

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**DIVADLO ARCHA A JEHO PODÍL NA UTVÁŘENÍ
TANEČNÍ SCÉNY V PRAZE V LETECH 1994-2002**

Jana Maroušková

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D

Datum obhajoby: 10. červen 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance art

Dance Theory

BACHELOR'S THESIS

**ARCHA THEATER AND ITS CONTRIBUTION TO THE
FORMATION OF THE DANCE SCENE IN PRAGUE IN
1994-2002**

Jana Maroušková

Thesis advisor: Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Examiner: MgA. Elvíra Němečková, Ph.D

Date of thesis defense: 10 June 2019

Academic title granted: BcA

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Divadlo Archa a jeho podíl na utváření taneční scény v Praze v letech 1994-2002

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt bakalářské práce

Hlavním cílem této bakalářské práce je reflexe tvorby vybraných tanečních souborů a umělců uvedených v období 1994 - 2002 v Divadle Archa. Představuje, jakou funkci Divadlo Archa na naší divadelní scéně zastává a zaměřuje se na taneční produkci tvůrců převážně současného tance. Důraz je kladen na zjištění, v čem byla představení progresivní, jak na jejich uvedení reagovala odborná veřejnost a čím mohla českou taneční scénu ovlivnit. Důležitými zdroji pro práci jsou texty v odborné a publicistické literatuře a jejich zhodnocení. K vytvoření přehledu o veškerém tanečním dění divadla sloužil online archiv divadla a videozáznamy představení k poskytnutí náhledu na konkrétní díla.

Klíčová slova

Divadlo Archa; Ondřej Hrab; Současný tanec; Fyzické divadlo; 1994 - 2002;

DV 8 Physical Theatre; Ultima Vez; Min Tanaka; Sankai Juku; Dèja Donnè;
Taneční Zóna 2002

B.A. Thesis Summary

The main goal of this bachelor thesis is a reflection of the creation of selected dance companies and artists presented in the period 1994 - 2002 at the Archa Theatre. It represents the function of the Archa Theatre in our theater scene and it focuses on the dance productions mostly of contemporary dance creators. The emphasis is put on finding out how the performances were progressive, how the professional public responded to them and how they could have an influence on the Czech dance scene. Important sources for my work are texts in professional and journalistic literature and their evaluation. To create an overview of all dance activities of the theater I used the online theater archive and video recordings of performances were used to provide insight into specific works.

Keywords

Archa Theatre, Ondřej Hrab, Contemporary Dance, Physical Theatre; 1994 - 2002; DV 8 Physical Theatre; Ultima Vez; Min Tanaka; Sankai Juku; Dèja Donnè; Dance Zone 2002

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí své práce prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D za všechny cenné rady a připomínky, ochotu a trpělivost, které mi při práci věnovala. Také děkuji paní Pavlíně Svatoňové z PR oddělení Divadla Archa za ochotnou spolupráci a poskytnutí materiálů.

Obsah

1. Úvod	10
2. Současný tanec a fyzické divadlo	12
2.1. Pojem současný tanec.....	12
2.2. Pojem fyzické divadlo.....	13
2.3. Vznik a vývoj nezávislé taneční scény v Čechách	14
3. Divadlo Archa	17
3.1. Historie vzniku.....	17
3.2. První sezona	18
3.3. Ředitel Ondřej Hrab.....	20
3.4. Dramaturgie a poslání divadla	22
4. Taneční představení v letech 1994-2002	27
4.1. Fyzické divadlo DV 8.....	27
4.1.1. Enter Achilles 1995.....	29
4.1.2. Bound to Please 1997.....	32
4.1.3. The Happiest Day of My Life 1999	35
4.2. Ultima Vez	36
4.2.1. Mountains made of Barking 1995.....	37
4.2.2. What the Body Doesn't Remember 1997	38
4.2.3. In Spite of Wishing and Wanting 2000.....	39
4.2.4. Scratching the Inner Fields 2002	40
4.3. Min Tanaka a Sankai Juku	42
4.3.1. Min Tanaka.....	42
4.3.2. Sankai Juku	45
4.4. Lenka Flory a Simone Sandroni	46
4.4.1. Dèja Donnè 1998.....	48
4.4.2. Aria Spinta 1999	49
4.4.3. In Bella Copia 2002.....	50
4.5. Spolupráce Russella Maliphanta a Michaela Hullse.....	51
4.6. Festival Taneční Zóna 2002	54
5. Závěr	60
6. Prameny a literatura.....	61
7. Přílohy	74

7.1. Fotografie ze slavnostního otevření Divadla Archa, vystoupení Mina Tanaky a Johna Calea 4. června 1994.....	74
7.2. Fotografie z představení <i>Scratching the Inner Fields</i> souboru Ultima Vez 10. února 2002 ..	75
7.3. Seznam vybraných děl, autoři	76
7.4. Tabulka tanečních představení, dílen, seminářů a dalších událostí v Divadle Archa v letech 1994-2002 (originální či anglické názvy děl)	85

1. Úvod

Ve své bakalářské práci se zabývám tanečním děním na scéně Divadla Archa v letech 1994 - 2002, a jak svými aktivitami divadlo ovlivňovalo dobové vnímání tanečního umění. Podobu tanečního dění u nás ovlivňuje nadále, zvolené období jeho existence však hrálo stěžejní roli ve formování podoby českého současného tance jako žánru vznikajícího ke konci 20. století. Divadlo se díky variabilitě prostorů a technickému vybavení na vysoké úrovni stalo místem pro uvádění různorodých projektů.

Do roku 2001, kdy bylo otevřeno Divadlo Ponec, v Praze neexistoval žádný stálý prostor pro nezávislý tanec. Festival Tanec Praha, jehož první ročník se uskutečnil v roce 1989, své tuzemské i zahraniční hosty uváděl na jevištích Národního divadla, Státní opery (v letech 1949 - 1992 Smetanovo divadlo) a posléze začal také experimentovat s nedivadelními prostory. Divadlo Archa svým vznikem tomuto festivalu poskytlo další možnou platformu pro prezentaci progresivních umělců. Navíc nabízelo také příznivé podmínky pro nastudování nových projektů přímo v prostorách divadla, čímž představovalo atraktivní volbu.

Má bakalářská práce nemá ambice být komplexní studií pokrývající veškeré taneční dění v Arše během zvoleného období. Mou snahou bylo podle zvolených kritérií vybrat konkrétní soubory a díla, představit jejich tvorbu, poskytnout náhled na dobové ohlasy a jejich zhodnocením postihnout přínos jejich uvedení v oblasti české taneční scény.

Kritéria pro výběr jsem formovala během mapování veškeré produkce tanečního rázu. Pomocí online archivu divadla jsem vytvořila přehled o provenienci jednotlivých děl, druhu, okolnostech a existenci literatury, a z jeho výsledné podoby jsem vycházela při stanovení podmínek pro vytvoření užšího výběru. V něm pak zastávají místo soubory, které byly v divadle uváděné pravidelně, osobnosti, jejichž záměrem bylo vytvoření projektu přímo pro divadlo, odlišná představení, díky jejichž kontrastům můžeme spatřit snahu divadla uvést díla napříč uměleckými žánry. Své místo mají ve výběru i české osobnosti, které se svou tvorbou a působením podílely na rozvíjení českého současného tance. Při výběru jsem vycházela také z množství zdrojů v podobě kritik a recenzí z odborné a publicistické literatury. Tyto texty pochází převážně z periodik dostupných v knihovně Divadelního ústavu či poskytnuté z knihovny a katedry HAMU jako Taneční listy, Taneční zóna, Taneční sezóna, Svět a divadlo,

Harmonie, Mladá fronta Dnes, Lidové noviny a další. Autory textů jsou publicisté z oblasti tance, ale také teatrologové, zaměřující se převážně na soudobé divadelní či taneční umění. K některým inscenacím bohužel jakékoli textové prameny chybí, a tak jsem do svého výběru některá díla z tohoto důvodu nemohla zahrnout.

Nápomocným zdrojem byl již zmíněný online archiv divadla, který měl také jisté nevýhody. Název díla, jeho autor a původ jsou ve většině případů veškeré uvedené informace. Stručný popis představení, složení tvůrčího týmu a případně i krátká přiložená recenze jsou spíše ojediněle uvedenými údaji. Jako další zdroj mi sloužily videozáznamy jednotlivých představení z archivu divadla, z velké části nahrané na VHS kazetách, které jsem měla možnost sledovat jen prezenčně v budově divadla.

Informace jsem čerpala také z literatury, do které mimo jiné patřily obsáhlé vysokoškolské práce zabývající se tanečním uměním, jako např. disertační práce Andrey Opavské *Český současný tanec v 90. letech 20. století* (HAMU, 2015) nebo diplomová práce Judity Hoffmanové *Dramaturgie a ekonomické zázemí divadla Archa* (Masarykova univerzita, 2012).

I když bylo mým hlavním zájmem sledovat taneční projekty, díla a události, do svého pole zájmu jsem zahrнула i soubory věnující se fyzickému divadlu. Mé rozhodnutí bylo ovlivněno tendencí označovat díla souborů za taneční, uvádět je na festivalech tanečního umění a divadla a označovat umělce za choreografy po celém světě. Divadlo Archa tuto tendenci také projevilo a představení souborů zahrnovalo do kategorie tanečních projektů. Podrobnějším studiem tvůrčích procesů, přístupů k tanci a ohlasů na tvorbu jednotlivých autorů jsem došla k závěru, že tyto soubory podobu současného tance výrazně ovlivnily.

2. Současný tanec a fyzické divadlo

2.1. Pojem současný tanec

Pojem současný tanec lze interpretovat několika způsoby. Slovem současný vyznačuje svůj vztah k přítomnosti, tudíž nám napovídá, aby byl chápán jako široké spektrum tanečních stylů a žánrů, které se v dnešní době tančí. Ovšem jako samostatný umělecký žánr se začal formovat již v minulém století, v návaznosti na moderní a postmoderní tanec a techniky s nimi spojenými. Odkazování k současnosti je tedy prostředkem, jak se vymezit vůči předešlým postupům, formám a metodám, jak poskytnout možnost přicházet s aktuálními tématy a novátorskými myšlenkami. Zároveň je "současný" problematickým přívlastkem, jelikož může vzbuzovat dojem, že se vztahuje pouze na umělecká díla, která jsou datována okamžitou současností. Současný tanec je ekvivalentem anglického termínu *contemporary dance*, který se uplatňuje na poli tance v mezinárodním měřítku. Současný je jen jedním z mnoha překladů přídavného jména *contemporary*, vedle moderního, tehdejšího či soudobého. Nejvhodnějším se zdá přívlastek soudobý, který může předznamenávat taková díla, která pracují s dobovými trendy, ovšem i v tomto případě je nejasné o jaké trendy jaké doby jde. I přes výše zmíněné významové nejasnosti se pojem současný tanec etabloval a stal se běžně užívaným v českém tanečním dění.

Současný tanec přesahuje do dalších druhů umění, díla se vyznačují kreativitou, neobvyklým pojetím formy i interpretace a na tanečníky jsou díky absolutní tvůrčí svobodě autora kladeny vysoké nároky. Pedagogové a choreografové současného tance se spíše než představit novou ustálenou pohybovou techniku snaží zaměřit na tvůrčí proces, způsob práce s tanečníky, využívání individualit, spojení pohybu a vnitřních emocí a zkoumání vztahu těla k prostoru. Objevuje se nová estetika těla, tvaru i formy, která je ovlivněna autenticitou pohybového projevu. Choreografové požadují po interpretech, aby do svého projevu promítali emocionální prožitky a hledali hraniční možnosti pohybu.

Pojmy současný tanec i *contemporary dance* v některých odborně zaměřených encyklopediích a slovnících chybí, nebo jsou jejich definice nedostačující. Vypůjčím si část definice „la Danse contemporaine“ z francouzského slovníku

Larousse Dictionnaire de la Danse editora Philippa Le Moala přeloženou Petrou Dotlačilovou:

"...výraz „současný tanec“ nepředstavuje charakteristiku stylu, ale spíše přístup k tvorbě: takový, v němž si tanec vypůjčuje různé techniky ze směrů moderních i klasických a „napájí“ jimi svou tvorbu, aniž by tyto směry nutně jmenoval nebo se cítil svázán požadavkem mistrovství, který obsahují; zároveň přitom udržuje dialog s dalšími uměleckými disciplínami, zvláště pak s výtvarným uměním, architekturou, divadlem, cirkusem a dalšími..."¹

2.2. Pojem fyzické divadlo

Stejně jako v mnoha slovnících a encyklopediích zabývajících se divadelním a tanečním uměním chybí definice současného tance, chybí taktéž vysvětlení pojmu fyzického divadla. V obecné rovině je fyzické divadlo veškerá divadelní činnost, jejíž hlavním vyjadřovacím prostředkem je lidské tělo. Herci či tanečníci ve fyzickém divadle hledají fyzické možnosti svých těl a snaží se svými výkony posouvat hranice tělesných schopností. Z odborné literatury mě zaujal pojem fyzikalizace, který uvádí Eva Kröschlová v *Jevištní pohyb; Herecká pohybová výchova*. Tento termín se v některých hereckých školách používá při požadavku zviditelnění vztahů a vnitřních pochodů nebo převedení představ o životě zvířat i předmětů do pohybové charakteristiky². Fyzické divadlo může využívat celou řadu prvků dalších divadelních druhů jako nový cirkus, pantomima, taneční divadlo či akrobacie a práce s rekvizitou. Tělesnost ovšem nevyužívá jen k předvádění fyzických dovedností. Cílem je skrze využití těla předávání obsahu, vyjádření vnitřních či vnějších vztahů, emocí a pocitů.

V publikaci *Čítanka světové choreografie 20. století* autorka Nina Vangeli pojem fyzické divadlo uvádí v souvislosti se vznikem souboru DV 8 Physical Theatre:

"Se vznikem tohoto souboru plasticky vstoupil do obecného povědomí pojem „fyzické divadlo“, fakticky přítomný již od laboratorních divadelních experimentů Jerzy Grotowského³. Znamená taneční divadlo, v němž se klade důraz nejenom

¹ OPAVSKÁ, A. - *Český současný tanec v 90. letech 20. století*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2015) s. 259

² KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: Herecká pohybová výchova*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, divadelní fakulta, 2003. ISBN 80-85883-32-5 s. 88

³ Jerzy Grotowski (1933-1999) byl polský divadelník a antropolog. V letech 1965-1984 vedl *Divadlo laboratoř* se sídlem ve Wroclavi, badatelské středisko a divadlo. Věnoval se přednáškové činnosti a vedení kurzů v Polsku i v zahraničí. Hlavním tématem jeho inscenací a badatelské činnosti je tělo. Ve své herecké technice uznával pravidlo, že nejprve reaguje tělo, hlasová reakce přichází až posléze. VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2006. ISBN 80-7331-054-6 s. 222-226

na tvar, pohybovou kresbu, skladbu choreografie, ale zejména na emocionální působení živé přítomnosti lidského, často obnaženého těla na jevišti...“⁴

Se vznikem souboru se tak termín začal v tanečním světě používat pro styl tanečního a pohybového divadla.

2.3. Vznik a vývoj nezávislé taneční scény v Čechách

Poskytnutí příznivého prostoru pro rozvoj současného tance u nás umožnila až změna politických poměrů v roce 1989. Vývoj moderního tance v Čechách, započatý díky bezprostřednímu kontaktu s německým tanečním děním a následnému vytvoření pevného zázemí v podobě soukromých tanečních škol, spolků a sdružení, byl oslaben fašistickou i komunistickou diktaturou, které nás v průběhu 20. století zasáhly. Po roce 1948 omezením soukromého školství byla základna pro oporu moderního tance oslabena a odklon od německého kulturního prostředí a s ním spojeným dědictvím výrazového tance zpřetrhal vazby s německými modernisty. Fragmenty nových tendencí přežívaly převážně díky amatérské sféře uměleckého tance a lidových škol umění (dnešní ZUŠ). Instituce zastřešující uměleckou činnost, pořádající přehlídky a vzdělávací akce, byla dnešní NIPOS- Artama⁵, založená v r. 1951 jako Ústředí lidové tvořivosti. Výrazový tanec nezmizel také díky osobnostem předválečné taneční moderny, jako byla Jarmila Jeřábková⁶, která se podílela na utváření koncepce taneční a pohybové výchovy na lidových školách umění, nebo Jarmila Kröschlová⁷, představitelka Jaques-Dalcrozovské školy. Americká vlna moderního tance měl a v poválečné Evropě příznivé klima pro přijetí a tak k nám na přelomu 60. a 70. let začaly jednotlivé taneční techniky pronikat a postupně překryly tradici

⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století*: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, ISBN 80-239-6412-7] s. 186

⁵ Artama je útvar Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu zaměřující se na neprofesionální umělecké aktivity. Pravidelně pořádá celostátní přehlídky scénického tance jak pro děti (*Kutná hora*), tak pro mládež a dospělé (*Tanec, tanec...*), mezidruhovou divadelní přehlídku *Jiráskův Hronov*, semináře, festivaly, soutěže, shromažďuje dokumentaci, poskytuje konzultaci s odborníky z oblasti tance, divadla, hudby, fotografie i filmu. Zabývá se i publikační činností, ze které můžeme jmenovat např. vydávání časopisu *pam pam*, občasníku scénického tance. *NIPOS - Národní informační a poradenské středisko pro kulturu* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.nipos.cz/>

⁶ Jarmila Jeřábková (8. 3. 1912 - 21. 3. 1989) byla čelní představitelkou výrazového tance věnující se interpretační, choreografické a zejména pedagogické praxi. Rozvíjela myšlenky a metodu Isadory Duncanové. Byla autorko mnoha publikací zaměřených na pohybovou a taneční výchovu. HOLEŇOVÁ, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0 s. 123-124

⁷ Jarmila Kröschlová (1893-1983) studovala Jaques-Dalcrozovu rytmiku ve škole v Hellerau u Drážďan, založenou na rozboru hudebních složek. Stala se základem pro její experimentování, vycházející z podrobné analýzy pohybu. Inklinovala k uměleckému výrazu založenému na pohybové představitosti a emoci. Svá choreografická díla nazývala divadlem pohybu. OPAVSKÁ, A. - *Český současný tanec v 90. letech 20. století*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2015) s. 66

evropského výrazového tance, jak ve sféře amatérského tance, tak v profesionálním tanečním školství. Díky pokračovatelce Jarmily Jeřábkové Evě Blažíčkové⁸ ovšem ideové tendence evropské moderny přetrvávaly, pod jejím vedením vznikla amatérská taneční skupina Studio komorního tance, svou tvorbou projevující profesionální umělecké ambice⁹. Další amatérské soubory, jako Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy (VUS) nebo Chorea Bohemica ovlivňovaly taneční kulturu a jejich tvorba svým významem přesahovala pole amatérské činnosti. Soubor Chorea Bohemica byl založen žačkou Jarmily Kröschlové Alenou Skálovou¹⁰ a hudebním skladatelem Jaroslavem Krčkem. Soubor se zaměřoval na lidové tance a vyznačoval se bohatou invencí ve stylizaci folklórního umění. Interpretace lidového tance měla v jejich pojetí formu uměleckého experimentu, pohybový slovník sice vycházel ze základních prvků lidového tance, ovšem Alena Skálová je choreograficky zpracovávala tak, aby nepostrádaly emotivní sdělnost, bohatou výrazovou škálu, tanečnost a propojení s hudbou.¹¹

Amatérské soubory se však potýkaly především s existenčními problémy. Pro část jejich členů byl tanec spíše zálibou než povoláním, proto bylo pro vedení souborů často obtížné zajistit adekvátní prostory na zkoušení i pro realizaci představení. Soubory proto často patřily pod hlavičky některých (kulturních i nekulturních) společností.

Porevoluční přijetí nového zákona o sdružování občanů, podle kterého bylo možné zakládat nezávislé umělecké subjekty jako občanská sdružení a později také jako obecně prospěšné společnosti, umožnilo v roce 1991 vznik občanského sdružení Tanec Praha, zajišťující mezinárodní taneční festival, prostřednictvím kterého u nás hostovali zahraniční tanečníci, pedagogové, choreografové i celé soubory. Formování prvních domácích nezávislých souborů započalo až na přelomu století, jednak z nedostatku adekvátní infrastruktury pro jejich existenci,

⁸ Eva Blažíčková byla tanečnice, choreografka a pedagožka narozená 4. 10. 1943 v Praze. Byla členkou souboru Jarmily Jeřábkové, ve kterém převzala vedení v roce 1975. V roce 1992 založila Konzervatoř Duncan Centre. tamtéž.

⁹ NÁVRATOVÁ, Jana. Český tanec v datech: Současný tanec. Praha: Divadelní ústav, 2018. ISBN 978-80-7008-405-2 s. 5

¹⁰ Alena Skálová (1926-2003) působila v hudebních školách, jako cvičitelka léčebného tělocviku a byla asistentkou pohybové výchovy herců na DAMU. V letech 1959-1961 byla choreografkou souboru písní a tanců Josefa Vycpálka. Z repertoáru souboru Chorea Bohemica vytvořila choreografie jako *Zdráva buď muziko spanilá*, *České legendy*, *Lod' bláznů* a další. *Divadelní encyklopedie* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/>

¹¹ OPAVSKÁ, A. - Český současný tanec v 90. letech 20. století, Hudební akademie múzických umění v Praze (2015) s. 66-67

jednak kvůli tomu, že jejich zakladatelé byly během 90. let studenty tanečních škol, kde své pedagogické či tvůrčí tendence utvářely. Díky otevřeným hranicím někteří z nich odjeli do zahraničí, hledat příznivější podmínky ke kariéernímu růstu.

První stálou taneční scénou v Praze se stalo Divadlo Ponec, otevřené v roce 2001 a spravované sdružením Tanec Praha. Před jeho vznikem určité pražské scény v podobě stagion poskytovaly prostor pro tanec, jako byla Archa. Vedle ní můžeme jmenovat Divadlo Duncan Centre v budově konzervatoře na Braníku nebo Alfréd ve dvoře, založený Ctiborem Turbou¹² v roce 1997. Během prvního desetiletí 21. století tato síť rozrostla o další divadla a experimentální prostory, jako např. MeetFactory, Roxy/NoD, La Fabrika nebo Studio Alta.

Na české taneční scéně v současné době existují necelé dvě desítky profesionálních souborů, které působí na poli současného tance. V popisech a anotacích jejich tvorby můžeme narazit na nejrůznější názvosloví - taneční divadlo, pohybové/fyzické divadlo či nový cirkus, ovšem tanec ve většině z nich přetrvává jako hlavní prostředek tvorby. Existuje mnoho dalších neprofesionálních uskupení, dočasných či spolupracujících již po určitou dobu, kteří mají díky fungujícím rezidenturám, choreografickým laboratořím či poskytnutí dramaturgického vedení možnost okusit si profesionální divadelní produkci. Tato možnost je poskytována především studentům uměleckých škol či aktivním tanečníkům na volné noze, kteří by se v budoucnu mohli podílet na vytvoření dalších samostatných profesionálních souborů.

Začátek století zaznamenal boom vzniku tanečních uskupení zaměřených na současný tanec s různými přesahy do jiných divadelních žánrů. Patří mezi ně soubory VerTeDance, NANOHACH, Farma v jeskyni. 420PEOPLE, DOT504 Dance Company, Décalages, DekkaDancers, ME-SA, Spitfire Company a Teatr Novogo Fronta.

¹² Ctibor Turba (*16. 10. 1944) je český herec nonverbálního divadla, mim, režisér a pedagog, který založil Katedru nonverbálního a komediálního divadla (dnes Katedra nonverbální divadla) na pražské HAMU. Hrál v Laterně Magice, Cirkuse Humberto a v letech 1974-79 vedl na letenské pláni v cirkusovém stanu hrající Cirkus Alfred. HOLEŇOVÁ, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0 s. 338-339

3. Divadlo Archa

3.1. Historie vzniku

Divadlo Archa je divadlem bez stálého divadelního souboru a s ním spojeného repertoáru. Umělecké projekty se zde nejen uvádí, ale také vytváří, jelikož představení, ať už taneční, dramatická či hudební, často vznikají formou projektů, rezidencí a hlavně spoluprací velkého množství tvůrců. Název Archa vznikl náhodou před zahájením rekonstrukce budovy podle návrhu architekta Ivana Plicky a scénografa a architekta Miroslava Meleny, který se soustředil na vybavení sálů divadelními technologiemi. Grafický design projektoval scénograf, designér a fotograf Robert V. Novák. Z vyhotovených skic připomínaly nové sály svým tvarem loď s několika palubami. Zároveň byla patrná paralela k příběhu o Noemově Arše, na které společně plulo několik druhů zvířat. Divadlo Archa poskytuje prostor pro střetávání odlišných uměleckých žánrů a inovativní přístup k jejich využití, tedy prostor k dialogu.

