

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

ČESKÝ SOUČASNÝ TANEC V DEVADESÁTÝCH LETECH 20. STOLETÍ

Mgr. MgA. Andrea Opavská

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

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

Mgr. art. Ivica Liszkayová, Ph.D.

Mgr. Ivana Kloubková

Datum obhajoby: 29. září 2015

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art

Dance Theory

DISSERTATION

THE CZECH CONTEMPORARY DANCE IN THE NINETEEN NINETIES

Mgr. MgA. Andrea Opavská

Supervisor : prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Opponents: doc.Mgr. Daniela Stavělová, CSc.

... Mgr. art. Ivica Liszkayová, Ph.D.

Mgr. Ivana Kloubková

Date of defence: 29th September 2015

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Český současný tanec v devadesátých letech 20. století

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Evidenční list

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

[illegible]

Abstrakt

Hlavním cílem této disertační práce je reflexe a analýza situace na české současné taneční scéně v devadesátých letech minulého století a její proměna, která je sledována na čtyřech případových studiích konkrétních uměleckých osobností a jejich děl, Evy Černé a Karla Vaňka (*Malé modré nic*), Jana Kodeta (*Jade*), Lenky Flory (*...a kde je Marie?*) a Petra Tyce (*Pád domu Usherů*). Důraz je kladen na zachycení různorodosti kvalit pohybového materiálu, hledání původu jeho inspiračních zdrojů na základě získaných domácích i zahraničních zkušeností tvůrců.

Pro pochopení hlubších souvislostí tohoto období bylo nutné stručně charakterizovat vývoj scénického tance před rokem 1989. Tato problematika je však zasazena do širšího kontextu proměny estetiky tělesnosti od šedesátých let 20. století a formování pojmu *současný tanec* s jeho obsahovým vymezením.

Abstract

The main goal of this thesis is to clarify the situation of the Czech contemporary dance platform in the nineteen-nineties and its transformation, on the basis of four case studies of concrete personalities and their dance works: Eva Černá a Karel Vaněk (*Little blue nothing*), Lenka Flory (*..and where is Mary?*), Jan Kodet (*Jade*) and Petr Tyc (*The Fall of The House of Usher*). The emphasis is put on catching the different qualities of movement, searching for the origins of their source of inspiration.

In order to understand the deeper context of this period it was necessary to briefly describe the development of „scénický“ ("scenic") dance before 1989. This matter is put into the larger context of the change in aesthetics of the corporeality since the nineteen-sixties and the formation of the concept of *contemporary dance* with delimitation of its content.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala zejména prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D za všechny cenné, vysoce erudované rady a připomínky, inspiraci, trpělivost, čas, který této práci a mně věnovala a za obrovskou lidskost, kterou projevuje v přístupu k druhým lidem. Děkuji všem dotazovaným, Evě Blažíčkové, Lence Flory, Mgr. Janu Kodetovi, prof. Ivance Kubicové, Mgr. Petru Tycovi, Mgr. Nině Vangeli, Mgr. Karlu Vaňkovi, za jejich návraty do minulosti, kterých jsem se mohla zúčastnit. Velmi děkuji Mgr. Elvíře Němečkové, Ph.D a Ing. Jiřímu Jiráčkovi za obětavou práci při přepisu záznamů představení na externí harddisky a JUDr. Mgr. Petře Žikovské za vyhotovení dvou verzí licenčních smluv, právně řešící otázku vztahu s autory choreografických děl.

Omlouvám se své dceři Josefíně za čas, jenž jsem místo jí věnovala doktorskému studiu a tomuto textu.

Disertační práci věnuji své sedmaosmdesátileté babičce Jiřince Trundové, která je člověkem s velkým srdcem a pravými lidskými hodnotami.

Obsah

Úvod	10
1 Vymezení pojmu „současný tanec“ a jeho chápání v kontextu 20. a počátku. 21. století.....	21
1.1 Contemporary dance jako odborný pojem	21
1.2 Historický exkurz do inspiračních zdrojů současného tance	23
1.2.1 Signifikantní znaky moderního tance	24
1.2.2 Dvojí koncepce pojetí pojmu postmoderní tanec	25
1.3 Současný tanec z hlediska pedagogického	31
1.4 Současný tanec jako choreografický fenomén	33
2 Estetika tělesnosti	38
2.1 Umění jakožto modelová sféra plurality	38
2.2 Posun k performativnosti	42
2.3 Pojetí tělesnosti jako totality těla	44
2.4 Autenticita okamžiku mezi scénou a hledištěm	47
3 Proměna chápání pojmu scénický tanec v českém kontextu	51
3.1 Pojem „scénický tanec“ a jeho historické souvislosti	51
3.2 Taneční umění jako amatérská záliba	56
3.3 Moderní tanec na pražské konzervatoři	58
3.4 Přední amatérské pohybové/taneční soubory a jejich klíčové osobnosti	61
4 Současný tanec v devadesátých letech dvacátého století: případové studie ..	72
4.1 Případová studie č. 1	74
4.1.1 Ze světa amatérského na prkna profesionální scény	74
4.1.2 Laterna Magika a jiné umělecké výzvy	79

