

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2019

Daniela Machová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

ČESKÝ FENOMÉN TANEČNÍCH

**Proměny podob a účelu
kurzů společenského tance pro mládež**

Daniela Machová

Vedoucí práce: prof. Dorota Gremlíková, Ph.D.

Oponenti práce: doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc.

Datum obhajoby: září 2019

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art

Dance Theory

DISSERTATION

CZECH PHENOMENON – DANCING LESSONS

**Transformations of the Form and Purpose
of Ballroom Dancing Lessons for the Youth**

Daniela Machová

Supervisor:: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.
Opponents: doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc.
doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc.
Date of defence: September 2019
Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2019

Prohlášení

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

Český fenomén tanečních

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Předkládaná disertační práce se zabývá fenoménem *tanečních*, neboli kurzů tance a společenské výchovy pro mládež, v Čechách od 19. století do současnosti. Na taneční kurzy jsem pohlížela optikou sociologie tance s cílem odhalit, jaký význam měly a mají taneční kurzy v české společnosti, a jak se na jejich podobě odrážely společenské změny. *Taneční* naplňují svou podstatou představu o sociální instituci, pokusila jsem se nastínit, jaké sociální funkce ve společnosti tato instituce plnila či plní. Identifikovala jsem funkci tělovýchovnou, výchovnou, socializační, zábavnou, seznamovací apod. Při sledování současné podoby *tanečních* jsem vycházela z konceptu tradice a modernity se snahou definovat prvky, jež se v *tanečních* uchovávají a kde naopak dochází k aktualizaci. V disertační práci jsem se zároveň zabývala i metodikou výuky společenských tanců.

Pro uchopení fenoménu *tanečních* jsem využila kombinace několika rozdílných přístupů. Při studiu současné podoby jsem vycházela především z etnografického přístupu, terénního výzkumu spočívajícího v pozorování ve vybraných tanečních kurzech. Ze sociologie jsem využila metodu kvalitativních polostrukturovaných rozhovorů s účastníky tanečních kurzů a s tanečními mistry a majiteli tanečních škol. Při zmapování podoby a vývoje kurzů v minulosti jsem pracovala s archivními prameny, dobovými periodiky apod. Z geografického hlediska jsem se zaměřila pouze na taneční kurzy v Praze a na Jičínsku.

Klíčová slova:

taneční, kurzy tance a společenské výchovy, společenský tanec, taneční mistr, taneční školy, Praha, Jičín, tradice, modernita, sociologie tance, sociální funkce, sociální instituce, metodika výuky, terénní výzkum, historie tanečních kurzů

Abstract

The here-presented PhD thesis deals with the phenomenon of *dancing lessons*, or dance and social education courses for the youth, since the 19th century up to these days. I have viewed *dancing lessons* through the lens of dance sociology with the aim to define the importance of dance courses in the Czech society and the way they have been shaped by various social changes. In essence, *dancing lessons* meet the criteria of a social institution, therefore I tried to outline the social functions they have been fulfilling. I have identified the following functions - physical training, education, socialization, entertaining, making acquaintances, and others. In my observation of the present form of Czech *dancing lessons*, I drew on the concept of tradition and modernity and, by extension, of trading and modernisation, aiming at defining those features that remain unchanged and those that have been updated. In my thesis I also cover methods of instruction of ballroom dancing.

To grasp the phenomenon of *dancing lessons*, I have made use of several different approaches. For studying the present form of the lessons, I used ethnographic approach, i.e. field research based on observation in selected dance courses. As for sociology methods, I opted for semi-structured qualitative interviews targeted at course participants, dance masters and dance school owners. Mapping the past form and evolution of the lessons, I worked with archival resources, period newspapers etc. From the geographical point of view, I focused solely on *dancing lessons* in Prague and the Jičín region.

Keywords:

dancing lessons, dance and social education courses, ballroom dance, dance master, dance schools, Prague, Jičín, traditions, modernity, dance sociology, social function, social institution, methods of instruction, field research, history of dancing lessons

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, kteří mě podporovali v dosavadním studiu a výzkumu. Jedná se především o vedoucí mé disertační práce prof. Dorotu Gremlicovou, Ph.D., které děkuji za cenné rady, inspiraci a dlouhodobou podporu při studiu tématu *tanečních*. Děkuji také doc. Mgr. Daniele Stavělové, Csc. za konzultace v oblasti terénního výzkumu. Velký dík patří všem tanečním mistrům, kteří byli ochotni poskytnout rozhovor a svolili k terénnímu výzkumu v jejich tanečních lekcích. Speciální poděkování patří tanečním mistrům Petru Mertlíkovi a Jiřímu Šulcovi, se kterými jsem měla možnost spolupracovat jako asistentka a taneční partnerka v *tanečních*, na základě čehož se projevil i můj teoretický zájem o studium tohoto fenoménu. Chci poděkovat také PhDr. Evě Bílkové za pomoc a ochotu s vyhledáváním relevantních pramenů ve Státním oblastním archivu v Jičíně a Mgr. Marii Hajdové za jazykovou korekturu této disertační práce. Největší dík patří mé rodině – Petru Machovi, dětem Kubovi a Klárce a mým a Petrovým rodičům, bez jejichž trpělivosti, obětavosti, pomoci, podpory a pochopení by tato práce nikdy nemohla vzniknout.

Obsah

1. Úvod	12
1.1. Co jsou <i>taneční</i> ?	12
1.2. Pojem společenský tanec	12
2. Teoretická východiska a cíle	20
2. 1. Přístup a metodologie	25
2. 2. Badatel jako insider	26
2. 3. Pozorování	27
2. 4. Rozhovory s účastníky kurzů	28
2. 5. Rozhovory s tanečními mistry	28
2. 6. Archivní prameny, literatura, periodika a internet	29
2. 7. Informace o objektech terénního výzkumu	31
2. 7. 1. TŠ Národního domu na Vinohradech	32
2. 7. 4. TŠ Plamínek	34
2. 7. 3. TŠ Hes	34
2. 7. 2. TŠ Vavruška	36
2. 7. 5. Taneční mistři na Jičínsku	37
3. Vývoj a podoba tanečních kurzů od 19. století do současnosti	42
3. 1. Význam tance v 19. století a podmínky pořádání tanečních hodin	42
3. 2. Taneční školy v 19. století v Praze	45
Linkova taneční škola	46
Kaskova taneční škola	46
Další taneční školy v Praze v 19. století a na počátku 20. století	47
3. 3. Taneční hodiny v Jičíně v 19. století	48
3. 4. Situace tanečních mistrů na přelomu 19. a 20. století do konce první světové války	48
3. 5. Taneční školy v první polovině 20. století v Praze	52
Taneční škola Gustava Jiráka	52
Opltova taneční škola	53
Červinkova Taneční škola	54
Taneční škola Otakara Landy	55
3. 6. Taneční kurzy v první polovině 20. století na Jičínsku	55
3. 7. Taneční kurzy za 2. světové války	56
3. 8. Taneční kurzy po roce 1948	60
3. 9. Taneční kurzy po roce 1989	63

3. 10. Situace tanečních mistrů v současnosti	64
3. 11. Další způsoby výuky společenského tance	64
Taneční lekce v domácnostech	65
Spolkové taneční hodiny	66
Výuka na školách	69
4. Vývoj tanečního repertoáru v 19. a 20. století.....	72
5. Struktura tanečních lekcí a doprovodných akcí	87
5. 1. Struktura tanečních lekcí.....	87
5. 2. Struktura doprovodných akcí	92
6. Tradování versus modernizace v tanečních kurzech.....	98
6. 1. Elementy s prvky tradice a modernity v tanečních kurzech.....	100
6. 1. 1. Taneční sály	100
6. 1. 2. Taneční hudba	101
6. 1. 3. Oblečení.....	103
6. 1. 4. Pojetí závěrečné akce tanečních kurzů	106
6. 1. 5. Repertoár tanečních kurzů	116
6. 1. 6. Atmosféra a přístup.....	118
6. 2. Pražské taneční školy z pohledu tradice a modernity	125
7. Lokální odlišnosti v tanečních kurzech	130
7. 1. Délka kurzu, výukových lekcí.....	130
7. 2. Cena kurzovního	134
7. 3. Taneční kurzy jako společenská událost	138
8. Způsoby výuky společenských tanců.....	142
8. 1. Metodika výuky základních společenských tanců.....	149
8. 2. Standardní tance	150
Waltz (3/4 takt, tempo 28–30 taktů za minutu, tj. 84–90 MM)	150
Foxtrot (4/4 takt, tempo 48–52 taktů za minutu, 192–208 MM)	152
Tango (2/4 takt, tempo 31–33 taktů za minutu, 124–132 MM)	154
8. 3. Latinskoamerické tance.....	156
Cha-cha (4/4 takt, tempo 28–30 taktů za minutu, 112–120 MM).....	156
Rumba (4/4 takt, tempo 30–33 taktů za minutu, 120–132 MM)	158
Samba (2/4 takt, tempo 49–52 taktů za minutu, 98–104 MM).....	160
8. 4. Jazzové tance.....	161
Blues (4/4 takt, tempo 26–34 taktů za minutu, 104–136 MM)	161
Jive (4/4 takt, tempo 40–42 taktů za minutu, 160–168 MM)	162

8. 5. Kolové tance	165
Polka (2/4 takt, tempo 50–60 taktů za minutu, 100–120 MM)	165
Valčík (3/4 takt, tempo 56–60 taktů za minutu, 168–180 MM)	167
9. Sociální funkce <i>tanečních</i>	169
9. 1. Tělovýchovná funkce	169
Předtaneční	171
Pohybové schopnosti jako předpoklad pro oblibu tance	173
Taneční jako vstup do světa tanečního sportu	175
9. 2. Výchovná funkce	176
Společenská pravidla v současných tanečních kurzech	180
9. 3. Socializační funkce	182
9. 4. Zábavná funkce	186
9. 5. <i>Taneční</i> jako veřejný prostor pro setkávání, seznamování	188
Prostor pro setkávání již utvořené skupiny lidí	189
Prostor pro setkávání nových lidí	189
Prostor pro milostná vzplanutí	190
Faktory ovlivňující setkávání, seznamování a navazování kontaktů	192
Přihlašování do kurzů	193
Zadávání k tanci	195
9. 6. <i>Taneční</i> jako prostor pro reprezentaci jedince	198
Sebeprezentace skrze oděv	198
Taneční jako ukazatel společenské prestiže	200
9. 7. Proč chodí dnes mladí lidé do <i>tanečních</i> ?	201
10. Uplatnění znalostí společenského tance	205
11. Význam <i>tanečních</i> v české společnosti od 19. století do současnosti	210
12. Prameny a literatura	215
Archivní prameny	215
Knihy	216
Periodika	224
Internetové stránky:	227
Zákony	229
Další zdroje	229
13. Obrazová příloha	230

1. Úvod

1.1. Co jsou *taneční*?

Předkládaná disertační práce se zabývá fenoménem *tanečních* neboli kurzů tance a společenské výchovy. Ačkoli bude obsah, vývoj a další aspekty tohoto jevu důkladně probírán na následujících stránkách, je nutné jej nyní alespoň stručně definovat a vymežit. Jeho hlavní náplní je výuka společenského tance, ale také pravidel společenského chování, které probíhají pod vedením tanečního mistra a jeho partnerky. Kurz sestává z několika výukových lekcí, které bývají prokládány dalšími společenskými událostmi, jež se nazývají prodloužené, plesy, či věnečky. *Taneční* jsou pořádány pro různé věkové kategorie (mládež, vysokoškoláci, dospělí, případně i senioři) a také úrovně (základní a navazující různé pokračovací kurzy) a účastní se jich v závislosti na lokalitě a velikosti tanečního sálu přibližně od patnácti do sto tanečních párů. Frekventanti mají na sobě povinně společenský oděv.

Ústředním tématem této práce budou základní taneční kurzy pro mládež, které jsou určeny pro mladistvé ve věku 15 až 19 let. Jedná se o nejrozšířenější typ kurzů, pořádají se v celé České republice ve velkých i menších městech, někde dokonce i na vesnicích. Obvykle začínají na podzim a trvají od tří do šesti měsíců, přičemž lekce se konají jednou týdně.

1.2. Pojem společenský tanec

Předmětem výuky v *tanečních* je výuka tance a společenské výchovy. Tanec však v tomto případě vyžaduje přesnější zakotvení. V souvislosti s *tanečními* se používá termín společenský tanec. Ten vymezoval v kontrastu s divadelním tancem (*die theatralischen Tänze*) již v roce 1774 Johann Georg Sulzer,¹ přičemž použil termínu *die gemeinen Tänze* či *gesellschaftlichen Tänze* doplněno v závorce o francouzský termín *la belle danse*. Vysvětluje, že tyto společenské tance jsou určeny pro společenský požitek, a musí být proto uzpůsobeny tak, aby se je mohli naučit i ti, kteří se tanci nevěnují jako profesi. V tomto kontextu bychom mohli označit za prvotní

¹ Johann Georg Sulzer. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 2. Leipzig: 1774, s. 1140.

společenské tance dvorské tance,² jež se tančily na královských a šlechtických dvorech od 14. století a jejichž výuku obstarával taneční mistr.³

Domnívám se, že potřeba terminologického rozlišování tanců pak nastala zřejmě v době, kdy v „tancích pro podívanou“⁴ či dvorských baletech začali mezi účinkujícími převládat profesionálové na úkor aristokracie a jevištní tanec se začal vyvíjet jako svébytná forma.⁵ Jak uvádí Helena Kazárová, vznik nového typu tanečního profesionála koncem 17. století souvisel s rozvojem tanečního umění zapříčiněného založením Královské akademie tance v roce 1661.⁶ Francouzský akademický styl tance označovaný za *la belle danse* pak začali šířit jedinci mající mistrovské licence z této akademie do dalších evropských měst, a stal se tak v 18. století tanečním základem jak pro profesionály, tak i šlechtu a měšťanstvo, jimž byl vstupenkou do společenských kruhů.⁷ Čeněk Zíbrt pak označuje dvorské tance, které se tančily na našem území v 17. a 18. století pojmem *módní tance*.⁸

Na našem území je doloženo použití termínu *gesellschaftlicher Tanz* nejpozději v roce 1789, kdy vyšel v Praze spis o tanci Bernarda Spechta.⁹ Zdá se však, že spíše než o společenských tancích bylo ještě v 19. století běžnější hovořit o *národních tancích*. Právě ty klade jako protiklad divadelním tancům Alfred Waldau v úvodu své knihy z roku 1859 a jako příklady uvádí *polku, mazur, czasrads, tarantellu* apod.¹⁰

Emanuel Siblík pro změnu použil při výkladu tanců z období romantismu označení *salonní tance* jako protipól ke scénickému tanci: „Před sto lety bylo třeba vytvořiti samostatný salonní tanec a tak jej odlišiti od tance scénického, který zdělil společenské taneční formy předchozích století a vlivem svého prostředí a profesionalismu je vyhnal v namnoze bezduchou, manýrovanou virtuositu“.¹¹ Za

² Tance *basse danse*, později od 16. století *pavana, gagliarda, allemanda, couranta* a *bránly*. Více viz Božena Brodská. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: HAMU, 2000, s. 6–8.

³ př. Guglielmo Ebreo, Antonio Cornazano, Antonius di Arena, Thoinot Arbeau, Robert Copland, Fabricio Carosso, Cesare Negri. O jejich existenci víme i díky dochovaným tanečním manuálům. Více viz *Tamtéž*.

⁴ Termín, který používá Helena Kazárová pro označení podoby jevištního či divadelního tance v době, kdy jeho provádění nebylo pevně spjato s jevištěm. Viz Helena Kazárová. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: Akademie múzických umění, 2008, s. 15.

⁵ *Tamtéž*, s. 41.

⁶ *Tamtéž*, s. 21.

⁷ *Tamtéž*.

⁸ Konkrétně např. *sarabande, courante, gagliarda, bourée, menuet*. Více viz Čeněk Zíbrt. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. 1. vyd. Praha: F. Šimáček, 1895, s. 241–251.

⁹ Bernard Specht. *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz*. Praha: 1789.

¹⁰ Alfred Waldau. *Böhmische Nationaltänze*. Vitalis, 2003, s. 7.

¹¹ Emanuel Siblík. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: 1937, s. 324.

první český salonní tanec považuje Karel Link svou *besedu* v předmluvě druhého vydání stejnojmenného tanečního manuálu přibližně z roku 1884.¹² Ve stejnou dobu však v podtitulu ke svému manuálu *Čtverylka a Dvořanka* Link používá termínu společenské tance.¹³ Je možné, že koncem 19. století vstupoval tento pojem do vědomí již běžněji.

V roce 1926 pak vychází čtvrté opravené a rozšířené vydání *Tanců a písní* tanečního mistra J. P. Boušy pod novým názvem *Základy společenských tanců*,¹⁴ přičemž změnu si zřejmě vyžádala skutečnost, že tato kniha byla považována za studijní materiál pro kandidáty na profesi tanečních mistrů připravujících se na složení úředních zkoušek, jak autor uvádí v předmluvě.

Ve slovnících vydaných na našem území nacházíme definici společenského tance až v *Malé české encyklopedii* z roku 1987. Tam je charakterizován jako „druh společenské zábavy, při níž skupiny nebo páry tanečníků tančí dobově ustálené taneční figury vycházející zejména z rytmického charakteru doprovodné hudby.“¹⁵ Zdá se, že jako stěžejní kritérium je vnímáno to, že je společenský tanec provozován pro zábavu. To vyplývá i z *Ottova slovníku* z roku 1906, kde jsou zmiňovány tři účely tance, vedle náboženského a zdravotního účelu je uveden i účel společenský, který autor hesla považuje za nejoblíbenější a nejobecnější a taktéž jej dává do kontextu se zábavou.¹⁶ V rámci společenského účelu pak vymezuje tance národní, kam řadí tance lidové, a tance umělé, které z národních tanců vychází, ale jsou esteticky upraveny.

Společenský tanec je tedy svým způsobem společný jmenovatel pro všechny druhy a typy tanců, které se tančí ve společnosti. Přibližně od poloviny 20. století se ale taneční styly a žánry rozvinuly a rozvětvily natolik (*disco*, *street dance* apod.), že pojem společenský tanec, tak jak ho chápeme právě v kontextu kurzů tance a společenské výchovy pro mládež, vyžaduje jisté zpřesnění.

Je zajímavé podívat se, jak si s terminologií poradili autoři tanečních manuálů. Manuály z přelomu 19. a 20. století si s přesným vymezením tance nedělají žádné

¹² Karel Link. *Český salonní tanec Beseda*. Praha: Nakladatel A. Storch Syn, [1884], s. 3.

¹³ Karel Link. *Čtverylka a Dvořanka*. Praha: Nakladatel A. Storch syn, knihkupec, 1884.

¹⁴ J. P. Bouša. *Základy společenských tanců. Dějiny tance a stručná pravidla společenského chování. Teoretická i praktická příručka pro tan. mistry*. České Budějovice, 1926.

¹⁵ *Malá česká encyklopedie. VI. díl*. Praha: Academia, 1987, s. 122.

¹⁶ *Ottův slovník naučný. 25. díl*. Praha: Vydavatel J. Otto, 1906, s. 71–72.

starosti. Píší o tanci bez další specifikace. U popisů jednotlivých druhů tance je pak někteří dělí do dvou skupin, na kolové (*polka* a její druhy, *valčík*, *škotská*, *sousedská*, *třasák*) a řadové/figurální (*čtverylka*, *francouzská čtverylka*, *beseda*, *dvořanka*, *polonéza*).¹⁷ V některých manuálech se setkáváme i s kategorií národních tanců (*holuběnka*, *kanafaska*, *malení*, *požehnání*, *česká procházka*, *řeznická*, *sekerečka* apod.).¹⁸

Publikace vycházející od konce dvacátých let 20. století mají v názvu téměř výhradně označení moderní tance.¹⁹ Téměř automaticky se pak v popisu charakteristiky vymezují proti tancům často označovaným za staré, kam je najednou řazena *polka*, *mazurka*, *valčík* a *čtverylka*. Hlavní odlišnost spočívá v technice pohybu, v práci s hudbou, krocích a figuracích. Jak píše Otakar Landa: „Moderní tanec zavrhl vyumělkované zásady dřívější. Např. krok na parketu byl vykonáván dříve tak, že se našlapalo nejprve špičkou a pak patou. Tak byly tvořeny všechny dřívější společenské tance, od menuetu počínaje a valčíkem konče. Základy moderního tance jsou však stavěny na přirozených pohybech chůze.“²⁰

Pojem moderní je sice spjat hlavně s érou moderních tanců,²¹ které se do Evropy dostaly v průběhu a hlavně po skončení první světové války, ale evidentně se používal i pro označení nových, dobově populárních tanců i dříve. Například Karel Link v podtitulu knihy *Čtverylka a Dvořanka* z roku 1884 píše: „Snadno pochopitelné vysvětlení těchto moderních společenských tanců vedle navedení k aranžování rozmanitého finále při čtverylce, jakož i nejdůležitějších pravidel slušnosti a dobrého tonu pro taneční síň“.²²

V druhé polovině 20. století vyšlo několik tanečních manuálů. Ani ty se ovšem nezaobírají vymezením společenského tance, nabízejí však členění společenských

¹⁷ Př. Karel Šimek. *Storchův vzorný tanečník*. Praha: Nakladatel Rudolf Storch; Jaromír Heyduk. *Nový tanečník*. Praha: Nakladatel Jan Kotík [1911?]; Karel Bochořský. *Elegantní tanečník*. Třebíč na Moravě: Nakladatel Jindřich Lorenz, 1899.

¹⁸ *Tanečník: kolové, řadové a národní tance*. 2. vydání. Beroun: Nákl. knihkup. V. Machače, 1919.

¹⁹ Gustav Jiráek. *Moderní tance*. Praha: Průlom, 1929; Bohumil Huska. *Moderní tance a společenské vystupování*. Brno: Nákladem B. Husky; J. Libiger. *Základní tance moderní*. Přerov: Obzor, 1939; Otakar Landa. *Moderní společenské tance: Theorie a technika*. Praha, 1941 apod.

²⁰ Otakar Landa. *Moderní společenské tance. Theorie a technika*. s. 9.

²¹ Př. tance *boston*, *onestep tango*, *fox*, *waltz* a mnohé další. Jsou založeny na odlišných pohybových principech (vychází z přirozené chůze, nášlap je veden přes patu, nohy nejsou vytáčeny). V moderních tancích se odráží i změna v hudebním doprovodu s rozvojem ragtime (synkopovaný rytmus) a jazzu. Jedná se tance, jež se do Evropy dostaly z Ameriky, následně byly standardizovány v Anglii. Více viz př. Arthur Franks. *Social dance. A short history*. London: Routledge and Kegan Paul, 1963, s. 163–195.

²² K. Link. *Čtverylka a Dvořanka*, titulní strana

tanců na různé kategorie, většinou dle jejich původu. V roce 1958 vyšla kniha Josefa Chrastila a Mileny Majorové,²³ kde se setkáváme v přehledu tanců s označením Tance Latinské Ameriky, kam řadí autoři *tango*, *rumbu*, *sambu*, *pas doble*, *cha-cha*²⁴ a *mambo*. Co je ale mnohem zajímavější, je poslední kapitola knihy věnovaná *rokenrolu*.²⁵ Josef Chrastil se v ní zamýšlí nad tím, zda je *rokenrol* společenským tancem, a dochází k závěru, že zatím není, a to s ohledem na jeho původ, kolem kterého panují neshody. Jedni se domnívají, že je napodobeninou rituálního tance černošských kmenů, druzí, že byl uměle vytvořen jako taneční exhibice artistů, nicméně ať už tak či onak, pro své výstřední a komplikované polohy se do společnosti nehodí.²⁶

Přehlednou kategorizaci společenských tanců poskytuje Jan Pavlík v knize *Taneční do kapsy*, která vyšla v roce 1962.²⁷ Tance dělí do těchto čtyř skupin: 1. tance kolové (*česká polka*, *valčík*), 2. tance standardní (*waltz*, *quickstep*, *volný foxtrot*), 3. tance latinsko-americké (*argentinské tango*, *rumba*, *samba*, *passo doble*), 4. tance moderní a taneční novinky (*charleston*, *cha-cha*, *jive*). Vidíme, že i tentokrát je termín moderní tance vyhrazen nejnovějším dobovým tancům, které dnes řadíme mezi tance latinsko-americké (*cha-cha*, *jive*).

Dosud nepřekonanou publikací pro lektory společenského tance je kniha Vladimíra Buryana *Výuka v kurzech společenského tance*.²⁸ Ani Buryan termín společenský tanec jinak blíže nespecifikuje, uvádí ovšem následující kategorizaci tanců: kolové tance (*polka*, *valčík*), standardní tance (*foxtrot*, *tango*, *slowfox*, *waltz*), latinské tance (*cha-cha*, *rumba*), tance džezové (*jive*, *slowrock*), módní tance (taneční novinky) a ostatní tance (*mazurka*).²⁹

Pro doplnění uvádím ještě klasifikaci společenských tanců podle původu, kterou používá Radoslav Balaš.³⁰ Tance dělí na a) kolové (evropský původ: *polka*, *valčík*), b) standardní tance (původ anglický: *waltz*, *slowfoxtrot*, *quickstep*; původ

²³ Josef Chrastil – Milena Majorová. *Smím prosit? Základy společenských tanců*. Praha: Mladá fronta, 1958.

²⁴ V disertační práci používám název *cha-cha*, který je běžný v tanečních kurzech i na tanečních soutěžích dnes, ačkoli ve starších tanečních manuálech je uváděn dobový název *cha-cha-cha* či dokonce *ča-ča*.

²⁵ V práci používám počeštělou variantu názvu tance a hudební žánru *rock 'n' roll* či *rock and roll*.

²⁶ Srov. J. Chrastil – M. Majorová. *Smím prosit? Základy společenských tanců*, s. 126–127.

²⁷ Jan Pavlík. *Taneční do kapsy*. Praha: Mladá fronta, 1962.

²⁸ Vladimír Buryan. *Výuka v kurzech společenského tance*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983.

²⁹ *Tamtéž*, s. 40.

³⁰ Radoslav Balaš. *Tance 20. století*. Olomouc: Hanex, 2003, s. 31–32.

latinskoamerický: *tango*), c) latinskoamerické tance (původ jihoamerický: *samba*; původ středoamerický: *rumba*, *cha-cha*; původ evropský: *passo doble*), d) tance jazzové oblasti (*jive*, *slowrock*), e) moderní a ostatní tance (*čardáš*, *mazurka*, *salsa*). Balaš zároveň nabízí i rozdělení tanců podle jejich účelu, a to na obřadní, jevištní a společenské, přičemž uvádí, že společenské tance jsou provozovány tančícími pro zábavu.³¹

Co se učí v tanečních kurzech pro mládež v dnešní době? *Polka*, *valčík*, *blues*, *mazurka*, *waltz*, *tango*, *foxtrot*, *cha-cha*, *jive*, *rumba*, někde i *samba* a *mambo* a většinou zcela výjimečně nějaké diskotékové či country tance. Pro tyto společenské tance je charakteristické, že se tančí v páru, který tvoří muž a žena (vyjma některých diskotékových tanců, kde tančí každý jedinec jako vlastní jednotka). Pro zpřesnění označení by se dalo použít termín *párový společenský tanec*.

V současné době je zároveň nutno rozlišit společenský tanec v *tanečních* od tzv. soutěžního tance či tanečního sportu.³² V obou případech sice nastává téměř shoda ve vyučovaném repertoáru tanců (*waltz*, *tango*, *valčík*, *quickstep*, *samba*, *cha-cha*, *rumba*, *jive*), nicméně v *tanečních* se vyučují většinou pouze základní kroky a jednoduché figury. Naopak v soutěžním tanci se do stejných tanců učí mnohem více figur a klade se větší důraz na správné provedení jednotlivých kroků, na držení těla a držení v páru, na rytmizaci a charakter jednotlivých tanců. Cílem a záměrem kurzů tance pro veřejnost je „naučit žáky kursů vkusně tančit v úrovni znalostí odpovídající potřebám současné společenské zábavy“,³³ zatímco smyslem provozování tanečního sportu je tanec předvádět na soutěžích či předtančeniích. Vidíme, že účel je v obou situacích odlišný.

Pro odlišení tance provozovaného na plesech a tanečních zábavách od soutěžního společenského tance se v některé odborné literatuře (př. *Tanečních listech*)

³¹ Tamtéž, s. 11. Zábavné tance pak následně dělí Balaš také podle účelu a způsobu provozování do dalších, již poněkud nesourodých skupin: zábavné společenské tance (tance na plesech, diskotékách, tančírnách), kurzy tanců (*taneční*), taneční sport (zastřešován např. Českým svazem tanečního sportu), soutěžně zábavná taneční činnost (soutěže tanečních klubů a škol např. v rámci Českomoravské taneční organizace), sportovně taneční činnost (př. Český svaz aerobiku), jevištní tanec (zábavné a společenské tance na jevištích př. v televizních pořadech apod.). *Tamtéž*, s. 17–20.

³² Je zajímavé, že podobnou problematikou se zabývá už v roce 1941 Otakar Landa, který rozlišuje mezi tanečním stylem společenským a stylem závodním (exhibičním) a jejich oddělení dává do souvislosti se standardizací moderních tanců, která proběhla v Anglii ve třicátých letech 20. století. „Proč nastalo toto rozlišování stylů? [...] Byla to předvádění a taneční závody, které využily plně všech zásad nového stylu. Jednoduchost tance obecně nikdy neuspokojila závodníka, zase jako ten, kdo tančí jen pro svou zábavu, nesnaží se vytvářeti kroky a figury, které vyžadují více přemýšlení a stančení.“ O. Landa. *Moderní společenské tance. Theorie a technika*, s. 32.

³³ V. Buryan. *Výuka v kurzech společenského tance*, s. 5.

setkáváme přibližně od konce šedesátých let s termínem masový či „spotřební“ společenský tanec.³⁴ Ten použil i Ivan Martin při popisu nácviku základního kroku tance jive: „Zde se vědomě odchyluji od oficiálního popisu tance, neboť zkušenosti z výuky v tanečních kurzech mi velí odlišovat spotřební společenský tanec od soutěžního.“³⁵ V kontextu konzumní společnosti však označení „spotřební tanec“ vzbuzuje negativní konotace a devaluje význam výuky, ale i následného vykonávání společenského tance při běžném užití (plesy apod.) a zdá se, že i někteří odborníci si byli nevhodnosti dobového označení vědomi.³⁶

V kategorizaci tanců dle Andriye Nahachewského by se společenský tanec v tanečních kurzech dal zařadit do skupiny *recreational/social dance* neboli rekreační, volnočasový tanec, jež je vymezen jako tanec provozovaný primárně pro potěšení a užitek tančících než pro vnější publikum; taneční sport do skupiny *art dance* neboli uměleckých tanců, kam patří všechen tanec, při kterém jsou účinkující i diváci zaměřeni na estetično a krásu.³⁷ Pro označení tanců provozovaných pro pobavení samotných aktérů používá dále termín *participatory* jako protiklad k *presentational dances* určeným publiku.³⁸ K *participativnímu/účastnickému* tanci dochází při různých společenských událostech (plesech, tanečních zábavách, oslavách apod.), přičemž důležitý je primárně onen proces tančení, tanečníci se soustředí na sebe navzájem a hodnocení tanečního výkonu se odvíjí od pocitů tanečníků (např. jak se mi s partnerem tančilo). Oproti tomu tance určené k předvádění (tj. *presentational dances*) se odehrávají na oficiálních scénách, kde spíše než proces je důležitý výsledek (produkt) a úspěch daného představení je hodnocen tím, jak tanec vypadal.³⁹

Dále však Nahachewsky zdůrazňuje, že čtyři hlavní kategorie tanců rozdělených z hlediska účelu (*ritual dance*, *recreational/social dance*, *art dance* a *ethnic/national dance*) se mohou v určitých situacích prolínat, neboť i taneční události mohou mít vícero účelů. Typickým příkladem mohou být závěrečné plesy tanečních škol, při

³⁴ př. J. Y. „Social dance“. *Taneční listy*, 1968, roč. 6, č. 4, s. 29. dále Jiří Holuša. „Společenský tanec je věc společenská.“ *Taneční listy*, 1972, roč. 10, č. 1, s. 22.

³⁵ př. Ivan Martin. *Do společnosti i na taneční parket*. Praha: ÚKVČ, 1991. s. 51.

³⁶ př. „Social dance. Tímto termínem označují Angličané společenský tanec, který tančí široké vrstvy obyvatelstva, a který se u nás někdy nepříliš vhodně označuje jako masový či „spotřební“ tanec. J. Y. „Social dance“. *Taneční listy*, 1968, roč. 6, č. 4, s. 29.

³⁷ Srov. Andriy Nahachewsky. *Ukrainian Dance, A cross-Cultural Approach*. North Carolina: McFarlands, 2012, s. 14–23.

³⁸ *Tamtéž*, s. 168.

³⁹ Andriy Nahachewsky. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“. *Dance Research Journal*. Vol. 27, no. 1 (Spring, 1995), s. 1.

nichž frekventanti kurzů po slavnostním nástupu předvádí publiku sérii tanců. Ačkoli bylo cílem návštěvy *tanečních* osvojení znalosti repertoáru společenských tanců pro následné volnočasové využití, prezentují v jistý moment tito čerství absolventi kurzů své dovednosti přítomným divákům z řad rodičů.

V rámci disertační práce používám termín společenský tanec v kontextu, který byl vymezen výše, tedy jako párový společenský tanec provozovaný především pro rekreační účel, jak byl a je vyučován v kurzech tance a společenské výchovy pro mládež v Čechách od 19. do současnosti.

2. Teoretická východiska a cíle

Taneční jsou fenoménem, který má na našem území přibližně dvousetletou kontinuitu. Ačkoli se jeho vývojem budu podrobně zabývat později, cítím potřebu nyní zdůraznit, že existoval v různé míře a rozsahu za velmi proměnlivých společensko-politických poměrů. První taneční školy vznikaly v Praze ve dvacátých letech 19. století. Ač značně utlumeny, probíhaly taneční kurzy i za první světové války. Za první republiky zaznamenaly velký rozmach, který narušila až druhá světová válka, kdy se v letech 1944–45 *taneční* nekonaly. V socialistickém režimu došlo dokonce k rozšíření tanečních kurzů do menších městeček a vesnic, na mnoha místech se taneční kurzy udržely i po roce 1989 a i v současné době se zdá, že jejich absolvování je poměrně běžnou součástí života mladých lidí.

Ačkoli se jedná v českém kontextu o poměrně významný společenský jev, nebyla mu doposud věnována téměř žádná odborná teoretická pozornost. Nenarazila jsem na žádnou studii či publikaci, která by se fenoménem *tanečních* uceleně zabírala. Tematikou společenského tance se zabývá Milan Degen.⁴⁰ Jeho kniha *Společenský tanec ve dvacátém století*, ač je bezesporu významným materiálem, má spíše popularizační charakter a zcela postrádá například poznámkový aparát, bez kterého je nemožné uváděné informace ověřit či dohledat další podrobnosti. Autor v ní nabízí přehled společenských tanců ve sledované době, kapitolu o taneční hudbě a orchestrech, o tanečních mistrech a jejich organizaci, stručně se věnuje také tanečním zábavám a plesům, poměrně rozsáhlou plochu pak zaujímá oblast soutěžního společenského tance. Inspirativní publikací o společenském tanci v Anglii je práce Theresy Jill Buckland *Society Dancing – Fashionable Bodies in England 1870–1920*.⁴¹ Autorka se dotýká i tanečních mistrů a výuky společenských tanců ve zmíněném období. Téma právních a organizačních aspektů tanečních škol v první polovině 20. století uchoopil ve své diplomové práci Ladislav Beneš.⁴²

Společenský tanec a taneční kurzy jsou dlouhodobým předmětem mého badatelského zájmu. V rámci své bakalářské a diplomové práce obhájené na

⁴⁰ Milan Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století zejména v Čechách a částečně i na Moravě a Slovensku*. Praha: Svaz učitelů tance České republiky; Jiří Plamínek, 2003.

⁴¹ Theresa Jill Buckland. *Society Dancing – Fashionable Bodies in England 1870–1920*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.

⁴² Ladislav Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance, 2019.

Akademii múzických umění v letech 2009⁴³ a 2012⁴⁴ jsem se zaměřila na profesi tanečního mistra v Čechách v 19. a 20. století s cílem zachytit vývoj tohoto povolání, analyzovat jednotlivé pracovní náplně a společenské vnímání prestiže tanečního mistra. Logicky jsem se také dotýkala podoby a náplně tanečních kurzů, nicméně v rámci disertační práce jsem si dala za cíl zmapovat *taneční* a jejich vývoj a proměny mnohem důkladněji. Dílčí studie k tématu *tanečních* byly publikovány v průběhu mého doktorského studia,⁴⁵ v této práci jsou některá témata rozpracována podrobněji.

Na taneční kurzy jsem se rozhodla dívat pohledem poměrně mladé vědní disciplíny – sociologie tance.⁴⁶ Úkolem sociologie tance je především vysvětlit význam tance jako prostředku komunikace v jeho sociokulturním kontextu, přičemž pozornost je zaměřena nejen na vytváření a předvádění tance, ale i na porozumění jeho významů v moderní industrializované společnosti.⁴⁷ Sociologie tance se jednak ptá, jak tanec reflektuje a ovlivňuje společnost, zároveň ji však zajímá i to, jak se společnost dívá na tanec, jak jej vnímá.⁴⁸

Domnívám se, že dlouholetá kontinuita existence tanečních kurzů naznačuje, že výuka společenského tance sehrávala a sehrává ve společnosti důležité a v jistých ohledech nezastupitelné místo. Výchozím bodem mého bádání v rámci předkládané disertační práce tedy bylo odhalit, jaký význam měly a mají taneční kurzy v české společnosti a jak se na jejich podobě a průběhu odrážely společenské změny. Jsem si vědoma, že jsem si zvolila poměrně ambiciózní cíl, jehož naplnění komplikuje fakt, že neexistují téměř žádné statistické údaje o návštěvnosti tanečních kurzů, ze kterých by se dalo spolehlivě vyčíst, nakolik se fenomén *tanečních* těšil v určitých obdobích společenské oblibě a byl běžnou součástí vzdělávání mladých lidí.

⁴³ Daniela Zilvarová. *Profese tanečního mistra v Čechách 19. století*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009.

⁴⁴ Daniela Zilvarová. *Profese tanečního mistra v Čechách ve 20. století*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2012.

⁴⁵ Daniela Machová. „Fenomén *taneční* z pohledu sociálních funkcí v české společnosti 20. a 21. století“. In: Petr Zvěřina (ed.). *Teritoria umění*. Praha: NAMU, 2015; Daniela Machová. „Proměny kurzů tance a společenské výchovy pro mládež v Čechách od poloviny 19. století po současnost“. *Národopisná revue*. 2015, roč. 25, č. 3, s. 318–327. Daniela Machová. „Předávání znalostí mezi tanečními mistry“. *Národopisná revue*. 2018, roč. 28, č. 4, s. 284–294.

⁴⁶ Vývojem vědní disciplíny sociologie tance se zabývala podrobně Dorota Gremlicová. *Sociální funkce tance v moderní době*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2004.

⁴⁷ Tak definuje sociologii tance Paul Filmer. „Methodologies in the Study of Dance: Sociology“. In: S. J. Cohen (ed.). *International Encyclopedia of Dance. Vol IV*. New York, Oxford 1998, s. 360–362.

⁴⁸ Více viz Peter Brinson. „Scholastic Tasks of Sociology of Dance“. Part 2. *Dance Research*. 1, Autumn 1983, s. 61.

Na společenský tanec pohlížím v intencích sociologie jako na sociální jednání.⁴⁹ Sociolog Max Weber jednáním rozumí jakoukoli činnost, za sociální jednání je však považována činnost, při které se počítá s reakcemi druhých lidí.⁵⁰ Detailně může být sociální jednání vymezeno jako „postojově organizovaná a cílově zaměřená činnost zahrnující analýzu situace, anticipaci výsledku a plán jeho dosažení. Předpokládá vstupní motivaci a průběžné sociální učení v sociální interakci.“⁵¹ Společenský tanec je sociálním jednáním už jen proto, že je to párová aktivita, ke které jedinec potřebuje lidský protějšek. Při jeho provozování dochází k četným sociálním interakcím, na které se pojí řada společenských konvencí i očekávání, př. vyzvání k tanci, vzájemné postavení tanečního páru, konverzace, eventuálně střídání partnerů. V rámci plesu či jiné veřejné taneční zábavy, kdy dochází ke kumulaci většího počtu lidí, je sociální jednání jedince orientováno i na ostatní přítomné. Tanečník například musí počítat, že se bude po tanečním parketu pohybovat s ostatními páry, což v ideálním případě vyžaduje obezřetnost a ohleduplnost ke spolutanečnickům, vyvarování se neplánovaného vzájemného kontaktu (tj. srážce). Tanečnickův výkon také mohou pozorovat přihlížející, což jej může stimulovat ke kvalitnějšímu tanečnímu výkonu, či zamezit případnému nevhodnému (např. příliš intimnímu) chování na parketu. Za sociální jednání lze považovat i přípravu na taneční událost, tedy volbu vhodného oděvu a úpravu zevnějšku.

Taneční naplňují svou podstatou představu o sociální instituci,⁵² která je nejobecněji definována jako „každý obecně praktikovaný a v dané kultuře předávaný způsob jednání.“⁵³ V dějinách sociologie se chápání institucí proměňovalo, přičemž jedno z dominantních pojetí představuje strukturální funkcionalismus,⁵⁴ jenž sociální

⁴⁹ Jako sociální jednání vnímá tanec například Dorota Gremlicová ve své disertační práci *Sociální funkce tance v moderní době*, s. 43. Petr Brinson vnímá tanec jako sociální fakt.

⁵⁰ Rozdíl mezi jednáním a sociálním jednáním vysvětluje Keller na příkladu účesu. Pokud se učešeme, aby nám nepadaly vlasy do očí, jedná se o jednání. Pokud tak ovšem učiníme proto, že předpokládáme, že s námi budou ostatní jednat uctivěji, než kdybychom byli rozčuchaní, jedná se o sociální jednání. Více viz Jan Keller. *Úvod do sociologie*. Praha: Slon, 2002, s. 190.

⁵¹ Jan Vláčil. „Jednání“. In: *Velký sociologický slovník*. Praha: Slon, 1996, s. 462.

⁵² V oboru hudební sociologie je například zpracováno pojetí hudebního koncertu jako sociální instituce. Více viz Mikuláš Bek. *Vybrané problémy hudební sociologie*. Olomouc, 1993, s. 56–73.

⁵³ Jan Keller – Jan Vláčil. „Instituce“. In: *Velký sociologický slovník*, s. 435.

⁵⁴ Strukturální funkcionalismus spojený především se sociology Talcottem Parsonsem a Robertem K. Mertonem představoval od padesátých let 20. století dominantní sociologickou teorii. První funkcionalistické myšlenky můžeme nalézt již u sociologů A. Comta, H. Spencera či É. Durkheima, inspiraci čerpal strukturální funkcionalismus také z funkcionalistické antropologie (B. Malinowski, A. R. Radcliffe-Brown). Robert K. Merton přichází s postulátem tzv. funkcionálních alternativ, tedy připouští, že týž jev (skupina, instituce) může plnit různé funkce a tatáž funkce může být plněna různými jevy. Strukturální funkcionalismus byl kritizován pro svou statickosti, teleologii, tautologičnost, abstraktnost, ahistoričnost a přílišnou ambicióznost. Více Miroslav Petrušek. „Funkcionalismus strukturální“. In: *Velký sociologický slovník*, s. 328–330.

instituce vnímá jako mechanismy, které jsou z hlediska uspokojování potřeb společnosti funkční jako „schválené a sankcemi podepřené vzory chování“.⁵⁵ Tato teorie nahlíží na společnost jako na celek složený z prvků, jež plní určité funkce, přičemž ty mohou být manifestní (zjevné) či latentní (skryté), pozitivní (eufunkce) i negativní (dysfunkce). K nastolení sociální rovnováhy ve společnosti pak dochází prostřednictvím socializace (dobrovolným podřízením se hodnotovému systému) či sociální kontroly (formou sociálního nátlaku).⁵⁶ Funkcionalistické pojetí kladoucí důraz na systémové potřeby před potřebami jedinců, bylo kritizováno například Anthonym Giddensem. Ten vidí lidské bytosti jako rozumně uvažující aktéry, kteří jsou si z velké části vědomi toho, co dělají a svým jednáním sociální instituce (a tím i celý sociální systém) produkují a reprodukují.⁵⁷ Bez ohledu na tyto teoretické spory se domnívám, že je i dnes legitimní pohlížet na *taneční* jako na sociální instituci, ať už její existence a podstata vyvěrá z potřeb jedinců či z jedinci tvořené společnosti.

Taneční můžeme pojímat jako vzdělávací sociální instituci, v níž si jedinec osvojuje a zvnitřňuje nejen znalost společenských tanců, ale především vhodné společenské chování, které uplatní v širším společenském styku, nejen při tanečních příležitostech. Nadto však předpokládám, že tato instituce disponuje dalšími přidanými hodnotami, ať už z pohledu společnosti nebo jedince, jež jí umožňují přežívat po tak dlouhou dobu i ve změněných společensko-politických podmínkách. Cílem bádání bylo tedy odhalit, jaké sociální funkce ve společnosti taneční kurzy plnily či plní, jaké potřeby jedinců naplňují.

Instituce jako způsoby „jak se co dělá“ nabývají na konkrétních obrysech prostřednictvím organizací tvořených lidmi, kteří sledovanou činnost institucionalizovaným způsobem provádějí. V našem případě jsou za organizace považovány konkrétní taneční kurzy zastřešené tanečními mistry či majiteli tanečních škol, kteří skrze kontrolní mechanismy dohlízejí na kýžené osvojení sociálních rolí, např. v praxi ukazují a vyžadují vhodnou formu žádosti o tanec, pohyb a chování páru na parketu, vhodný oděv.

Instituce však nejsou neměnné, jsou průběžně definovány a redefinovány, ať už zevnitř či vlivem vnějších okolností, čímž dochází k sociálním změnám a vývoji.

⁵⁵ J. Keller – J. Vlášil. „Instituce“. In: *Velký sociologický slovník*, s. 435.

⁵⁶ Miroslav Petrusek. „Funkcionalismus strukturální“. In: *Velký sociologický slovník*, s. 328–330.

⁵⁷ Viz Jiří Šubrt. „Anthony Giddens: Teorie strukturace, teorie modernity“. In: Jiří Šubrt a kol. *Soudobá sociologie I. Teoretické koncepce a jejich autoři*. Praha: Karolinum, 2007, s. 143–145.

Konkrétní podoba tanečních kurzů vychází ze smýšlení jednotlivých tanečních mistrů či majitelů tanečních škol. Ve stejném čase tak mohou taneční kurzy nabývat zcela odlišných podob, ačkoli hlavní vnější znaky (výuka tance, chování, předepsané oblečení) jsou napříč organizacemi tanečních kurzů totožné. Na webových stránkách majitelé tanečních škol poměrně často operují se slovy „tradice“, „moderní“, přičemž těmto pojmům dávají různé pozitivně i negativně laděné významy. Tato skutečnost mě navedla k percepci tanečních kurzů pomocí konceptu tradice a modernity, přičemž na tyto pojmy nahlížím jako na myšlenkové konstrukty, kterým hlavní aktéři (tj. tanečními mistři) přisuzují různé hodnoty a významy. Přesto je třeba termíny tradice a modernita nějak teoreticky ukotvit.

V nejobecnějším smyslu je tradice vnímána společností ve vztahu k minulosti, zatímco za moderní je považováno vše, co je „tady a teď“.⁵⁸ Také v minulosti stavěli sociologové ve svých teoriích o vývoji společností tyto termíny do opozice. V duchu evolucionismu, sociálního darwinismu a víry v pokrok měla být tradiční společenská uspořádání nahrazena postupně moderními formacemi.⁵⁹ Tento názor byl v poslední třetině 20. století překonán. Nyní je naopak zdůrazňováno, že společnosti mohou vykazovat v některých oblastech rysy tradice, zatímco v jiných prvky modernity: „Je mylné se domnívat, že tradice a modernita se ‚navzájem vylučují‘. Moderní společnost není jednoduše pouze moderní; je moderní a tradiční. Postoje a vzorce chování mohou být v některých případech propojeny; v ostatních mohou pohodlně koexistovat...Dokonce je možné tvrdit nejen to, že koexistence je možná, ale že samotná modernizace může posílit tradici. Může dát nový život důležitým prvkům již existující kultury, jako je náboženství.“⁶⁰

Tradice bývá spojována s udržováním zvyků a morálky, je vnímána jako jakýsi kulturní vzor a předurčuje představu o očekávaném chování a určitých prvků kultury. Představa o její neměnnosti a jakémisi zakonzervovaném stavu však byla překonána

⁵⁸ Více viz Austin Harrington. *Moderní sociální teorie*. Praha: Portál, 2006, s. 49.

⁵⁹ Např. Émile Durkheim rozlišoval na základě rozvinutosti dělby práce společnosti s mechanickou a organickou solidaritou, Herbert Spencer reflektuje proměnu společnosti vojenské ve společnost průmyslovou, Ferdinand Tönnies stavěl do opozice Pospolitosť vs. Společnost, Talcott Parsons odlišoval tradiční sociální struktury založené na tzv. „předurčení“ od moderních sociálních struktur založených na „úspěchu“. Viz J. Keller. *Úvod do sociologie*, s. 12–14.

⁶⁰ Znění v originále: „It is false to believe that tradition and modernity are ‚mutually exclusive‘. Modern society is not simply modern; it is modern and traditional. The attitudes and behaviour patterns may in some cases be fused; in others, they may comfortably coexist [...]. In addition, one can go further and argue not only that coexistence is possible but that modernisation itself may strengthen tradition. It may give new life to important elements of the pre-existing culture, such as religion.“ Více viz Samuel P. Huntington. „The Change to Change: Modernization, Development, and Politics“. *Comparative Politics*. 1971. 3, s. 283–322.

a bylo prokázáno, že obsah, jenž se uchovává v ústní tradici, podléhá předáváním z generace na generaci nezáměrným, ale i záměrným změnám způsobeným lidským faktorem.⁶¹ A právě ony změny mohou být vnímány jako modernizace.

V rámci výzkumu tanečních kurzů jsem se pokusila identifikovat prvky, které odkazují k minulosti a podléhají snaze o jejich uchování, a naopak u kterých elementů dochází k aktualizaci, modernizaci. Cílem bylo vysledovat, nakolik jsou ony tradiční či moderní elementy obecně platné v konceptech tanečních škol a nakolik jsou určeny lokalitou či strategií jednotlivých tanečních mistrů a jaké okolnosti v minulosti případně odlišnosti formovaly.

Součástí sociologického studia tance by měla být také analýza tance samého, tedy jeho povahy a pohybových struktur.⁶² V disertační práci tedy věnuji jednu kapitolu metodice výuky v tanečních kurzech pro mládež, v níž rozebírám způsoby a přístupy tanečních mistrů při výkladu deseti základních společenských tanců. Považuji za důležité a možná inspirativní ukázat různé varianty výuky základních kroků vybraných tanců, a to s ohledem na poznatek, že mezi tanečními mistry (zvláště přímými konkurenty) nepanuje příliš velká vůle sdílet vzájemně své přístupy a zkušenosti. Profese tanečního mistra je přitom v současnosti volnou živností bez nutnosti odpovídající kvalifikace. Potřebný vzdělávací ústav či studium zaměřené výhradně na výuku společenského tance pro veřejnost od roku 1998 neexistuje, v důsledku čehož dochází po mnoha letech znovu k ústnímu předávání vědomostí mezi tanečním mistrem a jeho nástupcem, asistentem. Absence jednotného systému výuky pak vede k pestrosti přístupů a způsobů výuky, jež jsem se snažila zachytit.

2. 1. Přístup a metodologie

Pro uchopení fenoménu tanečních kurzů a dosažení stanovených cílů disertační práce jsem využila kombinace několika rozdílných přístupů. Stěžejním bodem mého bádání bylo studium současné podoby *tanečních* pro mládež. Vycházela jsem především z etnografického přístupu, uplatnila jsem metodologii terénního výzkumu, která spočívala v dlouhodobém pozorování ve vybraných tanečních kurzech.

⁶¹ Lubomír Tyllner. „Tradice“. In. *Lidová kultura O–Ž: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 1065.

⁶² Brinson dokonce hovoří o nutnosti určité vlastní praktické zkušenosti s tancem a způsobem jeho zápisu. („familiarity with the practise and notation of dance“). Srov. Peter Brinson. „Scholastic Tasks of a Sociology of Dance. Part 1“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1983, vol. 1, no. 1, s. 105.

Z přístupů sociologie jsem využila metodu kvalitativních polostrukturovaných rozhovorů, kratší interview jsem vedla s účastníky tanečních kurzů, delší a mnohdy opakované rozhovory s tanečními mistry a majiteli tanečních škol. Pro zmapování podoby a vývoje kurzů v minulosti byla nezastupitelný historiografický přístup, tedy práce s archivními prameny, dobovými periodiky apod.

2. 2. Badatel jako insider

Nutnou podmínkou kvalitativního výzkumu je reflexivita, tj. uvědomění si vlastní subjektivity při provádění terénního výzkumu,⁶³ tj. „vědomé přiznání si sebe sama jako nedílné součásti terénní situace“.⁶⁴ Amanda Coffeyová hovoří o tzv. *etnografickém self*, vychází z předpokladu, že realizace terénního výzkumu je vždy osobní a emocionální činnost, jež souvisí s osobní identitou badatele. „Etnograf bude vždy tvořit součást terénní situace a své konstrukce a reprezentace výzkumu a dosažených výsledků, ať již implicitně, či explicitně“.⁶⁵

Do mé situace badatele se promítá skutečnost, že jsem svým způsobem *insider*.⁶⁶ Se společenským tancem jsem se seznámila v *tanečních*, které jsem absolvovala u tanečního mistra Petra Mertlíka v Jičíně v roce 1999. Následně jsem se dva roky zájmově věnovala soutěžnímu tanečnímu sportu. Souběžně jsem začala od roku 2000 působit jako asistentka v tanečních kurzech v Jičíně a v letech 2004–2013 jsem vyučovala jako partnerka tanečního mistra Jiřího Šulce v *tanečních* v Poděbradech, Nymburce, Libici nad Cidlinou a Městci Králové. Tato zkušenost má pro výzkum zvoleného tématu svá pozitiva i negativa. Bylo pro mne snazší proniknout do podstaty a podoby tanečních kurzů, postihnout odlišnosti jednotlivých modelů tanečních škol. Také v očích tanečních mistrů, s nimiž jsem realizovala rozhovory, jsem byla vnímána jako rovnocenný partner znalý kontextu. Při analýzách ale byla z mé strany nutná obezřetnost, abych nezapomněla popisovat, vysvětlovat a komentovat aspekty, které mohou považovat za všeobecně zřejmé, ale které mohou nezasvěceného překvapit. Také bylo obtížné zachovat si nadhled při komentování

⁶³ Viz Martin Soukup. *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii*. Praha: Karolinum, 2014, s. 127–131.

⁶⁴ Viz Martin Soukup. *Základy kulturní antropologie*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015, s. 217.

⁶⁵ *Tamtéž*, s. 131.

⁶⁶ Termín používaný v antropologii pro označení jedince „zasvěcence“, který zkoumá společnost, komunitu či skupinu, jejíž je svým způsobem součástí. Více o vývoji, výhodách, nevýhodách tzv. insider research viz Paul Breen. „Insider Research and Ethical Issues“. In. *Developing Educators for The Digital Age* [online]. University of Westminster Press, 2018 [cit. 1. 5. 2019]. s. 49–52. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv5vddjh.6>

metodiky tanečních kurzů, abych nehodnotila způsob, který mám zažitý z vlastní pedagogické praxe.

2. 3. Pozorování

V letech 2014–2018 jsem podnikla s různou intenzitou terénní výzkum v podobě pozorování ve vytyčených lokalitách v Praze a na Jičínsku. Celkem jsem v uvedené době navštívila 93 tanečních lekcí a doprovodných akcí. Záměrně jsem zvolila hlavní město, ve kterém se nachází čtyři velké taneční školy, a jako kontrast pro porovnání maloměsto Jičín se sedmnácti tisíci obyvateli, kde *taneční* již přes čtyřicet let vyučuje zavedený taneční mistr. Jičín jsem zvolila také proto, že je mým rodným městem, kde jsem vyrůstala, znám tudíž místní kontext a bádání bylo i z praktických hledisek dostupnější. V terénním výzkumu jsem také zaměřila pozornost na tzv. letní *taneční*, které se na vesnicích, městysech a městech v okolí Jičína a Nymburka konají. Z dosavadního bádání se zdá, že se jedná v rámci celé České republiky o unikátní jev, jehož historie ale sahá minimálně do poloviny šedesátých let 20. století.

V Praze probíhalo pozorování v kurzech pořádaných Taneční školou Vavruška, Taneční školou Národního domu na Vinohradech, Taneční školou Hes a Taneční školou Plamínek.⁶⁷ *Taneční*, které navštěvují středoškoláci z Jičína, se od roku 2003 konají v přilehlé obci Valdice. V rámci zkoumání letních *tanečních* jsem podnikla opakované výjezdy do kurzů vedených Petrem Mertlíkem (Křinec, Kopidlno), Jiřím Šulcem (Městec Králové, Libáň) a Romanem Konopáskem (Slatiny, Hořice, Ostroměř).

Hlavní část terénního výzkumu se konala v sezoně 2014/2015, opakované návraty do terénu probíhaly i v sezonách 2017/2018 a 2018/2019.⁶⁸ Ve všech případech se jednalo o otevřené pozorování, taneční mistři byli předem seznámeni s mým záměrem.⁶⁹ Výstupem pro následnou analýzu mi byl terénní deník, který jsem si v průběhu či vzápětí po skončení pozorování zapisovala, ale také fotografie a videa, která jsem zaznamenávala na fotoaparát.

⁶⁷ V další části textu budu pro označení taneční školy používat zkratku TŠ, př. Taneční škola Plamínek jako TŠ Plamínek.

⁶⁸ V sezoně 2018/2019 probíhalo pozorování pouze do konce kalendářního roku 2018.

⁶⁹ Realizace plného zúčastněného pozorování nebyla možná. Překážkou byl především můj věk, který neumožňoval mé zařazení ani mezi kurzisty (15–19 let), ani mezi rodiče, kterých navíc bylo v pražských kurzech poskrovnu, tudíž jsem byla mezi diváky poměrně nápadná. Více o překážkách při zúčastněném pozorování viz M. Soukup. *Terénní výzkum v kulturní a sociální antropologii*, s. 96.

Díky metodě pozorování jsem získala přehled o současné podobě tanečních kurzů a jejich vzájemných odlišnostech v rámci jednotlivých tanečních mistrů a škol. Ty se týkaly nejen vyučovaného repertoáru tanců a variací, ale i rozdílné filozofie a představ, odlišných metodických přístupů apod.

2. 4. Rozhovory s účastníky kurzů

V průběhu terénního výzkumu jsem realizovala i rozhovory s účastníky tanečních kurzů. Vycházela jsem z metody polostrukturovaného rozhovoru s otevřenými otázkami, která umožňuje snazší analýzu většího objemu dat, zároveň je vhodná pro situace, kdy je čas vymezený na rozhovor relativně limitovaný, což přesně odpovídalo mé situaci. Rozhovory se odehrály zčásti osobně během přestávky či před zahájením kurzu a zčásti telefonicky, přičemž termín a čas rozhovoru byl předem domluven prostřednictvím SMS. Z důvodu časové náročnosti a obavy o větší míru odmítnutí jsem se nepokoušela respondenty přesvědčit k osobnímu setkání v jiném čase a místě. Ze zkušenosti se telefonické hovory osvědčily zejména proto, že si respondenti vyhradili čas, kdy se plně věnovali otázkám (rozhovory trvaly většinou 25–30 min). Z dlouhodobého hlediska se ale telefonické hovory ukázaly být poměrně finančně nákladné. Osobní rozhovory sice byly obohaceny o kontakt tváří v tvář, nicméně bylo na ně méně času, neboť byly realizovány v průběhu přestávky (tj. trvaly do 10 minut).

Celkem v rámci terénního výzkumu proběhlo 70 rozhovorů s žáky tanečních kurzů ve věku od 15 do 20 let, z toho bylo 38 dívek a 32 chlapců. Z hlediska lokality se uskutečnilo 31 rozhovorů s kurzisty v Praze, 11 s kurzisty z *tanečních* ve Valdicích a 28 rozhovorů s žáky letních *tanečních*. Cílem rozhovorů bylo rozkrýt motivace a očekávání od tanečních kurzů, roli rodičů (do jaké míry chodí mladí do *tanečních* dobrovolně a nakolik z donucení), důvody pro volbu určité taneční školy v případě, že je nabídka v dané lokalitě širší, percepce tanečního repertoáru z hlediska složitosti, zábavnosti, praktického využití v dospělosti apod.

2. 5. Rozhovory s tanečními mistry

Delší polostrukturované rozhovory s otevřenými otázkami jsem vedla i s tanečními mistry. Celkový vzorek čítal 24 respondentů v různých věkových kategoriích, kteří jsou ve své profesi stále aktivní a 5 lidí v důchodovém věku, kteří se již výuce tance

nevěnují. Se stěžejními činiteli, tedy majiteli taneční škol, jsem realizovala opakovaná setkání. Tématika interview zahrnovala vzpomínky na absolvování tanečních kurzů v mládí, vývoj a proměny *tanečních* od doby, kdy je sami mistři absolvovali, po současnost. Zajímala mě také cesta respondentů za profesí tanečního mistra a způsob předávání této specifické znalosti. Zvláště u majitelů tanečních škol jsme si obsáhle povídali o náplni kurzů, repertoáru, odlišnostech od konkurenčních tanečních škol apod.

V souladu se zásadami etického jednání při výzkumu jsem osloveným respondentům slíbila zachovat anonymitu.⁷⁰ Ta pramenila i ze skutečnosti, že zvolený předmět zájmu – taneční kurzy ve vybraných lokalitách – zahrnuje poměrně úzký okruh jedinců, drobné indicie by snadno mohly vést k odhalení identity osloveného. Zároveň jsem při realizaci výzkumu nabyla dojmu, že se jedná o poměrně konkurenční prostředí, ve kterém taneční mistři často nejsou ochotni svěřovat a zveřejňovat své know-how a jakékoli citlivé údaje. Záruka anonymity přeci jen pomohla získat důvěru respondentů a v průběhu rozhovoru i otevřenost a upřímnost výpovědí. V disertační práci tedy nebudou taneční mistři, kteří mi poskytli rozhovor, nijak identifikováni.

Kromě ústně poskytnutých informací přinesla tato fáze také řadu cenných písemností, knih a materiálů z osobních archivů zpovídáných mistrů, které mi poskytli k ofocení. Jednalo se o propagační materiály (plakáty a letáky), fotografie z tanečních kurzů, novinové články, doklady o studiu, osnovy tanečních kurzů, metodické příručky k výuce, které jsou běžně jen těžko dostupné apod.

2. 6. Archivní prameny, literatura, periodika a internet

Při studiu historie tanečních kurzů, jejich vývoje a proměn jsem vycházela převážně z dostupných archivních pramenů, periodik a literatury.

Informace o tanečních mistrech a částečně i o tanečních kurzech první poloviny 20. století poskytuje fond Svaz učitelů tance v Archivu hl. m. Prahy, ve kterém jsou uloženy ve čtyřech nezpracovaných kartonech dokumenty organizace tanečních

⁷⁰ Více viz Jan Hendl. *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2008, s. 153.

mistrů z let 1916–1952.⁷¹ Důležitým zdrojem je také fond Kaskova taneční škola⁷² a s ním související osobní fond pozdější majitelky školy Marie Schäferové, který obsahuje rukopis pamětí, v nichž se Schäferová zmiňuje o tanečních kurzech a přináší tak jedinečná, osobitá svědectví.⁷³

Archivní materiály z druhé poloviny 20. století nejsou již tak ucelené. Souvisí to se zrušením Svazu učitelů tance na počátku padesátých let a přiřazením tanečních mistrů pod jiné státní organizace. Některé údaje lze vytěžit z fondu Ústavu pro kulturně výchovnou činnost – oborového archivu, který je poměrně rozsáhlý.⁷⁴ Materiály týkající se společenského tance jsou ukryty převážně v kartonech 35 až 41. V roce 1968 byl sice Svaz učitelů tance obnoven, nicméně materiály této instituce zůstaly roztrženy v osobním vlastnictví jednotlivých prezidentů svazu, a tudíž jsou velmi těžko dostupné a dohledatelné.

V rámci pátrání po historii a podobě *tanečních* na Jičínsku jsem prostudovala fond Archiv města Jičín, který obsahuje Kroniky města Jičína z let 1914–2001⁷⁵ a fond Sběrka soudobé dokumentace, jež ukrývá plakáty tanečních kurzů.⁷⁶

Cenným zdrojem informací jsou dobová odborná periodika (např. *Taneční revue*, která vycházela v letech 1924–1932, *Taneční listy*, které od šedesátých let do roku 1992 obsahovaly texty o společenském tanci, či časopis *Lidová tvořivost* z konce padesátých a počátku šedesátých let). Útržkovité zmínky o tanečních kurzech z konce 19. a počátku 20. století jsem našla v denním tisku (např. *Národní listy*, *Národní politika*, *Lidové noviny*).

Pro studium dobového repertoáru jsem měla v rukou nepřeborné množství tanečních manuálů, které po celé dvacáté století vycházely. V textu používám terminologii tanečních figur, jak je popsána v knihách *Technika standardních tanců* a *Technika latinsko-amerických tanců*, které vypracoval Zdeněk Lansfeld a Jiří Plamínek.⁷⁷

⁷¹ Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance v Praze, NAD 697, časový rozsah 1920–1950, nezpracováno.

⁷² Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola, NAD 1079, inventář č. 413, časový rozsah 1876–1952 (1964).

⁷³ Archiv hl. m. Prahy, osobní fond Marie Schäferové, NAD 1243, inventář č. 412, časový rozsah 1906–1971.

⁷⁴ Národní archiv, fond ÚKVČ, B4317, karton 38, část 43.110, karton 38, část 4319, karton 40, karton B4315, karton B4316, karton B4317 nezpracováno.

⁷⁵ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín.

⁷⁶ Státní okresní archiv Jičín, fond Sběrka soudobé dokumentace.

⁷⁷ Zdeněk Lansfeld – Jiří Plamínek. *Technika standardních tanců*. Praha: Jiří Plamínek, 2006. Zdeněk Lansfeld – Jiří Plamínek. *Technika latinsko-amerických tanců*. Praha: Jiří Plamínek, 2008.

Z další literatury je třeba zmínit publikaci Milana Degena *Společenský tanec ve dvacátém století*.⁷⁸

Při získávání informací o současných pražských tanečních školách byl nepostradatelným pomocníkem internet. Na svých webových stránkách taneční školy informují o vypsání tanečních kurzů na další sezonu, jsou zde dostupné detailní informace o cenách, obsahu, rozpisu kurzů a doprovodných akcích. Webové prezentace obsahují také údaje o historii taneční školy, jednotlivých tanečních mistrech, sálech, kde se kurzy pořádají, a také zde formou propagačních sloganů a hesel rozkrývají svou filozofii a zaměření školy. Doprovodným zdrojem a zajímavým materiálem jsou také facebookové profily, kam taneční školy umísťují fotografie a případně i videa z tanečních lekcí a dalších událostí. Na internetu je také přehledně zmapována i historie dnes již neexistující Oplťovy taneční školy, webové stránky školy však fungují dodnes a jsou na nich archivovány unikátní materiály zachycující informace o *tanečních* od třicátých let 20. století po současnost (fotografie, letáky apod.).

Informace o tanečních kurzech na Jičínsku a o letních *tanečních* jsou dostupné spíše na webových stránkách či facebookových profilech jejich pořadatelů (stránky města, tělovýchovných jednot Sokol apod.), neboť taneční mistři většinou vlastní internetové stránky nemají.

2. 7. Informace o objektech terénního výzkumu

Jelikož je stěžejní část disertační práce postavena na pozorování tanečních kurzů vybraných pražských tanečních škol a mimopražských tanečních mistrů, považuji za nutné uvést bližší informace o objektech mého terénního výzkumu, které jsou důležité pro pochopení kontextu a situace, v níž taneční kurzy probíhají. Uvedené informace jsem čerpala z internetových stránek jednotlivých tanečních škol⁷⁹

⁷⁸ M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století zejména v Čechách a částečně i na Moravě a Slovensku*.

⁷⁹ *Taneční škola Národního domu na Vinohradech* [online]. 2019 [cit. 1. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.nardum.cz/produkty-a-sluzby/tanecni-skola/>
Taneční škola Vavruška [online]. 2019 [cit. 1. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.vavruska.info/klasicke-tanecni/tanecni-pro-mladez/>
Taneční škola Hes [online]. 2019 [cit. 1. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez>
Taneční škola Plamínek [online]. 2019 [cit. 1. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.plaminek.cz/tanecni-pro-mladez-i-rocnik>

a rozhovorů s jejich majiteli a tanečními mistry a vztahují se k vymezenému období let 2014–2018.

2. 7. 1. TŠ Národního domu na Vinohradech

TŠ Národního domu na Vinohradech je z vybraného vzorku nejstarší pražskou taneční školou, která funguje nepřetržitě od roku 1959. Tehdy mohly taneční školy vznikat pouze při tzv. osvětových besedách, kulturních domech, případně jiných organizacích. Po sametové revoluci nedošlo k privatizaci školy, ačkoli se tato možnost nabízela. Jan Nekola ve svých pamětech vzpomíná: „A tak jsem podal návrh, že by bylo zprivatizovat taneční školu, kterou jsem tu měl na starost. Mé žádosti vyhověno nebylo...Když jsem tehdy po odmítnutí mého návrhu z Národního domu odcházel, dole pod schodištěm jsem se otočil, podíval se vzhůru a do toho rozlehlého prostoru jsem zavolal, že když mi nechtějí svěřit taneční školu, vezmu si celý barák“.⁸⁰ Dále popisuje, jak roku 1994 odkoupil od Českých drah, tehdejšího vlastníka Národního domu, sto procent obchodního podílu a převzal do péče veškerý majetek. Budovu tak získal k dlouhodobé správě a nájmu i poté, co byla převedena pod Ministerstvo kultury. Pokračování tradice pořádání tanečních kurzů v prostorách Národního domu na Vinohradech je dokonce právně ošetřeno věčným břemenem. V současné době spravuje společnost Národní dům – KDŽ, s. r. o. syn původního majitele Jan Nekola mladší.

Z hlediska organizační struktury je vedoucí taneční školy zaměstnancem firmy Národní dům KDŽ s.r.o., přímým nadřízeným je ředitel Národního domu na Vinohradech. Náplň jeho práce spočívá v kompletním zajištění provozu taneční školy, ale sám se aktivně na výuce nepodílí, taneční mistry krátkodobě najímá.

Výuka základních tanečních kurzů se koná v neděli a v pondělí na Majakovského a Raisově sále v novorenesanční budově Národního domu na Vinohradech a zajišťují ji tři taneční mistři.

V průběhu terénního výzkumu, který probíhal od podzimu 2014 do konce roku 2018, došlo k obměně vedení školy (v roce 2016 odešla do penze paní Růžena Chladová, která byla ve funkci od roku 1987, a na postu vedoucí taneční školy ji vystřídala Vladimíra Horecká) a také generační výměně tanečních mistrů (Zdeňka Řeháka

⁸⁰ Jan Nekola – Marie Formáčková. *Moje cesta (nejen) na Žofín*. Praha: Tváře, 2006, s. 60.

nahradil od sezony 2016/2017 Miloslav Franta a o rok později Reného Vojtěcha Martina Skálová), po dobu sledování pokračoval ve výuce nepřetržitě pouze Petr Fabík.

Základní kurz nabízený touto taneční školou obsahuje 18 výukových lekcí, nad rámec kurzovního se mohou frekventanti zúčastnit dalších vstupenkových akcí – společenského večeru se stolováním, 1. prodloužené a tří plesů. Před zahájením tanečních kurzů pořádá škola v květnu také Seznamovací večer. Změna ve vedení školy se promítla i do skladby a podoby těchto doprovodných akcí. Zimní a Valentinský ples z doby Růženy Chladové byl nahrazen Vánočním a Netradičním plesem (ve stylu padesátých a šedesátých let), byla zrušena Mikulášská prodloužená (od sezony 2018/2019), závěrečný Květinový ples byl obohacen o hromadný nástup frekventantů.

Počet otevíraných základních kurzů pro mládež se v době pozorování v sezoně 2017/2018 snížil z pěti na čtyři, byl zrušen pondělní termín od 20 hodin. V nabídce tak zůstaly tři termíny v neděli a jeden v pondělí. Ročně navštěvuje základní kurzy pro mládež v TŠ na Vinohradech přibližně 600–700 lidí, přesné údaje nechtělo vedení školy poskytnout.

Základní cena kurzovního bez ohledu na skupinové slevy či slevy za včasné přihlášení se v době pozorování vyvíjela následovně: pro dívky zůstala cena stabilní ve výši 3900 Kč a pro chlapce došlo postupně k navýšení z ceny 2500 Kč v sezoně 2014/2015 na 2900 Kč v sezoně 2018/2019. Dívky mají v rámci kurzovního gardenku pro jednu doprovázející osobu zdarma. Vstupné pro diváky na běžné výukové lekce stálo 70 Kč a cena vstupenek na prodloužené a plesy se pohybovala v rozmezí od 200 Kč do 300 Kč.

V době terénního výzkumu jsem navštívila základní kurzy TŠ na Vinohradech celkem třicetkrát. Absolvovala jsem dvacet pět výukových lekcí, z toho osm lekcí vyučovaných Zdeňkem Řehákem, sedm lekcí Petra Fabíka, pět lekcí pod vedením Miloslava Franty, čtyři lekce Martiny Skálové a jednu lekci Reného Vojtěcha. Z doprovodných akcí jsem navštívila Seznamovací večer, Zimní ples, Valentinský ples a dvakrát Květinový ples.

2. 7. 4. TŠ Plamínek

Jiří Plamínek založil svou taneční školu záhy po revoluci, v lednu roku 1990 s klavíristou Milanem Vitinou v Klubu obchodu v Pařížské ulici. Později působila škola dvanáct let v prostorách Muzea hl. m. Prahy. Od roku 2003 sídlí v paláci Dunaj na Národní třídě, kde bylo vybudováno EuroDanceCenter.

Základní taneční kurzy pro mládež pořádá TŠ Plamínek především v Mramorovém sále paláce Lucerna, jeden kurz se otevírá každoročně v Kulturním domě Ládví. Do roku 2016 se konaly kurzy a některé doprovodné akce také v Národním domě na Smíchově, než byl prostor uzavřen pro plánovanou rekonstrukci. V posledních letech otvírala tato taneční škola celkem pět základních kurzů pro mládež. Počet žáků mi Jiří Plamínek nechtěl sdělit, ale s ohledem na kapacitu sálů odhaduji, že základní kurzy absolvuje ročně přibližně 500 mladých.

Výuku ve středoškolských *tanečních* zajišťuje především Jiří Plamínek s partnerkami, kurz na Ládví vede Ilona Kollárová a nedělní kurzy převzal po Heleně Karasové od sezony 2015/2016 Lukáš Holeček. Základní kurz obsahuje osmnáct výukových lekcí, nad rámec kurzovního si žáci kupují vstupné na prodlouženou, vánoční a jarní ples. V kurzovním, které se pohybovalo v sezonách 2016/2017 a 2017/2018 ve výši 3770 Kč, mají žáci zahrnutou i gardenku pro doprovod do vyučovacích lekcí.

V rámci pozorování jsem navštívila celkem deset výukových lekcí vedených ve většině případů Jiřím Plamínkem, pro srovnání jsem se byla podívat jednou na Ilonu Kollárovou a dvakrát na Lukáše Holečka. Z doprovodných událostí jsem navštívila 1. prodlouženou, Vánoční i Jarní ples.

2. 7. 3. TŠ Hes

Jindřich Hes otevřel v Praze vysokoškolské taneční kurzy v roce 1993. Od roku 1995 působí jeho taneční škola v Kongresovém centru na Vyšehradě, kde převzal po tanečním mistru Ladislavu Vávrovi *taneční* pro mládež. V profesi tanečního mistra navazuje na rodinnou tradici, jeho otec Jindřich Hes st. vyučoval v tanečních na Mladoboleslavsku a také se aktivně zapojoval do vytváření tanečních osnov v rámci Svazu učitelů tance. TŠ Hes má poměrně široké portfolio vyučovaných tanečních stylů, kromě kurzů společenského tance, klubu sportovního tance otevírá kurzy *salsy*, *bachaty*, *zouku*, moderního tance a *contemporary*. V létě pořádá několik běhů

letní taneční školy, kde nabízí také mimo sportovního tance kurzy klasické taneční techniky a jazzového tance.

Podle údajů Jindřicha Hese vzrostl počet zapsaných do kurzů pro mládež v době pozorování z přibližně 600 lidí na 900. Počet kurzů zůstal ve sledovaném období poměrně stabilní (8 kurzů ve všechny dny kromě soboty). Rostoucí počet kurzistů se promítl pouze do změny sálů v rámci Kongresového centra, kde pro výuku využívá jednak tréninkové sály svého tanečního klubu, ale také Malý sál a právě zde se konají kurzy s vyšším počtem párů. Od sezony 2017/2018 nabízí také jeden kurz v Paspově sále v budově Staropramenu na Praze 5.