V ulici Na Poříčí, která nese svůj název od roku 1894, rozkvétal společenský život před 1. světovou válkou prostřednictvím hostinců, kaváren a kabaretů. Po válce se zde rozrostla síť hotelů, obchodních domů a bank. V roce 1939, po novostavbě budovy Banky československých legií, se koncertní sál, jehož vznik byl součástí rekonstrukce, velmi brzy adaptoval na divadlo. Usadil se zde divadelní soubor E. F. Buriana. Emil František Burian, český básník, herec, hudební skladatel, dramatik, publicista, tvůrce Voicebandu a režisér zde budoval avantgardní divadlo uvádějící adaptace klasických dramát, současné hry i dramtizace literárních děl. Burianovo Divadlo D, jak se soubor nazýval, reagovalo na aktuální společenské dění a zdůrazňovalo odpor k nově se utvářejícímu režimu. Číslo, které se uvádělo za názvem divadla a měnilo se podle letopočtu divadelní sezony, podporovalo fakt, že šlo o scénu vztahující se k přítomnosti. Burian jakožto reformátor divadla se snažil uskutečnit svou vizi a vytvořil několik návrhů na vybudování skutečně moderně divadelní budovy v Praze. Ve svých návrzích předkládal inovativní a na svou dobu velmi pokrokové myšlenky, ovšem „*Divadlo Práce*“ ani „*Dům kultury*“, jak své projekty společně s architektem Miroslavem Kouřilem nazývali, se nikdy nepodařilo zrealizovat¹³. Divadlo bylo po návratu Buriana z koncentračního tábora, kam byl umístěn během 2. světové války, přejmenováno na Divadlo, které zbylo, ke konci svého působení na Armádní

¹³ HOFFMANOVÁ, J. - *Dramaturgie a ekonomické zázemí divadla Archa*, Masarykova univerzita (2012) s. 11

umělecké divadlo a až od počátku 60. let po Burianově smrti neslo jeho jméno, tedy Divadlo E. F. Buriana.

V roce 1991 vypsal Magistrát hl. města Prahy konkurz na nového ředitele divadla, v němž uspěl se svým projektem Ondřej Hrab¹⁴. Předkládaný projekt nazval Divadlo D, odkazující na historii prostoru a osobnost s tímto prostorem spjatou, ovšem nenavazující na formát Burianova divadla. Zásadní podmínkou projektu bylo začít s čistým stolem, a tudíž vyžadoval rozpuštění divadelního souboru s jeho 120 zaměstnanci. Magistrát na tyto vcelku radikální podmínky přistoupil.

Návrh na hranicemi neomezenou platformu pro uvádění a vytváření netradičních inscenací vedených napříč uměleckými žánry vyhrál Hrabovi post uměleckého ředitele. Rekonstrukce budovy, kterou financoval vlastník budovy, tedy ČSOB banka, byla zahájena v září 1992 a finální práce byly provedeny den před slavnostním zahájením provozu, který se uskutečnil 5. června 1994.

3.2. První sezona

Archa se veřejnosti otevřela společným vystoupením japonského tanečníka Mina Tanaky, který s Ondřejem Hrabem již řadu let spolupracoval, a amerického avantgardního hudebníka Johna Calea. Ačkoliv se spolu umělci před tímto vystoupením nikdy nepotkali, oba již o spolupráci uvažovali¹⁵. Hrab jim tímto počinem poskytl možnost jejich vize zrealizovat a zároveň jím potvrdil proklamované ambice divadla, a tedy, že Archa slouží k jedinečným setkáním a poskytování prostoru pro události a akce napříč uměleckými žánry. Diváci byli svědky střetu odlišných kultur a budování komunikace mezi performery. John Cale prokládal reprodukovanou hudbu živě hranými písněmi svého repertoáru, kytarovým sólem a klavírní improvizací, na což Tanaka nejdříve reagoval téměř postřehnutelnými pohyby a postupem času většími pohyby s maximální soustředěností.¹⁶

¹⁴ viz. podkapitola Ředitel Ondřej Hrab

¹⁵ 3. *Ondřej Hrab - Show Jana Krause 6. 6. 2014*. In: Youtube [online]. 07.06.2014 [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qxcBaC5hmkU> Kanál uživatele Show Jana Krause.

¹⁶ KLUSÁK, Pavel. Vysoká laťka Archy. In *Lidové noviny*. 1994. [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: http://www.ok.cz/archatheatre/czech/index.php?page=archiv_02

První sezonu divadlo navštívilo 39 462 diváků¹⁷, při čemž se počet představení uvedených za měsíc pohyboval převážně mezi 10 až 20. Z důvodů ojedinělosti projektů a poskytnutí dostatečného času a prostoru umělcům prezentujícím koprodukce nebo díla jako hosté, nešlo v divadle zajistit představení na každý večer. Podle slov Ondřeje Hraba se náročnost uvedení cizích produkcí často neliší od vytvoření zcela nového projektu¹⁸. Každému hostování pochopitelně předchází několikaměsíční vyjednávání o spolupráci, celkovém průběhu i finančních podmínkách. Pouze technická příprava již hotových děl někdy trvala i týden, jako to bylo v případě inscenace hry *Doctor Faustus Lights the Lights* slavného režiséra Roberta Wilsona¹⁹ v červnu 1994²⁰. Během první sezony se v Arše odehrálo více než sto padesát představení, nemalou část tvořila díla tanečních souborů nebo fyzického divadla. Patřil mezi ně společný projekt Archy s holandským tanečníkem a choreografem Frankem van de Venem s názvem *Bez data*, na kterém se podíleli čeští tanečníci, výtvarníci a hudebníci. Poprvé v České republice se zde představil soubor Rosas belgické choreografky Anny Teresy de Keersmeaker, Min Tanaka se svým souborem Mai Juku uvedl premiéru *Jsem zrozen z hlíny (I was born from the Earth)*, americký taneční styl přivezly soubory Margaret Jenkins Dance Company a American Jazz Tap. V roce 1995 se uskutečnila představení souborů, které s Archou spolupracují dodnes, a to DV8 Physical Theatre z Velké Británie v choreografii Lloyda Newsona a belgický soubor Ultima Vez pod vedením Wima Vandekeybuse. Obě uskupení přinesla do světa tance revoluční principy, myšlenky a způsoby práce s lidským tělem.

V současné době jsou měsíční programy divadla o něco plnější, ovšem část večerů je pravidelně věnována veřejnému natáčení Show Jana Krause, a důležitou součástí jsou také představení Divadla Vizita, které je stálým hostem Archy již od jejího zrodu. Divadlo si ovšem zachovalo formát uvádění výstupů projektů, rezidencí i hostujících souborů buďto jednorázově nebo v blocích, tedy po dobu několika dní, dokud je o ně divácký zájem.

¹⁷ DVORÁK, Jan, Vladimír HULEC, ed. *Příští vlna: Next Wave: Antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-3-6 s. 26

¹⁸ TUČNÁ, Milena. *Divadlo Archa*. Praha: Divadlo Archa, 2000. ISBN neuvedeno

¹⁹ Robert Wilson (*1941) je americký herec, dramatik, režisér i scénograf, inscenoval ve svých představeních vizuálně koncipované scénické koláže, které nazýval pokusy o surrealistické divadelní vize. Na tradičních scénách hraje s bohatými dekoracemi a jeho představení označované za opery jsou charakteristické hypnotickou hudbou, originálním využitím světla a zpomalenými pohyby herců. VEBER, Václav. *Příběh pantomimy*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2006. ISBN 80-7331-054-6 s. 228

²⁰ TUČNÁ, Milena. *Divadlo Archa*. Praha: Divadlo Archa, 2000. ISBN neuvedeno

V čem vidí největší přínos divadla českému prostředí Jindřich Krippner, který je v současnosti jedním z těch, kteří připravují koncepci programu divadla, shrnul v rozhovoru pro časopis Divadlo Archa:

„... Mít na divadelní scéně laboratoř, která umožňuje experimentovat, dělat pokusy, ale i omyly, je zásadní. Nevýhodou kulturní instituce, která je zaměřená na produkt a ne na proces, je výrazně právě omezení produktu. Produkt musí být dobrý a tržně zpeněžitelný, musí si na sebe vydělat. Největší přínos Archy tedy vidím v její odvaze hledat témata v současné společnosti, experimentovat s různými formáty, představovat nové impulzy a výsledky těchto pokusů sdílet s ostatními hráči na společensko-umělecké scéně nejen Prahy...“²¹

Na místě původního sálu divadla vznikl velký sál, malý byl nově vytvořen na místech hereckých šaten a skladu rekvizit. Oba dva sály se díky posuvným panelům tvořící zdi dají propojit skrz chodbu, lze tak vytvořit jeden rozlehlý prostor nebo tři samostatné místnosti. Zároveň jsou obě scény variabilní v možnostech uspořádání jeviště a hlediště. Autoři tak mohou modifikovat vztah publika k dění, které se nejen před ním, ale i kolem něj odehrává. Kromě frontální scény a tudíž publika nahlížejícího na jeviště z jedné strany se může hlediště vytvořit po dvou, třech i čtyřech stranách jeviště, jak na stejné úrovni, tak vyvýšené. Rozměry i tvar jeviště se dají dále upravovat podle potřeb inscenace, lze tedy dosáhnout nejrůznějších variant, jak může divák sledovat scénu.

Součástí divadla je výstavní prostor ve foyer, ve kterém probíhají výstavy českých fotografů nejrůznějších zaměření, prací studentů uměleckých škol, díla výtvarných umělců či výstavy spojené s hostováním souborů (např. fotografie souboru Ultima Vez od Bruna Vandermeulena, duben 1997, nebo *Taneční divadlo dnes*, výstava reflektující 30 let dějin německého tance, červen 2002).

3.3. Ředitel Ondřej Hrab

Ondřej Hrab se narodil 26. července 1952 v Olomouci. Vystudoval Vysokou školu ekonomickou v Praze, kde se nejdříve věnoval statistice a poté demografii. Původně chtěl studovat sociologii, o kterou se během studia sám zajímal a chodil na přednášky profesora Miloslava Petruska, sociologa, který v té době působil jako odborný asistent Katedry sociologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

²¹ KRIPPNER, Jindřich. Archa byla vždycky laboratoří. In *Divadlo Archa*. 2019, č. 1/2, s. 16-18. ISSN neuvedeno s. 17

Hrab se sociologii dále věnoval po vysoké škole a pracoval v Ústavu racionalizace ve stavebnictví. Divadlu se začal věnovat až v 70. letech, kdy měl možnost zhlédnout pro něj zcela zásadní představení avantgardního divadla, o kterém do té doby neměl potuchy, jako např. Grotowského inscenaci *Apocalypsis cum figuris* nebo *Mrtvou třídu* polského výtvarníka, divadelního režiséra a teoretika Tadeusze Kantora²². Divadlo, které v té době vznikalo v Čechách, hrané podle klasických textů a dramatiků, považoval za otravné a příliš teatrální.

Od poloviny 70. let se spolupodílel na nejrůznějších nonkonformních kulturních aktivitách, zorganizoval neoficiální vystoupení zahraničních umělců a uměleckých skupin jako The Living Theatre²³, Bread and Puppet Theatre²⁴ či první návštěvu Mina Tanaky v pražském klubu Na Chmelnici.

V letech 1985-1987 působil jako manažer brněnského HaDivadla, které bylo od počátku fungování Archy stálým hostem. V roce 1990 se stal tajemníkem Divadelní obce a vyjadřoval nutnou potřebu vytvoření prostoru pro soudobé divadlo a tanec. V jednom z rozhovorů pro časopis *Scéna* uvedl následující:

"... Divadlo u nás dělíme na činohru, operu, balet a operetu. Pak je tu ještě loutkové divadlo a pantomima. A to je vše. Britská skupina Welfare State se skládá z výtvarníků, hudebníků, zámečníků, sociologů a pyrotechniků. Jejich představení jsou jakási novodobá mystéria, kde vystupují obludy sestrojené z vraků aut a z odpadového materiálu, bouchají dělbuchy a planou ohně. Kam by asi takové divadlo zařadila nomenklatura českého divadelnictví?..."

"... Lze předpokládat, že jak se budou rozvíjet společenské svobody, vyjeví se i rozmanitost kulturních, tedy i divadelních aktivit. Jejich formu ani obsah nelze předem určit. Je však nutno pro jejich život vytvořit co největší prostor..."²⁵

²² HRAB, Ondřej. Trochu starý na rock'n'roll, tak akorát na divadlo. In *Lidové noviny*. 2013, roč. 26, č. 109, s. 26-27. ISSN 0862-5921 s. 26

²³ Americký divadelní soubor byl založen v r. 1951 herečkou Judith Malinovou (1926-20 a jejím tehdejším manželem Julianem Beckem (1925-1985). Šlo o jedno z prvních divadel, které hrálo hry německých dramatiků a amerických modernistů. V Praze soubor ilegálně vystoupil v hospodě Na Ořechovce pod krycím názvem *Schůze členů jazzové sekce* 12. 10. 1980. HRAB, Ondřej. Archa pluje pořád dál. In *Reflex*. 2014, roč. 25, č. 25, s. 52-53. ISSN 0862-6634 s. 52

²⁴ V roce 1961 divadlo založil Peter Schumann (*1934) v New Yorku. Společně s The Living Theatre velmi silně ovlivnili podobu tehdy konzervativního amerického divadla. S jejich obrovitými loutkami, které jsou pro jejich tvorbu typické, se pražští diváci mohli poprvé setkat 27. 10. 1987 v klubu Na Chmelnici. DVOŘÁK, Jan, Vladimír HULEC, ed. *Příští vlna: Next Wave: Antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-3-6 s. 38-42

²⁵ HRAB, Ondřej. Odpovídá: Ondřej Hrab. In *Scéna*. 1990, roč. 15, č. 12, s. 2. ISSN 0139-5386

Pod pojmem divadlo si představoval sociální experiment reagující současným jazykem k současné společnosti. Inspirační zdroje mohl čerpat ze sousedícího Polska, které převážně v 70. letech tvořilo ve východním bloku svobodnější kulturní prostor²⁶. Tato doba je spojena se jménem Jerzy Grotowski, režisérem a reformátorem chápání divadla, jehož práci se inspirovala celá řada významných umělců. Vzorovým divadlem pro něj bylo berlínské Hebbel Theater, bez vlastního uměleckého souboru a zaměřené na mezinárodní spolupráci. Divadlo vzniklo o pět let dříve než Archa, tedy v roce 1989.

Ve svém projektu zajisté uplatnil i zkušenosti ze semináře o restrukturalizaci kulturních organizací, který absolvoval v Americe. Při koncipování prostor divadla mu poskytl pomoc Vlámský divadelní ústav, jehož pozvání do Flander přijal, aby mohl nahlédnout do fungujícího systému moderního divadla. Současně uvažoval nad potenciálním okruhem diváků, který se mu podle jeho soudu daří oslovovat dodnes. Zvolil si definici *"too old for rock and roll, too young to die"*. Metaforicky řečeno publikum, kterému rock and roll už nestačí a chce si vytvořit hlubší kulturní zážitky.²⁷ Pravidelné divácké průzkumy vykazovaly téměř neměnné věkové rozpětí publika, které se pohybovalo mezi 26 a 35 lety, tudíž program divadla neustále přitahoval nové mladé diváky.²⁸

Ondřej Hrab v roce založení divadla jako první cizinec obdržel v USA cenu Foundation for Contemporary Performance Arts. Na pražské DAMU přednášel předmět Alternativy světového divadla a postupem času se stal členem řady mezinárodních divadelních organizací.

3.4. Dramaturgie a poslání divadla

Představení, kulturní události a další akce pořádané divadlem můžeme rozdělit do několika druhů - divadelní, taneční, hudební, společensko-kulturní (plesy, besedy apod.) a festivalové.

Kategorie divadelních produkcí zahrnuje představení zahraničních i tuzemských souborů i koprodukčních projektů. Dlouholetým hostem bylo brněnské HaDivadlo, které v Arše uvedlo celou řadu svých inscenací, jako např. bigbítový

²⁶ HRAB, Ondřej. Trochu starý na rock'n'roll, tak akorát na divadlo. In *Lidové noviny*. 2013, roč. 26, č. 109, s. 26-27. ISSN 0862-5921

²⁷ HRAB, Ondřej. Ondřej Hrab: Doufám, že nepřestanu být naivní. In *Hospodářské noviny*. 2002, roč. 46, č. 67, s. 4-7. ISSN 0862-9587 s. 6

²⁸ HRAB, Ondřej. Trochu starý na rock'n'roll, tak akorát na divadlo. In *Lidové noviny*. 2013, roč. 26, č. 109, s. 26-27. ISSN 0862-5921

retromuzikál *Hvězdy na vrbě* (1992, v Arše 1994 a 1995), oratorium pro činoherce *Jób* (1996, v Arše 1997 a 1998) a další. Divadlo VIZITA, vytvářející celou škálu hudebně-pohybové, mluvené i nemluvené produkce založené na improvizaci, spojeno s českým filmovým a divadelním hercem Jaroslavem Duškem, hraje v Arše dodnes. Stálíci je také Divadlo Husa na provázku z Brna, které v Arše uvedlo svou *Babičku - fetišistickou revue* (1997, v Arše 1997, 1998, 1999), *Báječná léta pod psa* (1996 v Arše 1996, 1997, 1998) nebo *Maryšu* (1996, v Arše ve stejném roce). Odehrály se zde desítky repríz loutkového představení *Piškanderdulá* s podtitulem *Josefe!* držitelů ceny Thálie za celoživotní loutkářské mistrovství Věry Říčařové a Františka Vítka. Na programu divadla je již od roku 1995 a letos ho budou moct diváci shlédnout na začátku června. Mezi významnými zahraničními umělci, kteří v Arše vystupovali či uváděli svá díla, patří Robert Wilson, který zde v roce 1994 inscenoval operu *Doctor Faustus Lights the Lights* (s libretem Gertrudy Steinové, americko-francouzské židovské spisovatelky). V Arše byla o pět let později uvedena pocta jeho osobnosti v podobě sólového představení o životě a díle umělce s názvem *BOB* od The SITI Company v režii americké režisérky Anne Bogartové. Ta v Arše již v roce 1997 vedla dílnu s názvem *Viewpoints*, tedy *Úhly pohledu*, zaměřenou na improvizaci a práci s kompozicí pro herce²⁹.

Ve druhé sezoně divadla se uskutečnila světová premiéra divadelního projektu *Freak Show Live / Obludárium* od hudebně-výtvarného uskupení anonymních umělců The Residents³⁰, který byl vytvořen přímo pro Archu. Včetně premiéry, která byla 1. listopadu 1995, se představení v Arše odehrálo dvacetkrát, všech 19 repríz během stejného měsíce. O pár měsíců později Archa uvedla další z koprodukčních projektů, tentokrát s holandskou divadelní společností Dogtroep³¹. Jejich představení *Cool, Heavy Tango* (čteno a překládáno *Kulhavý tango*) bylo

²⁹ Technika *Viewpoints*, která se zrodila během doby postmoderního tance, se zaměřuje především na improvizaci. Poprvé byla použita choreografkou Mary Overlie, která rozdělila čas a prostor, se kterými tanečníci a performeři pracují, do šesti kategorií. Tento přístup nazvala *Six Viewpoints*. Anne Bogart, která The SITI Company v roce 1992 zakládala, tuto techniku společně s členy souboru rozvíjela a přizpůsobila ji pro práci s herci. *SITI Company* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://siti.org/>

³⁰ The Residents je kreativní umělecké uskupení, které vzniklo v roce 1966. Členy jsou anonymní umělci, kteří jsou považováni za ikony experimentální hudby. Kromě mísení různých hudebních žánrů jako elektro, punk nebo rock tvoří také performativní díla na pomezí koncertu a divadla. *The Resident's official site - The Residents* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z <https://www.residents.com>

³¹ Dogtroep byla založena v roce 1975 a vytváří velké projekty pod širým nebem i komorní představení v interiérech. Jejich představení propojují výtvarné umění, živou hudbu a herectví s různými technickými prostředky. *Divadlo Archa* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://ok.cz/archatheatre/>

vytvořeno pro Archu, což bylo pro uskupení vůbec poprvé, kdy své dílo zasadilo do divadelního sálu.

Do hudební produkce první dekády patří koncert Meredith Monkové³² v říjnu roku 1994, v rámci kterého byly promítány také filmy *Book of Days* a *Ellis Island*, s hudbou i v režii autorky. Poprvé se v České republice představil minimalistický skladatel Philip Glass. Jeho hudba v Arše zazněla již v únoru 1996 prostřednictvím promítaných filmů režiséra Godfreyho Reggia a Petera Greenawaye *Koyaanisquatsi*, *Powaqqatsi*, *Anima Mundi* a *Philip Glass - filmový portrét*. O měsíc později vystoupil sám umělec jako sólový interpret. Zahrál výběr ze svých skladeb, např. *Mad Rush*, *Metamorphoses*, *The Fourth Knee Play* či *Satyagrahu*. Dalším hostem byla také zpěvačka Diamanda Galás, vystupující zde v letech 1995, 1996 a 1998. Pro umělkyni je typické komponovat díla, která sobě kontrastují, v čemž ji vedení Archy podporovalo bez obav z toho, jak budou přijata publikem, a spolupráci s Archou označila za celoživotní závazek³³. V Arše se také konaly každoroční přehlídky festivalu avantgardní hudby Alternativa, který zve k účasti na svém programu zástupce světové experimentální a improvizální hudební scény³⁴.

Díky prostorové variabilitě divadla je v Arše možné uspořádat nejrůznější druhy společenských a kulturních událostí, jako jsou např. plesy. Konaly se zde plesy Revolver Revue a nakladatelství Torst, či plesy časopisu Respekt a Divadla Archa. Kromě nich byla Archa také platformou pro mezinárodní besedy, kulaté stoly a semináře. Min Tanaka během svých hostování často pořádal besedy i přednášky, např. v roce 1997 o historii a současnosti japonského butó a v roce 1998 přednášku o vztahu tanečníka a fotografa.