4.1.3	Příležitosti tanečního vzdělávání	82
4.1.4	Kontaktní improvizace v osobní pedagogické zkušenosti i jako zdroj choreografické inspirace	83
4.1.5	České duo Černá & Vaněk Dance mezi českou a německou scénou	86
4.1.6	Krátký životopisný epilog	91
4.1.7	Analýza choreografie <i>Malé modré nic</i>	92
4.1.8	Pohybové resumé	104
4.2	Případová studie č. 2	106
4.2.1	Cesta k tanci	106
4.2.2	Mezi Německem a Belgií	107
4.2.3	Návrat do Čech: směřování Konzervatoře Duncan Centre	110
4.2.4	Od Projektu progresivních osobností evropského tanečního divadla ke Konfrontaci	115
4.2.5	Taneční soubor Déjà Donné	120
4.2.6	Pestrost pedagogicko-organizačních aktivit	122
4.2.7	Analýza choreografie <i>...a kde je Marie?</i>	124
4.2.8	Pohybové resumé	132
4.3	Případová studie č. 3.	133
4.3.1	Na začátku byl VUS UK	134
4.3.2	Taneční svět Berlína a Frankfurtu nad Mohanem	138
4.3.3	Rozkročen mezi domovem a zbytkem Evropy	143
4.3.4	Bohemia Family Dance Project	144
4.3.5	Kodetovy choreografie jako repertoárová tvorba	145
4.3.6	Jan Kodet a Národní divadlo	149
4.3.7	Analýza choreografie <i>Jade</i>	151
4.3.8	Pohybové resumé	159

4.4	Případová studie č. 4	161
4.4.1	Devět let v Pražském komorním baletu	161
4.4.2	Zahraniční zkušenosti	163
4.4.3	Umělecký postoj Petra Tyce a jeho vztah k soudobé hudbě	165
4.4.4	Od abstraktního tance k tanečnímu divadlu	167
4.4.5	Významné hudební opusy v tvorbě Petra Tyce	170
4.4.6	Vize a realita libereckého souboru	173
4.4.7	Posledních patnáct let	176
4.4.8	Analýza choreografie v opeře <i>Pád domu Usherů</i>	178
4.4.9	Pohybové resumé	191
5	Závěr	192
6	Prameny a literatura	209
6.1	Prameny	209
6.2	Literatura	211
6.3	Internetové zdroje	232
7	Přílohy	235
7.1	Rozhovor s Ivankou Kubicovou	235
7.2	Rozhovor s Ninou Vangeli	247
7.3	Překlad pojmu <i>la Danse contemporaine</i> z francouzského slovníku Larousse	
	Dictionnaire de la Danse editora Philippa Le Moala Petrou Dotlačilovou	257
7.4	Vzor licenční smlouvy s majiteli práv k zvukově-obrazovým záznamům.	260
7.5	Vzor licenční smlouvy s majiteli autorských práv.	264
7.6	<i>Requiem</i> (režie Nina Vangeli, Studio pohybového divadla, 1987)	268
7.7	<i>Stařena z hory</i> , 1. část představení <i>NÓ</i> (režie Nina Vangeli, Studio pohybového divadla, 1989)	269

7.8	<i>Mata Hari</i> (choreografie Pavel Mikuláščík, Choreographisches Theater Freiburg, 2001)	270
7.9	Dopis ředitele III. International Modern Dance Festival Kaunas prezidentovi ČSFR Václavu Havlovi. Soukromý archív Karla Vaňka	271
7.10	Recenze na představení <i>Malé modré nic</i> z III. International Modern Dance Festival Kaunas. Soukromý archív Karla Vaňka	272
7.11	Cena pro taneční inscenaci <i>Malé modré nic</i> za nejlepší choreografii v kategorii malých forem. Soukromý archív Karla Vaňka	273
7.12	Osobní Dopis Evy Kröschlové Karlu Vaňkovi a Evě Černé po jejich představení <i>Malé modré nic</i> . 18. dubna 1991. Praha. Soukromý archív Karla Vaňka	274
7.13	Informace o založení Společnosti pro taneční a múzickou výchovu v Tanečních listech 1990, roč.28, č.6, s. 8	275
7.14	Plakát 2. ročníku Festivalu progresivních osobností tanečního divdla 11.-18. 10. 1997	276
7.15	Recenze na představení <i>There where we were</i> (Dejà Donne) v <i>The List</i> na Fringe Edinburg Festival 2003	278
7.16	příklad vskočení ...a kde je Marie? (choreografie Lenka Flory, Duncan Centre Company, 1994)	279
7.17	příklad vícero jevištních plánů současně ...a kde je Marie? (choreografie Lenka Flory, Duncan Centre Company, 1994)	280
7.18	<i>Cala Estrata</i> (choreografie Jan Kodet, 2001)	281
7.19	Duet ženy a muže, <i>Jade</i> (choreografie Jan Kodet, Culbekian Ballet, 1997)	282
7.20	<i>Tři české lidové tance</i> z představení <i>Znásobeně sám</i> (režie Nina Vangeli, 1998)	283
7.21	<i>Nenápadná posedlost</i> z představení <i>Znásobeně sám</i> (choreograf Simone Sandroni, 1998)	284