V základních tanečních kurzech pro mládež vyučuje především Jindřich Hes, případně další taneční mistři a lektoři: Šárka Hesová, Roman Kytka, Martin Pechanda, Jana Horáková. V rámci kurzovního mají žáci 18 výukových lekcí (z toho dvě v civilním oblečení) a gardenku pro svůj doprovod. Cena kurzovního se v době pozorování poměrně proměňovala. Na sezonu 2014/2015 platily dívky za taneční 3490 Kč, chlapci 2490 Kč. V další sezoně se rozdíl mezi cenou pro chlapce a dívky ještě zvýšil, dívky stálo kurzovné 3850 Kč a chlapce 2450 Kč. Od sezony 2016/2017 nabízela tato taneční škola kurzovné pro chlapce a dívky ve stejné výši, cena však reflektovala prostor a čas, kdy se kurz koná, nejlevnější nedělní kurz v méně populární odpolední čas přišel na 2950 Kč, kurz v Paspově sále na 3450 Kč a ostatní kurzy stály 3650 Kč. Toto cenové rozlišení zůstalo i v dalších sezonách, navrátilo se však i odlišné kurzovné pro dívky a chlapce, přičemž dívky měly kurz o 400 Kč dražší (v sezoně 2017/2018 platily 2950–3650Kč, v další sezoně 3250–3750 Kč).

TŠ Hes nabízí pro své žáky jako vstupenkové akce 1. prodlouženou ve Velkém sále paláce Lucerna, Vánoční a Jarní ples v Kongresovém centru a Stolování s rautem v Prague Dance Center. Cena vstupenek na taneční akce se pohybovala v rozmezí od 200 Kč do 400 Kč. V průběhu kurzu také pořádá pro své žáky speciální seznamovací večer, v rámci kterého má mládež prostor poznat ostatní kurzisty a personál taneční školy během různých společenských her.

V průběhu terénního výzkumu jsem navštívila základní kurzy TŠ Hes na celkem dvanácti výukových lekcích (z toho na jedné civilní lekci), většinou pod vedením tanečního mistra Jindřicha Hese, ale pro porovnání jsem navštívila dvě lekce vedené jeho manželkou Šárkou Hesovou a po jedné lekci, kdy výuku řídil Martin Pechanda

a Jana Horáková. Z doprovodných akcí jsem se byla podívat na závěrečném Jarním plese.

2. 7. 2. TŠ Vavruška

TŠ Vavruška založil její majitel, taneční mistr Jakub Vavruška v roce 2003, *taneční* pro mládež pořádá od sezony 2006/2007. V současnosti se jedná o největší pražskou taneční školu s nejvyšším počtem středoškolských absolventů kurzů za rok. V době pozorování v letech 2014–2018 vzrostl počet klientů základních tanečních kurzů pro mládež podle údajů majitele, které jsem měla k dispozici, z 2200 na 2400. Kromě dalších tanečních kurzů pro děti, vysokoškoláky a dospělé pořádá kurzy Lady Latino a provozuje klub sportovního tance.

Základní kurzy pro středoškolskou mládež se kromě soboty konají každý den. Jejich počet se navýšil z původních deseti v sezoně 2014/2015 na patnáct kurzů v sezoně 2018/2019, a to díky rozšíření portfolia tanečních sálů, kde výuka probíhá. Kromě paláce Charitas, kde taneční škola sídlí, si na taneční kurzy Jakub Vavruška pronajímá Velký sál Slovanského domu a Smetanovu síň Obecního domu. Od sezony 2016/2017 navíc pořádá tři taneční kurzy na Malém sále na Žofíně.

Specifikem této taneční školy je mimo jiné to, že výuku tanečních kroků zajišťuje rovnocenně celý lektorský pár, který se u mikrofonu při vysvětlování kroků střídá. V době pozorování vyučoval ve většině základních tanečních kurzů především Jakub Vavruška s Monikou Polenovou, Lenkou Návorkovou nebo Terezou Pruckovou. Kurzy na Žofíně vedl Tomáš Rybníček se Zuzanou Neumitkovou.

Základní kurz sestává z deseti běžných výukových lekcí a tří speciálních lekcí (latino, country, disco). V rámci kurzovního mají žáci Seznamovací večer, prodlouženou lekci a lekci stolování s rautem. Cenu kurzovního určuje taneční sál, kde se lekce konají. Nejméně stojí taneční v paláci Charitas, naopak nejvíce na Žofíně a v Obecním domě. Kurzovné dívek a chlapců se do sezony 2016/2017 výrazně lišilo. Dívky platily při samostatné registraci bez jakýchkoli slev oproti chlapcům o 1000 Kč více (od 3680 Kč do 3980Kč). Následně se kurzovné pro obě pohlaví srovnalo na 3480 Kč až 3880 Kč a sezonu od sezony docházelo k mírnému navýšení o 100–300 Kč. Před srovnáním cen chlapců a dívek byla gardenka pro doprovod součástí pouze dívčího kurzovního, poté na ni získali automaticky nárok i chlapci. Návštěva výukových lekcí bez gardenky stála 90 Kč. Nad rámec kurzovního pořádá

škola ve Velkém sále paláce Lucerna Vánoční a Květinový ples a ve Slovanském domě Maškarní. Vstupenky na tyto akce se pohybují v ceně od 250 Kč do 400 Kč.

V době terénního výzkumu jsem navštívila základní kurzy TŠ Vavruška celkem osmnáctkrát. Absolvovala jsem dvanáct výukových lekcí vedených Jakubem Vavruškou s různými tanečními lektorkami a jednu lekci na Žofíně pod vedením Tomáše Rybníčka a Zuzany Neumitkové. Z dalších akcí jsem se byla podívat na Seznamovacím večeru, Prodloužené, Vánočním plese, Maškarní a dvakrát na závěrečném Květinovém plese.

2. 7. 5. Taneční mistři na Jičínsku

Součástí terénního výzkumu bylo i zkoumání tanečních kurzů na Jičínsku a v okolí za účelem zachycení pestrého spektra podob a forem, které mohou *taneční* nabývat. Rozdíl mezi hlavním městem a maloměstem je totiž velmi výrazný. Pro uvedení do kontextu momentálně postačí, že na menších městech neexistují taneční školy (ve smyslu těch pražských), jejich majitelé by se pouze touto činností neuživil. Taneční mistři mají živnostenský list, výuce v *tanečních* se věnují po večerech a po skončení svého civilního zaměstnání. Menší města také neprodukují nutný počet frekventantů, aby bylo možné otevřít více kurzů najednou. Taneční mistři naopak v rámci své profese dojíždí do přilehlých měst a vesnic, a to mnohdy i 50 km. Taneční kurzy v těchto lokalitách zpravidla pořádají místní kulturní domy či zájmové organizace (Sokol apod.) a taneční mistr je pouze najímán.

V rámci svého terénního výzkumu jsem navštívila kurzy tanečních mistrů Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska.

Petr Mertlík

Taneční kurzy vede již od roku 1974 a za dobu svého působení ovlivnil či přímo vychoval řadu svých pokračovatelů – Jiřího Šulce, Vladimíra Martínka, Miroslava Franze i Romana Konopáska. V roce 1992 založil Taneční studio M Petra a Jaroslavy Mertlíkových, které organizačně zaštiťuje některé taneční kurzy, do jiných je najímán dalšími pořadateli.

Taneční kurzy v Jičíně ve zdejších kulturním domě, kde byl zároveň zaměstnán jako samostatný odborný referent, vedl od počátku své dráhy tanečního mistra. V roce

2003 s ním nové vedení kulturního domu rozvázalo spolupráci. *Taneční* určené pro jičínské středoškoláky od té doby pořádá pod značkou svého tanečního studia v přílehlé obci Valdice, kde se ve velkém kulturním domě koná i většina plesů. V letech 2006–2008 vedl znovu kromě Valdic v neděli podzimní taneční kurz v Jičíně, kde opět došlo k výměně ředitele. Většina středoškoláků však při možnosti volby dala přednost *tanečnīm* ve Valdicích, v Jičíně se tak kurzy od roku 2009 pro malý zájem nekonají vůbec.

Pro doplnění uvádím, že Petr Mertlík vyučoval v době terénního výzkumu v základních tanečních kurzech pro mládež kromě Valdic také v Semilech a vedl i mnoho kurzů pro dospělé. V létě zajišťoval výuku tance v obci Kopidlno a Křinec. Pod hlavičkou jeho tanečního studia se konaly letní *taneční* v Městci Králové, kde učil taneční mistr Jiří Šulc.

Taneční ve Valdicích se konají pravidelně na podzim, a to vždy v pátek, začínají v polovině září a končí před Vánoci. Kurz obsahuje devět výukových lekcí o délce tři hodin. V rámci kurzovního, které stojí 1900 Kč pro chlapce i pro dívky, mají žáci zahrnuto i vstupné na čtyři prodloužené (trvají vždy čtyři hodiny) a závěrečný pětihodinový věneček. Rodiče, kteří chtějí své ratolesti doprovázet, si mohou zakoupit za 800 Kč gardenku, která se vztahuje na lekce i všechny doprovodné akce. V průběhu výzkumu jsem ve Valdicích navštívila celkem čtyři vyučovací lekce, jednu prodlouženou a závěrečný věneček, a to v letech 2014, 2015 a 2018.

V letních *tanečních* v obci Křinec (přibližně 1270 obyvatel) vyučuje Petr Mertlík od roku 1978, pořádání tanečních kurzů zde má mnohem delší minulost, předtím zde působili manželé Hovorkovi. V současné době (od roku 2014) se *taneční* kvůli nedostatečnému počtu mládeže otevírají pouze jednou za dva roky, vždy v sudý letopočet. Navštěvují je bývalí žáci osmých a devátých tříd, a kromě místních sem dojíždějí mladí i z okolních obcí, z Oskořínku a Rožďalovic. Kurz začíná v polovině června a končí koncem července, po dobu školního roku jsou lekce vždy jednou týdně, a to v pátek, o prázdninách se frekvence navýší na dvě až tři lekce či doprovodné akce týdně. Organizaci *tanečních* zajišťuje místní Tělocvičná jednota Sokol Křinec. Kurz se skládá z devíti výukových lekcí, dvou prodloužených a závěrečného věnečku a stojí 2000 Kč jednotlivce, případně 3600 Kč celý pár. V době výzkumu v roce 2018 bylo do tanečních zapsáno 22 párů. Navštívila jsem jednu výukovou lekci.

Letní *taneční* v Kopidlně (přibližně 2150 obyvatel) mají také dlouhou historii, která byla přerušena z důvodu nedostatku žáků v letech 1984–1985 a později v roce 1996 z důvodu přechodu školní docházky z osmileté na devítiletou. Od roku 1986 taneční kurzy pořádá Tělocvičná jednota Sokol Kopidlna. Petr Mertlík zde vyučuje od léta 1997, kdy nahradil tanečního mistra Zdeňka Vlčka. Do roku 2009 se konaly *taneční* každý rok, od 2010 pouze v sudé roky. Z hlediska náplně a rozsahu jsou kurzy totožné s těmi v Křinci, tedy devět výukových lekcí, dvě prodloužené a závěrečný věneček. V době výzkumu v roce 2018 stálo kurzovné 1500 Kč, a bylo zapsáno 15 chlapců a 17 dívek. Rodiče si mohli zakoupit za 300 Kč gardenku, která ovšem nezahrnovala vstupné na věneček. Kurz probíhal od 17. června do 4. srpna 2018 a já jsem se byla podívat na druhé kloboukové prodloužené.

Jiří Šulc

Taneční mistr Jiří Šulc je v podstatě žákem Petra Mertlíka, ačkoli neabsolvoval jeho taneční kurzy ani v nich neasistoval. Věnoval se aktivně soutěžnímu tanci a trénoval taneční páry v Tanečním klubu Kulturního domu Jičín. V roce 2000 přijal nabídku Petra Mertlíka vést taneční kurzy v Městci Králové. Výuka v prvních letech probíhala pod jeho dohledem. Poté začal vyučovat v základních *tanečních* pro mládež v Nymburce, Libici nad Cidlinou, Poděbradech, Novém Bydžově a Libáni.

Letní *taneční* v Městci Králové (přibližně 2899 obyvatel) pořádá v současné době stále Taneční studio M Petra a Jaroslavy Mertlíkových. Je to jeden z mála případů, kdy kurzy organizačně zaštituje taneční mistr, a ne místní zájmová instituce. *Taneční* se zde konají každý rok, a to od poloviny června do konce července. Stejně jako v ostatních letních *tanečních* kurz obsahuje devět výukových lekcí. V Městci Králové se však kromě věnečku konají dokonce tři prodloužené. Kurzovné stálo v době terénního výzkumu v roce 2015 pro chlapce i dívky 1750 Kč, gardenka 700 Kč a *taneční* navštěvovalo přibližně 24 párů. Byla jsem se podívat na jedné výukové lekci a první prodloužené.

Kromě Městce Králové vyučuje Jiří Šulc také v letních *tanečních* v Libáni (přibližně 1715 obyvatel), a to od roku 2013. *Taneční* se zde konaly od poloviny šedesátých let pod vedením řady tanečních mistrů – Karla Novotného, Zdeňka Vlčka, Petra Mertlíka, Vladimíra Martínka a Petra Kunce. Organizaci měl na starosti volejbalový tým z Tělovýchovné jednoty Sokol Libáň, od jeho rozpadu v roce 2015 *taneční*

zaštiťuje město Libáň. Do roku 2013 se *taneční* konaly každoročně, od této doby se pro malý počet kurzistů otevírají každý lichý rok, střídají se s tanečními v Kopidlně, které je vzdáleno necelých osm kilometrů. Kurzovné stojí 1200 Kč, gardenka 300 Kč. Kurz obsahuje devět výukových lekcí (o délce 2,5 hodiny, což je o půl hodiny méně než *taneční* v Kopidlně, Křinci a Městci Králové), dvě prodloužené a věneček. V době výzkumu v roce 2015 bylo zapsáno 15 párů. Navštívila jsem jednu výukovou lekci a kloboukovou prodlouženou.

Roman Konopásek

Poprvé vedl taneční kurz v roce 1994 v Jablonci nad Jizerou, kde mu pole působnosti přenechal taneční mistr Miroslav Franc. Toho považuje Roman Konopásek za svého učitele, inspiraci podle svých slov čerpal také od Petra Mertlíka. V roce 1996 si na výuku tance pořídil živnostenský list a postupně rozšířil své působení na další lokality. V současné době učí na podzim v *tanečních* v Nové Pace, Vrchlabí a v létě ve Slatinách, Hořicích v Podkrkonoší a Ostroměři.

Ve Slatinách (přibližně 535 obyvatel) se *taneční* v místním kulturním domě konají již od roku 1965, a to téměř nepřetržitě, vyjma roku 1996, kdy se z důvodu přechodu školní docházky z osmileté na devítiletou kurz neotvíral. Pořádání zajišťuje místní osvětová beseda. V roce 2015 Slatiny slavily padesátileté jubileum *tanečních*. Při této příležitosti byla vydána barevná publikace obsahující fotografie ze závěrečných věnečků. Díky tomu máme jedinečnou evidenci o počtu frekventantů a působení tanečních mistrů. V letech 1965–1969 zde vyučoval Karel Novotný. Po jeho emigraci do západního Německa vedl *taneční* až do svého odchodu do důchodu v roce 1995 Zdeněk Vlček. Roman Konopásek zde působí od roku 1997. Terénní výzkum ve Slatinách probíhal v roce 2015. V tu dobu kurz navštěvovalo 20 párů. Kurzovné stálo žáky 1.000 Kč, gardenka 300 Kč. *Taneční* zahrnovaly devět výukových lekcí o délce 2,5 hodiny, tři prodloužené a věneček. Viděla jsem tři lekce, dvě prodloužené a závěrečný věneček.

V Hořicích (přibližně 8601 obyvatel) je tradice letních *tanečních* poměrně mladá, v minulosti probíhal kurz na podzim. Zajímavé je, že se v jednu dobu konal několik let letní i podzimní kurz paralelně, ale zájem o ten letní převážil, podzimní kurz byl nakonec zrušen. V minulosti se na postech tanečních mistrů vystřídal několik jmen – Zdeněk Lála, Zdeněk Vlček, Petr Mertlík, Jaroslav Krtička a nakonec Roman

Konopásek, který zde působí od roku 1998. *Taneční* se konají v Kulturním domě Koruna, tato instituce je také pořadatelem. V době výzkumu v roce 2015 probíhal kurz o devíti lekcích, třech prodloužených a jednom věnečku necelý měsíc od 28. června do 25. července 2015. Navštěvovalo jej 45 párů. Cena legitimace pro kurzisty přišla na 1300 Kč, gardenka 400 Kč. Byla jsem se podívat na třech výukových lekcích.

V Ostroměři (přibližně 1364 obyvatel) vyučuje v letních *tanečních* Roman Konopásek od roku 2000. Výuku převzal po Petru Mertlíkovi. V minulosti zde opět působil mimo jiné i Karel Novotný. Organizaci má na starosti Tělocvičná jednota Sokol Ostroměř. Kurz pod vedením Konopáska probíhá ve stejném rozsahu jako ve Slatinách a Hořicích v Podkrkonoší, přičemž kurzovné stojí 1400 Kč, gardenka 550 Kč. V rámci terénního výzkumu jsem navštívila dvě výukové lekce.

3. Vývoj a podoba tanečních kurzů od 19. století do současnosti

Vymezit jednoznačně, kdy fenomén *tanečních* na našem území vznikl, je obtížné. Záleží na tom, jaké aspekty, jaká kritéria budeme považovat za stěžejní. Pokud budeme taneční kurzy charakterizovat jako systematickou výuku tance v podobě opakovaných, pravidelných časově vymezených lekcí, jichž se účastí relativně stabilní a vyšší počet adeptů, dal by se počátek *tanečních* datovat do doby, kdy vznikaly v Praze taneční školy, tedy na konci dvacátých let 19. století.⁸¹

3. 1. Význam tance v 19. století a podmínky pořádání tanečních hodin

Situaci spojenou se zakládáním tanečních škol koncem dvacátých let 19. století popisuje anonymní autor fejetonu *Pražské taneční studie*. Odhaluje mimo jiné osobnosti, které se výuce tance věnovaly: „Začlo tedy přicházet do obliby učení se v samých místnostech tanečního mistra. Jan Raab měl svou místnost v Dlouhé třídě ,u Celestýnů‘; Ignác Link na Václavském náměstí ,u Doušů‘; J. Lenners v ,Železných dvořích‘; Fr. Feigert v ulici Platněřské. K těm se později přidružili: A. Pohl v Široké ulici ,u Kornelů‘; M. Górski na Václavském náměstí ,u arcivévody Štěpána‘; M. Růžička v ,Platejzu‘.“⁸² Skutečnost, že si taneční mistři začali k výuce pronajímat speciální místnosti, naznačuje, že tou dobou stoupal zájem veřejnosti učit se tanci a praxe výuky v domácnostech již kapacitně ani časově nedostačovala.⁸³ I Milena Lenderová uvádí, že byla v době předběžné po tanečních mistrech poptávka, a ti údajně dosahovali velkých výdělků.⁸⁴

Zájem o tanec by mohl souviset s řadou společenských jevů a procesů, které tehdy probíhaly. V Evropě docházelo v průběhu 19. století v souvislosti s Velkou francouzskou revolucí k významným politickým změnám, po napoleonských válkách

⁸¹ Je však nutno uvést, že se dochovaly zmínky o tanečních mistrech na našem území i mnohem dříve. Zatím první doložený taneční mistr jménem Henslius působil v druhé polovině 14. století. Více viz Hana Pátková. „Tanec ve středověkých Čechách“. In: Dorota Gremlicová (ed.). *Stopy tance, taneční prameny a jejich interpretace*. Praha: AMU, 2007. s. 25.

V 18. století pak v Praze údajně existoval dokonce cech tanečních mistrů tvořený řemeslníky, kteří ve svém volnu vyučovali tanci prostý lid. Více viz Čeněk Zíbrt. „Cech mistrů tanečních v Praze v XVIII. věku“. In: Týž. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. 1. vyd. Praha: F. Šimáček, 1895, s. 260.

⁸² „Pražské taneční studie II“. *Národní listy*. 28. 11. 1878, s. 1.

⁸³ Taneční mistr Johann Raab v divadelní ceduli inzeruje, že nabízí taneční hodiny ve svém domě, neboť je pracovně vytížený, že nemůže vzít další lekce, na které by musel dojíždět. *Tanzunterricht von Johann Raab, Balletmeister und Tanzlehrer beim Ständ. Theater* [divadelní cedule Stavovského divadla za programem z 21. 12. 1834]. Archiv Národního muzea, divadelní odd. Národního muzea v Praze.

⁸⁴ Viz Milena Lenderová. *K hříchu i k modlitbě, Žena 19. století*. Praha: Karolinum, 2016, s. 174.

sílí vnímání nacionalismu, jež vede k úsilí o vznik nových států a revoluční vlně v letech 1830–1832. Rostl také zájem o politiku a účast na politickém životě. Dalším výrazným zásahem, jenž proměnil ekonomickou, sociální a demografickou situaci v Evropě, je průmyslová revoluce v Anglii. Rostoucí industrializaci, urbanizaci a mobilitu ovlivňovaly také různé objevy a vynálezy (parní stroj, elektřina apod.).⁸⁵

Uvedené změny měly dopad i na sociální strukturu v českých zemích, ačkoli byl v habsburské monarchii vznik kapitalismu opožděn a i urbanizace probíhala ve srovnání s ostatními zeměmi pomaleji.⁸⁶ Striktní hierarchizace společnosti a patriarchální rysy zanikají také s Všeobecným občanským zákoníkem z roku 1811, se zrušením človecenství a rozpadem robotního systému. Postupně sílí společenský vliv bohatého měšťanstva, vnímání prestiže vzdělání, roste podíl úřednických profesí, sebevědomí bohatých sedláků a postavení aristokracie je stále častěji narušováno.⁸⁷ Z části venkovského obyvatelstva, které s sebou do velkých měst přináší český jazyk a kulturu, se postupně formuje tzv. střední třída.

Tanec sehrával v životě měšťana významné místo. Mohl být prostředkem k přiblížení se aristokratické kultuře, kde byla výuka tance považována za součást vzdělání.⁸⁸ Jak ale uvádí Dorota Gremlicová, během 18. století se měšťanská taneční kultura vymanila z bezprostředního vlivu dvorských vzorů. Měšťanská vrstva začala projevoval své potřeby prostřednictvím svébytných tanečních forem a příležitostí.⁸⁹ Typickým reprezentantem a symbolem měšťanské kultury byl *valčík*, ten tato společenská vrstva vnímala jako znak vlastního způsobu společenského chování, ačkoli tento tanec tančila i šlechta a venkované.⁹⁰ Valčík byl vnímán také jako tanec, který symbolizoval rovnostářství nově se tvořící společnosti.⁹¹

I v českých zemích se od třicátých let 19. století stal tanec stimulatorem rozvoje českého národního života. Dozrívající mladá generace vlastenců aktivně vstupující do veřejného života projevovala zálibu v tanci, jehož dobový repertoár se vyvíjel

⁸⁵ Více viz Jiří Štaif. *Obezřetná elita, Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830–1851*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005. Dále Milena Lenderová. *A ptáš se knížko má. Ženské deníky 19. století*. Praha: Triton, 2008.

⁸⁶ Více viz *Tamtéž*, s. 40.

⁸⁷ Více viz Jitka Lněničková. *České země v době předbřeznové 1792–1848*. [Praha]: Libri, 1999, s. 254.

⁸⁸ Lněničková uvádí při popisu aristokratické společnosti v době předbřeznové, že výchova šlechtických dívek byla zaměřena na vedení domácnosti a hospodářství. Dále byly dívky vzdělávány v hudbě, malování, uměleckém přednesu, psaní dopisů a tanci. *Tamtéž*, s. 279.

⁸⁹ Viz D. Gremlicová. *Sociální funkce tance v moderní době*, s. 115.

⁹⁰ *Tamtéž*, s. 140.

⁹¹ *Tamtéž*, s. 143.

v souladu s kýženou představou o českém národním a lidovém tanci. Oceňována byla především živost, veselost a rychlost.⁹² Při tanečních příležitostech docházelo stále častěji ke komunikaci v češtině, čímž přibývalo nejen milostných známostí, ale také těch vlasteneckých.⁹³ Výsledkem pak byla od roku 1840 organizace českých bálů, jež se těšily velké návštěvnosti a oblibě, konaly se nejen v Praze, ale následně i v dalších českých městech, např. v Čáslavi, Domažlicích, Benešově a v Plzni⁹⁴. Tančila se na nich *polka*, jež se dostala do Prahy a dalších velkých měst prostřednictvím pořádání neformálních domácích bálů.⁹⁵

Způsob a průběh vyučování tance upravovalo v 19. století hned několik nařízení. Na základě dvorního dekretu ze dne 6. 1. 1836 sb. z provinc. sv. 64 již bylo nutné mít k výuce tance a společenského chování licenci. Domnívám se, že licence začala být vyžadována proto, aby bylo možné počet tanečních mistrů nějakým způsobem korigovat. O obnovení tohoto povolení se muselo každoročně žádat. Tou dobou byly taneční mistři spolu s fiakristy a žebravými muzikanty zařazeni do skupiny komerčních řemesel a živností, pro něž platil princip volné konkurence, nebyli tedy ve své působnosti omezováni lokalitou.⁹⁶

Nutnou podmínkou pro založení školy bylo zřejmě fyzické vlastnění či trvalé pronajímání tanečního sálu či větší místnosti. Z formálního hlediska titul „taneční škola“ udělovalo oddělení I-1. zemského úřadu, škola se posuzovala podle císařského nařízení č. 309 z roku 1850.⁹⁷ Nicméně jak uvádí Ladislav Beneš, školy společenského tance byly standardně zřizovány jako živnosti, zřízení soukromé školy společenského tance a výchovy podle tohoto císařského nařízení, jímž se braly na vědomí školy tanců jako oboru umění, nebylo běžné.⁹⁸ Uvedený zákon sloužil navíc spíše pouze jako právní rámec, neboť explicitně taneční školy nezmiňuje a pouze

⁹² Dorota Gremlicová. „The Role of the Dance/Ballet Master in the Transfer of Dances through different social environments“. In: *Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb: Institute of Ethnochoreology and Folklore Research Croatia, 2008, s. 208–209.

⁹³ Viz M. Lenderová. *K hřichu i k modlitbě. Žena 19. století*, s. 175.

⁹⁴ J. Lněničková. *České země v době předbřeznové 1792–1848*, s. 146.

⁹⁵ Srov. D. Gremlicová. „The Role of the Dance/Ballet Master in the Transfer of Dances through different social environments“, s. 209.

⁹⁶ J. Štaif. *Obezřetná elita, Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830–1851*, s. 421.

⁹⁷ Rakouský říšský zákoník dostupný on-line na stránkách Rakouské národní knihovny. Konkrétní zákon o soukromých školách z roku 1850 je dostupný zde: <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rbo&datum=1850&page=3563&size=45>

Více podrobností také Ladislav Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 12.

⁹⁸ Srov. L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 13.

upravuje podmínky, za kterých může být škola povolena.⁹⁹ Zdá se však, že majitelé tanečních škol získávali povolení učit tanci natrvalo a nejenom na jeden rok jako ostatní taneční mistři. Dokonce to vypadá, že teprve v roce 1943 bylo povolení ke zřízení školy podmíněno předložením platné licence nebo složením zkoušky způsobilosti,¹⁰⁰ která byla pro zájemce o profesi tanečního mistra povinná od roku 1924.¹⁰¹

Podmínky, za kterých mohla v druhé polovině 19. století probíhat výuka tance, upřesňuje předpis c. k. místodržitelství ze dne 5. srpna 1855.¹⁰² Vyplývá z něj, že se vyučování tanci může konat pouze do deváté hodiny večerní, jako hudebního doprovodu se smí používat pouze jedněch houslí nebo jednoho klavíru. Předpis zakazoval hromadnou výuku dětí mladších deseti let zároveň s dospělými. Kromě kurzovního se nesmělo vybírat žádné vstupné, a i tak nesměl být do sálu vpuštěn kdokoli cizí, kdo nedoprovázel frekventanta kurzu. Nakonec se hostům či kurzistům nesměly prodávat nápoje ani občerstvení. Je otázkou, nakolik byl uvedený předpis závazný, taneční mistři totiž mohli žádat o udělení výjimek, ty se týkaly nejčastěji povolené pozdní hodiny či počtu hudebníků. Při udělení licencí k vyučování tanci se však na něj úřady odvolávaly ještě v polovině 20. století.¹⁰³

3. 2. Taneční školy v 19. století v Praze

V Praze v 19. století existovalo zřejmě hned několik tanečních škol různé úrovně a velikosti. Mezi ty nejvýznamnější patřily Linkova taneční škola a Kaskova taneční škola, o kterých se dochovalo nejvíce archivních dokumentů i zmínek v dobových periodických, proto se jim budu podrobněji věnovat.¹⁰⁴

⁹⁹ *Tamtéž*, s. 157.

¹⁰⁰ „Konečně byl prosazen názor u zemského úřadu, že kdo chce dostati povolení ku zřízení školy tance pro společenský tanec, musí se buď vykážati platnou licencí, nebo složití předepsanou zkoušku způsobilosti u zemského úřadu odd. I-1.“ *Zápis z valné hromady z 24. 8. 1943*. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance. Protokoly z let 1941–1948.

¹⁰¹ „Dle výnosu zem. správy polit. ze dne 8. května 1924 čís. 118.334 ai 24, 8./B. 719 ai. 24 je oprávněn vyučovati jen ten, kdo má povolení zemské správy polit. Toto povolení může zem. sp. pol. uděliti dle výnosu ministerstva vnitra ze dne 1. března 1924 č.57.367/23-6 jen po složení zkoušky způsobilosti s dobrým prospěchem. Tyto zkoušky byly uvedeny v platnost výnosem zem. sp. pol. ze dne 18. 11. 1924 čís. 377.271 ai. 8.B. – 719/4“ [nedatovaný dokument]. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹⁰² *Věštník vlády zemské pro království České*. Roč. 1855, s. 66.

¹⁰³ Blíže předpis rozebírám ve své bakalářské práci. D. Zilvarová. *Profese tanečního mistra v Čechách 19. století*.

¹⁰⁴ Informace o dalších tanečních školách a tanečních mistrech v 19. století jsou k dispozici v mé bakalářské práci. *Tamtéž*.

Linkova taneční škola

Linkova taneční škola vznikla v roce 1828. V tu dobu začal bývalý tanečník Stavovského divadla Ignác Link vyučovat tanec v domě U Halánků na Betlémském náměstí. V následujících letech pak poměrně často měnil své působiště. Vyučoval U Doušů na Václavském náměstí, v domě U zlatého melounu v Michalské ulici č. 12 a údajně i v Konviktské ulici. Po jeho smrti v roce 1870 převzal vedení školy syn Karel Link, který však na škole působil už od svých čtrnácti let, kdy kvůli tomu musel zanechat studií na novoměstském gymnáziu. V roce 1855, tedy ve svých 23 letech, byl oficiálně jmenován pomocníkem. Taneční školu natrvalo přesunul do vlastního domu do Krocínovy ulice 1050. Karel Link st. zemřel v roce 1911. Školu převzal do vedení jeho syn Karel Link ml., který byl jmenován adjunktem neboli pomocníkem v roce 1899. Činnost školy byla ukončena za první světové války, kdy Karel Link ml. musel narukovat a dům prodat. Válku sice přežil, nicméně školu pak již neobnovil a věnoval se profesi technického inženýra, kterou původně vystudoval.¹⁰⁵

Kaskova taneční škola

Kaskova taneční škola vznikla v roce 1858.¹⁰⁶ Marie Schäferová přibližuje okolnosti jejího založení: „Tehdy se tančily tance řadové, čtverylka, menuet, Sir Rogger, a velmi oblíbený byl polský mazur, který prý Konstantin Kaska tak výtečně tančil, že byl často žádán, aby své známé tomuto tanci naučil. Nezůstalo jen při mazuru. Učil všemu, co se tehdy tančilo, a česká společnost jej stále o další vyučování žádala, protože tehdy byl jen zemský taneční mistr Link, který tancům vyučoval, a ten vyučoval jen utrakvisticky, spíše však německy než česky, protože dobře česky neuměl [...] Konstantin Kaska se odhodlal zařídit si také taneční školu, ale českou. Byl ještě mlád, byla mu teprve 22 léta, když dostal 1. února r. 1858 pod č. 7735 povolení k provozování tanečního umění a jest uváděn jako učitel tance. Najal si tehdy sál v hotelu U arcivévodý Štěpána na Václavském náměstí“.¹⁰⁷ Konstantin Kaska pak v roce 1871 přesunul školu do nově dostavěné budovy Měšťanské besedy ve Vladislavově ulici č. 20. V roce 1884 zemřel spolu s manželkou na tyfus,

¹⁰⁵ J. Waltner. „O prvních pražských tanečních školách“. *Radiojournal*. 16. 12. 1933, ročník XI, č. 51.

¹⁰⁶ V Archivu hl. m. Prahy je uložen Fond Kaskovy taneční školy, který čítá 7 kartonů. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola, NAD 1079, inventář č. 413, časový rozsah 1876–1952 (1964). Další informace o Kaskově taneční škole obsahuje osobní fond Marie Schäferové. Archiv hl. m. Prahy, NAD 1243, inventář č. 412, časový rozsah 1906–1971.

¹⁰⁷ Marie Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky*. 1. díl – Praha a Kaskova škola do 1919. Archiv hl. m. Prahy, osobní fond Marie Schäferové, s. 4.

vedení školy se ujal syn Richard Kaska, který původně vystudoval varhanickou školu. Taneční kurzy vedl nejdříve se svou manželkou Annou Antonií Kaskovou, po její smrti se svou dcerou Zdenou Kaskovou, která se provdala za úředníka a později spisovatele Otomara Schäfera, dlouholetého žáka Kaskovy taneční školy, který prý často při hodinách tance hrál na klavír. Po náhlé smrti Richarda Kasky v roce 1917 se Otomar Schäfer stal ředitelem školy. Záhy však zemřela i jeho manželka, a tak se oženil s učitelkou Marií Holešovskou, která se do dění v taneční škole také zapojila. Obohatila taneční kurzy o systematický výklad společenských pravidel: „Vypracovala jsem si plán, odpovídající potřebám doby a zařadila jsem společenskou výchovu jako nezbytný doplněk vyučování tanci, vyučování tanci pak jsem dala takový rozvrh učební, aby zahrnul i kulturu pohybu, jako důležitou složku celé výchovy a společenské zvlášť.“¹⁰⁸ Podle svých záznamů v roce 1922 složila zkoušku na tanečního učitele a od roku 1927 vedla taneční školu sama, aby se manžel mohl věnovat pouze psaní. Od 1. září 1848 vešel v platnost nový školský zákon, podle kterého mohla škola používat pouze název státní učiliště. Později byl název ještě upřesněn: „Možno používat označení ‚taneční mistr, úředně zkoušený taneční mistr, mistr tance a společenské výchovy‘ a nikoli názvů ‚taneční škola, ústav, studio apod.‘.“¹⁰⁹ Taneční ústav vedený Marií Schäferovou tedy nesl jméno Kaskova taneční akademie, kurzy pořádala Marie Schäferová naposledy zřejmě v roce 1952, kdy škola zanikla.

Další taneční školy v Praze v 19. století a na počátku 20. století

V poslední čtvrtině 19. století vznikla v Praze ve Vinohradech ještě taneční škola Marie Feigertové a v roce 1885 byla založena Taneční a baletní škola ředitele Josefa Linharta. Ten byl velmi podnikavý a troufalý. Na reklamních prospektech své školy nešel pro slova chvály daleko: „Nejstarší, největší a nejlepší soukromý taneční ústav a škola tance v Praze 1, Kozí náměstí čp. 915“.¹¹⁰ Ve své činnosti pokračoval i po válce, ačkoli jej Schäferová vůbec ve své kronice nejmenuje, zřejmě by jej přiřadila mezi „ty druhé školy“, které považovala spíše za zábavné taneční podniky než

¹⁰⁸ Marie Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 4. díl – Děti metropole (1. republika)*. Archiv hl. m. Prahy, osobní fond Marie Schäferové, s. 15n.

¹⁰⁹ Vyplývá z dopisu Svazu tanečnických mistrů ze dne 12. 11. 1949. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹¹⁰ Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz baletních a tanečnických mistrů Československé republiky, NAD 299, signatura: VIII/0593, časový rozsah 1925–1934, nezpracováno.

vyučovací ústavy.¹¹¹ Ve dvacátých letech 20. století již působil v jeho škole i syn Eduard Linhart. V roce 1925 byl v *Taneční revue* uveřejněn článek popisující průběh kurzů v této taneční škole, který uvádí, že za sezonu navštíví kurzy tanečních mistrů Linhartových přibližně šest až sedm tisíc žáků, k čemuž je nutné přičíst i žáky z různých soukromých kroužků, kterých je asi pět tisíc.¹¹² S ohledem na způsob předešlé sebevědomé reklamní inzerce soudím, že se tyto údaje příliš nezakládají na pravdě.

3. 3. Taneční hodiny v Jičíně v 19. století

Zdá se, že v 19. století existovaly taneční školy pouze v Praze a dalších velkých městech. V menších obcích zajišťovali vzdělávání v tanci kočovní taneční mistři, kteří přijížděli do oblasti na vyměřený čas a vyučovali v pronajatých místnostech v hotelu, hostinci či soukromém domě.

V Jičíně se *taneční* konaly minimálně od poslední třetiny 19. století: „V zimních měsících 1871/1872, od prosince do února, dával v Jičíně, jako už obvykle po řadu let, taneční hodiny taneční mistr Josef Blecha, a sice v sále zadního přístavku Hornikova domu (č. 6) na náměstí.“¹¹³ Z uvedeného vyplývá, že taneční mistr Josef Blecha vyučoval v Jičíně několik let za sebou. Ačkoli to byl pražský taneční mistr, z dobových periodik se zdá, že v šedesátých a sedmdesátých letech tzv. kočovně vyučoval poměrně běžně nejen v Jičíně, ale například i v Kolíně, Mladé Boleslavi a Chrudimi.¹¹⁴ Zemřel náhle v 77 letech dne 4. října 1888 na mrtvici, několik hodin předtím ještě vedl taneční hodiny.¹¹⁵

3. 4. Situace tanečních mistrů na přelomu 19. a 20. století do konce první světové války

Koncem roku 1895 vyvrcholily snahy tanečních mistrů sdružit se v organizaci, která by se zasadila o zlepšení životních a pracovních podmínek a společenského respektu k této profesi. Cílem bylo bojovat proti neoprávněným tanečním mistrům,

¹¹¹ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 4. díl – Děti metropole (1. republika)*, s. 83.

¹¹² „Návštěvou v taneční škole mistrů J. a E. Linhartových“. *Taneční revue*. 1925, leden, č. 3. chybí paginace

¹¹³ Karel Kazbunda. *Můj otec, má matka* [rukopis]. Archiv Národního muzea, fond Karel Kazbunda, karta 30, i. č. 1004, s. 10–11.

¹¹⁴ „Naše Polabí“. *Vlastivědný sborník okresu Brandýského n. Labem*. 1925, 1, s. 75.

¹¹⁵ „Náhle zemřel“. *Národní politika*, 6. 10. 1888, s. 2.

domáhat se pravomoci rozhodovat o udělení vysvědčení způsobilosti budoucím tanečním mistrům, finančně podporovat přestálé a nemocné taneční mistry či vdovy po nich, ale i zvýšit taneční úroveň ve společnosti.¹¹⁶ Ustavený Klub tanečních mistrů v Království českém pak fungoval pod různými dobově poplatnými názvy až do roku 1952.¹¹⁷

Do života tanečních mistrů a pořádání tanečních kurzů citelně zasáhla první světová válka. Milan Degen uvádí, že většina mladých tanečních mistrů musela narukovat, což byl případ Karla Linka ml. Zdá se ale, že se taneční kurzy nějakým způsobem konaly a nebylo vydáno žádné nařízení, které by jejich pořádání nějak zásadně omezovalo, pouze se nesměly konat prodloužené taneční hodiny.¹¹⁸

Zájem veřejnosti o taneční kurzy však byl v těchto letech výrazně nižší. Výbor klubu tanečních mistrů se vyjádřil k situaci i v novinách: „Žádný stav neoctnul se v této době v tak kritickém postavení jako taneční mistři. Je pravda, jak možno tančiti, když mnozí členové rodiny nebo příbuzní bojují na bojišti. Ale co počítí mají taneční mistři, jejichž povoláním jest vyučovat tanci a připravovati mladou generaci ke vstupu do společenského života? Těm je to údělem i v této době, a proto nemělo by na věc býti pohlíženo jinak, než jako na povolání. Vždyť i v této pohnuté době jest obecnstvo vyzýváno, by divadla a jiné podniky podporovalo. Proč by nebylo tedy možno nějakou chvíli ztráviti v tanečních hodinách...?“¹¹⁹ Evidentně však tyto snahy nezabraly, ani ne o půl roku později čteme v *Národní politice*: „Dále žádají se veškeří páni, kteří hodlají se státi tanečními mistry, aby vzhledem k nadbytku učitelů

¹¹⁶ Více viz „Sjezd tanečních mistrů v Praze“. *Lidové noviny*. 4. 1. 1986, s. 3.

¹¹⁷ Instituce sdružující taneční mistry vznikla na sklonku roku 1895 pod názvem Klub pražských tanečních mistrů, záhy se rozšířila na celé území pod názvem Klub tanečních mistrů v Království českém. Se vznikem Československé republiky došlo k přejmenování Klubu na Organizaci koncesovaných tanečních mistrů Československého státu s ústředím v Praze. Od roku 1934 figurovala instituce pod názvem Svaz československých učitelů tance a nauky o slušnosti a majitelů tanečních škol. V souvislosti s německou okupací byla opět vynucena změna názvu, a to na Svaz učitelů tance Čech a Moravy. Se státním převratem v roce 1948 ztratil postupně svou samostatnost. Nejdříve byl začleněn do Ústředny lidové zábavy a od sezony 1951/1952 pod Hudební a artistickou ústřednu. Svaz československých tanečních mistrů byl definitivně zrušen začátkem října roku 1952, a to na základě vyhlášky Ministerstva vnitra a spolkovacího zákona č. 68/1951. Ke znovuoobnovení Svazu učitelů tance došlo po uvolnění společenských poměrů v roce 1968, první ustavující sjezd se konal 17. května 1969. Od té doby funguje Svaz učitelů tance nepřetržitě dodnes. V roce 1994 však došlo mezi členy k roztržce, jejímž výsledkem byl odchod řady pražských tanečních mistrů a založení Svazu učitelů tance se sídlem v Praze (SUTAP), oficiálně registrovaného na Ministerstvu vnitra ke dni 17. února 1995, dnes funguje tato organizace pod názvem Asociace tanečních mistrů. Bližší informace viz M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století*, s. 91–105.

¹¹⁸ Soudím z dopisu c. k. okresního hejtmánství v Jičíně, které povolilo tanečnímu mistrovi Bohumilu Jůzovi uspořádat taneční kurz s dodatkem „tzv. prodloužené taneční hodiny nesmí se odbývat.“ Státní okresní archiv Jičín, fond Soudobá dokumentace, Spis taneční mistři, inv. č. 1985.

¹¹⁹ „Výbor klubu tanečních mistrů v Praze“. *Národní politika*, 7. 10. 1914, odpolední vydání, s. 3.

tanečních a jejich špatných existenčních poměrů od tohoto úmyslu upustili a při svém jistém jiném zaměstnání raději zůstali.“¹²⁰ *Taneční* se však za první světové války konaly i v Jičíně, a to minimálně v roce 1915¹²¹ a 1917.¹²²

Po skončení první světové války ve společnosti opět prudce vzrostl zájem o tanec a především o moderní tance, které se na naše území rozšířily. Se zájmem o tanec logicky narůstal i počet těch, kteří si jeho výukou chtěli živit. Taneční mistr musel k výkonu své profese mít licenci, která se vystavovala po předložení vysvědčení o způsobilosti. To vydávali jednotliví taneční mistři zřejmě na základě osobní znalosti kandidáta, jeho schopností a tanečních vloh. Nicméně se podle dobových záznamů našli i tací, kteří tato vysvědčení prodávali za peníze.¹²³ Zásadní zlom nastal v roce 1924, kdy se Organizace tanečních mistrů zasloužila o to, že se žadatel o vydání povolení vyučovat tanci a nauce o slušném chování musel podrobit zkoušce před úřední komisí.¹²⁴ Tu tvořil přednosta oddělení a referent zemské správy politické, zástupce zemské školní rady a dva členové Organizace tanečních mistrů.¹²⁵ Adept na tuto profesi musel být starší 25 let, doložit průkaz o státním příslušenství, průkaz svéprávnosti a mravní zachovalosti, závěrečné vysvědčení z obecné a měšťanské školy a doklad o odborném vzdělání (čímž byla myšlena tříletá praxe u tanečního mistra). Při zkoušce prokazoval uchazeč své pedagogické vloh, znalost společenských tanců, baletních prvků a pravidel společenského chování. Očekávaly se také základní znalosti z literatury, hudby, zeměpisu, dějepisu, tělovědy a práva.¹²⁶ Vzhledem k obtížnosti a množství požadovaných znalostí nebyla úspěšnost u zkoušek nikterak vysoká, často byla uznána způsobilými ani ne polovina kandidátů. Smyslem zavedení úředních zkoušek byla jednak snaha, aby výuku tance zajišťoval kvalifikovaný jedinec, ale také úsilí nějakým způsobem regulovat množství tanečních

¹²⁰ „Z klubu tanečních mistrů“. *Národní politika*, 26. 2. 1914, odpolední vydání, s. 3.

¹²¹ C. k. okresní hejtmanství v Jičíně vydalo 2. října 1915 povolení tanečnímu mistru Bohumilu Jůzovi zahájit dne 6. října 1915 kurz chování se ve společnosti a kurz taneční. Více viz. Městský úřad v Jičíně, fond SD, obsah I/1i, inv. č. 1–976, Taneční mistři, 1915–1936, spisy inv. č. 1985, 510/27.

¹²² *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1917, kniha č. 256, inv. č. 785, s. 72.

¹²³ Například v dopisu Ministerstva školství a národní osvěty ze dne 15. července 1919 se píše: „Tanečním učitelům stačí doložit se školou a vysvědčením kteréhokoli tanečního mistra, jenž ochotně je dá za vymíněný poplatek.“ Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance v Praze.

¹²⁴ Vyplývá to z následujících předpisů: „Dle výnosu zem. správy polit. ze dne 8. května 1924 čís. 118.334 ai 24. 8./B. 719 ai. 24 je oprávněn vyučovati jen ten, kdo má povolení zemské správy polit. Toto povolení může zem. sp. pol. udělit dle výnosu ministerstva vnitřní ze dne 1. března 1924 č. 57.367/23-6 jen po složení zkoušky způsobilosti s dobrým prospěchem. Tyto zkoušky byly uvedeny v platnost výnosem zem. sp. pol. ze dne 18. 11. 1924 čís. 377.271 ai. 8.B. – 719/4“. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance v Praze.

¹²⁵ Zápis schůze ohledně zkušební komise, 24. 5. 1924. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance, protokoly z let 1920–1931.,

¹²⁶ Požadovalo se, aby uchazeč ovládal právní normy vztahující se na vyučování tance.

mistrů, aby bylo možné se touto profesí uživit. Vypisování termínů zkoušek totiž následně ovlivňovalo tzv. dobrozdání Organizace tanečních mistrů o místní potřebě, tedy vyjádření, zda je nutné početní stav tanečních mistrů navyšovat.¹²⁷ V roce 1927 na našem území působilo 153 oprávněných tanečních mistrů, konkurence byla zřejmě veliká.¹²⁸

V roce 1924 byl rozeslán Zemské správě politické v Praze, Brně a Opavě tento oběžník: „Ministerstvo školství a národní osvěty sdělilo Min. vnitra, že někteří taneční mistři používají neoprávněně titulu ‚profesor‘ nebo označení ‚taneční škola‘ a ‚taneční ústav‘, ač k tomu práva nemají.“¹²⁹ Upozornění na nelegální reklamní praktiky se týkalo bratří Linhartových, Karel Šussera a Růženy Semanové. Snaha tanečních mistrů působících na jednom území vyniknout nad ostatními v inzercích v tisku a na reklamních plakátech se mohla dít i legální cestou. Například již výše zmiňovaný taneční mistr Josef Linhart se pokusil zvýšit prestiž své školy změnou názvu v roce 1923 ze stávajícího „Soukromý taneční ústav a baletní škola“ na „První československá taneční akademie v Praze“.¹³⁰ Žádosti nebylo vyhověno nejen z nedostatečných pedagogických schopností žadatele, ale také z obavy o „neblahý konkurenční vliv na jiné taneční školy“ a znehodnocení slova akademie, který byl udělen pouze Německé akademii hudby.¹³¹ Jak se ale zdá, mezi tanečními mistry a školami existovala zřejmá společenská hierarchie, Ministerstvo školství a národní osvěty navíc nebylo ve svých stanoviscích k povolování škol společenského tance jednotné. Ve stejné době jako Josef Linhart usiloval o zvýšení prestiže zařazením své školy do kategorie „skutečných škol a ústavů lidově výchovných a užitečných“ také tehdejší majitel Kaskovy taneční školy Otomar Schäfer. Jeho žádosti bylo vyhověno a od roku 1923 nesla škola název „Kaskova škola tance a společenské

¹²⁷ Organizace konces. tanečních mistrů Č. S. R. žádala v roce 1930 Ministerstvo vnitra, aby se zemské úřady před udělením povolení k vyučování tanci v dané geografické oblasti obrátili na Organizaci konces. tan. mistrů, která se vyjádří, zda je další povolení potřeba. Ministerstvo vnitra vzalo tento požadavek na vědomí, jak vyplývá z dopisu ze dne 27. 10. 1932 zaslanému zemskému úřadu v Praze. Oba dokumenty jsou k dispozici ve Fondu Svaz učitelů tance. Archiv hl. m. Prahy.

¹²⁸ Dopis Organizace tanečních mistrů adresovaný Zemské správě politické ze dne 31. 5. 1927. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹²⁹ Oběžník Ministerstva vnitra zaslaný Zemské politické správě v Praze, Brně a Opavě dne 12. 11. 1924. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance,

¹³⁰ Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3318, složka Josef Linhart, (č. 4238).

¹³¹ Srov. L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 120.

výchovy“.¹³² Situace s neoprávněným užíváním názvů v inzerátech se opakovala i později. Například v roce 1931 musel zaplatit pokutu a odstranit název taneční škola z plakátů i taneční mistr Gustav Jirák, neboť měl k výuce společenského tance pouze licenci, a ne povolení udělované školám.¹³³

3. 5. Taneční školy v první polovině 20. století v Praze

Marie Schäferová se ve své kronice zmiňuje podrobněji o třech tanečních školách, které byly v první polovině 20. století v Praze vedle Kaskovy školy údajně nejvyhlášenější. Vedli je taneční mistři Gustav Jirák, Břetislav Oplt a Bohumil Červinka. Dále však v první polovině 20. století byli v Praze aktivní také taneční mistři Antonín Bobek, Josef Pešta, Karel Šusser, Emil Chalupa, Jindřich Seidl, Antonín Florian, František Jakl, Václav Příbáň, Růžena Semanová, Marie Szynglarská, Václav Stoupa a další. Taneční kurzy pro mládež v Praze byly tou dobou většinou tříměsíční a konaly se hlavně na podzim, ale vypisovány byly i v lednu.¹³⁴

Taneční škola Gustava Jiráka

Výuce společenského tance se věnovala již jeho matka Otilia Jiráková, která měla svou taneční školu Excelsior v Celetné ulici. V sezoně 1911/1912 jí ve svých šestnácti letech pomáhal, od roku 1917 samostatně vyučoval v *tanečních* v Měšťanské besedě v Plzni. Po dvou letech se Gustav Jirák vrátil do Prahy a školu převzal. Marie Schäferová k jeho osobě uvádí: „Snažil se ze všech sil, aby jeho škola byla na nejvyšší úrovni nejen v tanci, ale i ve smyslu společenském. Měl dobrý vzor v zavedené škole Kaskově, a řídil se podle jejího řádu. Když Kaskova škola zavedla současně s tancem i vyučování společenskému chování a změnila svůj titul na Školu tance a společenské výchovy, zavedl si toto pojmenování i Gustav Jirák a brzy po něm další učitelé.“¹³⁵

¹³² Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3114, složka Otomar Schäfer, (č. 4195). Podrobněji viz L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 14.

¹³³ Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3318, složka Augustin Jirák, (č. 4032). Více viz L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 26.

¹³⁴ Jak vyplývá z inzerátů tanečních mistrů a škol v časopise *Taneční revue*. *Taneční revue*. 1926, roč. II., číslo 3–4, s. 44, 53; *Taneční revue*. 1928, roč. IV., číslo 9, inzertní příloha; *Taneční revue*. 1929, roč. V., číslo 1, inzertní příloha apod.

¹³⁵ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 4. díl – Děti metropole (1. republika)*, s. 86.

V průběhu let pořádal kurzy na Žofíně, v Obecním domě, Palace Hotelu, na Slovanském ostrově, v Lékařském domě, Společenském klubu, Autoklubu ČSR. Byl i činnou osobností v rámci Organizace tanečních mistrů, které předsedal s několika vynucenými přestávkami v letech 1928–1952. Po roce 1948 působil v závodním klubu ROH Vnitřního obchodu. V roce 1953 mu však bylo z politických důvodů zrušeno oprávnění k vyučování tance. V roce 1957 byl sice rehabilitován, ale výuce se již v důchodovém věku nevěnoval.¹³⁶ Prosadil se i jako spisovatel, v roce 1929 vydal manuál *Moderní tance* a v dalších letech také několik příruček společenského chování.

Opltova taneční škola

Břetislav Oplt (1908–1985) začínal jako asistent u tanečního mistra Gustava Jiráka, v roce 1932 složil zkoušku a získal oprávnění vyučovat tanci. V následujících letech vyučoval již samostatně v paláci Metro, Palace Hotelu a Unitarii a po roce 1939 i ve Sladkovského sále Obecního domu. Po druhé světové válce mu byla zamítnuta žádost o pronájem sálů v Obecním domě. Rozhodl se tedy pronajmout si na deset let sál ve sklepních prostorech paláce Metro, který musel na vlastní náklady zrekonstruovat. První kurzy zahájil v roce 1946, v tu dobu už škola nesla název Soukromá škola společenského tance a společenského chování Břetislava Oplta se sídlem v Praze I. Změněná politická situace po roce 1948 se do práce Břetislava Oplta značně promítla. Již na začátku roku 1949 mu byla na krátký čas škola odebrána, k definitivnímu vyvlastnění došlo pak v roce 1952, o rok později bylo Opltovi dokonce odebráno pověření k vyučování, které znovu získal zpět až v roce 1957. Od té doby vyučoval Břetislav Oplt v tanečních kurzech pod patronací ZV ROH Chirana, a to především v Lékařském domě, v Radiopaláci, Národním domě na Vinohradech, Hajnovce a v sále pražského Hlaholu. V roce 1969 se do organizace tanečních kurzů manažersky zapojil syn zakladatele Karel Oplt. V letech 1969–1974 působil Břetislav Oplt v sále Charitas na Karlově náměstí, poté se přesunul do paláce Kotva. V roce 1985 zemřel, ve výuce pokračoval syn Břetislav Oplt ml. s partnerkou Marcelou Obrdovou a taneční mistr Ladislav Vávra. V roce 1993 se škola znovu stala soukromou firmou, taneční kurzy se z důvodu rekonstrukce sálu v Kotvě přesunuly v následujících letech na další místa v Praze, od roku 1997 se konaly taneční kurzy především v Obecním domě a hotelu Legie. Od roku 2013 byla Opltova

¹³⁶ Viz M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století*, s. 98.

taneční škola ve správě Marcely Obrdové a Romana Pokorného, kurzy se pořádaly již jen v hotelu Legie. K 1. 1. 2017 Opltova taneční škola oficiálně přerušila svoji činnost.¹³⁷

Červinkova Taneční škola

Podle Marie Schäferové byla od dvacátých let 20. století ve velké oblibě také Červinkova taneční škola, kam ze začátku docházela hlavně dospělá klientela. Její rozmach souvisel s oblibou moderních tanců, kterým se chtěli učit i dospělí. Sama se o ní nevyjadřuje příliš pozitivně: „Tu začala nabývat jména dosud skoro neznámá škola Červinkova v sadech na Letné, v restauračním paviloně. Tam se učilo ve dne v noci a taneční učitel Červinka, ač byl učitelem nijak vynikajícím, měl tam tolik žáků, že vydělal tolik, že si mohl, když se viděla nutnost zařídit další školy, zařídit novou školu v Lucerně.“¹³⁸ Školu založil koncem 19. století Ferdinand Červinka (zemřel v roce 1917). V době, o které se zmiňuje Schäferová, ji vedl jeho syn Bohumil Červinka (1889–1937).

Byl zřejmě schopným podnikatelem a uměl svou školu v konkurenčním boji propagovat, zároveň cílil na bohatší vrstvy společnosti: „Žákyně měly hned při zápisu předepsáno, že do každé hodiny musí mít jiné šaty, což velmi vyhovovalo nové vrstvě zbohatlíků, která nevěděla, kam s penězi. A ovšem, reklama, která předcházela, byla velmi promyšlená. Desetitisíce prospektů s obrázky nádherně zařízených místností se přímo rozhazovaly po ulicích, v krámech, u škol, byly inseráty v novinách, byly v novinách zaplacené články. Červinka zvítězil, měl školu plnou a snažil se i později, aby si tento stav udržel. Kupoval chlapcům rukavice, které byly těžko k dostání, ale i kravaty a smokingy. Uměl se velice uctivě mít k matkám svých žákyň, zaplatil si část hochů, kteří mu prováděli dívky, které by jinak těžko byly našly tanečnický, později přijímal chlapce zdarma, jen aby měl tanečnicků dost a s tím později dost těžce zápasily druhé školy, které neměly ten finanční základ, jako Bohumil Červinka. Jeho škola se stala skutečnou doménou válečných zbohatlíků...“¹³⁹

I Milan Degen popisuje Červinkovu taneční školu jako tehdy nejznámější pražskou taneční školu, která byla „dostaveníčkem zejména mládeže z tzv. lepších rodin, resp.

¹³⁷ *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-oplt.cz>

¹³⁸ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 4. díl – Děti metropole (1. republika)*, s. 83.

¹³⁹ *Tamtéž*, s. 84–85.

ze zámožnějších měšťanských vrstev.¹⁴⁰ Červinka se oženil se svou asistentkou Zdenou Černou (1911–1980), která po jeho smrti v roce 1937 školu převzala. Při výuce spolupracovala s Václavem Jirovským, kterého si později vzala za manžela. Milan Degen uvádí, že majitelem této taneční školy byl částečně i bratr Bohumila Červinky, Vlastimil, který byl také učitelem tance. Zdá se, že ještě na začátku padesátých let měli mnoho klientů, neboť v kolektivní smlouvě Svazu s OSA (Ochranným svazem autorským) z roku 1951, byla Zdena Červinková zařazena do nejvyšší I. třídy, jež platila ročně paušál 1000 Kč za užití chráněných hudebních děl při tanečních lekcích.¹⁴¹

Taneční škola Otakara Landy

Otakar Landa (1903–1969) složil zkoušku způsobilosti k vyučování tanci a nauce o slušnosti v roce 1925. Soukromou školu společenského tance a nauky o slušnosti založil v roce 1931.¹⁴² Ta sídlila do roku 1932 v hotelu Palace, poté ji přesunul do paláce Metro. Byla výjimečná hlavně tím, že při ní bylo zřízeno tzv. „trainingové oddělení“, kde se mistr věnoval závodnímu stylu tance. Ve svém oboru byl v podstatě průkopníkem, za jeho doby ještě stále platilo, že taneční mistři pohlíželi negativně na činnost amatérských tanečních klubů, vnímali je v podstatě jako konkurenci, která jim odebírá klientelu. Ve druhé polovině 20. století pak vyučoval především v tanečních kurzech v Lucerně, a to až do roku 1968, kdy na jeho činnost navázali taneční mistři manželé Karasovi. Je autorem řady tanečních manuálů a teoretických publikací o společenském tanci (př. *Technika moderních tanců*, *Základy tanečního umění*) a ve své taneční škole se dokonce věnoval i výuce baletu.¹⁴³

3. 6. Taneční kurzy v první polovině 20. století na Jičínsku

Minimálně od roku 1915 působil na Jičínsku původem pražský taneční mistr Bohumil Jůza, který se na důchod přestěhoval do nedaleké Budčevsi. Když v roce 1918 zemřel, převzal po něm výuku tance v Jičíně bývalý tanečník Národního divadla Jindřich Seidl, který zde vyučoval do roku 1925. Od roku 1922 se výuce tance začal

¹⁴⁰ M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století*, s. 96.

¹⁴¹ Seznam je uložen ve Fondu Svaz učitelů tance, Archiv hl. m. Prahy.

¹⁴² Více viz L. Beneš *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 70.

¹⁴³ *Tamtéž*.

věnovat také Karel Novotný, hudebník, kapelník a hostinský z Kostelce u Jičína, který si později zřídil vlastní restauraci s tanečním parketem v Jičíně na Čerově. U jeho inzerátů se již objevuje označení „taneční škola“. V praxi vyučoval větší kurzy v pronajatých sálech a ve své taneční škole na Čerově pořádal spíše jen soukromé či spolkové hodiny a různé taneční čaje.¹⁴⁴

Zájem o tanec na Jičínsku byl od poloviny dvacátých let zřejmě také značný. Od roku 1927 zde totiž figuruje na postu tanečního mistra i Emil Pluhař. Oba dva se pak současně až do roku 1948 ob rok pravidelně střídali v pořádání studentských tanečních hodin a vedle toho vyučovali i v kurzech pro jinou klientelu. Emil Pluhař se poté odstěhoval na Liberecko, Karel Novotný předal své řemeslo svému synovi Karlovi Novotnému ml., avšak ten již působil za zcela změněných společenských a politických podmínek.

3. 7. Taneční kurzy za 2. světové války

Po tzv. mnichovské dohodě o odstoupení pohraničních území Československé republiky obývaných německou menšinou Německu nastal údajně ve všech tanečních kurzech katastrofální úbytek žactva. Svaz československých učitelů tance se proto obrátil na Policejní ředitelství v Praze s žádostí, aby bylo zakázáno všem spolkům a podobným institucím pořádat taneční hodiny, aby tím taneční mistři nepřicházeli o případnou klientelu a státní pokladna o finance.¹⁴⁵ V této době byly také často zamítnuty žádosti začínajících tanečních mistrů o povolení vyučovat tanci.¹⁴⁶

I v Jičíně to na podzim roku 1938 vypadalo, že se *taneční* vůbec konat nebudou: „Letos nastalo profesorským sborům těžké rozhodování, mají-li dovolit studentské taneční hodiny. Počátkem října za smutných změn v národním životě bylo samozřejmé, že studentské taneční hodiny nebudou. Ale i v tom byla charakteristika doby, jak se rychle zapomínalo, koncem října si již přála většina jičínské veřejnosti (i

¹⁴⁴ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, kniha č. 262, inv. č. 791, 1935, s. 231,

¹⁴⁵ Dopis ze dne 27. 10. 1938. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹⁴⁶ Viz např. Dopis Svazu učitelů tance a nauky o slušnosti adresovaný Policejnímu ředitelství v Praze ze dne 27. 5. 1939, ve kterém se Svaz vyjadřuje zamítavě k žádosti o udělení povolení vyučovat tanci Marii Drvotové s odůvodněním, že mnozí zavedení taneční mistři se v té době potýkali s úbytkem žactva a že množství tanečních mistrů v dané lokalitě postačuje. Ve Fondu Svazu učitelů tance jsou i další zamítnutí např. Abzieheru Hubertovi; Františku Tůmovi bylo zamítnuto ohlášení soukromé taneční školy apod. Archiv hl. m. Prahy.

samo rodičovské sdružení), aby byly taneční hodiny a profesorské sbory rozhodly letos nejednotně, většina studentům ‚taneční kurs‘ povolila, ale reálka setrvala na svém původním usnesení a taneční hodiny nepovolila“.¹⁴⁷

V roce 1938 navíc vešlo v platnost vládní nařízení o dočasných omezeních v živnostenském a jiném výdělečném podnikání, na jehož základě byl vydán zákaz povolování jakýchkoliv škol společenského tance.¹⁴⁸ V roce 1939 působilo na našem území podle seznamu Svazu učitelů tance pro účely smlouvy s Ochranným svazem autorským celkem 90 tanečních mistrů, z toho 27 v Praze, 50 v Čechách a 13 na Moravě. Podmínky pro jejich práci se nadále zhoršovaly.

Dne 15. března 1939 obsadila německá armáda okleštěné území českých zemí a o den později byl výnosem Adolfa Hitlera vyhlášen protektorát Čechy a Morava. Následně byl vydán zákaz veřejných tanečních zábav. Tanečních kurzů se tento zákaz netýkal, ačkoli je mnohdy místní úřady v praxi zakazovaly, neboť je považovaly také za zábavu. Svaz českomoravských učitelů tance a nauky o slušnosti celou situaci projednal se Zemským úřadem v Praze i s Ministerstvem vnitra a o výsledku informoval oběžníkem ze dne 11. září 1939, který cituji:

„1) Vydaný zákaz týká se pouze pořádání veřejných tanečních zábav... Nepatří sem tedy vyučování tanci a nauce slušnosti, které není vlastně žádnou příležitostnou taneční zábavou, nýbrž živnostenským provozováním příslušného úředního oprávnění, pokud ovšem jako takové je také správně řádným učitelem tance prováděno.

2) Vyučování tanci jak v obyčejných tak i dvojitých tanečních hodinách musí být omezeno výhradně na žactvo a nesmí přesahovati policejní uzavírací hodinu pro vyučování tanci a nauce o slušnosti v tom kterém místě stanovenou. Hostům je přístup bezvýjimečně zakázán.

3) Taneční hodiny musí být pořádány výhradně učitelem tance samým, nikoliv tedy spolky, korporacemi apod., neboť tyto nemají k tomu příslušného živnostenského oprávnění. Odpovědným je tedy učitel tance.

¹⁴⁷ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, kniha č. 263, inv. č. 792 1938, s. 290.

¹⁴⁸ Vládní nařízení ze dne 4. listopadu 1938, č. 265 Sb. z. a n.434. Viz L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 74.

4) Pořádání večírků, věnečků, čajů a jiných zábav, k nimž je třeba zvláštního povolení úřadu, není dovoleno, neboť jich pořádání nevyplývá z úředního oprávnění k vyučování tanci a nauce slušnosti a nelze je tudíž pod tento pojem zahrnovati. Naopak je nutno zařaditi je mezi taneční zábavy, jich pořádání je nyní až na další zakázáno.¹⁴⁹

Ministerstvo vnitra pak skutečně rozhodnutím č. 50107/1939 ze dne 22. září 1939 oznámilo Zemskému úřadu v Praze a Zemskému úřadu v Brně, že vyučování tance a nauce slušnosti je ze zákazu všeobecného pořádání veřejných tanečních zábav vyjmuto.

Válečné dění se však *tanečních* neustále dotýkalo. Na den výročí vzniku Československé republiky dne 28. října 1939 se na řadě míst uskutečnily demonstrace proti nacistické okupaci, konaly se i v Praze, byl při nich nacistickými vojáky těžce zraněn student Jan Opletal, který následně 11. listopadu 1939 zemřel. Při jeho pohřbu došlo k protestnímu vystoupení pražských vysokoškolských studentů, což posloužilo nacistům jako záminka pro následné represe, kdy došlo k odvezení přibližně tisíce studentů do koncentračního tábora, popravení předních studentských funkcionářů a následně k uzavření vysokých škol. Atmosféru z *tanečních* z osudného dne zachycuje Marie Schäferová: „V pátek 17. listopadu, byla v tanečních hodinách u Kasků tragická nálada. Byl pokračovací kurs, který navštěvovali žáci druhým a třetím rokem, tedy starší. A protože žactvo vůbec bylo převážnou většinou z techniky a university, hodně chovanců kolejí [...] byla tato hodina po nedávných událostech očekávána všemi s napětím a strachem. Oprávněně. Dívky přišly všechny, hoši ze tří čtvrtin chyběli. Dívky nepřišly pro tanec, každá se chvěla strachem, že nepřijde právě ten její tanečník...“¹⁵⁰ *Taneční* se tak staly místem pro sdílení informací a zpráv mezi studentstvem. V Kaskově taneční škole se následně kurzy konaly dál, ačkoli chyběli tanečníci, neboť podle Schäferové by jejich zrušení vypadalo jako revolta.¹⁵¹

Tanečních se za války dotkla i další nařízení. Z ekonomických důvodů byl doporučen a později nařízen odpovídající oděv u dam, dívky měly nosit od roku 1939 do tanečních lekcí pouze krátké šaty, pouze na prodlouženou byly povoleny dlouhé šaty

¹⁴⁹ Důležitý oběžník, 11. 9. 1939. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹⁵⁰ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 5. díl – Po druhé „nikde“*. Archiv hl. m. Prahy, osobní fond Marie Schäferové, s. 4.

¹⁵¹ *Tamtéž*.

zřejmě až do roku 1943.¹⁵² Kurzu se také nesměli minimálně od roku 1940 účastnit neáriji, tedy židé. Zákaz postihl i vysokoškolské studenty. Marie Schäferová píše, že následoval ihned po zavření vysokých škol, podle dostupných materiálů se tak stalo ale až v roce 1942, kdy podle § 3 vládního nařízení ze dne 7. března 1942 museli být všichni žáci starší 18 let z kurzu vyloučeni.¹⁵³ Bylo pak nutné vést seznamy žáků s daty jejich narození a také zahajovat a zakončovat jednotlivé kurzy tak, aby nepřekračovaly kalendářní rok. „Žáci museli nosit občanské průkazy, často přišlo gestapo a nařídilo prohlídku legitimací. Všichni jsme se uvnitř chvěli, ač jsme se tvářili či snažili tvářit lhostejně,“¹⁵⁴ vzpomíná Schäferová.

Počátkem února roku 1942 vešlo v platnost vládní nařízení Ministerstva vnitra o tanečních zábavách ve válce. Zakázány byly nejen všechny veřejné i neveřejné taneční zábavy, ale i kroužky nebo sdružení pro pořádání tanečních hodin, stejně tak jako doprovodné akce tanečních škol (prodloužené, věnečky apod.).¹⁵⁵

Na podzim roku 1944 byly taneční kurzy zakázány úplně: „Úřadem pana policejního presidenta v Praze, bylo nám pod č.j. 7911/IV ze dne 14. října 1944 oznámeno, že v nynější vážné době totálního válečného nasazení nelze vyučování společenskému tanci považovati za vhodné. Z toho důvodu nebude zmíněným úřadem tudíž povolováno pořádání tanečních kursů, ať jsou tyto konány na základě licence, nebo v rámci soukromé taneční školy.“¹⁵⁶ Taneční mistři pak zřejmě vyučovali pouze soukromě v domácnostech jednotlivce nebo malé skupiny, jak dokládá případ Břetislava Oplta nebo Marie Schäferové, která pro tyto účely upravila pokoj a kancelář v bytě a pronajala si salonek v místnostech Měšťanské besedy. Prostor tanečního sálu Kaskovy taneční školy byl zabrán Němci pro speditérskou firmu Josefa Kosty a spol.

Taneční kurzy byly poté znovu zahájeny až po skončení druhé světové války, na podzim roku 1945. V prvním poválečném roce o ně byl velký zájem, taneční mistři se

¹⁵² V protektorátu Čechy a Morava byl zaveden během roku 1939 přidělový systém, který se vztahoval i na oděv a obuv. Více viz L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 79.

¹⁵³ Dopis Generálního Kommandanta uniformované protektorátní policie Svazu ze dne 5. 10. 1942. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹⁵⁴ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 5. díl – Po druhé „nikde“*, s. 5.

¹⁵⁵ Jedná se o vládní nařízení Ministerstva vnitra č. A-1319-5/2-42-II/1 ze dne 7. února 1942. Více viz L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*, s. 75.

¹⁵⁶ Oběžník Svazu učitelů tance a nauky o slušnosti a majitelů tanečních škol ze dne 27. října 1944. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

však současně potýkali s jiným problémem. V časovém horizontu, kdy vybrali od žáků kurzovné a chtěli poté uhradit režijní náklady a zaplatit daně, totiž došlo k měnové reformě, na které notně prodělali, neboť veškerý zisk dostali ve staré měně, ale údajně 2/3 výloh a veškeré daně měli platit už v měně nové.¹⁵⁷

3. 8. Taneční kurzy po roce 1948

Politické a ideologické nastavení společnosti po únoru 1948, kdy převzala moc komunistická strana, velmi ovlivnilo způsob pořádání a organizování tanečních kurzů. Na *taneční* začalo být nahlíženo jako na buržoazní zvyklost. Postupně také došlo k zamezení soukromé výuky. Od 1. září 1948 mohly podle nového školského zákona používat název „škola“ pouze státní učiliště¹⁵⁸. Do roku 1949 mohly být soukromé taneční školy formálně sdruženy také pod tzv. Hospodářskou skupinou lázní a sportovních míst Ústředního svazu pro cizinecký ruch, kde vznikl Odbor majitelů ústavů tanečního umění a tělovýchovy.¹⁵⁹

V lednu 1949 pak došlo k znárodnění dvou pražských tanečních škol – Břetislava Oplta a Zdeny Červinkové. Milan Degen píše, že po čtyřech měsících byly nakonec školy vráceny zpět svým majitelům, ale až po dlouhých vyjednáváních Svazu učitelů tance a Ústředny lidové zábavy s Ministerstvem informací a osvěty a pražským Národním výborem.¹⁶⁰ Opltova škola pak byla definitivně vyvlastněna v roce 1952. Je otázkou, zda ostatní školy věnující se tanci, baletu a rytmice potkal stejný osud. V roce 1954 bylo totiž v evidenci Ministerstva kultury 63 soukromých tanečních škol, z toho 33 v Praze, 16 v Čechách, 9 na Moravě a 5 na Slovensku.¹⁶¹ Mezi jejich majiteli nalezneme i taneční mistry Otakara Landu a Václava Holase.

Postupně zanikl i Svaz československých tanečních mistrů, který byl nejdříve začleněn do Ústředny lidové zábavy¹⁶² a od sezony 1951/1952 pod Hudební

¹⁵⁷ Taneční mistr Gustav Jiráček žádal o posečkání s placením daní. Dokument, v němž osvětluje celou situaci, je z 25. ledna 1947. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹⁵⁸ Jedná se § 62 zákona o základní úpravě jednotného školství č. 95/1948 Sb., ze dne 21. 4. 1948.

¹⁵⁹ Více viz Zuzana Smugalová. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1945–1968*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, katedra tance, 2007, s. 32.

¹⁶⁰ M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století*, s. 97.

¹⁶¹ Seznam všech soukromých tanečních škol evidovaných na Ministerstvu kultury v roce 1954 je uveden v diplomové práci Zuzany Smugalové. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1945–1968*, s. 34–41.

¹⁶² Ústředna lidové zábavy vznikla v roce 1948 a spadal pod ni nejen Svaz učitelů tance, ale i další svazy např. České amatérské taneční ústředí (ČATÚ) Cirkusy, varieté a lunaparky (CVÁL) a SOTU (což Milan Degen překládá jako Svaz oborů či odborů tanečního umění, nebo Svaz odborných tanečních učitelů). Podrobnosti v M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století*, s. 97

a artistickou ústřednu.¹⁶³ Definitivně byl zrušen začátkem října roku 1952, a to na základě vyhlášky Ministerstva vnitra a spolčovacího zákona č. 68/1951. Taneční mistři byli organizačně zařazeni v padesátých letech pod Ústřední dům lidové tvořivosti (ÚDLT).¹⁶⁴ Svaz učitelů tance byl pak obnoven až v roce 1969.

V druhé polovině padesátých let se však *taneční* znovu prosadily jako běžná součást společenské výchovy¹⁶⁵ a naopak došlo k jejich rozšíření do dalších měst a oblastí po celé republice, tedy i do menších měst a vesnic, čímž vzrostl masově počet žáků.¹⁶⁶ Státní orgány totiž změnily náhled na společenský tanec a začaly v něm spatřovat vhodný druh zábavy pro dospívající, v níž byl vyučovaný taneční repertoár regulován osnovami. *Taneční* zároveň poskytovaly vhodnou platformu pro rozvíjení „vlastní cesty našeho moderního společenského tance, nevázané otrocky jen na západní vzory.“¹⁶⁷ V té době se totiž podporovaly aktivity vedoucí k vytváření nových společenských tanců (soutěže tvořivosti, přehrávky nových společenských tanců, které na zakázku ÚDLT vytvářeli choreografové a skladatelé apod.), jež by byly politicky vhodnější alternativou k západnímu *boogie-woogie*, později *twistu* apod.¹⁶⁸

Velká pozornost byla směřována i na rozšíření základny tanečních mistrů, pro kandidáty na tuto profesi byly organizovány ústřední kvalifikační kurzy a později zakládány tzv. lidové konzervatoře. Pořádání tanečních kurzů pak převzaly různá kulturně-osvětová zařízení (obvodní kulturní domy) a další organizace, např. Revoluční odborové hnutí (ROH), Český svaz mládeže (ČSM), Jednotné zemědělské družstvo (JZD) apod.

¹⁶³ Vznikla koncem roku 1947. Jejím primárním úkolem bylo podle § 2 ve 847 vládním návrhu zákona o hudební a artistické ústředně ze dne 21. října 1947 pečovat o provozování hodnotných hudebních děl a artistických produkcí a starat se o zlepšení sociálních a hospodářských poměrů výkonných hudebních umělců a artistů. Pro taneční mistry znamenalo začlenění především to, že jim právě HAÚ udělovalo licence. Informace o zřízení HAÚ na stránkách *Společné Česko-slovenské digitální parlamentní knihovny* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.psp.cz/eknih/1946uns/tisky/index01.htm>

¹⁶⁴ ÚDLT byl zřízen v roce 1952, od roku 1958 figuroval pod názvem Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti a v roce 1971 byl spolu s Osvětovým ústavem sloučen v Ústav pro kulturně výchovnou činnost. ÚKVČ byl v roce 1991 přeměněn na Informační a poradenské středisko pro místní kulturu – IPOS. K poslednímu přejmenování došlo v roce 2004. Od té doby nese tato instituce název Národní informační a poradenské středisko pro kulturu – NIPOS. Viz Jan Knapík et al. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967, svazek I*. Praha: Academia, 2011, s. 994–995.