V první dekádě fungování Archy nebyla stanovena žádná pevná dramaturgie. Do svého programu se vedení divadla snažilo zařadit tvorbu známých autorů Východu i Západu, která byla kvůli komunistickému režimu od pražských diváků izolována. Konceptuální dramaturgie, ve smyslu podřizování se určitým

³² Meredith Monk (20. 11. 1942) se narodila v New Yorku a studovala klasickou hudbu na Sarah Lawrence College. Již od dětství se také vedle hudby věnovala tanci. Její průprava započala ve třech letech Dalcrozovskou eurymii, později měla zkušenost s taneční technikou Doris Humphreyové, pokračovala výukou klasické taneční techniky a technikou Alwina Nikolaise a Merce Cunninghama. Během studia kombinovala taneční, hudební a herecký obor, chvíli se věnovala také pantomimě. Založila soubor The House. HULEC, Vladimír. Stopy Meredith Monkové. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 9, s. 8-9. ISSN 0039-937X

³³ TUČNÁ, Milena. *Divadlo Archa*. Praha: Divadlo Archa, 2000. ISBN neuvedeno

³⁴ *Alternativa 2019: festival hutné hudby* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://alternativa-festival.cz/>

tématům, ředitele Ondřeje Hrabu nijak nelákala³⁵, ovšem příbuznost či spojující linka, na první pohled přehlédnutelná, by mezi uváděnými inscenacemi podle něj existovat měla. Zřejmou spojnicí v 90. letech byla osvěta pražského publika. Hrab definuje Archu v 90. letech jako "divadelní Tuzex", místo, kde se vedle domácí produkce prodávala špatně dostupná zahraniční³⁶. V dnešní době je i podle něj o poznání složitější přivést do Prahy známý zahraniční soubor, protože v první polovině 90. let byla Praha pro mnoho umělců atraktivnějším městem, protože byla „nová“, zajímavá a neznámá³⁷. Archa si proto své stálé hosty zajišťuje formou dohod, které tvoří základ pro budoucí spolupráce. V rámci dohody mohou souborům např. poskytnout potřebný čas a prostor na dotvoření nové inscenace a její následné premiérové uvedení v Arše. Pokud nejsou schopni umělcům zaplatit finanční částku, na kterou jsou zvyklí, kompenzují jim tuto ztrátu kvalitním servisem a přístupem. Rinde Eckert, americký zpěvák, performer a divadelní režisér, který v Arše několikrát vystoupil a vedl zde tvůrčí dílny, o spolupráci s Archou řekl:

*"... Ale divadlo je opravdu tak dobré, jak dobrý je jeho tým. V Ondřeji Hrabovi máte vášnivého, odevzdaného a vzdělaného ředitele. Jeho personál je pracovitý a chytrý. Dohromady vytvářejí atmosféru, ve které může vznikat dobré dílo..."*³⁸

Osvětové období Archy skončilo s rokem 2002, kdy bylo divadlo zaplaveno. Tato skutečnost ironicky přinesla ovoce - výzva vybudovat divadlo znovu poskytla možnost posunout jeho směřování jinam. Vedení si stanovilo požadavky na kulturní instituci 21. století, mezi které patřilo reagovat na společenské dění, vyrovnávat se s tabu přítomnými ve společnosti, a hledat umělecké prostředky, kterými tato témata zpracovávat³⁹. Následně je aplikovaly na produkci, ve které figurovaly projekty s handicapovanými lidmi, s lidmi z menšin nebo s žijícími na okraji společnosti. Archa takový projekt uvedla již na konci století v rámci Festivalu Umění bez bariér v říjnu roku 1998. Mimo jiné v Arše vystoupil rakouský soubor Bilderwerfer, vzniklý ze spolupráce tanečníka a choreografa

³⁵ PEŠKOVÁ, Ludmila. Komunikace a umění v Divadle Archa. In *Právo*. 1995, č. 12, s. 27. ISSN neuvedeno

³⁶ HRAB, Ondřej. Trochu starý na rock'n'roll, tak akorát na divadlo. In *Lidové noviny*. 2013, roč. 26, č. 109, s. 26-27. ISSN 0862-5921

³⁷ PEŇÁS, Jiří. Svět na palubě archy. In *Týden*. 2001, roč. 8, č. 39, s. 76-77. ISSN 1210-9940 s. 77

³⁸ TUČNÁ, Milena. *Divadlo Archa*. Praha: Divadlo Archa, 2000. ISBN neuvedeno

³⁹ *Ondřej Hrab. Prague-up* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://www.prague-up.com/cz/ondrej-hrab/>

Daniela Aschwandera a Christiana Polstera, nadaného tanečníka s Downovým syndromem. Soubor složený z tanečníků a tanečnic se zdravotním postižením i bez něj vystoupil 24. října s představením *Radost ze zaváhání*. Předznamenáním bylo také hostování souboru Neslyším pod vedením choreografky Zoji Mikotové. Soubor tvořili absolventi oboru Výchovná dramatika pro neslyšící brněnské JAMU a v únoru roku 2002 v Arše poprvé uvedli své pohybově-taneční představení s živou hudbou *Dům Hluchého (Quinta del Sordo)*⁴⁰. Během popovodňového exilu bylo toto představení reprezentantem Archy, která svůj tehdejší program, uváděný na jiných pražských i mimopražských scénách, nazvala *Archa pluje!*. Soubor Neslyším se tak ještě několikrát představil v Divadle Ponec, v roce 2003 také ve Zlíně.

Rámcová témata sociálního rázu se v dramaturgii začala objevovat tedy až po znovuotevření divadla v říjnu 2003. Z podnětu Jany Svobodové, manželky Ondřeje Hrabá, vznikl rezidenční a vzdělávací program Archa.lab. Jeho součástí jsou ateliéry, nabízející semináře, dílny a prezentace s domácími i zahraničními umělci zaměřené na nejrůznější možnosti divadelního projevu, hledání individuálního přístupu k pohybové a divadelní tvorbě, na hledání možností přesahu mezi jednotlivými uměleckými žánry. Pravidelná tréninková činnost v ateliérech je otevřena jak profesionálním umělcům a studentům uměleckých škol, tak i veřejnosti. V rámci Archa.lab se každým rokem otevírají krátkodobé i dlouhodobé rezidenční výzvy pro mladé začínající umělce, jimž jsou poskytnuty profesionální podmínky pro vytvoření inscenace v prostorách divadla.

Pro Ondřeje Hrabá se stalo vytváření divadla, které má politický i sociální smysl, podle jeho slov závazkem doteď přetrvávajícím a neutuchajícím, a pokud nebude mít v budoucnu z jakéhokoli důvodu možnost pokračovat v tom v Arše, bude ho vytvářet klidně na ulici⁴¹.

⁴⁰ Dílo bylo inspirováno španělským malířem Franciscem Goyou, konkrétně jeho dvěma grafikami *Caprichos (Rozmary)* a *Los Disparates (Pošetilosti)*, které vytvořil po ohluchnutí. *Divadlo Archa* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://ok.cz/archatheatre/>

⁴¹ HRAB, Ondřej. Archa pluje pořád dál. In *Reflex*. 2014, roč. 25, č. 25, s. 52-53. ISSN 0862-6634

4. Taneční představení v letech 1994-2002

Současný tanec se do Archy dostával převážně díky tanečním festivalům. V rámci nich se pořádaly taneční večery na různých pražských scénách, ambulantních jevištích či v jiných prostorech. Nejvíce zahraničních umělců vystoupilo v rámci festivalu TANEC Praha a Festivalu tanečního divadla, v roce 2001 také díky Festivalu nového tance Konfrontace a v roce 2002 během České taneční platformy. V březnu roku 2002 se zde uskutečnil veškerý program přehlídky současného středoevropského tance Taneční zóna, s účastí jak českých tak zahraničních umělců. Nemalá část představení se zrealizovala mimo taneční festivaly. Kompletní tabulku

Zahranční hosté přijížděli do Archy nejen z Evropy, ale také z Ameriky, nejvíce ze Spojených států a Kanady. Asijské taneční umění v Arše reprezentovalo především Japonsko. Nejvíce souborů z evropských států přijíždělo z Belgie, Francie, Švýcarska a Velké Británie. Naopak nejméně hostů pocházelo z Finska, Švédska, Nizozemska či Španělska. Tabulku s veškerou taneční produkcí najdete v příloze 7.2. Tabulka tanečních představení, dílen, seminářů a dalších událostí v Divadle Archa v letech 1994-2002, s.

4.1. Fyzické divadlo DV 8

DV 8 Physical Theatre představuje pravověrné fyzické divadlo, které v době svého vzniku nemělo obdoby. Akce a reakce performerů mají vždy odůvodněnou myšlenku, korespondují s charakterem a postavami děl. Pohyb samotný podtrhuje jednání postav a celkový námět díla. V Arše se DV 8 během 90. let objevilo hned několikrát a pražské publikum bylo z jejich představení nadšeno.

DV 8 Physical Theatre bylo založeno v roce 1986 skupinou tanečnicků a choreografů, tvořenou studenty London Contemporary Dance School. Ke vzniku je ponoukalo přesvědčení, že škola neměla kreativní smysl, tudíž začali působit samostatně. Hlavním iniciátorem byl Australan Lloyd Newson (*1959), nynější umělecký ředitel souboru, vedle něj performer, choreograf a režisér Nigel Charnock a tanečnice Michelle Richecoer a Liz Rankin. Prvotinou byl duet *My sex, our dance* (1986) pro Newsona a Charnocka, nabitý riskantní fyzickou akcí, která podporovala námět riskantních emocí homosexuálního páru, bojujícího se svojí

sexualitou⁴². DV 8 byl první soubor ve Velké Británii, který začal svou produkci nazývat fyzickým divadlem. Tím projevoval odpor k dění v taneční sféře, k akceptovaným tanečním stylům, a jak sám Newson uvedl, slovo tanec pro něj mělo mnoho omezujících asociací⁴³. V době ustálených tanečních technik, které často kladly důraz na vizuální složku tance, chtěl Newson a jeho spolupracovníci opět prosadit významovost tance. Kladli důraz na individualitu tanečníka a na kolektivní utváření inscenace. Pro každou novou premiéru se uskupení přetvořilo a performeři byli vybíráni podle požadavků daného projektu. Taneční přípravě svých spolupracovníků přikládá Newson značnou důležitost, ovšem taneční trénink považuje za prostředek unifikace, stimulující pouze tělo, ne mysl. Při tanci zjistil, že se jeho mysl zastavila a začal se soustředit pouze na technickou stránku pohybu⁴⁴. Do té doby, než se začal věnovat tvorbě, ho nenapadlo zabírat se sociálním nebo politickým kontextem.

Soubor se neváže na stálou scénu a jeho díla žijí relativně krátce. Newsonova tvorba je spíše nežli poháněna komerčními snahami motivovaná umělecky, vázána k potřebě vyslovit se a zpracovat otázky, které se ho v dané době týkají⁴⁵. Nezávislost souboru ho zbavuje povinnosti tvořit pravidelně. Po premiéře nové inscenace se soubor vydá na světové turné a po skončení tohoto období se opět rozejde. Znovuvedení se dočkalo jediné dílo, a to *Enter Achilles* z roku 1995. Ve změněném obsazení a tudíž i v nové podobě soubor uskutečnil turné v letech 1997 a 1998. Začátkem roku 2020 se má dílo objevit znovu na jevišti, tentokrát v koprodukcii dvou předních londýnských tanečních divadel, Rambert Dance Company a Sadler's Wells⁴⁶. Vyjma tohoto projektu je produkce souboru v současné době pozastavena. Po úspěšném turné s posledním projektem *John* během let 2014 a 2015 oslavil soubor 30 let od svého založení a Lloyd Newson se rozhodl od souboru na neurčitou dobu odloučit a dopřát si čas pro reflexi a zamyšlení se nad budoucností⁴⁷.

⁴² BREMSER, Martha, Lorna SANDERS, ed. *Fifty contemporary choreographers*. Abingdon: Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-38081-2 s. 228

⁴³ DV8 *Physical Theatre* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.dv8.co.uk>

⁴⁴ NEWSON, Lloyd. Soubor DV8 se snaží porušovat pravidla. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 43, s. 4. ISSN 1210-1168

⁴⁵ DV8 *Physical Theatre* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.dv8.co.uk>

⁴⁶ *Sadler's Wells Theatre - London's Dance House* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.sadlerswells.com>

⁴⁷ DV8 *Physical Theatre* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.dv8.co.uk>

Zkratka DV 8 je sama o sobě kontroverzní. Některé zdroje uvádí význam zkratky jako Dance and video 8⁴⁸, jiné uvádí zřejmou souvislost se slovem *deviate* - *odchýlit se*⁴⁹. Obě domněnky se dají na tvorbu tělesa aplikovat. Lloyd Newson kromě psychologie a sociálních věd, které vystudoval na univerzitě v Melbourne, vystudoval také obor kamera pro dokumentární film v Londýně. Část svých jevištních děl posléze přetvořil pro kameru, díky čemuž nám poskytuje možnost zhlédnout upravenou, však významově stejnou podobu svých dřívějších prací, které už na jevišti nemáme možnost vidět. Jedná se o *Dead Dreams of Monochrome Men* (1990), *Strange Fish* (1992), *Enter Achilles* (1995) a *The Cost of Living* (2004).

Podobně jako ženské choreografky, které převážně v 80. a 90. letech začaly ve svých dílech zpracovávat téma genderové problematiky a odhalovat a analyzovat své nejniternější pocity (např. Pina Bausch či Twyla Tharp), se expresivně projevovaly i homosexuální tvůrci. Newsonova homosexuální orientace se promítá do jeho děl bez obalu, autentická výpověď je dosažena také díky stejně orientovaným performerům, kterých se v souboru vystřídalopovícero. Neznamená to, že tuto orientaci vyzdvihuje, pouze poukazuje na její existenci a tudíž i na to, že o takovýchto tématech by měla společnost hovořit.

4.1.1. Enter Achilles 1995

Poprvé v České republice se DV 8 představilo v rámci turné s *Enter Achilles* právě v divadle Archa ve dvou večerech, 30. června a 1. července 1995. V programu divadla bylo uvedeno, že jde o bizarní a šokující choreografii "fyzického divadla" a představení není vhodné pro děti⁵⁰.

Enter Achilles, tedy *Vstup Achillův*, je čistě mužská choreografie. Zpracovává téma násilí, kterého se muži dopouštějí na mužích. Násilí vůči ženám je podle Newsona mnohem více v diskursu, zajisté tím jeho vážnost a potřebu všeobecného zájmu nepopírá, ale snaží se poukázat na násilí vůči mužům, kteří jakýmkoli způsobem nesplňují požadavky statného a silného muže - divní, odlišní, nesmělí, bez potřeby projevovat machistické manýry, a samozřejmě

⁴⁸ MÍRKOVÁ, L. - *DV8 - Lloyd Newson*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2006) s. 4

⁴⁹ BREMSER, Martha, Lorna SANDERS, ed. *Fifty contemporary choreographers*. Abingdon: Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-38081-2 s. 228

⁵⁰ *Divadlo Archa* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://ok.cz/archatheatre/>

homosexuálové⁵¹. Důležitost je v tomto díle také přiřčena zranitelnosti. Každému z jednotlivých Newsonových projektů předchází dlouhodobý výzkum tématu, který v tomto případě představoval studium odborné literatury a vedený workshop, během kterého performeři zkoumali projevy a výrazy mužskosti. Jiný rozměr a také původ názvu dodal projektu Newsonův úraz, který si způsobil při tanci, a poranil si Achillovu šlachu. Při této zkušenosti, kdy nebyl schopný chůze, natož tance, si začal uvědomovat svou zranitelnost a pojmu Achillova pata přidal na adekvátnosti. Achilles, bájný řecký hrdina, byl nepřemožitelným válečníkem v Trojské válce. Matka ho jako dítě ponořila do řeky Styx, aby se stal nezranitelným, ale jeho pata, kterou svírala v ruce, zůstala neponořena. Právě jejím poraněním, způsobeným šípem seslaným bohem Apollónem, přišel Achilles o život. Z těchto poznatků stvořil Newson *Enter Achilles*, choreografii, která je zamyšlením se nad mytickým obrazem Muže, o požadavcích, které se na něj kladou, o tváři, kterou si před společností z několika důvodů snaží zachovávat⁵².

Představení začíná intimní scénou, ve které jeden z 8 protagonistů leží na zemi pod přikrývkou, kterou sdílí s nafukovací pannou. Chová se k ní velice něžně, jako k opravdové přítelkyni, a divákům je díky zrcadlu v boku jeviště poskytnutý náhled na nejmenší detaily tohoto aktu, což umocňuje privátnost okamžiku. Scéna se mění v hospodské prostředí, kde se muži scházejí, aby společně sledovali automobilové závody. Zprvu se upravují před zrcadlem, využívají neustálé opakování civilních gest jako srovnávání kravaty nebo česání vlasů, čímž zobrazují potřebu vypadat dobře a zachovat si tvář i před svými blízkými přáteli. Rekvizitami, které tanečníci využívají téměř v celém představení, jsou naplněné sklenice piva. Během velmi náročné fyzické akce, převalování přes sebe, točení, kotoulů, salt nad sklenicemi, pádů a balancování sklenic na svých tělech, se jim daří rozlít minimum jim drahocenného nápoje. Partnerina je akrobatická, performeři po sobě skáčou, vyhazují se navzájem do výšky i do dálky, vyznačují se přesností a správným timingem pohybů. Pohyby jsou doprovázené pokřiky, posměšky a zpěvem, který zní obhrouble a opilecky, vzhledem k hospodskému prostředí. Postavy se opichují, hecují a karikují homosexuální projevy. Jeden z nich tyto útoky na odlišnou orientaci nepodporuje a strhuje na sebe svým distancováním pozornost okolí. Zbytek mužů na něj doráží a snaží se ho omezit v pohybu, on jim ale chytře uniká a nakonec ze sebe

⁵¹ VANGELI, Nina. Marsyas aneb stažená kůže. In *Svět a divadlo*. 1995, roč. 6, č. 6, s. 90-101. ISSN 0862-7258 s.

100

⁵² tamtéž. s. 100

strhá oblečení, pod kterým skrývá převlek Supermana. Popichování ostatních nekončí, posléze však Superman dokáže k jednomu z mužů nalézt cestu. Snaží se ho naučit půvabné triky s míčem, což mu překazí jiný performer, kradoucí míč ke kopané. Za trest mu Superman nekompromisně oholí hrud', stehna i zadek. Muž zbavený mužského porostu schytá výsměch od ostatních, kteří se svou nepoztráčenou mužností snaží vypíchnout prováděním kliků, stojkami a náročným floorworkem. Supermanův výstup končí artistickým číslem na laně uprostřed jeviště, na které vytáhne také číšníka.

Každý z performerů má svůj charakter, tvořící spektrum nám dobře známých mužských typů. K charakteru patří také slabina, kterou se snaží postavy skrýt. Stejně jako funguje většina mužských skupin, prokazují zde muži nebojácnost, odhodlání, jistotu a soudružnost, když se skupinou splývají a ničím se neodlišují. Achillova pata každého z nich se vyplaví na povrch, jakmile projeví určité vlastnosti, za které se před ostatními stydí. Jemné pohyby, povolené svalstvo a další nedostatky se projevují průběžně, ovšem zásadním odhalením v příběhu je objevení nafukovací panny v hospodě. Před očima milence jí házejí po zemi, mlátí, dopouštějí se sodomie, až ji nakonec brutálně rozříznou střepem. Zdrčený milenec ji vypuštěnou a od krve v náručí oplakává. Tato konečná scéna tvoří silný kontrast k předchozímu dění, které celou dobu balancuje mezi vážností a komedií. Spousta scén má sílu vyvolat v divákovi soucit a lítost k jednotlivým postavám, obsahuje ovšem značnou dávku přístupného humoru, rodícího se často až z groteskních pohybů performerů.

I přes to, že recenzí a kritik k této události nevzniklo velké množství, autoři se o ní posléze v pozdějších ročnících vesměs zmiňují jako o jedné z největších událostí tehdejší divadelní sezony. Pražské publikum dokázalo komunikativní humor díla ocenit. Podle Niny Vangeli tehdejší dramaturgie festivalu Tanec Praha podstoupila uvedením *Enter Achilles* riziko. Soubor DV 8 tvořil program společně s chorvatskou skupinou Montažstroj, která spadá také do kategorie pohybového divadla. Na festivalu tak neměly místo choreografie, které jsou vyjádřeny jazykem klasického baletu nebo tanečního neoklasicismu. Vyvážení konzervativnosti takových choreografií přílivem moderního tance, jehož smyslem a cílem není jeho jazyk sám, nýbrž výpověď tvůrce, však považuje za správnou⁵³.

⁵³ VANGELI. Nina. Praha v souvislostech tance aneb Tanec v souvislosti Prahy. In *Divadelní noviny*. 1995, roč. 4, č. 15, s. 3. ISSN 1210-471X

S pozitivní odezvou se setkala i uvedení dalších Newsonových děl, ovšem *Enter Achilles* můžeme považovat za divácky nejpřístupnější. Newson připouští, že spoustu věcí v jeho životě a jeho způsob myšlení, z nichž jeho choreografie vznikají, přijdou ostatním šokující. Svými produkcemi neprovokuje záměrně, pouze představuje věci, které existují a o kterých by se podle jeho názoru mělo hovořit. Přístupnost *Enter Achilles* potvrzuje také přiznáním, že svým způsobem vznikl na popud okolí, které chtělo, aby udělal populárnější projekt. Snažil se tedy tomuto požadavku vyhovět, ovšem neopustil ze svých zásad, jen aby se publiku zavděčil. Pociťoval, že byl ale zavázán k potěše - "*bound to please*"⁵⁴. Právě tento název nese jeho další dílo, uvedené v Arše o dva roky později.

4.1.2. Bound to Please 1997

Předpremiéra nového projektu se odehrála 20. února 1997. Příjezd souboru byl velmi očekávanou akcí, jak je zřejmé z množství článků, které před představením vyšly. Tři po sobě jdoucí večery, kdy se *Bound to Please*, přeloženo *Zavázání k potěše* hrálo, byly beznadějně vyprodané⁵⁵. Newson o svém představení řekl:

*"Nový projekt DV 8 sleduje emocionální a psychologické přežívání jednotlivce ve společnosti v době, kdy jsou systémy komunikace ve stadiu nejvyšší dokonalosti. Vzhledem k dramatickému nárůstu sebevražd, šílenství, masových vražd, rozvodů, bezdomovství, užívání drog a počtu lidí, kteří žijí osaměle, to však vypadá, jako by lidská komunikace naopak upadala."*⁵⁶

Kateřina Hanáčková zmínila, že pro naši kulturní veřejnost bylo zajisté ctí, že si DV 8 pro svou předpremiéru vybralo zrovna Prahu, stejně tak to pro ni bylo poněkud varující. Z důvodu, že jsme již dohnali západní rozvinutý svět právě v aktuálnosti tématu, shrnutého v citované pasáži⁵⁷. Na nevhodnost zpracovávaného tématu, které se týkalo i naší tehdejší společnosti, proto nijak nepoukazuje.

Téma násilí, které zpracovával *Enter Achilles*, tedy v *Bound to please* vystřídá téma pozitivnějšího rázu - potěcha. Choreografie pojednává o tom, že lidé se chtějí navzájem potěšit, souhlasí s tím, že se k sobě budou chovat mile, podle

⁵⁴ NEWSON, Lloyd. Víc než o sex se Newson zajímá o téma moci. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 42, s. 19. ISSN 1210-1168

⁵⁵ VANGELI, Nina. Zavázání k potěše. In *Harmonie*. 1997, č. 4, s. 15. ISSN 1210-8081

⁵⁶ HANÁČKOVÁ, Kateřina. Zavázání jen k potěše? In *Práce*. 1997, roč. 53, č. 47, s. 13. ISSN 0231-6374

⁵⁷ HANÁČKOVÁ, Kateřina. Zavázání jen k potěše? In *Práce*. 1997, roč. 53, č. 47, s. 13. ISSN 0231-6374

požadavků společnosti, což je ovšem určitým způsobem svazuje. Potěcha se v Newsonově podání mění v závazek, předkládaný publiku opět nekonvenčním a šokujícím způsobem. Důležitý aspekt v díle tvoří také lidské tělo, konkrétně starší, opotřebované životem. Ústřední postavou je starší dáma, ztvárněná bývalou baletkou Dianou Payne-Myersovou. V roli naprosto bezprostředně prožívá své vzpomínky a vášně a své tělo před diváky bez ostychu odhaluje. Newson si při tvorbě projektu všiml, jak publikum Západu reaguje na těla, která nejsou ekonomicky či sociálně životaschopná, tedy stará, tlustá nebo ta s tělesným postižením⁵⁸. Svět tance, ve kterém se pohybovalo mnoho tvůrců kladoucích důraz na určitou tělesnou estetiku svých tanečnicků, lze považovat za spoluviníka ve vytvoření mylného přesvědčení, že si obézní, znetvoření či stará těla nezaslouží místo v umění, obzvláště odhalená. Móda a zvyky diktují, že tanečníci mají být mladí, krásní a štíhlí. V *Bound to Please* staví Newson soudobý tanec jako paralelu ke společnosti, jelikož v obou platí určitý harmonický řád. V tanci jsou prvky, které dávají věcem tvar, jsou velmi estetické a hezké, ale i takové, které krásu rozbourávají. Ve společnosti je tomu podobně - fungují v ní určitá pravidla, vedle nichž existuje také asociální, neočekávané chování⁵⁹.

Představení rozvíjí dvě dějové linky vedle sebe. Díky točně se postupně odkrývají okamžiky z interiérů a exteriérů, ve kterých se mladá tanečnice potýká s neschopností zapadnout do kolektivu tanečnicků a kde stará tanečnice prožívá poslední záchvěvy vášně s mladším partnerem. Na úvod v ustálených sekvencích provádí port de bras, později ochotně laškuje s tajuplným mladíkem, který se snaží lýtky zaklesnout o lýtka mladších tanečnic, které se od něj nesouhlasně stahují. Tanečnice se s ním posléze setká v soukromí, na schůzce. V puntíkatých šatech, namalovaná a s vlasy staženými do holčičího culíku na vršku hlavy, tančí s mladíkem kontaktní duet na schodech. Je plný rázných a temperamentních pohybů, záklonů a přetáčení. Mladík si ji neustále strhává na klín, jeho výraz však zůstává absolutně netečný. Mladá tanečnice ze začátku narušuje pravidelný rytmus tanečnicků na diskotéce, později také každodenní taneční hodinu, na které pedagog zadává cvičení, které se tanečnice snaží precizně provést, ovšem selhává. Když se zeptá, proč tato cvičení vůbec provádějí, pedagog odpoví, že se pokouší, aby byl každý stejný. Tanečnice postupně rezignuje na provádění

⁵⁸ BREMSER, Martha, Lorna SANDERS, ed. *Fifty contemporary choreographers*. Abingdon: Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-38081-2 s. 230

⁵⁹ NEWSON, Lloyd. Víc než o sex se Newson zajímá o téma moci. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 42, s. 19. ISSN 1210-1168

cvičení, plíží se tanečním studiem a strká do spolutanečníků, aby je vyvedla z rovnováhy. Scéna se změní ve složitou konstrukci, obsahující nejrůznější průhledy do soukromých okamžiků. Vidíme, jak mladá tanečnice tajně nacvičuje arabesky, pozornost však nejvíce upoutá úzký průhled, ve kterém se nahý pár starší tanečnice a jejího milence objímá a roztancovává milostný duet. Je plný vzájemné podpory, jemných dotyků a naprosté odevzdanosti jednoho druhému. V závěrečné scéně se protíná trénink tanečníků, provádějících v unisonu variaci skoků a battements, křečovitě se usmívajících na hudbu parodující minimalismus, s Dianou stojící před zrcadlem. Potom, co ji mladík odstrčil, vrací se opět ke svým zavedeným rutinním baletním pohybům jako v úvodu představení.