7.22	<i>Ihaka 2888</i> (choreografie Petr Tyc, Pražský komorní balet, 1995-1996)	285
7.23	<i>To málo, co vím o Sylfidách</i> (choreografie Petr Tyc, baletní soubor Divadla F.X.Šaldy, 2000)	286
7.24	Plakát z představení <i>Pád domu Usherů</i> (hudba Philip Glass, režie Petr Tyc, dirigent Petr Kofroň, 1999)	287
7.25	Seznam záznamů vybraných choreografií současného tance české provenience z období mezi léty 1991-2012.	288

Úvod

Původní tematické a časové rozpětí disertační práce s názvem *Analýza současného tance v České republice po sametové revoluci až po současnost*, které jsem si zvolila, se v průběhu studia ukázalo být dlouhé, velmi široké a obtížně postižitelné v intencích požadovaného rozsahu odborného textu. Velkým problémem se jevil rovněž nedostatečný časový odstup od zkoumaných událostí, jenž bránil udržet nadhled a zachovat objektivní přístup. Často by šlo o události a děje, které se odehrály v době nedávné, popř. ještě probíhající, na nichž navíc osobně participuji. Chtěla jsem se vyhnout přílišné subjektivní zaujatosti v hodnocení a v závěrech bádání. Z tohoto důvodu jsem záměrně zúžila časové rozmezí výzkumu z dříve zamýšlených dvaceti pěti let na období od roku 1989 do konce milénia. Tento text je tedy nadepsán *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století*.¹

Zkoumaná problematika není v odborné literatuře uceleně zpracována a popsána. Pouze některým jejím aspektům či fenoménům se věnují diplomové a disertační práce z katedry tance HAMU. Daniela Klívarová² ve svém odborném textu s názvem *Tanec a struktura. Umělecké taneční styly na počátku 21. století* se pokusila v úvodní kapitole v hrubých obrysech vymezit pojem současný tanec. Disertační práce Elvíry Němečkové³ *Jiří Kylián. Sonda do choreografického procesu* je erudovanou studií, věnovanou jednomu z nejuznávanějších choreografů 20. století Jiřímu Kyliánovi, úzce spjatému s českým tanečním prostředím svým původem a svou zdejší angažovaností v

¹ V názvu záměrně uvádím pořadí, v němž první slovo „český“ odkazuje ke geografickému prostoru a druhé „současný tanec“ je používaným terminologickým spojením. Tomuto pojmu věnuji celou první kapitolu nadepsanou *Vymezení pojmu „současný tanec“ a jeho chápání v kontextu 20. a počátku 21. století*.

² KLÍVAROVÁ, Daniela, *Tanec a struktura. Umělecké taneční styly na počátku 21. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009.

³ NĚMEČKOVÁ, Elvíra. *Jiří Kylián. Sonda do choreografického procesu*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009.

oblasti umělecké i vzdělávací. Toto vědecké dílo bylo jedním z opěrných informačních pilířů druhé části⁴ rozsáhlé monografie⁵ *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*, kterou vydal Divadelní ústav v roce 2011. Zachycuje variabilnost Kyliánova choreografického myšlení a postihuje hlavní aspekty jeho tvorby v jednotlivých uměleckých etapách. V kapitole *Čas setby a čas sklizně (1990-2010)* Roman Vašek, jeden z editorů a spoluautorů, se na téměř čtyřiceti stránkách zabývá konkrétními tanečními událostmi, v nichž osobnost Jiřího Kyliána a jeho tvorba „zazněla“ v uměleckém světě českého tance, a to nejen v období devadesátých letech 20. století. Kyliánovo dílo bylo obdivováno, ponoukalo ke srovnání s děním doma. Z jeho iniciativy také docházelo i k podpoře rozvoje tanečního vzdělání u nás. Jiným českým fenoménem, *Pražským komorním baletem*, se ve své magisterské práci zabývala Lucie Holánková⁶. Její text je spíše souhrnem faktografických údajů o jednotlivých etapách vývoje souboru než analytickou úvahou o jeho uměleckých specifikách v širším historickém kontextu. Jinými slovy – devadesátá léta tohoto uměleckého tělesa jsou popsána a zdokumentována především v číslech, statistikách, doložených člancích a tanečních recenzích na představení. V tomto směru poskytuje kontext k tanečnímu dění, zkoumanému v mé disertační práci.

