského Ostrava, balet Národního divadla Praha, balet Severočeského divadla Ústí nad Labem, balet Slezského divadla Opava. Národnost zjištěna u 191 ze 199 cizinců. Po třech umělcích jsou zastoupeny země: Polsko, Německo, Srbsko, Kanada, Austrálie, Rumunsko. Po dvou umělcích byly zastoupeny země: Řecko, Finsko, Rakousko, Mexiko. Po jednom umělci byly zastoupeny země: Lotyšsko, Švédsko, Bulharsko, Ukrajina, Moldavsko, Panama, Jihoafrická republika, Korejská republika, Kuba, Izrael.

* * *

Budeme-li hledat důvody tak zásadní národnostní proměny v českých baletních souborech, vedle už uvedeného odstranění byrokratických bariér při zaměstnávání umělců ze zemí Evropské unie měla nemalý vliv proměna konkurenčního prostředí v baletní profesi, výrazná v Česku, a ještě výraznější v mnoha evropských zemích, kde byly některé baletní soubory zrušeny nebo jejichž provoz přešel z pravidelné činnosti na projektový způsob fungování. Oproti tomu se v České republice podařilo udržet hustou síť baletních těles, zpravidla jako součást městských divadel sdružujících soubory baletu, opery a činohry. Nicméně i v Česku byl nárůst konkurence enormní. Zatímco v roce 2010 připadalo na jedno pracovní místo při otevřených konkurzech průměrně 12 zájemců, o pět let později to už bylo 45 zájemců a v roce 2022 dokonce 77 zájemců. Ještě větší konkurence byla v největších a řekněme nejprestižnějších českých baletních souborech, kde počet přihlášených na konkurz dosahoval vyšších stovek tanečníků. Přesto byl přetlak zájemců o angažmá v některých evropských zemích ještě výrazně vyšší.

K otázce motivace cizinců pro příchod do českého baletu byly uspořádány průzkumy v letech 2016 a 2021. Častým lákadlem je pro cizince široce rozkročený repertoár (středně velké a velké soubory pravidelně uvádějí i tzv. baletní klasiku) a ve větších souborech stále častější práce s renomovanými evropskými tvůrci. Pro některé je důležitá strategická poloha ve střední Evropě, díky níž je to do všech koutů kontinentu poměrně blízko. Cizinci oceňují i možnost získání pracovní smlouvy na hlavní pracovní poměr a stálý finanční příjem. Příznivě hodnotí vyšší počet ročně připravovaných premiér a realizovaných představení a příležitost zatančit si role, na něž by v jiných souborech nedosáhli. Pro některé je důležité i pracovní prostředí, respektive atmosféra historických divadelních budov, v nichž hraje většina souborů, bezpečí, klid, kulturní prostředí historických měst.[23] Stále důležitější roli hrají reference. Cizinci, kteří prošli angažmá v českém baletu, předávají svou pozitivní zkušenost, na jejímž

23 VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: Mapování 2022*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2023, s. 59–60.

základě se do konkurzů hlásí noví zájemci. Kupříkladu Lenka Dřímalová odhadla, že v posledních letech se hlásí na konkurz do ostravského baletu více než polovina zájemců na základě doporučení.[24]

Při charakteristice zkušeností cizinců z angažmá v českých baletech zaznívala i negativa – vedle těch přirozených, jako je nedostatek zázemí nebo jazyková bariéra, bylo často zmiňováno nízké finanční ohodnocení. I když v tomto případě nelze paušalizovat, protože zaznívaly i názory (zejména ze zemí jižní Evropy), že platy v Česku nejsou vzhledem ke zdejším životním nákladům až tak nízké.