Krásné obrazy tvořené technicky precizními tanečními pohyby se značným nádechem parodie jsou neustále bourány a pozornost přitahují okamžiky, které by společnost označila za dysfunkční. Jedná se hlavně o duety páru rozdílného věku. Nad otázkou na kolik tyto scény mohly diváky pohoršit či šokovat polemizovali i autoři recenzí a kritik. Vesměs se shodují v tvrzení, že se pocity budou měnit z hlediska rozpoložení každého z diváků. Objevují se přídavná jména jako působivé, pravdivé, šokující, provokující, smutné, směšné, poetické ale i odpudivé. Velmi pochvalná kritika vyšla v Pražských novinách pod názvem *Úžasných osmdesát minut s DV 8* od Aleše Cigánka.

„... Bravurně, přesně a s veškerým soustředěním se na ty nejmenší charakterové i pohybové detaily. Výborný tanec, pohyb, gesta, mimika. Přímo výtečné inženýrské, jevištní využití kulis a scény. Podmanivá hudba, přesně a místy až decentně vystihující atmosféru na jevišti. Nezbyvá nic jiného než hluboce smeknout...“⁶⁰

Scéně přiřknuli výjimečnost i další recenzenti, Nina Vangeli ovšem považovala tanec za bezobsažný a neosobní, čímž podle ní *Bound to Please* nedosáhlo laťky, jakou soubor DV 8 nastavil s inscenací *Enter Achilles*⁶¹. Výkon Diany Payne-Myersové byl zřejmě impozantním, což zmínila např. Jana Soprová ve Večerníku Praha:

⁶⁰ CIGÁNEK, Aleš. Úžasných osmdesát minut s DV8. In *Pražské noviny*. 1997, roč. 2, č. 38, s. 14. ISSN 1803-4861

⁶¹ VANGELI, Nina. Zavázání k potěše. In *Harmonie*. 1997, č. 4, s. 15. ISSN 1210-8081

„... v roli staré ženy... ukázala Diana Payneová-Myersová, že Maja Plisecká není jedinou umělkyní, která si udržela vysokou profesionalitu a kondici do pozdního věku. Je neobyčejně pohyblivá, proměnlivá a dramaticky působivá...“⁶²

4.1.3. The Happiest Day of My Life 1999

Nejšťastnější den mého života se v Arše odehrál hned čtyřikrát, 12., 13., 14. a 15. května 1999. DV8 si Archu opět vybralo k předpremiéře projektu. V programu představení je v úvodu citát anglického básníka Kingsleyho Amise: *"Láska nás učí, kdo jsme, co jsme, a co je život sám"* (*Love teaches us who we are and what we are and what life is itself*). Navazuje na něj otázka, jestli jsme schopni přijmout důsledky tohoto poznání. Hlavním tématem díla je tudíž snaha o lásku a polemizování nad relevantností otázky *Miluješ mě?*. S tázáním totiž člověk doufá v jednoznačnou odpověď⁶³.

Příběh se odehrává na předměstí Halifaxu, ve kterém je téměř nemožné budování kariéry. Obyvatelé tak mají na práci jiné věci než obyvatelé velkoměsta, kteří mají ve svém prostředí spoustu pracovních nabídek. Řeší především sexuální vztahy. První půlka představení je plná víkendových zábav, nabitá sexuální energií, pohybuje se filmovou rychlostí a ukazuje nejrůznější scény. Přeplněný klub a s ním spojený druh tance, saunu, autobusovou zastávku v dešti, svatbu v kostele nebo obývací pokoj s orientálními koberci. Představuje se v nich pětice přátel, kteří rytmezují a roztancovávají civilní gesta a pohyby, jako např. zvedání činek či shánění taxíku v opilosti. Druhá půlka má temnější náladu, jeviště se přemění na bazén s malým ostrovem uprostřed, na kterém je obývací pokoj novomanželů. Do vody se postavy noří, aby se očistily a ponořily do svých fantasií, tanec na souši je jiný než pod vodou. Postupně se do vody noří i vše okolo a závěr je utlumený, připomínající pozvolné vymizení samotného života.⁶⁴

Soubor DV 8 přinášel na českou scénu aktuální a svým způsobem kontroverzní témata. Z dostupných recenzí a kritik vychází najevo, že provokativní náměty a jejich zpracování nepovažovalo publikum obecně za nevkusné, spíše autoři textů poukazovali na možnost, že se některým divákům mohou zdát určité scény až moc odvážné.

⁶² SOPROVÁ, Jana. Taneční bloudění světem. In *Večerník Praha*. 1997, roč. 7, č. 40, s. 13. ISSN 1210-1117

⁶³ *DV8 Physical Theatre* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.dv8.co.uk>

⁶⁴ IRMANOVÁ, Anna. Nejšťastnější den mého života. In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 3, s. 25. ISSN 1212-0839

4.2. Ultima Vez

Belgický soubor Ultima Vez, patří mezi nejznámější soubory současného světového tanečního divadla. V roce 1986 jej založil choreograf, tanečník, fotograf a filmový režisér Wim Vandekeybus. Jedná se o skupinu tanečníků, herců, výtvarníků a hudebníků, kteří tvoří a pracují společně na komplexních projektech založených na účincích pohybu, obrazu a hudby. V choreografiích je důležitá expresivita, dynamika, fyzická síla a energie jdoucí téměř až za hranice lidských možností. V současnosti se soubor kromě vytváření uměleckých projektů zaměřuje také na organizování vzdělávacích aktivit pro skupiny různého zaměření, spolupracuje s organizací Life Long Burning, podporující rozvoj současného tanečního umění v Evropě a s dalšími společensko-uměleckými organizacemi.

Vedoucí skupiny a choreograf Wim Vandekeybus se narodil 30. června 1963 v Herenthout v Belgii. Nejdříve studoval psychologii, věnoval se fotografii a bojovému umění. Posléze se začal zajímat o divadlo a oslovila ho tvorba Jana Fabreho, vlámského výtvarníka, choreografa a performerera. Zúčastnil se konkurzu do jeho souboru, ve kterém uspěl. Fabre ho okamžitě obsadil do svého představení *The Power of Theatrical Madness (Moc divadelního šílenství)*. Tím Vandekeybus započal dráhu profesionálního tanečníka, i když strávil v souboru jen rok a půl. Tvorba a spolupráce s Fabrem ho ovšem zásadně poznamenala, i když tvoří odlišné divadlo. Po odchodu ze souboru odjel do Madridu, kde se formovala jak myšlenka na vlastní taneční projekt, tak se odehrály i první konkurzy do projektu *What the body doesn't remember*, který se stal mezinárodně úspěšným. Ve Španělsku kvůli žádostem o granty na vznik projektu vznikl i název Ultima Vez, v překladu naposledy. Tvůrce si řekl, že slovo naposledy znamená, že příště to bude jinak. Nic se tedy neopakuje, zrcadlí naději na další, nové, lepší⁶⁵.

V souboru se vystřídalo několik umělců, zvláště proto, že jsou pro každý nový projekt vypisovány konkurzy, konající se po celé Evropě. Vandekeybus spolupracuje s užším okruhem lidí, kteří v jeho souboru působí delší dobu, ale princip konkurzů se během působení souboru osvědčil. V souboru se tak vystřídala široká škála umělců různých odvětví, tanečníků, performerů nového cirkusu, herců, muzikantů a dalších.

⁶⁵ *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz>

Díla souboru obsahují neodmyslitelné elementy, které tvoří profil jeho tvorby - napětí, tělo versus mysl, riskování, impulsy, fyzická akce, vášeň, intuice, instinkt. Představení jsou plná pohybových efektů, akrobacie na hranicích fyzických a tělesných možností a jejich příprava je velmi náročná. Často se stává, že tanečníci vybraní pro nastudování projektu při tvůrčím procesu odcházejí, protože je pro ně práce příliš vysilující. Vandekeybus se hraničními možnostmi těla snaží vyjádřit mezní okamžiky v životě⁶⁶.

4.2.1. Mountains made of Barking 1995

Poprvé mohlo pražské publikum spatřit Vandekeybusovu tvorbu v představení *Mountains made of Barking* 30. a 31. března roku 1995. Šlo o multimedialní představení pracující s tématem agrese. Zobrazovalo chaos panující v dnešním světě, který v lidech vyvolává agresivitu. Ta byla navíc umocněna hudbou, chvílemi až kakofonickou a nervy drásající. Tanečníci využívali pohyby, jako kdyby byli zasaženi proudem, zběsile sebou trhali a ladným pohybům nebyl věnován žádný prostor. Vzhledem k absenci nahrávky z představení přiblížím scény z představení pouze prostřednictvím krátké recenze Alexe Švamberka:

"...V agresi doprovázenou mnohdy výsměchem také vyústila většina scén. Dívku, která si nechala vyčistit uši a pochvalovala si, jak skvěle teď slyší i ty nejtíší zvuky, obklopil ohlušující řev ostatních; na tři nahé muže, kteří se pečlivě omývali, na závěr vysypali hlínu..."

"Předpověditelný byl i závěr představení - nemělo-li tratit na síle, musela nakonec téci krev. Pravda, jen na filmovém plátně, když slepý tanečník Said Gharby, jehož výkon na pódiu byl neuvěřitelný, zařídil slepici, aby nasýtil načrtnutou hlavu psovité šelmy..."

Zahraniční recenze potom vyzdvihují strhující taneční výstupy plné nečekaných zvrátů, fyzicky velmi dobře disponované tanečnice a ukazování nové, neotřelé estetiky pohybu. Jediná dostupná domácí recenze vyšla v časopise Svět a divadlo. V ní autorka Nina Vangeli poukazuje na předvídatelnost a jednostrannost, můžeme se v ní dočíst také o absenci jakéhokoliv sdělení nebo o stereotypním rytmu věčně používaných kroků, Vangeli nazvanými "přískoky plazmo". Domnívá se, že české publikum soubor přijalo vstřícně hlavně z důvodu, že tento taneční rukopis byl u nás v té době vzácný, a orientovanější

⁶⁶ VANDEKEYBUS, Wim. Člověk je brutální. In *Divadelní noviny*. 1997, roč. 6, č. 13, s. 8. ISSN 1210-471X

část diváků tvořená cizinci, tehdy představující valnou část diváctva současného tance u nás, byla vesměs zklamaná⁶⁷.

4.2.2. What the Body Doesn't Remember 1997

Druhá návštěva souboru v Praze proběhla ve dnech 26., 27. a 28. dubna 1997, kdy zde uvedli derniéru projektu *What the Body Doesn't Remember (Co si tělo nepamatuje)*. Pro opětovné nastudování svého debutu se Vandekeybus rozhodl proto, aby se vrátil ke kořenům a aby noví členové souboru poznali, co na začátku tvorby cítil a považoval za důležité.⁶⁸ Obnovení se projekt dočkal znovu v roce 2013.

Stěžejním prvkem je intuitivní reakce na ohrožení. Deset tanečníků a tanečnic se navzájem vyrušuje, ohrožuje, napadá a musí na sebe bleskově reagovat, aby si zajistili bezpečí.

Přibližně osmdesátiminutové představení je rozděleno na šest částí, které jsou postaveny na pohybových reakcích lidského těla na nejrůznější podněty - doteky, zvuky, impulsy. V úvodní scéně sedí tanečnice za stolem ozvučeným mikrofonem a údery rukou o stůl ovládá tanečníky, kteří leží před stolem. Převalují se z místa na místo, k sobě, od sebe, nadskakují těsně nad zemí a dopadají ve zkroucených spirálách. Ve druhé části si tanečníci staví, navzájem boří a přestavují svá útočiště, vyhrazené prostory, chodníčky a cesty malými i velkými křídovými kvádry. Nebezpečně je přehazují po scéně, z ruky do ruky, panuje mezi nimi neustálá koncentrace a využívají sebezáchovné fyzické reakce, aby se vyvarovali nehodě. Křída zanechává podlahu umazanou, na což navazuje třetí část, připomínající výstup uklízečů. Tanečníci si mezi sebou podávají a berou ručníky, pomocí kterých vytírají podlahu, a také saka, do kterých se oblékají a zase je svlékají. Ve čtvrté části, využívající pohybů ochranky letištní kontroly, jsou ženy neustále vráceny do rozkročeného postoje v upažení a tanečníci se rukama dotýkají jejich těl. Hladí je, osahávají, dávají jim různé impulsy i je zvedají, přičemž se jejich pohyby střídají mezi jemnými a surovými. Pátá část přesouvá tanečníky jakoby před objektiv fotoaparátu a zvuk stisknutí spouště jim přikazuje strnutí v pohybu, přeskupení a snahu nalézt příjemnou pozici, při čemž využívají židli. V poslední části jsou ležící tanečníci atakováni stojícími, kteří ve

⁶⁷ VANGELI, Nina. Růže tančí růže tančí růže tančí růže tančí růže. In *Svět a divadlo*. 1995, roč. 6, č. 4, s. 124-133. ISSN 0862-7258 s. 124

⁶⁸ VANDEKEYBUS, Wim. Vlámský soubor pohybového divadla vystoupí v Arše se svou prvotinou. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 97, s. 5. ISSN 1210-1168

složitým propletení a rychlém tempu dupou a míří na zranitelná místa ležících, kteří jim na poslední chvíli uhýbají.

Choreografie nerozvíjí žádný příběh, jde spíše o nalézání pohybových možností, choreografického jazyka autora a poukazuje na to, že pohyb, více než automatický či řízený, je instinktivní a impulsivní. Scény obsahovaly i dávku humoru, např. při kradení ručníků téměř profesionálními hmaty kapsářů, ovšem převažovaly scény nabitě agresí a ohrožením. V Praze bylo dílo uvedeno téměř po deseti letech od svého vzniku, a to co, v něm bylo tenkrát nového, v době pražské reprízy bylo již více známo. Přesto ho autor považuje stále za funkční a diváci při představení ani nedutali⁶⁹. Dana Paseková považovala premiéru *What the Body Doesn't Remember* za historický mezník, neboť významně ovlivnil další vývoj tance, a to i na americké půdě, kterou navštívil v roce 1988. Zvítězil originalitou, novostí, souhrnem fyzických dovedností nepocházející z tanečního světa, pohybujících se na hranici lidských možností. Pražskou reprízu přirovnává k představení *Enter Achilles* souboru DV 8, který byl největší událostí festivalu Tanec Praha '95⁷⁰.

Dorota Gremlicová vyzdvihuje v choreografii práci s rekvizitou, byla podle ní smysluplná a choreograficky konstruktivní. Pohybový jazyk Vandekeybuse označila za osobitý, obtížně zařaditelný do jednoznačné škatulky tanec, virtuózní i při integrování civilních pohybů⁷¹.

4.2.3. In Spite of Wishing and Wanting 2000

Nic není tak, jak si přejeme - takto zní překlad názvu dalšího z projektů, se kterým se soubor představil v Praze v prosinci roku 2000. Pro choreografii, jejíž obsazení tvořilo jedenáct mužů, složil hudbu David Byrne, americký zpěvák a muzikant, který v Arše koncertoval v letech 1994, 1998 a následně 2001. Vzhledem k absenci videozáznamu představení a neúplným informacím o struktuře a zpracování choreografie se zaměřím na styl autora. K němu se vyjadřuje také Dorota Gremlicová v Tanečních listech:

⁶⁹ VANDEKEYBUS, Wim. O energii pudu sebezáchovy. In *Harmonie*. 1997, č. 11, s. 16-17. ISSN 1210-8081

⁷⁰ PASEKOVÁ, Dana. Světová derniéra díla Wima Vandekeybuse v Arše. In *Denní Telegraph*. 1997, roč. 6, č. 102, s. 11. ISSN 1210-8391

⁷¹ GREMLICOVÁ, Dorota. Wim Vandekeybus: Muži-koně. In *Taneční listy*. 2001, roč. 38, č. 2, s. 2. ISSN 0039-937X

„... K Vandekeybusově stylu tak zřejmě patří přímé, zdůrazněné odkazování k přesně viděným výsekům reality - v nadsazené, někdy až bizarní poloze *In Spite of...* pronikavě působí autentické momenty z obecně sdílené zkušenosti. Tento smysl pro všednost se odráží i v pohybovém slovníku, který pracuje s civilním pohybem a těží z něj mimořádnou „divadelnost“...“⁷²

Vycházejíc z ostatních choreografií autora, práce s civilním pohybem je typickým znakem jeho tvorby. Pohyb každodenních činností pak v jeho podání nabývá na významu díky neustálému opakování, zmechanizování pohybu, prováděním pohybu maximálně detailní artikulací a dalšími způsoby. Podobně zachází s pohybem jeho současník Lloyd Newson, ale tato práce s pohybem se hojně vyskytovala již v choreografiích Piny Bausch. Choreografka pracuje se stupňováním akce, vycházející z jednoduchého pohybu, který má určitý význam. Opakováním akce a zrychlováním provedení tato akce přejímá jiný význam, nebo ten původní umocňuje. Dalším charakteristickým znakem, který s jejím stylem sdílí styl Vandekeybuse, je vytváření emočních situací spíše než vyprávění příběhu. Právě emoce a pocity jsou pro Pinu Bausch prvotními impulsy k tvorbě jednotlivých scén⁷³.

4.2.4. Scratching the Inner Fields 2002

Drbání skrytých místech - poslední představení souboru do roku 2002 vzbudilo velmi pozitivní ohlasy. Jedná se o představení čistě v ženském obsazení, pěti tanečnic a dvou hereček. Jedna z tanečnic pochází z Kolumbie, dvě jsou Francouzky, dále tančí Katalánka, Španělka, Švédka a dívka ze Skotska. Hlavním tématem je představitivost, fantazie, intuice, pocity, vzpomínky. V představení je využíván text belgického spisovatele Petera Verhelsta. Text je interpretován mnoha jazyky, tudíž ho lze chápat spíše jako poetický prostředek, nežli přímou výpověď. Autor jeho význam spojuje s tanečním rituálem, ve kterém bývaly často textové úryvky recitovány či zpívány, a apeluje na to, že rituální prvky by neměly být zapomenuty⁷⁴.

Ženy přichází na scénu v otrhaných šatech během toho, co diváci usedají. Shora na ně dopadají krvavě rudé chuchvalce a cáry, za kterými se ženami honí, chňapou po nich, omotávají si je kolem těla, rvou se o ně a divoce tančí po jevišti

⁷² tamtéž.

⁷³ PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, ISBN 80-239-6412-7 s. 136

⁷⁴ *Ultima Vez* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.ultimavez.com>

za doprovodu zvuků explozí, rachotu a železných úderů. Scéna se roztancovává čím dál tím víc, ženy z ní vybíhají a opět přibíhají, vyskakují do výšky, provádějí akrobatické prvky, jejich těla se vlní, proplétají a zmítají. Popud k dalšímu jednání jim často určuje text, ze začátku je přesvědčující, že to, co padá z nebe, nemůže být špatné, později se jejich těla svíjí v křečích a záškubech poté, co si vyprávějí o dětech narozených bez rukou či bez kostí apod. Mikrofony, co jsou na nich přilepené, umocňují každý zvuk doteku i dechu. Poté se spojí v jeden organismus, když se ve společném tanci nejdříve drží a podpírají, proplétají si paže a začínají více či méně používat sílu. Podmaňují si jedna druhou, zvedají se, postrkují a postupně se více prozkoumávají vzájemným dotykem. Splývají v objetích, líbají se na ústa a přenáší mezi sebou nikde nekončící proudy energie. Hranice těl jsou jakoby opticky narušena a ze změti, která je osvětlena jen pruhem světla, vylétávají končetiny a různé části těla. Skupina žen se proměňuje, do světla vstupují nové a nové partnerky a utvářejí nová seskupení a je vidět jen neustálý proud strkání a proplétání. Ve světle nakonec zůstává jedna osamocená dívka. V další scéně je pojídána a následně vyzvracena hlína, ženy si jí masírují do vlasů, hází ji na panely v pozadí scény, čímž na nich vytváří obrazce, nakonec jsou hlínou a dalším organickým odpadem zasypány. V závěrečné scéně se všechny objeví v křiklavých večerních šatech a usadí se s lucernami do hlíny a přednášejí něžné věty, jakoby z mužských představ. Jedna z žen je ovšem zalitá rudou tekutinou, pokouší se vstát, ale marně.

Jedná se o směsici obrazů a efektů, ve které je více než na strukturu a ucelenost kladen důraz na promyšlený pohyb. Autor uvedl, že při tvorbě mu taneční pohyby přišly až příliš zatancované, ovšem přiznal, že účinkující přistupovaly k pohybům velmi zodpovědně. K pohybu je podněcoval tak, aby si představovaly, po jakých věcech dychtí, jejich vlastní tužby, jakoby svými tělními otvory chtěly dostat vše ze sebe ven⁷⁵. Jedna z recenzentek považuje spojování tématu nepotlačitelných tužeb tak explicitně s ženami za povrchní, ovšem oceňuje, že autor se snažil pohybovými prostředky nalézt cestu k vyjádření a prozkoumání tajemství uvnitř našeho těla, které pohání city i tělo samotné⁷⁶.

Důležitou složkou představení byla práce se zvukem. Konkrétně byla novátorská ve využitím akusmonia, tedy orchestru reproduktorů. Pojem akusmatický,

⁷⁵ LE QUESNE, Lizzy. Něco uvnitř těla, něco víc, než si myslíme... In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 24-25. ISSN 1213-3450 s. 26

⁷⁶ VANDEKEYBUS, Wim. Drbání skrytých místeček. In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 26-28. ISSN 1213-3450 s. 25

původně znamenal „prováděný orální formou“, později se stal označením pro záhadný zvuk, jehož zdroj nebylo možné lokalizovat. Skladatel Francois Bayle ho použil pro označení hudby, která je vytvořena či upravena v nahrávacím studiu a poté promítnuta podobně jako film v kině za pomoci orchestru reproduktorů⁷⁷. V dnešní době je toto využití běžné, ovšem Vandekeybus za pomoci audiodesignéra Joshe Martina oživil dění na jevišti tehdy nevídaným způsobem. Díky chytře promyšlenému softwaru a umístěním reproduktorů se mohl zvuk a řeč přenášené mikrofony kumulovat a různě posouvat po celém prostoru divadelního sálu, čímž autoři dosáhli hlubšího pohlčení diváků do prostoru, ve kterém se jevištní dění odehrávalo. Představení se tak stalo pro českou taneční scénu velkou inspirací, vzhledem k tomu, že se k podobným experimentům začaly přiklánět naši tvůrci. Můžeme uvést např. Jana Kodeta nebo choreografie Terezy Indrákové, Mirky Eliášové a Ioanny Mony Popovici souhrnně nazvaných *Dech, puls, světlo* a uvedených v Ponci v březnu roku 2002⁷⁸.

Důležitým znakem Vandekeybusova stylu je správné načasování akcí. Jeho interpreti tvoří v pohybových a tanečních sekvencích neustálé momenty překvapení a fyzického risku. Ač jde často o velmi jednoduché formy pohybu, jejich provedení, rychlost, přesnost a naprostá uvědomělost interpretů, kteří přesně vědí, kde v prostoru se nacházejí, jim dodává virtuozitu. Pohybový rukopis Vandekeybuse silně ovlivnil Lenku Flory⁷⁹ a výše zmíněných znaků si můžeme také povšimnout v tvorbě nyní působícího souboru Farma v jeskyni.

4.3. Min Tanaka a Sankai Juku

4.3.1. Min Tanaka

Min Tanaka byl ve zvoleném období pravidelným, ne-li nejčastějším hostem Archy. Vystoupil zde více než třicetkrát a ke spolupráci si zval řadu dalších umělců. Kromě slavnostního otevření společně s Johnem Calem otevíral Archu i po rekonstrukci po povodních, kdy tančil přímo ve Vltavě. Ondřej Hrab se o něm dozvěděl přes známou, která mu z Japonska poslala dopis, ve kterém se zmiňovala o Tanakovi jako o geniálním tanečnickovi, který byl tehdy vyhlášen

⁷⁷ PAŠMIK, Jaroslav. Tanec v akusmoniu. In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 34-35. ISSN 1213-3450 s. 34

⁷⁸ tamtéž, s. 35

⁷⁹ viz podkapitola Lenka Flory a Simone Sandroni

nejlepším umělcem císařství⁸⁰. Po jeho napůl ilegální návštěvě v Praze se stali dlouholetými přáteli. Tanaka seznámil Čechy se žánrem japonského tance butó.