S potřebou diskuse, týkající se vymezení pojmů, souvisejících například s *tanečním divadlem*, *pohybovým divadlem*, *tancem obecně*, se v devadesátých letech paradoxně setkáváme v oblasti divadelního umění, konkrétně na půdě časopisu *Divadelní revue*. Chápání jednotlivých termínů revidované v rámci této

⁴ První část této publikace je českým překladem díla Isabelle Lanzové *Een tuin met duizend bloemen: een monografie over het werk van Jiří Kylián, 20 jaar Nederlands Dans Theater = A garden of dance, 1975-1995 : a monography on the work of Jiří Kylián, 20 years at Nederlands Dans Theater*. Byla napsána u příležitosti dvacetiletého působení Jiřího Kyliána v čele Nederlands Dans Theater a čtenáře vede Kyliánovou tvorbou až do roku 1995, kdy na ni svými analytickými studiemi navazuje tým českých odborníků, Elvíra Němečková, Dorota Gremlicová a Roman Vašek.

⁵ LANZ, Isabella. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2011, 301 s. ISBN 978-80-7008-267-6.

⁶ HOLÁNKOVÁ, Lucie. *Fenomén – Pražský komorní balet*. Magisterská práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2008.

diskuse se stalo podkladovým materiálem slovníku⁷ *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*, jehož editorství se v roce 2004 ujal Petr Pavlovský, teatrolog, kritik umění a estetik, který se soustavně věnoval i taneční problematice. Jiný druh hesel ukrývá encyklopedie Jana Dvořáka, teatrologa, pedagoga DAMU a divadelního organizátora, *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*⁸ z roku 2000. Soustřeďuje se na oblast alternativních⁹ forem divadla a tance v českém undergroundovém prostředí. Zabývá se mimo jiné i tvůrčími skupinami a soubory, jejichž význam pro rozvoj umění v devadesátých letech 20. století byl obrovský, ačkoli dnes již neexistují nebo u nás nepůsobí.

V roce 1995 se na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně konalo první sympozium divadelní antropologie¹⁰ u nás za přítomnosti Richarda Schechnera, amerického divadelního teoretika a jednoho ze zakladatelů tzv. *Performance studies*¹¹. Cílem této konference bylo „stanovit

⁷ *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Editor Petr Pavlovský. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

⁸ DVOŘÁK, Jan. *Alt. divadlo: slovník českého alternativního divadla*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000, 253 s. ISBN 80-86102-13-0.

⁹ *Alternativnost* vysvětluje Jan Roubal v úvodním textu k tomuto slovníku jako „radikální tendenci orientovanou nejen na uměleckou inovaci, ale zrovna tak – ne-li především – na hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře i životě posledních bezmála čtyřicet let – zejména v rámci konformní, konzumní a mediální společnosti.“ (Roubal 2000: 22)

¹⁰ *Divadelní antropologii* objasňuje Jan Roubal jako „široce zaměřený výzkum obecných antropologických předpokladů divadla a teatrality na základě komparace všech jejích projevů a estetik ve všech známých kulturách.“ (Roubal 2000: 22)

¹¹ *Performance studies* je interdisciplinární obor, formující se v sedmdesátých letech 20. století. Nevychází z divadelního textu. Důraz klade na proces tvorby, nikoli její výsledek, ani kritéria estetická nejsou rozhodující. Důležitým prvkem je tzv. hrací princip. Richard Bauman definuje předmět výzkumu takto: „Plánované, naprogramované, vymezené a participativní události, v nichž jsou symboly a hodnoty dané společnosti ztělesňovány a rozehrávány před obecnstvem (jako např. rituál, festival, představení, koncert), se v antropologickém úzu často nazývají tzv. kulturní performance.“ (Pavis 2010: 7)