¹⁶⁵ „Taneční“. In: J. Knapík et al. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, s. 931.

¹⁶⁶ „Téze analýzy současného stavu společenského tance v ČSR“. *Taneční listy*. 1973, roč. 11, č. 3, s. 28.

¹⁶⁷ Zdeněk Jírový. „Soutěž ve společenském tanci“. *Lidová tvořivost*. Ročník X., číslo 12, s. 278.

¹⁶⁸ Zdena Zápalová. „O nových společenských tancích“. *Lidová tvořivost*. Ročník VI., číslo 1, s. 13.

V Lucerně vyučoval do roku 1968 Otakar Landa¹⁶⁹, poté taneční mistři František a Helena Karasovi. V Reprezentačním domě hlavního města Prahy (dnes Obecní dům) působil Oldřich Pešta, Václav Brouček st., v paláci Metro Josef Chrastil a poté taneční mistři manželé Bohumil a Květa Kleinbergovi. Josef Chrastil pak vyučoval také v Obvodním kulturním domě na Smíchově. Na Praze 2 obstarával taneční kurzy Ústřední kulturní dům železničářů (ÚKDŽ), při kterém v roce 1959 vznikla také taneční škola, kde působili v průběhu let taneční mistři Jan Pavlík, Josef Trubač, Václav Brouček st., Václav Brouček ml., Zdeněk Chytrý, Ivan Martin a Jan Nekola, Dušan Konečný a další. Svého času se konaly taneční kurzy nejen v budově ÚKDŽ, ale také v Hajnovce a Radiopaláci. Tehdy založené taneční školy však fungovaly v jiném organizačním uspořádání. Taneční mistr již nebyl majitelem, ale zaměstnancem nadřazené instituce.

V Jičíně pořádal taneční kurzy minimálně od roku 1955 Dům osvěty, od roku 1962 převzala jeho činnost Osvětová beseda a od roku 1964 Jednotný klub pracujících. Ve druhé polovině 20. století zde v tanečních učil Karel Novotný ml., poté Karel Kavalír a od roku 1974 Petr Mertlík, který na Jičínsku působí dodnes.

Od poloviny šedesátých let se pak pořádaly první taneční kurzy např. ve Slatinách, letní *taneční* se konaly také v Libáni, Kopidlně, Ostroměři a dalších městečkách a vesnicích na Jičínsku. Ve většině z nich vyučoval do léta 1969, kdy emigroval do západního Německa, taneční mistr Karel Novotný ml. Výuku po něm převzal Zdeněk Vlček, který své kariéry zanechal v roce 1996, kdy odešel do důchodu.

V osmdesátých letech počty uskutečněných tanečních kurzů a absolventů monitoroval Svaz učitelů tance, údaje z některých let pak příležitostně publikoval v *Tanečních listech*. Z nich vyplývá, že se v sezoně 1984/1985 konalo 788 základních kurzů pro mládež, jež navštěvovalo přes 72 tisíc mladých.¹⁷⁰ V sezoně 1986/1987 bylo uspořádáno na 800 základních tanečních kurzů, jimiž prošlo přes 85 tisíc žáků.¹⁷¹ O rok později to bylo údajně 874 těchto kurzů a téměř 92 tisíc absolventů.¹⁷² Pokud bychom tyto údaje porovnali s údaji Českého statistického

¹⁶⁹ „Zajímavosti z tanečních sálů“. *Taneční listy*. 1968, č. 6, s. 24.

¹⁷⁰ Božena Sochorová. „SUT vás informuje“. *Taneční listy*. 1986, č. 2, s. 22.

¹⁷¹ Josef Kábrt. „SUT vás informuje“. *Taneční listy*. 1988, č. 6, s. 22.

¹⁷² Josef Kábrt. „Přehled o činnosti členů SUT“. *Taneční listy*. 1989, č. 1, s. 21.

úřadu o pohybu obyvatel na našem území, vychází, že by *taneční* tehdy absolvovalo přibližně 50–60 % mládeže ve věku 15–16 let.¹⁷³

3. 9. Taneční kurzy po roce 1989

Se změnou politického uspořádání v roce 1989 si někteří taneční mistři zvláště ve velkých městech založili vlastní taneční školy a pořadatelství tanečních kurzů přešlo opět do jejich režie, neboť to pro ně bylo ekonomicky výhodnější než být pouze najímán jako pedagog. V menších městech ovšem pořadatelství často zůstalo v rukou kulturních domů. V Praze od začátku devadesátých let fungovala TŠ Plamínek, Opltova taneční škola se opět stala soukromou firmou, v roce 1992 vznikla TŠ Astra tanečního mistra Miroslava Brožovského, svou školu si založil i Jindřich Hes ml. V současnosti největší pražská taneční škola Jakuba Vavrušky působí na trhu od roku 2003. TŠ Národního domu na Vinohradech však doposud zachovala způsob fungování z doby svého vzniku v roce 1959, kdy je vedoucí taneční školy formálně zaměstnancem Národního domu na Vinohradech, nikoli soukromým podnikatelem.

V Jičíně zůstalo pořadatelství tanečních kurzů v kompetenci místního Kulturního domu (dříve Jednotný klub pracujících), ačkoli si místní taneční mistr Petr Mertlík v roce 1992 založil Taneční studio M, v *tanečních* tam učil jako najímáný učitel. Taneční kurzy ve vlastní režii začal pořádat až v roce 2003 ve Valdicích poté, co s ním nové vedení Kulturního domu rozvázalo spolupráci. Také v okolí Jičína zůstalo pořadatelství *tanečních* většinou na místních zájmových organizacích.

Ačkoli to není jinak číselně explicitně podloženo, z rozhovorů s tanečními mistry vyplynulo, že po sametové revoluci došlo k mírnému poklesu zájmu o taneční kurzy. Odhaduje se, že v dnešní době je absolvuje na 41 % mladých lidí.¹⁷⁴

¹⁷³ Jedná se o odhad. Výpočet komplikuje skutečnost, že mladí chodí do tanečních ve věku od 15 do 19 let, v některých oblastech navíc chodí dívky do tanečních o rok dříve než chlapci. Údaje jsem tedy srovnávala se statistikami o počtu živě narozených dětí, jež v době tanečních dosahovaly věku 15-16 let.

¹⁷⁴ Výzkum zpracovala agentura Výzkum & Marketing. Jednalo se o kvantitativní sondu v pražských středních školách, dotazníkové šetření probíhalo formou papírového dotazníku na 16 SŠ (celkem 234 dotazníků) a elektronickou formou na e-panelu agentury STEM/MARK (celkem 155 dotazníků). Z celkového vzorku 389 respondentů absolvovalo *taneční* 41 %.

3. 10. Situace tanečních mistrů v současnosti

V profesi tanečního mistra nastal po sametové revoluci zásadní zlom. Výuka v *tanečních* se stala na základě nového živnostenského zákona od roku 1992 volnou živností, pro kterou nebylo nutné dokládat odbornou kvalifikaci.¹⁷⁵ Vzdělávání budoucích tanečních mistrů tedy od té doby bylo motivováno spíše vlastním zájmem jedince než nutností. Zájemci o tuto profesi tehdy mohli studovat společenský tanec na Konzervatoři Jaroslava Ježka, kde vyučovali např. Josef Chrastil a Miroslav Brožovský. Výuka trvala čtyři roky a probíhala tzv. kombinovanou formou.¹⁷⁶ Tento obor byl však v roce 1998 zrušen bez jakékoli adekvátní náhrady, neboť bylo novelou školského zákona z roku 1995 stanoveno, že taneční vzdělání na konzervatořích má trvat osm let.¹⁷⁷ V případě, že chce jedinec získat v současné době vzdělání v oboru společenského tance, je jeho jedinou možností úspěšné absolvování kvalifikačního studia trenérů a porotců tanečního sportu, které pořádá Svaz učitelů tance a Český svaz tanečního sportu ve spolupráci s Fakultou tělesné výchovy a sportu Univerzity Karlovy.¹⁷⁸ Studium se otevírá nepravidelně a je realizováno ve třech oddělených třídách (nejnižší III. třída a nejvyšší I. třída), přičemž zdárné zakončení II. třídy je Svazem učitelů tance považováno za minimální vzdělání tanečních mistrů pro kvalifikovanou výuku v kurzech a je podmínkou pro členství v této organizaci.

V současných tanečních kurzech tedy vyučují taneční mistři, kteří získali své dovednosti a vědomosti odlišnými způsoby. Kromě absolvování konzervatoře či kvalifikačního studia sehrává stále významnější roli ústní předávání vědomostí, kdy se jedinec vypracuje na post tanečního mistra prací asistenta.¹⁷⁹

3. 11. Další způsoby výuky společenského tance

Kromě tanečních hodin v taneční škole či pronajaté místnosti tanečním mistrem existují další varianty výuky. Významným pořadatelem tanečních kurzů byly i spolky. Zvláštní formální pravidla také fungovala pro výuku žáků škol.

¹⁷⁵ Zákon č. 455/1991 Sb., o živnostenském podnikání ze dne 2. října 1991.

¹⁷⁶ Z rozhovoru s tanečním mistrem Jiřím Plamínkem vyplynulo, že se vyučovalo třikrát týdně.

¹⁷⁷ Novela zákona č. 29/1984 Sb., o soustavě základních a středních škol, § 17, která nabyla účinnosti dne 27. 7. 1995. Obor společenského tance byl na Konzervatoři Jaroslava Ježka zrušen až v roce 1998, předpokládám, že poté, co dostudoval poslední ročník přijatý před novelou zmíněného zákona.

¹⁷⁸ Kvalifikační studium pro trenéry a porotce pořádají příležitostně i vybrané taneční kluby např. Taneční klub DSP Kometa Brno, z.s., ve spolupráci s Kometa Dance Academy a Taneční studio Henzély v Kroměříži.

¹⁷⁹ Více o cestě za profesí tanečního mistra pojednávám ve studii Daniela Machová. „Předávání znalostí mezi tanečními mistry“. *Národopisná revue*. 2018, roč. 28, č. 4, s. 284–294.

Taneční lekce v domácnostech

V první polovině 19. století bylo ještě poměrně běžné, že se výuka tance odehrávala v domácnostech účastníků. Několik rodin se společně domluvilo, pozvalo tanečního mistra, který pravidelně jednou týdně učil jejich potomky tančit. Místo konání lekcí se měnilo, rodiny se v pořádání pravidelně střídaly a této příležitosti využily i k vzájemnému setkávání při kávě a občerstvení. Pořádání takových tanečních lekcí bylo údajně pro domácnosti čím dál nákladnější, neboť se drobné občerstvení podávané během výuky začalo proměňovat v honosné a nákladné tabule, jimiž se hostitelky chtěly předvést hostům.¹⁸⁰ Zároveň je také pravděpodobné, že se zvyšovalo množství zájemců o tanec a putování tanečního mistra po jednotlivých domácnostech bylo náročnější. Johann Raab v roce 1834 avizoval, že není schopen vzít další lekce mimo domov. Aby mohl vyhovět všem zájemcům, bude vyučovat ve svém bytě, a to každý den kromě neděle od 16 do 17 h.¹⁸¹ Touto dobou bylo běžnější navštěvovat přímo taneční školy, přesto se s nabídkou soukromého doučování v domácnostech setkáváme i koncem 19. století. Povolení vyučovat v pražských rodinných domech měl například Karel Link ml. I Marie Feigertová inzerovala, že mimo tanečních kurzů vyučuje v soukromých domech a udílí i zvláštní hodiny. Taneční hodiny v domácnostech dával také Josef Pohl a díky rukopisným deníkům Richarda Šantrůčka máme cennou představu, jak tehdy výuka tance koncem 19. století vypadala.¹⁸² Richard Šantrůček navštěvoval taneční hodiny spolu s dalšími přibližně čtrnácti účastníky na podzim roku 1881, kurz tehdy zahrnoval 16 lekcí, jež se konaly zpravidla dvakrát týdně. Ze vzpomínek, které zpracovala Kateřina Hanáčková, je zajímavé, že se tehdy společnost nescházela jen k tanci, po odchodu tanečního mistra se totiž mládež běžně věnovala další společenské zábavě (př. koncertování, deklamaci, či večeri). Zdá se také, že délka lekcí nebyla vždy stejná, z některých deníkových záznamů je patrné, že lekce trvala někdy dvě, ale jindy i tři hodiny.¹⁸³ I počet účastníků na jednotlivých lekcích se proměňoval, některé dámy se přidaly dokonce až v polovině kurzu.¹⁸⁴ Přednost před účastí na tanečních hodinách

¹⁸⁰ „Pražské taneční studie I“. *Národní listy*. 27. 11. 1878, roč. 18, č. 287, s. 1.

¹⁸¹ *Tanzunterricht von Johann Raab, Balletmeister und Tanzlehrer beim Ständ. Theater* [divadelní cedule Stavovského divadla za programem z 21. 12. 1834]. Archiv Národního muzea.

¹⁸² Kateřina Hanáčková. „Rukopisné deníky Richarda Šantrůčka. Obrázky z tanečních hodin“. In: D. Gremlicová et al. *Stopy tance*, s. 62–74.

¹⁸³ Př. deníkový záznam z 27. října 1881: „Ve středu večer od 6–8 byla druhá taneční hodina.“ př. deníkový záznam ze dne 8. prosince 1881: „Ve středu po práci denní započla taneční hodina na tři hodiny určená.“ *Tamtéž*, s. 71, 73.

¹⁸⁴ Božena Náprstková, budoucí manželka Richarda Šantrůčka, podle zápisků dorazila až na druhou hodinu, slečny Pompeovy se do kurzu přidaly až 16. listopadu. *Tamtéž*, s. 71, 72.

příležitostně dostávala návštěva divadla: „Po půl sedmé odešly dámy do divadla a páni se učili mazurkový krok.“¹⁸⁵

Za druhé světové války pak v soukromých bytech v Praze vyučovali méně známí taneční mistři, kteří zřejmě pro nedostatek klientů nepořádali veřejné taneční kurzy (např. Anita Denková, František Bálek, Vladimír Hořovský, Stanislav Kočí-Kulíšek, Václav Přibáň).¹⁸⁶ Po všeobecném zákazu tanečních kurzů v roce 1944 se k nim přidali nejspíše i ostatní, tato aktivita je doložena například u Marie Schäferové, či Břetislava Oplta. Ten takto vyučoval i v době, kdy mu byla z politických důvodů v letech 1953–1957 odebrána licence.

Mezi *taneční* pořádané v domácnostech je snad možné zařadit i tzv. *skautské taneční*, jak je nazývá Barbora Čumpelíková.¹⁸⁷ Uvádí, že se původně rozšířily po druhé světové válce v Praze a ujaly se později i v Poděbradech, kde je absolvovala. Vzpomíná: „Do *tanečních* se docházelo ve všedních šatech, vylepšených o krajkový límeček. Rodina, která propůjčila prostorný obývací pokoj s klavírem, měla tři dospívající děti, kolem nichž se shromáždili další přátelé, vesměs ze skautského oddílu, ve věku 15–20 let [...] Byly to kamarádsky pojaté *taneční*, aniž by se opomíjela společenská výchova. Za klavír usedla vedoucí dívčího oddílu, k modernímu repertoáru se klikou natáhl gramofon, jako občerstvení posloužila poděbradka od pramene. Pozdní odpolední hodina nevyžadovala doprovod rodiny, všude bylo blízko a po válce již i bezpečno“.¹⁸⁸ Učili se tam tehdy kromě *polky*, *valčíku* a *mazurky* také *waltz*, *foxtrot*, *tango* a dokonce *swing* a *boogie-woogie*. O tanečním mistru se vůbec nezmiňuje, je možné, že je tance učili starší chlapci, kteří údajně zajížděli do Prahy na odpolední čaje, díky čemuž pak pomáhali šířit módní tance i do Poděbrad.

Spolkové taneční hodiny

V pořádání a organizování tanečních hodin zaujímaly do poloviny 20. století významné místo také různé spolky. Ty byly v Praze zakládány od třicátých let 19. století, nicméně k jejich hojnějšímu rozmachu došlo po roce 1867 po úpravě

¹⁸⁵ Deníkový záznam ze dne 7. listopadu 1881. *Tamtéž*, s. 72.

¹⁸⁶ Viz *Seznam tanečních mistrů a jimi pořádaných kurzů z roku 1944*. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

¹⁸⁷ Barbora Čumpelíková. „Sir Roger de Coverly – Siročo“. In: *Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování*. Praha: Nipos, 2008, s. 82.

¹⁸⁸ *Tamtéž*.

shromažďovacího práva, kdy začaly vznikat i v dalších městech a obcích.¹⁸⁹ Častou aktivitou spolků bylo totiž mimo jiné pořádání různých plesů a zábav, výuka tance tak byla zcela logickou volbou aktivit nabízených pro jejich členy.

Zdá se však, že aby bylo pořádání tanečních hodin spolky z právního hlediska nenapadnutelné, muselo být explicitně zmíněno ve stanovách. Zároveň se na ně vztahovala řada omezení: „Spolky, jež mají ve stanovách pořádání tanečních hodin, mohou tyto pořádati jen za vedení tanečního mistra koncesovaného, pro totéž místo koncesi majícího. Nesmějí však přijímati žádných příspěvků, ani platu, ani zápisného za toto vyučování a smějí připustiti k vyučování pouze členy spolku, cizí osoby jsou vůbec a naprosto vyloučeny. Krátce nemá z tohoto vyučování tance nijak spolek těžiti po živnostensku a výdaje smí hraditi jen ze členských příspěvků ve stanovách určených“.¹⁹⁰ Postup úřadů ke spolkovým tanečním hodinám se v průběhu let rozličně vyvíjel, svůj vliv na to měla i organizace tanečních mistrů, která si poměrně pravidelně stěžovala na to, že jí spolky odebírají klientelu, taneční hodiny nabízí i pro veřejnost a že výuku v takovýchto kurzech nezajišťuje mnohdy koncesovaný taneční mistr s odpovídajícím vzděláním.¹⁹¹ Stížnosti ustaly až ve čtyřicátých letech, kdy spolky navázaly s tanečními mistry patřičnou spolupráci, která byla pro obě strany organizačně i finančně výhodná: „Valné shromáždění Ústředí S.U.T., konané dne 20. srpna 1940, povolilo, aby učitel tance v případě, že pořádá kurs pro školu, spolek nebo jinou korporaci /která sama provede agendu získávání zájemců pro kurs, čímž ušetří učiteli tance režijní vydání/ dal pak ze svého zisku k dobrým účelům takové korporace 10–20 % odměny“.¹⁹²

V Jičíně pořádala příležitostně taneční kurzy Akademická čtenářská jednota (AČJ), která vznikla v roce 1870. Nejednalo se alespoň v prvních padesáti letech fungování o nějakou běžnou aktivitu, kurzů tance bylo za tu dobu uspořádáno pouze pět. V letech 1870–1920 se však odehrálo 65 čajových večírků, 31 plesů, 8 soirée dansante, 42 svatováclavských věnečků, 21 věnečků na rozloučenou, 13 štěpánských zábav, 24 silvestrovských zábav, 19 pomlázkových zábav,

¹⁸⁹Více viz Milena Lenderová – Tomáš Jiránek – Marie Macková. *Z dějin české každodennosti*. Praha: Karolinum, 2011, s. 317–320.

¹⁹⁰ „Taneční mistři a pokoutní vyučování tanci“. *Národní listy*, 18. 10. 1912, roč. 52, č. 288, s. 4.

¹⁹¹ Podrobněji jsem se věnovala sporu tanečních mistrů a spolků ve své magisterské práci *Profese tanečního mistra v Čechách ve 20. století*, s. 10–68.

¹⁹² Svaz čs. učitelů tance, nauky o slušnosti a maj. tanečních škol, zaslal tanečním mistrům Doplněk ke směrnici vydaným v srpnu 1940, 15. 9. 1940. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

8 posvícenských zábav a 7 mikulášských zábav.¹⁹³ Takovéto akce byly pro AČJ nejen zdrojem zábavy, ale hlavně příjmů.

Ze zápisů v Kronice města Jičína pak vyplývá, že AČJ pořádala na podzim roku 1924 kurz moderních tanců pod vedením Karla Novotného. V následujícím roce měl Novotný pořádat ve spolupráci s AČJ i studentské taneční kurzy, neboť se množily stížnosti na dosavadního učitele tance Jindřicha Seidla, nakonec ale ze spolupráce sešlo, neboť většina ředitelů středních škol dala přednost právě Seidlovi, nicméně připravená smlouva se dochovala, takže máme představu, jak spolupřádání tanečních hodin mohlo vypadat. V dokumentu se dokonce pojednávalo o třech tanečních kurzech. Studentský kurz zahrnoval 10–12 lekcí o délce dvou hodin, tři prodloužené a závěrečný věneček. AČJ spolurozhodovala o ceně kurzovního, přičemž stanovila maximální možnou cenu, a požadovala 25 volných míst pro vybrané žáky středních škol. Pro AČJ měl uspořádat Novotný také kurz moderních tanců v rozsahu osmi dvouhodinových lekcí, účastníky by obstarala AČJ. V tomto případě by dostal za večer fixní honorář ve výši 150 Kč. Další náklady a případné zisky ze závěrečného věnečku by se dělily mezi obě strany rovným dílem. V rámci spolupráce by bylo dovoleno Novotnému pořádat ve vlastní režii také elitní taneční hodiny, přičemž na ceně pronájmu by se AČJ také podílela.¹⁹⁴

Se spolky spolupracovala také Marie Schäferová, v archivu je uložena její smlouva se spolkem Komenský z roku 1931, která odhaluje podrobnosti: „Taneční škola Kaskova zavazuje se vyučovati počínaje dnem 29. září 1931 ve dvoraně hotelu Tichý každé úterý a pátek všem kolovým, řadovým a moderním tancům jsoucím v tu dobu v oblibě. Vyučovací hodiny budou od 20 do 23 hodiny večerní. Odbor spolku Komenský se zavazuje zaplatit honorář Kč,- 250 za každý vyučovací večer. Vyučovací kurs bude trvat asi 3 měsíce a může být dohodou obou stran dříve skončen. Páteční hodiny budou do odvolání.“¹⁹⁵

Spolková činnost byla nuceně utlumena okupací v období protektorátu v letech 1939–45. Po uzavření českých vysokých škol na podzim roku 1939 byly navíc zakázány všechny studentské organizace. Spolková činnost nekonvenovala ani

¹⁹³ Jaroslav Hajný. „Zábavná činnost v Jednotě“. In: *Sborník z let 1870–1920*. Státní okresní archiv Jičín, fond Akademická čtenářská jednota Jičín, s. 84.

¹⁹⁴ Smlouva mezi AČJ a Karlem Novotným je uložena ve fondu Všestudentský archiv, karton 370. Státní okresní archiv Jičín.

¹⁹⁵ Smlouva je uložena v Osobním fondu Marie Schäferové, NAD 1243, inventář č. 412, časový rozsah 1906-1971, Archiv hl. m. Prahy.

novému politickému uspořádání po roce 1948. Spolky byly postupně rušeny a jejich místo v organizování tanečních kurzů pak zaujaly jiné organizace.

Výuka na školách

Někteří taneční mistři byli také oslovováni, aby vedli výuku tance a případně i společenského chování na školách.¹⁹⁶ Taneční mistr Thiesen byl povolán, aby vyučoval od školního roku 1844/1845 instrumentální žáky II. třídy slušnému chování.¹⁹⁷ minimálně v letech 1851–1852 vedl v operní škole taneční hodiny Ignác Link.¹⁹⁸ Karel Link vyučoval tanec od roku 1884 na městské vyšší dívčí škole a na císařské královské pěší kadetní škole.¹⁹⁹ Na c. k. kadetní škole vyučoval i Jan Šimůnek.²⁰⁰ Ačkoli se zřejmě jednalo o hromadnou výuku, probíhala pro obě pohlaví odděleně.

Zdá se, že v první polovině 20. století byla spolupráce tanečních mistrů s řediteli vzdělávacích ústavů poměrně úzká. V Jičíně se pořádání kurzů veřejnosti ohlašovalo pomocí plakátů, jejich opisy jsou zaznamenány v dobové kronice a poskytují tak poměrně detailní informace, kde je opakovaně zmíněno, že uvedený taneční mistr pořádá kurzy se svolením vedení vyjmenovaných škol. V září 1928 „Velké červené plakáty oznamují, že taneční mistr Karel Novotný zahájí počátkem října kursy tanečních hodin se svolením ředitelstev hospodyňské a rolnické školy.“²⁰¹ Tou dobou oznamuje své studentské kurzy i Emil Pluhař pro změnu se souhlasem ředitelství jičínských středních škol. Nabízí se tedy domněnka, že ačkoli byly taneční kurzy považovány za důležitou součást společenského vzdělání, mohly být vnímány zároveň jako kratochvíle, která žákům škol odebírá času a na studium a rozptyluje je.

¹⁹⁶ Tanec byl již dříve považován za běžnou součást vzdělání vyšších společenských vrstev. Např. na rudolfinském dvoře, který sídlil od roku 1583 v Praze, bylo vychováváno a vzděláváno přibližně dvacet chlapců. O jejich vzdělávání se staral preceptor, učitel šermu, míčovník, učitel flétny, ale také taneční mistr. Tanci se učili již počátkem 16. století také studenti gymnázií, jak dokládá příklad synů Ladislava Veleny ze Žerotína. Ti přibližně v roce 1618 přišli do Štrasburku, kde kromě vzdělávání na tamním gymnáziu absolvovali soukromou výuku tance. Jednalo se o domácí výuku, které se účastnilo více šlechticů najednou. Více viz Martin Holý. *Zrození renesančního kavalíra: Výchova a vzdělávání šlechty z českých zemí na prahu novověku (1500–1620)*. Praha: Historický ústav AV ČR, 2010, s. 286, s. 324.

¹⁹⁷ Jan Branberger. *Konservatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*. 1. vyd. Praha: Politika, 1911, s. 52.

¹⁹⁸ *Tamtéž*, s. 59.

¹⁹⁹ Tuto informaci se dozvídáme mimo jiné i z dochovaných „vysvědčení“, které ředitelé škol či rodiče vyučovaných dětí adresovali tanečnímu mistru. Poměrně dosti takovýchto vysvědčení se ukrývá v Rodinném archivu Linkových, který je uložen v Archivu hl. m. Prahy.

²⁰⁰ Informuje o tom ve své knize Jan Šimůnek. *Český tanečník*. 2. vyd. Praha: A. Hynek, 1898.

²⁰¹ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1928, kniha č. 258, inv. č. 787, s. 290.

Žáci, kteří je chtěli navštěvovat, tak teoreticky touto formou „svolení“ získali možnost do *tanečních* chodit. Školy tehdy zřejmě sehrávaly mnohem autoritativnější roli, zasahovaly i do mimoškolních aktivit a chování žáků. Marie Schäferová vzpomíná, jak v roce 1906 chodila do Kaskovy školy do *tanečních*, a uvádí i dobovou praxi uvádění mladých do společnosti, kde právě náročnost vzdělávání zmiňuje: „Po začátečních tanečních hodinách šla dívka nejdříve ještě do pokračovacích, pak na nějaký studentský večírek a pak teprve na ples. Ale plesy nebyly pro nás tak snadno dostupné. Předně pro přísný režim v ústavě, pak pro opravdu obsažnou látku školní, která nedovolovala velkou ztrátu času“.²⁰²

Svolení ředitelstev však také mohlo znamenat určité preference v případě většího počtu tanečních mistrů v dané lokalitě, že si tedy ředitelé škol vybrali konkrétního tanečního mistra, kterému svěřili na výuku tance své žáky do péče. Ten to pak uváděl v inzerci, neboť mu to zvyšovalo kredibilitu a společenskou prestiž.

Do organizace kurzů se také mohla zapojovat rodičovská sdružení. Například na podzim roku 1937 zadalo Rodičovské sdružení při státní československé reálce v Praze pořádání *tanečních* pro žáky této školy Marii Schäferové. Dochovaný dopis naznačuje i bližší informace: Kurz zahrnoval deset výukových lekcí (o délce dvou hodin, konaly se v pondělí večer), jednu prodlouženou a jeden věneček. Program vyučování měl zahrnovat kolové, řadové i moderní tance a samozřejmě společenskou výchovu, žáci však měli navíc bezplatný přístup na přednášky společenského chování, které Kaskova škola pořádala pro své žáky. Výuka probíhala přímo v sálech Kaskovy taneční školy, za což rodičovské sdružení platilo 80 Kč za každý večer. Schäferová pak dostávala za každý večer honorář ve výši 150 Kč.²⁰³ Z dochovaných materiálů se zdá, že vzájemná spolupráce těchto dvou institucí pokračovala i v následující sezoně.

Na začátku padesátých let 20. století byla naopak spolupráce tanečních mistrů s vybranými vzdělávacími ústavy dokonce nařízena shora, a to v rámci dobrovolné kulturní brigády, která spočívala v bezplatné výuce tance a společenského chování v různých hutnických a hornických internátech, internátech ČSSZ, KOVO apod.²⁰⁴

²⁰² Marie Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky, 2. díl – Městečko v údolí a Praha, matka měst*. Archiv hl. m. Prahy, osobní fond Marie Schäferové, s. 65.,

²⁰³ Dopis je uložen v osobním fondu Marie Schäferové.

²⁰⁴ Korespondence ROH a Svazu z 24. 11. 1950. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

Výuka měla podle plánu trvat osm dvouhodinových lekcí, během kterých měl taneční mistr probrat kromě společenských pravidel i následující tance: *polku, valčík, savojanuku, tanec Po našem, Doudlebskou polku*, z lidových tanců *andulku, tovačov a vrtěnou*, z moderních tanců *onestep* a volný a rychlý *foxtrot*.

Ředitel Ústředny lidové zábavy Žaloudek pak na pracovní schůzi Svazu učitelů tance pronesl: „Je nutno si uvědomit, že lidově-demokratický řád znamená určitý přelom i ve společenských zvycích a způsobech, a to v tom smyslu, že nyní je dopřáno poučení o správném chování všem vrstvám národa a ne pouze úzké, společensky významné vrstvě, jak tomu bývalo. Před deseti, dvaceti léty se našim pracujícím učňům z hutí a továren ani nesnilo o tom, že by mohli navštěvovat kurzy tanečních hodin a dnes je tam vidíme v družné zábavě se studenty, od kterých je nikdo nerozezná.“²⁰⁵

Taneční mistři pak museli podávat na speciálním formuláři Hlášení výsledku kulturní a osvětové akce, díky čemuž lépe tušíme, jak tyto brigádnické kurzy v realitě probíhaly. Z hlediska účastníků je patrný ve všech hlášeních nepoměr dívek a chlapců, což muselo činit výuku párových tanců poměrně obtížnou a zdlouhavou. Většinou se zúčastnilo přibližně 50 až 60 učňů z vybraných internátů, ke kterým se externě sháněly tanečnice z jiných zařízení a škol, těch však bylo na lekcích pouze kolem dvaceti. Kurz obsahoval devět až deset lekcí, v některých lokalitách byl vměstnán do jednoho měsíce, jinde trval až tři měsíce. Brigádnické kurzy se konaly minimálně v roce 1951.

²⁰⁵ Proslov ředitele ÚLZ na pracovní schůzi SUT dne 29. 12. 1950. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

4. Vývoj tanečního repertoáru v 19. a 20. století

Jelikož je předmětem *tanečních* výuka společenského tance, je na místě postihnout jeho vývoj ve sledovaném období, tedy od 19. století. V ideálním případě by bylo záhodno sledovat, co se kdy v tanečních kurzech učilo a nakolik byly v kurzech reflektovány taneční novinky, které se na parketech objevovaly, a nakolik byla naopak v *tanečních* zachována výuka tanců, jež z parketů plesů a zábav již vymizely. Pro takovou analýzu bohužel neexistuje především v 19. století dostatečné množství informací. Pramenů, které nastiňují program tanečních kurzů, je z tohoto období poskrovnu.

Představu o tanečním repertoáru plesů nalzááme v dostupné literatuře, případně v tanečních pořádcích a později v publikovaných tanečních manuálech. Bylo by zajímavé všechny tyto zdroje konfrontovat a důkladně prozkoumat. Jednalo by se o mravenčí práci, která by vyžadovala mnoho úsilí. Ačkoli existují po republice různě rozetité sbírky tanečních pořádků, bohužel doposud nebyly nijak hromadně zpracovány a taneční repertoár v nich obsažený náležitě analyzován. Zároveň by bylo záhodno porovnat množství a typy událostí, z nichž se taneční pořádek zachoval, s těmi, jež se reálně konaly a byly inzerovány v dobových periodikách, aby bylo možné odhadnout, nakolik jsou dochované sbírky pořádků reprezentativním materiálem dobového tanečního dění.

Při analýze dobového tanečního repertoáru vycházím z předpokladu, že se v *tanečních* učilo víceméně to, co se tančilo na plesech, ačkoli je pravděpodobné, že taneční mistři se v hodinách věnovali větší paletě tanců, než mohl jedinec v praxi uplatnit.²⁰⁶ Domnívám se, že vymizení tance z programu tanečních kurzů trvalo déle než jeho zánik ve veřejném tanečním prostoru. Některé tance zůstávaly na programu tanečních hodin zřejmě také z tanečně vzdělávacích důvodů, například menuet byl vnímán jako prostředek k osvojení vznešených pohybů, kýženého držení těla apod.²⁰⁷

²⁰⁶ Srov. Dorota Gremlicová. „Tanec jako předmět literární debaty v Čechách na konci 18. století“. *Živá hudba*. 2014, č. 5, s. 124, kde uvádí: „A zároveň z pozdějších zdrojů víme, že taneční mistři často vyučovali poněkud jiné tance, než jaké se reálně tančily na veřejnosti.“

²⁰⁷ Menuet hluboce obhajuje Specht ve spisu *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz* z roku 1789, kromě pohybových kvalit tohoto tance zdůrazňuje i jeho morální dopad. Srov. *Tamtéž*, s. 122.

Podle zpráv Jana Jeníka z Bratřic se v Praze koncem 18. století při redutách (tj. maskovaných bálech) u Vusínů tančily: *menuety, německé tance („tajče“), éccossais, quadrilly* a „*contra-tance*“.²⁰⁸ Bernard Specht se ve svém spise o tanci z roku 1789 zamýšlí nad módními tanci své doby, zmiňuje *menuet, Strassburger Tanz (Allemande), Polonaise, Deutscher Tanz (Waltzer), Englischer Tanz* (zřejmě *country dances*) a *Cadrille*.²⁰⁹ Čeněk Zíbrt pak dále mezi tanci, které se na začátku 19. století u nás tančily, jmenuje *polonézu, gavottu, Galopp, Mazurku, Cotillon, Ländler, Steirisch* a „*různé druhy příbuzného valčíku (Walzer, Walse)*“.²¹⁰

Nejstarší taneční pořádek na našem území, který jsem měla k dispozici, je ze Společenského bálu, jenž se konal 26. ledna 1829 v Konviktu. Taneční program se odehrával v následujícím pořadí: *Polonaise, Deutscher, Galopp, Ländler, Reidowak, Waltzer* a po přestávce *Cotillon, Waltzer, Reidowak, Ländler, Galopp* a *Schlussdeutsch*.²¹¹ Na společenském bále v Platýzu se podle tanečního pořádku v roce 1831 tančilo v I. oddělení: *Polonaise, Deutsch, Galopp, Ländler, Reydowak, Waltzer* a v II. oddělení: *Cotillon, Deutsch, Galop, Ländler, Reydowak* a *Schlussdeutsch*.²¹² Už při porovnání obou těchto pořádků vidíme, že se tance ani jejich pořadí příliš neměnilo.

V Schiesslerově *Carnevals Almanachu*, který zachycuje karnevalovou sezonu v roce 1830, je uveden následující výčet tanců: *Menuette, Polonaise, Waltzer, Quadrille, Mazur, Galop, Reydowak* a *Reydowaczka, Cotillon, Schnellwaltzer, Eccossaise, Kehraus*^{213, 214} přičemž některé z nich obsahují v knize dokonce popis kroků i zakreslení pohybu po tanečním sále.²¹⁵

Obliba *menuetu* v dalších letech postupně upadala, nedá se však konstatovat, že by tanec zanikl úplně, na repertoár některých plesů se krátce vrátil v polovině

²⁰⁸ Č. Zíbrt. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 287.

²⁰⁹ Spis Bernarda Spechta rozebírá a jednotlivé tance vyjmenovává a popisuje Dorota Gremlicová. Srov. D. Gremlicová. „Tanec jako předmět literární debaty v Čechách na konci 18. století“, s. 121–124.

²¹⁰ *Tamtéž*, s. 270–271.

²¹¹ Archiv Národního muzea, fond Sběrka Bohuslava Duška, inv. č. 1710/11.

²¹² Č. Zíbrt. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 272.

²¹³ *Kehraus* byl zařazován na plesy jako závěrečný tanec, údajně byl na repertoáru již v 17. století. viz Franz Böhme. *Geschichte des Tanzes in Deutschland*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886, s. 184–186.

²¹⁴ S. V. Schiessler, *Carnevals Almanach auf das Jahr 1830. Ester Jahrgang, Mit Kupfern, Tanzturen und Musik*. Prag: bei C. W. Enders, s. 296–297.

²¹⁵ Nákresy poskytli taneční mistři Adalbert Küffel a Michael Weininger. Jedná se o tance: *Kegel Quadrille, Conversationstanz, Mazur, Cotillon, Damen Quadrille*. *Tamtéž*, s. 304n.

čtyřicátých let.²¹⁶ *Polonéza* se ale udržela a byla ještě ve čtyřicátých letech zařazována na zahájení plesů, později se na tanečních pořádcích vyskytne příležitostně znovu v osmdesátých letech. *Cotillon*, který byl původně řadovým tancem, se proměnil v průběhu 19. století přidáváním různých zábavných elementů spíše v taneční hru.²¹⁷ *Galopp* neboli kvapík přibyl na repertoár ve dvacátých letech 19. století.²¹⁸ V obou uvedených tanečních pořádcích jsou zmíněny tance *Deutsch* a *Ländler*, které v průběhu dalších let postupně z plesů vymizely.²¹⁹ Jejich místo zřejmě zaujal *valčík (Waltzer)*, který byl čím dál oblíbenější. Pod názvem *Reidowak/Reydowak* se ukrývá tanec rej dovák, jak uvádí Zdeněk Jírový, ve třicátých letech se na tanečních zábavách začaly objevovat i starší lidové tance, vedle *rejdováku* (často uváděn u nás i v cizině také jako *redowa*)²²⁰ to byla *rejdovačka*, později také tance *sousedská* a *rychlá skočná*.²²¹

Polku pak nalezneme na programu prvního českého bálu, který byl pořádán 5. února 1840.²²² Pokud se budeme držet údajů na několika málo dochovaných tanečních pořádcích,²²³ tančil se ve čtyřicátých letech vedle *polky, valčíku, kvapíku, polonézy* a *menuetu* také *Mazur, Quadrille* (čtverylka) a *Contredanse*.²²⁴

Právě čtverylky a kontratanice se také na začátku čtyřicátých let zřejmě učily v hodinách tance, jak vyplývá z dokumentu Linkovy taneční školy z roku 1842. Vzhledem k jeho formátu a rozměrům se dá usuzovat, že zřejmě sloužil jako pomůcka či tahák, který Ignác Link poskytoval svým žákům. Je na něm uveden popis *Francouzské čtverylky (Quadrilles francaises)* a také několika dalších tzv.

²¹⁶ Nalezneme ho např. v tanečních pořádcích z uměleckých plesů v letech 1944, 1945, 1948, dále např. na společenském bále z 19. ledna 1848 a na tzv. Casino Balle ze 7. 2. 1851. Srov. Archiv Národního muzea, fond Sběrka Bohuslava Duška, inv. č. 1711/6, 7, 1713/1, 3, 4, 1715/11.

²¹⁷ Zdeněk Jírový. *Historický vývoj společenského tanca*. Bratislava: Osvětový ústav, 1977, s. 42.

²¹⁸ Zdeněk Nejedlý. *Bedřich Smetana. Nová společnost. Kniha 4*. Praha: Orbis, 1951, s. 292.

²¹⁹ V čem se tyto dva tance od sebe odlišovaly, není dosud zřejmé. Dorota Gremlicová se domnívá, že *Deutsch* mohl být starší formou pomalého *valčíku* z 18. století, při kterém se zřejmě používala i hra paží, která byla běžná pro francouzskou *allemande*. Více viz Dorota Gremlicová et al. *Tanec a společnost*. Praha: NAMU, 2009, s. 97–107.

²²⁰ Alfred Waldau. *Böhmische Nationaltänze*. Praha: Vitalis, 2003, s. 28; nebo Emanuel Siblík. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: Václav Petr, 1937, s. 326.

²²¹ Z. Jírový. *Historický vývoj společenského tanca*, s. 42.

²²² Č. Zíbrt. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 311.

²²³ Taneční pořádek z plesu umělců z r. 1844, 1845 a 1848. Archiv Národního muzea, fond Sběrka Bohuslava Duška, inv. č. 1713/1, 3, 4.

²²⁴ Taneční pořádek z českého bálu roku 1842 uvádí Čeněk Zíbrt: „Tance prvního oddělení: 1. *Polonéza, valčík*, 2. *Polka*, 3. *Galopp*, 4. *Quadrille*, 5. *Valčík*, 6. *Polka*. Tance druhého oddělení: 7. *Menuet*, 8. *Polka*, 9. *Contredase*, 10. *Valčík*, 11. *Galopp*, 12. *Polka*. Viz Č. Zíbrt. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 302.

kontratanců²²⁵ (př. *La Rosa, La Blondine, La Christine, La Victorine, La Parisienne*).²²⁶ Dá se předpokládat, že na programu tanečních hodin byly i další párové tance, které v té době byly na repertoáru tanečních plesů, pro jejich relativní jednoduchost nebylo potřeba je zaznamenávat do jakýchsi pomocných taháků.

Kontratance (tzv. *country-dance* či *contre-danse*) jako skupinové figurové tance, ve kterých se „jednotlivé páry za základního postavení proti sobě – v řadách, kruhu, ve čtverci, v zástupu nebo v kolonách – střídavě setkávají v různých tanečních formacích“, ²²⁷ se tančily již v 17. století, od té doby se samozřejmě různě vyvíjely. V 19. století dochází ke zjednodušování kroků a tyto tance se na repertoáru stávají jakousi odpočinkovou společenskou záležitostí v kontrastu s rychlou polkou a valčíkem. Postupně je nahrazují čtverylky.²²⁸ Některé z nich taneční mistři dováželi z ciziny, především z Francie. Baletní a taneční mistr Thiessen tak obohatil repertoár o *Haute volée Quadrille*, Max Gorski o čtverylku *La Parisienne* a Bedřich Feigert v roce 1847 o čtverylku *La Parisienne ou Quadrille royal*.²²⁹ Johann Raab pak ve stejný rok přivezl ze Lvova *mazurní kadřilu* tanečního mistra Boltowodského.²³⁰ Taneční mistři J. Raab, B. Feigert, I. Link, A. Pohl a Schmidt pak učili i další módní tance, například maďarský *Körtancz* tanečního mistra Szaba.²³¹ V několika málo dochovaných tanečních pořádcích tyto tance téměř nenalezneme, zřejmě nedosáhly takové obliby, aby se rozšířily.²³² Jak uvádí Eva Kröschlová, uchytila se pouze čtverylka *Les Lancier ou la Quadrille de la cour*, u nás známá pod názvem *Dvořanka*, kterou sestavili taneční mistři Laborde a Cellarius s použitím anglických předloh v roce 1856.²³³

V souvislosti se silícími národními tendencemi začali taneční mistři obracet pozornost k tancům majícím původ v českých a moravských národních tancích. Johann Raab

²²⁵ Pod pojmem kontratance jsou označovány skupinové figurální tance, při kterých se jednotlivé páry ze základního postavení proti sobě – v řadách, kruhu, čtverci, zástupu, kolonách – střídavě setkávají v různých tanečních formacích. Více viz Eva Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*. Praha: SPN, 1981, s. 38.

²²⁶ Dokument z Linkovy taneční školy je uložen v soukromém archivu Doroty Gremlicové.

²²⁷ E. Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*, s. 38.

²²⁸ *Tamtéž*, s. 92.

²²⁹ Č. Zíbrt. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 264–265.

²³⁰ „Pražský deník“. *Česká včela*. 26. 10. 1847, roč. 14, č. 86, s. 344.

²³¹ Č. Zíbrt. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 254–255.

²³² Na tanečním pořádku z prvního uměleckého plesu z roku 1844 figuruje i *Körtancz*. Archiv Národního muzea, fond Sběrka Bohuslava Duška, inv. č. 1713/1.

²³³ Viz E. Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*, s. 93.

vytvořil v roce 1843 tanec *Slovanka*, dobová kritika jej doslova strhala,²³⁴ podle jiného zdroje však byla *Slovanka* mezi lidem oblíbena.²³⁵

V padesátých letech se z tanečních pořádků zdá, že se repertoár tanečních plesů ustálil pouze na čtyřech hlavních tancích, jednoznačně nejčastěji zněly *čtverylky* následované *polkou* a *valčíkem*. Oblibě se stále těšil i *kvapík*.

Výraznější změna na českých tanečních parketech se udála po roce 1863, kdy vytvořil taneční mistr Karel Link nový salónní tanec – *českou besedu*. Tato čtverylka se skládala z českých národních tanců v následujícím pořadí: *sousedská, polka, furiant, řezanka, obkročák, dvojpolka, rejdivák, kalamajka, hulán, kuželka, strašák*. Na repertoáru tanečních plesů se pak uchovala až do poloviny 20. století. Je jedním z důkazů poukazujících na významnou roli, jež sehrávali taneční mistři při ovlivňování podoby tanečního repertoáru.²³⁶ Téměř o třicet let později, v roce 1891, vytvořil jiný významný pražský taneční mistr Richard Kaska pro změnu *moravskou besedu*, ve které se prováděly tyto tance: *holuběnka, tetka, troják, malení, silnice, čeladenský, coufavá, trnaveček, valašský šátečkový, kanafaska a pasačka*.

Z poslední třetiny 19. století se již našlo více dochovaných materiálů o tanečních kurzech. Na závěrečném věnečku tanečního kurzu Josefa Blechy v Jičíně se dne 10. února 1872 před půlnocí tančila v doslovném přepisu a pořadí: *Polka třasák, Čtverenka, Polka mazurka, Beseda, Škotská, Čtverenka, Polka, Dvořanka, Kvapík* a *Svornostenka*.²³⁷ Domnívám se, že pod tancem *Čtverenka* se ukrývá figurální tanec běžněji nazývaný jako *čtverylka*. *Svornostenkou* je zřejmě myšlena první figura z *Národní čtverylky*, jejímž autorem je taneční mistr Josef Vydra.²³⁸ Tanec *Škotská* se také v tanečních pořádcích téže doby objevuje pod pojmy *schottisch* či *écossaise*. *Écossaise* byla původně postupovým řadovým tancem,²³⁹ ale v pozdním 19. století

²³⁴ „Ne, ne! Národní tanec je něco jiného, nežli míchanice z mazurky a polky, propletená francouzskou příchutí.“ Srov. *Květy*. 1842, roč. 9, č. 84, s. 333.

²³⁵ „Pražské taneční studie II“. *Národní listy*. 28. 11. 1878, roč. 18, č. 288, s. 1.

²³⁶ Více viz D. Gremlicová. „The Role of the Dance/Ballet Master in the Transfer of Dances through different social environments“, s. 211.

²³⁷ Příloha. Archiv Národního muzea, fond Karel Kazbunda, karton 30. Na tomto věnečku tančila matka Karla Kazbundy, Marie Meritová a její známý Jan Bartoš. Karel Kazbunda si později od syna Jana Bartoše opsal taneční pořádek z onoho večera, ale bohužel jen první část, tedy sled tanců před půlnocí.

²³⁸ Tanec je popsán např. v příručce Josefa P. Boušy. *Tance a písně*. Tábor: V. Šafránek, 1906, s. 53.

²³⁹ Tak je popsána např. v manuálu Christiana Längera. *Ein Taschenbuch der neusten gesellschaftlicher Tänze*. Würzburg, 1838, s. 59.

se již zřejmě jednalo o párový tanec.²⁴⁰ Tak je totiž popisován v manuálu Josefa Pohla z konce 19. století.²⁴¹

Je zajímavé, že se v první části večera vůbec netančil *valčík*, tomu se naopak věnovala v Linkově taneční škole, kam chodila přibližně v roce 1880 Amálie Jenšovská, velká pozornost: „Tančila se *quadrilla (čtverylka)*, *dvořanka*, *schottisch (skotská)*, *mazurka*, *polka*, nejvíce však *valčík*...“.²⁴² Jenšovská se zase vůbec explicitně nezmiňuje, že by se v *tanečních* učila česká beseda, domnívám se však, že to považovala nakolik za automatické, že to jen nezmínila, neboť ji v *tanečních* učil sám autor besedy Karel Link. Tou dobou se navíc stále poměrně běžně tančila i na plesech. Jinak program tanečních pořádků byl tehdy poměrně jednotvárný. Nejčastěji byla zařazována *polka*, *valčík*, *mazurka*, *kvapík*, *třásák (polka tremblante)* a *polka mazurka*. České plesy tehdy většinou zakončovala *sousedská*. Zcela výjimečně byl do tanečních pořádků zařazen tanec *strašák*, *skotská* či *cotillon*.²⁴³

V tanečních hodinách Josefa Pohla, které na podzim roku 1881 navštěvoval a do svého deníku zapsal Richard Šantrůček, se tehdy učil kromě *polky*, *valčíku*, *mazurky* také *czardas*, *mazur*, *špacírku*, *dvořanku* a *gallopovou čtverylku*. Repertoár v tanečních kurzech byl tedy zřejmě mnohdy pestřejší a zahrnoval i tance, které byly na program plesů zařazovány jenom příležitostně.²⁴⁴ Na plese v Linkově salóň, který se konal o více než deset let později, dne 23. ledna 1892, se pak tančilo těchto deset tanců: *polonéza*, *polka*, *valčík*, *čtverylka*, *mazurka*, *beseda*, *kvapík*, *strašák*, *šskotská*, *sousedská*.²⁴⁵

V průběhu a po skončení první světové války na naše území postupně pronikly tzv. moderní tance. Některé se osvědčily, jiné měly jepičí život. Nestálost tanečního repertoáru zaručovala tanečním mistrům příliv nových klientů. Za první republiky vedle tanečních kurzů určených pro mládež, v nichž stále převládaly kolové a řadové tance, získaly na oblibě i kurzy moderních tanců, které navštěvovali mladí i dospělí

²⁴⁰ Srov. E. Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*, s. 106.

²⁴¹ Josef Pohl. *Úplný tanečník. Soubor všech tanců s návodem naučiti se jim*. Praha: 1899, s. 23.

²⁴² Amálie Jenšovská. „V zemské taneční škole před šedesáti lety.“ *Národní politika*. 17. 11. 1940, roč. 58, č. 320, s. 1–2.

²⁴³ Srov. Archiv Národního muzea, sbírka tanečních pořádků a jiných plesových památek (1857–1948). Zápisky z tanečních pořádků z uvedeného fondu pořídila a mně zapůjčila Dorota Gremlicová, za což velmi děkuji, neboť mi to usnadnilo práci.

²⁴⁴ Podrobnosti viz Kateřina Hanáčková. „Rukopisné deníky Richarda Šantrůčka. Obrázky z tanečních hodin“. In: D. Gremlicová. *Stopy tance*. Praha: Ermat, 2007, s. 62–74.

²⁴⁵ Srov. Archiv Národního muzea, sbírka tanečních pořádků a jiných plesových památek (1857–1948), inv. č. 270, karton 4, č. 117.

jedinci, a to často i pokročilého věku a vysokého postavení, jak dokládá záznam z jičínské kroniky z roku 1924, který přibližuje kurz pod vedením tanečního mistra Karla Novotného: „Hodiny ‚U Němců‘ navštěvuje také uzavřená společnost starších dam a pánů, kteří a které přes blížící se nebo překročenou padesátku učí se *tangu*, *bostonu* aj. z Ameriky ‚dovezenému‘ umění. Navštěvují tyto hodiny ředitel dívčího gymnasia Storch s chotí, ředitel městs. spořitelny Řežábek, vrchní stavební rada okr. správy polit. Brabec, městský duchovní Ruml, oba s chotí, gymnazijní prof. Špot s chotí a mnozí jiní.“²⁴⁶

Taneční novinky se většinou každou sezonu obměňovaly a minimálně zpočátku zavládala v jejich vyučované podobě a provozování nejednotnost. Té se snažila od roku 1926 předcházet organizace tanečních mistrů, která před sezonou uspořádala kurzy pro taneční mistry pod vedením Gustava Jiráka „aby se docílilo jednotného stylu a figurace při moderních tancích, protože to dosud často vadilo, když tanečníci měli různý styl.“²⁴⁷ Zároveň pak vždy na začátku sezony taneční mistři prezentovali ukázky tanců a jejich figurace, které budou ovládat taneční parkety.

V roce 1926 byl na Jubilejním plese Kaskovy taneční školy vedle *polky* a *valčíku* předváděn *fox*, *passo-doble*, *blues*, *florida*, *one-step* a *tango*.²⁴⁸ V Jičíně už toho roku Karel Novotný sliboval v inzerci speciální metodu „k naučení se rychle *Charlestonu*“,²⁴⁹ o rok později pak lákal na své kurzy výpisem vyučovaných tanců včetně novinek: *foxtrott*, *tango*, *heebie-jeebies*, *black-bottom*, *charleston-flott*, *bananas-slide*, *american black-bottom*, *angl.waltz*, *new blues*.²⁵⁰

Postupně ale zájem o neustálé změny v repertoáru, které vyžadovaly každoročního učení, ochabl. „Obecenstvo je již syto tanečních novinek“ zhodnotil situaci Otakar Landa. V sezoně 1928/1929 již parkety ovládl klidný společenský tanec, tedy tance pomalého charakteru – *fox*, *slowfox*, *waltz*, *blues*, *tango* – a stále oblíbeně se těšil

²⁴⁶ *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1925, kniha č. 257, inv. č. 786, s. 186.

²⁴⁷ *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1926, kniha č. 257, inv. č. 786, s. 432.

²⁴⁸ Jubilejní ples Kaskovy taneční školy se konal 9. 3. 1926. Taneční pořádek uvádí tance v tomto pořadí: 1. Předehra, Promenáda, *Valčík*, *Fox*, *Passo-Doble*, *Česká beseda* (předtančení), *Polka*, *Fox*, *Blues*, *Fox*, *Florida*, *One-step*, Taneční scénka, *Tango*, *Valčík* (volenka), 2. *Kvapík*, *Polonéza*, *Fox*, *Valčík*, *Blues*, *Česká beseda* (společná), *Polka*, *Florida*, *Passo-Doble*, *Tango*, *Fox*, *Sousedská*. Srov. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova Taneční škola.

²⁴⁹ *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1926, kniha č. 257, inv. č. 786, s. 432.

²⁵⁰ *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, kniha č. 258, inv. č. 787, s. 605.

valčík a *česká beseda*.²⁵¹ Toto dokládá i dochovaný taneční pořádek ze studentského věnečku ze 14. prosince 1929, kdy se v průběhu večera tančil šestkrát *valčík*, čtyřikrát *polka*, třikrát *pochod*, *foxtrot* a *tango*, dvakrát *česká beseda* a jednou *waltz*.²⁵²

Taneční novinky se však objevovaly, proměňovaly a mizely i nadále. Například v Jičíně v sezoně 1931 se v kurzu moderních tanců učil mimo jiné *slowfoxtrot*, *quickstep*, *passodoble*, *la nova* a *la ranchera*.²⁵³ Poslední tři uvedené tance v inzerci na další sezonu nenajdeme, nahradily je tance *Charl-step*, *Tap-trot* a *rumba*.²⁵⁴ V roce 1934 se pro změnu učí tanec *carioca*.²⁵⁵

Vedle nich se však alespoň v některých školách nadále vyučovaly i tance minulých století, např. *česká beseda*,²⁵⁶ *čtverylka*, *menuet* či tanec *Sir Roger*. Tanec *Sir Roger de Coverly* je popisován jako řadový tanec pro šest párů.²⁵⁷ První doložená zmínka pochází z roku 1766, o desetiletí později v roce 1777 je tento tanec uveden v knize *Englische Tänze von einem Böhmen*, popsán je také ve spisu tanečního mistra V. J. Čtvrtečky s charakteristikou „velmi unavující pro tančící i pro hudebníky a do plesův se nehodící“.²⁵⁸ Jak ale uvádí Barbora Čumpelíková, byl tento tanec v tanečních kurzech Zdeny Červinkové začátkem čtyřicátých let 20. století velmi oblíbený a mládež mu dokonce dávala přednost před *českou besedou*.²⁵⁹ I pamětnice Božena Brodská, která taneční kurzy v Červinkově taneční škole za druhé světové války absolvovala, jej vzpomínala mezi prvními tanci, tehdy prý se používal mezi žáky zkomolený název *siročo*. Podle dochovaných letáků se *Sir Roger* vyučoval již ve třicátých letech v Kaskově taneční škole.²⁶⁰

²⁵¹ Více viz Otakar Landa. „K ukončení sezony“. *Taneční revue*. Duben 1929, roč. V, č. 7, s. 82.

²⁵² Taneční pořádek ze Studentského věnečku ze dne 14. 12. 1929 je uložen v příloze ke Kronice města Jičína z roku 1929, Státní okresní archiv Jičín.

²⁵³ *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1931, kniha č. 260, inv. č. 789, s. 195.

²⁵⁴ *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1932, kniha č. 260, inv. č. 789, s. 207.

²⁵⁵ *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1934, kniha č. 261, inv. č. 790, s. 211.

²⁵⁶ *Česká beseda* byla na programu tanečního kurzu Karla Novotného určeného pro začátečníky stejně jako *polka*, *valčík*, *mazurka*, *foxtrot* a *tango*. *Kronika města Jičín*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1932, kniha č. 260, inv. č. 789, s. 207.

²⁵⁷ Viz E. Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*, s. 64.

²⁵⁸ V. J. Čtvrtečka. *Nejnovější společenský tanečník*. Hradec Králové, 1898.

²⁵⁹ B. Čumpelíková. „Sir Roger de Coverly – Siročo“, s. 82.

²⁶⁰ Nedatovaný leták Kaskovy taneční školy, ceny kurzovního by odpovídaly přibližně počátku třicátých let 20. století. Tanec *Sir Rogger* je pak uveden i v letáku z roku 1934. Leták je uložen ve fondu Kaskova taneční škola, Archiv hl. m. Prahy.

Z roku 1937 se dochovaly osnovy zkoušek pro kandidáty na taneční mistry. Uchazeči měli při zkoušce prokázat vedle teoretických znalostí literatury, zeměpisu a dějepisu praktickou znalost klasických, figurálních a kolových tanců (*polka, kvapík, třasák, mazurka, valčík, sousedská, pražská polka, savojsanka, skotská, menuet, gavota*), tzv. tanců národních a řadových (*česká beseda, moravská beseda, francouzská čtverylka, francouzská dvořanka, národní čtverylka*) a moderních tanců (*twostep, onestep, waltz, tango, foxtrot, anglický slowfox*).²⁶¹ Tento materiál poskytuje přibližnou představu o podobě repertoáru krátce před druhou světovou válkou, i když je pravděpodobné, že taneční mistři museli pro zkoušky ovládat více tanců, než se v kurzech ve skutečnosti učilo (např. *gavota*), a zřejmě i naopak, tedy že znalost některých tanců při zkouškách nezužitovali. Již krátce po zavedení úřední zkoušky se v roce 1925 totiž němečtí taneční mistři prostřednictvím poslance L. Wenzela obrátili na ministra vnitra s interpelací, již si dovolím citovat: „Vskutku nelze pochopiti, proč má taneční mistr vykázati znalosti zeměpisu. Ještě méně však lze pochopiti, proč každý, tedy také německý učitel tance, musí býti zběhlý v dějinách české literatury a českého národa. Jest zcela jasné, čeho chce vláda svým výnosem dosíci. Příště mají býti připuštěni k živnosti učitele tance již jen Češi. Vysvítá to již z ustanovení, že kandidát musí prokázati znalost vyučovacích method ‚České besedy‘. Vláda, jak se zdá, vůbec neví, že vedle českých tanců jsou také německé lidové tance a že také ony jsou součástí německého kulturního života. Zemská politická správa chce svým výnosem zcela zřejmě přímo potlačiti německé lidové tance.“²⁶²

Další proměny v tanečním repertoáru reflektují dění ve společnosti. Jako reakce na vznik protektorátu byl vytvořen nový tanec *po našem*, který byl vlastně opět figurálním sledem několika českých písní s tanci.²⁶³ V období druhé světové války bylo navíc zakázáno tančit *swing*.²⁶⁴ Za rozhodnutím stál patrně vliv německé nadvlády na našem území a celkově negativní postoj Adolfa Hitlera k jazzové hudbě. Ze začátku byly u *swingu* omezeny pouze určité prvky a druhy pohybů, například

²⁶¹ Srov. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

²⁶² Interpelace poslance L. Wenzela a druhů ministři vnitra o předpisech, jimiž se upravuje vyučování tanci a zkoušky tanečních mistrů. XIX/5338.In: *Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna, Národní shromáždění republiky Československé, 1920–1925* [online], [cit. 15. 4. 2019]. Dostupné zde: http://www.psp.cz/eknih/1920ns/ps/tisky/t5338_03.htm

²⁶³ Více viz Řádná výborová schůze tanečních mistrů ze dne 29. 11. 1938. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance, kniha Protokolů z období 28. 1. 1936 – 17. 5. 1941.

²⁶⁴ Podrobněji o *swingu*, *swingové* subkultuře viz Petr Koura. *Swingři a potápky v protektorátní noci*. Praha: Academia 2016

nahýbání a prohýbání při překřížovaných otáčkách, poklesávání v kolenou v otáčkách nebo v tanci bočně, naskakování v začátku otáček nebo jiných figurací, oddalování a přibližování tanečnice v otáčkách, jakož i všeliké vytáčení a kroucení nohou (á la Charleston apod.).²⁶⁵ Od podzimu 1942 se *swing* nesměl vyučovat vůbec a nesmělo se strpět ani jeho tančení. Tento zákaz trval do roku 1945, kdy se v souvislosti s rušením nařízení platných po dobu druhé světové války vyjádřil Svaz takto: „Tančení *swingu* není sice zakázáno, ale každému učiteli tance je uloženo, aby svému žactvu při tančení tohoto tance zakázal všechny výstřelky na úkor slušnosti a společenské a kulturní úrovně mládeže československé“.²⁶⁶

V tomto kontextu je nutné zmínit, že mezi zařazením tanečních novinek do repertoáru tanečních kurzů byla v některých případech jistá časová prodleva způsobená rozhodováním o mravní vhodnosti zařazení tance a snahou vyjít veřejnosti vstříc a přinášet aktuální módní repertoár. Např. ve třicátých letech 20. století se taneční mistři postavili zamítavě vůči tanci *Biguine*, který se jim jevil pouze jako snůška erotických pohybů.²⁶⁷ V polovině čtyřicátých let se zřejmě jevil jako problematický tanec *Boogie-Woogie*. V tanečním pořádku plesu Akademické čtenářské jednoty, který se konal dne 5. ledna 1946 v Jičíně, je totiž pod přehledem tanců doslova napsáno: „Prosíme, aby bylo upuštěno od tance *Boogie-Woogie*“.²⁶⁸ O tři roky později však tento tanec nalezneme hned dvakrát na tanečním pořádku III. Zahradnického plesu, který se konal v Representačním domě hlavního města Prahy dne 11. února 1949.²⁶⁹

Poválečný politický vývoj Československa si vyžádal zařazení lidových tanců do programu tanečních kurzů.²⁷⁰ Lidový tanec byl tehdy silně vnímán jako vhodná forma kulturního vyžití a měl nahradit dobovou kulturu považovanou za politicky

²⁶⁵ Předpis o tančení a vyučování *swingu* ze dne 15. 1. 1941 vydaný Svazem českomoravských učitelů tance. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance

²⁶⁶ Dokument z roku 1945. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

²⁶⁷ Dopis Organizace tanečních mistrů na Policejní ředitelství, Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

²⁶⁸ Taneční pořádek, ples AČJ, 5. 1. 1946. Regionální muzeum a galerie v Jičíně, fond Listinná historie, inv. č. DH 7238.

²⁶⁹ Taneční pořádek, III. Zahradnický ples, 11. 2. 1949. Regionální muzeum a galerie v Jičíně, fond Listinná historie, inv. č. DH 7244.

²⁷⁰ Podle tanečních manuálů se některé lidové tance v kurzech vyučovaly i na počátku 20. století. Dokládá to i skutečnost, že znalost lidových tanců byla požadována po kandidátech na taneční mistry, kteří se hlásili k úředním zkouškám v roce 1924 a později. Materiály z úředních zkoušek jsou uloženy ve Fondu Svaz učitelů tance, Archiv hl. m. Prahy.

nepřijatelnou.²⁷¹ Podle osnov určených Svazem učitelů tance pro rok 1950 se v *tanečních* měla vyučovat: *polka, valčík, twostep, onestep, foxtrot, slowfox, česká beseda, doudlebská polka, savojanika*,²⁷² tanec *po našem*, ale také lidové tance *andulka, bublavá, manšestr, opočenská, pilky, špacírka, tovačov, vrtěná* aj. *Waltz* a *tango* byly určeny až pro pokračovací kurzy stejně tak jako poválečné novinky *rumba* a *samba*.²⁷³ Je však otázka, nakolik byly v tehdejší praxi lidové tance skutečně vyučovány, na tanečním pořádku ze Soukromého plesu kursů tance společenské výchovy Břetislava Oplta přibližně z let 1950–1952 totiž tyto tance nenajdeme.²⁷⁴ Na uvedeném plese se tančilo ve třech částech, večer zahajoval *pochod*, na konci první části se tančilo *po našem*, na konci druhé taneční části byla *česká beseda*. Jinak hrála kapela pětkrát *foxtrot, waltz, a tango*, čtyřikrát *valčík, polku* a *rumbu*, třikrát *slowfox* a *sambu* a dvakrát *twostep*.

Lidové tance navrhované k výuce v *tanečních* se navíc proměňovaly, což by naznačovalo jistou bezradnost, jak přizpůsobit taneční kurzy tak, aby vyhovovaly tehdejší společensko-politické ideologii. Poslání základních tanečních kurzů bylo tehdy mimo jiné definováno následovně: „Výchova v kursech tance a společenského chování sleduje posílení socialistického vlastenectví a usiluje o upevnění kolektivního cítění. Kursy pěstují lásku k bohatému odkazu národní lidové tvořivosti, zejména taneční. Odhalují prohnílý charakter buržoasní společnosti, jejímž produktem jsou nevkusné, nenárodní tance kosmopolitního charakteru. Bojují proti pokrytectví kapitalistické morálky a namísto toho posilují sebevědomí svobodného člověka, jehož vzorem je sovětský občan.“²⁷⁵ Pro sezonu 1952/1953 byl podán návrh, aby se v *tanečních* učila: *mazurka, valčík, polka, foxtrot, waltz* a vedle toho *chodské kolečko, sousedská, kvapík, trnka, ruská polka, sviňak, kominík, klenutá*.²⁷⁶ Zda se v praxi všechny tyto lidové tance v *tanečních* učili, je otázkou, například taneční mistr Josef Chrástil mi v rozhovoru tvrdil, že se tyto tance v tanečních kurzech neprobíraly.

²⁷¹ Více viz Daniela Stavělová. „Zítř se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století“. *Český lid*. 2017, 104, s. 411–432. Dostupné také zde: <http://dx.doi.org/10.21104/CL.2017.4.01>

²⁷² Pod tímto pojmem bývá označován tanec mazurka.

²⁷³ Dopis z řádného valného shromáždění SUT konaného 24. 8. 1950. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

²⁷⁴ Taneční pořádek je dostupný na webových stránkách *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

²⁷⁵ Návrh základních osnov pro kurzy tance a společenského chování v roce 1952–1953. Uloženo ve fondu KSČ-ÚV_B oborový archiv-karton 8, Národní archiv.

²⁷⁶ *Tamtéž*.

Podle osnov, které vydal Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti a schválilo Ministerstvo školství a kultury pro sezonu 1962/63, se měli frekventanti v tanečních kurzech kromě *polky, valčíku, mazurky, savojanya, foxtrotu a waltzu* nově učit i *jive, blues, charleston, rumbu* a tanec *cha-cha*.²⁷⁷ Vidíme, že tou dobou již lidové tance v osnovách nejsou uvedeny. Na přelomu padesátých a šedesátých let se totiž postupně proměnil postoj k lidovému tanci a došlo k utlumení snahy o jeho přílišné prosazování.²⁷⁸ Změna vnímání je reflektována v prohlášení Vladimíra Mináče o „tíze folkloru“,²⁷⁹ jež vyvolalo řadu diskusí.

V roce 1962 se na plenární schůzi Ústředního poradního sboru pro společenský tanec řešil *twist* jako masově šířená novinka, jejíž tančení mělo být usměřováno tak, aby odpovídalo představám a požadavkům na společenskou zábavu v tehdejší režimu. Například Karel Havlíček píše: „Ve snaze o odstranění pohybových výstředností (vývrtek, mostů, přehnaných záklonů apod.) se pozornost např. obrací k bohatšímu rytmickému a vůbec muzikálnímu vyjádření.“²⁸⁰ Příklad *twistu* byl předzvěstí společenských změn v západní společnosti, byl to první druh tance, při kterém nedocházelo k fyzickému kontaktu mezi tanečními partnery, přítomnost tanečního protějšku ve výsledku ani nebyla potřeba. Poskytoval osobní svobodu tanečního projevu. Tento moment bývá některými odborníky považován jako začátek tance jako formy narcismu.²⁸¹ V oficiálním popisu tanečního držení se k popisu *twistu* uvádí: „Oba v páru tančí pro sebe, není nutno tančit s partnerem, i když je obvyklé, že dvojice tančí ve volném držení v postavení proti sobě. Dáma nemusí tančit zrcadlově k akci pána, tančí zcela svobodně své vlastní figurace.“²⁸² Do osnov tanečních kurzů se nakonec i *twist* dostal, na programu ho měl avizovaný jako novinku spolu s tancem *jive* v sezoně 1963/1964 taneční mistr Břetislav Oplt.²⁸³

²⁷⁷ Osnovy pro kurzy společenského tance a společenského chování pro školní rok 1962/63. Národní archiv, fond ÚKVČ, B4317.

²⁷⁸ Srov. D. Stavělová. „Zítra se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století“, s. 412.

²⁷⁹ Spisovatel Vladimír Mináč uveřejnil v roce 1958 kritickou stať „Tíha folkloru“ v *Literárních novinách*, kde poukazyval na nadbytek produkce folklorních souborů a přílišnou medializaci folkloru.

²⁸⁰ Karel Havlíček „Twist a rytmus“. *Taneční listy*. 1963, roč. 1, č. 2, s. 26.

²⁸¹ Srov. Brenda Quirey. *May I have the Pleasure. The Story of Popular Dancing*, Cornwall: MPG Books, 1993, s. 96.

²⁸² *Taneční novinky 1961–1970*. Praha: Svaz učitelů tance, 2000, s. 6.

²⁸³ Dobové propagační materiály spojené s Opltovou taneční školou jsou dostupné na webových stránkách *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 23. 2. 2019]. Dostupné z <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

Od té doby se zdá, že vzniká postupně nesoulad mezi vyučovaným repertoárem v kurzech a reálnými tanečními projevy mládeže při příležitostech, kde se tančí.²⁸⁴ „Vlna rock'n'rollu a twistu [...] zachvátila mládež tak, že to bralo dech mnoha činitelům odpovědným za úroveň společenského tance, a zachytila nepřipraveny nejen učitele tance, ale zejména rozhlas, televizi a gramofonové závody.“²⁸⁵ Pozdní reakce učitelů tance na nové hudební a taneční impulsy byly způsobeny také některé krátkou životností některých novinek.

Pro sezonu 1965/1966 opět platilo, že se v kurzech pro začátečníky má vyučovat jako povinný tanec *polka*, *valčík*, *foxtrot*, *waltz*, *džajv*, *blues* a *rumba* a případně volitelně v souvislosti s taneční úrovní kurzistů i tance *samba* a *cha-cha*.²⁸⁶

Přibližně ke konci šedesátých let se promítají do *tanečních* vlivy volného tanečního projevu mládeže v souvislosti s big beatem²⁸⁷ a fenoménem diskoték. Jaroslav Navrátil na základě prověrky v pražských tanečních kurzech zhodnotil, že se tou dobou již daří pružněji reagovat na podněty ze zahraničí, taneční mistři dostávají metodické pokyny a popisy tanečních novinek poměrně včas a konzultují je a případně uvádí do praxe. Problém v získávání aktuálních hudebních nahrávek však přetrvává. Zároveň konstatuje, že příchozí taneční novinky nedosahují takové popularity jako *twist*. „Ukazuje se, že tak silné vlny, jako svého času např. *twist*, zůstanou asi delší dobu nepřekonány a většina tzv. módních novinek bude čerpat z okruhu rock'n'rollových tanců. Každá nová sezona přináší mnoho tanečních novinek, které jsou pro mládež přitažlivé už svými exotickými jmény (*bro-bro*, *frug*, *ponvok*, *hands-up* apod.), která některých zaručují maximálně sezonní životnost“.²⁸⁸

V osnovách tanečních kurzů ze sezony 1972/1973²⁸⁹ pak nalezneme i *slow-rock* a dokonce také diskotékové figury popsané jako kroky stranou (*side step*), výpichy (*points* – vpřed, strnou, vzad), brusle (*skate*), dvojité brusle (*double skate*) a skoky

²⁸⁴ Srov. M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století*, s. 24.

²⁸⁵ Jaroslav Navrátil. „Módní vlny a výuka v tanečních“. *Taneční listy*. 1967, roč. 4, č. 5, s. 4.

²⁸⁶ Okresní poradní sbor pro společenský a lidový tanec Havl. Brod – věc: Informace pořadatelům společenských zábav, kursů pro společenský tanec a společenskou výchovu. Národní archiv, fond ÚKVČ, B4315.

²⁸⁷ Big beat je český termín používaný pro označení rockové hudby, v zahraničí se používá pojem beat. Za tvůrce beatu je všeobecně považována skupina Beatles. Více viz. Radoslav Balaš. *Tance 20. století*. s. 44.

²⁸⁸ Jaroslav Navrátil. „Módní vlny a výuka v tanečních“. *Taneční listy*. 1967, roč. 4, č. 5, s. 4.

²⁸⁹ Uloženy ve Fondu KSČ-ÚV_B oborový archiv-karton 35. Národní archiv

stranou (*lop*).²⁹⁰ Zároveň byly od roku 1974 obnoveny²⁹¹ soutěže v tvorbě tanečních novinek,²⁹² přičemž vítězné tance pak byly zařazovány do osnov tanečních kurzů. Například pro školní rok 1977/78 byly doporučeny k výuce taneční novinky *Bump aut, Lux, Víkend, Bus stop a Donald*.²⁹³ Opět je však otázkou, nakolik byly doporučené tance ve skutečnosti zařazeny do výuky, ve výsledku zřejmě záleželo rozhodnutí na konkrétním tanečním mistrovi.

Někteří jedinci se snažili taneční novinky vyučovat ve specializovaných kurzech, například Rudolf Šimek organizoval akce zvané „tančíme v texaskách“,²⁹⁴ jak název dává tušit, výuka probíhala v civilním oblečení a odehrávala se za doprovodu reprodukované hudby. O svém přístupu informoval Rudolf Šimek v *Tanečních listech*, kde vyzýval k zavedení několika neformálních lekcí tanečních novinek do tanečních kurzů pro mládež, čímž rozpoutal čilou oborovou diskusi. V dalších číslech tohoto časopisu pak byly uveřejňovány příspěvky tanečních mistrů na téma, co a jak učit v tanečních kurzech.²⁹⁵ Z obsahu článků vyplývá, že se tou dobou i v některých dalších *tanečních* běžně konaly civilní lekce, kdy se na reprodukovanou hudbu mladí učili diskotékové tance.

Co se tehdy nejspíše tančilo na závěrečných akcích tanečních kurzů, prozrazuje taneční pořádek z věnečku v *Nové Pace* z roku 1977, kdy tam vedl kurzy taneční mistr Zdeněk Vlček. Současnější taneční projevy tvořily poměrně značnou časovou plochu. Skladba označená jako *beat* zazněla v rámci večera minimálně jedenáctkrát, *slowrock* osmkrát, pak již tradičně šestkrát *polka* a *valčík*, čtyřikrát *waltz*, *jive* a *tango*, dvakrát *mazurka*, *foxtrot*, *cha-cha*, *blues* a *rumba*, jednu *čardáš* a taneční hra zvaná *myslivecká*.²⁹⁶ Podobná skladba a poměr tanců pak byl na programu i na věnečku téhož mistra v roce 1985 v Hořicích v Podkrkonoší, jen místo *beatu* bylo psáno *disco*, na repertoáru chyběla *rumba* a naopak přibyl *rokenrol*. Tehdy byly totiž v platnosti osnovy vydané Ústavem pro kulturní a výchovnou činnost z 1. září 1983, kde byl

²⁹⁰ Přesný popis zmíněných diskotékových figur viz J. C. „Diskotékové figury – beat“. *Taneční listy*. 1972, č. 10, s. 25.

²⁹¹ První dlouhodobější vlna soutěží o tvorbu nových tanců proběhla v padesátých letech a byla ukončena v roce 1959. Více informací o tanečních novinkách v mé magisterské práci (D. Zilvarová Profese tanečního místa v Čechách ve 20. století s. 90–96).

²⁹² JK. „Tvůrčí soutěž tanečních novinek“. *Taneční listy*. 1974, roč. 12, č. 3, s. 23.

²⁹³ Zdeněk Jírový. „Do nového školního roku v kursech společenského tance“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 8, s. 22.