Tato forma tanečního divadla vznikla v Japonsku koncem 50. let. Vzniku takto svérázného tanečního a divadelního projevu předcházelo neblahé rozvrácení tradičních hodnot v důsledku atomového bombardování Hirošimy a Nagasaki a následná amerikanizace japonské kultury i životního stylu. Průkopníky tohoto tance byli Tatsumi Hijikata a Kazuo Ohno. Ze začátku tato forma tance existovala pouze v japonském undergroundu, ale díky napůl utajenému (bez přístupu médií) hostování některých osobností v Evropě a USA se dostala do celosvětového povědomí. Česká republika se s ním seznámila především díky Minu Tanakovi, který sem zajíždí od poloviny 80. let pravidelně.

Japonské slovo butó znamená v překladu prostě tanec. Zakladatel stylu butó Hijikata ho nejdříve pojmenoval „ankoku bujó“, neboli temný tanec, později ho změnil na „ankoku butó“, což znělo tradičněji. Jeho následovníci ovšem své umění pojmenovávali jen „butó“, tedy tancem. Taneční veřejnost proto slovo „butó“ spojuje pouze s jedním stylem, čímž se význam slova posunul od celku ke konkrétnímu projevu⁸¹.

Butó nemá žádný kodifikovaný pohybový systém, jde o velmi otevřenou formu tanečního projevu, skrz který tvůrci a tanečníci uvádějí do pohybu své vnitřní obrazy a pocity. Velký důraz je kladen na individualitu tanečníka i jeho mentalitu. Přesto obsahuje určité charakteristické estetické jevy, jako je vkusnost, jednoduchost pohybu, kladení důrazu na malý, jemný pohyb a těžiště těla je v butó sníženo. Během tance si tanečníci představují různé obrazy, které jim pomáhají dodat pohybovou kvalitu.

Tanaka se narodil 10. 3. 1945 v japonském Hačiodži poblíž Tokia. Pět let se věnoval klasickému a modernímu tanci, poté se začal zajímat o styl butó, se kterým poprvé vystoupil jako sólový tanečník v roce 1973. Od té doby se věnuje jak sólovým projektům, tak skupinové tvorbě se svou skupinou Mai Juku⁸². Na svou farmu Hakušu v horské vesničce Daibo pozval i Ondřeje Hraba, který si

⁸⁰ HRAB, Ondřej. Archa pluje pořád dál. In *Reflex*. 2014, roč. 25, č. 25, s. 52-53. ISSN 0862-6634 s. 52

⁸¹ BUREŠOVÁ, Lucie. *Fenomén Butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2007) s. 11

⁸² DVOŘÁK, Jan, Vladimír HULEC, ed. *Příští vlna: Next Wave: Antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-3-6 s. 250-255

vyzkoušel, že Tanakův soukromý i umělecký život se překrývají. Tanaka tvrdí, že pokud má být umění poctivé, musí se vracet ke svým kořenům. Velmi náročný fyzický trénink často vede na poli, kde pěstuje rýži a čaj a chová zde slepice, které musí hosté a tanečníci před ranním tréninkem nakrmit. Následuje trénink „muscles and bones“, plný skákání a běhání na slunci, po obědě z vypěstované rýže a zeleniny se trénink zaměřuje na cvičení na imaginaci či práci s partnerem⁸³. Tanaka často vystupuje v přírodě, pořádá festivaly a vede nejrůznější dílny po celém světě i v Praze. Poprvé se u nás představil tajně v roce 1984 v klubu Na Chmelnici s inscenací *Emoce*, událostí se pak stalo jeho představení *Svěcení jara* v roce 1992 v Národním divadle a samozřejmě řada jeho vystoupení s nejrůznějšími umělci v Divadle Archa. Proslul nejen osvobozením od konvenčního pojetí těla, tančením nahý v ulicích i v přírodě, ale také svým osobitým stylem tance, který nazývá „body weather“ - počasí těla. Zkoumá v něm stavy lidského těla, vztahy k přírodě, k podnebí, proměnám počasí, k živlům i ke smrti⁸⁴.

Se svým souborem se představil v Arše v roce 1995, premiérou *I was born from the Earth*, tedy *Jsem zrozen z hlíny*. Tímto započala řada jeho choreografií vytvořených přímo pro Archu. Představení začínalo ve foyer, kde Tanaka tančil s kazetovým magnetofonem a tančil mezi diváky v téměř bezprostřední blízkosti. Až poté byli vpuštěni do sálu, kde na ně čekali tanečnice v kimonech a polonahý mladík, kteří roztancovali různé vztahy mezi sebou, až byli nakonec nazí uprostřed jeviště zasypáni hlínou, jako symbol znovuzrození právě z oné hlíny⁸⁵.

Kromě sólových představení upoutal pražské publikum trilogií inspirovanou pohádkami bratří Grimmů. Jednalo se o mezinárodní projekt vytvořený přímo pro Archu, spojující profesionální umělce i amatéry. Tvůrčí tým zahrnoval české, slovenské, srbské, slovinské a francouzské umělce. Pohádky patřily během dětství Tanaky v Japonsku do povinné školní literatury. Z nich mu utkvěly v hlavě jen dojmy, ne příběhy. Nejde tedy o zpodobnění konkrétních pohádek, i když je možné, že divák je schopen je z představení vyčíst⁸⁶.

⁸³ 3. Ondřej Hrab - Show Jana Krause 6. 6. 2014. In: Youtube [online]. 07.06.2014 [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qxcBaC5hmkU> Kanál uživatele Show Jana Krause.

⁸⁴ DVOŘÁK, Jan, Vladimír HULEC, ed. *Příští vlna: Next Wave: Antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-3-6 s. 250-255

⁸⁵ HULEC, Vladimír. Min Tanaka. In *Taneční listy*. 1996, roč. 34, č. 4, s. 10-11. ISSN 0039-937X s. 10

⁸⁶ TANAKA, Min. Sám jím a tančím. In *Večerník Praha*. 1997, roč. 7, č. 108, s. 13. ISSN 1210-1117

Premiéra *Grimm Grimm - Book one, Journey to the Past and the Future (Kniha první, Putování minulostí k budoucnosti)* se odehrála 12. června 1997. Druhý díl *Grimm Grimm - Book two, Fleeting Moments in the Neighbourhood of Eternity (Kniha druhá, Pomíjivé okamžiky nedaleko věčnosti)* 10. června 1998. Na tomto díle se podílela naše zpěvačka, houslistka a herečka Iva Bittová (*1958). Díl třetí *Grimm Grimm - Book three, Stories about Snow Whites (Kniha třetí, Příběhy o Sněhurkách)* měl premiéru 12. června 1999.

K premiéře prvního dílu napsala Nina Vangeli v Lidových novinách:

"...jaksi přirozeně a vnitřně, se Tanakovi daří v jednom představení sloučit věci vzdálené a zdánlivě neslučitelné jako butó a klauniádu. Ostatní herci spíše sekundují... také volná spojitost jednotlivých scén má vedle svobodné představitelství i své nevýhody: někdy ulpívá příliš dlouho u podružného motivu, schází gradace a naše orientační evropské rytmy a kadence..."⁸⁷

Tanaka se během hostování v 80. letech stal synonymem tanečního undergroundu, který byl oslavovaný a přijímaný, ale i nenáviděný a odsuzovaný⁸⁸. Jeho díla se v té době vyznačovala otevřeností a nepředvídatelností, zkoumal onu meteorologii vlastního těla. Postupem času svá poznání syntetizuje, svým choreografiím dodává obsah a předem daný tvar. Neopouští ovšem jemu blízkou improvizaci. Tanakovo umění, stejně jako butó, přicházelo z Dálného Východu a v Evropě nemělo srovnatelnou jevištní formu. Zabývá se však zkoumáním nitra člověka, otevírá se přírodním živlům, démonům i bohům v lidech i okolo nich. Jeho styl nemusí vyhovovat všem, jak poukazuje Vladimír Hulec, který ve svých kritikách zmiňuje, že Vladimíru Vašutovi Tanakův styl tance nic neříká⁸⁹. Vysoká návštěvnost Tanakových představení ovšem poukazuje, že toto umění pražské diváky zajímalo.

4.3.2. Sankai Juku

Butó bývá spojováno s koncentrací na nezvyklý, mnohdy velmi pomalý a minimálistický pohyb. V době, kdy už pražské publikum Tanaku znalo z několika představení, v roce 1998, v Arše hostovala japonská skupina Sankai Juku, která tyto typické prvky butó doplnila o preciznost formy, podle kritik dotaženou do nejmenšího detailu. Alex Švamberk Tanakovu zemitost, důraz kladený na vnitřní

⁸⁷ VANGELI, Nina. Bizarní Evropa japonskýma očima. In *Lidové noviny*. 1997, roč. 10, č. 138, s. 10. ISSN 0862-5921

⁸⁸ HULEC, Vladimír. Min Tanaka. In *Taneční listy*. 1996, roč. 34, č. 4, s. 10-11. ISSN 0039-937X s. 10

⁸⁹ HULEC, Vladimír. Min Tanaka. In *Taneční listy*. 1996, roč. 34, č. 4, s. 10-11. ISSN 0039-937X s. 11

prožitek a improvizaci staví do kontrastu k pohybům tanečníků Sankai Juku, které byly přesně vyměřeny a precizně provedeny⁹⁰.

Soubor Sankai Juku založil v roce 1975 tanečník a choreograf Ušio Amagacu. V Arše 27. září 1998 uvedl své dílo s názvem *Unetsu (Vejce zrozené zvědavostí)*, které vytvořil již v roce 1986.

Vejce je pro autora zřejmě symbolem křehkosti života. Vejce, která byla součástí scénografie, narušovala symetrii scény, tvořenou čtvercovým bazénem. Do jednoho z rohů se bez přestání sypal písek, do druhého přitékala tenkým pramínkem voda. Některá vejce ležela na vodě, některá na dlouhé zavěšené niti a jedno leželo na břehu. Pohyb byl ovšem primární. Zpomalený pohyb byl ještě zpomalenější, opakoval se v dlouhých sekvencích, obsahoval rozvážné přecházení tanečníků po prostoru, zkoumání vajec, balancování, pomalé vstávání, tanec pod proudící vodou i sypajícím se pískem.

Texty napsané k pražskému uvedení díla opět poukazují na možnost, že tento styl nemusí vyhovovat všem divákům. Sankai Juku vytvářelo obrazy reflektující lidské otázky o životě a smrti v jistých okamžicích téměř nepostřehnutelnými pohyby, proto se může zdát, že se před očima diváků v podstatě nic neděje, a pro nepoučenou část publika může představení vyznít nudně⁹¹. Může působit také chladně a sterilně, může jemu být vytýkána postrádající spontánnost. Typickými zpracovávanými prvky butó jsou vnitřní klid, vyrovnanost a svým způsobem také meditace. Tyto prvky mohou představovat kulturní tradici stojící v opozici proti rychlosti pokroku. Představitelé stylů butó v Arše tak tvoří naprosto odlišnou linku tvůrců tanečního divadla, než jsou již dříve zmiňované produkce plné nepředvídatelné fyzické akce souborů DV 8 či Ultima Vez. Tímto se jen potvrzuje, že vedení divadla se snažilo divákům poskytnout díla z nejrůznějších tanečních žánrů.

4.4. Lenka Flory a Simone Sandroni

Lenka Flory (*1966) je významnou osobností českého současného tance, kterému na začátku jeho rozkvětu vydobývala prostor. Tanečnice, režisérka, choreografka, pedagožka a jevištní výtvarnice je dcerou a byla i žačkou Evy

⁹⁰ ŠVAMBERK, Alex. Dokonalost formy Sankai Juku. In *Taneční sezóna*. 1998, roč. 2,3, č. 10/98-1/99, s. 7. ISSN 1212-0839

⁹¹ BENONIOVÁ, Marcela. Vzpouza těla. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 3, s. 5. ISSN 0039-937X

Blažíčkové. Původně byla přesvědčená, že se bude zabývat biologií, věnovat se tanci na profesionální úrovni ji ale nepřesvědčila maminka tanečnice, ale vystoupení Baletu XX. století francouzského choreografa Maurice Béjarta v Praze v roce 1987. Fascinovala ji především profesionalita a organizace souboru a jeho přístupu, pracovitost a nasazení souboru jako kompaktního tanečního tělesa⁹². Před touto událostí již působila jako tanečnice ve Studiu komorního tance vedeném její matkou, první profesionální angažmá získala v Německu v Czurda Tanztheater (vedoucí Jutta Czurda). Tam se se studiem vydali na první mezinárodní turné, které pokračovalo také v Anglii a Itálii. V Německu se posléze vdala za svého prvního manžela, jehož příjmení Flory si nechala. V roce 1991 se stala členkou souboru Ultima Vez, v letech 1993-1995 spolupracovala s bruselskou taneční skupinou Ernesto a zároveň vyučovala na Konzervatoři Duncan Centre. V roce 1994 založila festivalový projekt, nejdříve pod názvem Festival progresivních osobností tanečního divadla, později Festival nového tance Konfrontace. Se studenty a pedagogy Duncan Centre vytvořila choreografii *7 hodin 35 minut*, úspěšnou choreografií byla také *...A kde je Marie?* (1995), na základě které byl tvůrčí tým pozván na American Dance Festival v Severní Karolíně a na další německé a britské festivaly.

Festival progresivních osobností evropského tanečního divadla založila s ideou přispění k rozvoji českého tance. Na základě své zahraniční zkušenosti byla jeho podobu a fázi schopna srovnat s vývojem v západní Evropě. V rámci festivalu byly v sále Divadla Duncan Centre měsíčně představovány osobnosti současného tance. Jednalo se spíše o komorní, autorské práce choreografů, čímž festival vytvářel protipól pro festival Tanec Praha, a tím z části i pro Archu. Součástí festivalu byl také vzdělávací program v podobě workshopů a dílen, které byly vedené hostujícími umělci. V roce 1996 se festival etabloval do Festivalu tanečního divadla.

Simone Sandroni (*1967) je italský choreograf, tanečník a režisér, který stál u zrodu souboru Ultima Vez. Právě tam se potkal s Lenkou Flory. Choreograf Wim Vandekeybus z nich od začátku vytvářel pár⁹³. V roce 1993 oba dva ze souboru odešli a Sandroni v Belgii založil vlastní soubor Ernesto. Jako hostující pedagog a choreograf působil na Duncan centre a uvedl zde několik svých choreografií, jako

⁹² *Divadelní noviny* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz>

⁹³ tamtéž

Get There (1994) nebo Midsummer Night Dream (2000). V letech 1996 - 2000 také spolupracoval s italským souborem Associazione Sosta Palmizi.

Skupinu *Dèja Donnè* společně založili v Praze v roce 1996, kdy začali také vytvářet stejnojmennou inscenaci, která měla premiéru v belgickém Gentu v roce 1997. Soubor je svou produkcí na taneční scéně znám svou dávkou humoru, spektakulárními prvky a občas je považován za "taneční klauniádu"⁹⁴. Choreografický um ani taneční výkony ovšem nezůstávají v pozadí a soubor si získal významné postavení ve světě současného tance. Se svými projekty se zúčastnil mezinárodních přehlídek a festivalů a byl uváděn v divadlech po Evropě i Americe.

4.4.1. Dèja Donnè 1998

Představení *Dèja Donnè* bylo v Arše uvedeno v rámci festivalu Tanec Praha 20. června 1998. V programu divadla stálo, že se jedná o ústřední představení festivalu plné jemného humoru a sebeironického pohledu na mezilidské vztahy⁹⁵.

První scénu otvírá sám Sandroni společně k jeho postavě kontrastním vysokým Ondřejem Vajsarem, kteří si v civilním oblečení cosi šuškájí na jevišti již za příchodu posledních diváků. Absolutní pozornost diváků upoutá Sandroni, který vstoupí mezi diváky a rozdává vyvoleným květiny, v čemž ho následují i ostatní tanečníci. Následuje dlouhé sólo dívky, ve kterém střídá živelné taneční dialogy s mluvenými, o odpudivých vztazích mezi muži a ženami. Dívka objímá diváky rozpřáhnutými gesty rukou, které jí pak někteří z vyvolených diváků fyzicky a hromadně oplácejí ke konci představení. Konci předchází dramatický duet, ve kterém se eroticky nabitě konfrontační pohyby mění v davovou psychózu, když jsou pohyby a taneční kroky neustále opakovány.

Choreografie nedbá na narativní souvislost, scény se proměňují, situace se někdy kříží, odehrávají zároveň, taneční výstupy končí hereckými etudami a naopak. Choreografie je náročná, pohybové vazby plynulé a logické a jejich dynamika má vnitřní opodstatnění⁹⁶.

Jana Návratová zmínila, že v Arše byla choreografie uvedena v jiném obsazení, než při premiéře v Divadle Duncan Centre v roce 1997. Došlo k výměně dvou

⁹⁴ MCLAREN, Ewan. *Déja donné* v Čistopise nahlédli do "třinácté komnaty". In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 51-52. ISSN 1213-3450 s. 51

⁹⁵ *Divadlo Archa* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://ok.cz/archatheatre/>

⁹⁶ NÁVRATOVÁ, Jana. *Déja donné* aneb Simone je nejkrásnější. In *Taneční sezóna*. 1997, roč. 1,2, č. 5/97-1/98, s. 12. ISSN 1212-0839

interpretů, ale změnil se také poměr mužů a žen, čímž se změnil i vztahy postav. Návrátová však tvůrcům změny nevytýká, všímá si, že je využily k celkové inventuře choreografie. Některé scény přibyly, některé ubyly, představení podle ní evidentně vyzrálo. Z tohoto tvrzení je patrné, že soubor vychází při tvorbě z individualit tanečnicků. Proto se v případě nového obsazení nejedná jen o přezkoušení jednotlivých tanečních partů, ale i o vycházení z individuálních kvalit interpretů a jejich promítnutí do celkového vyznění díla.

4.4.2. Aria Spinta 1999

V Arše se po roční pauze soubor představil s choreografií *Aria Spinta* (název je slovní hříčkou, která se dá jen velmi volně přeložit jako stlačený vzduch před explozí nebo jako škobrtavá arie⁹⁷) 29. a 30. září. Reprízy se uskutečnily následující rok 13. dubna, 30. září a 1. října. Sandroni v choreografii opět představoval hlavního interpreta. Choreografie měla premiéru 30. června 1999 v La Filature Mullhouse ve Francii, pozdního uvedení v Praze se dočkala hlavně z toho důvodu, že tanečníci souboru byli zvyklí na honorář ve výši evropského standartu, jehož sumu prý české vstupné nebylo schopné pokrýt. Na představení v České republice bylo nutno doplácet ze zahraničních tržeb⁹⁸.

Vzhledem k absenci nahrávky představení postihnu obsah prostřednictvím glosy Anny Irmanové z Taneční zóny:

"...Představení se odehraje jakoby omylem, Sandroni na jeho začátku prodává plechovky s pitím a trička s obrázkem a nápisem Aria spinta. Následuje řešení technických nedostatků jeviště, problémy se zvukem i neposlušným osvětlovačem a celé to končí padáním špatně upevněných kulis. Choreografii Aria Spinta můžeme zařadit mezi ta díla, která vznikají na základě popření konvence, jak má vypadat představení a co všechno se nesmí na jevišti stát..."⁹⁹

Nina Vangeli popisuje představení jako divadlo plné lehkosti, nenucenosti, vyvážených rytmů, jako jeden velký taneční kabaret v civilu, vtipný, přístupný všem¹⁰⁰. Chválí i interprety, kterými byly Chorvatka Ivana Jozic, Bulharka Teodora Popova, Američanka Anise Smith a vedle Sandroniho také Ondřej Vajsar.

⁹⁷ PASEKOVÁ, Dana. Aria Spinta ????. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 9, s. 2. ISSN 0039-937X

⁹⁸ tamtéž

⁹⁹ IRMANOVÁ, Anna. Trička s nápisem Aria Spinta. In *Taneční zóna*. 2000, č. 2, s. 40. ISSN 1213-3450

¹⁰⁰ *Divadlo Archa* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://ok.cz/archatheatre/>

Dana Paseková ve své recenzi v Tanečních listech množství mluveného slova nepovažuje přímo za negativum, jelikož kvalita tanečních výstupů byla podle ní dobrá¹⁰¹. Za chybu ovšem označuje pomalý rozjezd představení a vztah s obecněstvem, které je vynucováno komunikovat s tanečnický. Takové akce prý pražské publikum již zažilo několikrát a vypěstovalo si k nim spíše averzi, nežli pocit osvěžení¹⁰². S tímto přístupem se dodnes hojně setkáváme. Taneční představení často vyzývají diváky, aby komunikovali s tanečnický v bezprostřední blízkosti, verbálně či neverbálně. Zmínka Dany Pasekové nám podává informaci, že již na začátku století nešlo o nic převratně nového. V současnosti je komunikace mezi tanečnický a diváky často doháněna do extrémů. Diváci jsou zváni na jeviště, prostor určený pro tanec se nijak neohraničuje od prostoru pro diváky, tudíž si publikum může zvolit, odkud a jak bude tanec probíhající okolo něj sledovat. V divákovi to může do určité míry budit pocit, že se na představení určitým způsobem podílí, a pro tvůrce mohou být tyto prostředky dobrým nástrojem, jak udržet divákovu pozornost.

4.4.3. In Bella Copia 2002

Pro českou premiéru *In Bella Copia*, tedy *Čistopis* (2001), si soubor opět zvolil Divadlo Archa, a odehrál zde svou choreografii 30. ledna a 1. února 2002. V choreografii je patrné, že pracuje s osobní emocionální zkušeností každého tanečnicka. Spektakulární prvky typické pro díla souboru *In Bella Copia* obsahuje, ovšem na rozdíl např. od nadlehčeného *Aria Spinta*, je mnohem více citově zasahujícím dílem tanečnického divadla. V úvodu je totiž divákům sděleno, že tento večer si každý z tanečnicků splní svá skrytá přání. Obsazení bylo opět mezinárodní - vedle Sandroniho a Ondřeje Vajsara tančili čeští tanečnický Jan Beneš, Jiří Málek a Lea Čapková, bývalí absolventi Konzervatoře Duncan centre. Dalšími tanečnicemi byla Masako Noguchi z Japonska a Italka Barbara Toma¹⁰³.

Choreografie nemá formu souvisle vyprávěného příběhu, jde spíše o obrazy každého ze sedmi interpretů, kteří představují svoje vlastní soukromé příběhy. Choreografie se rozvíjí neustále se měnícími sekvencemi tanečnických výstupů, do kterých tanečnický přicházejí skrze množství kostýmů, které na sebe oblékají, visících na věšáku nalevo jeviště. Na jevišti také obsluhují konstrukce s reflektory, za kterými se stávají spíše osvětlovači než tanečnický.

¹⁰¹ PASEKOVÁ, Dana. *Aria Spinta* ????. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 9, s. 2. ISSN 0039-937X

¹⁰² tamtéž

¹⁰³ *Divadlo Archa* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://ok.cz/archatheatre/>

Ewan McLaren uvádí, že v předchozím díle souboru *Aria Spinta* byly výkony interpretů sice intenzivní, ale bez silnějšího niterného osobního prožitku, a proto pro něj v konečném vyznění zůstalo představení jen zábavným kusem. V *In Bella Copia* naopak zmiňuje, že na jevišti došlo k intenzitě nelíčeně autentických, syrových emocí, jaká je na soudobé taneční scéně vsutku vzácná¹⁰⁴.

4.5. Spolupráce Russella Maliphanta a Michaela Hullse

Dosud jsem se zaměřovala především na pohybovou stránku představení, ovšem v současném tanci je stejně jako v dalších žánrech současného umění často velký důraz kladen na vytvoření syntézy všech složek jevištního ztvárnění. Dalo by se tvrdit, že světlo je neoddělitelnou součástí tanečního divadla, je jakýmsi médiem dodávající další rozměr a stejně jako pohyb může být svými možnostmi a funkcemi nositelem témat. Ve světě současného tance je významnou osobností světelný designér Michael Hulls, jehož tvorba byla v Arše představena v 90. letech a na začátku 21. století hned v několika podobách.