*vědecká kritéria nové disciplíny a hledat její nejpřesnější vymezení.*¹² Druhá následovala o dva roky později. Účastnil se ji také Nicola Savarese, člen vědeckého týmu International School of Theatre Anthropology vedeného Eugeniem Barbou, s příspěvkem o vztahu herce v situaci performance.¹³ Praktickým výsledkem úsilí vědců z oboru *Performance studies* bylo vydání jejich stěžejní publikace *Slovníku divadelní antropologie* právě autorů Eugenia Barby a Nicola Savarese. Vyšel v roce 2000 za podpory Divadelního ústavu a Nakladatelství Lidových novin. Ve stejném roce se uskutečnilo i třetí sympozium, které přiznalo význam mezioborového přesahu divadelní antropologie.¹⁴ V roce 2003 inicioval Divadelní ústav další významný počín, český překlad slovníku francouzského divadelního teoretika Patrice Pavise¹⁵ pod názvem *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*.¹⁶

Ve srovnání s taneční vědou se „porevoluční“ česká teatrologie více zaměřila na překlady textů z cizojazyčné literatury, vyjadřujících se k jinému než dosavadnímu vnímání a hodnocení divadla (a to i tanečního nebo pohybového). Patrná je její inklinace k výsledkům bádání německé teatrologie, např. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní*

¹² PETIŠKOVÁ, Ladislava. Symposium divadelní antropologie: (Brno 1. - 2. 12. 2000). *Divadelní revue: DIVADLO.CZ: Ladislava Petišková: Symposium divadelní antropologie* [online]. 2001, 14.3.2001, (1) [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1610>.

¹³ Podobná názorova stanoviska zaujímalí představitelé brněnské teoretické školy Divadelní fakulty na JAMU, např. Ivo Osolsobě, Július Gajdoš atd.

¹⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava. Symposium divadelní antropologie: (Brno 1. - 2. 12. 2000). *Divadelní revue: DIVADLO.CZ: Ladislava Petišková: Symposium divadelní antropologie* [online]. 2001, 14.3.2001, (1) [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1610>.

¹⁵ V souvislosti s tímto autorem je důležité zmínit překlad odborného textu s názvem *Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies?* v časopisu *Divadelní revue* z roku 2010, v němž Patrice Pavise popsané analytické metody *Performance studies* aplikuje na příkladu současného tanečního představení Frances Barbeové *Fina Bone China* (2004). (Pavis 2010: 7-27)

¹⁶ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

teorie.¹⁷ Jde o soubor sedmnácti textů třinácti předních německých odborníků, reflektující obrat k performativitě. Představují fenomenologické, sociologické, estetické, komunikativní koncepty divadla, zdůrazňující roli diváka a přítomnost divadla. Editorem a autorem úvodní kapitoly je Jan Roubal, teatrolog z Univerzity Palackého v Olomouci.

Ve výčtu literatury, která v obecných souvislostech reflektuje problematiku vývoje současného tanečního umění a k níž se odvolávám v disertační práci, nesmí chybět dvě odborné studie¹⁸, a to *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation* (1999)¹⁹ a *The Struggle with the Angel. A Poetics of Lloyd Newson's Strange Fish* (2007)²⁰, které prozatím nevyšly v českém překladu. Jsou spjaté se jménem Janet Adshead-Lansdaleové, profesorky Dance Studies a vedoucí School of Performing Arts na univerzitě v Surrey. V prvním případě publikaci editovala. S týmem odborníků zkoumala využití principů post-strukturalismu a literární teorie v taneční analýze. Čtenář se seznamuje se způsobem uplatnění intertextuality²¹ ve vztahu k tanci. Na rozmanité šíři příkladů z žánru tanečního divadla, zasazených do kontextu vývoje jiných uměleckých druhů, např. hudby, architektury, filmu, pop-kultury, ukazuje, že intertextualita otevírá nové formy a způsoby čtení tanečního „textu“.

¹⁷ *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005, 162 s. ISBN 80-7008-189-9.

¹⁸ Obě studie myšlenkově navazují na její knihu z roku 1988 *Dance analysis: Theory and Practice*.

¹⁹ ADSHEAD-LANSDALE, edited by Janet. *Dancing texts: intertextuality in interpretation*. London: Dance Books, 1999. ISBN 1852730641.

²⁰ ADSHEAD-LANSDALE, Janet. *The struggle with the angel: a poetics of Lloyd Newson's Strange fish (DV8 Physical Theatre)*. Alton, Hampshire, Engl.: Dance Books, 2007. ISBN 9781852731175.

²¹ *Intertextualita* je vyjádřením vztahu textu (ů) k jinému textu (jiným textům) a jejich vzájemné propojenosti, tzn. smysl dodává přítomnost jednoho textu v jiném. Existuje dvojí způsob pojetí intertextuality: obecnější – intertextualita je genetickou podmínkou textu, užší – intertextualita vyjadřuje konkrétní vztahy mezi texty a jejich popis. MALJANOVSKÁ, Petra. Intertextualita. In: *Intertextualita - Arts Lexicon* [online]. Arts Lexicon. FPH VŠE, 2015, 9.4.2015 [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://artslexikon.cz/index.php/Intertextualita>.