Za alespoň krátké zastavení stojí výrazné zastoupení Japonců v českém baletu. Nejsme v tom výjimkou, ve velkých počtech se s nimi setkáme i v jiných evropských souborech. Už koncem devadesátých let se stala sólistkou pražského Národního divadla Keiko Sakamoto, která do Česka přišla jako tehdejší partnerka Rusa Alexandra Katsapova. Na začátku milénia pak počet japonských tanečníků akceleroval. Lucie Hayashi to zdůvodňuje především velmi omezenými možnostmi pracovního uplatnění v baletu přímo v Japonsku (ve stodvacetimilionové zemi jsou pouze tři taneční soubory, v nichž dostávají umělci stálý, ale nevelký plat), avšak také snem Japonců získat angažmá právě v evropském baletním souboru. Cesta k němu vede zpravidla přes stáž na některé z evropských tanečních škol. Nezřídka taková kariéra znamená velkou ekonomickou zátěž, neboť rodiče své dítě dotují, a to nejen při studiu, ale někdy i v prvních letech v angažmá.[25]

V globalizovaném baletním světě

Do jaké míry je dnes český balet českým? Co tvoří jeho národní identitu? Místo, kde je realizován, a snad repertoár, který alespoň v menších souborech tvoří převážně čeští tvůrci? Kořeny, z nichž vychází? Ve složení souborů dominují cizinci, umělci ze zahraničí jsou stále početněji zastoupeni mezi baleními mistry; na konci roku 2026 přesně polovina uměleckých šéfů autonomních baletních souborů budou

24 rv [VAŠEK, Roman]. Lenka Dřímalová: Nejvíc mě hřeje, že mají diváci k ostravskému baletu respekt. *Národní divadlo moravskoslezské*. Květen–červen 2026. Č. 77 (5. číslo sezony 2025/2026), s. 37–38.

25 HAYASHI, Lucie. Japonci v českém baletu – novodobá migrace a integrace umělců v evropském prostoru. *Český lid*. 2018. Roč. 105, č. 3, s. 259–284.

cizinci…[26] Hlavním komunikačním jazykem při práci na baletním sále se stala angličtina. Dnešním pohledem se zdají absurdní diskuze, které probíhaly v Herecké asociaci na konci devadesátých let, zda mohou získat Cenu Thálie cizí státní příslušníci. Za sezonu 2024/25 byl v kategorii Balet, tanec a pohybové divadlo v užší nominaci jediný Čech vedle pěti cizinců (z Itálie, Kuby, USA a dvou zástupců z Chile). V širší nominaci se objevili dva Češi a dvanáct cizinců.

Rapidní úbytek Čechů v českých baletních souborech je přirozeně častým tématem oborových diskuzí. Pět českých tanečních konzervatoří s osmiletým oborem tanec opouští ročně kolem padesátky absolventů, jen menší části z nich se podaří získat angažmá v baletu. Při konkurzech se často vůči zahraniční konkurenci neprosadí, mnohdy se o to ani nepokusí. Pohled na příčiny této situace se samozřejmě liší u vedení baletních souborů, případně jejich baletních mistrů na straně jedné a ředitelů a pedagogů škol na straně druhé. Důležitou roli hraje setrvale klesající zájem o studium tance, který vede ke snižování nároků při talentových zkouškách na taneční konzervatoře. Na přednosti a slabiny absolventů českých konzervatoří oproti těm zahraničním pohledem šéfů baletních souborů se zaměřily průzkumy Institutu umění – Divadelního ústavu v roce 2016 a Asociace tanečních umělců ČR v roce 2021. Ve svých zjištěních jsou často v souladu. České taneční konzervatoře dlouhodobě představují špičku ve výuce tance s partnerem. V dalších aspektech ale už u Čechů oproti zahraniční konkurenci převažují negativa – ať už se týkají nedostatečné technické kvality nebo malé ambicióznosti, sebevědomí, motivace.[27]

Na proměně národnostního složení v českých baletních souborech se podílejí i nové metody přijímání do angažmá. Dříve obvyklý způsob otevřených konkurzů řada divadel opouští nebo ho nevyužívá pravidelně, eventuelně pořádá soukromé konkurzy pro předem vytipované zájemce. V případě vyhlášení otevřeného konkurzu jsou zejména kvalitnější soubory zahlceny přihláškami (obvykle jsou jich

26 Polák Filip Barankiewicz v Národním divadle v Praze, Slovák Mário Radačovský v Národním divadle Brno, Francouzka Lea Bessoudo Greck v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě a Ruska Margarita Pleškova v Divadle města Ústí nad Labem.

27 VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: Mapování 2022*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2023, s. 57–59.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázku z knihy Žít baletem**.**
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.