Michael Hulls se narodil v roce 1959 a studoval tanec a divadlo na Dartington College ve Velké Británii. Díky své práci je považován za ikonu současného tance a jeho díla vzešlá ze spolupráce s choreografy vyhrála několik významných cen. Kromě choreografů Russella Maliphanta, jehož tvorbě se tato podkapitola věnuje, spolupracoval např. s Jonathanem Burrowsem¹⁰⁵, který v Arše vystoupil v říjnu 1998. Uvedl choreografie s nádechem jemné ironie *Hands (Ruce)* a *Things I don't know (Věci, které neznám)*, na kterých s Hullsem ovšem nespolečně pracoval.

Hulls měl možnost spolupracovat s dalšími umělci, jako Sylvíí Guillemovou, Robertem Lepagem, Akramem Khanem, Meg Stuartovou, Javierem de Frutos a baletními soubory v Německu, Nizozemí, Francii, Norsku, Velké Británii i v USA. Dodnes spolupracuje s londýnským tanečním divadlem Sadler's Wells.

Nejznámější se stala především spolupráce Hullse a Russella Maliphanta, britského tanečníka a choreografa narozeného v roce 1961. Od dětství se

¹⁰⁴ MCLAREN, Ewan. Déja donné v Čistopise nahlédli do "třinácté komnaty". In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 51-52. ISSN 1213-3450

¹⁰⁵ Angličan Jonathan Burrows (*1960) studoval na The Royal Ballet School a následně tančil v Royal Ballet po dobu 13 let. Ačkoliv se klasickému tanci věnoval řadu let, jeho choreografická tvorba vychází převážně z pohybového materiálu, který je od klasického tance velmi distancován. Zaměřuje se na přenášení pozornosti z jednoho tanečníka na druhého, soustředění energie do neočekávaných výbuchů, detailní pohyby, dramatické variace rytmu a tempa a na práci s nehybností. BREMSER, Martha, Lorna SANDERS, ed. *Fifty contemporary choreographers*. Abingdon: Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-38081-2 s. 59

věnoval klasickému tanci, který studoval na The Royal Ballet School a později přešel do Sadler's Wells Royal Ballet, kde působil 7 let. Ke konci tohoto období byl k choreografické spolupráci s baletním souborem přizván Lloyd Newson, který nabídku nakonec odmítl, ale přesvědčil Maliphanta, aby soubor opustil a podílel se na jeho dalším projektu. Maliphant tehdy ztvárnil roli v Newsonově choreografii *Dead Dreams of a Monochrome Man* (1988) i ve stejnojmenném filmu (1990).

Russell Maliphant byl jedním z hostů v Divadle Archa v rámci Festivalu tanečního divadla 1999. V Arše uvedl 20. a 21. října večer složený ze tří choreografií, *Shift* (1996), *Two* (1997) a *Liquid Reflex* (1998). Autorem světelného designu všech tří choreografií byl Michael Hulls, spolupracující s Maliphantem již řadu let. Sólová choreografie *Shift*, kterou tančil Maliphant, byl improvizovaným kus, ovšem v předem určeném pohybovém slovníku, založený na konfrontaci těla tanečníka a jeho stínu. Díky promyšlenému světelnému designu se jinak téměř čistý jevištní prostor, ve kterém se pohyboval jeden tanečník, v některých chvílích zdál naplněn dalšími tanečními partnery. Přibližováním k reflektorům byl tanečník schopen své stíny zmohutnit, díky změnám v prostoru se pak objevovaly na nečekaných místech bílého pozadí a postupně se násobily či ubývaly. Hulls v jednom rozhovorů posléze uvedl, že kompozicí těla a světla dokázali dovést některé diváky k domněnce, že se za plentami pohybovali další tanečníci¹⁰⁶.

V druhé sólové choreografii *Two* pro Danu Fourasovou se tanečnice po celou dobu choreografie téměř nehnila z místa. Prostor, určený k jejímu pohybu, byl vykrojen světelným reflektorem čtvercového tvaru. Tento čtverec se v průběhu zmenšoval, což vytvářelo pocit, že pohyb tanečnice je omezován. Změna nastala ve chvíli, kdy menší čtverec zhasnul, a osvětlené zůstávaly jen dlaně a chodila, které vycházely ze tmy do okrajů většího osvětleného čtverce. Práce se světly budovala dojem, že se tanečnice pohybovala rychle, a její končetiny se objevovaly na nečekaných místech¹⁰⁷.

Poslední třetí choreografie pro čtyři tanečníky *Liquid Reflex* včetně Maliphanta, pracovala s principem kontaktní improvizace, převážně s předáváním váhy z jednoho tanečníka na druhého. Materiál, který vznikl z vlastních pohybů

¹⁰⁶ MORAN, Nicholas Mark. *The Right Light: Interviews with Contemporary Lighting Designers*. London: Palgrave, 2017. ISBN 978-1-137-33478-7 s. 165

¹⁰⁷ REBCOVÁ, Monika. Proč jsme se cítili tak dobře? In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 5, s. 12. ISSN 1212-0839

interpretů, byl zasazen do pevného choreografického tvaru, který také využíval s nejrůznější možností nasvícení.

Michael Hulls upřednostňuje práci v tanečním divadle proto, že v činohře je vizuální složka často jasně předurčená scénografií. V tanci se naopak často pracuje s prázdnou scénou, někdy samozřejmě využívající některé dekorace, rekvizity či další scénografické prvky. Vizuální složka se v tanci častěji vytváří právě světelným designem¹⁰⁸. Podle Hullse může světlo v tanci dostat svého potenciálu¹⁰⁹. Jak pracovat se světlem v tanečním divadle se věnoval v týdenní dílně, kterou vedl v Arše v roce 2002.

Hullsova spolupráce s Maliphantem na jednotlivých dílech probíhala různými způsoby, Hulls ovšem uvedl, že při vytváření choreografie *Two* měl pro něj tvůrčí proces ideální formu. Místo toho, aby bylo světlo jako složka choreografie řešeno až v závěru procesu, bylo vedle pohybu prvním iniciátorem. Stručně řečeno si tvůrci vyhradili čas na tvorbu v prostoru se světly a tanečnicí, a pak zkoušeli, co vše se s těmito složkami dá vytvořit¹¹⁰.

Michael Hulls se podílel na vytvoření několika choreografií s významnými osobnostmi tance, za které dostal i patřičná ocenění. V roce 2016 vytvořil instalaci *LightSpace*, která byla součástí projektu *No Body* divadla Sadler's Wells. Výstava kombinovala všechny důležité elementy tanečního divadla - světlo, design, zvuk a projekci, ovšem bez fyzické přítomnosti tanečnicků. Tento a spoustu dalších počinů dokládají právoplatné označení Michaela Hullse za "choreografa světla"¹¹¹.

Ve spolupráci umělců se vyvíjel jazyk, kterým spolu komunikovalo světlo a pohyb. Spíše než k představitelům tanečního divadla, kteří svými choreografiemi vyjadřují postoj k současným společenským problémům, a nebo v nich řeší své vnitřní konflikty, patří Russell Maliphant do kategorie choreografů, pro které je důležitý pohyb, energie a vizuální vyznění. Zkoumá vztah člověka k prostoru a pohybujícího se člověka ke světlu, čímž svou tvorbou uvedenou v Divadle Archa tvoří kontrastní složku k souborům fyzického divadla.

¹⁰⁸ MORAN, Nicholas Mark. *The Right Light: Interviews with Contemporary Lighting Designers*. London: Palgrave, 2017. ISBN 978-1-137-33478-7 s. 130

¹⁰⁹ tamtéž, s. 129

¹¹⁰ tamtéž, s. 137

¹¹¹ *Michael Hulls Light Designer* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://www.michaelhulls.com>

4.6. Festival Taneční Zóna 2002

Přehlídka současného střeoevropského tance proběhla ve dnech 5. až 7. března 2002. Byla spolupořádána Divadlem Archa a Divadelním ústavem v Praze za podpory Dance Theatre Workshop¹¹² a s přispěním nadace Open Society Fund Praha. Mottem představení se stala věta uvedená v programu festivalu stejně jako v časopise Taneční zóna: *Taneční zóna znamená tanec bez hranic*. V úvodu programu se autoři snaží zdůraznit přínos tance (v tomto kontextu zřejmě myšleno současného tance), jehož funkcí je boření hranic mezi národy, mezi druhy umění a mezi energetickými poli¹¹³.

Přehlídku, uskutečněnou pár měsíců před povodněmi a tedy i před koncem první dekády divadla, můžeme považovat za určitý historický mezník ve vývoji současného tance u nás. Poskytla totiž prostor pro prezentaci právě těm osobnostem, které v následujících letech formovaly první nezávislé soubory a tím i celý obraz českého současného tance. Přehlídka byla rozdělena na večerní program pro širší veřejnost a program denní pro veřejnost odbornou, kam spadala většina přehlídkových choreografií. Informace o osobnostech, které byly zahrnuty a pozvány do publika odborné veřejnosti, bohužel nemáme, stejně tak jako chybí informace ohledně složení odborné poroty pro výběr choreografií ani kritéria, podle kterých byl výběr proveden.

V programu přehlídky se představilo několik autorských choreografií individuálních tvůrců ze střední Evropy - České republiky, Chorvatska, Maďarska, Polska, Slovenska a Slovinska. Řadu veřejnosti přístupných večerních představení zahájil profilový večer Jana Kodeta¹¹⁴.

První část večera tvořila choreografie *Jade*, původně vytvořená pro soubor Gulbenkian Ballet v roce 1997. V říjnu roku 2001 tuto choreografii Jan Kodet

¹¹² Dance Theater Workshop (DTW) bylo v letech 1965 - 2011 uměleckým centrem pro tanec v New Yorku. V roce 1965 jej založilo choreografické trio Jeff Duncan, Art Bauman a Jack Moore. V roce 2011 se centrum pevně z finančních důvodů spojilo s Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company a vzniklo tak centrum New York Live Arts. *Wikipedia* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.wikipedia.org/>

¹¹³ NÁVRATOVÁ, Jana. Dance Zone 2002. In *Taneční zóna*. 2002, č.1, s. 15-55. ISSN 1213-3450 s. 18

¹¹⁴ Narodil se v Praze v roce 1986. Během studia na gymnáziu byl přijat do Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy, kde se mu dostalo prvního tanečního moderního vzdělání. V roce 1991 absolvoval obor Taneční pedagogika na pražské HAMU. Byl členem německé taneční skupiny Dance Berlin, frankfurtského S.O.A.P. Dance Theatre portugalského choreografa Ruie Horty a lisabonského Gulbenkian Ballet. Věnuje se také pedagogické činnosti. V současnosti vyučuje na HAMU choreografii a zastává funkci choreografa a baletního mistra v Baletu Národního divadla. *Národní divadlo Praha* [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz>

nastudoval se svojí taneční skupinou Bohemia Family, a právě v této podobě byla uvedena na přehlídce. Ve druhé části proběhla předpremiéra nové choreografie *Danse Macabre*, jejíž první verze byla již v Arše představena v říjnu 2001. Tato verze byla součástí představení v rámci výstavy *Sláva barokní Čechie* a tehdy byla postavena na konfrontaci dvou divadelních žánru - tance a činohry, konfrontaci tanečního pohybu a mluveného slova. Na představení Jan Kodet spolupracoval s režisérem Martinem Tichým. Dílo bylo inspirováno skladbou barokního básníka Bedřicha Bridela *Co Bůh? Člověk?* z roku 1658.

Jan Kodet již svou práci na jeviště Divadla Archa prezentoval. Po uvedení jeho choreografie *Brány* 25. 3. 2000 se Monika Rebcová vyjádřila v článku pro *Taneční zóna* k jeho choreografickým i pohybovým zkušenostem pozitivně. Podle jejích slov Jan Kodet tehdy přinášel na naší nezávislou scénu nové myšlenky a prožitky, jelikož vytvářel autorská, ne-li přímo autobiografická díla nezatěžkána libretem nebo dějem převzatým notoricky známých literárních či hudebních děl¹¹⁵. V jeho choreografickém stylu vyzdvihuje osobitost, výraznost i výrazovost, dynamiku, ucelenost a čistotu pohybu, zvuku i výtvarnou složku. Neobohacuje prý nejen českou taneční scénu a diváky, ale i své tanečníky, kterým předává choreografický materiál a zkušenosti. Dokáže s nimi pracovat tak aby byli schopni zajít za hranice svých možností a dobře přejímali jeho choreografický rukopis¹¹⁶.

Následující večer představila chorvatská choreografka Irma Ormerzo své dílo *Mi-Nous*, milostný duet zobrazující různé podoby a fáze lásky. V druhé polovině večera uvedl maďarský choreograf Pál Frenák dílo *Tricks and Tracks*. Jana Návratová o choreografii v *Taneční zóně* napsala:

„... Taneční styl Frenákovy skupiny je vznešený. Ač syrově obnažený, odhodlaný k riziku tělesnému i k porušení tabu, je projev tanečníků noblesní... Z představení vyzařuje krása, ať už prostorová, barevná, krása těl, pohybových linií... Heslem Frenákovy choreografické práce by mohlo být: krása a odvaha!...“¹¹⁷

Na posledním večeru přehlídky byla uvedena repríza *In Bella Copia* souboru Lenky Flory a Simona Sandroniho Deja Donné.

¹¹⁵ REBCOVÁ, Monika. Nové "Brány" / "Gates" Jana Kodeta. In *Taneční zóna*. 2000, č.2, s. 38. ISSN 1213-3450 s. 38

¹¹⁶ tamtéž

¹¹⁷ NÁVRATOVÁ, Jana. Dance Zone 2002. In *Taneční zóna*. 2002, č.1, s. 15-55. ISSN 1213-3450 s. 41

Program pro odbornou veřejnost byl velmi pestrý, rozvržen do tří odpolední festivalových dní. Stejně jako ke každému z představení vyšel v Taneční zóně krátký příspěvek se stručným životopisem každého z tvůrců. Představení choreografií tuzemských autorů se uskutečnilo první den a obsahovalo 5 děl mladých českých umělců. Šlo o choreografie *Inside Of* Roberta Tipáka a Heleny Arenbergerové, *Kolem, kolem a zpátky* Kristýny Celbové, *Mezi nebem a zemí* Terezy Indrákové, *Labuť* Kristýny Lhotákové a *Byl jsem pod stolem* Kristýny Bokové.

Všechny choreografie podle recenzentů prokázaly, že taneční zkušenost generace mladých tanečníků byla na vysoké úrovni. Téměř všichni tanečníci účinkující v choreografiích vystudovali tanec na konzervatořích či absolvovali stáže v zahraničních tanečních školách a své vzdělání prohlubovali i po absolutorii v rámci mezinárodních festivalů, vzdělávacích programů, stáží a workshopů. I přes některé společné životní či profesní zkušenosti pochází každý z nich z jiného prostředí a zajisté byli okolními vlivy ovlivněni jiným způsobem, a tak svou choreografickou tvorbu či interpretační linku pojmají každý po svém.

Interpretačnímu výkonům Heleny Arenbergerové a Roberta Tipáka byly přisuzovány schopnosti provedení pohybu plynule, s elegancí, silou, ale zároveň s neuvěřitelnou lehkostí, která je právě v současném tanci podle autorky recenze značkou nejvyšší kvality¹¹⁸. Citlivé zacházení s pohybem projevila také Kristýna Boková, která strávila měsíc na stáži u Mina Tanaky, a účinkovala v prvním i druhém díle jeho trilogie *Grimm Grimm*. Pohybová kompozice její choreografie *Byl jsem pod stolem* byla podle recenze v zásadě minimalistická, přitom velmi smyslová¹¹⁹.

Ve sloupku o *Kolem, kolem a zpátky* se o zpracování či o struktuře tohoto tria příliš nehovoří. Naopak je pozornost věnovaná osobnosti mladé choreografky Kristýně Celbové. Choreografka absolvovala konzervatoř Duncan Centre v roce 2001 a debutovala již svým předešlým dílem *Nevěsty Cháronovy*, za kterou obdržela v roce 1999 2. cenu v mezinárodní choreografické soutěži Jarmily Jeřábkové¹²⁰.

¹¹⁸ tamtéž, s. 21

¹¹⁹ tamtéž, s. 25

¹²⁰ tamtéž, s. 22

Tereza Indráková a Kristýna Lhotáková zasadily své choreografie do jiného než divadelního prostoru. *Mezi nebem a zemí* se odehrálo jako site-specific, kdy diváci nahlíželi na tanečníky na Kampě z Karlova Mostu. V choreografii Indrákové účinkovala Helena Arenbergerová a spolu s ostatními interpretkami roztančily momenty z každodenního běhu života, mládí a ironie, vycházející přímo z nich¹²¹. Choreografie *Labuť* od Lhotákové bylo její sólo odehrávající se v pasáži, kde se Divadlo Archa nachází.

Zahraniční umělci se představili následující dva dny v odpoledním programu. Témata choreografií se od sebe velmi lišila, také formálně šlo o různorodé choreografie - sóla, duety, tria i menší skupiny různé délky. Právě z hlediska různorodosti považuji program přehlídky za důležitým rejstříkem, který nám přibližuje obraz zpracovávaných námětů v choreografii současného tance na začátku 21. století.

Choreografie *File 01* od sdružení Made Incorporation¹²² vytvořenou Edytou Kozak a Mirkem Kowalczykem z Polska zpracovávala téma blízké jak tehdejší tak i dnešní společnosti, a sice téma všudypřítomných masových médií, informačních kampaní a virtuálních světů. V choreografii byl tanec kombinován s videoprojekcí, pohybovými výstupy hraček, zvukem i současnou hudbou. Vytvářel tak různé obrazy řízené amplifikovaným hlasem, který představoval dohled nad celým děním, jakého si *big brothera*. Posloupnost a kombinace obrazů byla v režii diváků, kteří před představením tyto aspekty formou loterie určili, a kontexty mezi měnícími a prolínajícími se obrazy pak vznikaly náhodně. Autorům šlo o zdůraznění autonomní existence faktů a událostí, zdůraznění faktu, že dění v dnešním světě probíhá automaticky, může existovat, aniž by mu někdo věnoval pozornost¹²³.

Protiklad k současnému světu zpracovávala choreografie *6agon* slovinské choreografky, pedagožky a tanečnice Maji Delak. Choreografie čerpala inspirační zdroje v historii starověkého Řecka, v rituálu, iniciační zkoušce. Šest mladých

¹²¹ tamtéž, s. 23

¹²² Sdružení bylo dvojicí choreografů založeno v roce 2001 a choreografie *File 01* je jejich prvním společným projektem. Oba dva se věnují různým uměleckým oborům a samostatně vytvořili řadu choreografií, instalací, hudebních koncertů a videoprojektů. tamtéž, s. 29

¹²³ tamtéž, s. 29

tanečnic tančilo v maskách, aby nechaly těla promlouvat pohybem bez dalších komentářů¹²⁴.

Otázku homosexuality odvážně zpracovávala choreografie Jara Viňarského a Tomáše Krivošíka *Vnútorne práva*. Tanec vyprávěl na jedné straně o zkušenosti s objevováním homosexuálních citů v téměř ještě dětském věku, což umocňoval vzhled Viňarského, na druhé straně tužeb již vyspělého a atraktivního muže v podání Krivošíka. Erotická hra plná zapovězených doteků přinesla mnoho nečekaných zvrátů¹²⁵.

Tanec a mluvené slovo kombinovaly choreografie *Tak dávno som ti nenapísala* choreografky Zuzany Hájkové interpretovaná tanečnicí ze Štúdia tanca Banské Bystrice a choreografie *All these Apropos* choreografického dua Magdaleny Reiter a Katarzyny Chmielewské. V díle *Švic in Švarc* slovinského choreografa Gorana Bogdanovskih v podání Fičo Balet se podobně jako v již zmíněné choreografii *Scratching The Inner Fields* Wima Vandekeybuse využívali mikroporty připevněné k tělům tanečnic, čímž diváci mohli slyšet zvuk tanečního pohybu, jakousi hudbu tance¹²⁶.

Další choreografie jako *Two* od Maďarky Mártý Ladjánszki, *The Half of Everything is Nothing; And you...?* taktéž maďarské choreografky Edit Dékány, *Man.Chair* chorvatského choreografa, sólo slovinské choreografky a tanečnice Sanji Neškovič Perši *Hov Hov Suzana*, *Cain's Hat* od Company Artus choreografa Gábora Gódy, duet choreografů Rafala Dziemidoka a Magdaleny Jedra *Dreams of the Fleecy River* či trio slovenského choreografa Jozefa Fručka *Noach* zpracovávaly další aktuální, historické, sociální či abstraktní náměty, vyjádřené originálními tanečními a pohybovými prostředky.

Aktuální tvorba autorů - za to lze považovat rámcové téma festivalu. Svými choreografiemi čeští i zahraniční autoři projevili, v jaké fázi své choreografické práce se nacházejí, jaké si volí prostředky, jaká zpracovávají témata, popřípadě o jakých tématech by se podle jejich názoru mělo ve světě současného tance mluvit. Můžeme se domnívat, že díky přítomnosti odborného publika se mladí čeští tvůrci mohli dostat do blízkého kontaktu se svými potenciálními spolupracovníky. Festival poskytl konfrontaci české a zahraniční choreografické

¹²⁴ tamtéž, s. 34

¹²⁵ tamtéž, s. 52

¹²⁶ tamtéž, s. 49

tvorby. Vzhledem k tomu, že jsem neobjevila zmínky o negativech, zaostalosti českých tvůrců či jakékoliv další výtky, lze tvrdit, že bylo jejich střetnutí vesměs vyrovnané.

5. Závěr

Jak už jsem načrtla v úvodu, cílem této bakalářské práce bylo představit podobu tanečního dění na scéně Divadla Archa ve vybraném období. Zhodnocením dobových ohlasů se v ní snažím postihnout přínos jednotlivých hostování a uvedení v oblasti české taneční scény. Při psaní práce pro mě bylo velice překvapivé, že jsem se nesečkala s žádnou literaturou či studií, která by se tanečním děním v Divadle Archa zabývala. Zmapováním veškeré taneční produkce jsem se dozvěděla o hostování zajímavých souborů a umělců. Vytvoření detailního přehledu by zajisté bylo užitečnou sumarizací a poskytlo by širší náhled na zahraniční linku tanečního umění v Čechách na přelomu 20. a 21. století.

Z mapování vyplynulo mimo jiné několik důležitých faktů. Zahraničních souborů v tomto období v Divadle Archa hostovalo velké množství, v textech recenzí a kritik se ovšem o některých z nich nevyskytují žádné zmínky. V existujících textech se autoři zaměřují převážně na celkové vyznění inscenací a konkrétní pohybové a taneční zpracování je přiblíženo často jen velmi neurčitě a okrajově. Z tohoto důvodu jsem neměla možnost zjistit, jaké pohybové slovníky si konkrétní choreografové volili ke zpracování. Tuto nevýhodu mi v určitých případech nahrazovaly videozáznamy představení.

Práce nabízí mnoho prostoru pro případné rozšíření. Užitečné by bylo sledovat delší časové období. Stejnak by se mohl důkladněji sledovat vliv na naše tvůrce a přejímání některých choreografických tendencí či individuální reakce na zahraniční tvorbu. Doufám, že i tak má práce přispěje bližšímu poznání o vlivných inscenacích a osobnostech současného tance.

Působivá je skutečnost, že si divadlo dodnes udrželo důležité postavení v síti divadel uvádějících současný tanec v Praze. Zaslouhou je zřejmě profesionální přístup divadla, vysoce kvalitní zázemí a technické vybavení a v neposlední řadě i osobnost ředitele divadla Ondřeje Hrabá, který si za dobu působení v oblasti divadla vybudoval vstřícné a přátelské vztahy s mnoha umělci, kteří se ke spolupráci s divadlem rádi vracejí.

6. Prameny a literatura

BARTKO, Emil Tomáš. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920-2010*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011. ISBN 978-80-89369-40-9

BRANČICOVÁ, Svatava, ed. *Studie současného stavu podpory umění: Svazek 1.: Definice, historie, transformace, reflexe, vzdělávání a výchova*. Praha: Divadelní ústav, 2009. ISBN 978-80-7008-235-5

BREMSER, Martha, Lorna SANDERS, ed. *Fifty contemporary choreographers*. Abingdon: Routledge, 2011. ISBN 978-0-415-38081-2

COHEN, Selma Jeanne. *International encyclopedia of dance: Project of Dance Perspectives Foundation*, Inc. New York: Oxford University Press, 2004, 5. sv. ISBN 0-19-517589-1., 6. sv. ISBN 0-19-517590-5

CRAINE, Debra, Judith MACKRELL, ed. *The Oxford Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-956344-9

DVOŘÁK, Jan. *Alt.divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000, ISBN 80-86102-13-0.