V případě druhé publikace je Janet Adshead-Lansdaleová jedinou autorkou. Ve své studii aplikuje interpretační strategie založené na již ověřených post-strukturalistických tezích. Na základě pohybové analýzy rozkrývá strukturu, formu a významotvorný kontext díla *Strange Fish* choreografa Lloyd Newsona. Zasazuje ho do širšího společensko-uměleckého rámce konce 20. století v Evropě, v němž role diváka zásadním způsobem vystupuje do popředí. Zároveň tato práce ukazuje, že na základě širší analýzy konkrétního tanečního díla lze proniknout k vrstvám významů, které interpret konstruuje, ale přitom její závěry mohou mít obecnější výpovědní hodnotu. Přístup Janet Adshead-Lansdaleová byl pro mě inspirativní zejména v kritickém hodnocení jednotlivých tanečních děl vybraných českých choreografů.

Cílem disertační práce *Český současný tanec v devadesátých letech 20. století* nebylo zůstat u popisu stavu českého tanečního umění, ale provést kritické zhodnocení jeho vývoje a proměny od konce osmdesátých let 20. století do počátku druhého tisíciletí se znalostí historických souvislostí. Zaměřila jsem se na proměnu kvality pohybového materiálu a jeho inspirační zdroje v různých tanečních technikách a stylech u jednotlivých choreografů. Prostřednictvím shromážděných informací jsem chtěla proniknout hlouběji pod povrch a snad i odhalit a charakterizovat kvalitu současného českého tanečního umění v daném období, popř. jeho jedinečné rysy a specifika.

Zvolenou cílovou skupinou výzkumu se stali aktéři současné profesionální taneční scény. Po obecné charakteristice jsem svou pozornost koncentrovala pouze na pět jejích představitelů – Evu Černou, Karla Vaňka, Lenku Flory²², Jana Kodeta a Petra Tyce, které jsem vybrala ze širokého spektra umělců tohoto žánru. Svou tvorbou, smýšlením o tanci, uměleckou angažovaností i pedagogickým působením výrazně profilovali české taneční prostředí v měnícím se politickém systému posledních deseti let minulého století. Kritérium k volbě zmíněných umělců představovalo také jejich generační spojení. Narodili se v

²² Na osobní prosbu choreografky uvádím její jméno bez přechýlení v podobě Flory nikoli Floryová.

šedesátých letech 20. století vyjma Karla Vaňka, jenž je ročník 1958. Základ profesního vzdělání získali v době před převratem. Do své aktivní tvůrčí kariéry vstupovali na pomezí dvou historických etap, tzn. v době ekonomicko-politických změn počátkem devadesátých let, kdy se formovala i nová pravidla fungování společnosti, která se snažila vymezit vůči předchozímu režimu. Dosavadní státní podpora dříve dozorované kultury se v mnoha ohledech zpochybňovala, např. institucionální zázemí některých kulturních organizací bylo zrušeno. Na druhou stranu západní země v raných devadesátých letech zaujímaly k zemím bývalého východního bloku tolerantní až vstřícný postoj, zejména v levném poskytování některých služeb a informací, možností stáží etc. Nový řád nastavil i jiná pravidla umělecké existence, v níž dodnes důležitou roli hraje schopnost zviditelnění sama sebe a svých tvůrčích počinů. Dalším hlediskem při posuzování osobností byl delší časový úsek, který profesně strávili ve významných zahraničních souborech, a jejich následný návrat na českou současnou taneční scénu v pozici pedagogů, interpretů či choreografů, obohacených o nové zkušenosti a následně jimi obohacující druhé.

Téma této studie otevřelo prostor pro diskuzi, týkající se termínů, běžně používaných odbornou i laickou veřejností, ne vždy však ve správném kontextu. Objasnění pojmů, odborných terminologických spojení (např. výrazový, scénický, moderní, postmoderní, současný tanec, totalita tělesnosti) a jejich vymezení se stala organickou součástí této práce nebo její samostatnou kapitolou.

Struktura textu se formovala teprve v průběhu psaní v souvislosti s hledáním odpovědí na kladené otázky. Chtěla-li jsem zmapovat vývoj, bylo nutné stanovit si kritéria a hranice, mezi kterými je situována podstata vybraného uměleckého žánru, ale zároveň bude respektována jeho otevřenost a dynamická proměna, jež je mu vlastní. Vymezení pojmu *současný tanec* vyžaduje exkurzi do historických souvislostí. Nezpochybnitelný fakt proměny paradigmatu postmoderní doby v šedesátých letech 20. století zásadním způsobem totiž ovlivnil například i estetické kategorie, aplikované na taneční představení, a pojetí tělesnosti, nyní častěji vnímané jako totalita těla.