²⁹⁴ Rudolf Šimek. „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 2, s. 19.

²⁹⁵ „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 3, s. 28; „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 4, s. 21–24; „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 5, s. 22–23 a další.

²⁹⁶ Taneční pořádek je uložen v soukromém archivu Zdeňka Vlčka.

rokenrol mezi povinnými tanci a naopak *rumba* spolu s *blues* a *čardášem* jako výběrové tance.

V průběhu devadesátých let se v tanečních kurzech od výuky diskotékových tanců pozvolna upouštělo. Ještě v interních osnovách Oplťovy taneční školy ze sezony 1994/1995 doporučuje Karel Oplť tanečním mistrům probrat *diskokankán*, *hopec-rokec*, případně starší disco tance *Stopař* nebo *Káča*.²⁹⁷ V tu dobu se také v těchto *tanečních* učil *rokenrol* a *čardáš*.

Poslední dostupné osnovy Svazu učitelů tance, na které jsem při svém bádání narazila, jsou z roku 1997; dovolím si vypsát nejen tance, ale i doporučované figury: *waltz* (uzavřené změny směru, otáčka vpravo), *cha-cha* (základní pohyb, New York, sólová otáčka, Alemana), *polka* (promenády-otevřená, uzavřená, podtočení dámy, otáčka vpravo), *blues* (základní pohyb, proménada, sólová otáčka), *jive* (základní pohyb, změna míst zprava doleva, změna míst zleva doprava, výměna rukou za zády), *tango* (čtvrtotáčky, spinová otáčka), *foxtrot* (čtvrtotáčky, spinová otáčka), *valčík* (otáčka vpravo, valčíkové změny).²⁹⁸

V současné době závazné osnovy pro tanečních kurzy neexistují. Svaz učitelů tance na tomto poli již nesehrává významnou úlohu v ovlivňování vyučované látky. Domnívám se však, že taneční mistři vychází z předešlé zkušenosti a vesměs vyučují do značné míry v souladu s tím, co se probíralo dříve. Základní taneční repertoár tanečních kurzů se totiž přibližně od poloviny šedesátých let výrazně neproměnil. Stále je cílem tanečních kurzů naučit frekventanty *polku*, *valčík*, *waltz*, *tango*, *foxtrot*, *cha-chu*, *jive* a *blues*. V některých kurzech se navíc probírá i *samba* a *rumba*, případně další tance – *mambo*, *rokenrol*, *salsa*, *country*, *mazurka*, *twostep*, *kvapík*, a to většinou v rámci tzv. netradičních lekcí. Speciální disco lekci zařazuje například TŠ Vavruška, výuku disco tanců však na tuto část svěřuje taneční mistr přizvaným odborníkům.

²⁹⁷ Srov. Karel Oplť. „Osnovy Oplťovy taneční školy šk. r. 1994/1995“. *Oplťova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <http://www.tanecni-oplt.cz/opraveni/>

²⁹⁸ Jiří Šindler. *Informsut. Informační zpravodaj Svazu učitelů tance ČR*. 1997, č. 3., s. 3.

5. Struktura tanečních lekcí a doprovodných akcí

Ačkoli se taneční kurzy jednotlivých škol a tanečních mistrů odlišují, vykazují z hlediska struktury určité společné rysy, kterými se budu v této kapitole zabývat. Jedná se především o formální aspekty, jakési ustálené zvyky, jež provází taneční lekce i jejich jednotlivé části. V rozboru struktury tanečních hodin, prodloužených a plesů vycházím z pozorování vybraných tanečních škol v Praze a *tanečních* Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska, domnívám se však, že některé momenty (př. způsob zadávání) jsou běžnou součástí *tanečních* v České republice.

5. 1. Struktura tanečních lekcí

Vyučovací lekce trvají v závislosti na lokalitě a taneční škole od 100 minut po 180 minut. První univerzální moment tanečních kurzů všech tanečních škol se odehrává před zahájením taneční lekce. Spočívá v kontrole přítomných a jejich evidenci. Každý žák tanečního kurzu se musí prokázat speciálním dokladem, který může mít podobu elektronické kartičky s unikátním kódem či papírové průkazky, na níž personál taneční školy (buď asistenti, nebo pokladní) označí přítomnost žáka na lekci. Některé taneční školy si navíc zaznamenávají přítomnost žáků do vlastních evidenčních listů. Tento kontrolní mechanismus má primárně zajistit, že se výuky účastní jen ti, kdo si zaplatili kurzovné. Papírová verze průkazky navíc poskytuje jak personálu taneční školy, tak případně i rodičům zpětnou vazbu o tom, jak často byl žák na lekcích přítomen. Kontrole podléhají i diváci, kteří se prokazují buď zakoupenou vstupenkou, nebo tzv. gardenkou, kterou žáci pro svůj doprovod dostanou či si přikoupí v rámci kurzovného.

Než začne výuka, postaví se tanečníci do tzv. zadávacích řad. Tyto řady se tvoří na obvodu sálu na jeho delších stranách, přičemž dámy i pánové stojí odděleně naproti sobě, bokem k pódiu či místu, kde stojí taneční mistr. Impulz, který k vytvoření zadávacích řad vede, se v tanečních školách liší. Tam, kde používají k výuce reprodukovanou hudbu, se řady formují za doprovodu úvodní znělky, jinde dá pokyn gestem či slovem asistent, případně se využije jiný zvukový signál (zvonek, gong). Funguje ale i ústní domluva, kdy mistr na úvodní lekci sdělí, že mají žáci s blížícím se časem zahájení lekce tyto řady vytvořit.

Oficiální zahájení lekce oznamuje hudební znělka. Pokud slouží zároveň k formování žáků do řad, zní logicky po delší dobu. V případě, že ji hraje živá kapela, je mnohdy využita k nástupu tanečního mistra a jeho partnerky na scénu.

Následuje úvodní řeč, uvítání žáků na hodině a vyzvání tanečníků k tzv. zadávání. V případě, že je vyhlášena pánská volenka (obr. 13. 4.), se pánové odeberou chůzí směrem k řadě dam, vyberou si konkrétní slečnu a požádají ji o tanec hláškou: „Smím prosit?“. V tanečních kurzech je povinností, aby dáma odpověděla na výzvu k tanci vždy kladně. Poté dáma podá partnerovi pravou ruku, a pokud se dosud neznají, vzájemně se představí. Pán dámě nabídne tzv. rámě, dáma provlékne levou ruku rámem, který vytvoří partner ze své pravé ruky (dlaň jeho pravé ruky jakoby se chtěla dotknout spony na opasku), a společně vykročí volným krokem po tzv. promenádě. Pokud je vyhlášena dámská volenka, vyřkne vyzvání k tanci dívka. V promenádě se páry formují do zástupu a prochází se na okraji parketu, aby se rovnoměrně rozprostřely po celém obvodu. Tak jsou připraveni k tanci.

Dále se průběh lekce odvíjí podle toho, v jaké fázi kurzu se lekce odehrává. V prvních hodinách je zcela logicky více prostoru věnováno výuce tanců, přičemž základní kroky si tanečníci osvojují nejdříve sami a až poté v páru (obr. 13. 3.). Čím více látky znají, tím více času je věnováno i jejímu praktickému procvičení a množství nově probíraného učiva se snižuje. Dá se ale konstatovat, že na každé lekci se žáci učí něco nového. Sled lekce se pak většinou sestává z úvodního roztančení, kdy jsou vybrány přibližně tři tance, které žáci již dobře ovládají. Pak následuje opakování látky z minulé lekce, v této části již taneční mistr více zasahuje, aktivně předvádí či jen slovně opakuje, co mají žáci zatančit. Teprve poté se přistupuje k výuce nového učiva.

Z hlediska průběhu se dá vyzorovat, že každý tanec prováděný v tanečních kurzech má svůj daný rámeček. Na jeho začátku taneční mistr určí, jak se mají žáci rozmístit na parketu. Při standardních a kolových tancích a při *blues* zůstanou páry na obvodu sálu a postaví se určeným směrem (pán čelem, bokem do směru, šikmo ke středu či šikmo na stěnu), při latinskoamerických tancích se rozprostřou po celé ploše parketu, pánové určeným bokem k pódiu (pro snazší kontrolu provádění kroků a variací). Poté zaujmou taneční držení, začne hrát hudba a většinou na pokyn tanečního mistra se dají žáci do tance. Ten končí, jakmile dohraje hudba, po níž následuje potlesk. Je však zajímavé, že žáci jsou k němu vyzváni i v případě, že

jejich taneční kroky nedoprovází živá kapela, které by měli potlesk jako poděkování směřovat. Taneční mistři v případě reprodukované hudby zakončení tance komentují slovy „Můžete si zatleskat“, což slouží jednak jako pochvala za výkon svých svěřenců, ale také jako formální aspekt, který oddělí jeden tanec od druhého.

Mezi jednotlivými tanci je ve všech tanečních školách zařazena promenáda. Ta plní hned několik funkcí. Má sloužit k odpočinku po rychlých tancích, k vzájemné konverzaci tanečnicků. Z praktického hlediska umožňuje znovu nastolit rovnoměrné rozmístění tančících párů, které mohlo být v průběhu předchozího tance narušeno. Pouze v případě, že jsou na programu zařazeny dva latinskoamerické tance, při nichž se rozmístění párů na parketu nemění, bývá občas mistry pro urychlení vynechána.

Promenády také taneční mistři využívají k zapojení volných tanečnic a tanečnicků do tance. Ti, na které se při volence nedostalo, si mají vybrat partnera/partnerku a požádat jeho protějšek nejdříve o svolení a poté vyvoleného o tanec. Toto střídání je v některých školách nastaveno jako povinné a je zařazováno při každé promenádě.

K celkové výměně tanečních párů formou vyhlášení nového zadání dochází v průběhu lekce většinou pouze jednou, a to po přestávce, kdy páry nejsou vytvořeny a je třeba vyhlásit novou volenku. Taneční mistři volenky většinou střídají, pokud bylo na začátku lekce vyhlášeno zadání pro pány, je po přestávce dámská volenka a naopak. Je otázkou, proč v některých tanečních školách nezařazují volenky častěji. Důvodem může být jednak časová náročnost procesu zadávání, obecná představa o obavě a stresu z volby tanečního partnera u nesmělejších jedinců, ale také nechuť ustálených párů měnit své protějšky za neznámé jedince.

Pokud je nové zadávání zařazováno do lekce častěji, děje se tak odvedením partnerek do zadávacích řad, přičemž si pánové rovnou zadají jinou slečnu, případně je naopak vyhlášena dámská volenka. Někteří taneční mistři proces opětovného zadání urychlují tím, že z párů rozestoupených po obvodu sálu odejdou na střed pánové a po prostorovém oddělení páru je vyhlášena nová volenka. Často je ale střídání párů vyřešeno bez možnosti volby tak, že taneční mistr žákům rozmístěným na promenádě určí, o kolik partnerek se mají posunout vpřed. Smyslem tohoto

častějšího střídání je, aby si žáci probíranou látku protančili s jiným tanečním partnerem, případně si vzájemně v tanci pomohli.

Součástí taneční lekce je jedna přestávka. Přichází na řadu většinou po jedné vyučovací lekci, která trvá 45 minut, případně později, pokud celá taneční lekce trvá 2,5 až 3 hodiny. Žáci tuto dobu tráví většinou mimo parket u občerstvení. Pokračování výuky je opět naznačeno většinou zvukovým signálem (zvonkem, gongem, reprodukovanou znělkou) či gestem asistentů. V případě, že lekce doprovází živá kapela, po přestávce znělkou znovu nehraje.

Druhá část taneční lekce probíhá obdobně jako první, opět je zahájena zadáváním a většinou kratším roztančením, aby se žáci znovu zkoncentrovali na tanec. Následuje probírání nové látky a zbytek lekce se stráví jejím opakováním.

Na program lekcí bývá zařazeno také společenské okénko, kdy se žáci dozvídají o pravidlech slušného vychování. Na základě realizovaného terénního výzkumu se však nedá říci, že by tato část lekce byla nějak pravidelně časově ukotvena, natož, že by se konala na každé vyučovací lekci. Při zahájení kurzu v prvních lekcích taneční mistři výkladu etikety věnují více prostoru (většinou v rámci výukové hodiny před přestávkou případně na začátku druhé části lekce), později se jí většinou nevěnují vůbec.

Taneční lekci zakončuje učitel tance krátkým rozloučením, po kterém následuje hudební znělka. Pokud hraje živá kapela, žáci ve většině případů po dobu skladby stojí na svých místech a čekají, až znělka skončí, kapelu i tanečního mistra následně odmění potleskem a až poté se rozejdou domů. V tanečních kurzech, kde používají reprodukovanou hudbu, přichází potlesk na řadu po slovním rozloučení, na znělkou již žáci opouštějí parket. V některých případech nechávají taneční mistři na závěr žáky v párech na parketu, je ale také běžné, že se i na rozloučení vrátí žáci do zadávacích řad.

Příklad průběhu jedné vyučovací lekce dokonce včetně návrhu na časové členění nabízí ve své knize i Vladimír Buryan.²⁹⁹ Lekce o délce 2,5 hodiny se skládá z následujících částí:

1. Zahájení, seznámení se záměrem vyučování, všeobecné informace	5 minut
2. Přednáška o společenském chování	10 minut
3. Všeobecná pohybová průprava	10 minut
4. Taneční průprava	10 minut
5. Opakování látky, na kterou bude navazovat nově probírané učivo	20 minut
6. Nová látka – 1. část	20 minut
7. Přestávka	15 minut
8. Nová látka – 2. část	20 minut
9. Taneční hra, taneční novinka	15 minut
10. Volný tanec – opakování	20 minut
11. Závěr lekce, hodnocení, příprava na další lekci	5 minut

Jaká je v porovnání s Buryanovým návrhem realita? Již bylo naznačeno výše, že společenské okénko není součástí všech tanečních lekcí. Stejně tak jsem se v praxi nesetkala, že by se v běžných hodinách věnovalo tolik prostoru všeobecné pohybové přípravě. Ta se podle Buryana sestává z celkového uvolnění svalstva, kde doporučuje zařadit například běh na místě, poskoky, vykopávání apod.³⁰⁰ Do této části spadá také správné držení těla, to je v praxi probíráno na první taneční lekci, ale pak se k němu taneční mistři již detailněji nevrací. Na začátku kurzu se také věnují někteří učitelé prostorové orientaci, aby se žáci seznámili s tanečními směry a základními tanečními pohyby (chůze vpřed, stranou, pochod, vyšlapávání různých rytmických vzorců apod.).

²⁹⁹ V. Buryan. *Výuka v kursech společenského tance*, s. 17.

³⁰⁰ *Tamtéž*, s. 27–36.

V rámci taneční průpravy navrhuje Vladimír Buryan vyučovat žáky tanečním krokům, jejichž znalost pak využijí v konkrétních tancích (přísunné, přeměnné kroky, kroky na místě).³⁰¹ Tato část v praxi logicky splývá s výukou nové látky, při níž si tanečníci kroky zkouší nejdříve samostatně, později v páru apod.

V současných tanečních kurzech jsem se v průběhu pozorování téměř nesetkala s tím, že by byl v běžných výukových lekcích věnován prostor zmiňovaným tanečním hrám a novinkám. Pro zpestření výuky a střídání tanečních párů bývá občas vyučována střídavá *mazurka*, ale další navrhované tance (*country*, *letkis*, *kankán* apod.) přichází na řadu spíše na speciálních lekcích nebo prodloužených a plesech.

5. 2. Struktura doprovodných akcí

V rámci tanečního kurzu pořádají taneční mistři pro své žáky řadu doprovodných akcí. Kromě prodloužených a plesů mají na programu některé taneční školy i seznamovací večery před zahájením kurzů a také přednášku o stolování, mnohdy spojenou s rautem. Těmi se ale v této kapitole nebudu zabývat, a to z důvodu absence společenského tance na těchto akcích. Zaměřím se také spíše na sledování obecných rysů a aspektů, rozdíly mezi jednotlivými školami a odlišnosti dané lokalitou budu rozebírat v dalších kapitolách.

Doprovodné taneční události v porovnání s běžnými lekcemi vykazují některé shodné strukturální rysy, nesou se však v mnohem slavnostnější atmosféře. Ta je dána mimo jiné očekávanou přítomností většího počtu diváků a tančících. Mnohdy se prodloužené a plesy konají pro více kurzů zároveň, taneční školy si na tyto příležitosti pronajímají velké taneční sály (v Praze např. v paláci Lucerna). Pokud se akce odehrává na stejném místě jako výukové lekce, je často změněno uspořádání sálu přidáním stolů a židlí pro hosty.

Změna je patrná často i v hudebním doprovodu, taneční školy většinou oslovují ke spolupráci velké hudební orchestry, ačkoli při lekcích hraje reprodukováná hudba, nebo živá kapela o třech či čtyřech hudebnících.

Společenský oděv je na těchto událostech nutností, taneční mistři často upozorňují, že by mělo být oblečení kurzistů slavnostnější než na běžných výukových lekcích.

³⁰¹ *Tamtéž*, s. 37–40.

U dam se očekávají dlouhé společenské šaty, pánové by měli mít bílou košili a motýlka místo kravaty. Prodloužené a plesy mohou být ozvláštněny speciálním oděvem či doplňkem. Některé taneční školy totiž pořádají maskarní prodloužené či netradiční plesy například ve stylu padesátých a šedesátých let, kde se předpokládá dobová róba. Drobné doplňky obohacující oděv jsou očekávány na kloboukových, brýlových, květinových prodloužených. Na závěrečné plesy oblékají dámy v některých lokalitách dokonce bílé svatební šaty.

Hlavními účastníky doprovodných akcí jsou tanečníci z kurzů, předpokládá se však i účast jejich nejbližších rodinných příslušníků – rodičů, prarodičů a sourozenců. Případně jsou tyto události přístupné bývalým absolventům taneční školy a taneční veřejnosti. Jak již bylo uvedeno, některé školy pořádají prodloužené pro více mládežnických kurzů zároveň, či dokonce pro všechny kurzy, které v daný moment běží. Na parketě se tak přidají k mládeži i frekventanti kurzů pro vysokoškoláky a dospělé, a to různých tanečních úrovní – od začátečníků po pokročilé. Využije se tak naplno kapacity sálu a přilehlých prostor a je snazší hradit náklady za pronájem a honoráře orchestru, nicméně toto mísení žáků různých kurzů ovlivňuje některé strukturální aspekty, jak uvidíme později.

Z hlediska časové dotace trvají prodloužené 2,5 až 3,5 hodiny a plesy většinou 4 až 5 hodin. V rámci programu kurzu jsou prodloužené zařazovány po čtvrté až šesté lekci. Plesy tanečních škol se konají většinou před Vánoci a pak na zakončení základního kurzu v březnu či dubnu.

Pokud bychom měli porovnat průběh doprovodných akcí s běžnými výukovými lekci, shledáme, že se část strukturálních prvků u obou shoduje. Před začátkem akce probíhá kontrola tanečních průkazek či vstupenek, je však nutno podotknout, že většina doprovodných akcí není zahrnuta v rámci kurzovního a žáci si musí vstupné dokupovat. Zahájení večera je signalizováno znělkou, gongem, hudební skladbou, po které následuje uvítání z úst tanečního mistra. Ten večerem provází buď sám, nebo ho v moderování doplňuje jeho taneční partnerka. Pokud akci pořádá taneční škola, bývá někde zvykem, že se za večer u mikrofonu vystřídají všichni taneční mistři, kteří ve škole vyučují. Ke slovu se také průběžně dostává kapelník orchestru, když oznamuje názvy skladeb, jež mají zaznít.

Hlavní náplní večera je tanec, mezi jednotlivými skladbami se tanečníci ve většině situací formují do promenády a prochází se v zástupu po obvodu tanečního sálu. Taneční bloky jsou odděleny několika přestávkami a večer je ukončen rozloučením a závěrečnou hudební znělkou.

Složení účastníků určuje i podobu zadávání párů. Pokud je akce uspořádána pouze pro žáky základních tanečních kurzů pro mládež, dodržuje se princip zadávacích řad a vyhlašování dámských či pánských volenek. Žáci takto nastupují nejen na zahájení večera, ale i po přestávkách. V průběhu akce pak bývá častěji vyhlašována oboustranná volenka a také již není tak hojně zařazováno střídání tanečních partnerů. To se v některých tanečních školách neděje vůbec, tanečníci si volí partnera pouze za začátku dané taneční části a setrvávají s ním až do přestávky. Jinde ovšem alespoň v první půli večera pravidelně střídají tanečnický po jednotlivých tanečních sériích, jež se skládají ze dvou tří tanců, opakovaným vyhlášením volenek, při nichž se žáci vrací znovu do zadávacích řad. Volní tanečníci či tanečnice, na které při zadávání nezbyl protějšek, jsou ve většině tanečních škol, stejně jako na výukových lekcích, vyzýváni ke střídání po jednotlivých tancích, hledají si tedy tanečního partnera, když ostatní kráčí v promenádě. Všechny tyto náležitosti jsou běžně k vidění na prodloužených, právě tyto akce jsou nejčastěji uspořádány pouze pro účastníky mládežnických kurzů, k míšení kurzů různých věkových a tanečních úrovní dochází na plesech. Tam už mizí princip zadávacích řad, případně je použit pouze na začátku večera, poté už se předpokládá, že tanečníci přijdou na parket rovnou v páru. Stejně tak není tak často oficiálně vyzýváno ke střídání partnerů po tanečních sériích, jejich proměna je ponechána zcela na vůli tanečních párů.

Zdá se, že taneční prodloužené a plesy mají svým způsobem plnit funkci zábavy, a to nejen pro tančící, ale i přihlížející. Kromě tanečních sérií je na program večera zařazeno několik prvků, jejichž náplní je zpestření akce.

Téměř na všech doprovodných událostech tanečních škol byla uvedena minimálně jedna, maximálně čtyři kulturní vložky. Jedná se o relativně krátké vystoupení v rozsahu přibližně dvou až deseti minut, kdy pozvaní hosté předvedou nejčastěji nějakou taneční ukázkou (v rámci tanečních kurzů jsem se ale také setkala s módní přehlídkou, kouzelnickými čísly či hostem v podobě populárních zpěváků). Z hlediska stylů je nejhojněji prezentován právě společenský tanec v podobě tanečního sportu, kdy jeden pár předvede přibližně minutové úryvky standardních nebo

latinskoamerických tanců. Na plesech jsou k vidění taneční formace, kde tančí zároveň šest až osm tanečních párů, které na parketu vytváří tancem různé obrazce. Čím dál častěji vystupují na doprovodných akcích i tzv. Ladies Latino, kdy na úryvky skladeb latinskoamerických rytmů tančí pouze skupina žen. Někdy jsou ale prezentovány ukázky dalších tanečních žánrů – stepu, akrobatického rokenrolu apod. Předtančení bývá zařazeno většinou na zahájení tanečního plesu, tedy po prvním zadání, kdy jsou páry rozprostřeny na okraji sálu a parket uprostřed je volný. Pokud je v rámci večera připraveno více ukázek, jsou zařazeny opět hned ze začátku dalších tanečních částí nebo naopak těsně před vyhlášením přestávky.

Zábavu pro diváky i účinkující mohou představovat také různé taneční i netaneční hry, které bývají na program doprovodných akcí zařazovány. Na základě dobrovolnosti se jich mohou účastnit všichni tančící či pouze několik párů. Poměrně běžnou zábavou na prodloužených bývá například jablíčkový tanec, kdy taneční pár musí udržet mezi svými čely jablko a přitom tančit rozličné společenské tance. Dalším typickým příkladem může být tzv. židličková taneční hra, kdy do dalšího kola postupují taneční páry, kterým se po skončení hudebního úryvku podaří společně usadit na připravené židle, přičemž počet židlí je vždy o jednu menší než počet párů. Některé taneční školy pořádají soutěže pouze pro několik přihlášených párů, soutěží se pak v tanci, ale i dalších úkolech (znalost společenských pravidel, schopnost mluvit na mikrofon, umět zavázat kravatu na rychlost), a za pomoci diváků volí například miss nebo gentlemana taneční školy.

Hlavní náplní doprovodných akcí je však stále tanec. Předpokládá se, že se na tanečním parketu budou primárně pohybovat účastníci tanečních kurzů, kteří zde mají procvičovat a prezentovat, co se ve výukových lekcích naučili, a celkově si osvojovat společenské chování pro další podobné příležitosti. Svědky jejich tanečního vstupu do společnosti jsou rodiče, na které v průběhu večera přijde také řada. Minimálně na každé první prodloužené a mnohdy i na závěrečných plesech tanečních kurzů bývá vyhlášeno sólo pro garde, kdy mají v rámci jedné série tančit účastníci kurzů se svými rodiči či jiným doprovodem. To, zda se akce účastní i žáci jiných tanečních kurzů či jejich bývalí absolventi, je čistě v kompetencích jednotlivých tanečních škol. Někde bývá praxí, že alespoň do první poloviny večera je vstup na parket povolen pouze frekventantům, pro něž se akce pořádá.

Obecně se dá konstatovat, že každá doprovodná akce má zpočátku formálnější, přísnější ráz, avšak v průběhu večera dochází k jistému uvolnění. Tato změna je patrná i z volby tanečního repertoáru. Na začátku hrají orchestry výhradně běžné párové společenské tance. V řazení skladeb se střídají pomalé tance s rychlými, někde jsou tance uskupeny do sérií podle svého zařazení (střídají se série standardních tanců se sériemi latinskoamerických tanců a kolových tanců). Většinou po desáté hodině večerní přichází na řadu i blok netradičních tanců. S některými z nich se žáci seznamují již ve výukových lekcích, jiné se učí rovnou na prodloužených a plesech. Rozptyl možností je poměrně široký, v průběhu terénního výzkumu jsem viděla na těchto akcích tančit *kvapík*, *twostep*, *kankán*, *country*, *makarenu*, *tanec malého ptáčka*, *twist*, *charleston* a další. Případně zařadí taneční mistři sérii disco tanců a způsob tance ponechají zcela na improvizaci tanečníků. V hudebním doprovodu nahradí v tomto bloku orchestr mnohdy reprodukováná hudba.

Ve výčtu všech prvků, které jsem v rámci pozorování doprovodných akcí tanečních kurzů zaznamenala, nelze opomenout snahu dokumentovat a zachytit uběhlé okamžiky pomocí fotoaparátů. Průběh večera vždy zaznamenává oslovený fotograf, jeho snímky pak plní facebookové stránky tanečních škol. Pokud má akce nějaký kostýmní charakter, často je se všemi frekventanty pořizována hromadná fotografie. Pro pobavení a trvalou vzpomínku účastníků instalují často taneční školy do přilehlých prostor fotokoutek, kde se mohou zájemci zvěčnit okrášleni různými rekvizitami.

Taneční školy pořádají většinou jednu prodlouženou a dva plesy, někde se ale naopak konají až tři prodloužené a jen jeden ples. Struktura akcí je vesměs obdobná. Nejslavnostnější ovšem bývá doprovodná akce, která je zařazena na zakončení tanečních kurzů. Zahajuje ji nástup všech absolventů právě uplynulých *tanečních* v délce od pěti do dvaceti minut. Tanečníci v párech pochodují v různých řadách, zástupech a vytváří za doprovodu hudby na parketu různé obrazce a uskupení. Na konci choreografie skončí taneční páry rozprostřeny po parketu a předvedou divákům minimálně jeden, často ale rovnou více tanců.

V průběhu tohoto slavnostního večera přijde na řadu také motiv obdarování. Pánové předávají dívkám květinu, může se tak dít před nástupem, při něm nebo poté ve speciální volence. Dívky věnují svým tanečníkům drobné dárky, případně dle

místních tradic připínají pánům na klopy saka kotiliony³⁰² či kapesníčky.³⁰³ Květiny dostane v úvodní části večera i celý tým lektorů taneční školy, který bývá představen na pódiu.

³⁰² Jedná se o ozdobné elementy, které se připínají partnerovi na sako. V některých *tanečních* údajně mohou předávat kotiliony i pánové dámám, v daném případě si je dámy zavazují na ruku. Kotiliony bývají vyrobeny především z různých barevných stuh a krajek; jsou složeny ze středu, který vznikne našením a sešitím stuhy k sobě, a dvou stužek, které splývají dolů a jsou opatřeny obvykle jménem toho, kdo obdarovává, a nápisem „taneční“ s uvedením letopočtu kurzu (př. taneční 2017/18).

³⁰³ Kapesníčky mohou být z průsvitných látek, jemné bavlny nebo i saténu a většinou jsou ozdobně vyšívány a se jménem dívky, která jej předává.

6. Tradování versus modernizace v tanečních kurzech

Badatelskému zájmu o zkoumání tanečních kurzů předcházela má vlastní zkušenost s jejich absolvováním v roce 1999 v Jičíně s následnou více než desetiletou praxí na pozici asistentky a záhy taneční partnerky tanečního mistra. Má představa o podobě a formě tanečních kurzů se utvářela v místním kontextu, byla formována tanečním mistrem Petrem Mertlíkem, který na Jičínsku působí od roku 1974, a jeho žáky, s nimiž jsem v *tanečních* učila (Vladimír Martínek a především Jiří Šulc) a kteří na jeho způsob práce navazují. Přiznávám, že jsem se tehdy domnívala, že podoba tanečních kurzů je v rámci celé České republiky přibližně totožná.

Návštěva tanečních kurzů v Praze v roli diváka pro mě byla svým způsobem kulturním šokem. Při terénním výzkumu jsem se proto mimo jiné zaměřila na sledování rozdílů mezi podobou a pojetím jednotlivých tanečních kurzů v Praze a dalších vybraných lokalitách. Některé odlišnosti pražských tanečních škol jsou navíc patrné i při studiu jejich webových stránek, kde jsou taneční označovány za tradici nabízenou v moderním pojetí. Tato skutečnost mě inspirovala k pohledu na taneční kurzy optikou majitelů sledovaných tanečních škol a jejich vnímáním prvků tradice a modernity v současných *tanečních*. Zajímalo mě, jakými aspekty se taneční školy vztahují k minulosti, jaké elementy se snaží zachovat, a kde a v jakém rozsahu dochází k proměnám, k aktualizaci, aby byl fenomén *tanečních* relevantní pro cílovou populaci, které je určen. Zároveň jsem se snažila odhalit, jaké impulzy mohou být zdrojem pozorovaných změn.

Určujícím elementem podoby *tanečních* je zřejmě smýšlení majitelů tanečních škol či mistrů, a to zvláště v případě, kdy v rámci jedné oblasti působí více subjektů pořádajících taneční kurzy. Konkurenční prostředí stimuluje jednotlivé aktéry k aktivitě, která může nabývat různých podob. Začínající taneční mistři či školy se snaží vymezit vůči existující konkurenci, díky čemuž mohou stimulovat zavádění inovací: „Na co ty lidi nalákám? Přece nemůžu přijít a říct, já dělám *taneční* stejně jako ostatní a ještě ke všemu letos poprvé. Musíte říci, v čem to bude jiné.“³⁰⁴ Vědomí vlastních silných stránek a výjimečnosti taneční školy tak může vést k zavedení změn, které zamýšlenou image značky jako moderní či tradiční školy ještě posílí. Prosperující taneční škola může však být zrovna tak inspirací, kterou se

³⁰⁴ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 11. 5. 2015.

snaží konkurence následovat. Většinou dochází k přejímání vnějších, viditelných elementů (zavádění seznamovacích lekcí před zahájením kurzu, lekcí v civilním oblečení apod.). Zdá se, že naopak stěžejní složka tanečních kurzů, tedy repertoár tanců a variací a metodika výuky, je vnímána jako cenné know-how, které si taneční školy chrání a mezi sebou to vzájemně respektují: „Nechodil jsem se dívat do jiných *tanečních*. Všichni se mezi sebou známe, asi by se to konkurenci nelíbilo, kdybych si tam přišel sednout na lekci mládeže.“³⁰⁵ V případě, že spolu taneční mistři sdílejí rady ohledně metodických postupů ve výuce, nejedná se z hlediska lokality o přímé konkurenty.³⁰⁶ Jak se ukázalo, některé pražské taneční školy se snaží i spolupracovat, a to v oblastech, které mohou být pro všechny zapojené výhodné, například stanovení cenové politiky kurzovního, domluva na termínu, kdy budou zahájeny zápisy do kurzu apod.

Ke změnám v tanečních kurzech dochází také logicky při generační obměně strategicky důležitých článků taneční školy. V průběhu terénního výzkumu došlo například k zavedení řady inovací v TŠ Národního domu na Vinohradech s nástupem nové vedoucí.

Zjednodušeně by se dalo předpokládat, že na začátku taneční kariéry má taneční mistr větší vůli a ambice k vytváření vlastní podoby tanečních kurzů, přičemž v průběhu let a získávání zkušeností zachová prvky, které se osvědčily, načež dochází k jisté stabilizaci. Případné změny mohou být poháněny nejen konkurenčním prostředím, ale také celoživotním vzděláváním v oboru, vnímáním společenských trendů, empatickým vzhledem do potřeb účastníků kurzů apod.

V jistých ohledech se také zdá, že o podobě tanečních kurzů rozhoduje i lokalita, respektive komunita lidí, která se kolem tanečních kurzů sdružuje. Zvláště na menších městech a vesnicích jsou taneční kurzy vnímány jako společenská událost, jíž se účastní nejen přihlášení žáci, ale jako diváci i nejbližší příbuzní a známí (rodiče, prarodiče, sousedé, kamarádi). Například sdílená představa o formě závěrečného věnečku je natolik vžitá, že je pro tanečního mistra v podstatě bariérou pro případné zavedení nějakých radikálních změn.

³⁰⁵ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 26. 3. 2018.

³⁰⁶ Způsob předávání znalostí spojených s profesí tanečního mistra je popsán ve studii, kterou jsem publikovala v *Národopisné revue*. D. Machová. „Předávání znalostí mezi tanečními mistry.“ *Národopisná revue*, s. 284–294.

6. 1. Elementy s prvky tradice a modernity v tanečních kurzech

Ačkoli jsem si vědoma, že je problematika tradování a modernizace tanečních kurzů značně komplexní, pro uchopitelnost zpracování se v následující analýze zaměřím nejdříve na vzájemné porovnání tanečních kurzů pomocí stanovených kritérií, které sledují vnější viditelné znaky (taneční sály, hudební doprovod, oděv, uchopení závěrečné akce tanečních kurzů), postihují obsah (taneční repertoár) a nehmátatelné prvky (atmosféra a přístup).

6. 1. 1. Taneční sály

Pražské taneční školy pořádají kurzy tance a společenské výchovy v pronajatých sálech. Jedná se z valné většiny o významné historické budovy, v nichž se *taneční* odehrávaly i v minulosti. Zdá se, že v tomto ohledu panuje snaha zachovat tradici, ačkoli nájem tvoří v rozpočtu značnou položku. Nabídka prestižních míst je pro klientelu tanečních kurzů zřejmě atraktivní. Taneční mistři jsou si toho vědomi, při propagaci to neopomenou zdůraznit: „Zveme Vás do moderních *tanečních* pro středoškoláky od patnácti do devatenácti let, které se konají v nejkrásnějších sálech Prahy.“³⁰⁷ nebo: „Taneční kurzy pořádáme v historicky cenné novorenesanční budově, která disponuje třemi překrásnými tanečními sály a prostory, v nichž se budete cítit jako na zámku už od prvního kroku.“³⁰⁸

Preferenci honosnějších a významnější sálů můžeme pozorovat ve vývoji TŠ Vavruška, která vznikla v roce 2006 a je v současnosti největší pražskou taneční školou. Z paláce Charitas, kde škola sídlí, se postupně většina kurzů přesunula do Slovanského domu, následně přidal do svého portfolia Jakub Vavruška *taneční* ve Smetanově síni Obecního domu a od sezony 2016/2017 v Malém sále na Žofíně.

TŠ Národního domu na Vinohradech soustřeďuje kurzy do Majakovského a Raisova sálu tamní budovy, TŠ Plamínek má pronajatý Mramorový sál Lucerny.

Některé taneční kurzy se však konají i v budovách s poměrně nedávnou historií. TŠ Hes sídlí v Kongresovém centru Praha na Vyšehradě, kde pořádá většinu kurzů v tzv. Malém sále, případně v tréninkovém sále svého tanečního klubu. Absenci

³⁰⁷ *Taneční škola Vavruška* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.vavruska.info/klasicke-tanecni/tanecni-pro-mladez/>

³⁰⁸ *Taneční škola Národního domu na Vinohradech* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.nardum.cz/produkty-a-sluzby/tanecni-skola/>

historické významnosti místa nahrazuje v propagaci zdůrazněním faktu, že se jedná o moderní klimatizované prostředí.³⁰⁹ TŠ Plamínek pak mimo paláce Lucerna organizuje *taneční* i v odlehlejších částech Prahy v místních kulturních domech – př. KD Ládví, Kulturní centrum Novodvorská.

Obvyklým dějištěm plesů či některých prodloužených tanečních kurzů bývá Velký sál paláce Lucerna, kromě Národního domu na Vinohradech jej využívají všechny sledované pražské taneční školy. Z důvodu naplnění kapacity pak taneční školy pořádají tyto akce pro více kurzů dohromady.

V dalších sledovaných lokalitách (Jičín a okolí) se nedá konstatovat, že by preference vybraných sálů pro taneční kurzy souvisela s tíhnutím k tradici či modernitě. Nabídka prostor vhodných pro tanec je omezená, zvláště v menších obcích je limitována pouze jedním existujícím kulturním domem, který zároveň často funguje jako tělocvična.

6. 1. 2. Taneční hudba

Nezbytnou složku výukových lekcí i doprovodných akcí tanečních kurzů tvoří hudební doprovod. Zřejmě proto, aby byly taneční kurzy jednoznačně odlišitelné od tanečních zábav, které podléhaly různým druhům dávek, vydalo c. k. místodržitelství v roce 1855 vyhlášku, která omezovala doprovod v tanečních hodinách pouze na jedny housle nebo klavír.³¹⁰ Pokud chtěl taneční mistr navýšit počet hudebníků, musel žádat o speciální povolení. Z archivních materiálů je patrné, že tato vyhláška platila ještě v roce 1941: „Jako hudebního doprovodu možno používat pouze klavíru nebo houslí. Povolení k používání většího počtu hudebníků – který však v jakékoli lekci nesmí být vyšší nežli čtyři hudebníci – udílí učitel tance na zvláštní žádost Policejní ředitelství v Praze.“³¹¹

V současné době jsou v tanečních kurzech na běžných výukových lekcích vidět dvě formy hudebního doprovodu – živá kapela, nebo reprodukováná hudba. S živou hudbou se setkáme v tanečních kurzech TŠ Národního domu na Vinohradech

³⁰⁹ *Taneční škola Hes* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez>

³¹⁰ *Věštník vlády zemské pro království České*. Roč. 1855. Prag: k. k. Stadthalterei Druckerei, 1855, s. 66.

³¹¹ Předpisy platné při pořádání tanečních kursů ve Velké Praze, které platí pro kursy od 1. 1. 1941. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

a v některých kurzech TŠ Plamínek. Zajišťuje ji kapela ve složení klavír, bicí, baskytara a případně i saxofon či klarinet.

Na Jičínsku využívají taneční mistři soudobější varianty živé kapely, kde zní elektronické klávesy a baskytara, zvukovou kulisu na výukových lekcích zajišťují většinou pouze dva hudebníci.

Reprodukována hudba se pouští v kurzech TŠ Vavruška nebo TŠ Hes.³¹² Z hlediska vývoje se jedná o mladší způsob. O reprodukováno hudbě jako vhodné formě hudebního doprovodu k výuce tance mluví ve své příručce pro taneční mistry Vladimír Buryan v roce 1983,³¹³ ale v praxi se užívala v některých případech i dříve, například při výuce tance v domácnostech „při chronometru a gramofonu na kličku“, jak popisuje Karel Oplt působení tanečního mistra Břetislava Oplta v letech 1953–1957, kdy mu byla odebrána licence vyučovat tanci.³¹⁴

Volba hudebního doprovodu se zdá být klíčovým elementem, který odráží smýšlení tanečních škol. Právě na základě využití živé kapely nebo reprodukováno hudby se vůči sobě navzájem taneční školy na svých webových stránkách vymezují a zároveň se tak vztahují k tradici nebo naopak k moderním trendům v tanečních kurzech. Udržení tradice živé hudby spojují jednak s praktickými výhodami, ale také s doručením pocitu výjimečnosti: „Celkový dojem umocní také živá hudba ve všech kurzech pro mládež a dospělé, která skvěle podtrhne slavnostní atmosféru, pružně reaguje na průběh výuky a přizpůsobí tempo schopnostem tanečníků.“³¹⁵ Zkušenost s živou kapelou při tanečních lekcích zajišťuje navíc přirozenější adaptaci při následných tanečních příležitostech (př. zvyk odměnit po odehrání skladby kapelu potleskem), zároveň mezi tančícími páry a hudebníky vzniká živý vztah. Reprodukována hudba je propagována jako příslib pouštění současnějších skladeb, který může rezonovat s potřebami mládeže: „Budete tančit na moderní hudbu (na

³¹² Živou hudbu však používají při doprovodných akcích.

³¹³ V. Buryan. *Výuka v kurzech společenského tance*, s. 8.

³¹⁴ *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <http://www.tanecni-oplt.cz/datova-chronologie/>

³¹⁵ *Taneční škola Národního domu na Vinohradech* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.nardum.cz/produkty-a-sluzby/tanecni-skola/>

dechovku se u nás vážně netančí).³¹⁶ nebo „moderní taneční hudba, kterou budete rádi poslouchat.“³¹⁷

6. 1. 3. Oblečení

Výuce společenského tance se v tanečních kurzech podrobují mladí frekventanti ve společenském oděvu. Všichni majitelé tanečních škol považují tento element za stěžejní pro zachování podstaty a úrovně tanečních kurzů. Doporučenému oděvu na výukové lekce i doprovodné akce věnují speciální pozornost i na svých webových stránkách, vhodný formální oděv je pak i základní podmínkou pro vpuštění tanečnicků do sálu.

Požadavek společenského oděvu v *tanečních* logicky vyplývá ze skutečnosti, že společenský tanec bývá následně v praxi uplatňován při příležitostech (především na plesech), kde tento oděv také vyžadují. Formální oděv sám o sobě přirozeně vytváří na jeho nositele jistý sociální nátlak na společenské chování a tělesného vystupování (způsobu chůze, sezení, pohybu po tanečním parketu, chování k opačnému pohlaví apod.), navíc konvenuje se slavnostním prostředím tanečních sálů více než běžné civilní oblečení.

V tomto ohledu uchovávají taneční mistři zavedený zvyk. Zdá se totiž, že společenské konvence po celou dobu existence *tanečních* vyžadovaly formální oblečení, a to dokonce i za obou světových válek, ačkoli v té době bylo nabádáno k šetrnosti a dívkám byl povolen pouze tzv. malý společenský úbor neboli šaty s krátkou sukní.³¹⁸ Dlouhé šaty pak byly z ekonomických důvodů zakázány ještě krátce po skončení druhé světové války.³¹⁹

Zároveň však lze vysledovat, že v obdobích, kdy ve společnosti docházelo k jistému uvolnění, demokratizaci, narážel požadavek na společenský oděv u některé části veřejnosti na odpor. Krátce po vzniku Československé republiky údajně v jednom

³¹⁶ *Taneční škola Hes* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez>

³¹⁷ *Taneční škola Vavruška* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.vavruska.info/klasicke-tanecni/tanecni-pro-mladez/>

³¹⁸ „Úbor tančících nutno přizpůsobiti dnešní vážné době. Proto je dámám zakázáno do tanečních kurzů nositi šaty dlouhé. Hospodářské poměry vyžadují, aby se v dnešní době šetřilo materiálem pro takové šaty potřebným a vyučování tanci – které jediné je v nynější době povoleno – žádných nákladných a nádherných šatů nevyžaduje. Učiteli tance – jako vychovateli mládeže – je uloženo, aby i tímto směrem vedl mládež jemu svěřenou ke skromnosti a šetrnosti.“ Viz Dopis Svazu čm. učitelů tance ze dne 10. 1. 1943 všem tanečním učitelům. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

³¹⁹ Nedatovaný dopis učitelům tance, vydaný po členské schůzi dne 29. 5. 1945.

kurzu Kaskovy taneční školy odmítli mladí žáci nosit smoking a rukavice, protože to nepovažovali za „demokratické“. Tehdejší majitel školy Otomar Schäfer to vyřešil jednoduše, kurz prostě zrušil a vrátil kurzovné. Na žádost četných maminek byl kurz znovu otevřen, zřejmě již bez rebelantů.³²⁰

V sedmdesátých letech s rostoucí oblibou diskoték vyšli někteří pořadatelé mládeži vstříc a zaváděli inovace typu „tančíme v texaskách“, kde vyučovali žactvo v civilním oděvu disco tancům.³²¹ I v rámci dnešních základních lekcí pořádají všechny pražské taneční školy pro zpestření tzv. civilní, netradiční lekce, při nichž je naopak doporučen neformální oděv. V některých případech je jeho volba ponechána zcela na účastnících kurzu (např. TŠ Hes, TŠ Plamínek), jindy je doporučena stylizace oděvu v souvislosti se zaměřením lekce (např. pestré barevné vzory na latino lekci; flanelové košile, klobouky na country lekci v TŠ Vavruška).

Ačkoli je společenský oděv nutností ve všech sledovaných kurzech, přeci jen jsou patrné drobné odlišnosti v rámci jednotlivých subjektů, na základě kterých by se dalo usuzovat, že některé školy s odkazem na tradici trvají na zachování přísnějších pravidel v odívání, zatímco jiné dávají žákům více volnosti. Týká se to především doporučeného oblečení pro chlapce. Vycházím z popisu doporučeného oděvu, jenž pražské taneční školy na svých webových stránkách uvádí a který rezonuje i s realitou pozorovanou při terénním výzkumu. TŠ Národního domu na Vinohradech předepisuje pro pány nejen bílé rukavice, ale také světlou košili a motýlka.³²² V TŠ Plamínek jsou bílé rukavice také povinné, bílá košile s motýlkem preferovanou variantou, ale možná je i jednobarevná košile ve světlých pastelových barvách a kravata.³²³ Naopak TŠ Vavruška a TŠ Hes bílé rukavičky nevyžadují, pouze je doporučují, což ve výsledku znamená, že je nosí jen minimum účastníků. Barvu košile neomezují a v popisu na internetových stránkách uvádí dříve kravatu než motýlka. V jejich tanečních kurzech je skladba oblečení pánů vizuálně pestřejší.³²⁴ Ve sledovaných mimopražských kurzech není oděv pánů nijak striktně vymezen,

³²⁰ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 4. díl – Děti metropole*, s. 96.

³²¹ Takové kurzy pořádala například Zdena Radvanská s Karlem Zdychncem v roce 1976 v Kulturním domě pracujících v kovoprůmyslu v Praze na Smíchově. Viz Ivana Lühnová. „Vzpomínka na učitelku tance“. *Taneční listy*. 1988, č. 1, s. 23.

³²² *Taneční škola Národního domu na Vinohradech* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.nardum.cz/produkty-a-sluzby/tanecni-skola/doporucene-obleceni-do-tanecnich-kurzu/>

³²³ *Taneční škola Plamínek* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <http://www.plaminek.cz/obleceni>

³²⁴ *Taneční škola Vavruška* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.vavruska.info/servisni-stranky/obleceni> dále <https://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/obleceni-do-tanecnich>

povolena je kravata i motýlek, barva košile není nijak limitována. Taneční mistři Petr Mertlík a Roman Konopásek rukavičky u pánů nevyžadují, Jiří Šulc ano. S jistým uvolněním společenských konvencí se můžeme setkat v letních *tanečních*, a to za ztížených klimatických podmínek. V případě výjimečně teplého počasí taneční mistři dovolují kurzistům odložit při výukové lekci saka a vázanky či motýlky.

Z hlediska oděvu dam se všechny taneční školy shodují. Na výukové lekce jsou doporučené krátké společenské šaty či kombinace sukně a halenky nebo společenského topu. V minulosti bývalo zvykem, že dámy nosily do *tanečních* světlé šaty a rukavičky, dokládají to nejenom dobové fotografie (obr. 13. 1., 13. 2.), ale také dochované letáky z tanečních kurzů vedených Břetislavem Opltem.³²⁵ V nich je tento požadavek explicitně zmiňován např. pro sezonu 1976/77, dále pak i o deset let později, tedy 1986/87 a dokonce ještě v roce 1991/92. V dalším dochovaném letáku pro sezonu 1997/1998 již barva šatů není specifikována, požadavek na rukavičky pro dámy však stále trval, a to i v roce 2015, kdy jsem jednu výukovou lekci pod vedením tehdejších správců Opltovy taneční školy navštívila.

Na prodloužené a plesy jsou u dam preferovány většinou dlouhé šaty, ačkoli někteří taneční mistři na nich netrvají. Na závěrečné akci tanečních kurzů Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska mají dodnes dívky oblečeny dokonce bílé stavební šaty (obr. 13. 6.). Domnívám se, že by tento zvyk mohl souviset s oficiálním uváděním mladých dam do společnosti, ke kterému docházelo absolvováním prvního plesu.³²⁶ V současnosti je totiž například ples ve vídeňské Opeře stále zahajován předtančením přibližně 180 párů tzv. debutantů. Slavnostního předtančení se může zúčastnit každý jedinec ve věku 17–24 let, pokud již předtím na tomto plese nebyl přítomen. Účast na předtančení je dokonce možná nejen pro obyvatele Rakouska, ale i cizince. Podmínkou však je umět tančit valčík vlevo. Zájemci také musí absolvovat pět až šest zkoušek předtančení. Oblečení debutantek na slavnostní ples je přesně specifikováno, dívky mají mít sněhobílé plesové šaty, bílé boty, dlouhé bílé rukavice a korunku na hlavě.³²⁷

³²⁵ *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

³²⁶ „Taneční“. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://cs.wikipedia.org/wiki/Tane%C4%8Dn%C3%AD>

³²⁷ *Debuetanten* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://debuetanten.at>

Jak odhalilo pátrání na internetu,³²⁸ bílé šaty nosí na závěrečných akcích tanečních kurzů také dívky v Kladně,³²⁹ Mladé Boleslavi, Hradci Králové, Červeném Kostelci, Polici nad Metují, Kutné Hoře, Čáslavi, Hostinném, Čelákovících, Neratovicích, Heřmanově Městci, Rabštejně, Kralupech nad Vltavou, České Skalici, Vamberku, ve Vrchlabí, tedy především v oblasti východních Čech. Nicméně například i TŠ Starlet v Brně pro změnu pořádá tzv. první bílou prodlouženou.³³⁰

Je otázkou, nakolik je tato tradice přirozeně zakořeněna v myslích jedinců žijících v dané lokalitě či je udržována vůlí tanečních mistrů. Například na internetových stránkách tanečního mistra René Vojtěcha je uvedeno: „Posluchačky z Neratovic musejí mít na závěrečný Věneček bílé šaty. Je to důležitá tradice a tedy je potřeba, aby všechny slečny tuto tradici dodržely.“³³¹ Z rozhovorů s některými frekventantkami letních *tanečních* však vyplynulo, že si objednaly bílé šaty ve svatebním salonu několik měsíců před začátkem tanečních kurzů.

6. 1. 4. Pojetí závěrečné akce tanečních kurzů

Společensky nejvýznamnější událostí tanečních kurzů je jejich závěrečná doprovodná akce. V rámci jednotlivých tanečních škol a sledovaných lokalit je pojímána v určitých rysech poměrně odlišně. Rozdíly se týkají názvu události, pojetí slavnostního nástupu a přítomnosti prvku obdarování.

Věneček versus ples

Pro pojmenování závěrečné akce tanečních kurzů se v Praze a dalších velkých městech (př. Brno, Plzeň) používá název „ples“ s přídatkem jarní, květinový či závěrečný. V tanečních Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska se udržuje termín *věneček*. Ten je běžný i v řadě dalších lokalit České republiky (Kladno, Liberec, Kolín, Strakonice, Hlinsko, Litoměřice, Český Krumlov, Kutná Hora,

³²⁸ Vyhledávala jsem videa z věnečků z různých měst na YouTube.

³²⁹ Vyplynulo z rozhovoru s Dorotou Gremlicovou, jež *taneční* v Kladně za účelem pozorování navštěvovala.

³³⁰ *Taneční škola Starlet* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z <https://www.starlet-brno.cz/prehled-kurzu/kurzy-pro-mladez/47-zakladni-tanecni-pro-stredoskolaky.html>

³³¹ *Taneční mistr René Vojtěch* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.renevojtech.cz/news/casto-kladene-otazky-pred-zacatkem-tanecnich/>

Benešov, Jihlava a další města). Na Moravě je možné se setkat i s pojmem *kolona*³³² či ve Slezsku *šluskolona*.³³³

Věneček se pro označení tanečních zábav začal používat zřejmě v 19. století. Zajímavé je, že se údajně pořádání věnečků přeneslo z města na venkov: „Věneček byl znakem taneční zábavy zv. věneček, kterou pořádaly dívky v letním období, popř. masopustu v Čechách a na záp. Moravě. Zvyk se rozšířil na venkov z městského prostředí po polovině 19. stol.“³³⁴

Zatím nejstarší dochovaná pozvánka na událost zvanou věneček, kterou se mi podařilo dohledat, je z roku 1866. Tehdy se věnečky konaly v Praze zřejmě pravidelně v Kittlovském domě na Ferdinandské třídě č. 365.³³⁵ V kombinaci s názvem věneček se později setkáváme na různých pozvánkách či tanečních pořádkách s označením abiturientský, májový,³³⁶ kosturní³³⁷/maškarní,³³⁸ zahajovací,³³⁹ či soukromý.³⁴⁰

Je otázkou, nakolik se při takové události pracovalo se symbolem věnce, zda nějak při taneční události figuroval. Domnívám se však, že se názvu používalo spíše v symbolické rovině a mohlo znamenat první uvedení mladých do společnosti. Nebyly tak však označovány pouze akce tanečních škol, v devadesátých letech 19. století se konal v Kutné Hoře např. Věneček abiturientů c. k. paedagogia nebo Věneček chovanců c. k. ústavu učitel. studujících c. k. vyšší reálky.³⁴¹ Pořádaly se také věnečky českých právníků, mladoboleslavských právníků, spolku Akademiků Kolínských, či pěveckého spolku Hlahol či v Kouřimi Věneček vzdělávací jednoty „Budoucnost“.³⁴²

³³² Př. Olomouc

³³³ Př. Ostrava, Karviná, Bohumín

³³⁴ Lubomír Tyllner. „Věneček“. In: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. Díl O–Ž*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 1131.

³³⁵ Pozvánky na věneček jsou uloženy ve Sbírci Bohuslava Duška v Archivu Národního muzea.

³³⁶ Pozvání na májový věneček – 30. 4. 1926. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

³³⁷ Pozvání ke kostýmnímu věnečku 17. 2. 1890, Král. česká zemská taneční škola. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

³³⁸ Maškarní věneček – 3. 2. 1927, 8. 2. 1936, 20. 2. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

³³⁹ Zahajovací věneček, 4. 10. 1893. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

³⁴⁰ Soukromý věneček, Kaskův salon, Karafiáti, 1. 12. 1892. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

³⁴¹ Viz Archiv Národního muzea, fond Sbíрка tanečních pořádků a jiných plesových památek, např. karton 4, inv. č. 295/49.

³⁴² Viz Archiv Národního muzea, fond Sbíрка tanečních pořádků a jiných plesových památek, např. karton 4, inv. č. 119, 139, 141, karton 3, inv. č. 61.

V Praze se organizovaly věnečky v Kaskově taneční škole ještě v první polovině 20. století. Zdá se, že v druhé polovině 20. století se od tohoto označení upustilo, přibližně ze začátku padesátých let 20. století se totiž dochoval taneční pořádek ze Soukromého plesu kursů tance a společenské výchovy Břetislava Oplta a z roku 1977 pozvánka na Jarní květinový ples pořádaný v rámci tanečních kurzů na ukončení sezony 1976/77.³⁴³ Pro potvrzení této domněnky by však bylo potřeba dohledat více materiálů, které se zatím zdají být nedostupné.

Slavnostní nástup

Součástí valné většiny závěrečných akcí tanečních kurzů je slavnostní nástup absolventů (obr. 13. 5.), který bývá zařazován hned na zahájení. V TŠ Plamínek se odehrává již při Vánočním plese. Pouze v TŠ Národního domu na Vinohradech byl tento prvek *implementován až s příchodem nové vedoucí od sezony 2017/2018. V případě pražských tanečních škol jsou totiž závěrečné plesy pořádané pro několik či všechny kurzy najednou, bývá tedy logisticky obtížné vyhradit prostor pro nacvik nástupu, aby se jej mohli účastnit všichni frekventanti. Většinou se jej žáci učí přímo v den konání plesu na generální zkoušce. V tanečních na Jičínsku a v letních tanečních se choreografii nástupu věnuje přibližně polovina závěrečné vyučovací lekce. Objemu času poskytnutému na nacvičení pak odpovídá délka výstupu. Nástup absolventů pražských kurzů totiž trvá přibližně tři až čtyři minuty, zatímco např. ve Valdčicích je to dokonce o dvacet minut déle.*

Zahájení společenské akce formou choreografického výstupu bychom mohli považovat za návaznost tradice plesů z minulých století. Tehdy podle informací z tanečních manuálů a dalších publikací začínaly plesy *polonézou*, jež měla ráz slavnostního průvodu.³⁴⁴ Z popisů *polonézy* v tanečních manuálech³⁴⁵ vyplývá, že se jedná o tanec v $\frac{3}{4}$ rytmu složený z mnoha různých částí (Tour), jehož se může účastnit libovolný počet párů. Podobu tance předurčoval předtanečník, který zařazoval popsané figury a určoval délku jejich trvání.³⁴⁶ *Polonéza* mohla být

³⁴³ Opltova taneční škola [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

³⁴⁴ Srov. K. Šimek. *Storchův vzorný tanečník*, s. 34; K. Bochovský. *Elegantní tanečník*, s. 39; Z. Jírový. *Historický vývoj společenského tanca*, s. 41.

³⁴⁵ Kombinuji popisy uvedené v dílech: Bernhard Klemm. *Katechismus der Tanzkunst*. Leipzig: Berlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1876, s. 112–115; K. Šimek, Karel. *Storchův vzorný tanečník*, s. 34; J. Heyduk. *Nový tanečník*, s. 35; K. Bochovský. *Elegantní tanečník*, s. 39.

³⁴⁶ Jak vyplývá z popisu *Polonézy*: „Polonéza jest krásný a zábavný tanec, nesmí však dlouho trvati, jinak ztrácí na ceně a to z těchto důvodů: a) příliš dlouhý tanec unavuje nejen tančící, ale i tance se

zahájena nástupem párů do tanečního sálu či poté, co páry na tanečním parketu vytvořily kruh. Páry se pak po parketu pohybovaly v zástupech, různě se prolínaly, oddělovaly se od sebe či naopak seskupovaly; tvořily čtveřice případně i osmice, či se všichni tančící spojili v jeden řetěz a následovali předtanečníka, který vytvářel obrazce zvané *had*, *bludiště*, *skřípec* či *hlemýžď*. Na kruhu docházelo ke střídání dam a průpletům apod. *Polonéza* byla často zakončena *valčíkem*.³⁴⁷ Z manuálů také explicitně vyplývá, že se *polonézy* účastnili mladí i staří. Výhodou bylo, že si všichni (diváci i účinkující) mohli prohlédnout, kdo je na plesu přítomen.

Začínat ples *polonézou* bylo údajně běžné i po první polovině 20. století: „Jako slavnostní zahájení plesu se i u nás udržela polonéza dodnes. A zkušenosti z plesové sezony 1953/54 ukazují, že se tančí v tomto dvorském, etiketním pojetí.“³⁴⁸ Jinou realitu nám ovšem ukazují dochované taneční pořádky. Tam nacházíme *polonézu* např. v roce 1829 a pak 1831, dále na uměleckých bálech ve čtyřicátých letech. Větší množství tanečních pořádků se dochovalo z poslední třetiny 19. století. Nicméně v tu dobu figuruje na začátku tanečních pořádků mnohem častěji *promenáda*. Z devětatřiceti tanečních pořádků z devadesátých let 19. století zahajovala ples dvanáctkrát, zatímco *polonéza* pouze třikrát.³⁴⁹ V dochovaných manuálech z českého prostředí jsem se s popisem *promenády* nesetkala. V zahraničních publikacích se ale vyskytuje tanec *The March*, případně *The Grand March*, kterým se plesy údajně také zahajovaly.³⁵⁰ Například v manuálu Reilleyho z roku 1870 je naznačen průběh tance, ze kterého vyplývá, že se páry prochází v zástupech různě po tanečním parketu, přičemž následují úvodní pár, který určuje, co se bude dít. Kromě procházení se (v manuálu se používá sloves „to march“ či „to promenade“) v zástupu mohou páry posléze „provést živý *valčík*“, tím se mnohdy

nesúčastnivší, zvláště nemá-li předtanečník předem plán promyšlený, figury vybrané, aby konec harmonicky zakončil [...] záleží tudíž na předtanečníkovi, aby volil spíše méně figur, za to ale ladné a harmonicky sestavené“ J. Heyduk. *Nový tanečník*, s. 35–36.

³⁴⁷ Podle K. Bochovský. *Elegantní tanečník*, s. 39.

³⁴⁸ Liběna Hrkalová et al. *Národní společenské tance*. Praha: Orbis, 1955, s. 101.

³⁴⁹ Analyzovala jsem 122 tanečních pořádků uložených ve fondu Sběrka tanečních pořádků a jiných plesových památek, Archiv Národního muzea.

³⁵⁰ J. H. Harvey. *Wehman's Complete Dancing Master and Call Book: Containing a Full and Complete Description of All the Modern Dances, together with the Figures of the German*. New York: Henry J. Wehman. 1889, s. 32; nebo L. H. Elmswell. *Prompter's Pocket Instruction Book*. Boston: White-Smith Music Publishing Company, 1892, s. 4.

zakončovala i *polonéza*.³⁵¹ Zdá se však, že k onomu procházení v *promenádě* docházelo ve 2/4 či 4/4 taktu.³⁵²

Od osmdesátých let 19. století se také postupně objevuje na úvod plesů předtančení.³⁵³ Domnívám se, že předtančení mělo tou dobou formu nějaké složitější předem připravené choreografie a předváděli jej sešraní tanečníci, mezi nimiž mohli figurovat jak profesionální tanečníci, tak i zkušení absolventi tanečních hodin. Pestrou skladbu tanečníků dokládají i vzpomínky Augustina Bergera, baletního mistra Národního divadla, který byl v roce 1888 pověřen aranžováním Národní besedy na jevišti Národního divadla: „Po prologu, předneseném paní Maruškou Bittnerovou, zatančili besedu ve čtyřadvaceti carré zčásti tanečnice baletního sboru, zčásti dámy a pánové z pražské společnosti.“³⁵⁴

Je možné, že později byla *polonéza* do choreografie některých předtančení zakomponována. Ze seznamu 23 předtančení Kaskovy taneční školy z let 1921–1950, byla *polonéza* zakončená *valčíkem* předvedena čtyřikrát, dále bylo možné vidět *českou besedu*, *čtverylku*, *moravskou besedu*, *pražskou polku* apod.³⁵⁵

V současné době jsem se v praxi s *polonézou* na tanečních plesech nesetkala. Zahajovány bývají většinou předtančením, případně několika skladbami tanečního orchestru, jež jsou určené k poslechu a po nichž následuje slavnostní zahájení plesu moderátorem. V tanečních kurzech má však úvodní nástup své opodstatnění. Jedná se o slavnostní představení absolventů kurzů, po kterém následuje několik tanců, v nichž žáci mají prezentovat, co se v tanečních naučili.

Podoba nástupu se však v jednotlivých sledovaných tanečních školách poměrně liší a lze na ní pozorovat známky snahy odkazovat k tradici či přizpůsobit se co nejvíce současnosti. Rozlišujícím prvkem je volba skladby, jež nástup doprovází. V TŠ Vavruška se frekventanti promenují na parketu za doprovodu písně *We are the*

³⁵¹ E. B. Reilly. *The Amateur's Vademecum. A Practical Treatise On The Art Of Dancing*. Philadelphia: J. Nicholas., 1870, s. 199–200.

³⁵² J. H. Harvey. *Wehman's Complete Dancing Master and Call Book: Containing a Full and Complete Description of All the Modern Dances, together with the Figures of the German*, s. 32; nebo L. H. Elmwel. *Prompter's Pocket Instruction Book*, s. 4.

³⁵³ V osmdesátých letech proběhlo předtančení na 9 plesech z 49 a v devadesátých letech na 11 z 39 dochovaných tanečních pořádků.

³⁵⁴ Ladislav Hájek. *Paměti Augustina Bergra*. Praha: Orbis, 1943, s. 158.

³⁵⁵ Seznam předtančení Kaskovy taneční školy je uložen v osobním fondu Marie Schäferové. Archiv hl. m. Prahy.

World,³⁵⁶ TŠ Hes používá současnější melodii s výrazným rytmem. Žáci TŠ Plamínek a Národního domu na Vinohradech nastupují za zvuku *Polonézy z Hořicka*,³⁵⁷ skladby z roku 1895. V letních kurzech a *tanečních* na Jičínsku zní při slavnostním nástupu směsice skladeb 2/4 rytmu hraná živě kapelou, domnívám se, že by se zde mohlo jednat o navázání na odkaz k výše rozebíraným proménádám.

Volba hudebního doprovodu se pak logicky odráží i v některých zakomponovaných tanečních prvcích. *Polonéza* je totiž v obou pražských školách zakončena poklonami (obr. 13. 8.). Jinak je choreografie nástupů všech škol poměrně jednoduchá, obsahuje některé prvky, které byly uvedeny v popisu *polonézy*.³⁵⁸ Žáci přichází na taneční parket většinou v párech seřazených do zástupu,³⁵⁹ prochází středem sálu a na konci se pak páry rozdělují na obě strany, když se na protilehlém konci sálu potkají, prolnou se v různě se pohybující soustředné kruhy. Často také dochází ke spojování párů ve čtveřice a později osmice. V *tanečních* Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska je do nástupu zakomponováno mnohem více variant pohybu po prostoru i početních uskupení. Dámy a pánové nastupují zvlášť a páry se formují až později, v průběhu proménády se od sebe poté opět oddělují a zase spojují, odděleně se prezentují i při vytvoření osmic. Nástup v těchto *tanečních* tak trvá minimálně deset až pětadvacet minut v závislosti na počtu párů.

Odlišnosti jsou patrné také v tanečním držení párů a zapojení volné paže. Ve většině tanečních škol se žáci v páru drží za ruce, které jsou ohnuté v lokti. Pouze v TŠ Vavruška jsou spojené ruce v páru volně svěšeny podél těla, což působí mnohem neformálněji. V *tanečních* kurzech Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska a v TŠ Národního domu na Vinohradech mají pánové volnou paži sevřenou v pěst a umístěnou hřbetem ruky na kříži, dámy si volnou paži přidržují sukni, což naopak přidává na slavnostním dojmu.

³⁵⁶ Jedná se o charitativní píseň pro Afriku, kterou v roce 1985 napsal Michael Jackson a Lionel Richie. Více info zde: https://en.wikipedia.org/wiki/We_Are_the_World

³⁵⁷ Autorem je Josef Flégl, skladba byla vydána v roce 1895.

³⁵⁸ Srov. J. Heyduk. *Nový tanečník*, s. 35.

³⁵⁹ Pouze v TŠ Národního domu na Vinohradech začíná slavnostní zahajovací tanec až poté, co jsou žáci nastoupeni v párech do čtyř zástupů rozmístěných po celém parketu.

Obdarovávání

Motiv obdarovávání se zdá být poměrně běžnou součástí závěrečných akcí tanečních kurzů.³⁶⁰ Předání drobného dárku má sloužit jako poděkování za společně strávené chvíle při tanečních lekcích a je směřováno na frekventanty opačného pohlaví; tj. dívky obdarovávají chlapce a chlapci dívky. Důraz a prostor určený pro předávání darů se v rámci jednotlivých tanečních kurzů liší, a to především s ohledem na jednotlivé lokality, které se zdají být určujícím elementem.

Pánové obdarovávají dívky květinami. Často se jejich předání odehrává přímo při slavnostním nástupu. V tanečních kurzech Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska nastupují na parket dámy a pánové současně, ale samostatně, na začátku třímá v ruce květinu partner, jakmile se spojí v pár, jsou již majetkem dívek, když se pak následně od sebe znovu oddělují, drží ji v ruce dívka. V TŠ Vavruška květinu pánové hromadně předají dívkám po skončení nástupu, když jsou k tomu vyzváni tanečním mistrem, při předávání květin dokonce pokleknou na jedno koleno (obr. 13. 7.) V TŠ Národního domu na Vinohradech měli pánové darovat květinu kdykoli v průběhu Květinového plesu, po výměně vedení taneční školy byla k tomuto účelu zavedena oficiální květinová volenka, při které nastoupí tanečníci do zadávacích řad s květinou, kterou pak při vyzvání k tanci předají zvolené dámě.

Obdarování pánů se v pražských tanečních kurzech většinou neodehrává veřejně. V TŠ Hes a TŠ Vavruška měly mít podle instrukcí na závěrečný ples dívky dárek, který měly partnerovi předat kdykoli v průběhu večera. V TŠ Národního domu na Vinohradech se nová vedoucí pokusila obohatit Květinový ples o předávání tzv. *kotilionů*. Z rozhovoru vyplynulo, že se Vladimíra Horecká inspirovala tanečními kurzy ve Středočeském kraji, konkrétně v Neratovicích, kde vyučuje dnes již bývalý taneční mistr TŠ Národního domu na Vinohradech René Vojtěch, se kterým tuto inovaci konzultovala. Předávání kotilionů pak probíhalo při kotilionové volence, která byla vyhlášena na začátku třetí části tanečního večera. Dívky měly tři tance na to, aby své tanečnický obdarovaly. Jak se ale ukázalo, valná většina z nich tančila po celou dobu pouze s jedním tanečníkem, se kterým zřejmě tančila v lekcích nejčastěji; většina dívek tedy měla připravený pouze jeden kotilion.

³⁶⁰ Pouze v TŠ Plamínek v Praze jsem se při pozorování nesetkala s tím, že by bylo součástí tanečních kurzů předávání darů.

Tato situace je naprosto odlišná od zkušenosti, kterou jsem získala v tanečních Petra Mertlíka, Romana Konopáska a Jiřího Šulce. Tam je v rámci oficiální části večera předávání dárků věnována poměrně velká pozornost. Jak pánové, tak i dámy mají při vyhlášení dárkové volenky tři tance na to, aby obdarovali své protějšky. Jak vyplynulo z pozorování i rozhovorů, většinou mají chlapci i dívky na tuto volenku připravených pět až sedm dárečků. Skutečnost, že prezent dostane více jedinců, vyplývá z faktu, že se jedná o kurzy s menším počtem párů,³⁶¹ v menších lokalitách, kde se žáci většinou vzájemně znají. Významnou úlohu však sehrává důraz tanečních mistrů na střídání tanečníků při výukových lekcích. Zatímco v Praze je volenka zařazována pouze dvakrát za lekci, dochází ve sledovaných mimopražských *tanečních* k zadávání i střídání tanečníků mnohem častěji. Po předávání dárků je pak na Jičínsku vyhlášen dle jejich počtu nejoblíbenější tanečník a tanečnice, vítězové mají většinou více než deset dárečků, a to se často jedná o kurzy s počtem kolem dvaceti třiceti párů.

Na volbu dárku můžeme také pohlížet optikou tradování nebo modernizace. Za tradičnější variantu považuji kotiliony, které jsou běžné hlavně v mimopražských *tanečních*; případně kapesníčky, které předávají dívky chlapcům v kurzech Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska (obr. 13. 10.).

Odkud pramení zvyk předávat pánům kapesníčky, se mi bohužel zatím nepodařilo vypátrat, nicméně na Jičínsku jsou z dochovaných fotografií běžně darovány minimálně od šedesátých let. V současnosti jsou jako dárek k vidění v *tanečních* ve Valdicích, ve všech sledovaných letních tanečních kurzech a dále například v Semilech, Lomnici nad Popelkou, Nymburce, Poděbradech, Kolíně, Kladně apod.

Kotiliony bývaly jako dárky v *tanečních* běžné zřejmě minimálně od počátku 20. století. Jméno odkazuje na tanec *cotillon*, který byl jednou z prvních forem francouzského kontratance pro dva až čtyři páry.³⁶² Tento tanec býval na tanečních parketech zařazován i v 19. století. Skládal se z kontrastních hudebních skladeb,³⁶³

³⁶¹ Neplatí pro Valdice, kde se kurzu účastí přibližně 90 tanečních párů.

³⁶² Název tanec získal podle refrénu písně, na kterou se tančil nejčastěji. Z hlediska taneční formy bylo typické střídání kupletu a refrénu: v kupletu se páry střídaly v různých figurách, v refrénu opakovaly vždy totéž. Už v roce 1714 se dostal *cotillon* do baletu a bohatě rozvinuté *contredances* byly jeho podstatnou složkou po sto let v divadle i v tehdy zřizovaných zábavních síních. Více viz E. Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*, s. 78.

³⁶³ *Valčík, kvapík, polka, mazurka, někdy i šotyš nebo Tyrolanka*. Srov. E. Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*, s. 93.

při nichž docházelo k výměně tanečních partnerů.³⁶⁴ Z hlediska obsahu došlo v průběhu 19. století u *cotillonu* k jisté proměně, kterou popisuje Eva Kröschlová: „Zprvu se hravost vybíjela skutečně tanečními prostředky, jak ukazují obrázky různých proplétaných figur, ale brzy se při *kotiliónu* začalo používat netanečních žertů a rozdílení všelijakých dárečků, na který se čile přižívovali různí výrobci spojení s tanečními pořadateli. Drobné žertovné úkoly prokládané tancem jednotlivých párů a tancem všech zabraly na každém plese dobrou hodinu i daleko více.“³⁶⁵ Představu o tom, jak probíhalo předávání dárečků, si můžeme učinit z popisu tance v manuálu Josefa Pohla: „Uprostřed postaven jest stolec, na kterém připevněna jest pyramida, na ní zavěšeny jsou řády a kolem rozloženy kytice. Několik párů tančí jednou dokola, pak jdou ke stolku, navzájem podá pán dámě kytici, ona jemu řád, a nyní pán i dáma volí si z řad tanečníka, respektive tanečnici. Tančí opět do kola, pán podá své dámě kytici, ona jemu řád a odeberou se na svá místa, druzí opakují totéž, až všickni se vystřídali. Toto jest toura s kyticemi a řády.“³⁶⁶ Domnívám se, že předmětu označovanému u Pohla jako řád se dnes říká kotilion. Tuto domněnku potvrzuje i zpráva z novin, kde je označen za „řádovou stužku“³⁶⁷ či další taneční manuál, kde je doslovně uvedeno spojení „řád kottilionový.“³⁶⁸ Marie Schäferová kotiliony ze začátku 20. století popisuje jako „dlouhé vyšíváné nebo malované stuhy“.³⁶⁹

Z analýzy dochovaných tanečních pořádků se nezdá, že by byl tento tanec a související obdarování obvyklou součástí tanečních plesů. V sedmdesátých letech se tančil na šesti plesech ze čtyřadvaceti, v osmdesátých letech už jen na třech plesech z devětačtyřiceti, v devadesátých letech již na zkoumaných devětatřiceti pořádcích nefiguruje vůbec.³⁷⁰ Je otázkou, zda se tanec *cotillon* udržel v tanečních kurzech, avšak princip obdarování s tím spojený ano. Schäferová

³⁶⁴ „*Kotillon* je zvláštní druh společenského tance, či spíše společenské hry v podobě tance, při kterém užívá se *valčíku*, též *kvapíku* nebo *polky*. Libovolné (vždy však větší) množství párů provádí v kruhu, jimi utvořeném, různé figury (tury). [...] Předtančící pár zahajuje *kotillon* valčíkem, nebo kvapíkem či polkou uvnitř velikého kola až zase na své místo. To činí potom ostatní páry jeden za druhým. Počet figur může být libovolný a způsobu nejrůznějšího. Jednotlivé figury začnou se prováděti vždy jen od několika párů najednou. 24 párů – musí se vybrati k jedné figurě alespoň 4 páry.“ K. Šimek. *Storchův vzorný tanečník*, s. 25.

³⁶⁵ E. Kröschlová. *Dobové tance 16. až 19. století*, s. 93.

³⁶⁶ J. Pohl. *Úplný tanečník*, s. 28–29.

³⁶⁷ „V Kaskově taneční škole“. *Národní politika*. 1. 1. 1922.

³⁶⁸ Vilém Rychlík. *Neubertův dokonalý tanečník*. Jilemnice, 1902, s. 31.

³⁶⁹ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 2. díl. – Městečko v údolí a Praha, matka měst*, s. 64.

³⁷⁰ Srov. Archiv Národního muzea, sbírka tanečních pořádků a jiných plesových památek.

uvádí, že kotiliony dávaly tanečnice svým tanečnickům na památku při svém prvním věnečku.³⁷¹

Za zajímavou považuji zmínku Kröschlové, že se na dárečcích přizívovali výrobci spojení s pořadatelem tanečních zábav. I dnes je na řadě tanečních kurzů obvyklé, že si v průběhu kurzu mohou žáci z předložené nabídky objednat a na místě vyzvednout a zaplatit kapesníčky, kotiliony, květiny či ozdobné stuhy se jménem, jimiž se květina ováže. Vliv na uchování zvyku darovat kotiliony či kapesníčky má tedy nejen taneční mistr či škola, obecné povědomí a očekávání kurzistů a jejich rodičů, ale i dodavatelé těchto prezentů. Cena jednoho kapesníčku si kotilionu se pohybuje v rozmezí od 60 Kč do 100 Kč.