DVOŘÁK, Jan, Vladimír HULEC, ed. *Příští vlna: Next Wave: Antologie alternativy, okraje a undergroundu v českém divadle 90. let*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-3-6

GAJDOŠOVÁ, Eva. *Súčasný tanec: Contemporary dance: Made in Slovakia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017. ISBN 978-80-8190-021-1

HOLEŇOVÁ, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0

KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb: Herecká pohybová výchova*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, divadelní fakulta, 2003. ISBN 80-85883-32-5

LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la danse. Nouv. éd.* Paris: Larousse, c2008, xviii, 841 p. Librairie de la danse. ISBN 2035833353.

MORAN, Nicholas Mark. *The Right Light: Interviews with Contemporary Lighting Designers.* London: Palgrave, 2017. ISBN 978-1-137-33478-7

MURRAY, Simon, John KEEFE. *Physical Theatres: A Critical Introduction.* Abingdon: Routledge, 2016. [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=VJzDCwAAQBAJ&lpg=PA1&dq=Physical%20Theatres%3A%20A%20Critical%20Introduction&hl=cs&pg=PT5#v=onepage&q=Physical%20Theatres:%20A%20Critical%20Introduction&f=false>

NÁVRATOVÁ, Jana, ed. *Czech dance guide.* Praha: Divadelní ústav, 2011. ISBN 978-80-7008-280-5

NÁVRATOVÁ, Jana. *Český tanec v datech: Současný tanec.* Praha: Divadelní ústav, 2018. ISBN 978-80-7008-405-2

PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. 1. vyd.* Editor Petr Pavlovský. Praha: Libri, 2004, ISBN 80-7277-194-9.

PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre.* Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, ISBN 80-239-6412-7

ŠOPOVÁ, Jolana, ed. *Divadlo Archa.* Praha: Divadlo Archa, 1994. ISBN neuvedeno

TUČNÁ, Milena. *Divadlo Archa.* Praha: Divadlo Archa, 2000. ISBN neuvedeno

VEBER, Václav. *Příběh pantomimy.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, hudební fakulta, 2006. ISBN 80-7331-054-6

Diplomové práce

BUREŠOVÁ, Lucie. *Fenomén Butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2007)

HEŠKOVÁ, K. - *Divadlo Štúdio tance v kontexte contemporary dance na Slovensku*, Univerzita Palackého v Olomouci (2015)

HOFFMANOVÁ, J. - *Dramaturgie a ekonomické zázemí divadla Archa*, Masarykova univerzita (2012)

KLÍVAROVÁ, D. - *Tanec a struktura. Umělecké taneční styly na počátku 21. století*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2009)

KOBRŤKOVÁ, M. - *Divák v centre pozornosti: práca s publikom súčasného tanca vo vybraných kultúrnych organizáciách*, Masarykova univerzita (2017)

MÍRKOVÁ, L. - *DV8 - Lloyd Newson*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2006)

MRÁZOVÁ, A. - *DV8: Mužské tělo v žánru screen dance*, Univerzita Karlova v Praze (2013)

NAVRÁTILOVÁ, E. - *Současný tanec v České republice z pohledu kulturního managementu*, Masarykova univerzita (2009)

OPAVSKÁ, A. - *Český současný tanec v 90. letech 20. století*, Hudební akademie múzických umění v Praze (2015)

SHIN, M. - *Specifika komunikačních aktivit kulturní neziskové organizaci Divadla Archa*, Vysoká škola ekonomická v Praze (2012)

ZEMAN, D. - *Výzkum návštěvníků divadla Archa*, Vysoká škola ekonomická v Praze (2012)

Recenze, kritiky a články v denním tisku, časopisech a sbornících

BAROCHOVÁ, Hana. Konec století podle Margaret Jenkins. In *Harmonie*. 1997, č. 12, s. 19. ISSN 1210-8081

BENONIOVÁ, Marcela. Vzpouora těla. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 3, s. 5. ISSN 0039-937X

CIGÁNEK, Aleš. Úžasných osmdesát minut s DV8. In *Pražské noviny*. 1997, roč. 2, č. 38, s. 14. ISSN 1803-4861

DERSCÉNYIOVÁ, Lucie. Brány a rty jako synonyma Jana Kodeta. In *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 5, s. 8. ISSN 0039-937X

DERSCÉNYIOVÁ, Lucie. Festival tanečního divadla Praha 1998. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 4, s. 6-7. ISSN 0039-937X

FLORY, Lenka. Rozhovor s ředitelkou Festivalu tanečního divadla choreografkou Lenkou Flory. In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 5, s. 9. ISSN 1212-0839

GENZEROVÁ, Gabriela. Dance Zone 2002. In *Taneční listy*. 2002, roč. 39, č. 4, s. 2-3. ISSN 0039-937X

GENZEROVÁ, Gabriela. Víme, co se v nás skrývá? In *Taneční listy*. 2002, roč. 39, č. 3, s. 8. ISSN 0039-937X

GREMLICOVÁ, Dorota. Podvědomí lidského těla podle Vandekeybuse. In *Harmonie*. 1997, č. 7, s. 16-17. ISSN 1210-8081

GREMLICOVÁ, Dorota. Wim Vandekeybus: Muži-koně. In *Taneční listy*. 2001, roč. 38, č. 2, s. 2. ISSN 0039-937X

HANÁČKOVÁ, Kateřina. Zavázání jen k potěše? In *Práce*. 1997, roč. 53, č. 47, s. 13. ISSN 0231-6374

HRAB, Ondřej. Ad: Kanadská sezóna. In *Taneční zóna*. 2002, č. 3, s. 69. ISSN 1213-3450

HRAB, Ondřej. Archa chce být divadlem dneška způsobem provozu i repertoárem. In *Mladá fronta Dnes*. 1994, roč. 5, č. 104, s. 11. ISSN 1210-1168

HRAB, Ondřej. Archa pluje pořád dál. In *Reflex*. 2014, roč. 25, č. 25, s. 52-53. ISSN 0862-6634

HRAB, Ondřej. Funguje to i tady, ale málo. In *Respekt*. 2001, roč. 12, č. 37, s. 14. ISSN 0862-6545

HRAB, Ondřej. Odpovídá: Ondřej Hrab. In *Scéna*. 1990, roč. 15, č. 12, s. 2. ISSN 0139-5386

HRAB, Ondřej. Ondřej Hrab: Doufám, že nepřestanu být naivní. In *Hospodářské noviny*. 2002, roč. 46, č. 67, s. 4-7. ISSN 0862-9587

HRAB, Ondřej. Ondřej Hrab: Tohle byl jeden z mých nejhorších roků. In *Hospodářské noviny*. 2008, roč. 52, č. 175, s. 8-13. ISSN 0862-9587

HRAB, Ondřej. Trochu starý na rock'n'roll, tak akorát na divadlo. In *Lidové noviny*. 2013, roč. 26, č. 109, s. 26-27. ISSN 0862-5921

HULEC, Vladimír. Min Tanaka. In *Taneční listy*. 1996, roč. 34, č. 4, s. 10-11. ISSN 0039-937X

HULEC, Vladimír. Stopy Meredith Monkové. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 9, s. 8-9. ISSN 0039-937X

CHARNOCK, Nigel. Nedostatečně homosexuální divadlo. In *Svět a divadlo*. 1995, roč. 6, č. 6, s. 102-103. ISSN 0862-7258

CHRISTIANSEN, Rupert. Fun with a blow-up doll. In *The Observer Review*. 1995. ISSN neuvedeno

IRMANOVÁ, Anna. Devátému ročníku Mezinárodního festivalu soudobé taneční tvorby a pohybového divadla Tanec Praha 97. In *Taneční sezóna*. 1997, roč. 1, č. 1, s. 8-9. ISSN 1212-0839

IRMANOVÁ, Anna. Nejšťastnější den mého života. In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 3, s. 25. ISSN 1212-0839

IRMANOVÁ, Anna. Trička s nápisem Aria Spinta. In *Taneční zóna*. 2000, č. 2, s. 40. ISSN 1213-3450

IRMANOVÁ, Anna. Ukřižovaná madona. In *Harmonie*. 1997, č. 4, s. 19. ISSN 1210-8081

IRMANOVÁ, Anna. Wilsoniáda. In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 3, s. 26. ISSN 1212-0839

KRIPPNER, Jindřich. Archa byla vždycky laboratoří. In *Divadlo Archa*. 2019, č. 1/2, s. 16-18. ISSN neuvedeno

KRÖSCHLOVÁ, Eva. Vysoká laťka. In *Taneční listy*. 1995, roč. 33, č. 7, s. 10. ISSN 0039-937X

LANGÁŠKOVÁ, Táňa. Danat Danza. In *Taneční listy*. 1995, roč. 33, č. 11, s. 10. ISSN 0039-937X

LE QUESNE, Lizzy. Něco uvnitř těla, něco víc, než si myslíme... In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 24-25. ISSN 1213-3450

MCLAREN, Ewan. Déja donné v Čistopise nahlédli do "třinácté komnaty". In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 51-52. ISSN 1213-3450

NÁVRATOVÁ, Jana. Dance Zone 2002. In *Taneční zóna*. 2002, č.1, s. 15-55. ISSN 1213-3450

NÁVRATOVÁ, Jana. Dance tone projekt aneb Tři schůzky naslepo. In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 3, s. 29. ISSN 1212-0839

NÁVRATOVÁ, Jana. Déja donné aneb Simone je nejkrásnější. In *Taneční sezóna*. 1997, roč. 1,2, č. 5/97-1/98, s. 12. ISSN 1212-0839

NEWSON, Lloyd. Soubor DV8 se snaží porušovat pravidla. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 43, s. 4. ISSN 1210-1168

NEWSON, Lloyd. Víc než o sex se Newson zajímá o téma moci. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 42, s. 19. ISSN 1210-1168

OPOČENSKÝ, Pavel. V zběsilých temnotách. In *Taneční zóna*. 2002, č.2, s 22. ISSN 1213-3450

PASEKOVÁ, Dana. Aria Spinta ????. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 9, s. 2. ISSN 0039-937X

PASEKOVÁ, Dana. DV 8 potřetí v Praze. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 7, s. 2-3. ISSN 0039-937X

PASEKOVÁ, Dana. Světová derniéra díla Wima Vandekeybuse v Arše. In *Denní Telegraph*. 1997, roč. 6, č. 102, s. 11. ISSN 1210-8391

PAŠMIK, Jaroslav. Tanec v akusmoniu. In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 34-35. ISSN 1213-3450

PEŇÁS, Jiří. Svět na palubě archy. In *Týden*. 2001, roč. 8, č. 39, s. 76-77. ISSN 1210-9940

PEŠKOVÁ, Ludmila. Komunikace a umění v Divadle Archa. In *Právo*. 1995, č. 12, s. 27. ISSN neuvedeno

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Brány otevřené světu... In *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 7, s. 11. ISSN 0039-937X

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Jsem zrozen z hlíny. In *Taneční listy*. 1995, roč. 33, č. 9, s. 9. ISSN 0039-937X

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Mám hrůzu z tanečníků, kteří mají klapky na očích: Rozhovor s choreografkou Duncan Centra Lenkou Floryovou. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32. č. 9, s. 10. ISSN 0039-937X

REBCOVÁ, Monika. Nové "Brány" / "Gates" Jana Kodeta. In *Taneční zóna*. 2000, č.2, s. 38. ISSN 1213-3450

REBCOVÁ, Monika. Proč jsme s e cítili tak dobře? In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 5, s. 12. ISSN 1212-0839

RÉBLOVÁ, Kateřina. Pojdme na tanec. Rozhovor s ředitelkou Tance Praha Yvonou Kreuzmannovou-Daňkovou. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 1, s. 10-11. ISSN 0039-937X

RÉBLOVÁ, Kateřina. Zpráva o stavu české tvorby v roce 1998. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 2, s. 2-4. ISSN 0039-937X

SOPROVÁ, Jana. Taneční bloudění světem. In *Večerník Praha*. 1997, roč. 7, č. 40, s. 13. ISSN 1210-1117

ŠVAMBERK, Alex. Dlouhá cesta Mina Tanaky. In *Harmonie*. 1997, č. 6, s. 20. ISSN 1210-8081

ŠVAMBERK, Alex. Dokonalost formy Sankai Juku. In *Taneční sezóna*. 1998, roč. 2,3, č. 10/98-1/99, s. 7. ISSN 1212-0839

ŠVAMBERK, Alex. Tanaka opět improvizoval. In *Taneční sezóna*. 1997, roč. 1, č. 1, s. 7. ISSN 1212-0839

TANAKA, Min. Sám jím a tančím. In *Večerník Praha*. 1997, roč. 7, č. 108, s. 13. ISSN 1210-1117

TICHÝ, Zdeněk A. Lidské tělo vypráví něžně i drsně. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 100, s. 19. ISSN 1210-1168

TICHÝ, Zdeněk A. Tanaka tančil v závanech hudby. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 114, s. 19. ISSN 1210-1168

VANGELI, Nina. Bizarní Evropa japonskýma očima. In *Lidové noviny*. 1997, roč. 10, č. 138, s. 10. ISSN 0862-5921

VANGELI, Nina. David tančící před Archou. In *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 4, s. 116-123. ISSN 0862-7258

VANGELI, Nina. Dialektika konkrétního tance (jak se promítla na festivalu Tanec Praha '96). In *Divadelní noviny*. 1996, roč. 5, č. 15, s. 3. ISSN 1210-471X

VANGELI, Nina. Festival tanečního divadla byl ve znamení ironie. In *Lidové noviny*. 1998, roč. 11, č. 258, s. 22. ISSN 0862-5921

VANGELI, Nina. Frenáková hlubinná vybroušenost. In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 54-55. ISSN 1213-3450

VANGELI, Nina. Marsyas aneb stažená kůže. In *Svět a divadlo*. 1995, roč. 6, č. 6, s. 90-101. ISSN 0862-7258

VANGELI, Nina. Min Tanaka v oblouku houslí. In *Lidové noviny*. 1997, roč. 10, č. 115, s. 10. ISSN 0862-5921

VANGELI, Nina. Ponorné bazény Lloyda Newsona aneb Tekuté scénografie. In *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 4, s. 74-82. ISSN 0862-7258

VANGELI, Nina. Praha v souvislostech tance aneb Tanec v souvislosti Prahy. In *Divadelní noviny*. 1995, roč. 4, č. 15, s. 3. ISSN 1210-471X

VANGELI, Nina. Růže tančí růže tančí růže tančí růže tančí růže. In *Svět a divadlo*. 1995, roč. 6, č. 4, s. 124-133. ISSN 0862-7258

VANGELI, Nina. Tak zvaný festival. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 7, s. 11-13
ISSN 0039-937X

VANGELI, Nina. Tanec Praha 1995: Signály a výpovědi. In *Taneční listy*. 1995, roč. 33, č. 7, s. 8-9. ISSN 0039-937X

VANGELI, Nina. Taneční eurotřesk v Arše. In *Lidové noviny*. 1997, roč. 8, č. 100, s. 10. ISSN 0862-592

VANGELI, Nina. Vznešené a nízké. In *Taneční listy*. 1995, roč. 33, č. 10, s. 10. ISSN 0039-937X

VANGELI, Nina. Zavázání k potěše. In *Harmonie*. 1997, č. 4, s. 15. ISSN 1210-8081

VANGELI, Nina. Zavázání k potěše - kruté hranice etikety. In *Lidové noviny*. 1997, roč. 10, č. 42, s. 11. ISSN 0862-5921

VANDEKEYBUS, Wim. Člověk je brutální. In *Divadelní noviny*. 1997, roč. 6, č. 13, s. 8. ISSN 1210-471X

VANDEKEYBUS, Wim. Drbání skrytých místeček. In *Taneční zóna*. 2002, č. 2, s. 26-28. ISSN 1213-3450

VANDEKEYBUS, Wim. O energii pudu sebezáchovy. In *Harmonie*. 1997, č. 11, s. 16-17. ISSN 1210-8081

VANDEKEYBUS, Wim. Vlámský soubor pohybového divadla vystoupí v Arše se svou prvotinou. In *Mladá fronta Dnes*. 1997, roč. 8, č. 97, s. 5. ISSN 1210-1168

VAŠUT, Vladimír. Jubilejní Tanec Praha '98. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 1, s. 2-4. ISSN 0039-937X

VAŠUT, Vladimír. Psáno na okraj programu. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 7, s. 8-9. ISSN 0039-937X

ŽIKOVSKÁ, Petra. Jan Kodet. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 4, s. 12-13. ISSN 0039-937X

Real men don't drink snowballs. In *The Times Review*. 1995. ISSN neuvedeno

Truly, badly, but terribly manly. In *The Guardian*. 1995. ISSN neuvedeno

Elektronické zdroje

Alternativa 2019: festival hutné hudby [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://alternativa-festival.cz/>

Butó - japonský tanec [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://buto.webnode.cz>

Czech Dance Info [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://www.czechdance.info/>

Divadelní encyklopedie [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/>

Divadelní noviny [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz>

Divadlo Archa [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://ok.cz/archatheatre/> a <https://www.divadloarcha.cz/cz/>

Divadlo Husa na provázku [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/>

DV8 Physical Theatre [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.dv8.co.uk>

HaDivadlo [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.hadivadlo.cz/>

Institut umění - Divadelní ústav [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.idu.cz/cs>

Jonathan Burrows [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://www.jonathanburrows.info>

Michael Hulls Light Designer [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://www.michaelhulls.com>

Národní divadlo Praha [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz>

NIPOS - Národní informační a poradenské středisko pro kulturu [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.nipos.cz/>

Ondřej Hrab. Prague-up [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://www.prague-up.com/cz/ondrej-hrab/>

Russell Maliphant Dance Company [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://russellmaliphantdancecompany.com>

Sadler's Wells Theatre - London's Dance House [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.sadlerswells.com>

SITI Company [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://siti.org/>

Taneční divadlo Jičín [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: tanecnidivadlo.com

Spolek přátel Petřské čtvrti [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <http://www.petrskactvrt.cz>

The Resident´s official site - The Residents [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z <https://www.residents.com>

Ultima Vez [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.ultimavez.com>

Wikipedia [online]. [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.wikipedia.org/>

3. *Ondřej Hrab - Show Jana Krause 6. 6. 2014*. In: Youtube [online]. 07.06.2014 [cit. 2019-04-26]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qxcBaC5hmkU> Kanál uživatele Show Jana Krause.

Videozáznamy choreografií z archivu divadla

Enter Achilles (1995)

Bound To Please (1997)

The Happiest Day of My Life (1999)

What the Body Doesn't Remember (1997)

Scratching the Inner Fields (2002)

Unetsu (1998)

Dèja Donn  (1998)

Two (1999)

Shift (1999)

Liquid Reflex (1999)

Jiné zdroje

Studijní materiál z p edn a ek Doroty Gremlicov  *Modern  taneční směry*, 2017, 2018. Soukrom  archiv autorky.

Studijní materiál ze semin r  Elv ry N eme kov  *Videosemin r *, 2018, 2019. Soukrom  archiv autorky.

7. Přílohy

7.1. Fotografie ze slavnostního otevření Divadla Archa, vystoupení Mina Tanaky a Johna Calea 4. června 1994



Foto (c) Jiří Volek. Online archiv divadla

**7.2. Fotografie z představení *Scratching the Inner Fields* souboru
Ultima Vez 10. února 2002**



Foto (c) Birgit. Online archiv divadla

7.3. Seznam vybraných děl, autoři

DV8 PHYSICAL THEATRE

Enter Achilles

Premiéra 7. června 1995 Vienna Festwochen, Vídeň, Rakousko

Režie a choreografie: Lloyd Newson

Asistent režie: Liam Steel

Účinkující: Gabriel Castillo, Jordi Cortez Molina, David Emanuel, Ross Hounslow, Jeremy James, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola, Liam Steel, Robert Tannion

Scénografie: Ian MacNeil

Hudba: Adrian Johnston

Světelný design: Jack Thompson

Kostýmy: Christopher Oram

Bound to Please

Premiéra 26. února 1997 Theaterhaus Gessnerallee, Curych, Švýcarsko

Režie a choreografie: Lloyd Newson

Účinkující: Milli Bitterli, Jordi Cortes Molina, Ross Hounslow, Wendy Houstoun, Carol Meyer, Diana Payne-Myers, Liam Steel, Robert Tannion

Scénografie: Ian MacNeil

Hudba: Adrian Johnston

Světelný design: Jack Thompson

Sound design: Mike Casey

The Happiest Day of My Life

Premiéra 20. května 1999 Dansens Hus, Stockholm, Švédsko

Režie a choreografie: BY Lloyd Newson

Asistent režie: Liam Steel

Účinkující: Kate Champion, Katina Kangaris, Charlotta Öfverholm, Liam Steel, Robert Tannion, Vivien Wood

Scénografie: Bob Bailey in collaboration with the company

Hudba: Nicholas Hooper

Světelný design: Jack Thompson

Kostýmy: Katy McPhee

Sound design: Mike Casey

ULTIMA VEZ

What The Body Doesn't Remember

Premiéra 12. června 1987 Toneelschuur, Haarlem, Nizozemí

Choreografie: Wim Vandekeybus

Asistent choreografa: Eduardo Torroja

Účinkující: Charo Calvo, Marian Del Valle, Yves Delattre, Patrick Dieleman, Maria Icaza, Dorothée Morel, Caroline Rottier, Simone Sandroni, Eduardo Torroja, Wim Vandekeybus, Florence Rougier, Thomas Lehnart

Hudba: Thierry De Mey a Peter Vermeersch

Mountains made of Barking

Premiéra 28. června 1994 Royal Flemish Theatre / KunstenfestivaldesArts, Brusel, Belgie

Režie a choreografie: Wim Vandekeybus

Asistent režie: Jan Goossens

Účinkující: Iñaki Azpillaga, François Brice, Saïd Gharbi, Mary Herbert, Thomas Lehnart, Lieve Meeussen, Nienke Reehorst, Florence Rougier, Ana Stegnar, Wim Vandekeybus

Hudba: Charo Calvo, George Alexander Van Dam, Peter Vermeersch

Scénografie: Wim Vandekeybus

Světelný design: Gerhard Maraite

Kostýmy a masky: Isabelle Lhoas, Maggy Jacot

In Spite of Wishing and Wanting

Premiéra 12. březen 1999, Teatro Comunale di Ferrara, Itálie

Režie a choreografie: Wim Vandekeybus

Asistent režie: Georg Weinand

Účinkující: Nordine Benchorf, Saïd Gharbi, Benoît Gob, German Jauregui Allue, Juha-Pekka Marsalo, Igor Paszkiewicz, Ali Salmi, Giovanni Scarcella, Piotr Torzawa Giro, Gavin Webber, Wim Vandekeybus, Christophe Olry, Max Cuccaro, Jordi Galí Melendez

Pohybová spolupráce: Iñaki Azpillaga

Kostýmy: Lies Van Assche, Isabelle Lhoas

Světelný design: Richard Joukovsky, Wim Vandekeybus

Scratching the Inner Fields

Premiéra 27. února 2001, Théâtre des Abbesses, Paříž, Francie

Režie a choreografie: Wim Vandekeybus

Účinkující: Laura Arís Alvarez, Marie-Hélène Bos, Carole Karemera, Iona Kewney, Natalia Labiano, Melina Mastrotanasi, Céline Perroud, Sandra Delgadillo, Lieve Meeussen

Pohybová spolupráce: Germán Jauregui Allue

Hudba: Eavesdropper

Sound design, akusmonium: Josh Martin

Text: Peter Verhelst (některé texty z jeho románu *Zwellend Fruit* byly autorem upraveny pro potřeby představení)

Dramaturgie: Inne Goris

Scénografie: Wim Vandekeybus

Kostýmy: Isabelle Lhoas

Světelný design: Francis Gahide, Wim Vandekeybus

SANKAI JUKU

Unetsu

Premiéra 1986 Theatre de la Ville, Paříž, Francie

Režie, choreografie a scénografie: Ushio Amagatsu

Účinkující: Ushio Amagatsu, Semimaru, Sho Takeuchi, Akihito Ichihara, Ichiro Hasegawa

Hudba: YAS—KAZ , Yoichiro Yoshikawa

DÈJA DONNÉ

Dèja Donné

Premiéra únor 1999 Gent, Belgie

Choreografie a režie: Lenka Flory a Simone Sandroni

Účinkující: Marta Lajnerová/Marie Kinski, José-Luise Vidal/Galina Borissova, Jiří Málek, Ondřej Vajsar, Simone Sandroni, Markéta Slámová

Aria Spinta

Premiéra 30. června 1999 La Filature Mulhouse, Francie

Choreografie a režie: Lenka Flory, Simone Sandroni

Účinkující: Ivana Jozic, Teodora Popova, Simone Sandroni , Anise Smith, Ondřej Vajsar