Od obecného historicko-uměleckého kontextu, jenž zasazuje problematiku současného tance do širších vztahových souvislostí, zájem zaměřuji na

konkrétní geografický prostor České republiky. Ačkoli se hlavní téma práce úzce váže na časové rozmezí konce osmdesátých let a devadesátých let minulého století, je logické a nutné vést linii do minulosti a rozkrýt z čeho toto období přerodu a profesionalizace současného tance vychází. V souvislosti s tím jsem si položila několik zdánlivě jednoduchých otázek. Jakým způsobem vedle sebe existovaly a vzájemně se do sebe promítaly sféry profesionálního a amatérského tance? Jaký byl vztah mezi tzv. scénickým, novodobým, výrazovým a moderním tancem? Co přesně tyto pojmy znamenají? Které české soubory se řadí mezi hlavní představitele těchto žánrů a jakým směrem je rozvíjely?

Jádro odborného zájmu této práce spočívá na tzv. *osobních případových studiích*, v nichž jsem se pokusila skrze osobní historii konkrétních lidí odhalit a pochopit souvislosti „velkých“ dějin zrodu fenoménu českého současného tance v desetiletí před začátkem 21. století. Jde o jednu z metod kvalitativního výzkumu, aplikovanou na každého vybraného tvůrce (vyjma umělecké dvojice Evy Černé a Karla Vaňka, které reflektují dohromady). Analýzou jejich jedné choreografie, v případě Petra Tyce operně taneční inscenace, – konkrétně děl *Malé modré nic, ... a kde je Marie?*, *Jade* a *Pád domu Usherů* - nastiňuji způsob uvažování těchto tvůrců o pohybu, taneční estetiku nebo vnímání podstaty tanečního umění v širších obecných souvislostech. Klíčem ke kritickému zhodnocení děl je sumarizace dobových reflexí a kritik, které konfrontuji s vlastním rozбором viděného záznamu představení. Pozornost věnuji jednotlivým inscenačním složkám, např. pohybovému materiálu, kompoziční struktuře, scénografickému pojetí, hudebnímu zpracování a interpretační kvalitě. V neposlední řadě se zaměřuji na osobní umělecký přínos každého jednotlivého tvůrce z případových studií a jeho působení na vývoj tohoto uměleckého žánru v našem prostředí.

Metodologický základ disertační práce nacházím v systematickém sběru a rozboru faktografických dat, který umožňuje pochopit podstatu etapy přerodu zkoumaného fenoménu ze scénického tance (a jiných zdrojů) do současného a jeho profesionalizace v rámci nezávislé scény. Hlavní zdroj informací pochází z dokumentačních materiálů fondu osobností a divadelních inscenací informačně-dokumentárního oddělení Institutu umění - Divadelního ústavu a z

dokumentačního fondu Státní opery Praha. Vedle archiválií, odborné literatury a článků v periodikách poskytují nenahraditelný zdroj informací o minulosti osobní rozhovory, které jsem vedla s předními osobnostmi současného tance (a s nimiž jsem vstoupila do bližšího kontaktu). Za tímto účelem mi byla poskytnuta v rámci doktorského studia na HAMU grantová podpora na tzv. specifický výzkum na vysokých školách (SGS 2011)²³. Názory aktérů dění, jejich postoje, skutky a vzpomínky podle mého názoru pomáhají odkrýt a objasnit způsob, jak byla naše taneční scéna reflektována a jak se o ní přemýšlelo v rámci širšího společenského kontextu tehdejší doby.²⁴ Veškerý informační fond dat, vzniklý přepisem rozhovorů i diskusemi, analyzuji a podrobuji kritické reflexi. Využívám některých metod analýzy kvalitativních dat, především práce s časovou osou²⁵, metodu kontrastů a srovnání²⁶ a v neposlední řadě metodu narativní rekonstrukce²⁷. Metodologický návod jak vést orálně historický výzkum a následně interpretovat narativní prameny mi poskytla publikace autorů Miroslava Vaňka, Pavla Mückeho a Hany Pelikánové *Naslouchat hlasům paměti. Teoretické a praktické aspekty orální historie*.²⁸

²³ Název tohoto grantu zněl *Rozhovory s předními osobnostmi současného českého tance*.

²⁴ Srv. Pojem diskurs u francouzského filozofa a představitele poststrukturalismu Michela Paula Foucaulta. „Výpovědi nechápe jako znaky vnějšího smyslu či významu, nýbrž jako diskursivní fakty, které jsou nositeli historicky proměnlivých pravidel dorozumívání se o předmětech, pojmech, subjektivní pozici ve světě atp. Meze těchto pravidel nelze překročit, protože jsou dána historicky-epistemologickým apriori, tj. dějinným utvářením jazyka, jež je vůbec základní podmínkou reálnosti výpovědi.“ Filozofický slovník. 1. vyd. Olomouc: FIN. 1995, s. 91-92. ISBN 80-7182-014-8.