V Praze se zvyk předávat kotiliony nedochoval, zanikl zřejmě v průběhu 20. století. Domnívám se, že se na tom významně podílela Kaskova taneční škola, kde v roce 1918 Otomar Schäfer zavedl tzv. kotilionové sbírky. Dívky měly místo kotilionů, jejichž pořizovací cena byla v tu dobu přibližně sto korun, darovat pánům jednoduché papírové odznaky, a ušetřené peníze věnovat dobročinným účelům. Zdá se, že později do sbírky přispívali i chlapci a nahrazovaly tím kupování květin.³⁷² Jak ony papírové odznaky vypadaly, popisuje Schäferová: „První kotiliony tohoto druhu byly podlouhlé, později se ujal tvar srdíček, dívky dávaly hochům růžová srdíčka, hoši jim vraceli modrá, na zevní straně byl nápis Kaskova taneční škola, na spodní modré nebo růžové straně: složen peněžité obnos k dobročinným účelům a na vnitřních dvou bílých lístcích si žáci malovali, psali a podepisovali se.“³⁷³ Jména hochů figurují i na některých dochovaných seznamech přispěvatelů. Kotilionové sbírky se v Kaskově taneční škole udržely do roku 1948, spravovali je studenti, vybrané prostředky byly odváděny studentským nadacím, školám, charitativním organizacím apod.³⁷⁴ Zda tento model přejala i ostatní pražské taneční školy, se mi zatím nepodařilo vypátrat.

³⁷¹ Marie Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 6. díl – Dnes (Poslední doba od 1945)*. Archiv hl. m. Prahy, osobní fond Marie Schäferové, s. 33.

³⁷² Vyplývá to z článku „V Kaskově taneční škole“ uveřejněné v *Národní politice* 1. 1. 1922. Výstřížek článku je uložen ve fondu Kaskova taneční škola. Archiv hl. m. Prahy.

³⁷³ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 6. díl – Dnes (Poslední doba od 1945)*, s. 33.

³⁷⁴ Podle zpráv v novinách byly finance darovány např.: Masarykově lize proti tuberkulóze, Husovu fondu, České technice na zřízení 2 stipendií, Deylovu ústavu slepců, Měšťanské besedě v Praze II na uspořádání bezplatného uměleckého večera pro nemajetné studentstvo, Koleji studentek apod. Výstřížky z novin jsou uloženy ve fondu Kaskova taneční škola, Archiv hl. m. Prahy.

Návrat ke kotilionům v TŠ Národního domu na Vinohradech můžeme považovat za známku přihlášení se k tradici. Zároveň však přinesla Vladimíra Horecká inovaci v zavedení soutěže o nejoriginálnější a nejhezčí kotilion, která probíhala na závěrečném Květinovém plese. Podmínkou pro účast v soutěži bylo přinést vlastnoručně vyrobený kotilion. Návod na výrobu tohoto dárku s četnými ukázkami byl vystaven u vchodu do tanečního sálu při závěrečné výukové lekci. Snaha dívek o originalitu se promítla do výsledné podoby kotilionů, které vynikaly pestrými barvami a výrazně většími rozměry, než bývá obvyklé (obr. 13. 9.).

6. 1. 5. Repertoár tanečních kurzů

V úvodu práce bylo nastíněno chápání tradice jako zachovávání odkazu minulosti, zatímco modernita se vztahuje k současnosti, přičemž oba principy mohou v rámci jedné kultury jedné doby paralelně koexistovat. Na příkladu vývoje tanečního repertoáru v tanečních kurzech v 19. a 20. století lze obě polohy vysledovat. Inovace přicházely v souladu se společenským zájmem (rozšíření *polky* ve čtyřicátých letech 19. století v souvislosti s rostoucí národní emancipací, vytvoření a rozšíření *české besedy* v šedesátých letech 19. století apod.). Novinky na repertoáru také reagovaly na charakter doby a náladu ve společnosti (nástup moderních tanců po první světové válce, obliba diskotékových tanců od sedmdesátých let 20. století vedla v *tanečních* k vyučování uměle vytvářených *disco tanců* apod.). Zároveň však pozorujeme, že některé tance zůstaly na tanečních parketech v oblibě nepřetržitě od svého vzniku (např. *valčík*, *polka*), případně se na repertoár tanečních kurzů v určitých obdobích vracely (např. tanec *Sir Rogger* ve čtyřicátých letech 20. století). Podoba některých tanců se pozvolna proměňovala v souladu s proměnami ve společnosti (*cotillon*, *écossaise*, ale i *valčík* a *polka*).

V současnosti se ve všech sledovaných tanečních kurzech vyučuje především *polka*, *valčík*, *waltz*, *tango*, *foxtrot*, *blues*, *cha-cha*, *jive*; případně *samba* a *rumba*. Základní program kurzů je tedy v podstatě neměnný od poloviny šedesátých let. Jelikož je předmětem tanečních kurzů výuka párového společenského tance, dalo by se očekávat, že se v nich seznamují žáci i s tanci, které získávají v současnosti postupně na popularitě. Mám na mysli například *argentinské tango*, *salsu*, *bachatu*, *zouk* či *swing*. Těm je však věnována spíše minoritní pozornost. V době terénního výzkumu byla *salsa* na programu při dvou civilních lekcích v TŠ Hes, v TŠ Vavruška vyučují místo toho *mambo*, které je svými kroky *salse* velmi podobné. Na

miniškoličku *swingu* lákala na Netradiční ples ve stylu padesátých a šedesátých let TŠ Národního domu na Vinohradech. S výukou *argentinského tanga*, *bachaty* či *zouku* jsem se nesešla. V tanečních kurzech Petra Mertlíka, Romana Konopáska a Jiřího Šulce nebyl po dobu výzkumu žádný z výše uvedených tanců reflektován.

Domnívám se, že zmiňované tance nejsou běžně na programu základních tanečních kurzů z několika důvodů. Především se jedná o trendy, které nejsou dosud ve společnosti příliš rozšířené. Podle výzkumu tanečních studií, který jsem realizovala v roce 2014, nabízela kurzy *salsy*, *bachaty* či *merengue* necelá desetina zkoumaných tanečních studií, kurzy *argentinského tanga* 3 %, *swingu* 2 % a *zouku* 1 % ze všech 641 subjektů. Jednalo se především o velká taneční studia se širokou nabídkou tanečních stylů či naopak subjekty specializované pouze na uvedené styly, téměř všechna studia pak sídlila v Praze.³⁷⁵ Je zajímavé, že některá z nich jsou provozována tanečními mistry. Nabídku kurzů *salsy*, *zouku* a *bachaty* má ve svém portfoliu TŠ Hes. Manželé Fabíkovi, kteří vyučují v tanečních kurzech v Národním domě na Vinohradech, zároveň vlastní taneční studio Flamedance, ve kterém vyučují *salsu* a *bachatu* a ve spolupráci s jinými lektory nabízí kurzy *zouku*, *kizomby*, *argentinského tanga* a *West Coast Swingu*.³⁷⁶

Uvedené párové tance jsou pak provozovány jako volnočasová aktivita nad rámec kurzů při speciálních příležitostech (př. milongy, salsa party, swingové tančírny). Naopak při běžných plesech je jedinec nemá šanci uplatnit, neboť požadovaný hudební styl orchestry a kapely na plesech nehrají (zvláště v případě *argentinského tanga* či *zouku*).

Skladba současného repertoáru tanečních kurzů je poměrně nabitá, mnohým žákům činí problémy si vše v rámci rozsahu kurzu náležitě osvojit. Přidání další látky by bylo možné zřejmě pouze na úkor vynechání jiné. Zařazení těchto tanců na program základních kurzů zároveň klade nároky na tanečního mistra, aby si je nejdříve osvojil, případně přizval ke spolupráci odborníky.

³⁷⁵ Výzkum tanečních studií byl realizován ve spolupráci s Institutem umění v letech 2013–2015 v rámci projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR. Zahrnoval kvalitativní i kvantitativní fázi, při které byly dohledány stěžejní informace z databáze 641 dohledaných subjektů (s.r.o., spolky, příspěvkové organizace, OSVČ), které nabízejí kurzy tance pro veřejnost. Daniela Machová – Jana Návratová. *Taneční studia. Struktura a její rysy v rámci taneční podnikatelské komunity*. Praha: IDU, 2016.

³⁷⁶ Flamedance [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.flamedance.cz>

V rámci civilních lekcí či doprovodných akcí jsou tedy většinou spíše zařazovány tance, které byly populární v nedávné minulosti. Žáci TŠ Vavruška a TŠ Národního domu na Vinohradech si v rámci kurzu vyzkoušeli *rokenrol*. Ten byl v tanečních kurzech v osnovách i v devadesátých letech.³⁷⁷ Téměř všechny taneční školy se také alespoň okrajově věnují *country tancům*. Nejčastěji je vyučován *hvízdavý rufus* (TŠ Plamínek, TŠ Národního domu na Vinohradech, Petr Mertlík, Jiří Šulc), TŠ Vavruška dokonce věnuje *country tancům* celou lekci, žáci si tak vyzkouší i tance označované Jakubem Vavruškou jako *country čtverylka* a *velké country kolo*.

Některé pražské taneční školy se však i v rámci běžných výukových lekcí věnují výuce tanců s mnohem delší minulostí, jež se dnes na zábavách běžně netančí – *twostepu* či dokonce *kvapíku* (TŠ Národního domu na Vinohradech, TŠ Plamínek). Téměř ve všech sledovaných kurzech se také učí *mazurka*, v sezoně 2017/2018 ji neučil pouze Jindřich Hes.

Na prodloužených a plesech pak pro zpestření v pokročilé večerní hodině zařazují dále *twist*, *charleston*, *letkis*, *kankán*, *makarenu* či *tanec malého ptáčka*. Spíše výjimečně bývá ponechán prostor spontánnímu tanečnímu projevu žáků například při sérii disco skladeb.

Pokud bychom se zaměřili na současné nepárové taneční projevy, shledáme, že se jim v *tanečních* nevěnuje žádný prostor. Pouze TŠ Vavruška zařazuje do běžné výuky tzv. *disco tanec*, pomocí kterého si jedinci osvojují základní taneční pohyby (chůzi vpřed, vzad, úkroky stranou, otáčku). Jednoduchá choreografie nevychází ze současných trendů *street dance*, nicméně jelikož je tančena na současnou populární hudbu, těší se u mladých velké oblibě.³⁷⁸ V rámci kurzu pak tato škola pořádá speciální disco lekci, kde výuku svěří povoláním odborníkům.

6. 1. 6. Atmosféra a přístup

Taneční školy a kurzy, které jsem v rámci terénního výzkumu navštívila, se od sebe vzájemně odlišují i v čemsi spíše nehmatatelném, co by se dalo zastřešit slovy atmosféra a přístup tanečních mistrů. I zde totiž můžeme pozorovat snahu o spíše vstřícný až přátelský přístup, což bych považovala za současný trend (modernitu),

³⁷⁷ Viz Osnovy Opltovy TŠ pro sezonu 1994/1995. *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-oplt.cz/opravneni/>

³⁷⁸ Disco bylo žáky vybráno téměř vždy jako tanec na přání na závěr taneční lekce.

nebo tendenci zachovat v *tanečních* spíše autoritativní atmosféru s jasně viditelnou hierarchií, která navazuje na způsob vedení tanečních kurzů v minulosti. Ačkoli domnívat se, že dříve panovala v *tanečních* výhradně přísná atmosféra, by bylo značně zjednodušující. Jak ukazují zápisky Richarda Šantrůčka, disciplína a poslušnost frekventantů tanečních kurzů nebyla tak důsledná. Z první taneční hodiny si do deníku zapsal mimo jiné: „Slečinka Wagnerová a já stáli jsme u almary Julianovy a nedělali jsme ani chvilku dobrotu smějíce se brzy tomu brzy onomu“³⁷⁹ z dalších záznamů se dočítáme: „Taneční hodina odbyla pak šťastně za obvyklého veselí se a smíchu.“³⁸⁰

Samozřejmě, že podobu konkrétního tanečního kurzu určuje osobnost tanečního mistra, který je vždy jedinečným nositelem soustavy vlastností a charismatu. Významnou roli však hraje i taneční škola, která svým přístupem a vizí taneční mistry formuje a vytváří představu, v jaké atmosféře by se taneční kurzy měly odehrávat. Některé školy tuto představu zhmotňují i do slov na svých webových prezentacích. TŠ Hes deklaruje, že vyučování probíhá „v pohodové atmosféře“, účastníkům se slibuje: „U nás se budete dobře cítit a své *taneční* si skvěle užijete.“³⁸¹ TŠ Vavruška mezi důvody, proč by si mladí měli vybrat zrovna jeho taneční školu, uvádí „přátelský přístup tanečních mistrů i jejich asistentů“.³⁸² Zábavu při výuce slibují i TŠ Plamínek a TŠ Národního domu na Vinohradech.

Pouze TŠ Plamínek má na svých internetových stránkách vyhrazenou část s názvem „řád tanečních kurzů“.³⁸³ Ten obsahuje například pravidlo, že žáci nemohou bez písemného souhlasu rodičů odcházet v průběhu výuky. Při terénním výzkumu jsem se pak setkala s tím, že asistent po zahájení taneční lekce Mramorový sál Lucerny uzamkne a odemkne jej až po skončení taneční hodiny. Případní opozdilci musí zazvonit, aby se dostali dovnitř. Při kontrole tanečních průkazek je navíc přítomnost žáků zapisována asistenty do třídní knihy, díky čemuž má personál školy přehled o absencích jednotlivců. V uvedeném kontextu inklinuje TŠ Plamínek spíše k autoritativnějšímu pojetí tanečních kurzů.

³⁷⁹ Deníkový záznam ze dne 27. 10. 1881. In: D. Gremlicová et al. *Stopy tance*, s. 71.

³⁸⁰ Deníkový záznam ze dne 7. 11. 1881. In: *Tamtéž*.

³⁸¹ *Taneční škola Hes* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez>

³⁸² *Taneční škola Vavruška* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.vavruska.info/onas/>

³⁸³ *Taneční škola Plamínek* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.plaminek.cz/rad-tanecnich-kurzu>

Další pravidla v řádu TŠ Plamínek omezují používání mobilních telefonů při výuce, upozorňují na nevhodnost žvýkání a výslovně zakazují mládeži kouření a konzumaci alkoholických nápojů. Zákaz alkoholu a kouření platí i v ostatních tanečních kurzech a školách, a to s ohledem na to, že kurzy navštěvují mladiství do 18 let, kterým by tyto návykové látky dle zákona č. 65/2017 Sb. o ochraně zdraví před škodlivými účinky návykových látek³⁸⁴, neměly být vůbec prodány. Zda mladistvý účastník tanečních kurzů v jejich průběhu tento zákaz neporuší, nemá ve výsledku taneční škola ani mistr šanci příliš ovlivnit. V průběhu pozorování jsem se setkala s několika případy, kdy mladí zvláště při doprovodných akcích popíjeli alkohol a kouřili, nicméně nedělo se tak příliš veřejně ani ostentativně.

Řád taneční školy býval minimálně v první polovině 20. století často součástí prospektů tanečních škol. Zahrnoval především pravidla, kdo a za jakých podmínek se smí účastnit výuky (pouze zapsané žactvo, doprovod pouze jedna gardedáma u dívek, hosté pouze se svolením, opozdilci nebudou vpuštěni apod.). Zároveň zde byla nastíněna žádoucí atmosféra: „Veškeré žactvo jest povinno [...] bezpodmínečně se podrobiti školní kázní. Při vyučování musí zachovati naprosté ticho a býti učitele poslušno. Odepření poslušnosti má za následek okamžité vyloučení ze školy.“³⁸⁵ Ticho je samozřejmě při výkladu tanečních kroků žádoucí i dnes, z pozorování se zdá, že valná většina žáků věnuje vysvětlované látce pozornost, pouze příležitostně dochází k napomenutí tanečním mistrem, které postačuje ke zklidnění. Domnívám se, že v dnešní době navštěvují *taneční* mladí ve většině na základě svého vlastního rozhodnutí a mají snahu se tance naučit, proto dávají při výkladu pozor. V některých kurzech, kde je nastavena přátelštější, uvolněnější atmosféra, jsou však žáci trochu hlučnější a někteří z nich mají tendence výklad vtipně komentovat.

Pokud se žáci dopustí nějakého nevhodného chování (př. žvýkání, zívání, nevhodná mluva), taneční mistři na něj většinou pouze upozorní a naznačí, že je to nežádoucí. Setkala jsem se však i s případy, kdy bylo hříšníkům pohroženo jakýmsi trestem v podobě zpěvu na mikrofon, recitování básně apod., případně provinění postihlo celý kurz účastníků (př. zkrácení přestávky).

³⁸⁴ Znění zákona o ochraně zdraví před škodlivými účinky návykových látek Předpis 65/2017 Sb. Viz *Poslanecká sněmovna Parlamentu České republiky*. [online]. 2019 [cit. 20. 5. 2019]. Dostupné z: <https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=65&r=2017>

³⁸⁵ Domácí řád Kaskovy taneční školy na prospektu za sezonu 1940/41. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

Z dochovaných letáků tanečních škol vyplývá, že ještě na začátku třicátých let 20. století bylo běžné, že taneční mistři měli možnost ovlivňovat, s kým kdo na lekcích tančil: „Všichni žáci jsou po celou dobu kursu povinni podrobiti se učitelem jim určenému sestavení párů. Předběžné zadávání k tanci není dovoleno“,³⁸⁶ nebo „Učitel má právo určití pánovi tanečnici“. ³⁸⁷ V dalších letácích Kaskovy taneční školy z poloviny třicátých let už mezi pravidly tento požadavek nenalezneme, zřejmě se od něj upustilo, ačkoli se mi to nepodařilo spolehlivě ověřit. Dnes už je ve všech sledovaných tanečních kurzech ponecháno vytváření tanečních párů na libovůli účastníků při pánských či dámských volenkách. Někteří taneční mistři však zařazují při výuce střídání partnerů formou hromadné výměny o určený počet, když se žáci pohybují v promenádě.

Můžeme však pozorovat odlišný přístup v nakládání s tanečnicí či tanečnicemi, na které při volence nezbyl volný protějšek. V TŠ Národního domu na Vinohradech a TŠ Plamínek se tito nezadaní jedinci schází v určeném prostoru pod pódium, kde čekají, až budou mistrem vyzváni k tzv. střídání, které je avizováno jako povinné. V TŠ Hes a kurzech Jiřího Šulce je střídání nezadaných také oznamováno, ale není prezentováno jako povinné, žáci mají větší volnost rozhodnout se, kdy se znovu zapojí do tance. V TŠ Vavruška ke střídání nedochází vůbec, nezadaní jedinci sedí ve vyhrazeném prostoru, kde s nimi úryvky tanců zkouší tančit asistenti, aby výuku nezmeškali. Uvedené řešení bylo Jakubem Vavruškou zavedeno s odůvodněním, že střídání partnerů je pro zbylé tanečnicí potupnou a nepříjemnou zkušeností, a že mnohé oslovené taneční páry neprojevovaly ochotu se oddělit.

Rozdíly mezi jednotlivými tanečními školami jsou patrné i v tom, jak je prezentována osobnost tanečního mistra, jeho tanečního protějšku a dalších spolupracovníků. K té dochází skrze verbální i neverbální komunikaci včetně proxemiky (tj. udržování prostorové vzdálenosti mistra od účastníků kurzu). Domnívám se, že se k profesi tanečního mistra obecně vztahuje určitá společenská úcta a respekt, která zesiluje s rostoucím věkem nositelů tohoto povolání. Zároveň však tuto úctu a vnímání přístupnosti této profese buduje každý mistr svým chováním a vystupováním, a právě zde můžeme pozorovat odlišnosti.

³⁸⁶ Prospekt Taneční školy Gustava Jiráka na sezonu 1930/1931. Soukromý archiv Miroslava Brožovského.

³⁸⁷ Nedatovaný prospekt odhadem z konce dvacátých let 20. století. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

Za autoritativnější považuji přístup, kdy je profese tanečního mistra prezentována jako vážná osoba s jasným nadřazeným postavením vůči frekventantům kurzu. Například v řádu tanečních kurzů TŠ Plamínek je uvedeno: „Vyučujícího tanečního mistra je vhodné oslovovat ‚Mistře‘ – tato výsada je určena tanečním mistrům od nepaměti.“³⁸⁸ Naopak někteří taneční mistři považují toto označení za nevhodné a sami preferují, aby byli považováni spíše za lektory společenského tance: „Nemám moc ráda název taneční mistr, mistrová, zní to v dnešní době zastarale. Pocházím z tanečního světa, dlouho jsem se věnovala soutěžnímu tanci, pro mě mistr znamená tedy mistr ČR ve standardních tancích třeba. Někteří taneční mistři nemají takové taneční dovednosti jako vrcholoví tanečníci.“³⁸⁹

K naznačení zavedené společenské hierarchie může posloužit i pódium v tanečním sále, kdy výše postavený stojí i prostorově výše nad těmi, jež zauímají v danou chvíli nižší společenské postavení. Ne všechny taneční sály však pódium disponují. Zároveň je nutno uvést, že v případě tanečních kurzů využívá taneční mistr vyvýšený prostor spíše z praktických důvodů, aby byl lépe viděn a zároveň lépe viděl na frekventanty a mohl snáze odhalit nedostatky v jejich tanečním projevu. Při výkladu tanečních kroků pak většinou využívá střed tanečního sálu, kdy jsou žáci rozmístěni po kruhu na okraji tanečního parketu.

Je však zajímavé sledovat, jak přistupují taneční mistři a další personál k opravování individuálních chyb žáků při tanci. Mnozí lektori tance nechávají tuto činnost na svých asistentech a chvíle, kdy žáci tančí, využívají spíše k odpočinku a hovoru, případně dění na parketu pouze sledují a počítají nahlas do hudby, či diktují kroky, čímž je jejich aktivní opravování znemožněno. Pouze několik tanečních mistrů (př. Jindřich Hes a lektori jeho TŠ, Jiří Šulc, Roman Konopásek či Petr Mertlík) sami upozorňují konkrétní aktéry na chyby a pracují na jejich odstranění, což bych považovala za projev pravého pedagogického jednání, který konvenuje spíše současnému nastavení veřejných služeb.³⁹⁰

Zdá se, že jednotlivé školy mají nastavené nepsané hranice, jak moc vstupovat při opravování žáků do fyzického kontaktu. V TŠ Plamínek i TŠ Národního domu na Vinohradech se asistenti frekventantů vůbec nedotýkají, nezkouší taneční kroky

³⁸⁸ *Taneční škola Plamínek* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.plaminek.cz/rad-tanečních-kurzu>

³⁸⁹ Rozhovor s taneční mistrovou ze dne 22. 3. 2018.

³⁹⁰ V případě letních tanečních kurzů je však nutno uvést, že taneční mistři a jejich partnerky opravují sami, neboť v těchto menších kurzech nejsou zaměstnáni asistenti.

přímo s nimi v dočasném páru, ale vedle nich. Když jsem se partnerky tanečního mistra zeptala, zda při opravování žáků používá fyzický kontakt, odpověděla: „Nikdy jsem neviděla, že by to někdo dělal. Nikdy mi to nikdo neřekl, tak je to asi spíše pocit, že se to nehodí. Všichni si tam vykáme, je to dáno i tím prostředím. Nedokážu si představit, že když tam přišli v páru, že bych je rozdělila a zatančila kus s partnerem, přitom ta partnerka mi sama řekne, že můžu.“³⁹¹ Následně mi však sdělila, že zároveň vyučuje v mimopražských kurzech, které jsou vedeny neformálně (v civilním oblečení, všichni si tykají apod.), a tam fyzický kontakt používá. V TŠ Vavruška je úkolem asistentů kromě opravování tanečních párů také tanec s nezadanými frekventanty, fyzický kontakt je tedy běžný.

Na verbální úrovni se snaha o bližší přístup k účastníkům kurzu projevuje při oslovování, které může nabývat i poměrně familiárních podob: „přátelé“, „kolegové“. Setkala jsem se dokonce s tím, že taneční mistrová oslovovala některé žáky křestními jmény, při rozhovoru k tomu dodala: „Mám ráda osobní přístup. Vše chci podřídit tomu, aby se zde žáci cítili dobře. Snažím se dokonce naučit i jejich jména, abych je tak mohla oslovovat. V menších kurzech znám všechny účastníky. Oslovuji je záměrně jménem, aby měli pocit, že mi na nich záleží, že sem patří, že nejsou pro mě anonymní dav.“³⁹² Při adresném oslovování pak někteří taneční mistři žákům jako projev rovnocennosti vykají, častěji jsem se však setkala spíše s tykáním, které při menším věkovém rozdílu mezi účastníkem a tanečním mistrem potažmo jeho asistenty může být vnímáno jako projev přátelskosti. Žákům však častěji tykají i starší taneční mistři. Vždy však ve výsledku záleží na obsahu a naladění sdělení, zda je vyjádřením pochopení či despektu.

Odlíšný přístup můžeme pozorovat i při pohledu na způsob výkladu společenských pravidel. Ten se může v tanečních kurzech odehrávat buď formou krátkých přednášek, při nichž jsou frekventanti pouze pasivními posluchači, či interaktivním přístupem, kdy se zapojí sehráváním různých společenských situací a scén. Součástí modernějšího přístupu v *tanečních* je také snaha o rozvoj komunikativnosti frekventantů. Těm je při některých příležitostech dána šance promluvit veřejně na mikrofon, tříbit tak své komunikační dovednosti, zbavit se ostychu z mluvy před větším množstvím posluchačů apod. K hovoru na mikrofon jsou žáci vyzýváni při výběru tance na přání (TŠ Vavruška, TŠ Hes, Jiří Šulc, Petr Mertlík, Roman

³⁹¹ Rozhovor s partnerkou tanečního mistra ze dne 24. 3. 2018.

³⁹² Rozhovor s taneční mistrovou ze dne 23. 3. 2018.

Konopásek), při výkladu společenských pravidel (TŠ Vavruška, Jiří Šulc) či na doprovodných akcích při různých soutěžích, vyhlášení masek apod. (TŠ Vavruška, TŠ Národního domu na Vinohradech, Petr Mertlík, Jiří Šulc, Roman Konopásek).

Způsob prezentace tanečního páru, jež vede výuku, je také rozdílný. Dá se říct, že v tradičním pojetí se odráží genderové pojetí rolí, kdy na vrcholu hierarchického žebříčku stojí taneční mistr – muž. On je tím, kdo zahajuje a zastřešuje průběh taneční lekce, vysvětluje a ukazuje taneční kroky. Taneční partnerka mu sekunduje, její role je nezbytná, ale podřízená. Sleduje, kdy má předvádět ať už sama či s partnerem taneční kroky, nicméně součástí náplně její práce není mluvit na mikrofon. V některých kurzech jsem dokonce viděla, že lektorský pár ani nenastupuje na parket současně, partnerka tanečního mistra přichází později, případně dokonce odjinud. Nadřazené postavení muže v tanečním páru, které se pak odráží ve vedení tanečních kurzů, je dáno rozdělením tanečních rolí, kdy partner tzv. vede a partnerka následuje: „Do společenského tance taková ta feminizace typu ‚já budu vykládat půlku, ty druhou‘ vůbec nepatří, protože muž je vedoucí páru.“³⁹³ V některých případech je však dominantní role partnera odůvodněna jeho bohatšími profesními zkušenostmi, zvláště když taneční partnerky na svém postu teprve začínají. K větší aktivitě u mikrofonu jsou vyzývány v situaci, kdy jim má být v dalších letech svěřeno samostatné vedení tanečních kurzů. Ve sledovaných tanečních školách však figurují jako taneční mistrové i ženy, byť se nejedná o příliš časté případy (př. Šárka Hesová v TŠ Hes, Ilona Kollárová v TŠ Plamínek, Martina Skálová v TŠ Národního domu na Vinohradech). Dominantní role tanečního mistra je patrná v TŠ Národního domu na Vinohradech, TŠ Plamínek, ve většině kurzů TŠ Hes a v kurzech Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopásky).

V současnějším pojetí je působení lektorského páru z hlediska genderových rolí zcela vyrovnané, například v TŠ Vavruška oba disponují mikrofonem a stejnou měrou se podílí na výkladu tanečních kroků a variací. Toto nastavení zvolil Jakub Vavruška záměrně „aby to bylo pestřejší, aby tam byla dynamika. Dává to tomu napětí, kontrast, je to zajímavější a samozřejmě tím šetříte hlasivky.“³⁹⁴ Pro oživení atmosféry zapojuje do hovoru na mikrofon svého tanečního partnera i Šárka Hesová.

³⁹³ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 2. 12. 2013.

³⁹⁴ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 28. 3. 2018.

6. 2. Pražské taneční školy z pohledu tradice a modernity

V předešlých kapitolách byly jednotlivé elementy tanečních kurzů zkoumány optikou tradice a modernity, přičemž na tyto pojmy nahlížím spíše než jako na objektivní kategorie především jako na myšlenkové konstrukty tanečních mistrů a majitelů tanečních škol. Nyní je na místě podívat se na tyto prvky komplexněji, a to konkrétně na příkladu čtyř sledovaných škol v Praze.

Jak již bylo zmíněno, konkurenční prostředí podněcuje pořadatele tanečních kurzů k vzájemnému vymezení a odlišení. Na webových prezentacích, které jsou dnes primárním a nejrozšířenějším způsobem marketingové propagace,³⁹⁵ je nastíněno heslovitě nebo formou souvislejšího textu pojetí tanečních kurzů, aby případní zájemci tušili, co očekávat. Ukázalo se, že poměrně často operují majitelé škol se slovy odkazujícími k tradici a modernitě, kterým jsou přisuzovány různé konotace. Taneční kurzy jako takové jsou za tradici dokonce explicitně označovány: „Pořádání tanečních kurzů má v českých zemích obrovskou tradici, která sahá až k dobám národního obrození.“³⁹⁶ Případní zájemci o *taneční* jsou však zároveň ujišťováni, že jejich absolvování je relevantní i v současnosti. Z výroků na webových stránkách je patrné jisté negativní vymezení vůči minulosti a užívání slova přežitek: „Hlásíme se k tomu nejlepšímu, co z této tradice pochází, ale nežijeme minulostí. Naopak, snažíme se o to, aby taneční nezůstaly jen přežitkem minulosti, ale aby jejich forma i způsob vedení odpovídaly 21. století“³⁹⁷ nebo „Taneční kurzy a výuka tance nejsou přepych ani přežitek“³⁹⁸ či dokonce „Nudné *taneční* minulého století u nás rozhodně nenajdete!“³⁹⁹ Dlouhodobé působení taneční školy na trhu je prezentováno jako záruka kvality a důvěryhodnosti: „Naše taneční škola je jedna z nejstarších v Praze, má více než 50letou tradici“,⁴⁰⁰ nebo „Naše taneční škola patří ve výuce tanců už

³⁹⁵ Obsahují stěžejní informace k organizaci kurzů (počet vypisovaných kurzů s určením data, místa a hodiny), o obsazenosti kurzů (zápis žáků probíhá on-line), ceně kurzovního apod.

³⁹⁶ *Taneční škola Vavruška* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.vavruska.info/o-nas/>

³⁹⁷ *Taneční škola Vavruška* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.vavruska.info/o-nas/>

³⁹⁸ *Taneční škola Plamínek* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.plaminek.cz/tanecni-pro-mladez-i-rocnik>

³⁹⁹ *Taneční škola Hes* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez>

⁴⁰⁰ *Taneční škola Národního domu na Vinohradech* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.nardum.cz/produkty-a-sluzby/tanecni-skola/prezentace-a-historie-tanecni-skoly/>

více než dvacet let ke špičce ve svém oboru. A to nejen v rámci Prahy, ale v rámci celé České republiky“.⁴⁰¹ či „20 let učíme Prahu tančit“.⁴⁰²

Pro navození dojmu aktuálnosti a atraktivnosti tanečních kurzů používají majitelé tanečních škol v marketingových formulacích v jednoznačně pozitivním smyslu přídavné jméno moderní. Někteří jím obecně charakterizují taneční kurzy své školy (např. TŠ Vavruška: „Zveme Vás do moderních tanečních...“).⁴⁰³ Zaznívá však často v méně obsahově zřejmém spojení moderní výuka – př. „moderní formou vás naučíme perfektně a elegantně tančit“⁴⁰⁴ či „v průběhu tradiční výuky v moderním pojetí“.⁴⁰⁵ Jako moderní je označována i hudba, která taneční kroky provází, ať už se jedná o reprodukovanou hudbu,⁴⁰⁶ či živou kapelu (TŠ Plamínek: „Kurzy společenských tanců pro středoškoláky jsou u nás spojené s živou hudbou, která hraje moderní repertoár.“).⁴⁰⁷ Některé školy také jako svou přednost zdůrazňují, že výuku tance vedou mladí taneční mistři. Nízkým věkovým rozdílem mezi účastníky kurzů a jejich vyučujícími slibují majitelé tanečních škol manifestně i latentně vzájemné porozumění, přátelštější přístup apod.

Na základě vlastní webové prezentace pražských tanečních škol doplněné o postřehy z pozorování je možné pokusit se vymezit, které subjekty vědomě či nevědomě navazují na konzervativní způsob a podobu tanečních kurzů a které se naopak snaží prosadit moderní tendence.

TŠ Národního domu na Vinohradech reprezentuje spíše tradiční linii. Jedná se o nejstarší subjekt, který si vědomě na své dlouholeté historii zakládá. Taneční kurzy se odehrávají v prostředí historických sálů tamní budovy za doprovodu živé kapely. Z hlediska požadovaného oděvu jsou na účastníky kladeny vyšší nároky, jež byly vyžadovány i v minulosti (bílá rukavičky). Prezentace tanečního páru, jež vede výuku, odpovídá jednoznačně hierarchické struktuře, kde taneční mistr zaujímá jasné

⁴⁰¹ *Taneční škola Plamínek* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.plaminek.cz/tanecni-pro-mladez-i-rocnik>

⁴⁰² *Taneční škola Hes* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.tanecniskola.cz/>

⁴⁰³ *Taneční škola Vavruška* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.vavruska.info/klasicke-tanecni/tanecni-pro-mladez/>

⁴⁰⁴ *Taneční škola Hes* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez>

⁴⁰⁵ *Taneční škola Národního domu na Vinohradech* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://www.nardum.cz/produkty-a-sluzby/tanecni-skola/>

⁴⁰⁶ v TŠ Hes („Budete tančit na moderní hudbu (na dechovku se u nás vážně netančí...)“ a TŠ Vavruška („moderní taneční hudba, kterou budete rádi poslouchat“)

⁴⁰⁷ *Taneční škola Plamínek* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.plaminek.cz/tanecni-pro-mladez-i-rocnik>

dominantní postavení. Přístup vyučujícího personálu bych označila spíše za formální, vážný, ačkoli např. taneční mistr Fabík příležitostně obohacoval výukové lekce zábavnými historkami z *tanečních*. K posílení prezentace TŠ Národního domu na Vinohradech jako tradiční školy vedlo i zavedení slavnostního nástupu žáků na závěrečném plese, který se odehrával za doprovodu *Polonézy* z Hořicka, stejně tak jako udílení dárečků v podobě kotilionů. I z hlediska repertoáru vyplynulo, že nad rámec běžného kurikula škola vyučuje spíše tance staršího původu (*twostep*, *kvapík*, *čardáš* apod.), ačkoli v průběhu netradičního plesu byla zařazena miniškolička dnes poměrně populárního *swingu*.

TŠ Plamínek je další školou, kterou bych označila jako reprezentanta snažícího se uchovat tradiční pojetí tanečních kurzů. V základních elementech se téměř neliší od TŠ Národního domu na Vinohradech, většina kurzů se odehrává v Mramorovém sále za doprovodu živé kapely, i postoj k oblečení je poměrně striktní. V tomto případě atmosféra v kurzech nejvíce navozuje školní prostředí (evidence žáků v třídní knize, nutnost omluvenek v případě předčasného odchodu z lekce, zamykání sálu po dobu výuky, zvonění zahajující lekci apod.). Ze zkoumaného vzorku je druhou nejstarší školou, byla založena z kraje devadesátých let, její majitel Jiří Plamínek navíc působil předtím jako asistent TŠ Národního domu na Vinohradech, zcela přirozeně tedy navázal na koncept, který si zde osvojil.

Výrazným protipólem jsou zbývající dvě taneční školy. Obě byly založeny později, nicméně TŠ Hes vznikla pouze o pět let později než TŠ Plamínek, nejmladší taneční škola Jakuba Vavrušky pak přibyla na trh o dalších více než deset let později. Obě školy také spojuje skutečnost, že jejich majitelé nepocházejí z Prahy, jejich představa o podobě tanečních kurzů se utvářela v jiném prostředí. Na činnost obou tanečních škol je navíc navázán i klub sportovního tance, TŠ Hes nabízí nadto i kurzy dalších tanečních stylů, funguje tedy zároveň jako taneční studio.

Stěžejním prvkem, kterým se tyto školy liší od reprezentantů tradiční linie, je používání reprodukované hudby jako doprovodu při výukových lekcích a současnějších skladeb při slavnostních nástupech na závěrečných plesech. Zakládají si také na méně formálním přístupu k frekventantům, odrážející se jednak v jisté volnosti v oblečení (bílé rukavičky nejsou povinné, chlapci také častěji nosí kravaty a barevnější košile), jednak ve snaze o navození přátelštější a uvolněnější atmosféry. V TŠ Vavruška jsou oba členové lektorského páru postaveny na roveň,

oba se stejnou měrou podílí na výuce. V TŠ Hes se zase taneční mistři aktivně fyzicky zapojují do opravování chyb svých žáků. Obě školy uvádí jako přednost svých kurzů spolupráci s mladými tanečními mistry, ačkoli většinu *tanečních* pro středoškoláky v TŠ Hes vede majitel Jindřich Hes, který se narodil v roce 1961. V některých detailech se vyučovaný taneční repertoár přibližuje podobě soutěžního tance (př. výuka rytmicky složitější varianty *rumby* tzv. *mambo bolero* místo *rumby square*; zahajování základního kroku tance *jive spádnou kolébkou* místo *přeměnou* apod.). Tance vyučované nad rámec základního repertoáru jsou z hlediska výskytu na našem území spíše mladšího původu (*salsa, mambo, disco* apod.). Rozdíl mezi oběma tanečními školami je patrný ve volbě tanečních sálů. TŠ Hes pořádá kurzy ve svém sídle, v moderním Kongresovém centru Praha, TŠ Vavruška má na nejpreferovanější termíny kurzů (neděle) pronajaté tradiční slavnostní sály v Obecním domě, Slovanském domě i Žofíně.

Z hlediska početnosti klientely se zdá, že mají taneční školy, které prosazují modernější pojetí tanečních kurzů, převahu. TŠ Vavruška vykazuje s nabídkou patnácti základních kurzů pro mládež přibližně 2400 žáků, TŠ Hes s osmi kurzy přibližně 900 žáků. Zbylé školy počet kurzistů za sezonu nechtěly prozradit, nicméně na základě návštěvy výukových lekcí většiny kurzů odhaduji, že TŠ Národního domu na Vinohradech ve čtyřech základních tanečních kurzech vyučuje přibližně 600–700 žáků a TŠ Plamínek s pěti kurzy v kapacitně menších sálech odhadem 500 žáků. Na úspěšnost tanečních škol v získávání klientely má kromě způsobu vedení kurzů také výrazný vliv marketing a propagace. Ale to je oblast, kterou jsem se ve výzkumu detailněji nezabývala, nicméně se zdá, že nejzdařileji propaguje svou školu Jakub Vavruška, co do výraznosti reklamy i jejího dopadu. Právě v úspěšném marketingu vidí konkurenti Vavrušky jeho největší sílu.⁴⁰⁸

Při rozhovorech s frekventanty tanečních kurzů jsem se zaměřila mimo jiné na odhalení důvodů volby konkrétních tanečních škol. Analýza naznačila zajímavé souvislosti, které by bylo vhodné si ověřit na mnohem větším vzorku respondentů. Na výběru tanečních škol označených v tomto kontextu za tradiční se často významnou měrou podíleli rodiče žáků. Mnozí účastníci zvolili TŠ Národního domu na Vinohradech nebo TŠ Plamínek proto, že jim to jejich rodiče doporučili, a to na

⁴⁰⁸ Součástí rozhovorů s majiteli pražských tanečních škol bylo i vnímání konkurence a právě v případě hodnocení TŠ Vavruška všichni oslovení uváděli, že její majitel je schopný v propagaci a marketingu své školy.

základě předchozí vlastní zkušenosti, znalosti tamních tanečních sálů apod. Při rozhovorech například zaznělo: „Mamka chtěla nějaký sál, kde byla, kam chodila, kde se jí to líbilo. Říkala, že tady mají pěkný sály a že to není tak daleko...“⁴⁰⁹ nebo „Maminka kamarádky si postavila hlavu, že na Vinohrady chodila ona a že to tam bylo strašně super, tak ať chodíme tam.“⁴¹⁰ Tuto domněnku potvrdila v rozhovoru i bývalá vedoucí TŠ Národního domu na Vinohradech Růžena Chladová, jež ve škole působila přes třicet let: „Chodí nám sem babičky i maminky přihlašovat své potomky a vypráví nám, co si z našich *tanečních* pamatují. A pak se nás ptají: ‚Děláte to ještě tak, jak si to pamatujeme?‘ A my jim potvrdíme, že ano.“⁴¹¹ Možná právě předpokládané očekávání předešlých generací, jež *taneční* v konkrétní instituci absolvovali, může být svým způsobem závazkem a důvodem k zachování některých výše zmíněných elementů. Dále se domnívám, že si generace rodičů a prarodičů spíše nepamatují jména tanečních mistrů, kteří je v mládí vedli, ale zajisté vědí, kam, myšleno do jakého tanečního sálu, tehdy chodili. Prostor je tedy rozhodujícím prvkem, a možná i proto například TŠ Vavruška rozšířil nabídku o kurzy v sálech Obecního domu a Žofína, v nichž se v minulosti pořádaly *taneční* považované za prestižní a oblíbené.

V případě TŠ Vavruška a TŠ Hes se zdá, že spíše než rodiče rozhodovali o výběru taneční školy kurzisté, a to na základě referencí starších spolužáků či kamarádů. Roli hrálo i povědomí o existenci tanečních škol: „Nikdo z té naší party neznal jinou taneční školu než tuhle. Všichni ze známých, co někam chodili, chodili k Vavruškovi, nikdo někam jinam. Takže to byla jasná a asi i jediná volba [...] protože jsme na tuto školu slyšeli jenom samé dobré ohlasy, tak jsme po ničem jiném ani nepátrali.“⁴¹² Případně se rozhodují na základě prezentací tanečních škol na webových stránkách či dostupných letácích.

Do *tanečních* se pak většinou zapisovali hromadně jako větší skupiny přátel či třídní kolektivy. Naopak v TŠ Plamínek a TŠ Národního domu na Vinohradech jsem se častěji setkala s tím, že se jedinci přihlašovali pouze v malých skupinkách, s jedním kamarádem či kamarádkou či úplně samostatně.

⁴⁰⁹ Rozhovor s frekventantkou (15 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 26. 1. 2015.

⁴¹⁰ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 24. 2. 2015.

⁴¹¹ Rozhovor s Růženu Chladovou, ředitelkou TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 10. 6. 2015.

⁴¹² Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 19. 3. 2015.

7. Lokální odlišnosti v tanečních kurzech

Mimopražské kurzy se od těch pořádaných v našem hlavním městě odlišují především pojetím závěrečného věnečku, který se odehrává ve velmi slavnostním rázu. Dívky mají na sobě dlouhé bílé svatební šaty, večer zahajuje oficiální nástup absolventů, jež trvá v rozmezí 10–25 minut. Po něm se odehrává až do první přestávky zhruba dvouhodinová formální část, v níž prezentují absolventi tanečních kurzů své nově nabyté taneční umění, předávají si v dárkových volenkách kapesníčky, květiny či jiné dárky, nejoblíbenější tanečníci a tanečnice s největším počtem dáreků bývají veřejně vyhlášeni, stejně jako vítězné páry taneční soutěže, jež probíhá na poslední taneční lekci. Úvodní část zakončuje sólo pro garde, kdy se na taneční parket dostanou i rodiče či další rodinní příslušníci, aby si zatančili s čerstvými absolventy.

Taneční Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska a potažmo dalších mimopražských tanečních mistrů se liší i v dalších formálních aspektech, kterým bude nyní věnována pozornost.

7. 1. Délka kurzu, výukových lekcí

Základním rozdílem pražských a mimopražských *tanečních* je délka celého kurzu. V Praze bývají taneční kurzy zahajovány většinou na přelomu září a října a končí koncem března, trvají tedy téměř půl roku. V současné době nabízejí všechny sledované pražské taneční školy *taneční* pro mládež v délce 36 vyučovacích hodin, délka jedné vyučovací hodiny je stanovena na 45 min. Ve skutečnosti se tedy kurz skládá z 18 výukových lekcí, kdy každá lekce trvá 90 min a je rozdělena 10- až 15minutovou přestávkou. Pouze v případě TŠ Vavruška je do celkového penza hodin počítán seznamovací večer, první prodloužená a lekce stolování, výukových tanečních lekcí je tedy pouze 13. Průběh pražských *tanečních* je také většinou narušován pauzami v podobě podzimních, vánočních i jarních prázdnin, kdy většina škol z důvodu předpokládané absence žáků lekce nepořádá.

V Jičíně jsou taneční kurzy tříměsíční, začínají v půlce září a končí týden před Vánoci.⁴¹³ Celý kurz zahrnuje 9 výukových lekcí o délce tří hodin čistého času, což vychází na více než 3 vyučovací lekce po 45 minutách, neboť v průběhu lekce je zařazena pouze jedna třicetiminutová přestávka.

Letní taneční kurzy začínají v polovině června a končí na přelomu července a srpna, trvají šest týdnů, přičemž po dobu školního roku se odehrává výuka jednou týdně, o prázdninách se pak konají taneční lekce a prodloužené dokonce dvakrát, někdy i třikrát týdně. Penzum výukových lekcí zůstává stejné jako u podzimních *tanečních*, kurzy zahrnují dvě či tři prodloužené a věneček. Výukové lekce trvají 2,5–3 hodiny čistého času.

Odlíšná délka kurzů ve sledovaných lokalitách může mít historické kořeny, ale také ryze pragmatické odůvodnění. Roli sehrává náročnost osvojovaného repertoáru, který se v průběhu 19. a 20. století proměňoval. Zároveň se vyvíjelo i společenské vnímání, kdy je jedinec zralý vstoupit do taneční společnosti. Ještě v 19. století bývalo běžné, že jedinec prošel několik tanečních kurzů za sebou, než se zúčastnil svého prvního plesu.⁴¹⁴

Taneční kurz, který absolvoval Richard Šantrůček v roce 1881 v Praze u tanečního mistra Josefa Pohla, tehdy zahrnoval celkem šestnáct výukových lekcí, které se konaly dokonce dvakrát týdně, absolvování celého kurzu tedy zabralo dva měsíce.

V první polovině 20. století se v Praze organizovaly pro mládež tříměsíční kurzy. Ve dvacátých letech 20. století je v inzerci avizoval Gustav Jirák či Karel Šusser a zahajovaly se tehdy dvakrát do roka, v lednu a na podzim.⁴¹⁵ Ve třicátých letech máme tříměsíční kurzy doložené i u Oplťovy taneční školy.⁴¹⁶ Běžnou praxí byly i v padesátých letech. Jedna výuková lekce tehdy trvala většinou dvě hodiny čistého času.

⁴¹³ Zdá se, že v dalších městech České republiky jsou čtyřměsíční kurzy běžnější, i když mnohdy bývají zahajovány až na začátku října a končí v lednu (např. TŠ Starlet Brno, TŠ Vavruška v Plzni).

⁴¹⁴ „Dříve zejména hoši chodili do tanečních hodin několik roků, než se odvážili jít na ples, zatímco dívkám stačil a musel stačit jeden kurs začáteční nebo základní a jen někdy ještě kurs pokračovací,“ popisuje Marie Schäferová dobovou praxi přibližně kolem let 1880–90. Viz M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 1. díl – Praha a Kaskova škola do r. 1919*, s. 64/37.

⁴¹⁵ Vyplývá např. z inzerce Gustava Jiráka uveřejněné v *Taneční revue*, leden 1926, roč. II, č. 3–4, s. 44, dále např. inzerce na taneční kursy Karla Šussera v *Taneční revue*, září 1928, ročník IV., č. 9; z nedatovaného letáku Kaskovy taneční školy ze třicátých let 20. století uloženého ve fondu Kaskova taneční škola, Archiv hl. m. Prahy

⁴¹⁶ Letáky z let 1934–1937, kurzy pro mládež se konaly říjen–prosinec a leden–březen. Více viz: *Oplťova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-optl.cz/letaky/>

Prodloužení pražských tanečních kurzů, při kterém došlo de facto ke spojení základních a pokračovacích kurzů v jeden, nastalo zřejmě v šedesátých letech. Důvodem byla jednak snaha o zvýšení úrovně tanečnosti a kvality projevu na tanečních zábavách, ale zároveň záměr zajistit tanečními mistrům pracovní náplň na delší dobu.⁴¹⁷

V dochovaném letáku tanečních kurzů Břetislava Oplta se uvádí: „Od podzimního období 1963 pro taneční sezonu 1963–64 od září do května zavádíme nové uspořádání pro kurzy společenské výchovy a společenského tance. Časový rozsah jednoho cyklu bude 72 vyučovacích hodin včetně 4 tzv. prodloužených tanečních hodin. Tyto cykly budou mít návaznost od září do května příštího roku (nebo od ledna do prosince vždy v tanečních sezonách).“⁴¹⁸ Domnívám se, že tento model byl nastaven i v dalších tanečních kurzech v Praze. Tehdy jejich podobu určoval Ústřední poradní sbor pro společenský tanec, který spadal pod Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti. V návrhu směrnic pro zřizování tanečních kurzů z roku 1962 se totiž uvádí, že základní kurzy se mohou spojit s prvním stupněm pokračovacího kurzu a takový „rozšířený základní kurs“ v rozsahu 84–90 hodin se organizuje v průběhu školního roku.⁴¹⁹ I z dalších letáků na taneční kurzy vedené Břetislavem Opltem je patrné, že se kurzy v Praze konaly od září do dubna a minimálně v sezoně 1971/1972 zahrnovaly 72 vyučovacích hodin. V dalších letácích ze sedmdesátých a osmdesátých let počet lekcí není specifikován, ale domnívám se, že se příliš neměnil. Pokud budeme předpokládat, že čtyři prodloužené zahrnuté do programu kurzu trvaly každá šest vyučovacích hodin, vycházel by rozsah kurzu na 24 výukových dvouhodinových lekcí.

Od devadesátých let 20. století můžeme naopak pozorovat trend, kdy dochází ke zkracování délky tanečního kurzu. Bývalá ředitelka TŠ Národního domu na Vinohradech Růžena Chladová v rozhovoru uvedla, že záhy po revoluci došlo ke snížení počtu lekcí v místní škole z 22 na 20. Z dochovaných letáků pak vyplývá, že od sezony 2012/2013 počet výukových lekcí klesl na 18. Praxe byla v každé taneční škole zřejmě jiná. Opltova taneční škola totiž nabízela ještě v sezoně 1999/2000

⁴¹⁷ Problematiku zaměstnanosti tanečních učitelů nastínil Zdeněk Jírový. Tvrdil, že je nutné „vytvořit reálné možnosti celoročních stálých pracovních úvazků ve formě hlavního povolání. Více viz Zdeněk Jírový. „Co potřebuje společenský tanec“. *Taneční listy*. 1967. č. 10, s. 16.

⁴¹⁸ *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

⁴¹⁹ Návrh thesís jednotlivých částí směrnic pro zřizování kursů společenského tance a společenského chování ze dne 16. 10. 1962. je uložen ve Fondu ÚKVČ, B 4317, Národní archiv.

22 lekcí, z dalšího letáku je patrné, že minimálně od sezony 2005/2006 klesl počet lekcí i v této škole na 20. Jak vyplynulo z rozhovorů, důvody pro zkracování kurzu byly především ekonomické, ubráním lekce se snížily náklady na pronájem prostor i platy členů kapely, jež výukové lekce doprovázela.

V Jičíně byl vývoj tanečních kurzů do jisté míry obdobný. V druhé polovině 19. století, kdy výuku zajišťovali zřejmě pouze kočovní taneční mistři (př. Josef Blecha v letech 1871/72), trval taneční kurz šest týdnů.⁴²⁰ Tuto praxi pozorujeme i v roce 1917, kdy Bohumil Jůza uspořádal od ledna šestinedělní kurz.⁴²¹ Z jičínské kroniky pak vyplývá, že se *taneční* za první republiky konaly většinou už jen na podzim, začínaly na přelomu září, října, výjimečně i v listopadu a končily v polovině prosince či případně v lednu.

V letech 1948 a 1949 se konaly v Jičíně závěrečné věnečky tanečních kurzů až v únoru.⁴²² Zápis v kronice však neuvádí další podrobnosti, ze kterých by bylo možné usuzovat, zda se prodloužila délka kurzů, nebo jen odsunulo jejich zahájení na později. V roce 1955 probíhaly *taneční* pouze od 19. září do 12. listopadu, tedy necelé dva měsíce.⁴²³ Je možné, že spíše než ke zkrácení délky kurzu probíhala výuka intenzivněji, tj. vícekrát týdně.

V druhé polovině padesátých let se navíc v jičínské kronice dozvídáme, že se pořádaly každoročně dva věnečky, jeden většinou v prosinci, druhý s poloviční návštěvností v březnu, z čehož bychom se mohli domnívat, že se v tuto dobu zavedla i zde tradice pokračovacích kurzů. Bližší informace o rozsahu kurzů přináší kronika až v roce 1960. Základní taneční kurz tehdy obsahoval 48 vyučovacích hodin a pokračovací kurz 36.⁴²⁴ Statistiky pro rok 1969 uvádí, že taneční kurz zahrnoval 12 výukových lekcí.⁴²⁵ Oboje odpovídá modelu, který je podrobně uveden v letáku pro Kurz společenského tance a společenské výchovy určeném pro účastníky letních *tanečních* v Turnově v roce 1979. Kurz tehdy měl 48 vyučovacích hodin (á 45 min),

⁴²⁰ Karel Kazbunda. *Můj otec, má matka* [rukopis]. Archiv Národního muzea, fond Karel Kazbunda, karton 30, i. č. 1004, s. 10–11.

⁴²¹ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín 1917, kniha č. 256, inv. č. 785, s. 72.

⁴²² *Kronika města Jičína. Příloha z roku 1948, 1949*. Státní okresní archiv Jičín, fond Městský národní výbor Jičín, neuspořádáno.

⁴²³ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Městský národní výbor Jičín, 1955, 1 kniha, neuspořádáno, s. 67.

⁴²⁴ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Městský národní výbor Jičín, 1960, 1 kniha, neuspořádáno, s. 217–218.

⁴²⁵ *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Městský národní výbor Jičín, 1969, 1 kniha, neuspořádáno, s. 52.

z čehož bylo 36 vyučovacích (tj. 12 lekcí) a 12 hodin prodloužených (tj. 3 prodloužené lekce).

I taneční kurzy v Jičíně postihlo zkracování. Když jsem absolvovala *taneční* v roce 1999, obsahoval kurz 11 výukových lekcí, z nichž každá trvala 2,5 hodiny (tj. 3 vyučovací hodiny včetně přestávky). V roce 2005 už je na letáku k tanečním kurzům ve Valdicích uvedeno 10 lekcí, avšak o délce 3 hodin, zkrácení bylo nahrazeno prodloužením lekcí. V době terénního výzkumu již bylo v harmonogramu uvedeno pouze 9 lekcí.

To, že se *taneční* na Jičínsku konají pouze na podzim, má i své praktické výhody. Mladí lidé si stihnou osvojit taneční repertoár ještě před zahájením plesové sezony, která začíná v době, kdy už mají *taneční* za sebou. Roli může také hrát vytíženost tanečních sálů. Ve Valdicích, kde kurz probíhá každý pátek, se pak totiž od ledna pořádají i plesy, a to většinou v pátek nebo v sobotu, provozování *tanečních* by v tu dobu vzájemně kolidovalo. V Praze je dle rozvrhu a počtu kurzů nejpreferovanějším dnem pro *taneční* neděle, kurzy se ale konají po celý týden vyjma soboty.

7. 2. Cena kurzovného

Pokud porovnáme cenu kurzovného v základních *tanečních* pro mládež ve sledovaných lokalitách, vychází, že nejvíce zaplatí frekventanti v Praze (základní cena při přihlášení jednotlivce se pohybuje mírně pod 4000 Kč). Kurzovné ve Valdicích a v Křinci stojí zhruba polovinu, nejméně pak zaplatí žáci v dalších letních *tanečních* (1000 Kč až 1750 Kč).

Při srovnání cen však musíme vzít v potaz další skutečnosti, které situaci komplikují. V Praze totiž všechny taneční školy nabízejí různé slevy při přihlášení větších kolektivů, párů či skupin chlapců, ve výsledku pak jednotliví žáci na kurzovném mohou ušetřit až 1000 Kč. V mimopražských kurzech, jež byly objektem terénního výzkumu, nabízejí drobnou slevu při přihlášení celého páru pouze někteří pořadatelé (př. Křinec).

Součástí kurzovného je u většiny pražských škol také tzv. gardenka, jež je určena pro doprovod žáků. Pouze v TŠ Národního domu na Vinohradech na ni mají nárok pouze dívky. V mimopražských *tanečních* si gardenku musí doprovod zakupovat zvlášť, její cena se pohybuje v rozmezí od 300 Kč do 800 Kč.

Zásadním rozdílem však je, že mimo Prahu mají žáci v rámci kurzovního zahrnutí i vstup na všechny doprovodné akce (tedy prodloužené a věnečky), doprovod má vstup taktéž započítán v gardence.⁴²⁶ Oproti tomu v Praze si musí žáci i jejich doprovod vstupenky na všechny prodloužené a plesy kupovat, přičemž ceny se pohybují v rozmezí od 200 Kč do 400 Kč. Pouze v TŠ Vavruška mají vstup na první prodlouženou žáci zdarma, počítá se totiž do celkového penza 36 výukových hodin.

Do kalkulace ceny se pak promítá obecně vyšší cena služeb v Praze, značnou položku zřejmě tvoří nájem tanečních sálů, honoráře pro živou kapelu, či odměny pro další personál. Náklady jsou zde vyšší i proto, že se taneční kurz skládá z více výukových lekcí. V Praze se také jedná většinou o soukromé školy,⁴²⁷ výuka v *tanečních* a jejich pořádání je mnohdy hlavní obživou tanečních mistrů, kteří jsou zároveň majiteli. Oproti tomu pořadatelství letních *tanečních* je většinou v rukou místních spolků či obecního úřadu, jak vyplynulo z rozhovorů s některými pořadateli, personál, který zajišťuje základní obsluhu (pokladní, šatnářky, obsluha za barem), mnohdy tuto činnost vykonává dobrovolně za nulovou či pouze symbolickou odměnu. Příjem z kurzovního a vstupného tak především pokrývá náklady na honorář pro tanečního mistra a kapelu, nájem bývá v těchto lokalitách téměř nepatrný, hradí se mnohdy pouze provoz.

Zajímavou skutečností je rozdílná cena kurzovního pro chlapce a dívky, která byla a stále je běžná v některých pražských *tanečních*. Při zkoumání archivních pramenů se totiž ukázalo, že vyšší kurzovné pro dívky bývalo zvykem i v minulosti. Irma Zedníková se snažila naznačit několik důvodů, jež tento fakt ozřejmují: „Řekla bych, že má tato diference původ (bohužel) ještě v době, kdy byly taneční kurzy velkou společenskou událostí pouze pro majetné. Maminky sem přiváděly své dcerky s vědomím, že se tady ‚udají‘, že se zde dívky seznámí se svým nastávajícím, avšak vždy ‚dobře situovaným‘ ženichem“.⁴²⁸ Jako důvod, proč se tento rozdíl školného zachoval v Praze i v socialistické společnosti uvádí nutnou výbavu, jež je v případě společenského obleku chlapce finančně nákladnější než u dívek, kde šaty „šikovná maminka může za pár korun ušít sama.“⁴²⁹ Zároveň však přiznává, že je to také strategie, jak dostat do *tanečních* dostatek chlapců. V prospektu tanečních kurzů Břetislava Oplta na sezonu 1963/64 je rozdílná cena pro dívky a chlapce zase

⁴²⁶ Pouze v Kopidlně neplatí gardenka na tzv. věneček.

⁴²⁷ vyjma TŠ Národního domu na Vinohradech.

⁴²⁸ Irma Zedníková. *Do tanečních*. Praha: Práce, 1969, s. 11.

⁴²⁹ *Tamtéž*.

odůvodněna zahrnutím vstupného pro doprovod dívek, který byl tehdy povinný.⁴³⁰ Ač už byl důvod jakýkoli, rozdíl cen pro obě pohlaví byl v některých dobách poměrně propastný, na začátku čtyřicátých let platily v Praze dívky za studentské *taneční* dokonce pětinasobek toho, co chlapci.⁴³¹

Určování nějakých finančních mezí bylo v první polovině 20. století zřejmě jednou z kompetencí Svazu tanečních mistrů. V archivním fondu této organizace se dochoval *Sazebník honorářů* platný od 1. ledna 1941, ze kterého vyplývá, že součástí programu valného shromáždění bylo stanovení nejnižší možné ceny kurzovního pro frekventanty studentských a všeobecných *tanečních* či kurzů pro starší.⁴³² Domnívám se, že smyslem této aktivity byla snaha zamezit cenové válce mezi konkurenčními tanečními mistry, jež by celkově poškozovala společenskou úroveň a vnímání prestiže stavu tanečních mistrů. Výše nejnižšího možného kurzovního se v roce 1941 odvíjela i od velikosti obce. Tento dochovaný materiál je také důkazem, že odlišná cena *tanečních* pro pány a dámy byla běžná po celém území tehdejšího protektorátu a zřejmě tato praxe platila i mnohem dříve, jak dokládají například četné záznamy v kronice města Jičína z první poloviny 20. století.⁴³³

Z dochovaného sazebníku je však patrné, že výrazný rozdíl kurzovního pro dívky a chlapce byl především ve vnitřní Praze,⁴³⁴ kde měl činit nejnižší honorář pro dívku ve studentských kurzech 250 K, zatímco pro chlapce pouze 50 K, v dalších pražských čtvrtích pak cena pro chlapce zůstávala stejná, pro dívky se však snižovala na 150 K nebo dokonce 80 K.⁴³⁵ V městech nad 30 000 obyvatel pak měla cena pro dívky začínat na 160 K a pro chlapce na 90 K, pro další města a obce pak byla postupně ponižována jak u chlapců, tak i u dívek. V městech a obcích s méně než 5000 obyvateli pak bylo stanoveno nejnižší kurzovní pro dívky 100 K a pro chlapce 60 K.

⁴³⁰ Kurzovní v rozsahu 72 h stálo 144,- Kčs, Místenka pro garde 50,- Kčs, Zápisné – 10,-Kčs, v součtu je tedy uveden celkový poplatek pro tanečnický 154,- Kčs a pro tanečnici včetně garde 204,- Kčs. *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

⁴³¹ Sazebník platný od 1. 1. 1941. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

⁴³² Viz *Tamtéž*.

⁴³³ V kronikách z let 1919, 1921, 1925, 1926, 1928, 1929, 1931, 1934 a 1935. *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, 1919 a 1921, kniha č. 256, inv. č. 785; 1925 a 1926, kniha č. 257, inv. č. 786; 1928, kniha č. 258, inv. č. 787; 1929, kniha č. 259, inv. č. 788; 1931, kniha č. 260, inv. č. 789; 1934, kniha č. 261, inv. č. 790; 1935, kniha č. 262, inv. č. 791.,

⁴³⁴ Tehdy spadaly pod tzv. vnitřní Prahu čtvrti: I., II., III., IV., V., VI., XII. a XIX.

⁴³⁵ V tzv. obcích Velké Prahy či ve čtvrtích XV. a XVII.

V Jičíně pak ale minimálně od roku 1953 platili dívky i chlapci za kurz *tanečních* stejnou částku.⁴³⁶ Zřejmě se tak stalo změnou politického režimu, kdy pořádání tanečních kurzů přešlo z rukou tanečních mistrů a spolků do osvětových besed, kulturních domů apod. Proč se však tato změna neodehrála v Praze, se mi bohužel nepodařilo zjistit. Domnívám se, že v hlavním městě mohl skutečně být výraznější nepoměr mezi zájemci z řad dívek a chlapců a nižší cena pro chlapce fungovala jako motivátor. V kurzech Břetislava Oplta platili v polovině sedmdesátých let chlapci za kurz 150 Kč, zatímco dívky 350 Kčs.⁴³⁷ Na počátku devadesátých let stálo kurzovné pro dívky dokonce třikrát tolik co pro chlapce, dívkám však byla při zápisu nabízena sleva 80 Kčs za doporučení alespoň jednoho chlapce.⁴³⁸

Na začátku terénního výzkumu v roce 2014 byla v Praze stále běžná praxe odlišné ceny kurzovného pro chlapce a dívky, přičemž rozdíl činil mnohdy více než 1000 Kč. Od sezony 2016/2017 však nastavily tři soukromé školy (TŠ Plamínek, TŠ Hes, TŠ Vavruška) na základě společné domluvy novou cenovou politiku, jež výši kurzovného pro obě pohlaví postavila na roveň. Oficiálním argumentem mohla být obava, že by předešlý postup mohl být z hlediska zákona považován za diskriminační, nicméně důvod byl především spíše ekonomický, jak jsem se dozvěděla od jednoho tanečního mistra mimo záznam. Výše kurzovného pro dívky byla vnímána jako příliš vysoká, aby se inflace a případné rostoucí náklady na uspořádání *tanečních* mohly promítnout v obecném navýšení cen kurzovného pro obě pohlaví. Takto se zdražení dotklo pouze chlapců, zatímco dívkám se kurzovné někde pouze drobně, jinde výrazněji zlevnilo. Chlapci tímto také získali nárok na gardenku pro doprovod zdarma. Situace se však zřejmě stále vyvíjí a ke konci terénního výzkumu udržela stejnou cenu pro obě pohlaví TŠ Vavruška a TŠ Plamínek, zatímco majitel TŠ Hes opět zavedl nižší kurzovné pro chlapce. TŠ Národního domu na Vinohradech na změnu cenové politiky svých konkurentů nijak nezareagovala.

⁴³⁶ Ačkoli jsou zmínky o tanečních v druhé polovině 20. století v jičínské kronice spíše výjimečné, výši kurzovného nalezneme v zápisu o tanečních z let 1953, 1960, 1966, 1970 a 1986. *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Městský národní výbor Jičín, neuspořádáno.

⁴³⁷ Leták ze sezony 1976/1977. *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

⁴³⁸ Leták ze sezony 1991/1992. *Opltova taneční škola* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecni-oplt.cz/letaky/>

7. 3. Taneční kurzy jako společenská událost

Mimopražské taneční kurzy se ve sledovaných lokalitách těší mnohem větší návštěvnosti diváků. Tato skutečnost mě vede k domněnce, že zde mají *taneční* mnohem větší společenský význam než v Praze, dá se konstatovat, že je návštěvníci vnímají jako důležitou společenskou událost. V roli diváků se zde na *taneční* chodí dívat nejen rodiče žáků, ale často i širší příbuzenstvo, známí, kamarádi a na vesnicích i sousedé („Sousedka má v *tanečních* vnučku, tak jsem se na ni přišla podívat.“)⁴³⁹ Motivem návštěvy *tanečních* u rodičů může být i setkávání se svými spolužáky a přáteli, již chodí na kurz doprovázet své děti.⁴⁴⁰ Na prodloužené a věnečky se vrací často i bývalí absolventi kurzů, kteří si mohou také zatančit, mezi diváky je možné zahlédnout i budoucí adepty, jež se přišli podívat, co je za rok čeká. Pokud žáci navštěvují *taneční*, jež nejsou v místě jejich bydliště, sehrávají rodiče také roli odvozu, jejich přítomnost na lekci je tedy nezbytnou nutností.

V Praze navštěvuje běžné výukové lekce minimum rodičů. Na kurzech, kam chodí 80–100 tanečních párů jsem obvykle napočítala přibližně kolem 20–30 rodičů. Doprovod žáků tvořili ve valné většině případů matky, v mizivém poměru pak otcové, případně kamarádi či partneři. Své garde tedy měla v *tanečních* jen sedmina či osmina žáků. Oproti tomu například ve Slatinách, kam v roce 2015 chodilo do *tanečních* 20 párů, bylo na všech lekcích, kterých jsem se účastnila, minimálně 80 diváků, tedy na každého žáka připadaly čtyři doprovázející osoby. V Praze se větší návštěvnosti těší pouze první výuková lekce a pak doprovodné akce. Divácká návštěvnost zde údajně začala upadat po revoluci v devadesátých letech 20. století.⁴⁴¹ Jaké jsou možné příčiny jejího poklesu? Domnívám se, že jedním z důvodů může být hlavně změněná pracovní doba a větší pracovní vytížení rodičů, které koliduje s dobou, kdy se lekce obvykle pořádají (všední dny od 18h). Roli však může hrát i nezáměr rodičů („Naše to spíše nenapadlo chodit se na mě dívat do *tanečních*, je to daleko a já jsem je k tomu nějak nepobízel.“)⁴⁴² či postoj žáků, jež si doprovod nepřejí („Já jsem zakázala, aby se chodili dívat na lekce, ale plesy a prodloužené, to vždycky šli.“)⁴⁴³. Praha také nabízí větší možnosti kulturního vyžití,

⁴³⁹ Rozhovor s diváčkou *tanečních* ve Slatinách ze dne 8. 7. 2015.

⁴⁴⁰ Jak vyplynulo z terénního pozorování Doroty Gremlicové v *tanečních* v Kladně.

⁴⁴¹ Soudě podle informací starších tanečních mistrů z rozhovorů.

⁴⁴² Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 2. 2015.

⁴⁴³ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

zvláště pro bývalé absolventy, jež, mám pocit, se do *tanečních* za účelem tance na prodloužených apod. příliš nevrací.

V některých tanečních kurzech v Praze se ani nepočítá s aktivní taneční účastí rodičů. V Národním domě na Vinohradech se za bývalého vedení na Zimním ani závěrečném Květinovém plese neodehrávalo tzv. sólo pro garde, kdy si rodiče mají zatančit se svou ratolestí. Chybělo i na Jarním plese TŠ Plamínek. A i když bylo v ostatních kurzech a tanečních školách sólo pro rodiče zařazeno, nebyl taneční parket zaplněn natolik, aby to odpovídalo dvojnásobku počtu žáků.

Pokud se ohlédneme do minulosti, shledáme, že bylo naopak v případě dam dokonce povinností, aby měly s sebou své garde, tedy matku či její zástupkyni.⁴⁴⁴ Ty dokonce svobodné dívky doprovázely i na ples. Domnívám se, že přítomnost garde zaručovala zřejmě větší poslušnost žáků a znemožňovala snahy mladých tanečníků o intimní sblížení. Jak ve svém deníku popisuje například Richard Šantrůček: „Paní Novotná churavěla a dala se zastupovat. Bylo tedy následkem toho vše volnější a veselejší a zdrželi jsme se až do devíti hodin.“⁴⁴⁵

Zajímavé je, že množství doprovázejících bylo v tanečních školách alespoň v první polovině 20. století omezováno. V letáku taneční školy Gustava Jiráka se pro sezonu 1930/1931 píše: „Uvádění hostí není v žádném kursu povoleno.“⁴⁴⁶ Toto nařízení se však týkalo pouze výukových lekcí, na prodloužené a další podobné akce hosté přijít mohli. Dívky však do lekcí musela doprovázet pouze jedna gardedáma.⁴⁴⁷ Stejná pravidla platila i v Kaskově taneční škole.⁴⁴⁸

Přítomnost rodičů ve sledovaných mimopražských *tanečních* má hned několik důsledků. Dozor v podobě garde funguje především jako sociální kontrola, která má vliv na přítomnost žáků na lekci a jejich setrvání v kurzu. Z pozorování i z letité praxe partnerky tanečního mistra vyplývá zkušenost, že v kurzech s větší diváckou návštěvností dochází ke zcela minimálnímu předčasnému ukončení kurzu v jeho

⁴⁴⁴ Tento požadavek je výslovně uveden například v letáku Kaskovy taneční školy z roku 1933/1934. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

⁴⁴⁵ Deníkový záznam Richarda Šantrůčka ze dne 8. prosince 1881. Přepis viz D. Gremlicová et al. *Stopy tance*, s. 73

⁴⁴⁶ Leták Taneční školy Gustava Jiráka ze sezony 1930/1931. Soukromý archiv Miroslava Brožovského.

⁴⁴⁷ Viz leták Taneční školy Gustava Jiráka ze sezony 1930/1931. Soukromý archiv Miroslava Brožovského. Dále viz leták Kaskovy taneční školy z roku 1933/1934. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

⁴⁴⁸ Nedatovaná brožura Kaskovy taneční školy. Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola.

průběhu, které je spíše způsobeno nečekanými zdravotními komplikacemi apod. Naopak v Praze podle odhadů tanečních mistrů dokončí *taneční* přibližně pouze 50–60 % všech zapsaných žáků. Nepřítomnost garde častěji podněcuje k absencím, jak poznamenal jeden žák z pražského kurzu: „Naši se dívat nechodili, to byla výhoda, takže jsem neměl problém s tím, chodit za *taneční*. Oni přišli vlastně jenom na ten vánoční ples, tam teda asi bylo vidět, že do *tanečních* nechodím pravidelně, že mi to moc nešlo, ale nějak to přešli.“⁴⁴⁹ V Praze pak předčasné ukončení tanečního kurzu ovlivňuje i jeho délka. *Taneční*, které zde trvají přibližně půl roku, jsou přerušovány vánočními a pak i jarními prázdninami, kdy se lekce nekonají, na účasti či absenci žáků se mohou promítnout i zvýšené nároky ve škole v souvislosti s pololetním vysvědčením.

Skutečnost, že téměř všichni žáci ze sledovaných mimopražských *tanečních* kurz dokončí, ovlivňuje i vnímání závažnosti závěrečného věnečku. K domlouvání tanečních párů, jež spolu půjdou slavnostní nástup, dochází mnohdy již na začátku či dokonce před zahájením *tanečních* a je svým způsobem vnímáno jako závazek vůči partnerovi či partnerce, která vyvinula iniciativu a zadala se. Taneční mistři či pořadatelé také v těchto lokalitách vyvíjí velké úsilí, aby se všichni mohli účastnit nástupu na věnečku, a to i v případě, kdy nevychází počty tanečníků do páru, vždy jsou domluveni nějakí náhradníci z řad bývalých absolventů a absolventek, již případně mohou zaskočit. V Praze se párování kurzistů na nástup na závěrečný ples řeší až při generální zkoušce, přičemž většina kurzistů má svůj taneční protějšek zřejmě také předem domluvený. Situace, kdy se nepodaří zformovat všechny účastníky do párů, řeší taneční mistři odlišně. Například v TŠ Hes se zahajovacího ceremoniálu účastní všichni absolventi. Dívky, na něž nezbyl tanečník, nastupovaly na Jarním plese v roce 2015 spolu s ostatními, ve dvojicích zakončovaly celé procesí. Naopak v TŠ Vavruška se závěrečného nástupu na Květinovém plese v roce 2015 zbylé dívky neúčastnily, což pak jedna z respondentek v rozhovoru okomentovala: „Já jsem na ten ples původně jít nechtěla, protože jsem se neměla s kým domluvit, ale pan Vavruška nám slíbil, že se všichni zadáme. Návčik nástupu byl asi hodinu před zahájením samotného plesu a prostě to dopadlo tak, že jsem tam zůstala. Strašně mě to mrzelo, bylo to hodně nepříjemný. Pan Vavruška vylezl na jeviště a říkal: ‚Toto jsou všichni absolventi letošních tanečních kurzů‘ a nebyla to pravda, protože jsme tam vzadu stály asi čtyři holky, všechny jsme tam brečely, že

⁴⁴⁹ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

nemáme toho partnera. Bylo to pro mě hrozně ponižující.“⁴⁵⁰ *Taneční* se tak mohou stát i nepříjemnou až traumatizující zkušeností.

Přítomnost většího množství diváků při výukových lekcích však nemusí být frekventanty vnímána pozitivně a může vést až k pocitům a obavám ze zesměšnění při nezdařeném tanečním výkonu: „Já nevím, je to trapný, koukají rodiče a ostatní, a když něco pokazím, tak se mi smějí.“⁴⁵¹

Z pozorování také vyplynulo, že v některých *tanečních* na maloměstech a vesnicích dochází k prezentaci jisté okázalosti až pompéznosti z hlediska společenského oděvu a úpravy zevnějšku u dam. Například v Městci Králové měly všechny dívky na prodloužených dlouhé korzetové plesové šaty z půjčoven a bylo znát, že i úpravě účesu a líčení byla věnována značná pozornost. Oproti tomu v Praze měly dívky na plesech častěji jednodušší, splývavější šaty a většinou pouze rozpuštěné neupravené vlasy. Příčinou tohoto vizuálního rozdílu může být fakt, že je *tanečním* na menších obcích přikládán větší společenský význam. Stejně tak sehrává významnou roli právě přítomnost většího počtu diváků, jež sebe i účastníky kurzu vzájemně znají.

⁴⁵⁰ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 19. 3. 2015.

⁴⁵¹ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů ve Slatinách ze dne 29. 7. 2015.

8. Způsoby výuky společenských tanců

Svou pozornost při zkoumání fenoménu *tanečních* jsem zaměřila i na způsob výuky společenských tanců, se kterými se frekventanti v průběhu kurzu seznamují. Zajímalo mě, jakou formou si žáci osvojují znalost a provádění základních kroků tanců, zda a případně jak se ve svých přístupech a používaných vyučovacích metodách⁴⁵² sledované taneční školy a mistři liší. Jak již bylo nastíněno výše, v současné době je profese tanečního mistra volnou živností, od roku 1998 neexistuje instituce, která by poskytovala kvalifikaci odpovídající potřebám tanečních mistrů pro výuku základních tanečních kurzů.