Hudební dramaturgie: Gäetan van den Berg

Hudba:: Bruno De Franceschi

Světelný design: Vincent Longuemare

Kostýmy: Lenka Flory, Michaela Šiškinová

Technika: Jan Beneš, Robert Štěpánek

In Bella Copia

Premiéra 19. října 2001 Luzern Opera Theatre, Švýcarsko

Choreografie a režie: Lenka Flory, Simone Sandroni

Účinkující: Simone Sandroni, Ondřej Vajsar, Jiří Málek, Lea Čapková, Masako Noguchi, Barbara Toma, Jan Beneš

Hudební dramaturgie: Gaetan van den Berg - Belgie

Hudba: Bruno de Franceschi - Itálie

Interpretace: Tacitevoci Ensemble

Dekorace: Lenka Flory, Simone Sandroni, skupina

Kostýmy: Lenka Flory - ČR

Světelný design: Vincent Longuemare - Francie

RUSSELL MALIPHANT

Liquid Reflex

Premiéra 1998 Nutfield Theatre Lancaster University, Velká Británie

Choreografie: Russell Maliphant

Účinkující: Russell Maliphant, Dana Fourasová, Simone Litchfieldová, Ross Hounslow

Hudba: Andy Cowton

Světelný design: Michael Hulls

Two

Premiéra 1997

Choreografie: Russell Maliphant

Účinkující: Dana Fourasová

Hudba: Andy Cowton

Světelný design: Michael Hulls

Kostýmy a scénografie: Russell Maliphant, Dana Fourasová

Shift

Premiéra 1996

Choreografie a interpretace: Russell Maliphant

Světelný design: Michael Hulls

Hudba: Shirley Thompson

PŘEHLÍDKA TANEČNÍ ZÓNA 2002

Jade

premiéra 5. října 2001 Divadlo Archa, Praha, Česká republika

Choreografie a koncept: Jan Kodet

Asistentka choreografa: Tereza Indráková

Účinkující: Marika Blahoutová, Helena Arenbergerová, Petr Opavský, Martin Vraný, Michal Záhora

Hudba: hudební koláž

Světelný design: Dan Tesař

Kostýmy: Jan Kodet

production: ConcordiaDance

Danse Macabre

Premiéra 5. března 2002 Divadlo Archa, Praha, Česká republika

Choreografie: Jan Kodet

Účinkující: Helena Arenbergerová, Leona Qaša Kvasnicová, Tereza Indráková, Veronika Knytlová, Lenka Vágnerová, Michal Záhora, Petr Opavský

Hudba: Ivan Acher

Zpěv: Alžběta Täubelová

Světelný design: Dan Tesař

Scénografie a kostýmy: Kristýna Täubelová

Mi-Nous

Choreografie: Irma Ormezo

Účinkující: Aleksandra Janeva, Pravdan Devlahović

Světelný design: Begona Garcia Navas

Scénografie: Pierre-Jean Verbraeken

Tricks and Tracks

Premiéra 1999

Choreografie: Pál Frenák

Účinkující: Christine Merli, Kata Juhász, Emese Jantner, Attila Gergely, Miguel Eugenio, Ortega Alvarez, Ádám Zambrzycki, Pál Frenák

Hudební kompozice: Fred Bigot

Světelný design: János Marton

Inside of

Choreografie, koncept a interpretace: Helena Arenbergerová, Robert Tirpák

Hudba: Petra Kleki

Světelný design: Dan Tesař, Robert Tirpák

Kostýmy: Žaneta Bučková

Kolem, kolem a zpátky

Choreografie: Kristýna Celbová

Účinkující: Kristýna Celbová, Marta Trpišovská, Jana Hudečková

Hudba: Tim Robbins, moravské lidové písně

Scénografie a kostýmy: Kristýna Celbová

Mezi nebem a zemí

Choreografie: Tereza Indráková

Účinkující: Helena Arenbergerová, Pavlína Černá, Věrka Ondrašíková, Tereza Ondrová

Hudba: Kronos Kvartet, Jablkoň

Scénografie: Vladimír Burian

Labuť

Choreografie, koncept a interpretace: Kristýna Lhotáková

Zvuky: Ladislav Soukup

Byl jsem pod stolem

Choreografie: Kristýna Boková

Účinkující: Kristýna Boková, Petra Púčiková, Lenka Bartůňková

Hudba: Leoš Janáček

File 01

Choreografie: Edyta Kozak, Mirek Kowalczyk

Účinkující: Magdalena Jedra, Rafal Dziemidok, Beatriz Blanco

Video, hudba: Made Inc.

All these Apropos

Choreografie, koncept a interpretace: Magdalena Reiter, Katarzyna Chmielewska

Hudba: Mazzol, D. Troop

Cain's Hat

Choreografie, režie: Gábor Goda

Účinkující: Tamás Bakó, Gábor Góda, Bea Gold, Erzs Kiss, Béla Pinter

Hudba: Erzs Kiss

Světelný design: Gábor Kocsis

Kostýmy: Kriszta Remete

6agon

Choreografie: Maja Delak

Účinkující: Neda Hafner, Barbara Kanc, Bara Kolenc, Špela Medved, Ana Štefanec, Nataša Živkovič

Zvuk: Damjan Delak

Světelný design: Jaka Šimec

Scénografie: Marko Peljhan

Kostýmy a masky: Neda Hafner

Dreams of the Fleecy River

Choreografie a interpretace: Rafał Dziemidok, Magdalena Jedra

Hudba: Moby, Catatonia, Dr Dre, Balanescu Quartett

Hov Hov Suzana

Choreografie a interpretace: Sanja Neškovič Peršin

Světelný design: Miran Šusteršič

Scénografie: Zmago Lenardič

Kostýmy: Alan Hranitelj

Video: Jasna Hribernik, Zmago Lenardič

Tak dávno som ti nenapísala

Choreografie: Zuzana Hájková

Účinkujúci: Veronika Koprnová, Zdenka Svíteková, Lenka Vokurková, Tomáš Nepšinský, Juraj Korec

Hudba: Anton Popovič

Světelný design: Ján Čief

Scénografie a kostýmy: Peter Janků

Noach

Choreografie: Jozef Fruček

Účinkujúci: Josef Fruček, Palo Krištofek, Katarína Mojžíšová

Kostýmy: Miriam Petráňová

Man.Chair

Choreografie a režie: Goran Sergej Pristaš

Účinkujúci: Nikolina Bujas, Pravdan Devlahovič, Damir Bartol Indoš

Hudba: Helge Hinteregger

Švic in Švarc

Choreografie: Goran Bogdanovski

Účinkujúci: Damjan Mohorko, Dejan Srhoj, Goran Tatar, Goran Bogdanovski

Hudba: Peter Penko

Světelný design: Miran Šusteršič

Scénografie: Irena Pivka

Kostýmy: Alan Hranitelj

Two

Choreografie: Márta Ladjánszki

Účinkujúci: Márta Ladjánszki, Eszter Rácz

Světelný design: Richárd Németh

Vnútorne práva

Námět, choreografie, světelný design, scénografie, kostýmy, interpretace: Jaro Viňarský, Tomáš Krivošík

Hudba: Michaela Dietl

The Half of Everything is Nothing; And you?

Choreografie a interpretace: Edit Dékány

7.4. Tabulka tanečních představení, dílen, seminářů a dalších událostí v Divadle Archa v letech 1994-2002 (originální či anglické názvy děl)

DATUM	AUTOR, SKUPINA, OSOBNOST	NÁZEV	NÁRODNOST, ZEMĚ
1994			
5.6.	Min Tanaka, John Cale	Slavnostní otevření divadla Archa	JPN, GBR
29.	Danat Danza	El Cielo Esta Enladrillado	ESP
30.	Danat Danza	El Cielo Esta Enladrillado	ESP
1. 7.		American Jazz Tap	USA + CZE
2.		American Jazz Tap	USA + CZE
3.		American Jazz Tap	USA + CZE
1995			
24. 2.	Philippe Genty, Mary Underwood	Ne m'oubliez pas	FRA
3. 3.	Archa Theatre Studio, Frank van de Ven	Bez data	NLD + CZE
4.	Archa Theatre Studio, Frank van de Ven	Bez data	NLD + CZE
5.	Archa Theatre Studio, Frank van de Ven	Bez data	NLD + CZE
30.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	Mountains made of barking	BEL
31.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	Mountains made of barking	BEL
9. 5.	Anna Teresa de Keersmeaker and Rosas	Rosas danst Rosas	BEL
10.	Anna Teresa de Keersmeaker and Rosas	Rosas danst Rosas	BEL
12.	Anna Teresa de Keersmeaker and Rosas	Toccata	BEL
13.	Anna Teresa de Keersmeaker and Rosas	Toccata	BEL
23.	Min Tanaka & Mai Juku	I was born from the Earth	JAP
26.	Min Tanaka & Mai Juku	I was born from the Earth	JAP
27.	Min Tanaka & Mai Juku	I was born from the Earth	JAP
12. 6.	L'Esquisse, Bouvier a Obadia	Effraction du Silence	FRA
25.	Margaret Jenkins Dance Company	The Gates (Far Away Near)	USA
26.	Margaret Jenkins Dance Company	The Gates (Far Away Near)	USA
30.	DV8 Physical theatre, Lloyd Newson	Enter Achilles	GBR
1. 7.	DV8 Physical theatre, Lloyd Newson	Enter Achilles	GBR
3.	Hervé Diasnas	Une Nuit de Clous d'or dans l'Étain	FRA
4.	Hervé Diasnas	Le premier silence / Dnaba	FRA
18. 9.	Amir Kolben, Noah Stolman	Casablanca	ISR
6. 12.	Min Tanaka		JAP
7.	Min Tanaka		JAP
1996			
15. 3.	Divas		GBR
16.	Divas		GBR
3. 5.	Donald Byrd	The Group	USA
4.	Donald Byrd	The Group	USA
27.	Min Tanaka	I... sit	JAP
28.	Min Tanaka	I... sit	JAP

18. 6.	Joseph Nadj	Vojcek	FRA
19.	Joseph Nadj	Vojcek	FRA
21.	Yoshiko Chuma	Crash Orchestra	JAP/USA
22.	Yoshiko Chuma	Crash Orchestra	JAP/USA
24.	Hervé Diasnas	Nai	FRA
25.	Hervé Diasnas	Nai	FRA
27.	Simone Sandroni	Strappi Stuzzicanti	ITA/BEL
28.	Simone Sandroni	Strappi Stuzzicanti	ITA/BEL
30.	Iztok Kováč	Sting and String	SVN
1. 7.	Iztok Kováč	Sting and String	SVN
2.		The Festive Closing the Tanec Praha Dance Festival '9	
1997			
20. 2.	DV8 Physical theatre, Lloyd Newson	Bound to please	GBR
21.	DV8 Physical theatre, Lloyd Newson	Bound to please	GBR
22.	DV8 Physical theatre, Lloyd Newson	Bound to please	GBR
26. 4.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	What the body does not remember	BEL
27.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	What the body does not remember	BEL
28.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	What the body does not remember	BEL
15. 5.	Min Tanaka & Félix Lajkó		JAP/HUN
3. 6.	Min Tanaka	Butoh - Dance of Darkness	JAP
12.	Min Tanaka	Grimm Grimm - Book one, Journey to the Past and the Future	JAP + CZE, SVN, SVK, SRB a FRA
		14, 15, 16, 17, 18	
25.	Alias Compagnie, Guilherm Botel	Contrecoup	BRA/CHE
26.	Alias Compagnie, Guilherm Botel	Contrecoup	BRA/CHE
28.	Betontanc	Know Your Enemy	SVN
29.	Betontanc	Know Your Enemy	SVN
1. 7.	Clara Andermatt	Poemas de Amor & Anomalias magneticas	PRT
2.	Clara Andermatt	Poemas de Amor & Anomalias magneticas	PRT
15. 9.	Randžána Gauhar and Ravi Kiran		IND
21. 10.	Margaret Jenkins Dance Company	Fault	USA
22.	Margaret Jenkins Dance Company	Fault	USA
23.	Margaret Jenkins Dance Company	Fault	USA
1. 11.	Ann Bogart	Viewpoints	USA
1998			
15. 4.	Jan Fabre	Zij was en zij is, zelfs	BEL
16.	Jan Fabre	Zij was en zij is, zelfs	BEL
18.	Jan Fabre	The very seat of honour	BEL
19.	Jan Fabre	The very seat of honour	BEL
11. 5.	Min Tanaka & Félix Lajkó		JAP/HUN
31.	Min Tanaka	Grimm Grimm - Book one, Journey to the Past and the Future	JAP + CZE, SVN, SVK, SRB a FRA

2. 6., 3, 4. června			
10. 6.	Min Tanaka	Grimm Grimm - Book two, Fleeting Moments in the Neighbourhood of Eternity	JAP + CZE, SVN, SVK, SRB a FRA
12, 13, 14, 15			
16.	Min Tanaka	Creator or Object?	JAP
18.	Pilottanz	Things from Above	AUT
19.	Pilottanz	Things from Above	AUT
20.	Lenka Flory, Simone Sandroni	Déja Donné	CZE/ITA
25.	Holy Body Tattoo Dance	Our Brief Eternity	CAN
26.	Holy Body Tattoo Dance	Our Brief Eternity	CAN
29.	Alias Compagni, Guilherm Botel	On ne peut pas toujours etre en apnée	BRA/CHE
30.	Alias Compagnie, Guilherm Botel	On ne peut pas toujours etre en apnée	BRA/CHE
3. 9.		The Dragon and the Tiger	JAP
4.		The Dragon and the Tiger	JAP
27.	Sankai - Juku	Unetsu	JAP
28.	Sankai - Juku	Unetsu	JAP
20. 10.	Compagnie Pierre Droulers	De L'Air et du Vent	BEL
21.	Compagnie Pierre Droulers	De L'Air et du Vent	BEL
24.	Bilderwerfer, Daniel Aschwanden, Christian Polster		AUT
30.	Jonathan Burrows Company	Things I don't know	GBR
31.	Jonathan Burrows Company	Things I don't know	GBR
1999			
12.	Noam Gagnon and Dana Gingras, Bittová	Dance Tone Project	CAN/CZE
13.	José Navas, Joao de Bruco, Sandroni, Zambranp	Dance Tone Project	MCO, BRA, ITA, VEN a další
12. 5.	DV8 Physical theatre, Lloyd Newson	The Happiest Day of My Life	GBR
13, 14, 15			
12. 6.	Min Tanaka	Grimm Grimm - Book Three, Stories about Snow Whites / Příběhy o Sněhurkách	JAP + CZE
14, 15, 16, 17			
23.	Karin Ponties, Lenka Ottová	Planta Baja, Dame de Pic, Láska	BEL/CZE
24.	Karin Ponties, Lenka Ottová	Planta Baja, Dame de Pic, Láska	BEL/CZE
27.	Granhøj Dans, Pal Granhøj	La CA-LA-SH la LATIN	DNK
28.	Granhøj Dans, Pal Granhøj	La CA-LA-SH la LATIN	DNK
29. 9.	Déja Donné, Lenka Flory, Simone Sandroni	Aria Spinta	CZE/ITA
30.	Déja Donné, Lenka Flory, Simone Sandroni	Aria Spinta	CZE/ITA
16. 10.	Giorgio Rossi, Simone Sandroni	Piume	ITA
17.	Giorgio Rossi, Simone Sandroni	Piume	ITA
19.	Boris Charmatz	A bras le corps	FRA
20.	Boris Charmatz	A bras le corps	FRA
22.	Russell Malliphant	Shift, Two, Liquid Reflex	GBR
23.	Russell Malliphant	Shift, Two, Liquid Reflex	GBR

2000			
25. 3.	Jan Kodet	Brány	CZE
13. 4.	Déja Donné, Lenka Flory, Simone Sandroni	Aria Spinta	CZE/ITA
31. 5.	Isabelle Choinière	Cutting the Skin	CAN
15.6.	Kublai Khan Investigations, Frank Micheletti	S. O. Y.	FRA
17.	Nicole Mossoux, Patrick Bonté	Gradiva	BEL
18.	Nicole Mossoux, Patrick Bonté	Gradiva	BEL
19.	Granhøj Dans, Pal Granhøj	Don't Kill Your Darlings	DNK
20.	Granhøj Dans, Pal Granhøj	Don't Kill Your Darlings	DNK
22.	Paula Tuovinen, Mirka Eliášová	Land of Faravid, Cítíte se skvěle?	FIN, CZE
23.	Paula Tuovinen, Mirka Eliášová	Land of Faravid, Cítíte se skvěle?	FIN, CZE
28.	Icelandic Dance Theatre, Jan Kodet	Man is always alone, Brány	ISL, CZE
29.	Icelandic Dance Theatre, Jan Kodet	Man is always alone, Brány	ISL, CZE
30. 9.	Déja Donné, Lenka Flory, Simone Sandroni	Aria Spinta	CZE/ITA
1. 10.	Déja Donné, Lenka Flory, Simone Sandroni	Aria Spinta	CZE/ITA
20.	Natacha Kouznetsova, Mítia Fedotenko, Cie. Autre Mina	Les Verstes et les Distances	RUS/FRA
21.	Natacha Kouznetsova, Mítia Fedotenko, Cie. Autre Mina	Les Verstes et les Distances	RUS/FRA
27.	Moving House	Beckett Songs	HUN
23. 11.	Presentation of Les Halles de Schaerbeek		BEL
29.	Victor B., Namur Break Sensation	SC 35c	BEL
30.	Victor B., Namur Break Sensation	SC 35c	BEL
20. 12.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus, David Byrne	In Spite of Wishing and Wanting	BEL
21.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus, David Byrne	In Spite of Wishing and Wanting	BEL
22.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus, David Byrne	In Spite of Wishing and Wanting	BEL
2001			
	Cirkus Cirkör, URGA		CHE
24. 4.	Latvian National Opera Ballet	Yellow Tango	LVA
9. 5.	Jan Kodet	Brány	CZE
6. 6.	CandoCo, Doug Elkins, Javier de Frutos	Sunbyrne & I Hastened Through My Death Scene To Catch Your Last Act	USA/VEN
7.	CandoCo Doug Elkins, Javier de Frutos	Sunbyrne & I Hastened Through My Death Scene To Catch Your Last Act	USA/VEN
8.	CandoCo, Doug Elkins, Javier de Frutos	Sunbyrne & I Hastened Through My Death Scene To Catch Your Last Act	USA/VEN
14.	Drift	La Vie Heureuse	CHE
15.	Drift	La Vie Heureuse	CHE
17. 8.	Total Masala Slammer, Michael Laub	Heartbreak No 5	EVROPA/AMERIKA/ASIE
18.	Total Masala Slammer, Michael Laub	Heartbreak No 5	EVROPA/AMERIKA/ASIE
19.	Total Masala Slammer, Michael Laub	Heartbreak No 5	EVROPA/AMERIKA/ASIE
25. -28.	Jan Kodet	Danse macabre in Kutná Hora	CZE
5. 10.	Jan Kodet a Bohemia Family Dance Project		CZE
6.	David Parker a The Bang Group		USA
7.	David Parker a The Bang Group		USA

10.	Gilles Jobin	The Moebius Strip	CHE/GBR
11.	Company Flak	The Haman/Navas project	CAN
13.	Dance Tone Project		DEU,BEL, CZE, AUT a další
25.	Jan Kodet	Danse Macabre in Kutná Hora	CZE
	26, 27, 28		
29. 11.	Ensemble We Are We - Tanztheater Eva Weissmann	Doctor Faustus Lights The Lights	DEU
30.	Ensemble We Are We - Tanztheater Eva Weissmann	Doctor Faustus Lights The Lights	DEU
2002			
30. 1.	Déja Donn�, Lenka Flory, Simone Sandroni	In Bella copia	CZE/ITA + JAP, NLD
1. 2.	D�ja Donn�, Lenka Flory, Simone Sandroni	In Bella copia	CZE/ITA + JAP, NLD
10. 2.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	Scratching the Inner Fields	BEL
11.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	Scratching the Inner Fields	BEL
12.	Ultima Vez, Wim Vandekeybus	Scratching the Inner Fields	BEL
21.	Archa Theatre, divadlo Neslyším Zoja Mikotov�	House of the Deaf	CZE
22.	Archa Theatre, divadlo Neslyším Zoja Mikotov�	House of the Deaf	CZE
23.	Archa Theatre, divadlo Neslyším Zoja Mikotov�	House of the Deaf	CZE
4. 3.	Jan Kodet	Jade and Danse Macabre	CZE
	TANEČNÍ ZÓNA 2002	PROGRAM PRO VEŘEJNOST	
5.	Jan Kodet	Jade and Danse Macabre	CZE
6.	Irma Omerzo	Mi-Nous	CHOR
6.	Compagnie P�l Frenák	Tricks and Tracks	HUN
7.	D�ja Donn�, Lenka Flory, Simone Sandroni	In Bella copia	CZE/ITA + JAP, HRV
		PROGRAM PRO ODBORNOU VEŘEJNOST	
5.	Helena Arenbergerov�, Robo Tip�k	Inside Of	CZE, SVK
5.	představení tuzemských choreografů		
	Kristýna Celbov�	Kolem, kolem a zpátky	CZE
	Tereza Indr�kov�	Mezi nebem a zem�	CZE
	Kristýna Lhot�kov�	Labuť	CZE
	Kristýna Bokov�	Byl jsem pod stolem	CZE
6.	představení zahraničních choreografů 1. část dopoledne		
	Edyta Kozak + Mirek Kowalczyk / Made Inc.	File 01.	POL
	Magdalena Reiter & Katarzyna Chmielewska / Dada von Bzd�l�w Theatre	All these Apropos	POL
	Gábor G�da / Company Artus	Cain's Hat	HUN
	Maja Delak	6agon	SVN
	představení zahraničních choreografů 2. část odpoledne		
	Rafal Dziemidok + Magdalena Jedra	Dreams of the FleecyRiver	POL
	Sanja Neskovic Peršin	Hov Hov Suzana	SVN

7.	představení zahraničních choreografů 3. část dopoledne			
	Zuzana Hájková / Štúdio tanca Banská Bystrica	Tak dávno som ti nenapísala	SVK	
	Jozef Fruček / Rubia Mia Company	Noach	SVK	
	Goran Sergej Pristaš / BAD.co.	Man.Chair	HRV	
	Goran Bogdanovski / Fičo Balet	Švic in švarc	SVN	
	představení zahraničních choreografů 4. část odpoledne			
	Márta Ladjánszki	Two	HUN	
	Cie. Krivošík Tomáš + Jaro Viňarský	Vnútorné práva	SVK	
	Edit Dekany	The Half is Everything or Nothing; And You?	HUN	
8.	Déja Donné, Lenka Flory, Simone Sandroni	In Bella copia	CZE/ITA + JAP, NLD	
9.	Déja Donné, Lenka Flory, Simone Sandroni	In Bella copia	CZE/ITA + JAP, NLD	
18. - 22.	Michael Hulls	Lighting Design Workshop	GBR	
24.	Jan Kodet	Jade and Danse Macabre	CZE	
25.	Jan Kodet	Jade and Danse Macabre	CZE	
2. 5.	Anna Huber, Kristýna Lhotáková	two, too	CHE/CZE	
12. 6.	Dans Kias - Saskia Hölbling	Other Feature	AUT	
13.	Dans Kias - Saskia Hölbling	Other Feature	AUT	
15.	Susanne Linke	Über Kreuz	DEU	
16.	Susanne Linke	Über Kreuz	DEU	
23.	Stadttheater Bern Ballet, J. Kylián, P. Saire, F. Duménil	Stoolgame, Les Météorites, Well Kept Water Gardens	CHE	
24.	Stadttheater Bern Ballet, J. Kylián, P. Saire, F. Duménil	Stoolgame, Les Météorites, Well Kept Water Gardens	CHE	
	ARCHA PLUJE - POPOVODŇOVÁ SITUACE, HRAJE SE JINDE			
13. 9.	Archa Theatre, divadlo Neslyším Zoja Mikotová	House of the Deaf	CZE	
26. PONEC	Archa Theatre, divadlo Neslyším Zoja Mikotová	House of the Deaf	CZE	
27.	Archa Theatre, divadlo Neslyším Zoja Mikotová	House of the Deaf	CZE	
20. 10. STÁTNÍ OPERA	La La La Human Steps, Édouard Lock	New Creation	CAN	
21. STÁTNÍ OPERA	La La La Human Steps, Édouard Lock	New Creation	CAN	
11. 11. STÁTNÍ OPERA	Min Tanaka		JAP	
17. 12. PONEC	Jan Kodet	8 days and Danse Macabre	CZE	
18. PONEC	Jan Kodet	8 days and Danse Macabre	CZE	