V dnešních tanečních kurzech tedy působí taneční mistři, kteří získali potřebné vzdělání, ale i jedinci bez odpovídající kvalifikace, kteří čerpají pouze ze zkušeností nabytých při práci asistenta pod dozorem zkušeného tanečního mistra („ústní“ předávání znalostí), z vlastní praxe provozování tanečního sportu či ze sledování výuky jiných tanečních mistrů. Cenným zdrojem informací pro výuku společenských tanců by mohly být taneční manuály a různé metodické příručky. Podrobně rozebranou metodiku nácviku základních kroků tanců a jejich figurací však obsahuje pouze publikace Vladimíra Buryana *Jak učit II.*⁴⁵³, která je určená podle autora začínajícím učitelům tance a případně zkušenějším. Tento materiál je však v současné době téměř nedostupný. Doporučený postup k osvojení některých základních kroků obsahují knížky *Taneční do kapsy* Jana Pavlíka⁴⁵⁴ a *Do společnosti i na taneční parket* Ivana Martina.⁴⁵⁵ Ostatní dostupné publikace, ať už české či zahraniční se věnují pouze popisům tanečních figur společenských tanců, které jsou určené pro trenéry či tanečnický tzv. soutěžního tance, tanečního sportu.⁴⁵⁶

Při analýze různých možností výuky základních kroků společenských tanců vycházím z terénního výzkumu doplněného o názory tanečních mistrů získaných při rozhovorech. V rámci pozorování nebylo v mých silách absolvovat veškeré lekce

⁴⁵² Metody výuky jsou definovány jako způsoby či postupy, jejichž prostřednictvím se dosahuje cílů (tj. osvojení vědomostí a dovedností, získání zkušeností, formování kompetencí apod.) Viz Josef Malach, *Základy didaktiky*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2003, s. 13.

⁴⁵³ Vladimír Buryan. *Jak učit II. Popisy-doporučené variace, metodický postup*. Praha: Svaz učitelů tance ČSR, 1987.

⁴⁵⁴ Jan Pavlík. *Taneční do kapsy*. Praha: Mladá fronta, 1962.

⁴⁵⁵ Ivan Martin. *Do společnosti i na taneční parket*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1991.

⁴⁵⁶ Př. *Revidovaná technika společenského tance (standard)* od Alexe Moora, přeloženo a vydáno ČSAST v roce 1989; Victor Silvester. *Modern Ballroom Dancing. History & Practice*. London: Rurnell & Sons Limited, 1977; Z. Lansfeld – J. Plamínek. *Technika standardních tanců*; Z.Lansfeld – J. Plamínek. *Technika latinsko-amerických tanců*; Petr Odstrčil. *Sportovní tanec*. Praha: Grada, 2004.

všech mistrů působících ve sledovaných školách. Popisovaný způsob výuky společenských tanců také zachycuje skutečnost z úzce časově vymezeného období, ačkoli terénní výzkum probíhal v letech 2014–2018, návštěva konkrétních kurzů probíhala s různou intenzitou.⁴⁵⁷ Následná analýza výuky jednotlivých tanců je tedy spíše ukázkou možností různých přístupů a způsobů s vědomím jejich možné proměnlivosti v čase způsobené mnoha vlivy (př. nabývání nových zkušeností v případě tanečního mistra, odlišnou pohybovou úroveň tanečníků v kurzech apod.).

V TŠ Hes, TŠ Vavruška a TŠ Plamínek jsem upřednostnila návštěvu kurzů, které vedou jejich majitelé, pro porovnání jsem se příležitostně zúčastnila lekce vedené mistry, s nimiž škola spolupracuje. Ukázalo se, že tyto školy si většinu lektorů společenského tance samy postupně vychovaly a ti tudíž uplatňují při výuce totožnou metodiku. V situaci, kdy taneční školy naváží spolupráci se zkušeným tanečním mistrem, se soustředí na sladění výsledku, tedy podoby tance a vyučovaných variací, ale do jeho způsobu výuky nezasahují. Tato praxe se týká i TŠ Národního domu na Vinohradech, kde působí tři taneční mistři se zcela odlišnou taneční minulostí.

Pokud bychom měli způsob výuky nějak generalizovat, shledala jsem, že existují dvě pojetí. První z nich odkazuje spíše k „analytickému“ přístupu, osvojování základních kroků tanců probíhá aplikací různých průpravných cvičení (vyšlapávání rytmu, postupné učení základního kroku po určitých částech, v případě kolových tanců v postupném otáčení páru nejdříve o čtvrtinu kruhu, později o třetinu apod.). Druhý způsob připomíná spíše osvojování tance v tradičním prostředí, kdy je vyučován rovnou finální tvar (tj. celý základní krok najednou, v případě kolových tanců otáčení rovnou o polovinu kruhu apod.). Jak k tomu poznamenal jeden taneční mistr: „Když je budu učit polotvary, tak hrozí, že nedojdou do oné finální podoby, zatímco když je nebudou znát, nezbyde jim nic jiného, než se naučit tanec, tak, jak má vypadat.“⁴⁵⁸ Nedá se však konstatovat, že by taneční mistři vyznávali některý z těchto přístupů bez ohledu na tanec. Naopak je zajímavé, že oba přístupy při výuce jednotlivých tanců různě kombinují. Někteří mistři učí například *foxtrot* postupnou úpravou podoby základního kroku a v tanci *cha-cha* rovnou finální tvar základního kroku, zatímco jiní

⁴⁵⁷ Př. Návštěvy kurzů TŠ Vavruška se odehrávaly především v sezoně 2014/2015 a pouze příležitostně v sezoně 2017/2018, TŠ Národního domu na Vinohradech byla mapována v sezoně 2014/2015 (kurzy Zdeňka Řeháka) a v sezoně 2017/2018, 2018/2019 (návštěvy kurzů Martiny Skálové, Petra Fabíka a Miloslava Franty). TŠ Hes a TŠ Plamínek byla výrazněji monitorována v sezoně 2017/2018 a 2018/2019. Tanečnicí Romana Konopáskou jsem se věnovala v létě 2015, kurzy Petra Mertlíka a Jiřího Šulce jsem monitorovala průběžně v letech 2015–2018.

⁴⁵⁸ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 28. 10. 2018.

taneční mistři tyto tance učí přesně naopak (tj. *foxtrot* ve finálním tvaru a *cha-cha* postupným rozvíjením základního kroku).

Ačkoli se způsoby výuky jednotlivých tanců v podání tanečních mistrů liší, dá se vyzorovat jakýsi model. Z hlediska výukových metod převládá při výkladu společenských tanců metoda pohybové demonstrace,⁴⁵⁹ tedy názorné předvedení látky tanečním mistrem, doplněné poté o slovní popis a vysvětlení jednotlivých pohybových úkonů a jejich správného provedení.

Všichni taneční mistři, ať už vědomě nebo nevědomě následují při výuce nové látky postup, který ve své publikaci nastínil i Vladimír Buryan:

- 1) předvedu,
- 2) vysvětlím,
- 3) naučím,
- 4) nechám předvést žáky,
- 5) opravím chyby,
- 6) znovu předvedu a vysvětlím,
- 7) pak opět žáci – na počítání bez hudby, s počítáním i hudbou, s přerušovaným počítáním a s hudbou, bez počítání a s hudbou. Nejdříve v pomalém tempu všechno, jak zde uvádím, pak v tempu rychlejším, potom případně střídavém a nakonec v tom správném.⁴⁶⁰

Při osvojování nové látky nejdříve taneční mistr s partnerkou předvede krátkou ukázkou tance na hudbu, přičemž zatančí všechny variace, které se do konce kurzu frekventanti budou učit. Poté přistoupí k výuce základního kroku (ať už formou metodických průprav či výkladem finálního tvaru), ten se učí každý tanečník samostatně (nikoli v páru). Podle toho, nakolik se liší základní krok pána a dámy, volí taneční mistři rozmístění frekventantů na parketu. Většinou stojí žáci v kruhu na obvodu tanečního sálu čelem na střed, kde sledují a kopírují kroky, které předvádí taneční mistr a případně asistenti. Takto tančí rozmístění, pokud se kroky pána a dámy alespoň částečně překrývají (*cha-cha*, *rumba*, *polka*, *valčík* apod.). Často se také v jednodušších tancích přistupuje k tomu, že se oba učí jak pánské, tak dámské

⁴⁵⁹ Metoda používaná při výuce tělovýchovných, uměleckých, laboratorních, pracovních či technických pohybů, při níž dochází k názornému předvedení vyučujícím. Více o pohybové demonstraci viz Lubomír Mojžíšek. *Vyučovací metody*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 122–129.

⁴⁶⁰ V. Buryan. *Jak učit II.*, s. 54.

kroky, výklad začíná bez výjimky vysvětlováním pánského kroku (např. blues). Další variantou je vyučovat kroky obě pohlaví zvlášť, když stojí naproti sobě v řadách. Po osvojení samostatného provádění základního kroku se přistupuje k tanci v páru, který se provádí buď v nějaké variantě pomocného držení (za ruce, za lokty, za ramena), nebo ve finálním tvaru držení. Žáci, ať už samostatně nebo v páru zkouší kroky nejdříve na počítání a až následně na hudbu. Pokud se jedná o rychlý tanec, tančí jej zpravidla v pomalejším tempu a až v průběhu kurzů se propracovávají k požadované rychlosti. Jakmile ovládají žáci základní krok, učí se postupně i různé variace.

Při výuce uplatňují taneční mistři různé didaktické zásady.⁴⁶¹ Při metodě pohybové demonstrace dochází k uplatnění zásady názornosti. Ta nespočívá pouze v předvedení požadovaného provedení tance. Při výuce se taneční mistři mnohdy uchylují k přehnané demonstraci kroků (př. výrazné vyšlapávání kroků, výrazné přenášení váhy, markantním zvedáním chodidel). Dalším trikem, který usnadňuje pochopení vysvětlované látky v souladu s rytmem, je vyslovování směrů, principů místo prostého počítání dob (např. do-le-va místo raz-a-dva, nebo o-bej-di místo raz-a-dva apod.), čímž dochází k propojení zrakového i sluchového vjemu.

V rámci zásady soustavnosti/systematičnosti postupují taneční mistři při výuce od jednodušší látky ke složitější, tedy od výkladu základních kroků jednotlivých tanců, k výuce figur, které jsou mnohdy jen jinak prostorově rozvrženým základním krokem. Při výkladu nového tance či kroků využívají principů či prvků, které si kurzisté osvojili předtím, přičemž čas, který uplyne od vysvětlení prvních kroků po finální sestavu včetně figur, je u jednotlivých tanečních mistrů velmi individuální. Někteří razí strategii předat žákům hodně informací, ať už postupně, nebo najednou, jiní sází na to, že si tanečníci musí kroky spíše řádně zažít jejich opakovaným zkoušením. „Není umění naučit někoho tancovat za hodinu, ale naučit ho to za 15 minut, aby si to ten zbytek času stihl protancovat.“⁴⁶² Někteří předpokládají a nabádají kurzisty k tomu, aby si kroky v průběhu týdne doma zopakovali. Až do posledních lekcí kurzu pak většinou probíhá technické zdokonalování tance (práce na zlepšení držení, způsobu provádění kroků, nášlapů apod.).

⁴⁶¹ Jedná se o obecná doporučení, která se vztahují na proces učení, aby bylo nabývání nových znalostí a dovedností maximálně efektivní a účinné. Josef Malach uvádí těchto jedenáct didaktických zásad: Zásada uvědomělosti a aktivity, zásada komplexního rozvoje žáka, zásada vědeckosti, zásada spojení teorie s praxí, zásada přiměřenosti, zásada individuálního přístupu, zásada emocionálnosti, zásada trvalosti, zásada názornosti, zásada soustavnosti/systematičnosti, zásada zpětné vazby. Více Viz Josef Malach. *Základy didaktiky*, s. 26–36.

⁴⁶² Z rozhovoru s tanečním mistrem ze dne 18. 1. 2015.

Taneční mistři s ohledem na nadanost frekventantů aplikují také zásadu přiměřenosti cílů, procesů i prostředků vzdělávání vzhledem k věku, schopnostem žáků. Až na výjimky neučí v kurzech technicky náročné variace, případně s delší praxí a zkušenostmi zjednodušují osnovy, vynechávají látku, která frekventantům minulých kurzů činila obtíže. Občas se uchylují ke zjednodušování oproti soutěžní podobě tanců, aby byla látka pro žáky zvládnutelná. „Neříkáme přesně to, co je v popisu, ale co je stravitelné pro ty žáky.“⁴⁶³ nebo slovy jiného mistra: „Někdy je potřeba udělat tak trochu kozopsa, zjednodušit figuru, aby to vycházelo a šlo do hudby, lidem to pomůže, je to jednodušší, nikde nepadají, a žádného zkušeného tanečníka to neurazí.“⁴⁶⁴ A i samo předvedení tanců je v porovnání se soutěžní podobou upraveno, jak poznamenala lektorka při vzpomínce na své začátky ve výuce v *tanečních*: „Tenkrát jsem to tančila všechno pořádně, jak jsem znala ze soutěžního tance, propínala jsem důkladně nohy a tak. Mistr mi pak řekl, abych ubrala, že pak není vidět, co mají dělat, když to tančím až moc. Teď se naopak snažím tančit co nejjednodušeji. První kurz jsem se fakt snažila tančit a pak jsem pochopila, že je to vlastně na škodu, že je naopak třeba to spíše odšlapat, aby viděli ty kroky.“⁴⁶⁵

Tzv. zásadu trvalosti znalostí, která zahrnuje jednak boj se zapomínáním a výklad nových poznatků tak, aby byly pochopeny, je možné naplňovat různými způsoby. Je poměrně běžnou praxí, že probíraná látka se na následující lekci znovu zopakuje, pokud je složitější, zopakuje mistr znovu i celý výukový postup (předvede, žáci si vyzkouší sami, pak v páru, nejdříve pomalu na počítání a až následně do hudby). Tak mají šanci se látku doučit i ti, co uplynulou lekci zmeškali. Efektivní způsob utvrzování znalosti je nechat žáky náležitě si osvojit nově naučené opakovaným zkoušením, tj. zatančit si v průběhu lekce novou figuru alespoň dvakrát, třikrát a ideálně pokaždé s jiným tanečním partnerem, což už ovšem na sledovaných *tanečních* lekcích nebylo běžnou praxí, neboť mnohdy je dámská či pánská volenka vyhlášena pouze na začátku taneční lekce a po přestávce.

V rámci zásady zpětné vazby poskytují taneční mistři žákům informace o chybách v provádění tanečních kroků. Většinou se tato zpětná vazba poskytuje hromadně všem žákům najednou, taneční mistři tak opravují chyby, jichž se dopouští značná část účastníků kurzu. Názorně pak chybné kroky předvádí, upozorňují, k čemu

⁴⁶³ Rozhovor s taneční mistrovou ze dne 9. 11. 2017.

⁴⁶⁴ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 21. 1. 2018.

⁴⁶⁵ Rozhovor s taneční mistrovou ze dne 24. 3. 2018.

vedou, a poskytují návod, jak se jich vyvarovat. Odstraňovat chyby jednotlivců při tanci je spíše úkolem asistentů, případně partnerek tanečních mistrů. Pouze v ojedinělých případech jsem viděla taneční mistry, jež aktivně opravovali tančící žáky. Ti se v momentech, když páry trénují kroky za hudebního doprovodu, soustředí na počítání do hudby, případně sledují, co činí žákům největší obtíže, a přemýšlí, jak jinak látku vysvětlit. Část z nich ale tento moment využívá k oddechu či dokonce rozhovoru s partnerkou či asistenty a žákům nevěnuje žádnou pozornost. Reálnou šanci zkontrolovat a případně opravit tančící ovlivňuje také počet párů na parketu. Ačkoli to mnohdy velikost sálu umožňuje, zdá se mi, že naučit dobře tančit mnohdy až devadesát či sto párů najednou je téměř nemožné. Takový objem kurzistů je ovšem poměrně běžný. V minulosti panovalo na maximální možný počet párů poměrně přísné omezení. Základního kurzu se mohlo účastnit nanejvýš 60 žáků, ve zcela výjimečných případech mohl být počet navýšen na 90 žáků.⁴⁶⁶

Vysoký počet frekventantů, jenž se účastní výuky, také znesnadňuje naplnit zásadu individuálního přístupu. Zdá se, že tempo výuky je ve většině škol přizpůsobeno tak, aby látku pochytila valná většina žáků. Ti, jež na hodině nestihnout výklad náležitě vstřebat či na lekci úplně chyběli, mohou využít individuálního doučování, které mistři v lekcích zmiňují. Kroky a variace tak vysvětlují buď sami mistři, nebo jejich asistenti v čase mezi výukou – před začátkem či po skončení lekce, případně o přestávce. V ten moment je možné uplatnit individuální přístup a pokusit se přizpůsobit vysvětlení látky konkrétnímu chápání jedince.

Ve výčtu didaktických zásad, které uvádí Josef Malach, má své místo i zásada emocionálnosti, ze které vyplývá, že vyučování probíhá lépe v pozitivní atmosféře, učitel by se proto měl snažit o její navození. Je pravda, že atmosféra ve sledovaných kurzech není všude stejná, mnohdy se v ní odráží momentální naladění, únava tanečního mistra, kterou může zapříčinit částečně i neschopnost frekventantů provést správně kroky. Umění pozvednout náladu kolektivu jistě souvisí i s charismatem a naturelem tanečního mistra. Pozitivně naladění kurzisté mají z tanečních lekcí větší prožitek, zábavu, a o to spíše se zúčastní i dalších lekcí. Někteří taneční mistři tak často motivují výkony frekventantů svých kurzů pochvalou či výroky typu: „můžete si zatleskat“. V rozhovorech s lektory kurzů pak několikrát

⁴⁶⁶ Vyplývá z osnov pro kurzy společenského tance a společenského chování pro školní rok 1972/1973 vydaných Ústavem pro kulturní a výchovnou činnost. Osnovy jsou uloženy ve fondu KSČ_ÚV_B oborový archiv, karton 35. Národní archiv. Stejný počet žáků je pak uveden i v osnovách pro rok 1983.

přirozeně zaznělo, že se snaží, aby *taneční* považovali žáci za příjemně strávené chvíle: „Chci udělat *taneční* tak, aby to lidi bavilo, aby tam chodili dobrovolně a rádi. Cílem mé práce je, abych v nich vzbudil lásku nebo alespoň pozitivní vztah k tanci.“⁴⁶⁷ Jak toho docílit? Někteří taneční mistři přiznávají, že kvůli tomu částečně upozadují tance, které považují za obtížné: „Polka a valčík jsou důležité tance, ale zase je s tím tolik netrámím, protože vidím, že jim to nejde a jsou z toho otrávení. Pro mě je nejdůležitější, aby je to chytlo, bavilo, aby vydrželi, zjistili, že je to fajn a nechodili místo *tanečních* do hospody a samozřejmě se je snažím naučit tancovat, ale rozhodně kladu prioritu na zábavu.“⁴⁶⁸ Nebo další mistr: „Myslím si ale, že pokud je budeme na polce, foxtrotu apod. drezurovat příliš dlouho, tak si řeknou, že to stálo za prd a příště nepřijdou. Nebudou pak umět nejen polku, ale ani další tance, snažím se je neotrávit.“⁴⁶⁹ Jak se ukazuje, je obtížné vyvážit, nakolik důkladně se výkladu tance věnovat, aby si jej kurzisté dobře osvojili, a přitom jim ona výuka připadala příjemná. Ono „otrávení“ se může dostavit nejen z přílišného opakování a drezurování, ale naopak i z pocitu, že žáci tanec nedokážou uspokojivě zatančit: „Nejsem zastánce toho odučit a jít od látky dál. Pokud vidím, že nějaká variace dělá problém, vracím se k tomu, probírám to znovu, aby neodcházeli z kurzu znechuceni, že to neumí.“⁴⁷⁰

Co je tedy kromě zábavy dalším cílem tanečních mistrů, čeho se snaží ve výuce dosáhnout? Primárním účelem návštěvy tanečních kurzů je naučit se tančit. Je to natolik samozřejmé, že tento aspekt taneční mistři nezmiňovali, ale šli dále v jeho rozboru. Poměrně často kritizovali způsob práce, kdy taneční mistr učí pouhé sestavy, tedy sled figur do variací, které tanečník mechanicky opakuje, aniž by je obměňoval. „Já neučím sestavy, ale učím od začátku kombinovat prvky.“⁴⁷¹ I ve výuce pak skutečně upozorňovali na možnosti variability prvků a někteří dávali žákům prostor pro zkoušení různých kombinací figur, nicméně při pozorování tanečních výkonů kurzistů na závěrečném plese si dovoluji konstatovat, že se téměř všichni drželi natrénovaného sledu figur. Další taneční mistr zmínil, že jeho cílem je předat tzv. parketovou moudrost: „Snažím se dětem předat, že to není o tom, umět

⁴⁶⁷ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 11. 5. 2015.

⁴⁶⁸ Rozhovor s taneční mistrovou ze dne 23. 3. 2018.

⁴⁶⁹ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 28. 3. 2018.

⁴⁷⁰ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 19. 3. 2018.

⁴⁷¹ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 5. 6. 2015.

mraky variací, ale umět je použít, vyhnout se například díky jejich využití dalšímu páru na parketu.“⁴⁷²

Jak vyplynulo z rozhovorů, taneční mistři si stojí za svým způsobem výuky, při konzultaci odlišných možností a přístupů vyjadřovali spíše argumenty podporující vlastní postupy, které považují za léty prověřené. To ovšem zároveň neznamená, že by příležitostně neexperimentovali a nezkoušeli jiné alternativy, a to zvláště na počátku své lektorské kariéry: „Samozřejmě je to někdy pokus – omyl, člověk si potřebuje osahat metodiku, někdy to vyjde, vidí, že na poprvé je to dobré a může to aplikovat dál. Někdy ale třeba zjistí, že to lidé nechytají a že je to třeba podat jiným způsobem.“⁴⁷³ Jiný způsob je ale třeba hledat i ve chvíli, kdy osvědčené postupy na konkrétní skupinu tanečníků neplatí. Inspiraci pak hledají i v tanečních manuálech: „Mám příručku od Buryana, nahlédnu do ní vždy, když mi něco osvědčeného na dané skupině lidí nefunguje, tak přemýšlím, jak to naučit jinak.“⁴⁷⁴

8. 1. Metodika výuky základních společenských tanců

Při zkoumání metodiky výuky jsem se zaměřila na základní repertoár společenských tanců, kterému se ve výuce věnují všichni sledovaní taneční mistři a taneční školy. Jedná se o tance *blues*, *polka*, *valčík*, *waltz*, *tango*, *foxtrot*, *cha-cha*, *jive*, *rumba* a *samba*.⁴⁷⁵ V osnovách některých tanečních škol se sice vyskytují i další tance např. *čardáš*, *mambo*, *salsa*, *rokenrol*, *country tance* apod., ale jelikož se vyučují spíše ojediněle a jejich praktické využití při tanečních příležitostech typu plesů apod. není tak široké, nebudu se jimi v této kapitole zabývat.

Před zahájením výuky tanců zařazují někteří taneční mistři na první lekci kurzu také stručný výklad a praktickou ukázkou správného držení těla. Dále si kurzisté v rozmístění na kruhu osvojují základní taneční směry (čelem, zády a pravým a levým bokem do směru tance) a setkala jsem se také s tím, že taneční mistři nechávají kurzisty pochodovat do hudby, aby si ověřili jejich rytmické cítění, soulad pohybu s hudbou. Případně je na programu první lekce zařazen disco tanec, ve kterém si kurzisté procvičí do hudby kroky vpřed, vzad, stranou, případně i otáčky.

⁴⁷² Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 21. 1. 2018.

⁴⁷³ Rozhovor s taneční mistrovou ze dne 22. 3. 2018.

⁴⁷⁴ Rozhovor s taneční mistrovou ze dne 25. 4. 2018.

⁴⁷⁵ *Sambu* a *rumbu* nevyučují pouze dva taneční mistři na Jičínsku.

Pořadí tanců v této kapitole vychází z jejich uspořádání do logických celků, které nabízí ve své knize Radoslav Balaš⁴⁷⁶ a které jsem pro tyto účely zjednodušila.⁴⁷⁷

1. Tance standardní – waltz, foxtrot, tango
2. Tance latinskoamerické – cha-cha, rumba, samba
3. Tance jazzové – blues, jive
4. Tance kolové – polka, valčík

Nabízelo by se i chronologické řazení podle toho, jak jsou tance v kurzech za sebou vyučovány, jelikož ale v současné době neexistují univerzální osnovy, jimiž by se taneční mistři řídili, a praxe ukázala, že jsou mezi programy sledovaných škol a mistrů poměrně velké rozdíly, pozbylo toto řazení smyslu. Při popisu figur používám terminologii, jež je uváděna v publikacích *Technika standardních tanců* a *Technika latinskoamerických tanců* autorů Zdeňka Lansfelda a Jiřího Plamínka.⁴⁷⁸

8. 2. Standardní tance

Waltz (3/4 takt, tempo 28–30 taktů za minutu, tj. 84–90 MM⁴⁷⁹)

Waltz je pomalým tancem, který bývá zařazován v programech tanečních škol na začátek kurzů, a to většinou na první, případně druhou, výjimečně až na třetí lekci. Základní krok se skládá z *uzavřených změn*. Ve zjednodušené podobě tančí pán první krok přes patu vpřed po směru tance, druhý krok vede stranou a našlapuje přes špičku, ve třetím kroku zakončí trojkrok přísunem, po kterém následuje další *uzavřená změna* tentokrát druhou nohou. Pohyb by mělo provázet snížení v prvním kroku a zdvih v druhém kroku a plynulý sestup do výchozí úrovně.

Z hlediska metodiky výuky *waltzu* jsem se setkala se dvěma odlišnými přístupy. Většina tanečních mistrů využívala při výuce metodické pomůcky zvané *waltzový*

⁴⁷⁶ Srov. R. Balaš. *Tance 20. století*, s. 31–32.

⁴⁷⁷ Nedělím dále tance ve skupinách podle jejich původu a neuvádím v přehledu tance, které patří do soutěžního řádu, ale v *tanečních* se nevyučují (tj. *slowfox* a *paso doble*).

⁴⁷⁸ Z. Lansfeld – J. Plamínek. *Technika standardních tanců*. Z. Lansfeld – J. Plamínek. *Technika latinsko-amerických tanců*.

⁴⁷⁹ taktových úderů metronomu

čtverec, který se skládá z *uzavřené změny* vpřed tančené pravou nohou následované *uzavřenou změnou* vzad levou nohou. Tanečníci se jej učili rozprostření na kruhu (v některém případě se všichni drželi za ruce) a kopírovali pohyb tanečního mistra a jeho asistentů, kteří byli uprostřed. Poté, co si osvojili tento pohyb samostatně, prováděli jej v páru v pomocném držení (za ruce, za lokty, za ramena). Až teprve později (většinou až na další lekci) přešli do standardního držení (nejdříve volného, posléze těsného) a do provádění *uzavřených změn* po směru tance.

V průběhu výuky také někteří taneční mistři využili varianty, kdy tančili kurzisté na kruhu (volně i v držení za ruce) dvě *uzavřené změny* vpřed následované dvěma *uzavřenými změnami* vzad.

V ostatních případech vyučovali mistři rovnou *uzavřené změny*, tedy trojkroky v postupu vpřed po směru tance, a poté i v postupu vzad. Kroky vpřed si vyzkoušeli všichni kurzisté, ale v jednom případě pak trénovali kroky vzad pouze dámy.

Bez ohledu na zvolenou metodiku pak v párech ve standardním držení tančili pánové pouze *uzavřené změny* do směru tance, ale v TŠ Hes jsem viděla i tančit tři uzavřené změny vpřed a jednu změnu vzad. Z rozhovoru s tanečním mistrem jsem se dozvěděla, že smyslem tohoto cvičení je příprava tanečníků na otáčku vpravo, při které partner tančí druhou část právě zády po směru tance. Tento postup doporučuje i Vladimír Buryan.⁴⁸⁰

Právě *otáčka vpravo* je základní figurou, kterou vyučují všechny taneční školy a mistři zahrnutí do pozorování. Většinou se učí rovnou její finální podoba, ale setkala jsem se i s metodickou pomůckou, při které se taneční pár otáčí pouze o čtvrt kola, tj. o celé kolo se otočí čtyřmi trojkroky. Pouze v Praze se pak učí navíc ještě *otáčka vlevo*. V TŠ Hes a TŠ Plamínek taneční mistři aplikují při provádění *otáček vpravo* a *vlevo* směřování uplatňované v soutěžním tanci, kdy pán začíná *otáčku vpravo* šikmo ke stěně a *otáčku vlevo* šikmo ke středu tanečního sálu, v ostatních případech začíná obě otáčky partner v postavení čelem do směru tance. V osnovách TŠ Národního domu na Vinohradech je i *spinová otáčka vpravo*.

⁴⁸⁰ V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 37.

Foxtrot (4/4 takt, tempo 48–52 taktů za minutu, 192–208 MM)

Foxtrot řadíme mezi standardní tance. V tanečních kurzech je možné ho vidět ve dvou podobách, ve společenské variantě, která je poněkud pomalejší, a v rychlé verzi, která se přibližuje tempem soutěžní podobě tohoto tance zvané *quickstep*. Zvolená varianta tance ovlivňuje, kdy je zařazován do kurzů. V TŠ Plamínek a TŠ Hes začínají *foxtrot* vyučovat již na první lekci. Argumentem tanečních mistrů je, že se jedná o pomalý tanec, který vychází z přirozené chůze, jehož pochopení a osvojení je pro začínající tanečnický snadné. Žáci se učí zpočátku zjednodušenou verzi, kdy tančí partner zády směrem do středu dva kroky vpřed, následované jedním úkrokem stranou a poté dva kroky vzad a opět zakončené úkrokem stranou. Partnerka tančí obráceně, začíná pravou nohou krokem vzad, v momentě, kdy partner vychází levou nohou vpřed. Tento pohyb po parketu připomíná ve své podstatě cimbuří.⁴⁸¹ Úkroky stranou a přísuny by ve finálním tvaru měly být tančeny rychleji, rytmizace celého základního kroku je: volně-volně-rychle-rychle. V kurzech tanečního mistra Zdeňka Řeháka (TŠ Národního domu na Vinohradech) se však žáci toto zrychlení učili až na dalších lekcích a v prvotní podobě tančili všechny kroky volně (tj. každý krok na jednu dobu). Na začátku také často tančí žáci v pomocném držení za ruce, případně za ramena. V průběhu dalších lekcí se přidává směřování a natáčení v rychlých krocích, žáci se dostávají k provádění základního kroku ve formě tzv. *čtvrtotáček*, které připomínají prostorovou strukturou zuby na pile, případně skladbu parket na podlaze. Partner zahajuje tanec šikmo ke stěně po směru tance a po vykonání první *čtvrtotáčky* (VVRR) stojí zády šikmo ke středu. A následně se v průběhu dalších lekcí zrychluje tempo, čímž je možné docílit formy *quickstepu*.

Postup výuky, kdy žáci přejdou do výsledných *čtvrtotáček* pomocí tančení tzv. cimbuří, nalezneme i v taneční literatuře, a to jak u Ivana Martina,⁴⁸² tak i Vladimíra Buryana, který ho doporučuje pro kurzy, kde se vyskytují žáci se „slabší taneční vnímavostí“.⁴⁸³

V některých případech přichází *foxtrot* na řadu zhruba ve třetině tanečního kurzu. I v tento moment taneční mistr sleduje výše uvedený postup, ale jelikož už mají

⁴⁸¹ Pro variantu tance, kterou Jiří Plamínek označuje jako společenskou formu *foxtrotu* je opisování cimbuří finálním tvarem. Srov. J. Plamínek. *Taneční v kapse*, s. 5.

⁴⁸² I. Martin. *Do společnosti i na taneční parket*, s. 36–37.

⁴⁸³ V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 23.

kurzisté znalosti z jiných tanců, přechází se ve výsledný tvar (z cimbuří do čtvrtotáček) rychleji, mnohdy v průběhu stejné lekce.

Setkala jsem se s případem, kdy taneční mistr rovnou vysvětloval *čtvrtotáčky*, bez předchozích zjednodušených variant, a musím konstatovat, že si je žáci osvojili bez větších obtíží. Opět ale platilo, že se tanec tančil v pomalém tempu a k jeho zrychlování docházelo až postupně.

Pokud mají žáci možnost zatančit si *foxtrot* na různě rychlá tempa (od pomalého po rychlé), mohou znalost tohoto tance využít v praxi i ve chvílích, kdy kapela na plesech zahraje *slowfoxtrot*, což je jeden z nejtěžších standardních tanců, který se tančí na soutěžích a zařazuje se pouze do vyšších stupňů pokračovacích kurzů.

Existuje ale také zcela jiný přístup. Někteří taneční mistři (např. Petr Mertlík, Jiří Šulc, Roman Konopásek) zařazují na program tanečních kurzů *foxtrot* až poté, co si kurzisté osvojí *tango*, ve kterém také učí *čtvrtotáčky*. Využívají tak faktu, že rozmístění kroků v prostoru už žáci znají a je třeba pouze upravit tempo, styl provádění a někdy rytmizaci. Při nácviku pak rovnou začíná pár tančit kroky v páru, bez nutnosti individuální průpravy kroků. Oproti ostatním tanečním mistrům začínají tento tanec v rychlejším tempu a také se mnohem rychleji dostanou do varianty *quickstepu*. A právě ono rychlé tempo uvádí jako argument, proč zařadit *quickstep* do programu kurzů až v jejich druhé polovině.

V případě, že se tanečníci učí *foxtrot* jako zcela nový tanec (bez využití znalosti *tanga*), učí většinou taneční mistři všechny žáky nejprve pánský krok. Dámský krok se pak opět učí buď všichni, nebo pouze dámy. Kroky pak procvičují samostatně na počítání i na hudbu v rozmístění po kruhu, přičemž se někdy drží za ruce, aby se snáze dosáhlo jednotného provádění kroků, kdy se méně nadaní žáci mají „čeho chytit“. Viděla jsem ale i variantu (v TŠ Hes), kdy taneční mistr s partnerkou učil kroky pány a dámy najednou, a každý z páru si osvojoval pouze své kroky. V tomto případě stáli žáci rozmístění v řadách, dámy naproti partnerům, a snáze tak tančící získali představu, jak bude vypadat tanec v páru.

Při zapojení tanečního držení páru postupovali taneční mistři většinou pozvolna. Využívali nejdříve možností pomocného držení za ruce, lokty, ramena, poté přistoupili k postavení žáků do volného standardního držení a teprve poté do těsného standardního držení.

Z hlediska vyučovaných figur vyučovali všichni taneční mistři *pivotovou otáčku*, někde označovanou také jako *šroubovou otáčku vpravo*, a v TŠ Hes a TŠ Národního domu na Vinohradech se žáci učili také *otáčku vlevo přeměnou* neboli *polkovou otáčku*. Pouze TŠ Vavruška ve *foxtrotu* setrvala v době pozorování v sezoně 2017/2018 pouze u *čtvrtoťáček*.

Tango (2/4 takt, tempo 31–33 taktů za minutu, 124–132 MM)

Tango je řazeno mezi standardní tance, svým charakterem se ale výrazně liší. Nejedná se o švihový tanec, neobsahuje zdvihy, ale naopak se tančí ploše v mírném snížení. Při provádění kroků a figur se střídají dva výrazně odlišné principy – pohyb, který je velmi ostrý a dynamický, je střídán klidovou fází, strnutím.

Tango přichází na řadu většinou na páté lekci tanečních kurzů, tedy zhruba ve třetině délky pražských kurzů a v polovině kurzu na Jičínsku. V základních tanečních kurzech se vyučuje téměř výhradně zjednodušená varianta, tzv. *společenské tango*, jež vychází z foxtrotových kroků. S tzv. *argentinským tangem* v kontextu soutěžního společenského tance se seznamují kurzisté až v pokračovacích kurzech.

Na základě provedeného pozorování se dá konstatovat, že existují dva metodické postupy při výkladu *tanga*. V prvním z nich vychází taneční mistři ze znalosti *foxtrotu*, který si již žáci osvojili v předchozích lekcích. Pouze zvolní tempo, případně rytmizaci, a vysvětlí odlišný charakter pohybu. V druhém modelu vyučují lektoři *tango* jako zcela nový tanec a naopak pak znalost *čtvrtoťáček* zužitkují při výuce *foxtrotu*, který zařazují do programu později. Existují pádné argumenty pro oba přístupy. Taneční mistr Buryan tvrdí: „Zásadně navazujeme vyučování tanga až po vyučování foxtrotu. Tango, již vzhledem k jeho nové rytmizaci [...] vyžaduje větší soustředění žáků.“⁴⁸⁴ Jak bylo uvedeno v kapitole o *foxtrotu*, jiní mistři soudí, že je pak jednodušší učit *quickstep* (*foxtrot* v rychlém tempu), když už žáci znají kroky *tanga*.

Stejně jako u tance *foxtrot* je možné výuku *tanga* začít nejdříve pouze opisováním cimbuří a později přidat natáčení a dopracovat se tak k tančení *čtvrtoťáček*. Někteří taneční mistři však vyučují rovnou *čtvrtoťáčky*.

Při pozorování jsem se setkala s dvěma možnostmi jak rytmizaci *čtvrtoťáčky* zatančit. Někteří taneční mistři (př. Petr Mertlík, Jiří Šulc, Roman Konopásek) aplikují

⁴⁸⁴ V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 29.

zjednodušenou variantu, ve které jsou obě *čtvrtotáčky* provedeny stejným rytmickým vzorcem, tedy volně-volně-rychle-rychle,⁴⁸⁵ což odpovídá přesně rytmizaci, s jakou se tančí *čtvrtotáčky* ve foxtrotu. Tento způsob doporučuje Vladimír Buryan vyučovat v kurzech, kde jsou slabší žáci.⁴⁸⁶ Z mého pozorování však vyplývá, že dvě třetiny sledovaných mistrů a škol vyučují *čtvrtotáčky* v tangové rytmizaci, kdy v druhé části dochází ke změně: tedy místo vzorce volně-volně-rychle-rychle se tančí volně-rychle-rychle-volně.

Aby žáci správně vyjádřili charakter tanga, počítají taneční mistři kroky velmi akcentovaně, ostře a výrazně. Buryan doporučuje celkem výstižnou slovní hříčku, kdy má mistr při druhé *čtvrtotáčce* diktovat: „vzad-rin-tin-tin“.⁴⁸⁷

Tango se oproti ostatním standardním tancům odlišuje také v držení, které je pevnější, kompaktnější, avšak pár je při něm více vychýlen od sebe. Jak je popsáno v příručce *Technika standardních tanců*: „P(ravá) paže pána obepíná více trup dámy než u švihových tanců. Spojené ruce jsou blíže k hlavám, dáma umístí L(evou) ruku na záda pána těsně pod jeho P(ravým) ramenem (zezadu, ne svrchu).“⁴⁸⁸ A právě v tomto držení se ve valné většině případů vyučuje *tango* i ve sledovaných kurzech. Někteří taneční mistři (př. Petr Fabík z TŠ Národního domu na Vinohradech, Roman Konopásek) zachovávají pro jednoduchost držení páru stejné jako u ostatních standardních tanců.

Z hlediska dalších prvků přidávali ke *čtvrtotáčkám* někteří učitelé tance figury, které žáci tančili shodně i ve *foxtrotu*, tedy *pivotovou/šroubovou otáčku vpravo* (v rytmizaci V,V,R,R) a případně *otáčku doleva/polkovou otáčku doleva* (v rytmizaci R,R,V,R,R,V). Nebo naopak zařazovali figury, které více odpovídají soutěžní podobě tanga. Žáci pak prováděli tzv. *postupovou spojku*, kdy se po provedení *čtvrtotáčky* dostali do *promenádního postavení* (postavení páru do „V“, kdy pán i dáma kráčí stejným směrem),⁴⁸⁹ které zakončili *uzavřenou promenádou*.

⁴⁸⁵ „Volně“ odpovídá jedné době v taktu, „rychle“ odpovídá půl době, celá *čtvrtotáčka* se tančí na tři doby.

⁴⁸⁶ Srov. V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 30.

⁴⁸⁷ *Tamtéž*, s. 30.

⁴⁸⁸ Z. Lansfeld – J. Plamínek. *Technika standardních tanců*, s. 6.

⁴⁸⁹ *Tamtéž*, s. 7.

8. 3. Latinskoamerické tance

Cha-cha (4/4 takt, tempo 28–30 taktů za minutu, 112–120 MM)

*Cha-cha*⁴⁹⁰ je rychlým tancem, který se těší mezi žáky středoškolských tanečních kurzů velké oblibě. V kurzech se vyučuje většinou na druhé nebo třetí lekci, až po znalosti základního kroku tance *jive*. Taneční páry jsou při něm volně rozmístěny po celém parketu. Jeden základní krok vychází na osm dob a skládá se z *cha-cha-cha přeměn* a kroků vpřed a vzad. Podoba provádění základního kroku v kurzech tance pro mládež se liší od varianty viděné na soutěžích tanečního sportu. Tam se tančí *cha-cha-cha přeměny* v tzv. křížení, pár se opticky pohybuje vpřed (či mírně šikmo vpřed) a vzad (či mírně šikmo vzad). V *tanečních* se vyučuje *cha-cha-cha přeměna* v pohybu do strany. Pouze v TŠ Národního domu na Vinohradech jsem se setkala s odlišným prováděním základního kroku, kdy je první doba z *cha-cha-cha přeměny* tančena vždy dopředu nebo dozadu, ve čtvrté době pár tančí krok do strany a přísun. Z tanečních manuálů je takto uveden základní krok pouze v příručce Jana Pavlíka z roku 1962, v mladších publikacích je *cha-cha-cha přeměna* pro společenské užití popsána jako kroky do strany nebo mírně šikmo vpřed/vzad. Taneční mistr Pavlík je spjat s TŠ Národního domu na Vinohradech stejně jako Josef Trubač, na jehož metodiku se odvolávali další bývalí mistři této taneční školy, Zdeněk Řehák a René Vojtěch. Ten vychoval tanečního mistra Petra Fabíka, jenž v Národním domě na Vinohradech působí nyní, a zachovává tak plynule tradici v tančení *cha-cha* nastolenou Janem Pavlíkem a Josefem Trubačem. Z rozhovorů s dalšími tanečními mistry této školy ale vyplývá, že takto vyučoval základní krok na konzervatoři Jaroslava Ježka i taneční mistr Josef Chrástil. Argumentem tanečních mistrů pro provádění základního kroku v této formě je následné jednodušší naučení soutěžní podoby tzv. křížené *cha-chy*, se kterou se seznamují žáci i v pokračovacích kurzech. Naopak pokud se tančí *cha-cha-cha přeměna* do strany, je pak pro žáky snadnější vysvětlení nejčastěji zařazované figury zvané *New York*.

Pro tanec *cha-cha* je příznačné, že se na čtvrtou dobu tančí dva kroky. Někteří taneční mistři (př. Petr Mertlík, Jiří Šulc) proto ve výuce začínají vyšlapáváním rytmu *cha-cha* do hudby, či případně zkouší rytmus s žáky vytleskat. Najdou se ale i taci

⁴⁹⁰ V publikaci Zdeňka Lansfelda a Jiřího Plamínka *Technika latinsko-amerických tanců* je tanec nazýván *Cha-cha-cha*. V tanečních kurzech a na tanečních soutěžích je ovšem mnohem zažitější praxe používat název *cha-cha*, proto jej takto uvádím i v této práci.

(př. Jakub Vavruška), kteří k vysvětlování specifického rytmu přistoupí až po osvojení prostorového rozmístění základního kroku.

Ve sledovaných tanečních kurzech jsem identifikovala čtyři možnosti postupu při výkladu. První způsob vychází z postupného rozvíjení pochodu do rytmu tance, nejdříve se zařadí krok stranou na první dobu, ostatní kroky žáci stále vyšlapávají na místě, později se přidají do strany i kroky na čtvrtou dobu (tj. žáci tančí *cha-cha-cha přeměnu* do strany a druhou a třetí dobu na místě), nakonec se tančí celý základní krok. Takto vyučuje například Petr Mertlík či Jiří Šulc, ve své příručce doporučuje podobně postupovat i Ivan Martin.⁴⁹¹ Ten však nechá žáky vypochoďovat nejdřív na místě pouze první tři kroky a na čtvrtou dobu mají stát. Následně vysvětlí *cha-cha-cha přeměnu*, kterou v knize označuje termínem *shuffle*, což v překladu znamená „šoupání nohou“. Při spojení všech kroků tančí žáci *cha-cha-cha přeměnu*, ale kroky na dobu dva a tři jsou místo vpřed nebo vzad pouze na místě.

V druhém způsobu výkladu, který jsem viděla v *tanečních* (př. TŠ Vavruška), se rovnou vyučuje opakovaně *cha-cha-cha přeměna* do obou stran a později se přidají kroky vpřed a vzad. Třetí možností (př. TŠ Plamínek, TŠ Hes) je učit nejdříve první polovinu základního kroku (tj. první čtyři doby) z pohledu pána (tedy krok dva je dopředu) a následně přidat po několikerém zopakování druhou část, kdy je krok dva vzad. Poslední možností je učit celý základní krok najednou bez použití průpravných cvičení (př. taneční mistři TŠ Národního domu na Vinohradech).

Aby byl přehled možných metodických postupů při výkladu tance *cha-cha* kompletní, uvedu zde i způsoby, které doporučují taneční mistři ve svých publikacích. Jan Pavlík popisuje přípravný pohyb, ve kterém provádí žáci oba kroky na druhou a třetí dobu vpřed (nebo vzad) místo obvyklého kroku vpřed na dobu dva a vzad na dobu tři (a pak obráceně – krok na dobu dva vzad a na dobu tři vpřed).⁴⁹² Zdá se mi, že tento postup však výuku základního kroku v ničem neusnadňuje. Logičtější mi přijde zapojit tzv. *školský základní krok*, který popisuje Vladimír Buryan.⁴⁹³ Ten vychází ze znalosti tance *jive*, kdy žáci mezi obě přeměny vloží dočasně další přešlap. Oba kroky na druhou dobu tak směřují vzad a na třetí dobu vpřed, přičemž *cha-cha-cha přeměna* se tančí do strany.

⁴⁹¹ Srov. I. Martin. *Do společnosti i na taneční parket*, s. 45.

⁴⁹² Srov. J. Pavlík. *Taneční do kapsy*, s. 168.

⁴⁹³ Srov. V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 50.

Bez ohledu na způsob tančení základního kroku vyučují všechny sledované taneční školy a mistři tento tanec v uzavřeném latinském držení. Pouze v TŠ Vavruška tančí žáci v držení za ruce. To doporučuje i Vladimír Buryan, aby tanec přiblížil mládeži.⁴⁹⁴

Ve všech kurzech se žáci kromě základního kroku učí i figuru zvanou *New York* (neboli *zarážku z otevřeného promenádního postavení*), které předchází *podtočení dámy pod paží vpravo* a je zakončená *otáčkou na místě vlevo* (tj. oba provádí sólové otáčky, název figury vychází z pohledu partnera). Pražské taneční školy zařazují do osnov i figuru *ruka k ruce*, která je alternativou k *New Yorku* a případně *otáčku na místě vpravo* (nejčastěji v kombinaci, kdy pár tančí mezi *cha-cha-cha přeměnami* nejdříve *otáčku na místě vlevo* a poté *otáčku na místě vpravo*). V TŠ Vavruška vyučovali i *rameno k rameni*.

Rumba (4/4 takt, tempo 30–33 taktů za minutu, 120–132 MM)

Rumba je pomalým latinskoamerickým tancem, který může nabývat dvou odlišných podob. Obě je možné vidět v současných tanečních kurzech. Při tzv. *rumba square* opisují tanečníci v pohybu v prostoru čtverec, jak sám název napovídá. Základní pohyb začíná krokem pravou nohou vpřed, následuje úkrok levou nohou stranou a přísun, v druhé části pokračuje tanečník levou nohou vzad a opět úkrok do strany zakončený přísunem. Tančí se v rytmizaci volně-rychle-rychle, tedy první krok vychází na dvě doby, kroky do stran a přísuny na jednu dobu. Druhý tanec označovaný jako *rumba* je v popisech uveden jako *mambo bolero* a vyznačuje se složitější rytmickou strukturou. Volný krok vychází na čtvrtou a první dobu taktu, rychlé kroky na druhou a třetí dobu. Právě na tento rytmus se také tančí *rumba* na tanečních soutěžích. V *mambu bolero* se podle popisu uvedeného v publikaci *Technika latinskoamerických tanců*⁴⁹⁵ tančí krok na druhou dobu levou nohou vpřed, na třetí dobu se přenáší váha zpět na pravou nohu (tedy pohyb v těle směrem dozadu) a volný krok na čtvrtou a první dobu je veden levou nohou stranou a mírně vzad, v druhé části základního kroku se pokračuje pravou nohou vzad, na třetí dobu se přenesení váha zpět na levou nohu, která zůstávala položena na špičce chodidla v předchozím kroku a pohyb se zakončí volným krokem pravou nohou směrem stranou a mírně vpřed.

⁴⁹⁴ Doporučuje „Netrvat na přísném držení – dovolit uvolnit držení paží a rukou...“ a dále „držení volíme raději volně za ruce“, v případě tance *cha-cha* radí „nacvičovat tanec na současnou módní hudbu diskotékového charakteru...“ *Tamtéž*, s. 50.

⁴⁹⁵ Z. Lansfeld – J. Plamínek. *Technika latinsko-amerických tanců*, s. 22.

Ve třech pražských tanečních školách se žáci seznámí v kurzu s *rumbou square*. V TŠ Hes se neprobírá na výukové lekci, ale v rámci první prodloužené, a přibližně ve druhé třetině kurzů pak tamní mistři vyučují i *mambo bolero*, přičemž volný krok se tančí vpřed a vzad, tak jak je k vidění na soutěžních parketech. V TŠ Vavruška vyučují pouze *mambo bolero* a volný krok je tančen stranou.⁴⁹⁶ Ze sledovaných mimopražských tanečních mistrů vyučuje v základních kurzech *rumbu* pouze Roman Konopásek, a to v podobě *rumby square*.

Rumbu square preferují někteří taneční mistři proto, že je rytmicky jednodušší: „Nesouhlasím, aby se v *tanečních* učilo *mambo bolero*. Každý hudební takt začíná první dobou. Pro žáky v *tanečních*, kde se učí ten spotřební tanec, je snazší začínat na první dobu. Pokud se pak chtějí věnovat soutěžnímu tanci, tak ať se učí *mambo bolero*.“⁴⁹⁷ Podobného názoru je i Vladimír Buryan: „Domnívám se, že pro potřebu ‚základního kurzu‘ [...] je vhodnější rytmizace VRR na rozdíl od rytmizace užívané v soutěžním tanci RRV [...] pro žáka je přirozenější začínat tančit na první dobu než na dobu druhou.“⁴⁹⁸ Ve svých skriptech pak uvádí *mambo bolero*, ale tančené v rytmizaci z *rumby square*, tedy volný krok na první dvě doby vede pravou nohou stranou, pak levou nohou na dobu tři vpřed, na čtvrtou dobu se vrátit vahou zpět na pravou nohu.

V případě, že taneční školy vyučují *rumbu square*, zařazují ji pro jednoduchost a pomalé tempo hned na začátek kurzu, většinou na druhou lekci. Žáci si osvojí základní krok nejdříve sami a pak v páru, kde jej tančí v uzavřeném latinském držení. Z figur pak taneční mistři zařazují *otáčení páru*, kdy se taneční pár jedním základním krokem otočí o 180°, případně *oddálení a podtočení dámy pod rukou vpravo*.

Při výuce *mambo bolero* využívají taneční mistři znalost tance *cha-cha*, který si osvojili v předchozích lekcích. Na řadu tak přichází až přibližně v polovině délky tanečního kurzu. Kromě vysvětlení základního kroku včetně technických náležitostí (nášlapy apod.) se lektoři věnují vysvětlování rytmické struktury, žáci zkouší rytmus vytleskávat, opakovaně sami začít tančit na hudbu. Následně pak jsou ihned plynule implementovány téměř všechny figury, které se žáci učili do *cha-chy*, tedy *New York (zarážka z otevřeného promenádního postavení)*, případně *ruka k ruce*, dále *podtočení dámy pod paží vpravo*, *otáčku na místě vlevo*, či *otáčku na místě vpravo*.

⁴⁹⁶ Tak, jak je popsán např. v příručce J. Plamínka. *Taneční v kapse*, s. 31.

⁴⁹⁷ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 16. 12. 2013.

⁴⁹⁸ V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 63.

Mambo bolero tančí jejich žáci v otevřeném postavení, v držení za ruce (buď za oboje v tzv. dvojdržení, nebo drží partner svou levou rukou pravou ruku partnerky).

Samba (2/4 takt, tempo 49–52 taktů za minutu, 98–104 MM)

Samba patří mezi nejobtížnější latinskoamerické tance, proto ji ani někteří taneční mistři v mimopražských základních tanečních kurzech nevyučují. V *tanečních* v Praze však je součástí repertoáru a přichází na řadu většinou v polovině kurzu. V tanečních školách Jakuba Vavrušky a Jindřicha Hese se probírá v rámci speciálních lekcí v civilnějším oděvu.

Obtížnost *samby* spočívá v kombinaci různých pohybů v těle. Základním principem je sambový houpavý pohyb tzv. *bouncing*, který vzniká „stlačováním a napínáním nohy v kolenu a v kotníku – nohy, která nese většinu tělesné váhy. [...] Všechna stlačení zabírají ½ hudební doby a všechna napřímění zabírají ½ hudební doby.“⁴⁹⁹ V rámci dvou dob tak dojde v základním kroku ke dvěma stlačeními (na dobu 1, 2) a dvěma propnutími (v polovině první a druhé doby). Ke správnému provedení *bouncingu* by se měl přidat i pohyb pánve,⁵⁰⁰ ale až na výjimky jej taneční mistři svým frekventantům v základních kurzech nevysvětlují, neboť je jeho provedení obtížné. Z hlediska technických aspektů trvají pouze na provádění kroků v nášlapech na bříška chodidel.

A právě vysvětlením charakteristického houpavého pohybu taneční mistři při výuce většinou začínají. Žáci si osvojují houpavý pohyb nejdříve na místě, když stojí rozkročmo a střídavě přenáší váhu po dvou stlačení kolena z jedné nohy na druhou. Postupně je pohyb rozvíjen přisunem volné nohy bez váhy ke stojné noze, která provádí *bouncing* (tedy krok stranou se tančí na první dobu), následně je přidáno přešlápnutí z jedné nohy na druhou a zpět, až se dospěje k finálnímu tvaru, kdy se přešlap provádí mírně za nohu a vznikne tzv. *zášvih*. Přesně tento postup je uveden i v příručce Ivana Martina.⁵⁰¹ Jediná odlišnost je v použití hudby při výkladu tance. Někteří taneční mistři ji zařadí až v momentě, kdy žáci krok ovládají, jiní naopak využijí hudebního doprovodu pro rozvíjení kroku. Druhý případ nastává ve chvíli, kdy učitelé používají v lekcích reprodukovanou hudbu místo živé kapely. Zdá se mi, že

⁴⁹⁹ Z. Lansfeld – J. Plamínek. *Technika latinsko-amerických tanců*, s. 55.

⁵⁰⁰ Pánev opisuje tzv. osmičky, s tím, že v době jedna a dva, kdy jsou stlačená kolena, směřuje dopředu, v polovinách dob je naopak vytrčena vzad.

⁵⁰¹ Srov. I. Martin. *Do společnosti i na taneční parket*, s. 47–48.

osvojování základního kroku je za doprovodu reprodukované hudby snazší a pro žáky přirozenější, neboť mírný náznak *bouncingu* v těle se za zvuku bicích děje instinktivně.

Následně pak někteří mistři vyučují týž princip v pohybu vpřed a vzad (kdy se onen přešlap odehrává na místě, nohy jsou vedle sebe). V popisech je tento krok označen jako *základní pohyb vpravo* (partner tančí pravou nohou vpřed). Případně v pohybu vpřed a vzad aplikují tzv. *kyvadlový pohyb*, kdy se celé tělo mírně naklání (při pohybu dopředu se zakloní, při pohybu dopředu je prováděn mírný předklon), takto je základní krok popsán v knize Dušana Konečného s odůvodnění, že ono kyvadlo: „usnadňuje částečné a rychlé přenesení váhy na dobu a – přešlap.“⁵⁰²

Setkala jsem se ovšem i s případem, kdy taneční mistr nejdříve učil schéma základního kroku (vpřed-přešlapnu, vzad-přešlapnu), a teprve poté zapojil princip houpání. Tento postup se mi ovšem zdá obtížnější, někteří žáci měli tendence nepřirozeně přeskakovat či poskakovat.

Taneční figury *samby* pak byly poskládány většinou z kombinací *zášvihů a základního pohybu vpravo*, přičemž základní pohyb bylo možné tančit v otáčení vpravo. Ojedinele byly zařazeny i *otevřené kolébky doprava a doleva, sambové křížení v otevřeném promenádním postavení a tříkroková otáčka dámy* následovaná *odvinutím z paže*. Žáci tančili většinou v uzavřeném latinském držení, pouze v TŠ Vavruška v držení za ruce.

8. 4. Jazzové tance

Blues (4/4 takt, tempo 26–34 taktů za minutu, 104–136 MM)

Blues je pomalý a jednoduchý tanec, proto bývá v tanečních lekcích řazen mezi první vyučované tance. Základní krok se tančí na šest dob a skládá se ze dvou kyvadlových kroků stranou (krok stranou do směru tance, přísun, krok stranou proti směru tance, přísun) a dvou kroků po směru tance. Taneční pár stojí na obvodu sálu, partner zády to středu kruhu, partnerka čelem.

⁵⁰² Srov. D. Konečný. *Minimum do tanečních*, s. 60.

V rámci pozorování jsem se setkala s různými metodickými přístupy tanečních mistrů. Nejčastěji byl základní krok vyučován po částech (př. TŠ Vavruška, Petr Mertlík, Jiří Šulc, Roman Konopásek). Frekventanti kurzu rozmístění do kruhu se učili nejdříve kyvadlový krok neboli krok přísunný. Po jeho náležitém procvičení byl zkombinován s krokem přeměnným, a to nejdříve na jednu, ale následně i na druhou stranu. Kurzisté se tak naučili automaticky pánské i dámské kroky. Později pak tančili základní krok v páru. Další možností je vyučovat celý základní krok tance blues najednou (př. TŠ Hes, Petr Fabík z TŠ Národního domu na Vinohradech). Tanečníci buď stáli rozmístění na kruhu a učili se nejdříve společně pánské a pak i dámské kroky,⁵⁰³ nebo stáli v řadách proti sobě a obě pohlaví se tak učila pouze své kroky. Setkala jsem se ale i s tím, že taneční mistr Jiří Plamínek vyučoval celý základní krok rovnou v páru. Co se týče držení, většina lektorů preferovala začít tančit ve cvičném držení (za ruce, za lokty, za ramena), a volné standardní držení se probíralo až později, v průběhu další vyučovací lekce.

V provádění základního kroku tance *blues* jsem nezaznamenala mezi jednotlivými tanečními školami a mistry nějaké výrazné odlišnosti. I vyučované figury jsou vesměs obdobné. Všichni vyučují *podtočení dámy pod paží vpravo* a většina z nich také *sólové otočení obou*.⁵⁰⁴ Některé školy navíc učí i *dvojitě podtočení dámy pod paží vpravo, pivotovou otáčku s promenádou* či *sólové otočení partnera/partnerky*. Lišila se pouze rychlost zařazování nových figur. Ve většině případů byly nové prvky do tance přidávány až v průběhu dalších lekcí, ale například Petr Fabík naučil dvě figury do *blues* hned v první taneční lekci. V sestavách byly ve všech případech figury prokládány jedním základním krokem.

Jive (4/4 takt, tempo 40–42 taktů za minutu, 160–168 MM)

Jive je rychlým, ale jednoduchým tancem, který je žáky tanečních kurzů velmi oblíben. Tančí se volně v prostoru celého tanečního sálu. Taneční mistři jej vyučují na prvních či druhých lekcích. Provádění základního kroku a držení tanečního páru se ale v rámci jednotlivých tanečních škol poměrně liší. Základní krok se tančí na šest dob a skládá se z dvou přeměnných kroků stranou (*jive přeměna*) a tzv. *kolébky* (krok za nohu a zpět). Některé taneční školy (TŠ Plamínek, TŠ Národního domu na Vinohradech) a taneční mistři (Petr Mertlík a jeho žák Jiří Šulc) začínají základní krok

⁵⁰³ Taneční mistr zdůraznil, že aby mohl taneční partner vést, musí ovládat i dámské kroky.

⁵⁰⁴ V tanci *blues* používám názvy figur uvedené v příručce Jiřího Plamínka. *Taneční v kapse*, s. 53–54.

jive přeměnou, zatímco TŠ Hes, TŠ Vavruška a taneční mistr Konopásek začínají *kolébkou*. Obě varianty jsou údajně možné a setkáme se s nimi i v dostupné literatuře. Ačkoli se *jive* na počátku šedesátých let tančil v trochu jiné podobě, i tehdy začínal pohybem do strany.⁵⁰⁵ Naopak v osmdesátých letech už máme v popisech od Vladimíra Buryana základní krok *jive* začínat *kolébkou* (neboli přešlapem)⁵⁰⁶ a stejného názoru je i Dušan Konečný.⁵⁰⁷

Zahajovat základní krok *kolébkou* je běžné i v tanečním sportu, a to jsou také argumenty, které jsem při rozhovorech s tanečními mistry zaslechla. Začít základní krok *jive přeměnou* je ale podle jiných tanečních mistrů jednodušší. Ve druhém případě se domnívám, že může jít o tradování způsobu výuky započatý Ivanem Martinem, který mnoho let působil v *tanečních* v tehdejší Ústředním kulturním domě železničářů v Praze (ÚKDŽ), kde byl i oficiálně zaměstnán jako taneční mistr na hlavní pracovní poměr, což tehdy byl pro taneční mistry výjimečný stav. Budova ÚKDŽ byla v roce 1989 přejmenována na Národní dům na Vinohradech, ale tradice taneční školy zde pokračuje i dnes, je logické, že se způsob výuky předávaný po generace zachoval. Ačkoli nově příchozí mistři Miloslav Franta a Martina Skálová byli doposud zvyklí základní krok tance *jive* začínat *kolébkou*, v této taneční škole museli navázat na tamní zvyklosti. Kariéra tanečního mistra Jiřího Plamínka započala také v taneční škole při ÚKDŽ, kde Ivanu Martinovi asistoval a spolu s ním si pak později založil vlastní taneční školu. Taneční mistr Petr Mertlík v rozhovoru uvedl Ivana Martina jako jednoho ze svých vzorů, významných tanečních mistrů. Ivan Martin vydal v roce 1991 publikaci *Do společnosti i na taneční parket* určenou pro účastníky tanečních kurzů, ve které k tanci *jive* píše: „Zde se vědomě odchyluji od oficiálního popisu tance, neboť zkušenosti z výuky v tanečních kursech mi velí odlišovat spotřební společenský tanec od soutěžního. Protože mi jde hlavně o budoucí nebo stávající žáky základních tanečních kursů [...] budeme začínat přirozenějším pohybem, než je uvedeno v popisech soutěžního tance.“⁵⁰⁸ V popisu pak začíná základní krok *jive přeměnou*.

Pražské taneční školy většinou vyučují *jive* v uzavřeném držení, přičemž lokty jsou blíže u těla a spojená ruka partnerů níže oproti klasickému uzavřenému držení v ostatních latinsko-amerických tancích (pouze u jednoho mistra byly lokty dále od

⁵⁰⁵ Srov. J. Pavlík. *Taneční do kapsy*, s. 174.

⁵⁰⁶ Srov. V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 74.

⁵⁰⁷ Srov. D. Konečný. *Minimum do tanečních*, s. 65.

⁵⁰⁸ I. Martin. *Do společnosti i na taneční parket*, s. 52.

těla a při spádne kolébce docházelo ke snižování spojených paží a vytáčení těla). TŠ Vavruška, ale i sledovaní mimopražští taneční mistři preferují držení za ruce.

V rámci nácviku tance většinou postupují všichni taneční mistři odděleným výkladem obou částí tanečního kroku, někteří začínají výkladem *jive přeměn*, jiní *kolébkou*, a to bez ohledu na to, jak je pak v závěrečném tvaru poskládán základní krok. *Kolébkou* začíná pán levou nohou, dáma pravou nohou, při výkladu tedy mistři učí tento krok pány a dámy odděleně, a to buď prostorově (tj. tančí najednou, ale stojí v řadách proti sobě), nebo zcela zvlášť (páni tančí, dámy se dívají a naopak). Někteří taneční mistři (př. Petr Mertlík, Jindřich Hes) začínají výuku tance *jive* metodickou pomůckou – pochodem (pocitově jakoby do schodů), který pak rozvinou v *kolébkou* i *jive přeměny*. Tento postup lze vysledovat i v příručce Vladimíra Buryana.⁵⁰⁹ Ačkoli je *jive* rychlým tancem, ve výuce se postupuje nejdříve pomalým tempem a až postupně se zrychluje.

Jive je mezi mládeží tanečních kurzů jedním z nejoblíbenějších tanců, zřejmě proto také taneční školy a mistři vyučují poměrně hodně figur, kterými si frekventanti mohou základní krok zpestřit. Nejčastější kombinací prvků vyučovanou téměř ve všech sledovaných školách je tzv. *branka (změna místa zprava doleva)*, mezi kterou je možné vložit základní krok, či *úder kyčlí*, či hned pokračovat zpět do základního postavení páru figurou zvanou *smýčka* (oficiálně označovanou jako *změna místa zleva doprava*). Pokud tančí pár v uzavřeném tanečním držení (ne za ruce), předchází této sestavě variací tzv. *odstup*, kdy se při provádění základního kroku taneční pár oddálí a rozpustí taneční držení, aby bylo možné partnerku podtáčet (tj. pán drží svou levou rukou pravou ruku partnerky). Téměř všichni taneční mistři také vyučují *výměnu rukou za zády* a někteří z nich *promenádní chůzi*, při které se pár přetáčí základním krokem o půl kola. V ojedinělých případech je součástí základních tanečních kurzů i výuka *americké spiny*, figura *stůj a jdi*, či zjednodušená verze figury zvané *stříhy do přerušení* (místo *jive přeměny* tančí pár drobné výkopy nohou směřující shora šikmo do země, pravá noha míří doleva a obráceně).

⁵⁰⁹ Srov. V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 80.

8. 5. Kolové tance

Polka (2/4 takt, tempo 50–60 taktů za minutu, 100–120 MM)

Polka je kolovým tancem v poměrně rychlém tempu. Může být prokládána několika figurami, ale základ tvoří *otáčka vpravo*, která je neustále opakována, pár tedy při tanci vykonává otáčení kolem společné osy, ale také po kruhové dráze. U mládeže se v *tanečních* těší pro svou obtížnost způsobenou právě točením a rychlostí většinou řadí mezi méně oblíbené tance. V tanečních kurzech bývá zařazována na program často až ve čtvrté lekci, nicméně někteří taneční mistři začínají s přípravou tohoto tance hned na úvodní hodině formou rytmizovaného pochodu na místě, aby si žáci osvojili střídání nohou do správného rytmu. Část lektorů se také zaměřuje na pochopení skočného charakteru tance, který si frekventanti zkouší pomocí pérování v kotnících s odlehčenými patami za současného propínání a pokrčování kolen, čímž mohou dospět až k vykonávání drobných poskoků na místě. Tento pomocný cvik tančí většinou samostatně, ale někde i v páru, kde se přidá další proměnná – vedení páru partnerem a snaha partnerky o sladěné provádění kroků.

Základní prvkem *polky* je přeměnný krok. Při vysvětlování vychází většina tanečních mistrů z faktu, že žáci již tento krok znají z předchozích lekcí, kdy probírali *jive*, přeměnný krok tedy tančí do strany. Pouze zdůrazňují odlišné provádění přeměn (pocitově spíše nahoru než směrem do parketu). Žáci tedy trénují samostatně přeměnný krok, který později tančí i v páru. Část tanečních mistrů zařazuje do výuky i pomocná cvičení, kdy například frekventanti tančí v prostoru po kruhu čelem na střed přeměnné kroky šikmo vpřed a pak přeměnné kroky šikmo vzad. V TŠ Plamínek přistupují takto nejdříve k výuce rejdivání, kdy partner tančí neustále přeměnné kroky šikmo vpřed a partnerka šikmo vzad do směru tance. V této formě předvádí *polku* frekventanti na své první prodloužené. Taneční mistr Zdeněk Řehák zase vysvětloval *polku* pomocí tančení přeměn do čtverce, a to přesně tak, jak je to popsáno v příručce Rudolfa Trojana⁵¹⁰ z roku 1946 a později v *Popisech společenských tanců* z roku 1959.⁵¹¹ Partner tedy tančí na začátku první doby krok levou nohou stranou, na druhou polovinu první doby přisune pravou nohu k levé, na

⁵¹⁰ Srov. Rudolf Trojan. *Jak správně tančit, pro začátečníky a pokročilé*. Brno: Typos, 1946, s. 63.

⁵¹¹ Srov. *Popisy společenských tanců pro základní a pokračovací kursy*. Praha: Ústř. dům lid. tvořivosti, 1959, s. 79.

druhou dobu vykročí levá noha vzad. V druhé přeměně pak pokračuje tanečník pravou nohou stranou, levou nohu přisune a dokončí pohyb pravou nohou vpřed.

Z pozorování vyplynuly dvě varianty, jak naučit žáky *otáčku vpravo*. V polovině případů (TŠ Vavruška, TŠ Hes, Petr Mertlík, Jiří Šulc, Roman Konopásek) přistupují taneční mistři nejdříve k pozvolnému roztáčení polkových přeměn na místě. Žáci tedy nejdříve zkouší otáčet pouze o čtvrtinu, později třetinu kruhu, čímž opisují na parketu malé kroužky. Ti méně nadaní mohou u této možnosti i setrvat. Cílem je ovšem naučit otáčet pár o polovinu kruhu. Všichni taneční mistři tedy rozebírají a vysvětlují, jak k takovému otáčení dospět. Ačkoli průběžně zmiňují více principů, které je třeba pro úspěšné zvládnutí *otáčky vpravo* provést, téměř každý klade stěžejní důraz na něco jiného (např. důkladné dodržování obcházení „pánové musíte se v druhé době dostat až za partnerku“; krok mezi chodidla partnera/ky ve druhé době, který musí vykonat ten, jenž je obcházen; na vnitřní straně točení tančit kratší kroky, aby měl partner snazší obcházení; či např. rotace v ramenu, která začíná těsně předtím, než pár vykročí do směru tance).

Někteří taneční mistři záměrně zařazují do výuky tanec, který má sloužit k usnadnění provádění *otáčky vpravo*. V TŠ Plamínek se vyučuje *twostep*, při kterém pár tančí hned dvě polkové *otáčky* za sebou. V sezoně 2014/2015 se učila v TŠ Vavruška tzv. *diskopolka*, kde se skládá kromě kroků vpřed, vzad a úroků do stran také z jedné *otáčky vpravo* do *polky*.

Vladimír Buryan doporučuje vyučovat *otáčku vpravo* v *polce* v kombinaci s volnou chůzí do rytmu. Partner provádí čtyři kroky čelem do směru tance, partnerka zády. Po nich pak následuje jedna *otáčka vpravo* provedená dvěma *polkovými přeměnami*. Buryan vkládá ony „odpočinkové kroky“ proto, aby usnadnil tanečnickům najít opět správný směr pohybu.⁵¹² Toto řešení se mi zdá problematické, neboť *otáčka vpravo* se ve výsledku má začít tančit v postavení bokem do směru tance, mohlo by však posloužit v případě, kdy by pár šel kroky v postavení bokem, tedy oba po směru tance.

Kromě *otáčky vpravo* vyučují někteří mistři v *polce* i tzv. *promenádu*, kdy taneční pár v promenádním postavení (pán stojí čelem šikmo ke stěně a dáma čelem šikmo na střed) tančí *polkové přeměny* do směru tance, přičemž pohled obou směřuje podle

⁵¹² V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 12–13.

některých tanečních mistrů stále do směru tance, či se střídá s pohledem páru na sebe při *polkových přeměnách* tančených bočně do směru tance. Do polkové *promenády* pak také zařazují *podtáčku partnerky*. Smyslem těchto variací není jenom obohatit tanec, ale především umožnit tanečním párům, které se při otáčkách vpravo nezvládli řádně dotočit a dostali se pohybem ke středu sálu, vrátit se znovu na jeho obvod.

Valčík (3/4 takt, tempo 56–60 taktů za minutu, 168–180 MM)

Ačkoli má *valčík* v současnosti i ve své soutěžní podobě ze všech tanců nejméně figur, patří mezi nejobtížnější tance. Důvodem je rychlé tempo a otáčení páru. Základem jsou *otáčky vpravo*. „*Valčík* je o odtančených kilometrech“, zaslechla jsem od tanečního mistra při výuce.

V tanečních kurzech přichází tento tanec na řadu zhruba u poloviny mistrů již na třetí lekci, někde na páté lekci, ale i osmé a deváté lekci. Ve většině případů využívají vyučující k vysvětlení houpavého charakteru tance průpravného cvičení, kdy žáci stojí rozmístěni na kruhu, čelem do středu a drží se za ruce. Za pomoci melodie (někdy i zpěvu) písně *Pásla ovečky* tančí dle taneční školy či mistra různé krokové variace v pohybu do středu a ze středu s charakteristickým zhoupnutím, k čemuž mnohdy zapojují i pohyb paží.

Nejčastěji jsem viděla pomocný model, kdy žáci tančí první krok pravou nohou vpřed přes patu se zhoupnutím a další dva kroky na místě, přičemž našlapují na bříška chodidel, první krok druhého taktu pak tančí levou nohou vzad a opět následují dva kroky na místě. Takto se začíná učit *valčík* např. v TŠ Vavruška, v kurzech Petra Mertlíka, Jiřího Šulce či Romana Konopáska. Jindřich Hes pak zapojuje při výuce tzv. waltzový čtverec, kdy žáci tančili vždy druhý krok do strany. Vladimír Buryan doporučuje začínat nácvik *valčíku* pouhým zhoupnutím vpřed a vzad (tj. pouze krok na první dobu taktu střídavě vpřed a vzad bez vyšlapání doby dva a tři).⁵¹³ V další literatuře⁵¹⁴ je popsána i možnost tančit na kruhu v držení za ruce první dva kroky dopředu (první přes patu, druhý s nášlapem na špičku) a až ve třetím kroku přisunout kročnou nohu k noze stojné. V druhém taktu pak opět následují dva kroky vzad. Jakmile si frekventanti osvojí průpravný cvik sami, zkouší jej následně i v páru, kdy

⁵¹³ Srov. V. Buryan. *Jak učit. II. díl*, s. 17.

⁵¹⁴ Srov. *Popisy společenských tanců pro základní a pokračovací kursy*, s. 91 a I. Martin. *Do společnosti i na taneční parket*, s. 42.

partner začíná krokem vpřed, partnerka vzad. Taneční mistři pak přistupují k pozvolnému otáčení páru o čtvrtinu, později třetinu kruhu. V této formě tančí kurzisté *valčík* na normální rychlé tempo. Později se propracují tanečníci k otáčení o polovinu kruhu, a to s využitím *otáčky vpravo z waltzu*.

V některých případech přistupují taneční mistři (př. Petr Fabík, Zdeněk Řehák) bez jakékoli průpravy rovnou k výuce finálního tvaru, tedy *otáčky vpravo*, kdy využijí znalosti kurzistů z tance *waltz* a pouze upraví směřování *otáčky*, které je u obou tanců odlišné.⁵¹⁵ Žáci tančí na počítání pomalu a stále dokola *otáčku vpravo* do *waltzu*, přičemž taneční mistři tempo počítání postupně zrychlují a množství *otáček* zvyšují. Nicméně je samozřejmostí, že žáci tančí na pomalejší hudbu a teprve k závěru celého kurzu dochází k zdokonalování techniky a ke zrychlování hudby.

Všichni taneční mistři pak průběžně poskytují žákům rady, jak otáčení usnadnit (zdůrazňují význam nášlapů, tj. první krok přes patu, důležitost prvního kroku, který se tančí mezi chodidla partnera/ky, správné vzájemné postavení páru vůči sobě, principy obcházení, kdy na vnitřní straně točení se mají tančit kratší kroky, střídání partnerů v dodávání dynamiky páru – ten, kdo jde vpřed, se více odráží od stejné nohy apod.).

Ve *valčíku* taneční mistři v základních kurzech vyučují pouze *otáčku vpravo*. V TŠ Vavruška *otáčky vpravo* prokládají zařazením tzv. průpravného *balancé*, na závěrečném plese tedy kurzisté zatančí jednu *otáčku vpravo* a na dva takty tančí bez otáčení na místě.

⁵¹⁵ *Otáčku vpravo do waltzu* začíná partner v postavení čelem šikmo ke stěně, zatímco do *valčíku* čelem šikmo ke středu.

9. Sociální funkce *tanečních*

V úvodu disertační práce byly *taneční* z pohledu sociologie vymezeny jako sociální instituce, jež je podle přístupu strukturálního funkcionalismu funkčním mechanismem sloužícím k uspokojení potřeb společnosti.⁵¹⁶ Cílem této kapitoly je identifikace sociálních funkcí, které taneční kurzy plní v současné době s příležitostnou retrospektivou do 20. a 19. století.⁵¹⁷ Při terénním výzkumu, pozorování v tanečních kurzech doplněném o rozhovory s účastníky, jsem vysledovala následující funkce, jež budu v jednotlivých podkapitolách rozebírat: tělovýchovná, výchovná, socializační, zábavná, seznamovací, milostná a reprezentační funkce. První dvě funkce vyplývají již z názvu kurzu a jsou nejzřejmějším aspektem, proto se jimi budu zabývat nejdříve.

9. 1. Tělovýchovná funkce

„K čemu jsou *taneční*? Podle mě je to nějaká základní výchova k pohybu. V tělocviku se učíme házet míčem, dělat kotouly, ale jak správně tančit a pohybovat se na parketu, kde se lidi chovají podle etikety jako gentlemani a dámy, to se naučíme jen v *tanečních*...“⁵¹⁸

Hlavní náplní tanečních kurzů je výuka tance. Na tanec můžeme pohlížet nejen jako na pohybovou, fyzickou aktivitu, ale také jako na způsob pohybu, který má příznivý dopad na vzpřímené držení těla a chůzi, fyzickou kondici, koordinaci pohybu, smysl pro ovládání tělesného napětí a orientaci v prostoru. Ve své podstatě tedy plní *taneční* tělovýchovnou funkci.

I v mnohých tanečních manuálech nalezneme zmínky o prospěšnosti tance pro tělesnou schránku: „Rozumný tanec, zachovává-li se při něm zdravotních pravidel, působí prospěšně na tělo i ducha. Povzbuzuje oběh krve a odstraňuje následky vytrvalého sezení. Mysl pak obveseluje a dává zapomenouti na všeliké žaly a strasti.“⁵¹⁹ Oddávání se této aktivitě má však určité doporučené limity: „Tančeno nebudiž do úplné únavy, celou noc neobětuj se této zábavě. Nejlépe tančiti jen tak dlouho, dokud tělo i duch jsou svěží. Jakmile pocítuje se ospalost, únava, nevolnost,

⁵¹⁶ Srov. J. Keller. *Úvod do sociologie*, s. 67.

⁵¹⁷ Následující text byl ve zkrácené podobě publikován ve sborníku *Teritoria umění*.

⁵¹⁸ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů ve Valdicích ze dne 13. 11. 2015.

⁵¹⁹ K. Šimek. *Storchův vzorný tanečník*, s. 3.

zanechej tance a dle možnosti odebeř se domů.“⁵²⁰ Co si pisatel představuje pod výše uvedeným pojmem „rozumný tanec“ se dá vyčíst dále: „Doporučujeme ovšem jen slušné tance ve zdravých, prostorných, dobře ventilovaných a chvalné pověsti pořívajících sálech a místnostech, ve společnosti řádné, počestné.“⁵²¹

Jak je naplňována tělovýchovná funkce v současných kurzech tance? Z terénního výzkumu vyplynulo, že pozornost tanečních mistrů není zaměřena pouze na výuku tanečních kroků a figur. V úvodních lekcích se většina tanečních mistrů věnuje i výkladu správného držení těla, neboť je spolu s určitým tělesným napětím a zpevněnými svaly základním předpokladem pro provádění tance v souladu s estetickými principy. Povolené, shrbené tělo není schopné pružně reagovat při provádění rychlých kroků či otáčení. Součástí prvních tanečních hodin bývá i rytmická průprava základních kroků (krok přísuný, krok přeměnný, pochod), při kterých si žáci osvojí potřebné návyky způsobu přenášení váhy apod. V průběhu celého kurzu pak lektori s různou intenzitou dbají na provedení základních kroků vyučovaných tanců v souladu s oficiálními popisy (nášlapy, vedení pohybu, práce kolen apod.) a upozorňují a názorně předvádí nedostatky a chyby způsobené nedodržením základních principů.

V této souvislosti nelze opomenout poměrně časté zmínky tanečních mistrů na klesající pohybovou a rytmickou vybavenost současné mládeže, která znesnadňuje výuku tanců a složitějších variací: „Dnes musí člověk látku hodně přizpůsobovat žákům [...] za těch dvacet tři let, co učím, vidím, že jsou čím dál méně schopní koordinovat pohyb, slyšet hudbu, takže se od tohoto repertoáru postupně ubírá. Před dvaceti lety ty děti zvládaly mnohem více.“⁵²²

Zdá se však, že nejde pouze o dojem současných tanečních mistrů. Stížnosti na pohybovou úroveň kurzistů nalezneme i v nedávné minulosti. Dušan Konečný se v polovině šedesátých let při rozhovoru zmínil v tomto duchu: „Přicházejí do kursů pohybově i hudebně značně nepřipraveni. V tělocvičných jednotách pohybový základ nedostanou, ve škole v tělocviku už vůbec ne. Doháním, co se dá, v rozcvičkách na

⁵²⁰ *Tamtéž*, s. 4.

⁵²¹ *Tamtéž*, s. 4.

⁵²² Rozhovor s taneční mistryní ze dne 9. 11. 2018.

začátku hodiny. Je těžké učit někoho například polku, když nedovede pořádně ‚krok sun krok‘.⁵²³

Předtaneční

V šedesátých letech tyto stížnosti na klesající pohybovou úroveň vyústily v zavedení tzv. *předtanečních*. Prvotní úvahy o zavedení takového kurzu se datují do roku 1962, o pět let později se téma *předtanečních* opakovaně objevuje v *Tanečních listech*.⁵²⁴ Průkopníci z řad tanečních mistrů (např. Josef Kábrt, Dušan Konečný, Vladimír Buryan) se tehdy podělili se svými názory, zkušenostmi a podobou *předtanečních*. Tato aktivita vyústila v organizaci prvního semináře pro lektory (v roce 1968) a v roce 1970 k vydání metodické příručky s názvem *Předtaneční výchova*. V pokynech byly *předtaneční* vymezeny následovně: „speciální kursy, určené mládeži ve věku cca 13–15 let, zaměřené na rozvoj pohybových a rytmických schopností mládeže před jejím příchodem do kursů společenského tance.“⁵²⁵ Hlavní náplní kurzu byla pohybová, rytmická a taneční průprava, přičemž prostor byl věnován také pravidlům společenského chování. Do programu mohly být také zahrnuty lekce o taneční hudbě, o oblékání a různé besedy. Z hlediska rozsahu byly doporučovány tři varianty: 12–16 lekcí, 30–36 lekcí a dlouhodobý cyklus. V roce 1973 údajně již byly předtaneční kurzy velmi rozšířené, nejčastěji právě v délce 30–36 lekcí, taneční mistři je zařazovali na jaře, kdy po skončení základních a pokračovacích kurzů měli volnou kapacitu. Byly určeny primárně pro žáky posledních ročníků základních škol. Po zrušení deváté třídy se hlavní klientelou *předtanečních* od školního roku 1984/1985 stali žáci osmých tříd. Soudě podle některých tanečních mistrů však byli tito žáci v porovnání s bývalými deváťáky méně vyspělí a o kurzy neprojevovali tak hluboký zájem. Josef Kábrt odhadoval, že na Sokolovsku navštěvovala v tu dobu *předtaneční* přibližně třetina žáků celkové populace osmých tříd.⁵²⁶

Pohybová průprava zahrnovala kromě základních kroků taneční průpravy (taneční chůze, přísunný, přeměnný krok apod.) také gymnastické prvky (včetně tzv. džezgymnastiky a zdravotní gymnastiky), různá rytmická cvičení, cviky na posílení obratnosti a rovnováhy a někde údajně i prvky kinesiologie a jógy.⁵²⁷ Ze

⁵²³ Lída Konopíková. „Aby se v tanečních tancovalo“. *Taneční listy*. 1964, č. 4, s. 56.

⁵²⁴ V číslech 3, 4 a 6 ročníku 1967.

⁵²⁵ Zdeněk Jírový. „Znovu o předtaneční výchově“. *Taneční listy*. 1974, č. 5, s. 17.

⁵²⁶ Josef Kábrt. „Předtaneční výchova“. *Taneční listy*. 1984, č. 9, s. 18.

⁵²⁷ *Tamtéž*, s. 20.

společenských tanců se mladí naučili *mazurku, kvapík, čardáš, sousedskou, blues, polku a polonézu*, případně různé taneční novinky, *disco tance* a *country tance*.

Zdá se, že od poloviny osmdesátých let zájem o předtaneční výchovu začal pozvolna upadat. Podle statistik tanečních kurzů se ve školním roce 1985/1986 uskutečnilo v tehdejší Československu 174 předtanečních kurzů, které absolvovalo celkem 8,5 tisíce žáků. Z hlediska lokality se většina z nich konala v Jihomoravském, Severomoravském a Západočeském kraji. Oproti tomu v Jihočeském kraji se uskutečnilo pouze pět kurzů a v Praze dokonce jenom tři. Josef Kábrt, který situaci analyzoval, viděl příčiny úpadku v nezájmu pořadatelů (osvětová zařízení, domy kultury, závodní kluby), ale i tanečních mistrů, v nedostatku vhodných sálů, ale především v naprostém nezájmu školských orgánů (odborníky školství, ředitelů základních škol) o spolupráci a propagaci takových kurzů.⁵²⁸

V sezoně 1987/1988 počet uspořádaných *předtanečních* vzrostl na 181 s celkem 9 tisíci žáky, ale příčinou tohoto nárůstu byly obecně populačně silné ročníky mládeže, což se odrazilo v množství a návštěvnosti všech tanečních kurzů.⁵²⁹ Další rok se konalo dokonce 223 předtanečních kurzů s 12 tisíci žáky, kromě pokračujícího trendu nástupu populačně silných ročníků se odráží i skutečnost, že v některých lokalitách byly tyto kurzy pořádány i pro žáky šestých a sedmých tříd.⁵³⁰

Na Jičínsku se podle sporých zápisků v městské kronice *předtaneční* pořádaly v letech 1981–1997.⁵³¹ Konaly se však minimálně od poloviny šedesátých let, jak vyplynulo z rozhovoru s tanečním mistrem Zdeňkem Vlčkem, který kurzy vedl již v době, kdy studoval na konzervatoři.

V dnešní době jsou předtaneční kurzy vyloženě okrajovou záležitostí. Při pátrání na internetových stránkách jsem objevila, že se konaly od března do května 2017 v Lipníku nad Bečvou.⁵³² Organizuje je také Taneční studio Linie ve Valašském Meziříčí,⁵³³ Taneční škola Blanky Takáčové v Jílovém u Prahy⁵³⁴ a Taneční škola

⁵²⁸ Josef Kábrt. „Jak dál v předtaneční výchově“. *Taneční listy*. 1987, č. 8, s. 22.

⁵²⁹ Srov. Josef Kábrt. „Statistika tanečních kursů“. *Taneční listy*. 1989, č. 2, s. 21.

⁵³⁰ Srov. Josef Kábrt. „Učitelé tance ve školním roce 1988/1989“. *Taneční listy*. 1989, č. 9, s. 20.

⁵³¹ V kronice města Jičína jsou předtaneční uvedeny v roce 1981, 1982, 1983, 1986, 1988, 1989, 1990, 1992, 1993, 1997. Dá se ale předpokládat, že se konaly každý rok. Státní okresní archiv Jičín, fond Městský národní výbor Jičín, 1 kniha za rok, neuspořádáno.

⁵³² *Turistické informační centrum Lipník nad Bečvou* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <https://info.mesto-lipnik.cz/zahajeni-predtanecnich-kurzu/a-1098/p1=1043>

⁵³³ *Taneční studio Linie* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tslinie.cz/index.php/latina-po-eny/22-predtancenim-vm.html>

Salta J+K Maršálových v Benešově, Divišově, Čerčanech, Bystřici, Čechticích a Neveklově.⁵³⁵

Pohybové schopnosti jako předpoklad pro oblibu tance

Zdá se, že pohybová připravenost pro tanec je důležitá nejen pro taneční mistry, ale i frekventanty. Schopnost ovládnout vyučovaný repertoár má velký vliv na to, zda účastníky *taneční* baví, či ne. Jak vyplynulo z rozhovorů, pohybové schopnosti byly nejen předpokladem pro úspěšné absolvování kurzu, ale i pro zhodnocení *tanečních* jako příjemně stráveného času. „Po pravdě, nevím, zas mě to (*taneční* – pozn. autorky) tak jako šíleně nebavilo, ale je to asi kvůli mně, protože já moc nejsem na tyhle věci nebo tohle tak trošinku nezvládám...“⁵³⁶ nebo „Když mě to nejde, nemám náladu a zrovna tančím s partnerem, kterému to moc nejde, tak mě to prostě nebaví.“⁵³⁷ Jelikož je společenský tanec provozován na společenských událostech, zdá se, že má jeho úspěšné či neúspěšné ovládnutí dopad na sebevědomí a sebehodnocení jedince v kontextu sebeprezentace na veřejnosti.

Je zajímavé se podívat, jaké tance se u mládeže těší oblibě a jaké nikoli. Informace mi v tomto ohledu zprostředkovali oslovení kurzisté, ale také taneční mistři, kteří jsou vzhledem k mnohaleté zkušenosti schopni postihnout nějaké obecnější trendy. Jakési indicie poskytuje i pozorování tanečního parketu, jeho zaplněnosti při určitých tancích, reakce tančících apod.

Taneční mistři se jednoznačně shodují v názoru, že mladé baví hlavně latinsko-americké tance, tedy především *cha-cha* a *jive*. Tyto tance byly zmiňovány mezi oslovenými kurzisty nejčastěji, ačkoli se jedná o tance, které se provádí v rychlém tempu a mají složitější rytmickou strukturu. Z pozorování tanečního parketu při tanci *cha-cha* je však zřejmé, že se značná část tanečnicků nepohybuje v souladu s původním rytmem, *cha-cha-cha přeměnu* netančí na čtvrtou a první dobu, a vůbec si to přitom neuvědomuje. Rychlé tempo latinsko-amerických tanců rezonuje s naturelem mladých kurzistů. Skladby hrané při tancích *cha-cha* a *jive* jsou navíc většinou současnějšího stylu, který je jim blízký.

⁵³⁴ *Taneční škola Blanky Takáčové* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://takacova.cz/kurzy/predtanezni/>

⁵³⁵ *Taneční škola Salta* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: http://www.tssalta.info/?page_id=35

⁵³⁶ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁵³⁷ Rozhovor s frekventantkou (15 let) tanečních kurzů v Hořicích ze dne 19. 7. 2015.

Tím by se dala částečně vysvětlit i obliba tance vyučovaného v TŠ Vavruška pod označením *disco*. Jedná se o metodickou pomůcku, jednoduchou taneční sestavu na 32 taktů, při které si žáci osvojí základní pohybové dovednosti (krok přísuný, krok vpřed, krok vzad, tlesk, otáčku apod.). *Disco* se vyučuje na první hodině, tančí se na současnou hudbu většinou ve stylu pop music. Překvapilo mě, že na valné většině lekcí, kterých jsem se v rámci terénního výzkumu zúčastnila, bylo právě *disco* žáky vybíráno jako poslední tanec na přání. Současnou hudbu, která při tanci zněla, navíc vždy doprovázely barevné reflektory. To vše dohromady vytvářelo zábavnou, uvolněnou atmosféru, kterou mi mládež při tomto tanci popisovala: „Mně to přišlo vždycky jako takový oživení atmosféry, že se tam vypla světla a blikala tam ta diskotéková světla, ta muzika, že byla taková pro všechny, že to tak nabudilo a oživilo.“⁵³⁸

Zařazení tohoto *disca* do lekcí vnímají žáci jako příjemnou změnu oproti ostatním párovým tancům. Zde totiž dochází mezi tanečnický k minimální fyzické interakci v podobě jediného tlesknutí, jinak stojí pánové ve vnitřním kruhu zády do středu, dívky na vnějším kruhu čelem do středu a každý tančí své kroky sám. Tato konstelace umožňuje oprostít se od obav spojených s párovým tancem. Nesoulad zapříčiněný odlišnou pohybovou dovedností totiž může vést k nechuti či stresu. Nepříjemným vedlejším produktem tance je také pocení: „*Disco* tančíš v podstatě pořád sama, nedržíš tam toho partnera, který je kolikrát celej zpocenej.“⁵³⁹ Ačkoli se při *discu* pohybuje tanečník jako samostatná jednotka, může být vzhledem k danému rozmístění v interakci pomocí očního kontaktu nejen se svým partnerem, ale i ostatními tančícími kolem. „Bavilo mě to, že se při *discu* stálo ve dvou kruzích, kde člověk mohl být vedle svých kamarádů, to se hned sranda ztrojnásobila.“⁵⁴⁰ V neposlední řadě může tento tanec v žácích vyvolávat intenzivní zážitek jakési sounáležitosti, pocitu jednolité masy, která se ve vymezený čas pohybuje synchronně se stejnou energií.

Z hlediska oblíbenosti tanců stojí na opačném žebříčku u většiny oslovených *polka* a *valčík*, mnohdy také *foxtrot*. Jasnou známkou je také to, že se při těchto tancích parket na tanečních prodloužených většinou vyliční a případně zaplní rodiči, kteří se přišli na svého potomka podívat. Uvedené tance jsou vnímány jako namáhavé

⁵³⁸ Rozhovor s frekventankou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁵³⁹ Rozhovor s frekventankou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁵⁴⁰ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 11. 3. 2015.

a mnohdy složité, a to z důvodu rychlého tempa, náročného otáčení, jež si žáci ještě nestihli náležitě osvojit a procvičit: „Moc mě nebaví *polka*, když to tančíme, tak se vždycky s partnerem pokopeme, s ostatními do sebe narážíme, není to moc příjemný.“⁵⁴¹ nebo: „Docela mi dělá problém *polka*, protože se tam hodně skáče. Já po chvíli nemůžu, navíc na těch podpatkách je to fakt strašný.“⁵⁴² Ačkoli jsou tyto tance prováděny v uzavřeném držení, jež nabízí větší pocit intimity a blízkosti mezi partnery, dokážou si tento aspekt jedinci uvědomit až v momentě, kdy tanec plně ovládají a pohybují se jako jedna jednotka. Ti, co považovali polku či valčík za snadné tance, zřejmě získali první praktické zkušenosti již před příchodem do *tanečních* například na svatbách, rodinných událostech či tanečních zábavách, případně se spokojili s průpravnou variantou základního kroku, při které nedochází k otáčení páru o polovinu kruhu, ale pouze o jeho část, což je jednodušší.

I když patří *polka* a *valčík* u zkoumané mládeže mezi méně oblíbené tance, téměř všichni oslovení považují praktickou znalost těchto tanců za důležitou. Očekávají totiž, že ji v budoucnu nejvíce uplatní. Na tomto dojmu se podílí i mnozí taneční mistři, kteří v lekcích často zmiňují, že *polka* a *valčík* zní na plesech a zábavách nejčastěji. Možná právě proto někteří taneční mistři skladbou programu tanečních sérií na prodloužených vědomě protežují mládeží oblíbené latinsko-americké tance spíše než tyto kolové tance, které jsou zařazeny až při příležitostech, kdy tančí žáci se svými rodiči, nebo je parket na chvíli vyhrazen hostům.

Taneční jako vstup do světa tanečního sportu

Pro ty, kteří si párový společenský tanec oblíbí, se právě *taneční* často stávají jakýmsi odrazovým můstkem do světa soutěžního sportovního tance. Část tanečních škol totiž provozuje také kluby sportovního tance, do nichž se mohou frekventanti základních kurzů po absolvování dalších pokračovacích *tanečních* přidat. Nicméně v dnešní době je spíše obvyklejší, že se soutěžním tancem začínají taneční páry již od útlého dětství.

Z rozhovorů s tanečními mistry vyplynulo, že pouhý zlomek (tj. pětina až sedmina) žáků pokračuje po absolvování základních kurzů návaznými pokračovacími *tanečními*. Taneční kurzy by se proto svou podobou a náročností neměly klubům

⁵⁴¹ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 2. 2015.

⁵⁴² Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

sportovního tance přibližovat. Tento názor zazníval i v minulosti, například v polovině šedesátých let 20. století se nad smyslem *tanečních* zamýšlí Zdeněk Jírový: „Oč jde v základních tanečních kurzech? Jde o to, naučit mladé lidi, kteří mají tančit na zábavách, takový vkusný a zajímavý způsob tančení, který budou potřebovat právě na tanečních zábavách a který vyhovuje jejich tanečním představám a cítění. Nejde tedy o to, učit v základních kurzech žáky s cílem vychovat z nich ze všech amatéry. (Jiná otázka je, jestli jim nelze dát určité základy, které se jim mohou hodit také jako amatérům – těmi se stává v nejlepším případě několik málo procent žáků tanečních kurzů.).“⁵⁴³

9. 2. Výchovná funkce

„Vštěpovati mládeži pravidla společenského chování je úkolem rodičů a škol. Mluvíme-li již o školách, pak v neposlední řadě míním školy tance, ve kterých se vyučuje obratnosti, ale neméně váha klade se na slušné a jemné společenské vystupování.“⁵⁴⁴ Jak uvádí Bohuslav Huska ve dvacátých letech 20. století, *taneční* jsou místem, kde se mladí lidé dozvídají o pravidlech slušného chování, z hlediska sociálních funkcí můžeme konstatovat, že naplňují i podstatu funkce výchovné. Ta se odráží již v označení tanečních hodin, neboť v některých lokalitách se pro *taneční* používá na propagačních plakátech název *Kurzy tance a společenské výchovy*.

Spojení společenského tance s očekávaným adekvátním způsobem chování je poměrně logické, mnohdy se taneční příležitosti odehrávají ve významných historických sálech, kde je nepsaným pravidlem i odpovídající slavnostní oděv. Tato konstelace sama nabádá k uhlazenějšímu vystupování. „Aby možno bylo tančiti v každé společnosti, nepostačí odtančiti pouze polku, nýbrž jak dámám, tak i pánům ukládají se jiné požadavky. V první řadě stojí patřičná znalost obvyklých tanců společenských, v druhé pak náležité chování krácející s tancem ruku v ruce, jež si každý osvojití musí,“ píše Karel Link již v roce 1884,⁵⁴⁵ ale domnívám se, že na pravdivosti jeho tvrzení se nic asi v současnosti nemění.

Zdá se, že společenská výchova byla automatickou součástí tanečních kurzů již od jejich počátků. Dokládá to i rukopis *Kroniky*, kterou napsala Marie Schäferová: „Od první chvíle vzniku Kaskovy školy bylo zřejmo, že se tu nejedná jen o tanec, ale že

⁵⁴³ Zdeněk Jírový. „Nové osnovy – velký obrat“. *Taneční listy*. 1965, č. 10, s. 10.

⁵⁴⁴ B. Huska. *Moderní tance a společenské vystupování*, s. 7.

⁵⁴⁵ K. Link. *Čtverylka a Dvořanka*, s. 2.

mladí čeští lidé, kteří ponejvíce přicházeli z venkova, nebo jejich děti, potřebují ušlechtilé společenské prostředí, kde by nabyly společenských způsobů. To dobře pochopila choť Richarda Kasky, která se svým manželem prožívala tento rozmach české společnosti a chápala touhu rodičů, aby jejich dětem se dostalo nejen tanečního výcviku, ale i společenské výchovy.⁵⁴⁶

Výchovná funkce *tanečních* nabývala na významu zvláště po první světové válce, kdy podle vzpomínek Marie Schäferové mládež zhrubla. I z jiných zdrojů vyplývá, že tou dobou došlo k uvolnění společenských konvencí a projevila se touha po bezstarostnosti a rozptýlení, která byla reflektována i v oblíbě nového hudebního směru – jazzu.⁵⁴⁷ Ve společnosti se objevila třída tzv. nových zbohatlíků, která sice okázale hýřila finančními prostředky, zato prý postrádala stopy slušného chování. Právě Schäferová se údajně zasadila o zařazení nějakého systematictějšího výkladu společenských pravidel do výuky v Kaskově taneční škole a ve své kronice dokonce tvrdí, že i ostatní taneční mistři přejali tento model ve svých školách.⁵⁴⁸ Tato taneční škola promítla důraz na výuku společenského chování i do svého názvu, který od roku 1923 zněl Kaskova škola tance a společenské výchovy.⁵⁴⁹ V důrazu na společenskou výchovu v *tanečních* můžeme pozorovat snahu dostat mladou generaci pod kontrolu a ovlivňovat její chování na veřejnosti.

Další význam *tanečních* jako vykonavatele výchovné funkce ve prospěch nové ideologie a ideálu „nového socialistického člověka“⁵⁵⁰ stoupl po roce 1948, kdy se taneční kurzy jako vhodná forma zábavy mládeže měly rozšířit po celé republice. Došlo i k nucené demokratizaci kurzů. Taneční mistři měli za úkol vést zdarma brigádní kurzy tance ve vybraných učilištích, čímž se do *tanečních* dostala klientela, která zřejmě doposud nebyla typická.

⁵⁴⁶ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 1. díl – Praha a Kaskova škola do r. 1919*, s. 61.

⁵⁴⁷ P. Koura. *Swingři a potápky v protektorátní noci*, s. 57.

⁵⁴⁸ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 4. díl – Děti metropole*, s. 61.

⁵⁴⁹ Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3114, složka Otomar Schaffer, (č. 4195).

⁵⁵⁰ Součástí společensko-politických změn v Československu je po roce 1948 i transformace obrazu tzv. nového socialistického člověka: „Socialistický humanismus je základem převýchovy a proměny našeho lidu v nového a dokonalejšího člověka, v novou, svobodnou a vyšší osobnost“. Viz Jiří Linhart. „Marxismus-leninismus a osobnost“. *Nová mysl* 3, 1949, č. 2, s. 144. Více o konceptu nového socialistického člověka pojednává Denisa Nečasová, která identifikuje tři hlavní podoby nového člověka (dělník, nová žena, sovětský člověk). Viz Denisa Nečasová. *„Nový socialistický člověk. Československo 1948-1956“*. Brno: Host, 2018.

Profese tanečního mistra ve své podstatě zahrnuje i mistrovství v oboru etikety.⁵⁵¹ Co do respektování společenských pravidel se svým způsobem očekává, že půjde taneční mistr svým žákům vzorem. Roli uhlazeného tanečního učitele by teoreticky měl hrát nejen na tanečním parketě, ale i ve svém civilním životě. Vladimír Buryan se dokonce domnívá, že se taneční mistr může stát pro mladé lidi idolem: „Učitel tance je pro žáka velkou, i když dočasnou autoritou, podobně jako známý zpěvák, herec, diskžokej, sportovec. Po určité období se může stát i vysněným idolem, je napodobován, mnohem více poslouchán a respektován než rodič či učitel.“⁵⁵²

Alespoň základní výčet společenských pravidel obsahují téměř všechny taneční manuály z konce 19. století a z 20. století určené pro širokou veřejnost. Nejčastěji se v nich taneční mistři zmiňují o vhodných způsobech chování při tanečních příležitostech (vyzvání k tanci, představování, chování na tanečním parketu, vhodný oděv apod.), některé pojednávají ale i o obecnějších principech a pilířích správného chování – úcta, takt, ohleduplnosti, vkus a přirozenost. V první polovině 20. století dokonce vyšlo několik publikací zaměřených výhradně na pravidla společenského chování. Jejich autory byli taneční mistři Otakar Landa, Gustav Jirák a Marie Schäferová.⁵⁵³

V osmdesátých letech 20. století byly vydány dvě publikace určené pro taneční mistry, které obsahují přehled pravidel, jež je doporučeno v kurzech tance probírat. Díky tomu si můžeme udělat představu o tom, co vše se tehdy v *tanečních* zřejmě učilo. Kniha Vladimíra Buryana s názvem *Výuka v kursech společenského tance* vyšla v roce 1983. Obsahuje poměrně detailně rozepsaný obsah všech tanečních lekcí a doprovodných akcí, včetně metodických postupů při výkladu tance. Přednáška o společenském chování je zařazena na program každé výukové lekce, a to hned na jejím začátku, po zahájení, v časovém rozsahu deseti minut. Podle Buryana by měla být „veselá, konkrétní, živá, demonstrovající, přesvědčující a adresná,“⁵⁵⁴ zřejmě proto, aby žáky bavila a zaujala, díky čemuž si vykládanou látku snáze zapamatují. Jednotlivá témata vystupování ve společnosti má zpracována spíše heslovitě

⁵⁵¹ Již od dob italské renesance byli při evropských královských dvorech zaměstnáváni taneční mistři. Jejich úkolem bylo vychovávat již od útlého dětství aristokracii nejen v tanci ale i způsobem chování, jež by odráželo jejich společenský status. Viz Theresa Jill Buckland, *Society Dancing – Fashionable Bodies in England 1870-1920*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011, s. 75.

⁵⁵² V. Buryan. *Výuka v kursech tance a společenské výchovy*, s. 22.

⁵⁵³ Jedná se o tyto publikace: Marie Schäferová. *Společenský breviář*. Praha: Samcovo knihkupectví, 1947; Gustav Jirák. *Společenská výchova*. Praha: Průlom, 1930; Otakar Landa. *Společenská výchova a tanec*. Praha: Otakar Landa, 1939.

⁵⁵⁴ V. Buryan. *Výuka v kursech tance a společenské výchovy*, s. 23.

s přihlédnutím ke konkrétním situacím: taneční kurzy, taneční zábava, dopravní prostředky, návštěvy apod.

Kniha *Společenská výchova v tanečních kurzech* Dušana Konečného z roku 1987 byla zamýšlena jako interní materiál pro taneční mistry. Výklad společenských pravidel je rozepsán stejně jako u Buryana do jedenácti kapitol, což byl tehdy zřejmě běžný rozsah základních tanečních kurzů. Jako studijní materiál navíc zahrnuje i stručný a výstižný výklad látky, kterou by v tanečních měli mistři pokrýt. Kniha obsahuje následující kapitoly:

1. Zahajovací hodina tanečních kursů (praktické ukázky úzce související s obsahem taneční výuky – pozdrav a úklona, podání ruky, vyzvání k tanci, promenáda, doprovod tanečnice na místo)
2. Představování; společenská přednost – pořadí, čestní místo
3. Pozdrav, podání a políbení ruky, nabídnutí rámě, promenáda
4. Vzhled, čistota, upravenost, chůze, sezení, gesto, mimika
5. Chování a jednání, takt, rozhovor
6. Chování na veřejnosti, ulice, doprava, restaurace
7. Kulturní podniky – kino, divadlo, koncert, taneční podniky
8. Rodina, škola, pracoviště
9. Návštěvy, hostitelé a hosté, dary
10. Dopisy, navštívenky, telefon, kouření, pití
11. Muž a žena (shrnutí společenských pravidel v kontextu, v různých situacích – přednost, úcta, pomoc)⁵⁵⁵

Zůstává zatím nezodpovězeno, nakolik důkladně se taneční mistři věnovali v kurzech tance i společenské výchově a zda se drželi stanovených výše uvedených osnov. Ty tehdy pokrývaly nejen události spojené s tancem a společenským stykem, ale naznačovaly i záhodné působení v dalších veřejných i neveřejných prostorách (škola, pracoviště, rodina, dopravní prostředky, ulice apod.). Ačkoli je řada pravidel uvedených v publikaci platných i dnes, zdá se, že dobové konvence osmdesátých let vyžadovaly v souladu s dobovou ideologií, aby jedinec zapadal do společnosti

⁵⁵⁵ Dušan Konečný. *Společenská výchova v tanečních kurzech*. Praha: Kulturní dům hl. m. Prahy, 1987.

a nonkonformní chování nebylo žádoucí.⁵⁵⁶ Některé konvence již dnes v souvislosti s technologickým vývojem a charakterem doby nenachází tak časté uplatnění.⁵⁵⁷

Společenská pravidla v současných tanečních kurzech

Jak je společenská výchova zahrnuta v tanečních lekcích v současných tanečních kurzech? Pozorování vybraných tanečních škol a mistrů ukázalo, že pouze v případě TŠ Vavruška je výklad pravidel součástí naprosté většiny běžných výukových lekcí (vyjma speciálních lekcí latino, disco, country a mikulášské lekce). Odehrává se v pevně vyhrazeném čase ihned po přestávce formou názorných ukázek, do kterých jsou aktivně zapojeni i vybraní kurzisté. V počátečních lekcích navíc dochází ke stručnému zopakování společenských pravidel z předchozí lekce, aby si žáci látku snáze zapamatovali. V rámci kurzu se probírá v tzv. společenském okénku: postavení ve společnosti z hlediska významnosti, zdravení, představování, žádost o tanec v přítomnosti garde či vyzvání maminky partnerky k tanci, polibek, pravidla tykání a vykání, telefonování, oblékání a proxemiky.

V ostatních případech se zdá, že je oficiální zařazení výkladu společenských pravidel běžné spíše při úvodních lekcích a týká se pouze událostí spojených s tancem. Nejvíce pozornosti je samozřejmě věnováno vyzvání k tanci, které předchází prvnímu párovému tanci kurzistů. Současně s ním jsou vysvětleny alespoň stručně související formality (podání ruky, představení se, nabídnutí rámě, promenáda, doprovod na místo po skončení tance). Z dalších pravidel se ostatní taneční školy a mistři věnují tematice společenského postavení z hlediska významnosti (kdo má přednost při určitých situacích, pořadí při představování, kde je čestné místo apod.).

Na první lekci je také zdůrazněno vhodné oblečení do kurzů, jak pro tančící dámy a pány, tak mnohdy i pro přítomné hosty, kteří se přijdou do *tanečních* podívat. V TŠ Vavruška na nutnost společenského oděvu upozorňuje i reklamní stojan při vstupu do prostoru šatny s názornými ukázkami povolených a zakázaných variant oblečení. Jinde na vhodný oděv dohlíží při vstupu do sálu personál taneční školy. Přísnost dodržování pravidel se v jednotlivých tanečních školách liší, někde na

⁵⁵⁶ Viz komentář: „Je proto dobré chovat se tak, abychom nezbuzovali zbytečnou pozornost.“ *Tamtéž*, s. 18.

⁵⁵⁷ Příklad: dopisy, navštívenky, telefonování (pevná linka).

nevhodný oděv jednotlivce pouze upozorní, ale jinde jej do sálu ani nepustí. Záleží samozřejmě i na významnosti tanečních událostí, jistá míra tolerance je patrná na výukových lekcích, naopak přísnější přístup se týká prodloužených a plesů, kdy jsem byla svědkem toho, že byli z parketu vykázáni nebo alespoň přes mikrofon vyzváni k opuštění parketu jedinci, kteří při sólu pro garde neměli sako či kravatu. Vliv na přísnost z hlediska oděvu hraje i roční doba. V letních *tanečních* jsem se na výukových lekcích setkala i s tím, že taneční mistr dovolil pánům z důvodu přílišného horka na tanečním parketu odložit saka a kravaty.

Výklad pravidel nemusí být v lekcích ohraničen pouze tzv. společenskými okénky, tedy oficiálními krátkými vstupy o společenských pravidlech. Mnohdy bývají stručné poznámky ke vhodnému způsobu chování zmíněny v době, kdy se taneční mistr stane svědkem jejich porušení (nevhodný slovník, žvýkačka v ústech, zívání, zavazování obuvi na tanečním parketu, úprava šatů dámy na parketu apod.). Případně bývají zařazeny formou humorných historek pro rozptýlení, pobavení žáků. Aplikování veselé formy navíc přispěje k zapamatování společenských pouček. Někde naopak k dodržování pravidel taneční mistři žáky motivují případnými tresty za jejich nedodržení formou sólového zpěvu na mikrofon, krácení přestávky apod.

Všechny sledované pražské taneční školy pořádají pro žáky tanečních kurzů speciální lekci zaměřenou výhradně na stolování. Skládá se z teoretické přednášky a praktického nacvičování, pro žáky je připraveno občerstvení v podobě rautu. Výuku na této lekci vede taneční mistr, případně pozvaní odborníci, například TŠ Národního domu na Vinohradech spolupracuje již řadu let s Ladislavem Špačkem.

Na Jičínsku bývalo stolování součástí tzv. předtanečních kurzů, jak je patrné z dochovaných materiálů v osobním archivu tanečního mistra Zdeňka Vlčka. V současné době se tato lekce z důvodu vysoké ceny občerstvení zajišťovaného dnes soukromými podniky na Jičínsku nekoná, a je třeba dodat, že i v pražských kurzech si za občerstvení při stolování musí kurzisté kupovat vstupenky v hodnotě 200–300 Kč.

V rámci současného kulturního kontextu se dá konstatovat, že taneční mistři usilují v kurzech o podpoření sebevědomí mladých lidí, kterým znalosti nabyté v *tanečních* usnadní následnou kariéru a pohyb ve společenských strukturách, kde jsou znalosti stolování, společenských pravidel a případně i repertoáru společenských tanců

výhodou. ne-li samozřejmostí. Zároveň se však v *tanečních* udržuje jasné genderové rozdělení rolí, společenské významnosti a předností, jež může být v některých kruzích bojujících za rovnoprávnost považováno za překonané.

Je zajímavé, že pro oslovené žáky není výuka společenských pravidel jedním z hlavních motivátorů pro návštěvu tanečních kurzů. Při explicitním dotazu na výklad společenských pravidel příležitostně zaznělo, že sdělená pravidla nebyla pro některé žáky žádnou novinkou: „Jak nás učil ty normy společenského chování, tak já už jsem skoro všechno věděla, že by bylo důležitý tam chodit zrovna kvůli tomuhle, tak to mi nepřijde.“⁵⁵⁸

Přesto jsou však jinými považována za důležitá, a to z hlediska očekávané četnosti jejich uplatnění: „Když jde člověk někam na raut, tak ví, že se musí chovat nějak umírněně, vypadat solidně, k tomu ty *taneční* vychovávají, to je možná důležitější než to tancování, s tímto člověk přijde do styku častěji.“⁵⁵⁹ nebo „Já si myslím, že nejde jen čistě o ty tance, ale potom jde o tu společnost, že se vlastně naučíme chovat ne jako burani.“⁵⁶⁰

Při realizovaných rozhovorech jsem se překvapivě téměř nesetkala s výtkou, že by vyžadovaná společenská pravidla žákům nějak vadila, či je výrazně omezovala. Případné stížnosti směřovaly pouze k zákazu žvýkaček či k nepohodlnosti pánského obleku. Pouze jednou zazněl zajímavý názor, že v *tanečních* musí jedinec potlačovat svůj přirozený naturel: „Celkově jsou to dva pocity, který se mi při *tanečních* mísí [...] Jednak ten tanec je dobrej, je to sice klišé, ale musím říct, že mě to naplňuje, že bych to tam hrozně rád rozjel, ale na druhou stranu se člověk musí hlídat a chovat hezky, kultivovaně, aby si mě někdo při tý volence vybral [...] a pořád se tak jako držet a tak.“⁵⁶¹

9. 3. Socializační funkce

„Taneční hodiny bývají zpravidla prvními společenskými podniky, po nichž teprve následuje veřejnější zúčastnění se společenských zábav. Zde při nácviku tance

⁵⁵⁸ Rozhovor s frekventankou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁵⁵⁹ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 2. 2015.

⁵⁶⁰ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 9. 3. 2015.

⁵⁶¹ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 2. 2015.

vštěpuje si mladý muž či mladá dívka prakticky poznatky společenské výchovy“,⁵⁶² tvrdí taneční mistr Otakar Landa, který *taneční* označuje poeticky za „zlatý most, po kterém přechází hoch a dívka do společnosti.“⁵⁶³

Z uvedeného vyplývá, že s tělovýchovnou a výchovnou funkcí tanečních kurzů úzce souvisí i funkce socializační. Za socializaci označujeme v sociologii „proces, kterým se jedinec začleňuje do sociální skupiny, přičemž si osvojuje normy ve skupině panující, její hodnoty, učí se sociálními rolím spojeným s určitými pozicemi a dalším dovednostem a schopnostem.“⁵⁶⁴

Taneční kurzy umožňují vyučované tance a probíraná pravidla chování náležitě prakticky vyzkoušet, internalizovat do té míry, aby jedinec získal potřebnou jistotu, zkušenosti i sebevědomí pro své působení při relevantních společenských událostech.

Taneční v minulosti umožňovaly také proniknout do vybrané společnosti, která by jinou cestou nebyla přístupná: „Najít přístup do dobré soukromé společnosti není lehkým úkolem pro paní, která sama společenského života se vzdalovala a hledá teď styky pro svoje děti. Schází jí znalost společenských kruhů, schází jí společenská praxe, a tu snad jedinou cestou pro vstup do společnosti jsou taneční hodiny.“⁵⁶⁵

Prostředí některých tanečních škol dokonce napomáhalo podle Marie Schäferové při formování české společnosti a i při urbanizaci, kdy díky nabytým dovednostem usnadňovaly společenské začlenění lidí z venkova mezi měšťany: „Kaskova taneční škola byla také takovým kamínkem, který přispěl ke stavbě české společnosti. Ti prostí lidé, kdysi z venkova přišli, neznali městské manýry a tak nebylo divu, že nejen snaha naučit se tančit, ale také osvojit si společenskou uhlazenost vedla moudré otce a matky k tomu, aby hledali svou, českou společnost pro svoje děti.“⁵⁶⁶

Ještě koncem 19. století bylo nemyslitelné, aby dívka i chlapec šli bez absolvování v případě pánů dokonce i několikerého kurzu tance na ples. O sedmdesát let později se zdá, že dříve než jdou mladí na ples, mají za sebou zkušenost s první

⁵⁶² O. Landa. *Společenská výchova a tanec*, s. 11.

⁵⁶³ *Tamtéž*.

⁵⁶⁴ Jan Jandourek. *Sociologický slovník*. Praha: Portál, 2001, s. 220.

⁵⁶⁵ Marie Schäferová. *Společenský rádce Kaskovy taneční školy*. Praha: 1928, s. 9.

⁵⁶⁶ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 1. díl – Praha a Kaskova škola do r. 1919*, s. 56.

diskotékou.⁵⁶⁷ I přes to *taneční* zůstávají i dnes pro mnohé prvním momentem, kdy si pánové obléknou společenský oblek s kravatou či motýlkem a dámy elegantní šaty a boty na vysokém podpatku. Z mnohaleté zkušenosti partnerky tanečního mistra a z terénního výzkumu je patrné, že žáci během tanečního kurzu prodělají osobní vývoj, z nesmělých chlapců, kteří se cítí nesví v oblecích, a z dívek, které se nejistě pohybují v lodičkách na podpatcích, se do závěrečného plesu stanou sebevědomí pánové a dámy, kteří se ve společenském oděvu chovají mnohem přirozeněji než na začátku kurzů.

Velmi výstižně shrnul přínos tanečních kurzů sedmnáctiletý respondent: „Když bude nějaká akce, tak se tam nebudu stydět tančit, ať už je to například maturitní ples nebo vlastně veškeré větší společenské události, jako jsou svatby a tak, ale zároveň si myslím, že je to takový lepší úvod do společnosti, člověk si zvykne na to, chodit v obleku a nějak se chovat.“⁵⁶⁸

Průběh socializace ovlivňuje skutečnost, zda jedinec navštěvuje *taneční* v pro něj relativně anonymním prostředí, či zda je v kurzech obklopen přáteli. Skupina známých navozuje pocit jakéhosi bezpečného zázemí, vytváří lepší startovní podmínky pro zvnitřňování nových pravidel chování a fungování na tanečním parketu, než má jedinec, který v kurzech nikoho nezná. Společné prožívání a konzultace nových zkušeností je v partě lidí snazší.

Pro získání sebejistoty v navazování kontaktu (představování, žádost o tanec, konverzace) a schopnosti vést a nechat se vést v tanci je pak ideální, pokud frekventanti střídají své taneční protějšky a nebojí se vyzvat k tanci i dosud neznámé účastníky. Z terénního výzkumu však vyplynulo, že často přicházejí jedinci do *tanečních* v párech (zvláště v Praze, kde je prostředí *tanečních* často anonymní), či stabilní páry vytvoří v průběhu kurzu, čímž zamezují příležitostem k nácviku potřebných tanečně společenských dovedností.

Taneční kurzy připravují mládež především na společenské události typu plesů a tanečních zábav. Nejedná se v tomto případě pouze o znalost tanečního repertoáru, ale také o osvojení souvisejících záležitostí, např. kde a jak se pohybovat mezi tanci na parketu, jakým způsobem přijít a odejít s taneční partnerkou z parketu

⁵⁶⁷ Mladí sice chodili do *tanečních* v doprovodu rodičů, ale podle slov tanečních mistrů paralelně s tím navštěvovali sami další taneční zábavy a diskotéky. Viz Rudolf Šimek. „Co učít tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, č. 2, s. 19.

⁵⁶⁸ Rozhovor s frekventantem (17 let) tanečních kurzů TŠ Plamínek ze dne 1. 11. 2015.

apod. Při pozorování účastníků maturitních, ale i dalších plesů je na první pohled zřejmý rozdíl mezi těmi, kteří absolvovali taneční kurzy a kteří nikoli. Absolventi *tanečních* totiž mezi tanci korzují na promenádě, zatímco ostatní stojí po skončení tance na místě. V *tanečních* se pár pohybuje po prostoru v zavěšení za rámě, které respektuje i na plesech, zatímco jiní přichází na parket v držení za ruce, případně se nedrží vůbec a kráčí každý zvlášť.

Významný trénink na budoucí společenský život představují doprovodné akce tanečních škol, tedy prodloužené a plesy, jichž se účastní i hosté jako diváci. Právě tam plní taneční mistr spíše roli konferenciéra než učitele, uvádí program a jednotlivé tance, ale méně napovídá a opravuje. Před první prodlouženou proto v některých tanečních školách taneční mistři vedou žáky k tomu, aby procházka v promenádě mezi tanci probíhala zcela automaticky bez vyzvání. V polovině kurzu někteří taneční mistři využívají úvodního roztančení k rozvíjení schopností žáků poznat podle hudebního doprovodu bez nápovědy, který tanec zní. Na plesech je totiž poměrně běžné, že se moderace tanečních částí ujímá kapelník, který často zmíní název skladby, ale už nenaznačuje, co na ni mají lidé tančit. Postupně je stále běžnější vidět, že taneční mistři sdělují před zahájením tance méně informací. V úvodních lekcích vždy u každého tance připomenuli žákům postavení na parketu, způsob tanečního držení a nohu, kterou mají tanec začít. Často si žáci tanec vyzkoušeli nejdříve na počítání a až poté do hudby. V průběhu kurzu pak již jen taneční mistři vyjmenovali sled variací a naznačili do hudby, kdy mají žáci začít tančit. V posledních lekcích již mnohdy jen oznámili, co bude znít za tanec.

Podobně ubývá nápovědy při doprovodných akcích. Na prvních prodloužených je časté, že si žáci, když je zařazen tanec na program poprvé, ještě vyzkouší cvičně kroky na počítání, a taneční mistr napovídá, kdy a jak do hudby tanec začít. Na závěrečném plese tanečních škol se už většinou předpokládá, že by absolventi měli vše zvládnout bez nápovědy, často tak taneční mistr pouze oznámí název tance. V rámci pozorování jsem se ale setkala také s tím, že i na závěrečném plese taneční mistři TŠ Vavruška výrazně napovídali a obtížnější tance (*tango*, *foxtrot*) si absolventi kurzů vyzkoušeli nejdříve na počítání, a to údajně proto, aby i ti, jež lekce zanedbávali a některou látku vynechali, měli šanci vše na poslední chvíli před zraky přítomných rodičů pochytit. Domnívám se, že v tomto případě je socializace žáků kurzu pro další taneční příležitosti méně úspěšná, neboť při jistotě stálé slovní či praktické dopomoci nejsou žáci nuceni aktivně rozpoznat druh tance, natož si

vzpomenout na taneční kroky, ačkoli to budou záhy na dalších událostech potřebovat.

9. 4. Zábavná funkce

„Kdyby to nebyla zábava, tak tu nejsem,“⁵⁶⁹ nechal se při rozhovoru o *tanečních* slyšet sedmnáctiletý kurzista. Jednou z dalších sociálních funkcí tanečních kurzů je tedy funkce zábavná. Používá se dokonce termín *taneční zábava* sloužící pro označení událostí, kde se tančí společenský tanec patřící dle Nahachewského do kategorie rekreačních tanců, které jsou provozované primárně pro potěšení a užitek tančících.⁵⁷⁰

Taneční projev splňuje kritéria zábavy, neboť se dá považovat za činnost „vyznačující se vysokou úrovní sociální euforie, celkovou uvolněností, tonizací životních projevů a oslabením, resp. porušováním společenských konvencí i tabu.“⁵⁷¹ K porušování běžných konvencí dochází právě při tanci párovém, kdy se mnohdy nesezdaní, téměř neznámí jedinci dostávají do intimního tělesného kontaktu, který by v jiných situacích byl nepřípustný, případně by znamenal vyjádření zájmu o fyzické sblížení.⁵⁷²

Sociologický slovník definuje zábavu také jako záměrně organizovanou aktivitu jako „institucionalizovaný systém v rámci kultury, zvláště masové, produkující pořady, představení a publikace, jejichž smyslem je dosáhnout u diváků či účastníků pocit pohody a uvolněnosti.“⁵⁷³ V tomto ohledu můžeme taneční kurzy chápat jako takovou sociální instituci, která produkuje kromě výukových lekcí také doprovodné akce (prodloužené a plesy), jež mají na programu četné složky odpovídající parametrům zábavy: předtančení, různé taneční i netaneční soutěže frekventantů, série netradičních tanců či fotokoutky.

I v minulosti bylo na taneční kurzy oficiálními úřady pohlíženo jako na zábavný podnik, na něž se na začátku dvacátých let 20. století vztahovala dokonce obecná

⁵⁶⁹ Rozhovor s frekventantem (17 let) tanečních kurzů v TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 26. 1. 2015.

⁵⁷⁰ Srov. A. Nahachewsky. *Ukrainian Dance, A Cross-Cultural Approach*, s. 14–23.

⁵⁷¹ *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996, s. 1426.

⁵⁷² V rámci jiných tanečních událostí (diskotéky, dance party apod.) je běžný spíše individuální taneční projev, v případě že dojde k intimnějším tělesnému kontaktu a dotyku, je ten vyjádřením sexuálního zájmu apod.

⁵⁷³ *Tamtéž*.

dávka ze zábav, neboť podle paragrafu č. 143/22 Sb. z. a n. § 3, č. 1. taneční hodiny nepatřily mezi podniky sloužící k vědeckým, vzdělávacím nebo vyučovacím účelům od zemské dávky osvobozené.⁵⁷⁴ Tehdejší organizaci sjednocující taneční mistry se podařilo v roce 1928 prosadit novelu 15/28 Sb. z. a n. (Boh. A. 4184/24)., na základě které taneční kurzy ani prodloužené hodiny dávce ze zábav nepodléhaly, pokud opravdu sloužily k účelům vyučovacím a vzdělávacím, což bylo příležitostně prověřováno.⁵⁷⁵

Je možné, aby byl zábavou i proces učení se tancům (tedy *taneční* samy o sobě) a nejen výsledek těchto kurzů (tj. znalost tanců a jejich provozování)? Zábavnost může být v zásadě přítomna při každé činnosti včetně pracovních procesů apod.⁵⁷⁶ A zdá se, že se o to v současné době někteří taneční mistři záměrně snaží. Propagační materiály TŠ Vavruška hlásají: „*Taneční*, které Vás baví!“⁵⁷⁷ I na webových stránkách TŠ Hes se píše „Když *taneční*, tak *taneční*, kde se dobře pobavíte! V pohodové atmosféře, zábavnou a moderní formou vás naučíme perfektně a elegantně tančit a s jistotou se pohybovat ve společnosti.“⁵⁷⁸ Důležitost zábavné funkce *tanečních* vrostla v rámci postmoderní kultury, kdy došlo k proměně vztah jedince k jeho tělu a k prožitkům a volnočasovým aktivitám. Jak popisuje Zygmunt Bauman: „Postmoderní tělo je především odběratelem prožitků. Konzumuje a stravuje zážitky.“⁵⁷⁹ Proto se nyní *taneční* profilují jako zábava, aby mezi nabídkou dalších poskytovatelů zážitků u mládeže obstály.

Co konkrétně dělají někteří taneční mistři pro to, aby žáky *taneční* bavily? Snaží se navodit přátelskou, příjemnou atmosféru, žáky pozitivně motivovat pochvalami, volit hudební doprovod na lekcích i prodloužených, který je mladým blízký, ozvláštnit základní kurz speciálními lekcemi. Případně ovlivňují i skladbu repertoáru tím, že častěji zařazují mládeží oblíbené tance, které obohacují větším množstvím figurací: „Snažím se vybírat tance a figury, aby je to bavilo. Nemá cenu je zprudit figurou, kterou se budou učit půl hodiny a otráví je to. Volím figury, které jsou dobré na efekt, hezky vypadají a přitom se je jednoduše naučí.“⁵⁸⁰ Při pozorování jsem téměř ve

⁵⁷⁴ *Směrnice 1940*. Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance.

⁵⁷⁵ *Tamtéž*.

⁵⁷⁶ *Velký sociologický slovník*, s. 1426.

⁵⁷⁷ *Taneční škola Vavruška*. [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.vavruska.info/klasicke-tanecni/tanecni-pro-mladez/>

⁵⁷⁸ *Taneční škola Hes* [online]. 2019 [cit. 10. 2. 2019]. Dostupné z: <http://www.tanecniskola.cz/tanecni-kurzy/mladez>

⁵⁷⁹ Srov. Zygmunt Bauman. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 2002, s. 78.

⁵⁸⁰ Rozhovor s tanečním mistrem ze dne 11. 5. 2015.

všech tanečních školách také zažila, že taneční mistři pro pobavení či odlehčení atmosféry vyprávěli různé historky, vtipné zážitky, či vykládali společenská pravidla zábavnou formou.

Kromě uvedených znaků předem promyšlené, plánované zábavy, vznikají v *tanečních* i spontánní a neplánované momenty, při kterých se účastníci i přítomní diváci pobaví. Příčinou je úroveň tanečních dovedností, schopnost pochytit vykládanou látku apod. „*Taneční* jsou zábavný, protože třeba často to ty páry spolu neumí a je sranda, když to oba kazí nebo když si naopak pomáhají.“⁵⁸¹ Někteří mistři nezdařené taneční momenty dokážou vtipně a přitom citlivě podchytit, a využít ve prospěch pobavení svých žáků: „Když něco uděláme blbě, tak se toho taneční mistr chytí a začne z toho dělat zábavu.“⁵⁸²

Ať už se jí dosahuje jakýmikoli prostředky, dobrá atmosféra a zábava při lekcích je vedle vstřícného jednání tanečních mistrů a asistentů stěžejním parametrem, který ovlivňuje celkovou spokojenost a splněná očekávání od absolvovaného tanečního kurzu.⁵⁸³

Vliv na pozitivní prožitek žáka z *tanečních* hraje ve výsledku i naladění jeho tanečního protějšku: „Zábava je hlavně o tom, koho si na to tancování vyberete. Pokud bych tančil s někým nemluvným, tak by mě ta hodina nebavila.“⁵⁸⁴ Zdá se, že nepsaným pravidlem společenských zábav je přijít do kolektivu dobře naladěm. Jak uvádí Marie Schäferová ve svém společenském rádci: „Taneční hodiny, večírky, plesy jsou zábavy, tedy se tam musíme bavit, musíme být veselí a příjemní sobě i druhým.“⁵⁸⁵

9. 5. *Taneční* jako veřejný prostor pro setkávání, seznamování

Taneční jsou událostí, při níž se ve vymezený čas po určité období opakovaně potkává na jednom místě přibližně stejný počet těch samých účastníků. Z uvedených podmínek vyplývá, že taneční kurzy plní svým způsobem i funkci sblížovací,

⁵⁸¹ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁵⁸² Rozhovor s frekventantkou (14 let) tanečních kurzů v Libáni ze dne 18. 7. 2015.

⁵⁸³ Ze sociologického průzkumu, který si mezi absolventy tanečních v roce 2009 nechali společně zrealizovat majitelé tanečních škol Jakub Vavruška, Jindřich Hes a Jiří Plamínek vyplynulo, že příčinou, proč splnily *taneční* očekávání je u 61 % respondentů dobrá atmosféra a zábava při lekcích. Výzkum byl realizován v červnu 2009 na vzorku 560 respondentů, absolventů TŠ Vavruška, TŠ Plamínek a TŠ Hes. Závěrečnou zprávu z výzkumu mi poskytl Jakub Vavruška.

⁵⁸⁴ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 11. 3. 2015.

⁵⁸⁵ M. Schäferová. *Společenský rádce Kaskovy taneční školy*, s. 9.

seznamovací či dokonce milostnou. Daná konstelace umožňuje totiž tři roviny kontaktu: setkávání již utvořené skupiny lidí (třídní kolektivy, party), vytváření nových přátelství a skupin, navázání intimního partnerského vztahu.

Prostor pro setkávání již utvořené skupiny lidí

V případě, že se do kurzů přihlásí uzavřená skupina známých lidí (celá třída, skupina spolužáků či parta kamarádů), poskytují jim *taneční* prostor pro opětovné setkávání v jiných podmínkách, které mohou kolektiv utužit novými zážitky. Jak píše Irma Zedníková: „Taneční kursy také umožňují, aby se mladí lidé, kteří se v jednom místě narodili a chodili spolu do školy, poznali i z jiné stránky.“⁵⁸⁶ V situaci, kdy se jedná o skupiny lidí, které se již běžně na denní bázi nepotkávají, jsou taneční příležitostí alespoň pro příležitostná setkání: „Sejdu se tam jednak se spolužáky, ale i s lidmi ze základky, které jsem čtyři roky neviděl. Každý týden se vídáme, což je fajn.“⁵⁸⁷

Pokud se do *tanečních* přihlásí větší skupina jedinců dohromady, má to i své praktické výhody. Všechny pražské taneční školy totiž poskytují ve vzájemném konkurenčním boji výrazné slevy na kurzovním ve výši až 1000 Kč. Zřejmě často to pak vede ke snaze budoucích frekventantů vytvořit co největší skupinu: „Pobrali jsme toho, kdo chtěl, třeba i z kamarádů odjinud a tak, abychom vytvořili nějakou skupinu a měli tak i nějakou tu slevu při zápisu.“⁵⁸⁸

Navíc se zdá, že utužený kolektiv známých lidí má vliv i na průběh tanečního kurzu. Vytváří příjemné, přátelské, známé prostředí, v němž se i nově přichozí snáze asimilují: „Je tady suprová atmosféra, mně přijde, že se tady strašně moc lidí zná, teďka mi jeden můj taneční partner říkal, že jich tady je asi dvacet ze třídy, což je fakt hodně, to je fakt super.“⁵⁸⁹

Prostor pro potkávání nových lidí

Jelikož se *tanečních* účastní mnohdy až 200 lidí najednou, je poměrně logické, že zde mají jedinci šanci poznat nové známosti, ať už dívky nebo chlapce. Jak uvádí Marie Schäferová: „V tanečních hodinách seznámí se mládež navzájem. Dívky si najdou množství známých, s kterými se později sejdou na čajích, plesích a jiných

⁵⁸⁶ I. Zedníková. *Do tanečních*, s. 10–11.

⁵⁸⁷ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů v Městci Králové ze dne 11. 7. 2015.

⁵⁸⁸ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 19. 3. 2015.

⁵⁸⁹ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Hes ze dne 14. 10. 2015.

zábavách, najdou si tam i přítelkyně a získají vstup do rodin a společenských kroužků soukromých.“⁵⁹⁰

Někteří respondenti se dokonce záměrně přihlásili do jiných tanečních kurzů než jejich spolužáci, ať už z obavy případného posměchu, pokud by jedinci taneční kroky nešly, nebo právě proto, aby poznali nové tváře: „Nešli jsme do *tanečních* se třídou, protože jsme chtěli poznat nové lidi, spolužáky přece vidáme každý den.“⁵⁹¹

Seznamování se nemusí týkat jenom kurzistů, ale i přihlížejících. Jak se mi svěřila maminka jedné účastnice kurzu, na první lekci tanečních, kam doprovázela svou dceru, se spřátelila s jinou maminkou. Z návštěvy tanečních lekcí si pak vybudovaly pravidelnou tradici setkání nad sklenkou vína.

Z rozhovorů s kurzisty vyplynulo, že právě i možnost navázání nových kontaktů je dokonce jedním z důvodů, proč se do *tanečních* přihlásit: „V něčem mě to děsilo, ale i lákalo v tom, že potkám nové lidi, protože to mám ráda, že se můžu bavit s novějma lidma.“⁵⁹²

V *tanečních* jsou údajně lidé mnohem více otevření k vzájemným rozhovorům: „Baví mě, že se tam ti lidé nestydí, že i když si začnu povídat s někým novým, tak se moc bavit nechce, ale když přijdu do *tanečních* a tancuju s někým, koho jsem v životě neviděla a je ochotnej se se mnou bavit, tak mě tak jako nadchne, že jsou ti lidé takoví komunikativní.“⁵⁹³ Tomuto stavu nicméně nahrávají promenády zařazované mezi jednotlivé tanci, při nichž si mají tanečníci odpočinout, ale zároveň i trénovat společenskou konverzaci.

Prostor pro milostná vzplanutí

Se seznamovací funkcí *tanečních* jde ruku v ruce funkce milostná či erotická. V současné společnosti je společenský tanec často součástí namlouvání či dvoření.⁵⁹⁴ Párový tanec, stavební kámen tanečních kurzů, poskytuje legitimní možnost být druhému pohlaví blíže. Trvalý vzájemný dotyk muže a ženy je

⁵⁹⁰ M. Schäferová. *Společenský rádce Kaskovy taneční školy*, s. 9.

⁵⁹¹ Rozhovor s frekventantkou (15 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 27. 5. 2015.

⁵⁹² Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 9. 3. 2015.

⁵⁹³ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁵⁹⁴ Judith Lynne Hanna. *Dance, Sex and Gender*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, s. 4.

vyžadován v tanečním držení, které u daného tance osciluje od držení za ruce (např. *jive*) přes držení volné (dotyk jen v rámci paží kupř. při tanci *blues*) po těsné, kdy by se tanečníci měli dotýkat pravými částmi těla od spodní části hrudníku po kyčel (ve standardních tancích – *waltz*, *valčík*, *tango*, *foxtrot*). Vzájemné postavení těl partnerů v latinskoamerických tancích zcela přirozeně vede k tomu, že se tančící pár dívá navzájem do očí. I pokud se netančí, například v době výkladu nových tanečních prvků, zůstává pár v relativní fyzické blízkosti oproti vzdálenosti od ostatních. Taneční mistři často vyžadují, aby se i netaneční pohyb páru po tanečním parketu odehrával v kontaktu prostřednictvím tzv. nabídnutí rámě. I samotný akt zadávání, tedy pánské či dámské volenky, může být záminkou pro naznačení jistých osobních preferencí.

O tom, že *taneční* poskytují prostor pro milostná vzplanutí, hovoří mnohé deníky či vzpomínky respondentů či dokonce taneční manuály, kde právě možnost bližšího sblížení je argumentem, proč by se jedinec měl učit tančit: „Než i jiným způsobem bývá na škodu, nevyzná-li se pán v tanci. Oblíbí si třeba některou spanilou, ale nenaskýtá se mu příležitost ku bližšímu seznámení. Taneční síň byly by k tomu nejvhodnější. Zde mohl by s ní dosti důvěrně promluvit, mohl by tisknouti její ruku, zhlížeti se v jejích očích a třeba i letmo zašeptnouti: ‚Miluji vás‘.“⁵⁹⁵

V rukopisných denících Richarda Šantrůčka z roku 1881 se dočteme o tom, že právě v tanečních kurzech Josefa Pohla se seznámil s pozdější manželkou Boženou Náprstkovou. Že díky benevolenci průvodkyně Náprstkové mohl s Boženou jednou sedět sám spolu s dalším párem u stolečku a jednou ji při tanci dokonce políbit na ruku.⁵⁹⁶ I respondentka (80 let) vzpomínala, že se právě v *tanečních* sblížila s chlapcem, který navštěvoval vyšší ročník na stejném gymnáziu. Byť se tedy znali předtím, škola jim neposkytla dostatek příležitostí a možností, aby navázali milostný vztah. Stejnou úlohu mohou plnit *taneční* i v době, kdy se v paletě tanečních příležitostí vedle nich nabízejí mladým i různé diskotéky a kluby. Právě v tanečních kurzech je paradoxně nutné pro seznámení vyvinout mnohem menší úsilí díky zadávání, párovému tanci apod.: „*Taneční* prohlubují ty vztahy mezi lidmi, tanec je sblízuje, je to něco jiného, než se potkávat na autobusové zastávce a tak.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ K. Šimek. *Storchův vzorný tanečník*, s. 3.

⁵⁹⁶ Srov. K. Hanáčková. „Rukopisné deníky Richarda Šantrůčka“. In: D. Gremlicová(ed.). *Stopy tance*.

⁵⁹⁷ Rozhovor s frekventantem (17 let) tanečních kurzů v Hořicích ze dne 19. 7. 2015.

I v rozhovorech někteří chlapci i dívky otevřeně přiznali, že do *tanečních* se přihlásili s očekáváním, že v jejich průběhu navážou intimní vztah s opačným pohlavím. „Samozřejmě jsem doufal, že si tam najdu nějakou přítelkyni, ale to se mi za celou tu dobu bohužel nepodařilo.“⁵⁹⁸ nebo „Šel jsem do *tanečních* s očekáváním, že bych se tam mohl s někým seznámit, ale po několika tancích a volenkách jsem si uvědomil, že tam není nikdo mé věkové kategorie, tak by to nebylo ono.“⁵⁹⁹ Ona očekávání intimního sblížení mohou v mladých vzbuzovat i zkušenosti rodičů, kteří do *tanečních* také chodili: „Mí rodiče se právě seznámili v *tanečních* a jsou spolu doteď, vždycky když přijdu domů, tak se zeptaj, s kým jsem tancovala, co kluci, a tak...“⁶⁰⁰

Ačkoli je seznamovací funkce *tanečních* spíše vedlejším účelem a funkcí tanečních kurzů, alespoň z pohledu pořádajících institucí, je třeba připomenout, že v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století byl tento účel v určitých typech tanečních kurzů povýšen na primární. Učitelka tance Zdena Radvanská totiž proslula organizací tzv. seznamovacích *tanečních* pro dospělé nejdříve v Plzni, později i v Praze, kde spolupracovala s týdeníkem *Mladý svět* v rámci psychologicko-výchovné rubriky Sally. Obecně lze konstatovat, že její přístup k *tanečním* byl na svou dobu velmi inovativní, neboť organizovala i kurzy v neformálním oblečení se soudobými diskotékovými tanci, o něž byl údajně velký zájem. Součástí seznamovacích *tanečních* pak byly kromě výuky tance i návštěvy divadla, výlety a besedy s psychology. Na tyto *taneční* pak navazovaly ještě seznamovací víkendy s tancem a seznamovací dovolené s tancem.⁶⁰¹

Faktory ovlivňující setkávání, seznamování a navazování kontaktů

Vliv na míru naplnění uvedených tří rovin kontaktů má mnoho faktorů, hlavním z nich je lokalita. Například na Jičínsku se koná ročně pouze jeden základní kurz tance a společenské výchovy, který navštěvuje přibližně 90–100 párů. Navíc je zde běžné, že do *tanečních* chodí žáci v prvních ročnících středních škol. Je tedy pravděpodobné, že se na jenom místě potkají celé třídy gymnazistů, studentů z průmyslové a ekonomické střední školy, kteří se navíc znají z předchozích devátých tříd základních škol. Oproti tomu v Praze se otevírá více než třicet kurzů,

⁵⁹⁸ Rozhovor s frekventantem (18 let) tanečních kurzů TŠ Hes ze dne 4. 5. 2015.

⁵⁹⁹ Rozhovor s frekventantem (20 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 11. 2. 2015.

⁶⁰⁰ Rozhovor s frekventantkou (15 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 11. 2. 2015.

⁶⁰¹ Ivana Lühnová. „Vzpomínka na učitelku tance“. *Taneční listy*. 1986, č. 1, s. 23.

vedle čtyř hlavních sledovaných tanečních škol pořádají *taneční* i další školy a taneční mistři. Do *tanečních* zde chodí mladí v prvních, ale i druhých a výjimečně i třetích ročnících středních škol. Výběr konkrétní taneční školy ovlivňuje sice někdy rozhodnutí třídy, ale svou váhu má i názor rodičů,⁶⁰² a často i vzdálenost a dostupnost tanečního sálu od bydliště.

Důležitou roli hraje i počet zapsaných kurzistů. V *tanečních*, kde je přítomno patnáct párů, je větší pravděpodobnost, že se všichni jedinci vzájemně seznámí, poznají či sblíží, ať už při tanci nebo o přestávkách. Pokud je na parketu najednou dvě stě lidí, je komplikované nejen seznámení, ale i opětovné shledání při další lekci „Je nás tam docela hodně, vlastně si vůbec nepamatuju ty lidi, kteří tam se mnou byli.“⁶⁰³ Množství lidí na taneční lekci také má vliv na zadávací strategie, jak nastíním později v této kapitole.

Taneční mistr může ovlivňovat seznamování množstvím vyhlášených volenek na lekcích i doprovodných akcích, ale i náhodným způsobem střídání tanečních párů (např. postupem pánu na promenádě o několik partnerek vpřed).

Nakonec však mnohdy stejně rozhoduje chuť a ochota samotných frekventantů, zda při volenkách vyzývají k tanci své známé a kamarády nebo naopak vybírají neznámé jedince.

Přihlašování do kurzů

Při rozhovorech s účastníky tanečních kurzů mě také zajímalo, v jak velké skupině se do *tanečních* přihlašovali. Jak bylo již uvedeno výše, pražské taneční školy nabízejí výrazné slevy pro větší skupiny zájemců. Zdá se, že tato marketingová strategie skutečně funguje, respondenti poměrně často uváděli, že se do tanečních kurzů přihlásili s partou. Speciálních finančních výhod mohou požívat i skupiny chlapců, neboť jsou stále v některých *tanečních* nedostatkovým zbožím; respektive je u nich běžnější, že kurz nedokončí, a tak, ačkoli byl na začátku počet pánu a dam vyrovnaný, v závěru dam přebývá, což negativně ovlivňuje atmosféru celého kurzu. Této situaci předchází někteří pořadatelé tím, že do *tanečních* zapisují pouze celé páry, nebo jim za společné přihlášení nabídnou slevu. Ukazuje se, že část dam

⁶⁰² Ukázalo se, že kurzy pořádané v Národním domě na Vinohradech a v Lucerně navštěvují velmi často žáci, jejich rodiče taktéž chodili do tanečních právě tam.

⁶⁰³ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

preferuje přihlašování v páru, neboť jim to poskytuje jakousi záruku a jistotu při zadávání zvláště v prvních lekcích: „Je i dobrý jít do *tanečních* s nějakým klukem, ne třeba jako s trvalým partnerem, ale je fajn na začátek vědět, že tam někdo je.“⁶⁰⁴ Na druhou stranu je nevýhodou pocit jistého závazku, který může limitovat možnosti seznámení se a tančení s dalšími účastníky: „Jako dalo se tam tancovat s kýmkoli, ale já jsem tančila jen s tím klukem, se kterým jsem to měla domluvené.“⁶⁰⁵

Je zřejmé, že chlapci i dívky upřednostňují, aby měli při sobě při vstupu do neznámého prostředí *tanečních* nějakou oporu v podobě kamaráda či kamarádky, s nímž budou moci své zážitky sdílet. Pokud už nevytvoří větší partu, přihlašují se alespoň s nejbližšími známými, a je-li to nutné, podřídí tomu i své osobní preference: „S mamkou jsme chtěly, abych chodila do *tanečních* v neděli, jenomže pak si maminka mé kamarádky postavila hlavu, že na Vinohrady chodila ona, a že to tam bylo strašně super, tak ať chodíme tam, ale že mají volno už jenom v pondělí a já jsem nechtěla chodit sama, tak jsem šla s ní sem.“⁶⁰⁶

Zcela výjimečně jsem se setkala se situací, kdy byl do kurzů zapsán žák sám, aniž by tam někoho znal: „Když jsme chtěli dceru přihlásit do *tanečních*, bylo už pozdě. Kurz, kam chodili její kamarádi, už byl obsazen, tak chodí sem do Lucerny, kde ze začátku vůbec nikoho neznala.“⁶⁰⁷ Ačkoli v roce 1928 Schäferová píše, že „do tanečních hodin může přijít každý hoch i každá dívka, třebas neměla nijakých známých, protože se tam s nimi seznámí“,⁶⁰⁸ Irma Zedníková to nedoporučuje: „Kolektiv dává totiž mladým větší pocit jistoty při vstupu do nového prostředí. Když se nepovede dát dohromady větší skupinu, měli by se společně přihlásit alespoň dva známí chlapci nebo děvčata. Na mladého člověka nepůsobí dobře, ocitne-li se v novém neznámém prostředí zcela sám [...] Tíseň a rozpaky osamělého jedince, který si někdy navzdory ruchu připadá velmi opuštěný, mohou otrávit *taneční* hned ze začátku, takže se pak bojí každé příští hodiny.“⁶⁰⁹ Je pravda, že některé dívky odůvodňovaly případnou absenci na taneční hodině také tím, že kamarádky nemohly jít a jim se nechtělo samotným, případně se dožadovaly přítomnosti své matky jako garde, aby měly nějakou společnost.

⁶⁰⁴ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 11. 3. 2015.

⁶⁰⁵ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 11. 2. 2015.

⁶⁰⁶ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 24. 2. 2015.

⁶⁰⁷ Rozhovor s maminkou frekventantky, která navštěvovala taneční kurzy TŠ Plamínek ze dne 1. 11. 2014.

⁶⁰⁸ M. Schäferová. *Společenský rádce Kaskovy taneční školy*, s. 9.

⁶⁰⁹ I. Zedníková. *Do tanečních*, s. 7.

Zadávání k tanci

Základním strukturálním elementem tanečních kurzů je vyzvání k tanci formou pánské nebo dámské volenky. Jak bylo uvedeno výše, četnost vyhlašování zadávání k tanci a způsob střídání párů organizovaný tanečním mistrem má vliv na naplnění seznamovací funkce, stejně tak jako preference účastníků kurzu. V rámci terénního výzkumu jsem zaměřila pozornost na proces zadávání s cílem vysledovat nějaké strategie, které jsem následně ověřovala i při rozhovorech s kurzisty.

Rozhodujícím momentem je to, jakou volenku taneční mistr vyhlásí. V pražských tanečních kurzech probíhá zadávání většinou pouze dvakrát za celou lekci a šanci vybrat si dostanou obě pohlaví. V tanečních kurzech Petra Mertlíka, Jiřího Šulce a Romana Konopáska se volenky vyhlašují v průběhu lekce častěji a zdá se, že i náhodněji, někde mistři vyzývají k výběru spíše pány, jinde dámy. Pokud je poměr obou pohlaví očividně nevyrovnaný, bývá běžné, že taneční mistr vyhlásí volenku těch, kterých je odhadem na parketu více, aby se předešlo nepříjemným pocitům, že některé dámy nebo pánové zůstali tzv. na ocet. Ti, co se při volence nezadají, mají často v tanečním sále vyhrazené místo (v rohu u pódia), kde se scházejí a čekají na tzv. střídání. Ve většině tanečních škol k němu dochází po jednom či dvou tancích, a to tak, že si tito kurzisté při korigování ostatních tanečnicků v promenádě vyberou a osloví pár, který rozdělí, aby mohli sami tančit. Taneční mistři často zdůrazňují, že toto střídání je povinné. Zdá se, že čím častěji se žáci s touto situací setkávají, tím menší mají ostych či nepříjemné pocity: „No já jsem z toho byla poprvé úplně strašně vynervovaná, ale potom si člověk zvykne [...] Jako vždycky jsem nervózní, ale není to tak hrozný jako poprvé.“⁶¹⁰ Z pozorování vyplynulo, že pak nemají problém tímto způsobem požádat o tanec i na prodloužených a plesech tanečních škol. A samozřejmě se logicky zdá, že je pocit nezadaných snesitelnější, pokud jich je více a mohou spolu tento zážitek sdílet, než když nezbyde tanečník pouze pro jednu či dvě dívky. V TŠ Vavruška se taneční mistr snaží předcházet nepříjemným momentům při střídání tak, že si nezadaní žáci zkouší kroky a tance pouze s asistenty v rohu sálu a šanci dostat se na parket mají až při dalším zadání, tj. většinou až po přestávce.

⁶¹⁰ Rozhovor s frekventantkou (15 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 25. 1. 2015.

Při vyhlašování volenek je zajímavé pozorovat dění a uspořádání žáků na parketu. Ti postupně ztrácí v průběhu celého kurzu prvotní zábrany, zadávací řady pánů a dam se k sobě postupně přibližují. Na první lekci stojí žáci na koncích sálů, zatímco později již téměř ve třetině. Ze zadávání se stávají pomalu závody na rychlost: „Je to vždycky rvačka, i když to tak možná nevypadá, člověk musí vyběhnout dost rychle“⁶¹¹, nebo „Když někoho chceme, tak za ním jako rychle jdeme, aby nám ho nikdo nepřebíral.“⁶¹² Rychlá chůze značí nejenom vůli tančit s konkrétním partnerem či partnerkou, která je ve všeobecné oblibě, ale také chuť do tance: „Když mám takovou tu náladu, že chci tančit, tak vyběhnu, abych náhodou nezůstal poslední.“⁶¹³ Loudavé tempo pak naopak může znamenat, že se danému nechce tančit, je ostýchavý či nemá vybraného tanečníka či tanečnici: „Já hrozně bojuju se seznamováním s cizíma lidma, pro mě to bylo peklo tam stát a čekat, jakou volenku zrovna vyhlásí. Když byla pánská volenka, tak jsem byla v pohodě, to si kluk šel pro mě, ale když byla dámská, tak jsem si vždycky dělala co proto si buď počkat, kdo na mě vyzbyde, a nebo jít pro nějakou jistotu.“⁶¹⁴

Pozorování také odhalilo, že žáci při zadávání postupují ve valné většině případů přímo rovně, tedy nejkratší možnou drahou k dámám či pánům na druhé straně. Logicky tak předchází případným srážkám, ke kterým by mohlo docházet, pokud by se pohybovali jinak než dav ostatních zadávajících se. Zároveň je kvůli delší trase stejně pravděpodobnější, že jimi vyvolenou partnerku či partnera osloví k tanci dříve někdo jiný. Jak se potvrdilo při rozhovorech, žáci postupují při zadávání nejkratší možnou drahou k partnerům ze dvou důvodů. Buď necílí na konkrétního partnera: „Já to mám vyloženě tak, že si někam stoupnu a jdu přímo vyloženě za tím, kdo je naproti, protože mě nebaví lítat přes celý sál za někým, kdo se mi zrovna líbí nebo tak“,⁶¹⁵ nebo se naopak ke kýženému protějšku postavili co nejbližše už při formování žáků do zadávacích řad, či se dokonce na tanci spolu předem domluvili: „Stavíme se proti sobě už při nástupu, předtím než to začne, na sebe koukáme, kejvneme na sebe.“⁶¹⁶

⁶¹¹ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 2. 2015.

⁶¹² Rozhovor s frekventantkou (15 let) tanečních kurzů v Hořicích ze dne 19. 7. 2015.

⁶¹³ Rozhovor s frekventantem (17 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 26. 2. 2015.

⁶¹⁴ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 19. 3. 2015.

⁶¹⁵ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁶¹⁶ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů ve Valdicích ze dne 13. 11. 2015.

Ačkoli jsou *taneční* prostorem pro četná nová seznámení, zdá se, že žáci stejně mnohdy preferují tančit s někým, koho už znají, neboť mají menší ostych a obavy, co se týče vlastních tanečních dovedností. Často argumentují i snazší konverzací: „Když je tam nějaká holka, kterou znám, třeba spolužačka, tak jdu za ní, protože s tou si můžu vždycky pokecat, vím, o čem s ní můžu mluvit, protože si s ní rozumím a ona mě zná.“⁶¹⁷ A i ti, kteří naopak ze začátku záměrně chodili pro neznámé tváře, soudí, že se v průběhu kurzu okruh tanečníků či tanečnic ustálil: „Postupně tančím s čím dál menším počtem holek, v poslední době to jsou třeba jenom tři. Na začátku mě to vůbec nezajímalo, s kým budu tancovat, více jsem to vybíral náhodně. Teďka už vím, že s touhle holkou jsem tancoval 4–5krát a že to bylo dobré, že se mi to líbilo, tak jdu za ní“,⁶¹⁸ nebo „Na začátku jsem si řekl, že chci rozšířit své okruhy, že takto poznám víc dam, tak jsem šel náhodně a potkal jsem jednu moc fajn slečnu, pro kterou teď chodím často, moc fajn se mi s ní tancuje a povídá.“⁶¹⁹

Jaké další aspekty (kromě toho, že se tanečníci vzájemně znají) rozhodují při výběru tanečního partnera či partnerky? Dalo se očekávat, že rozhoduje vzhled a postava, ačkoli dámy to v rozhovorech nepřiznávaly tak otevřeně jako pánové: „No snažil jsem si vybrat něco, co vypadalo dobře“,⁶²⁰ nebo: „Já jsem si určitě vybíral ty hezčí a ty, které jsem chtěl, tak jsem si většinou stoupnul naproti nim“,⁶²¹ či: „Snažil jsem si stoupnout tak, aby přede mnou byl do určité míry nějaký výběr, abych nestál někde, kde jsou přede mnou nějaké těžké váhy, které bych nerad získal.“⁶²² Pro dámy naopak bylo důležitější, aby partner uměl dobře tančit: „Stavím se tak, abych stála blízko k těm, o kterých vím, že dobře tancují, aby mě to bavilo. Je to hrozně znát, když tancuju s někým, kdo to fakt umí.“⁶²³ Preferovanější jsou také vyšší chlapci, u kterých dámy předpokládají, že budou tanec spíše ovládat: „Pokud jsem si mohla vybrat, tak jsem si zadávala vyšší kluky, s těmi se lépe tancuje, než s někým, kdo je o půl hlavy menší než vy a ještě k tomu máte ty podpatky. Takoví kluci se vás bojí i chytnout“.⁶²⁴

Obě pohlaví vyhledávají pro tanec shodně raději ty jedince, jenž působí sympaticky, příjemně a optimisticky naladěni, neboť si jsou vědomi, že spolu na tanečním parketu

⁶¹⁷ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 11. 2. 2015.

⁶¹⁸ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 2. 2015.

⁶¹⁹ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů ve Valdicích ze dne 12. 10. 2015.

⁶²⁰ Rozhovor s frekventantem (18 let) tanečních kurzů TŠ Hes ze dne 4. 5. 2015.

⁶²¹ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁶²² Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Hes ze dne 11. 3. 2015.

⁶²³ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů ve Valdicích ze dne 13. 11. 2015.

⁶²⁴ Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 19. 3. 2015.

stráví mnoho času: „Nestoupal jsem si tam, kde je něco, co se tváří otráveně, což by na mě taky mohlo působit negativně“,⁶²⁵ nebo: „Když pro mě přijde kluk, kterému to moc nejde, nebo ho to nebaví, nechce nic říct, tak mě to samotnou otráví, mistr moc nestřídá, já s ním pak tancuju moc dlouho.“⁶²⁶

9. 6. *Taneční* jako prostor pro reprezentaci jedince

V *tanečních* se soustředí na jednom místě větší společnost lidí najednou. Do jisté míry tak toto prostředí poskytuje prostor pro sebeprezentaci jedince či dokonce jeho rodiny, a to nejenom způsobem vystupování a jednání jedince na tanečním parketě i mimo něj, ale i skrze oděv, který má jeho nositel na sobě.

Sebeprezentace skrze oděv

„Ošacení je vždycky na očích a bezprostředně všem pozorovatelům naznačuje, jak si stojíme po finanční stránce,“ soudí Thornstein Veblen.⁶²⁷ Obzvláště dámám poskytují *taneční* možnost předvést okázalé róby a šperky.⁶²⁸ Terénní výzkum naznačil, že v tomto ohledu panují značné rozdíly mezi jednotlivými tanečními kurzy. Zdá se, že větší důraz na zdobnost oděvu a doplňků a celkovou vizáž (kompletní líčení a účes) kladou dívky z *tanečních* pořádaných na menších městech (př. Městec Králové, Libáň), kde se účastníci kurzů vzájemně dobře znají a kde je zvykem, že tanečním lekcím a prodlouženým přihlížejí celé rodiny a mnohdy i nejbližší sousedé a známí. Za těchto okolností jsou účastnice kurzů pod drobnohledem a jejich sebeprezentace na tanečním parketu může mít vliv na vnímání celé rodiny jejím okolím. Oproti tomu v Praze se kurzů účastní mnohonásobně větší množství tanečních párů, rodiče chodí zpravidla pouze na doprovodné akce, kde tvoří anonymní dav. Žáci tak podléhají mnohem menšímu sociálnímu tlaku, aby řádně reprezentovali svou rodinu. Dívky v pražských *tanečních* mají na sobě často méně zdobné šaty a věnují menší pozornost líčení a účesu (většinou mají k dlouhým šatům zcela neupravené rozpuštěné vlasy). Je patrné, že vliv na odívání dívek má i taneční mistr, který v úvodních lekcích při zmínce o oblečení doporučí, co si mají dámy na první

⁶²⁵ Rozhovor s frekventantem (18 let) tanečních kurzů TŠ Hes ze dne 4. 5. 2015.

⁶²⁶ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů v TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 25. 1. 2015.

⁶²⁷ Thorstein Veblen. *Teorie zahálčivé třídy*. Praha: SLON, 1999, s. 131.

⁶²⁸ Viz Theresa Jill Buckland, *Society Dancing – Fashionable Bodies in England 1870-1920*. s. 22.

prodlouženou oblěcí. Někde je dlouhý šat výslovně uveden jako vhodný a žádoucí, jinde jej naopak taneční mistr považuje za zbytečně nákladný.

Významnou roli hraje také postoj dívek k odívání. Většina si *taneční* užívá právě i kvůli možnosti se krásně obléci: „Mě na *tanečních* baví i ta příprava, vybírat si šaty, líčení a tak“,⁶²⁹ ale některým dívkám formální oděv nevyhovuje: „Já nesnáším mít na sobě šaty. Nejradši nosím tepláky nebo džíny“,⁶³⁰ nebo „Občas si říkám, že by mi u televize bylo líp, zde musím být celá vyšňořená.“⁶³¹

Taneční jsou často právě kvůli nutnému ošacení považovány za finančně náročnou událost. Výdaje za šaty někdy i mnohonásobně převyšují výši kurzovního. Na Jičínsku, kde základní taneční kurz stojí pro dívku do 2000 Kč, mi dívky často sdělily, že jejich rodiče investovali do *tanečních* celkově od 5000 do 10000 Kč. Pokud si dámy šaty nekupovaly, půjčovaly si je od kamarádek, aby tak zamezily opakovanému nošení stejného oblečení na více lekcí. Pro bílé šaty na věneček všechny zamířily do svatebních salónů, kde si některé zapůjčily dlouhé róby i na prodloužené.

Okázalost oděvů v *tanečních* byla v minulosti poměrně často předmětem kritiky: „Ve všech letošních tanečních hodinách hovělo se velké strojivosti. Dávno minuly doby, kdy děvčata chodila do tanečních hodin v jednoduchých dívčích šatečkách. Teď se nosí už do hodin plesové toalety, sahající až na paty (nyní jsou v modě opět dlouhé šaty, z nichž sotva špičky střívků vyhlédají). Do věnečku na konci hodin přicházejí děvčata s holými zády, jak vešlo do módy v plesích dospělých. A některá děvčátka pořídí si i čtvery i šestery šaty v době tanečních hodin. Na jedné straně roste bída a na druhé straně přibývá přepychu,“ poznamenává kronikář Jičína v roce 1935.⁶³²

Zvolený oděv a případně další úprava zevnějšku (účes, líčení) však nenaznačuje pouze předstíranou či reálnou zámožnost nositele. Je také prostředkem pro vyjádření individuality, vkusu, konformity či naopak nonkonformity v souladu s momentálními oděvními trendy či nařízením v *tanečních*. Nejednou jsem viděla dívky na závěrečném večeru (tzv. věnečku), kde se v některých krajích uplatňuje tradice

⁶²⁹ Rozhovor s frekventantkou (16 let) z tanečních kurzů v TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 24. 2. 2015.

⁶³⁰ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Hes ze dne 14. 10. 2015.

⁶³¹ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 25. 1. 2015.

⁶³² *Kronika města Jičína*. Státní okresní archiv Jičín, fond Archiv města Jičín, rok 1935, kniha č. 262, inv. č. 791, s. 289..

bílých svatebních šatů, nosit šaty barevné (světle růžové, světle tyrkysové apod.). I u pánů, pro něž je společenský oblek poměrně uniformní záležitostí, mají někteří tendence vyniknout alespoň výraznou kravatou, motýlkem a do barvy k tomu kapesníčkem: „Kluci často nosí v klopě od saka odznaky nebo si vyberou do košile manžetové knoflíčky s logem fotbalového klubu, opět se začaly nosit kapesníčky, ale už ne bílé, krajkové a škrobené, ale různě pestrobarevné. Hodně populární jsou teď třeba motýlci ze dřeva, dost kluků dává přednost kravatě a samozřejmě kromě nepřeborného množství materiálů a vzorů vídám také úplně atypické a docela složité uzly na kravatě, které si kluci hledají na internetu a pak se trumfují, kdo přijde s originálnějším,“ uvedl v rozhovoru taneční mistr Jakub Vavruška. Domnívá se, že dnes už v *tanečních* nejsou žáci unifikovanou masou, ze které se vytrácela jakákoli individualita.⁶³³ Při terénním výzkumu jsem se dokonce setkala s tím, že měl žák z *tanečních* na prodloužené na sobě tradiční skotský kilt, a parta chlapců na netradiční hodině různé dobové kostýmy či lidové kroje.

Taneční jako ukazatel společenské prestiže

Zdá se, že *taneční* mohou sloužit jako ukazatel společenské prestiže i samy o sobě. Opět kuriózní příklad z počátku první republiky se nachází v kronice Marie Schäferové, která popisuje scénku ze zápisu do kurzů Kaskovy taneční školy: „Muž si přeje, aby tuhle dcerka šla do *tanečních* [...] ona nechtěla, ale muž říkal, že to musí být, když je teď poslancem...“⁶³⁴ Jak vidno, v určitých společenských kruzích bylo absolvování tanečních kurzů nutností.

Po roce 1948 byly *taneční* rozšířeny i do menších měst po celé republice a určeny pro mládež všech společenských vrstev. V padesátých letech totiž vyučovali taneční mistři i na vybraných učilištích. Domnívám se, že v druhé polovině 20. století návštěva *tanečních* nebyla známkou prestiže, a naopak se vůči těmto kurzům někteří ohrazovali, jak vyplývá z rozhovorů s pamětníky. Jedna respondentka uvedla, že do *tanečních* šla na počátku sedmdesátých let přes vlastní nelibost kvůli mamince, tehdy totiž vyznávala styl hippies, který se s formálností kurzů neslučoval, a že jí bylo nepříjemné nosit „všechnu tu parádu“.⁶³⁵ Jiná pamětnice zase uvedla, že do

⁶³³ Andrea Zunová: „Jakub Vavruška: Zkazit tradici *tanečních* by bylo hloupé“ [online]. *Novinky.cz*. 3. 7. 2018, [cit. 13. 1. 2019]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/zena/styl/475120-jakub-vavruska-zkazit-tradici-tanecnich-by-bylo-hloupe.html>

⁶³⁴ M. Schäferová. *Kronika, paměti, vzpomínky. 4. díl – Děti metropole (1. republika)*, s. 17.

⁶³⁵ Rozhovor s respondentkou (62 let) ze dne 14. 8. 2015.

tanečních nechodila vůbec, se slovy: „... my jsme byli příliš intelektuálové na to, abychom tam chodili, raději jsme doma pili čaj a poslouchali desky italského punku.“⁶³⁶

Zdá se, že se po roce 1989 společnost výrazně proměňuje a přibývá lidí, pro které je znalost společenských tanců nutností. *Taneční* tedy opět nabývají na smyslu a na prestiži. Jak v rozhovoru pro Lidové noviny uvedl v roce 2010 taneční mistr Zdeněk Řehák: „Zajímavý zákazník ke mně přišel i minulý týden – byl to první rada ministerského tajemníka jedné ambasády. Měl se zúčastnit vídeňského Plesu v Opeře a chtěl se naučit valčík.“⁶³⁷ A nemusí se jednat jen o dospělé, i někteří mladí mají jasno v tom, že znalost tance je pro určitá povolání výhodou, ne-li nutností: „Šel jsem sem (do *tanečních* – pozn. aut.) vysloveně proto, že se chci něco naučit. Vidím to na svém známém. Je makléřem a každou chvíli musí jít na nějaký ples a stěžuje si, že neumí tancovat.“⁶³⁸

9. 7. Proč chodí dnes mladí lidé do *tanečních*?

Z rozhovorů s účastníky kurzů se zdá, že jedním z hlavních motivátorů návštěvy *tanečních* je, že vytváří prostor, kde dochází k setkávání velkého množství mladých vrstevníků. *Taneční* tak poskytují příležitost potkávat se v jiném než školním prostředí se spolužáky a kamarády, ale také navázat nové kontakty a přátelství a mnohdy i intimní vztahy.

I když byli jedinci v rozhovorech schopní identifikovat jednotlivé motivy, jež je vedly k přihlášení se do *tanečních*, zdá se, že nad tím vším panuje jistý sociální tlak společnosti, který je tou hybnou silou. Z výzkumu vyplynulo, že *taneční* jsou do jisté míry považovány za žitou tradici, za něco „co se dělá“, „prostě se chodí“. Někteří respondenti jako by považovali za automatické, že jednou v životě *taneční* absolvují, protože to k mládí patří. Následují praxi, již viděli u starších sourozenců, spolužáků či kamarádů, či slyšeli zprostředkovaně od rodičů, prarodičů a dalších. Jak sdělil při rozhovoru sedmnáctiletý mladík: „U nás v republice je to myslím si i trochu tradice. Babička chodila, máma [...] i profesorky a profesori říkají, že chodili za mlada do

⁶³⁶ Rozhovor s respondentkou (48 let) ze dne 13. 6. 2015.

⁶³⁷ Jaroslav Krupka. „Taneční kurzy patří k české kultuře“. *Lidové noviny*, 19. února 2010.

⁶³⁸ Blanka Kovaříková. „Taneční jsou v módě“. *Večerní Praha*, 16. února 1995.

tanečních.⁶³⁹ Absolvování kurzů tance považovali mnozí dokonce za součást vzdělání: „Patří to k nějaké všeobecné vzdělanosti [...] stejně jakože člověk ví, jaké je hlavní město Slovinska, tak umí zatančit alespoň základní kroky třeba do *jivu* [...] třeba i bez těch variací, ale i za dvacet let bych měl umět zášlap, přeměna, přeměna.“⁶⁴⁰ nebo „Většina lidí i dřív uměla tancovat, přijde mi, že to tancování je něco, co by člověk měl umět, že se to jako nikdy neztratí...“⁶⁴¹

Sociální nátlak, ať už očividný, či spíše skrytý na jedince vytváří nejbližší okolí. Mnohdy chodí mladí do tanečních kurzů proto, že se přihlásili jejich spolužáci. Jejich účast v kurzech byla motivována obavou, že by jinak byli sociálně vyloučeni z kolektivu či party. Významnou měrou se na rozhodnutí o návštěvě tanečních podílí postoj rodičů, právě oni jsou velmi často těmi, kdo poskytnou první impulz k zamyšlení, zda projít tanečními kurzy. Domnívám se, že pokud oba sami *taneční* v mládí neabsolvovali, nebudou k tomu ponoukat ani vlastní děti. Pokud však do *tanečních* nechodil jen jeden z nich, zdá se, že se spíše snaží, aby děti chodily: „Tak první impulz byl od mojí mámy, protože ta chodila do *tanečních* jako mladá a protože táta tam nechodil, tak ona nemá s kým tancovat.“⁶⁴² Pokud naopak rodiče navštěvují často plesy a další taneční příležitosti, poskytují tím svým dětem jistý model, že znalost společenských tanců v životě uplatní. Rodiče pak svým vyprávěním o *tanečních* mohou děti motivovat a vzbuzovat mnohdy jistá očekávání: „Mojí rodiče se právě seznámili v *tanečních* a jsou spolu doteď, [...] vždycky, když přijdu domů, tak se zeptaj, s kým jsem tancovala, co kluci.“⁶⁴³

Domnívám se, že dnes už většina mládeže chodí do *tanečních* na základě dobrovolnosti, byť rodiče mohli být prvním iniciátorem, přesto však existují případy, kdy obzvláště chlapci chodí do *tanečních* z donucení, kdy se s účastí na kurzu neztotožnili: „Já jsem tu v podstatě z donucení, rodiče mě donutili, já jsem moc nechtěl chodit“,⁶⁴⁴ nebo „Máma přišla ke mně do pokoje a řekla, budeš chodit do *tanečních*. A přihlásila mě tam a řekla mi akorát, v kolik a kam mám jít [...] já jsem

⁶³⁹ Rozhovor s frekventantem (17 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 16. 2. 2015.

⁶⁴⁰ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 2. 2015.

⁶⁴¹ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 11. 2. 2015.

⁶⁴² Rozhovor s frekventantem (17 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 16. 2. 2015.

⁶⁴³ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 11. 2. 2015.

⁶⁴⁴ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů ve Slatinách ze dne 29. 7. 2015.

s tím vůbec nic nenadělal“.⁶⁴⁵ Pokud je následně taneční kurzy neosloví, jsou to zřejmě právě tito účastníci, jež pravděpodobně vykazují vyšší míru absence na hodinách (v případě, že rodiče nejsou na lekcích přítomni jako diváci) a chodí tzv. za *taneční*. Při rozhovorech jsem se setkala s žákem, který navštěvuje ve stejný den hned dva kurzy tance po sobě, a to proto, že jeho kamaráda to nebaví, nicméně doma vždy musí předložit průkazku s razítkem, že na dané lekci byl přítomen.

Jelikož se kurzy konají ve večerních hodinách, mohou být také snadnou záminkou pro návštěvu jiných podniků, poměrně běžně bylo vidět na některých lekcích, že se skupina účastníků po přestávce v polovině lekce vytratila. Jako důvod absence na lekcích někteří respondenti uvedli nemoc, přípravu do školy, ale také momentální nechuť a lenost, či plánovanou nepřítomnost kamarádů, tj. nechtěli jít do *tanečních*, že by tam byli sami. Část z nich však přistupovala k návštěvě *tanečních* poměrně zodpovědně. Důvodem byla obava z rodičů: „Bavili jsme se s kamarádem, že bychom to občas zatáhli, ale mám přísný rodiče, tak mě neláká to udělat“,⁶⁴⁶ ale také vědomí finanční nákladnosti celých *tanečních*: „Když mi to rodiče zaplatili, tak proč bych sem nechodil“,⁶⁴⁷ nebo: „Samozřejmě nemůžu říct, že jsem tam stoprocentně chodila, ale snažila jsem se tam chodit často, když už teda rodiče to zaplatili, tak abych to tak moc neflákala.“⁶⁴⁸

Jelikož často považovali mladí absolvování *tanečních* za něco automatického, nad čímž se hlouběji nezamýšleli, zajímalo mě také, nakolik se domnívají, že nabyté taneční znalosti uplatní v praxi. Většinou předpokládají, že ano: „Když bude nějaká akce, tak se tam nebudu stydět tančit, ať už je to například maturitní ples nebo vlastně veškeré větší společenské události, jako jsou svatby a tak.“⁶⁴⁹ Někteří však vyjádřili pochybnosti, že tyto příležitosti budou navštěvovat: „Já nikam moc nechodím. Občas zajdu někam s kamarádama, ale abychom šli tančit, to ne. Tak nevím, jestli mi to k něčemu bude“,⁶⁵⁰ nebo „Bral jsem jako jeden podstatný bod, že se naučím ty tance. Úplně jsem si nepředstavoval, k čemu by mi to mohlo být, protože na společenské akce, kde bych to mohl použít, moc nechodím. Ale říkal jsem

⁶⁴⁵ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů Opltovy TŠ ze dne 19. 10. 2015.

⁶⁴⁶ Rozhovor s frekventantem (16 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 26. 1. 2015.

⁶⁴⁷ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů ve Valdicích ze dne 2. 10. 2015.

⁶⁴⁸ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

⁶⁴⁹ Rozhovor s frekventantem (17 let) tanečních kurzů TŠ Plamínek ze dne 1. 11. 2015.

⁶⁵⁰ Rozhovor s frekventantem (15 let) tanečních kurzů v Libáni ze dne 7. 7. 2015.

si, že v rámci nějakých životních kompromisů by mělo smysl se to naučit teď alespoň ty základy, aspoň to nebude vypadat, že jsem úplně tupej.“⁶⁵¹

Přesto však poměrně často panuje přesvědčení, že by případná neznalost repertoáru společenských tanců mohla být při těchto událostech diskriminující: „Bylo by hrozné faux pas, kdybych na maturitním plese neuměla zatančit s profesorem ani blues. Je docela důležité zvládat minimálně ty základní tance – polku, valčík, waltz, blues a aspoň trochu jive.“⁶⁵²

Pocit, že ovládnutí společenských tanců je důležité, ovlivňuje i předchozí negativní zkušenost, která pramenila z jejich neznalosti: „Když jsme byli na tom imatrikuláku a neuměli jsme tančit, tak jsem si připadala trapně“,⁶⁵³ popisuje dívka vzpomínku na svůj imatrikulační ples, při kterém ji student staršího ročníku vyzval k tanci, a ona musela odmítnout.

Ve výsledku závisí možnost aplikace získaných znalostí tanečního repertoáru nejen na tom, zda si bude jedinec naučené tance a případně i figury pamatovat. Na to má vliv mnoho faktorů: osobnostní předpoklady (talent nebo dostatečné pohybové a rytmické schopnosti, zaujetí pro tanec), taneční škola či mistr (důraz na osvojení látky, její opakování, adekvátní množství vyučovaných figurací) a návazná návštěvnost tanečních příležitostí po skončení základního kurzu. Domnívám se, že pokud absolvent tanečních kurzů navštíví poté až svůj maturitní ples (který následuje s dvou- až tříletým odstupem), je téměř nereálné, že by si bez nápomoci vybavil všechny vyučované tance a jejich figury. Je však pravděpodobné, že znovu osvojení zapomenuté látky bude probíhat rychleji. Jak k tomu výstižně podotkla jedna z oslovených: „Lidi si myslí, že jsou *taneční* k tomu, že si ty tance budu pamatovat, ale to si myslím, že hodně rychle zapomenu.“⁶⁵⁴ A zdá se, že někteří žáci mají problém vybavit si probíranou látku již záhy po skončení kurzu: „My jsme měli teď v pátek závěrečný ples. Poslední lekce byla už před dvěma týdny. Měli jsme docela problém vybavit si všechny ty figury, docela jsme to pozapomněli.“⁶⁵⁵ Zřejmě proto nabízejí s velkou úspěšností taneční školy kurzy pro vysokoškoláky a dospělé, kde si klientela může tance znovu připomenout či zdokonalit.

⁶⁵¹ Rozhovor s frekventantem (18 let) tanečních kurzů TŠ Hes ze dne 4. 5. 2015.

⁶⁵² Rozhovor s frekventantkou (17 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 19. 3. 2015.

⁶⁵³ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Plamínek ze dne 23. 10. 2015.

⁶⁵⁴ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Národního domu na Vinohradech ze dne 26. 1. 2015.

⁶⁵⁵ Rozhovor s frekventantkou (16 let) tanečních kurzů TŠ Vavruška ze dne 10. 3. 2015.

10. Uplatnění znalostí společenského tance

V tanečních kurzech si jedinec osvojuje znalost společenského tance, již pak může uplatnit při příležitostech, kde se společenský tanec běžně provozuje. V tomto kontextu pak můžeme hovořit lingvistickou terminologií Noama Chomského o tom, že v *tanečních* získává jedinec tzv. *kompetenci* nutnou pro pozdější případnou *performanci*.⁶⁵⁶ V rámci zkoumání fenoménu *tanečních* je tedy na místě položit si otázku, nakolik může jedinec v dnešní době uplatnit nabyté znalosti společenského tance v praxi.

Ačkoli byl společenský tanec v úvodu definován jako volnočasová (recreational/social) aktivita, je třeba uvést, že v současné době existuje velmi pestrá paleta různých tanečních stylů a žánrů, a tomu odpovídá i široká škála společenských příležitostí, při kterých se praktikují. Pouze v některých případech platí, že je pro *performanci* třeba nabýt nejdříve kompetence například ve specializovaných kurzech v tanečních studiích a podobných subjektech. Při četných příležitostech si jedinec vystačí s improvizovaným projevem založeným na vlastním pohybovém cítění a vyjádření hudby.

Ve volném čase bývají v současnosti provozovány i další párové tance, které nejsou zahrnuty v repertoáru zkoumaných základních tanečních kurzů (*argentinské tango*, *salsa*, *zouk* apod.), ale i taneční projevy, při kterých jedinec nepotřebuje partnera (*flamenko*, *orientální tance*, *street dance*). Častou volnočasovou aktivitou mladých je návštěva tanečních party různých stylů (př. *house*, *techno*, *drum&bass*), při nichž dochází k výše zmíněnému improvizovanému tanci.

V současnosti uplatní jedinec znalost párových společenských tanců kromě akcí tanečních škol (prodloužené, plesy, tančírny) nejčastěji na tanečních zábavách a plesech. Tato oblast by si zasloužila vlastní teoretickou pozornost opřenou o důkladný terénní výzkum vybraných typů událostí. Pro nynější účel bude muset

⁶⁵⁶ Noam Chomsky navazuje na švýcarského lingvistu Ferdinanda de Saussura, který rozlišil jazyk (*langue*) a promluvu (*parole*). Chomsky přináší do lingvistiky pojmy kompetence (jazyková způsobilost, znalost jazyka) a *performance* (promluva, užití jazyka), mezi nimiž je vzájemný vztah: aby mohl člověk v určitém jazyce komunikovat, musí jej alespoň do jisté míry ovládat, kompetence je tedy podmínkou, předpokladem, že dojde k *performanci*. Více viz Noam Chomsky. *Aspects of the theory of syntax*. Massachusetts: Cambridge, 1965, s. 4, případně zpracováno online: Milena Turbová. „K pojmům kompetence — *performance* (K vývoji pojetí některých základních lingvistických pojmů a termínů)“. *Slovo a slovesnost*, ročník 49 (1988), číslo 3, s. 235–247 [online]. Dostupné z : <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3245>

postačit má vlastní zkušenost s návštěvou především maturitních plesů a tanečních zábav na Jičínsku v letech 2000–2010, ačkoli tehdy probíhala má účast za účelem zábavy, a ne plánovaného terénního výzkumu, přesto se domnívám, že jsou mé poznatky relevantní. Pro představu o podobě maturitních plesů v Praze jsem za účelem pozorování v roce 2018 navštívila alespoň jeden ples Gymnázia Nad Štolou.

Co se týče organizace plesů a bálů, jejich pořadatelé bývají města a obce (různé městské reprezentační plesy, př. Jičínský bál, Cecilka ve Veliši apod.), dále především různé spolky, které si touto cestou zajišťují mimo jiné příjmy pro svou činnost (př. hasičský, rybářský, myslivecký, házenkářský, sportovní ples, či tzv. Šibřinky pořádané Sokolem), organizují se i firemní plesy (př. Ples Ronalu v Jičíně). Studenty středních škol pak čeká v závěrečném roce studia maturitní ples, své plesy pořádají i jednotlivé fakulty univerzit a vysokých škol.

Úroveň plesu či zábavy závisí na pořadatelé, na jeho vkusu, motivaci a finančních možnostech, které ovlivňují výběr hudebního tělesa i doprovodný program, ale také na společnosti, která se sejde.⁶⁵⁷ Poměrně běžnou součástí plesů a tanečních zábav bývá tombola, kdy si účastníci kupují lístky, z nichž některé jsou výherní. Slosování hlavních cen večera pak probíhá přibližně kolem půlnoci a většinou zabere minimálně hodinu programu. Zejména na firemních plesech je pak pro účastníky připraven raut, ale i na ostatních událostech je většinou ke koupi i teplé občerstvení. Doprovodný program na plesech tvoří nejenom ukázky společenských tanců. Mnohdy se na těchto událostech prezentují i další taneční styly (břišní tance, akrobatický rokenrol), ale i netaneční vložky (kouzelníci, módní přehlídky, ohňové show apod.). Pravidelnou součástí firemního plesu Ronalu v Jičíně bývá přibližně hodinový koncert rockových kapel (Chinaski, Ready Kirken apod.).

Uvedený výčet naznačuje, že volnému tanečnímu projevu účastníků není věnována plná doba, po kterou ples či taneční zábava trvá. Šíře a pestrost společenských tanců, které jedinec má šanci na dané události prakticky uplatnit, pak přímo závisí na repertoáru tanečního orchestru či kapely. Zvláště na některých vesnických tanečních zábavách na Jičínsku⁶⁵⁸ jsem se setkala s modelem, kdy kapela pravidelně střídala taneční série *polek a valčíku* se sérií tzv. *ploužáků* a sérií *disco* tanců, přičemž

⁶⁵⁷ Při charakteristice tanečních plesů vycházím ze svých praktických zkušeností jako účastnice rozličných plesů v letech 2000–2010, ačkoli ty nebyly navštíveny primárně za účelem výzkumu, nýbrž zábavy.

⁶⁵⁸ Př. Cecilka na Veliši v letech 2000-2003.

v průběhu večera zazněl maximálně jednou *waltz* či *tango*. Stejně tak při některých událostech, ačkoli kapela zahrála skladby, na něž by se dala tancovat *cha-cha* či *jive*, na tanečním parketu téměř nikdo tyto tance netančil a přednost dostal improvizovaný projev skupinek tanečníků rozestoupených po různě velkých kruzích.⁶⁵⁹ V případě velkých orchestrů se často repertoár skládá z tanečně hůře identifikovatelných skladeb ve 4/4 rytmu, na které veřejnost tančí většinou *ploužáky*.⁶⁶⁰

Přítomnost jedince na taneční události také automaticky neznamená, že dojde k performanci,⁶⁶¹ tedy k tanci. Jak se ukázalo, motivací některých účastníků je spíše než tanec setkání se známými, společná konverzace u stolu, na baru či při rautu, společenská podpora spolku, jež akci pořádá, koupí lístků v tombole apod. Nenaplnění performance může docházet nejen záměrně jako v předchozích důvodech, ale také nezáměrně tím, že jedinec není k tanci opačným pohlavím vyzván.

Nejčastější taneční událost, jež potká většinu absolventů tanečních kurzů a nejen je, je maturitní ples, jenž patří k významným mezníkům posledního ročníku středoškolského studia. Maturitní plesy se konají většinou v zimní plesové sezoně, ale záleží na lokalitě a dostupnosti kýženého tanečního sálu. V Praze je nejoblíbenějším prostorem palác Lucerna, kde jsou na programu plesy středních škol hlavně od ledna do začátku dubna,⁶⁶² a to i ve všední dny. V průběhu svého terénního výzkumu tanečních kurzů jsem navštívila 7. dubna 2018 Maturitní ples Gymnázia Nad Štolou, který zde může posloužit jako modelový případ, nakolik dochází v současnosti v průběhu takových plesů k příležitosti uplatnit *performanci* tanců vyučovaných v tanečních hodinách.

Součástí programu maturitního plesu⁶⁶³ je hromadný nástup všech studentů maturitních ročníků a jejich „šerpování“, projev ředitele školy a případně i vybraných zástupců studentů, slavnostní přípitek, obdarování třídních učitelů, získávání

⁶⁵⁹ Má zkušenost s návštěvou plesu pořádaného fotbalovým klubem Podskalán ve Veliši dne 16. 3. 2019.

⁶⁶⁰ Srov. Dorota Gremlicová. „Graduation Ball as a multifunctional Festivity“. In: *Dance, Place, Festival*. University of Limerick, 2014, s. 237.

⁶⁶¹ Srov. Andriy Nahachewsky. „Form, Meaning and Context“. In: Týž. *Ukrainian Dance*, s. 11.

⁶⁶² Některé maturitní plesy se konají dokonce i v prosinci. Např. Gymnázium nad Alejí mělo ples 7. prosince, Gymnázium Jana Nerudy 6. prosince. Viz program maturitních plesů v Lucerně. *Lucerna. Velký sál*. [online]. [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné zde: <http://www.lucpra.com/index.php/cz/programs/daterange/-?year=2019&month=01&day=02>

⁶⁶³ Při uvádění informací o programu maturitních plesů však vycházím i z vlastní dlouhodobé praktické zkušenosti s jejich návštěvou na Jičínsku (maturitní plesy středních škol – tj. gymnázií, ekonomické i průmyslové SŠ cca z let 2000–2006).

peněz,⁶⁶⁴ tanec s učiteli a série tanců určená jako sólo abiturientů s jejich rodiči. Většinou je také v průběhu večera uvedeno minimálně jedno předtančení provedené pozvanými hosty (ukázky tanečního sportu, rokenrolu, ale i orientálního tance apod.). Dnes už je poměrně běžné, že svá předtaneční připravují i jednotlivé maturitní třídy a mnohdy se jedná o složité choreografie s četnými změnami hudebního doprovodu, tanečního stylu i kostýmů, v nichž často účinkují i třídní profesori. V případě většího počtu maturitních tříd zaujímají tato vystoupení v rámci večera poměrně značnou časovou plochu. Specifikem některých maturitních plesů v Praze je také zahrnutí studentů prvních ročníků a prim do slavnostního ceremoniálu, ti podstoupí tzv. imatrikulaci, kdy jim na šaty či oblek připne třídní učitel drobnou stužku.⁶⁶⁵ Zbývající část večera je pak určena volné taneční zábavě maturantů či hostů.

Jak však ukázalo pozorování Maturitního plesu Gymnázia Nad Štolou, párovému společenskému tanci bylo v průběhu celého plesu vyhrazeno pouze přibližně pětasedmdesát minut. Podle tištěného programu však nebyla tato delší taneční plocha určena primárně maturantům (ti se v tu dobu nejspíše připravovali na svá předtančení), ale veřejnosti. Z hlediska repertoáru zazněla v podání Neratovického Big bandu třikrát *cha-cha*, dvakrát *polka*, *blues*, *rumba* a *jive* a jednou *valčík*, *samba* a *foxtrot*. Poslední hodina plesu se odehrála ve znamení *diska* na reprodukovanou hudbu, v tu dobu již hosté opouštěli Velký sál Lucerny a na parketu byli téměř výhradně maturanti.

Z realizovaného pozorování na maturitním plese Gymnázia Nad Štolou zatím vyplývá, že v rámci podobných událostí je poskytnut pouze velmi časově i repertoárově omezený prostor pro společenský tanec účastníků. Před vyvozením nějakých rozsáhlejších závěrů by však bylo záhodno podniknout dlouhodobější terénní výzkum zaměřený na další pražské i mimopražské maturitní i jiné plesy s cílem vysledovat nejen šance na uplatnění dovedností získaných v tanečních, ale

⁶⁶⁴ Milan Degen situuje zavedení této tradice do osmdesátých let 20. století. Zdá se však, že existují lokální odlišnosti ve způsobu sbírání finančního obnosu. Na Jičínsku hází hosté mince či peníze vždy přímo při slavnostním obřadu, tedy v době, kdy moderátorem jmenovaní maturanti prochází špalírem svých spolužáků k třídnímu učiteli, který jim předá květinu a ozdobí je šerpou. Po přípitku pak abiturienti smetou peníze z celého tanečního parketu košťaty. Na maturitním plese Gymnázia Nad Štolou probíhalo sbírání peněz zcela odlišně. V moderátorem vyhlášený moment nastoupila na parket každá maturitní třída s rozlehlou plachtou, studenti ji drželi na krajích a procházeli se postupně kolem dokola celého sálu. Hosté se střefovali mincemi přímo do těchto plachet. Jak se zdá, tento způsob je běžný také na Kladensku. Srov. D. Gremlicová. „Graduation Ball as a multifunctional Festivity“, s. 236, M. Degen. *Společenský tanec ve dvacátém století*, s. 131.

⁶⁶⁵ Jak vyplynulo z rozhovorů s účastníky pražských tanečních kurzů, imatrikulace je součástí nejen maturitních plesů Gymnázia Nad Štolou, ale také například Gymnázia Milady Horákové, Gymnázia mezinárodních a veřejných vztahů Praha apod.

také získat zpětnou vazbu od účastníků. Zatím se ukazuje, že nejlepší prostor pro uplatnění získaných znalostí společenského tance poskytují plesy a prodloužené tanečních škol, či jimi pořádané tančírny, při nichž má jedinec příležitost zatančit si veškerý naučený repertoár.

11. Význam *tanečních* v české společnosti od 19. století do současnosti

Cílem předkládané disertační práce bylo postihnout, jak se vyvíjely a z hlediska podoby a účelů proměňovaly *taneční*, a na základě těchto informací usoudit, jaký význam měly a mají tyto kurzy tance v české společnosti, jaké sociální funkce *taneční* plnily.

Pro zachycení společenského významu *tanečních* v různých obdobích bohužel schází spolehlivé statistiky, které by zachycovaly procentuální zastoupení absolventů kurzů v celé populaci mladých. Vycházela jsem proto z domněnky, že rostoucí zájem veřejnosti o provozování tance se logicky promítá i do zvýšeného zájmu o jeho učení se.

Výuka tance nabývala ve společnosti na důležitosti zřejmě od konce dvacátých let 19. století, kdy vznikaly první *taneční* školy. Zájemci o tanec se rekrutovali z postupně sílící střední vrstvy měšťanstva. Návštěva *tanečních* se tehdy děla nejenom za účelem získání potřebných *tanečních* dovedností pro aktivní účast na plesech, na *tanečních* hodinách se probírali i vhodné způsoby chování.

K rozvoji *tanečních* kurzů na našem území přispělo i národní emancipační hnutí, jež na tanec a *taneční* příležitosti pohlíželo mimo jiné jako na vhodný prostředek k šíření češtiny mezi ženskou částí populace. Té poskytovala účast na plesech a *tanečních* hodinách často příležitosti k možnému seznámení s příslušníky opačného pohlaví následované sňatkem.⁶⁶⁶

Koncem 19. století dospěli *taneční* mistři k založení jednotné organizace, jež měla hájit jejich zájmy na veřejnosti i ve styku s úřady a přidat vážnost celé profesi. Četné stížnosti Klubu *tanečních* mistrů v království Českém na nepovolané jedince, jež se výuce tance věnují, ačkoli k tomu nemají úřední oprávnění, mohou naznačovat, že i na přelomu 19. a 20 století byla výuka tance výnosnou činností a o tanec byl na veřejnosti zájem. Ten pak logicky upadal za ztížené politicko-ekonomické situace v období první světové války.

⁶⁶⁶ „Skoro každá rodina, v níž dospívala jedna nebo více dcer, uspořádala v období masopustu alespoň jeden bál“. Viz M. Lenderová. *K hříchu i modlitbě*. s. 175; Dále T. J. Buckland, *Society Dancing – Fashionable Bodies in England 1870-1920*. s. 8.

Po jejím skončení naopak propukla euforie a taneční horečka způsobená příchodem tzv. moderních tanců na naše území. Pro období dvacátých let 20. století je pak charakteristický boom zájmu veřejnosti o taneční hodiny, v nichž se tyto moderní tance učily. V té době také vzrostl význam výchovné funkce *tanečních*, který se v některých případech promítl i do názvu škol. Příčinou zařazení systematictějšího výkladu společenských pravidel do tanečních hodin byly uvolněné společenské poměry, jež se projevovaly dle některých tanečních mistrů obhroublým chováním mládeže. *Taneční* byly i tehdy vstupenkou do lepší společnosti, zdá se, že jejich absolvování bylo v určitých kruzích (př. poslanci) známkou prestiže a potvrzení společenského statusu.

Hospodářská krize v třicátých letech se negativně promítl i do pořádání tanečních kurzů, o něž byl zřejmě menší zájem. Tou dobou se také postupně stabilizoval taneční repertoár a ubývalo tanečních novinek. Taneční kurzy se v omezené míře konaly i za druhé světové války, a to do podzimu 1944, kdy bylo pořádání *tanečních* s odvoláním na stav totálního nasazení zakázáno, kurzy pak byly obnoveny až na podzim 1945.

Po změně politické situace na našem území po roce 1948 bylo na *taneční* nahlíženo zpočátku jako na buržoazní přežitek a údajně hrozilo, že zaniknou.⁶⁶⁷ Jejich programová náplň⁶⁶⁸ však byla uzpůsobena tak, aby byly zachovány. Později byly taneční kurzy chápány jako vhodný prostředek také k ideologickému ovlivňování a výchově mládeže a naopak došlo v rámci snahy o demokratizaci kultury⁶⁶⁹ v polovině padesátých let k jejich rozšíření do dalších měst. Organizace výuky tanečních kurzů přešla do rukou osvětových zařízení a masových organizací. Cíleně se také rozšířila klientela základních kurzů pro mládež o učně a učnice, a to v rámci tzv. kulturních brigád, kdy taneční mistři vyučovali zdarma tanci v učilištích. Předpokládám, že se tato společenská vrstva dostala i do *tanečních*, které byly pořádány i v menších obcích. Domnívám se, že se v tu dobu absolvování tanečních kurzů stalo poměrně

⁶⁶⁷ Ke zrušení tanečních kurzů z ideologických důvodů došlo například v Maďarsku, jak jsem se dozvěděla z rozhovoru s etnochoreologem Lászlom Felföldim na konferenci Etnochoreologické studijní skupiny při ICTM v Szegedu 2. 8. 2018.

⁶⁶⁸ Zařazení lidových tanců do osnov kurzů.

⁶⁶⁹ Proces demokratizace kultury vycházel z představy, že kapitalistický řád vytvořil bariéry, jež zamezovaly přístup všeho lidu ke kulturním hodnotám. Byly rozvíjeny snahy o zpřístupnění kulturních statků (finanční dostupnost, teritoriální dosažitelnost a obsahová spřízněnost). V souvislosti s demokratizací kultury byla od roku 1948 reorganizována a rozšiřována síť kulturních zařízení a institucí, snižováno vstupné na kulturní akce, ale také zasahováno do obsahu uměleckých děl, aby byly v souladu s ideologickými požadavky. Více viz Martin Franc – Jiří Knapík. *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia, 2013, s. 123–126.

běžnou součástí života dospívající mládeže a již neneslo známku společenské výlučnosti.

V průběhu šedesátých let však nastal v souvislosti s příchodem *rokenrolu* a obzvláště *twistu* rozkol mezi tím, co se ve společnosti tančilo a co se učilo v tanečních kurzech. Koncem šedesátých let se někteří taneční mistři snažili reagovat na vývoj volného tanečního projevu mládeže v souvislosti s fenoménem diskoték a zaváděli do osnov *tanečních* i výuku tanečních novinek, či dokonce pořádali speciální civilní lekce. Je otázkou, nakolik tyto aktivity rezonovaly s očekáváním mládeže. Zdá se, že minimálně od sedmdesátých let se část mladých vůči návštěvě tanečních kurzů negativně vymezovala, neboť kurzy nebyly v souladu s preferovaným hudebním žánrem či životním stylem. Uvedené domněnky jsou však na úrovni hypotéz, které by bylo záhodno ověřit nějakou rozsáhlou sociologickou kvantitativní sondou, jež by oslovila široké spektrum obyvatelstva České republiky v různých věkových kategoriích. Na základě toho by se dalo alespoň přibližně kvantifikovat a odhadovat, jak se od přibližně sedmdesátých let 20. století vyvíjel zájem o taneční kurzy ve společnosti. V rámci možností disertační práce a omezených finančních zdrojů se tento výzkum nedal realizovat. Jedinou oporou z hlediska návštěvnosti *tanečních* jsou útržkovité statistiky uveřejněné koncem osmdesátých let v *Tanečních listech*, ze kterých přepočtem vyplývá, že tou dobou absolvovalo *taneční* přibližně 50–60 % mládeže ve věku 15–16 let.

Další pokles zájmu mladých o *taneční* nastal podle tanečních mistrů po roce 1989. Atmosféra porevoluční doby dala mladým mimo jiné i větší právo spolurozhodovat, zda *taneční* absolvují. Z výzkumu, který si v roce 2013 nechal zpracovat taneční mistr Jakub Vavruška, vyplývá, že v Praze v současné době projde *tanečními* přibližně 41 % středoškolských studentů.⁶⁷⁰ Domnívám se, že na menších městech je toto procento vyšší. Vycházím z poznatku, že *taneční* jsou v pozorovaných mimopražských lokalitách vnímány jako významná společenská událost, jíž se účastní kromě frekventantů i početné stavy rodičů a příbuzných v roli diváků. Na budoucí žáky je vyvíjen záměrný i nezáměrný sociální nátlak rodiny či známých, aby se kurzů zúčastnili.

⁶⁷⁰ Výzkum zpracovala agentura Výzkum & Marketing. Jednalo se o kvantitativní sondu v pražských středních školách, dotazníkové šetření probíhalo formou papírového dotazníku na 16 SŠ (celkem 234 dotazníků) a elektronickou formou na e-panelu agentury STEM/MARK (celkem 155 dotazníků). Z celkového vzorku 389 respondentů absolvovalo *taneční* 41 %.

Terénní výzkum různých tanečních škol v Praze a mimopražských tanečních mistrů pak ukázal, že podoba tanečních kurzů je v současnosti velmi pestrá. Dá se vysledovat snaha zachovat tradiční ráz a atmosféru i ambice přizpůsobit taneční kurzy potřebám současné mládeže.

Mezi prvky tradované z minulosti patří důraz na společenský oděv, jež je u frekventantů i hostů vyžadován ve všech sledovaných kurzech. Některé mimopražské *taneční* si pak navíc zachovávají mnohem tradičnější ráz závěrečných tanečních večerů, jimž se říká věnečky. Ty v některých lokalitách absolvují dívky v bílých svatebních šatech, po slavnostním nástupu dochází k předávání bílých kapesníčků či kotilionů apod. Naopak u některých škol dochází k modernizaci tanečních kurzů především používáním reprodukované hudby, ale i zapojováním dalších prvků (civilní lekce) a méně formálního přístupu. U tanečních škol lze nejen z webových stránek pozorovat snahu, aby byly *taneční* pro mládež především zábavou a uspěly v konkurenci řady dalších aktivit, neboť mládeží mohou být chápány jen jako jeden z mnoha volnočasových kroužků.

Primárním účelem tanečních kurzů je naučit jejich účastníky společenskému tanci a v souvislosti s tím i společenskému chování. Nad rámec této tělovýchovné a výchovné funkce poskytují *taneční* prostor pro praktický nácvik nabývaných dovedností pro pozdější uplatnění v praxi při tanečních příležitostech a společenských událostech, při tanečních lekcích a prodloužených tedy dochází i k socializaci jedince. Pro mladé účastníky je však v současnosti často motivátorem pro návštěvu tanečních kurzů společenské setkávání a možnost seznámení s novými lidmi, případně navázání intimního poměru. Ukazuje se také, že míra spokojenosti žáků souvisí s tím, nakolik jsou *taneční* považovány za zábavné.

Při pohledu na *taneční* jsem vycházela z předpokladu, že tento fenomén plní ve společnosti do určité míry významné funkce, neboť se kurzy tance pro mládež pořádají přes dvě stě let, a to za naprosto odlišných společenských uspořádání. I v současné době se ukazuje, že jejich existence dává účastníkům smysl a uspokojuje jejich potřeby. Možná právě že dlouhá historie *tanečních* a tanečními mistry tradované vědomí o jejich unikátnosti ve světě je svým způsobem závazkem tento fenomén uchovat pro další generace. Z rozhovorů s mladými účastníky kurzů vyplynulo, že *taneční* nevnímají jako přežitek, ale naopak jako mnohdy automatickou součást základního vzdělání, jež patří k období dospívání. Většinou také očekávají,

že nabyté znalosti v životě uplatní, ačkoli pozorování na vybraném maturitním plese ukázalo, že prostoru pro společenský tanec účastníků bylo v rámci večera poměrně málo.

Fenoménu *tanečních* doposud nebyla věnována systematická odborná pozornost. Svou disertační prací jsem se pokusila učinit první krok, byť jsem si vědoma, že stanovený časový rozsah (od 19. století do současnosti) a nedostatek dostupných zdrojů a pramenů mi neumožnil ponořit se do větší hloubky a souvislostí. Geografické vymezení (na Prahu a Jičínsko) zase vzbuzuje zvědavost, jak se *taneční* vyvíjely v jiných regionech. Přesto se domnívám, že předkládaná disertační práce přinesla řadu informací, na nichž se dá stavět. Nabízí se řada možností, kudy se dále ve studiu tohoto fenoménu ubírat. Období od sedmdesátých let 20. století do současnosti by bylo možné zmapovat kvantitativním výzkumem na reprezentativním vzorku v rámci celé České republiky, přičemž by se dala vysledovat nejen návštěvnost tanečních kurzů, ale i případně dalších tanečních událostí, tanečního chování i nad rámec společenského tance. Tento přístup by se dal obohatit o kvalitativní sondu na vybraném vzorku pamětníků. Zajímavé by bylo srovnat současnou podobu *tanečních* i v dalších regionech, a to podobným přístupem, tedy kombinací terénního výzkumu s rozhovory s účastníky i tanečními mistry. Svou pozornost by si zasloužilo i zmapování současných tanečních událostí (plesů, tanečních zábav) z hlediska repertoáru, tanečních dovedností účastníků, jejich motivace apod. Další oblastí jsou pak *taneční* pro dospělé, které v souvislosti s televizním pořadem *Star Dance* nabývají na popularitě.

12. Prameny a literatura

Archivní prameny

- Archiv hl. m. Prahy, fond Kaskova taneční škola, NAD 1079, inventář č. 413, časový rozsah 1876–1952 (1964).
- Archiv hl. m. Prahy, fond Rodinný archiv Linkových.
- Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz baletních a tanečních mistrů Československé republiky, NAD 299, signatura: VIII/0593, nezpracováno.
- Archiv hl. m. Prahy, fond Svaz učitelů tance v Praze, NAD 697, časový rozsah 1920–1950, nezpracováno.
- Archiv hl. m. Prahy, osobní fond Marie Schäferové, NAD 1243, inventář č. 412, časový rozsah 1906–1971.
- Archiv Národního muzea, fond Sběrka Bohuslava Duška.
- Archiv Národního muzea, fond Sběrka tanečních pořádků a jiných plesových památek (1857–1948).
- *Můj otec, má matka* [rukopis]. Archiv Národního muzea, fond Karel Kazbunda, karton 30, i. č. 1004.
- Národní archiv České republiky, fond KSČ-ÚV_B, oborový archiv-karton 35.
- Národní archiv České republiky, fond ÚKVČ, B4317, karton 38, část 43.110, karton 38, část 4319, karton 40, karton B4315, karton B4316, karton B4317, nezpracováno.
- Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3114, složka Otomar Schäffer, (č. 4195).
- Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3318, složka Augustin Jiráček, (č. 4032).

- Národní archiv České republiky, fond Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3318, složka Josef Linhart, (č. 4238).
- *Příloha ke Kronice města Jičína z roku 1948, 1949.* Státní okresní archiv Jičín, fond Městský národní výbor Jičín, neuspořádáno.
- *Sborník z let 1870–1920.* Státní okresní archiv Jičín, fond Akademická čtenářská jednota Jičín.
- Státní okresní archiv Jičín, fond Sbirka soudobé dokumentace.
- Státní okresní archiv Jičín, fond Soudobá dokumentace, spis taneční mistři, inv. č. 1985.
- Státní okresní archiv Jičín, fond Všestudentský archiv, karton 370.
- *Taneční pořádky.* Regionální muzeum a galerie v Jičíně, fond Listinná historie.
- *Tanzunterricht von Johann Raab, Balletmeister und Tanzlehrer beim Ständ. Theater* [divadelní cedule Stavovského divadla za programem z 21. 12. 1834.]. Archiv Národního muzea, divadelní odd. Národního muzea v Praze.
- *Věštník vlády zemské pro království České.* Roč. 1855, Prag: k. k. Stadthaltere Druckerei, 1855. Národní archiv.

Knihy

- Balaš, Radoslav. *Tance 20. století.* Olomouc: Hanex, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době.* Praha: SLON, 2006.
- Bek, Mikuláš. *Vybrané problémy hudební sociologie.* Olomouc, 1993.
- Beneš, Ladislav. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945.* Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2019.
- Böhme, Franz. *Geschichte des Tanzes in Deutschland.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886.

- Bochovský, Karel. *Elegantní tanečník*. Třebíč na Moravě: Nakladatel Jindřich Lorenz, 1899.
- Bouša, Josef P. *Tance a písně*. Tábor: V. Šafránek, 1906.
- Bouša, J. P. *Základy společenských tanců. Dějiny tance a stručná pravidla společenského chování. Teoretická i praktická příručka pro tan. mistry*. České Budějovice: 1926.
- Branberger, Jan. *Konservatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*. 1. vyd. Praha: Politika, 1911.
- Breen, Paul. „Insider Research and Ethical Issues“. In: Týž. *Developing Educators for The Digital Age*. University of Westminster Press, 2018.
- Brodská, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: HAMU, 2000.
- Buckland, Theresa Jill. *Society Dancing – Fashionable Bodies in England 1870–1920*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.
- Buryan, Vladimír. *Jak učit II. Popisy – doporučené variace, metodický postup*. Praha: Svaz učitelů tance ČSR, 1987.
- Buryan, V. *Výuka v kursech společenského tance*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1983.
- Čtvrtečka, V. J. *Nejnovější společenský tanečník*. Hradec Králové: 1898.
- Čumpelíková, Barbora. „Sir Roger de Coverly – Siročo“. In: *Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování*. Praha: Nipos, 2008.
- Degen, Milan. *Společenský tanec ve dvacátém století zejména v Čechách a částečně i na Moravě a Slovensku*. Praha: Svaz učitelů tance České republiky; Jiří Plamínek, 2003.
- Elmwel, L. H. *Prompter's Pocket Instruction Book*. Boston: White-Smith Music Publishing Company, 1892.
- Franc, Martin – Knapík, Jiří. *Volný čas v českých zemích 1957–1967*. Praha: Academia, 2013.

- Franks, Arthur. *Social dance. A short History*. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.
- Gremlicová, Dorota et al. *Tanec a společnost*. Praha: NAMU, 2009.
- Gremlicová, D. „The Role of the Dance/Ballet Master in the Transfer of Dances through different social Environments.“ Monghidoro, 2004. In: *Proceedings 23rd Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Zagreb: Institute of Ethnochoreology and Folklore Research Croatia, 2008.
- Gremlicová, D. „Graduation Ball as a multifunctional Festivity“. In: *Dance, Place, Festival*. University of Limerick, 2014.
- Gremlicová, D. *Sociální funkce tance v moderní době*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2004.
- Habermas, Jürgen. *Strukturální přeměna veřejnosti: zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2000.
- Hájek, Ladislav. *Paměti Augustina Bergra*. Praha: Orbis, 1943.
- Hanáčková, Kateřina. „Rukopisné deníky Richarda Šantrůčka. Obrázky z tanečních hodin“. In: Gremlicová, D. (ed.). *Stopy tance, taneční prameny a jejich interpretace*. Praha: AMU, 2007.
- Harrington, Austin. *Moderní sociální teorie*. Praha: Portál, 2006.
- Harvey, J. H. *Wehman's Complete Dancing Master and Call Book: Containing a Full and Complete Description of All the Modern Dances, together with the Figures of the German*. New York: Henry J. Wehman, 1889.
- Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2008.
- Heyduk, Jaromír. *Nový tanečník*. Praha: Nakladatel Jan Kotík, [1911].

- Holý, Martin. *Zrození renesančního kavalíra: Výchova a vzdělávání šlechty z českých zemí na prahu novověku (1500–1620)*. Praha: Historický ústav AV ČR, 2010.
- Hrkalová, Liběna et al. *Národní společenské tance*. Praha: Orbis, 1955.
- Huska, Bohumil. *Moderní tance a společenské vystupování*. Brno: Nákladem B. Husky.
- Chomsky, Noam. *Aspects of the theory of syntax*. Massachusetts: Cambridge, 1965.
- Chrástil, Josef – Majorová, Milena. *Smím prosit? Základy společenských tanců*. Praha: Mladá fronta, 1958.
- Jandourek, Jan. *Sociologický slovník*. Praha: Portál, 2001.
- Jiráček, Gustav. *Moderní tance*. Praha: Průlom, 1929.
- Jiráček, G. *Společenská výchova*. Praha: Průlom, 1930.
- Jírový, Zdeněk. *Historický vývoj společenského tanca*. Bratislava: Osvětový ústav, 1977.
- Kazárová, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: Akademie múzických umění, 2008.
- Keller, Jan. *Úvod do sociologie*, Praha: SLON, 2002.
- Klemm, Bernhard. *Katechismus der Tanzkunst*. Leipzig: Berlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1876.
- Knapík, Jan – Franc, Martin et al. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Svazek I., II*. Praha: Academia, 2011.
- Kolektiv SUT. *Taneční novinky 1961–1970*. Praha: Svaz učitelů tance, 2000.
- Konečný, Dušan. *Společenská výchova v tanečních kursech*. Praha: Kulturní dům hl. m. Prahy, 1987.

- Koura, Petr. *Swingaři a potápky v protektorátní noci*. Praha: Academia, 2016.
- Kröschlová, Eva. *Dobové tance 16. až 19. století*. Praha: SPN, 1981.
- Landa, Otakar. *Moderní společenské tance: Theorie a technika*. Praha: 1941.
- Landa, O. *Společenská výchova a tanec*. Praha: Otakar Landa, 1939.
- Länger, Christian. *Ein Taschenbuch der neussten gesellschaftlicher Tänze*. Würzburg, 1838.
- Lansfeld, Zdeněk – Plamínek, Jiří. *Technika latinsko-amerických tanců*. Praha: Jiří Plamínek, 2008.
- Lansfeld, Z. – Plamínek, J. *Technika standardních tanců*. Praha: Jiří Plamínek, 2006.
- Lenderová, Milena – Jiránek, Tomáš – Macková, Marie. *Z dějin české každodennosti*. Praha: Karolinum, 2011.
- Lenderová, M. *A ptáš se knížko má. Ženské deníky 19. století*. Praha: Triton, 2008.
- Lenderová, M. *K hříchu i k modlitbě. Žena 19. století*, Praha: Karolinum, 2016.
- Libiger, J. *Základní tance moderní*. Přerov: Obzor, 1939.
- Link, Karel. *Český salonní tanec Beseda*. Praha: Nakladatel A. Storch Syn, [1884].
- Link, K. *Čtverylka a Dvořanka*. Praha: Nakladatel A. Storch syn, knihkupec, 1884.
- Lněničková, Jitka. *České země v době předbřeznové 1792–1848*. Praha: Libri, 1999.
- Lynne Hanna, Judith. *Dance, Sex and Gender*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

- Machová, Daniela – Návrátová, Jana. *Taneční studia. Struktura a její rysy v rámci taneční podnikatelské komunity*. Praha: IDU, 2016.
- Machová, D. „Fenomén *taneční* z pohledu sociálních funkcí v české společnosti 20. a 21. století“. In: Zvěřina, Petr (ed.). *Teritoria umění*. Praha: NAMU, 2015.
- *Malá česká encyklopedie. VI. díl*. Praha: Academia, 1987.
- Malach, Josef. *Základy didaktiky*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2003.
- Martin, Ivan. *Do společnosti i na taneční parket*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1991.
- Mojžíšek, Lubomír. *Vyučovací metody*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- Nahachewsky, Andriy. *Ukrainian Dance, A cross-Cultural Approach*. North Carolina: McFarlands, 2012.
- Naše Polabí. *Vlastivědný sborník okresu Brandýského n. Labem*. 1. 1925.
- Nečasová, Denisa. *Nový socialistický člověk. Československo 1948–1956*. Brno: Host, 2018.
- Nejedlý, Zdeněk. *Bedřich Smetana. Nová společnost. Kniha 4*. Praha: Orbis, 1951.
- Nekola, Jan – Formáčková, Marie. *Moje cesta (nejen) na Žofín*. Praha: Tváře, 2006.
- Odstrčil, Petr. *Sportovní tanec*. Praha: Grada, 2004.
- *Ottův slovník naučný. 25. díl*. Praha: Vydavatel J. Otto, 1906.
- Pátková, Hana. „Tanec ve středověkých Čechách“. In: Gremlicová, D. (ed.). *Stopy tance, taneční prameny a jejich interpretace*. Praha: AMU, 2007.
- Pavlík, Jan. *Taneční do kapsy*. Praha: Mladá fronta, 1962.

- Pohl, Josef. *Úplný tanečník, Soubor všech tanců s návodem naučiti se jim*. Praha: 1899.
- *Popisy společenských tanců pro základní a pokračovací kursy*. Praha: Ústř. dům lid. tvořivosti, 1959.
- Quirey, Belinda. *May I have the Pleasure. The Story of Popular Dancing*. Cornwall: MPG Books, 1993.
- Reilley, E. B. *The Amateur's Vademecum. A Practical Treatise On The Art Of Dancing*. Philadelphia: J. Nicholas, 1870.
- *Revidovaná technika společenského tance (standard) od Alexe Moora*. ČSAST, 1989.
- Rychlík, Vilém. *Neubertův dokonalý tanečník*. Jilemnice: 1902.
- Schäferová, Marie. *Společenský breviř*. Praha: Samcovo knihkupectví, 1947.
- Schäferová, M. *Společenský rádce Kaskovy taneční školy*. Praha: 1928.
- Schiessler, S. V. *Carnevals Almanach auf das Jahr 1830. Ester Jahrgang, Mit Kupfern, Tanzturen und Musik*. Prag: bei C. W. Enders.
- Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás*. Praha: Václav Petr, 1937.
- Silvester, Victor. *Modern Ballroom Dancing. History & Practice*. London: Purnell & Sons Limited, 1977.
- Smugalová, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1945–1968*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, Katedra tance, 2007.
- Soukup, Martin. *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii*. Praha: Karolinum, 2014.
- Soukup, M. *Základy kulturní antropologie*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2015.
- Specht, Bernard. *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz*. Praha: 1789.

- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Bd. 2. Leipzig: 1774.
- Šimek, Karel. *Storchův vzorný tanečník*. Praha: Nakladatel Rudolf Storch.
- Šimůnek, Jan. *Český tanečník*. 2. vyd. Praha: A. Hynek, 1898.
- Štaif, Jiří. *Obezřetná elita, Česká společnost mezi tradicí a revolucí 1830–1851*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2005.
- Šubrt, Jiří. „Anthony Giddens: Teorie strukturace, teorie modernity“. In: Jiří Šubrt et al. *Soudobá sociologie I. Teoretické koncepce a jejich autoři*. Praha: Karolinum, 2007.
- *Tanečník: kolové, řadové a národní tance*. 2. vydání. Beroun: Nákl. knihkup. V. Machače.
- Trojan, Rudolf. *Jak správně tančit, pro začátečníky a pokročilé*. Brno: Typos, 1946.
- Tyllner, Lubomír. *Lidová kultura O–Ž: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá fronta, 2007.
- Veblen, Thorstein. *Teorie zahálčivé třídy*. Praha: SLON, 1999.
- *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum, 1996.
- Waldau, Alfred. *Böhmische Nationaltänze*. Praha: Vitalis, 2003.
- Zedníková, Irma. *Do tanečních*. Praha: Práce, 1969.
- Zíbrt, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. 1. vyd. Praha: F. Šimáček, 1895.
- Zilvarová, Daniela. *Profese tanečního mistra v Čechách 19. století*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009.

- Zilvarová, D. *Profese tanečního mistra v Čechách ve 20. století*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2012.

Periodika

- „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 3.
- „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 4.
- „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 5.
- „Inzerce“. *Taneční revue*. 1926, roč. 2, č. 3–4.
- „Inzerce“. *Taneční revue*. 1928, roč. 4, č. 9.
- „Inzerce“. *Taneční revue*. 1929, roč. 5, č. 1.
- „Náhle zemřelí“. *Národní politika*. 6. 10. 1888, č. 278.
- „Návštěvou v taneční škole mistrů J. a E. Linhartových“. *Taneční revue*. 1925, č. 3.
- „Pražské taneční studie I“. *Národní listy*. Roč. 18, č. 287, 27. 11. 1878.
- „Pražské taneční studie II“. *Národní listy*. Roč. 18, č. 288, 28. 11. 1878.
- „Pražský deník“. *Česká včela*. Roč. 14, č. 86, 26. 10. 1847.
- „Sjezd tanečních mistrů v Praze“. *Lidové noviny*. 4. 1. 1986.
- „Taneční mistři a pokoutní vyučování tanci“. *Národní listy*. Roč. 52, č. 288, 18. 10. 1912.
- „Téze analýzy současného stavu společenského tance v ČSR“. *Taneční listy*. 1973, roč. 11, č. 3, s. 28.
- „V Kaskově taneční škole“. *Národní politika*. 1. 1. 1922, č. 1.

- „Výbor klubu tanečních mistrů v Praze“. *Národní politika*. 7. 10. 1914, odpolední vydání, č. 287.
- „Z klubu tanečních mistrů“. *Národní politika*. 26. 2. 1914, odpolední vydání, č. 55.
- „Zajímavosti z tanečních sálů“. *Taneční listy*. 1968, roč. 6, č. 6.
- Brinson, Peter. „Scholastic Tasks of a Sociology of Dance. Part 1, 2“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. 1983, vol. 1, no. 1.
- Filmer, Paul. „Methodologies in the Study of Dance: Sociology“. In: Cohen, S. J. (ed.). *International Encyclopedia of Dance. Vol IV*. New York, Oxford, 1998.
- Gremlicová, Dorota. „Tanec jako předmět literární debaty v Čechách na konci 18. století“. In: *Živá hudba*. Praha: NAMU, 2014, č. 5.
- Havlíček, Karel. „Twist a rytmus“. *Taneční listy*. 1963, roč. 1, č. 2.
- Holuša, Jiří. „Společenský tanec je věc společenská“. *Taneční listy*. 1972, roč. 10, č. 1.
- Huntington, Samuel. P. „The Change to Change: Modernization, Development, and Politics“. *Comparative Politics*. 1971, 3, 3.
- J. C. „Diskotékové figury – beat“. *Taneční listy*. 1972, roč. 10, č. 10.
- J. Y. „Social dance“. *Taneční listy*. 1968, roč. 6, č. 4.
- Jenšovská, Amálie. „V zemské taneční škole před šedesáti lety“. *Národní politika*. Roč. 58, č. 320, 17. 11. 1940.
- Jírový, Zdeněk. „Co potřebuje společenský tanec“. *Taneční listy*. 1967, č. 10.
- Jírový, Z. „Do nového školního roku v kursech společenského tance“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 8.
- Jírový, Z. „Nové osnovy – velký obrat“. *Taneční listy*. 1965, roč. 3, č. 10.

- Jírový, Z. „Soutěž ve společenském tanci“. *Lidová tvořivost*. 1959, roč. 10, č. 12.
- Jírový, Z. „Znovu o předtaneční výchově“. *Taneční listy*. 1974, roč. 12, č. 5.
- JK. „Tvůrčí soutěž tanečních novinek“. *Taneční listy*. 1974, roč. 12, č. 3.
- Kábrt, Josef. „Jak dál v předtaneční výchově“. *Taneční listy*. 1987, roč. 25, č. 8.
- Kábrt, J. „Předtaneční výchova“. *Taneční listy*. 1984, roč. 22, č. 9.
- Kábrt, J. „Přehled o činnosti členů SUT“. *Taneční listy*. 1989, roč. 27, č. 1.
- Kábrt, J. „Statistika tanečních kursů“. *Taneční listy*. 1989, roč. 27, č. 2.
- Kábrt, J. „SUT vás informuje.“ *Taneční listy*. 1988, roč. 26, č. 6.
- Kábrt, J. „Učitelé tance ve školním roce 1988/1989“. *Taneční listy*. 1989, roč. 27, č. 9.
- Konopíková, Lída. „Aby se v tanečních tancovalo“. *Taneční listy*. 1964, roč. 2, č. 4.
- Kovaříková, Blanka. „Taneční jsou v módě“. *Večerní Praha*. 16. 2. 1995.
- Krupka, Jaroslav. „Taneční kurzy patří k české kultuře“. *Lidové noviny*, 19. 2. 2010.
- *Květy*. Roč. 9, č. 84, 22. 10. 1842.
- Landa, Otakar. „K ukončení sezony“. *Taneční revue*. 1929, roč. 5, č. 7.
- Linhart, Jiří. „Marxismus-leninismus a osobnost“. *Nová mysl* 3. 1949, č. 2.
- Lühnová, Ivana. „Vzpomínka na učitelku tance“. *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 1.
- Machová, Daniela. „Proměny kurzů tance a společenské výchovy pro mládež v Čechách od poloviny 19. století po současnost.“ *Národopisná revue*. 2015, roč. 25, č. 3.

- Machová, D. „Předávání znalostí mezi tanečními mistry“. *Národopisná revue*. 2018, roč. 28, č. 4.
- Nahachewsky, Andriy. „Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories“. *Dance Research Journal*. Vol. 27, No. 1 (Spring, 1995).
- Sochorová, Božena. „SUT vás informuje“. *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 2.
- Stavělová, Daniela. „Zítra se bude tančit všude, aneb jak jsme se protancovali ke svobodě. Dichotomie tzv. folklorního hnutí druhé poloviny 20. století“. *Český lid*. 2017, č. 104.
- Šimek, Rudolf. „Co učit tančit a jak?“. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 2.
- Šindler, Jiří. *Informsut*. Informační zpravodaj Svazu učitelů tance ČR. 1997, č. 3.
- Turbová, Milena. „K pojmům kompetence – performance (K vývoji pojetí některých základních lingvistických pojmů a termínů)“. *Slovo a slovesnost*. 1988, roč. 49, č. 3.
- Waltner, J. „O prvních pražských tanečních školách“. *Radiojournal*. Roč. 11, č. 51, 16. 12. 1933.
- Zápálová, Zdena. „O nových společenských tancích“. *Lidová tvořivost*. 1955, roč. 6, č. 1.

Internetové stránky:

- *Debuetanten*.
<https://debuetanten.at>
- *Flamedance*.
<http://www.flamedance.cz>
- *Lucerna. Velký sál*.
<http://www.lucpra.com>

- *Opltova taneční škola.*
<http://www.tanecni-oplt.cz>
- *Společná česko-slovenská digitální parlamentní knihovna.*
<http://www.psp.cz>
- *Taneční mistr René Vojtěch.*
<https://www.renevojtech.cz>
- *Taneční studio Linie.*
<http://www.tslinie.cz>
- *Taneční škola Blanky Takáčové.*
<http://takacova.cz>
- *Taneční škola Hes.*
<https://www.tanecniskola.cz>
- *Taneční škola Národního domu na Vinohradech.*
<https://www.nardum.cz/produkty-a-sluzby/tanecni-skola/>
- *Taneční škola Plamínek.*
<http://www.plaminek.cz>
- *Taneční škola Salta.*
<http://www.tssalta.info>
- *Taneční škola Starlet.*
<https://www.starlet-brno.cz>
- *Taneční škola Vavruška.*
<https://www.vavruska.info>
- *Turistické informační centrum Lipník nad Bečvou.*
<https://info.mesto-lipnik.cz>
- *Wikipedia.*
<https://cs.wikipedia.org>

- Zunová, Andrea: „Jakub Vavruška: Zkazit tradici *tanečních* by bylo hloupé.“ [online]. *Novinky.cz*. [cit. 13. 1. 2019].

<https://www.novinky.cz/zena/styl/475120-jakub-vavruska-zkazit-tradici-tanecnich-by-bylo-hloupe.html>

Zákony

- Zákoník říšský a Věstník vládní. Císařské nařízení č. 309 od 27. června 1850 o soukromém vyučování.
- Zákon č. 95/1948 Sb., ze dne 21. dubna 1948 o základní úpravě jednotného školství.
- Zákon č. 455/1991 Sb., ze dne 2. října 1991 o živnostenském podnikání.
- Novela zákona č. 29/1984 Sb., ze dne 27. července 1995 o soustavě základních a středních škol.
- Zákon č. 65/2017 Sb., ze dne 31. května 2017 o ochraně zdraví před škodlivými účinky návykových látek.

Další zdroje

- Taneční pro vysokoškoláky. Kvantitativní výzkum v pražských středních školách. Agentura Výzkum & Marketing. Červenec 2013, řešitel projektu Tomáš Raiter.
- Výzkum – Taneční pro mládež. Absolventi kurzů, TŠ Hes, TŠ Plamínek, TŠ Vavruška, červen 2009.

13. Obrazová příloha

13.1. Opltova taneční škola, fotografie frekventantů z roku 1942



Zdroj: <http://www.tanecni-oplt.cz/historie/>

13.2. Břetislav Oplt při výuce, Radiopalác, 1961



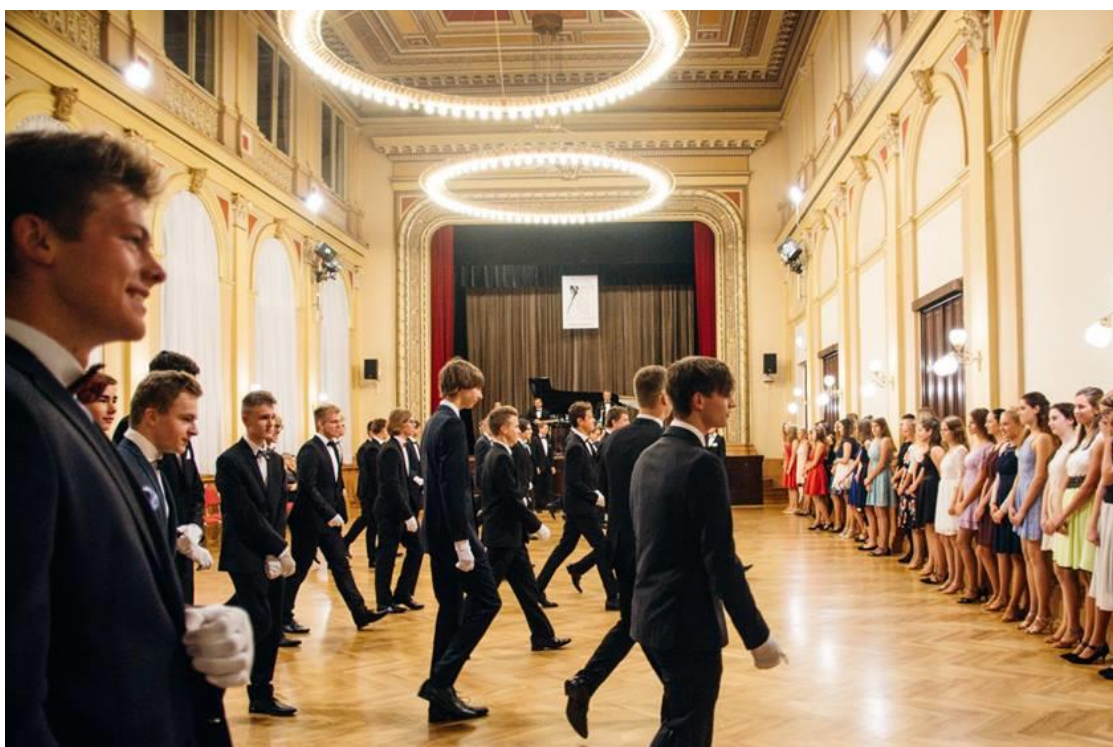
Zdroj: <http://www.tanecni-oplt.cz/historie/>

13. 3. TŠ Národního domu na Vinohradech, výuka tance



Zdroj: www.facebook.com/tanecni.vinohrady

13. 4. TŠ Národního domu na Vinohradech, pánská volenka



Zdroj: www.facebook.com/tanecni.vinohrady

13. 5. TŠ Plamínek, nástup frekventantů na Vánočním plese



Zdroj: www.facebook.com/Taneční-škola-Plamínek

13. 6. Taneční ve Valdicích, nástup frekventantů při závěrečném věnečku



Foto: Jiří Ullrich, 2015

13. 7. TŠ Vavruška, předávání květin při nástupu na Květinovém plese



Zdroj: www.facebook.com/tanecni.vavruska

13. 8. TŠ Národního domu na Vinohradech, poklona frekventantů při nástupu na Květinovém plese



Zdroj: www.facebook.com/tanecni.vinohrady

13. 9. TŠ Národního domu na Vinohradech, soutěž o nejoriginálnější kotilion



Zdroj: www.facebook.com/tanecni.vinohrady

13. 10. Věneček ve Valdicích, předávání kapesníčků při dámské dárkové volence



Foto: Jiří Ullrich, 2015