²⁵ *Práce s časovou osou* je způsob, při němž z textu vybíráme všechny údaje, které ztotožňujeme s určitými časovými jednotkami nebo důležitými událostmi. Všechna data následně zaznamenáváme na jednu časovou osu.

²⁶ *Metodou kontrastů a srovnání* nacházíme rozdíly mezi dvěma a více identifikovatelnými kategoriemi, tzn. případovými studiemi, ačkoli mají mnoho společného. Tato metoda je jednou z metod analýzy kvalitativních dat.

²⁷ Tato metoda slouží k analýze kvalitativních dat, na jejichž základě se pokoušíme rekonstruovat jev v procesu jeho vývoje.

²⁸ VANĚK, Miroslav, Pavel MÜCKE a Hana PELIKÁNOVÁ. *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007, 224 s. ISBN 978-80-7285-089-1.

Všechny rozhovory²⁹ byly zaznamenávány na diktafon s jejich následnou transkripcí. V příloze uvádím textovou podobu pouze dvou z nich, rozhovor s Ivankou Kubicovou (viz kap. příloha 7.1) a Ninou Vangeli³⁰ (viz kap. příloha 7.2.). Tyto respondentky nepatří mezi osobnosti případových studií, protože nesplňují požadovaná kritéria, ačkoli ovlivňovaly dění v tanečním prostředí ve sledovaném období – Ivanka Kubicová jako choreografka, pedagožka a vedoucí katedry tance na HAMU; Nina Vangeli jako vedoucí souboru Studia pohybového divadla a taneční kritička. Obě v rozhovorech erudovaně komentovaly situaci a stav českého současného tance v dnešní době. Vzhledem k jejich prožitým zkušenostem a znalostem časově širšího historického kontextu (i když subjektivně nahlíženého) než mají zbývající respondenti, získal jejich „komentář“ podle mého názoru specifickou kvalitu a hodnotu výpovědi, a proto jsem je v plném znění zařadila do příloh.

Určitý krok k současnosti, kterým uhýbám z časově vymezeného období, představuje inventarizace dat o vývoji tance sahající až do dnešních dnů v podobě zajištění záznamů 38 choreografií české provenience (viz kap. příloha 7.25), jež vznikly v období posledních více než dvou dekad. Daná taneční díla ve své době určitým způsobem rezonovala s vývojem českého současného tance a upoutala pozornost veřejnosti i odborné kritiky. Složitý přepis nahrávek choreografií z různých druhů nosičů na externí harddisk zajišťovala MgA. Elvíra Němečková, Ph.D, vedoucí Kyliánovy nadace v Praze, a Ing. Jiří Jiráček. Vzhledem k potřebě legalizace zvukově-obrazových záznamů zařazovaných do archivu knihovny HAMU jsem oslovila k odbornému poradenství v oblasti autorských práv JUDr. Petru Žikovskou, která vypracovala dva typy licenčních smluv, konkrétně licenční smlouvy s majiteli práv k zvukově-obrazovým záznamům (viz. kap. příloha 7.4.) a licenční smlouvy s majiteli autorských práv. (viz kap. příloha 7.5.) Tyto protokoly řeší právní otázku získání souhlasu všech spoluautorů choreografických děl k vytvoření kopie záznamů pro studijní účely

²⁹ K rozhovoru s Evou Blažíčkovou existují pouze moje ručně psané poznámky.

³⁰ Na osobní prosbu taneční kritičky uvádím její jméno bez přechýlení v podobě Vangeli nikoli Vangeliová.

HAMU a jejich archivace ve videotéce katedry tance a v Kyliánově videotéce v rámci knihovny HAMU. Teprve poté mohou fakticky rozšířit jejich dokumentační fondy a obohatit výuku teoretických i praktických předmětů katedry tance. Rovněž tyto záznamy a právní protokoly vznikaly na základě grantové podpory v rámci specifického výzkumu na vysokých školách SGS 2012. Projekt měl název *Vypracování právního protokolu a metodiky pro vytvoření digitálních záznamů choreografických děl. Přepis nahrávek současné taneční tvorby.*

1 Vymezení pojmu „současný tanec“ a jeho chápání v kontextu 20. a počátku 21. století

1.1 Contemporary dance jako odborný pojem

Contemporary dance je uměleckým fenoménem v současném tanečním umění. Konkrétní podoba slovního označení se etablovala ústy kritiků, z vnitřní potřeby samých aktérů vymezit se vůči „tomu dřívějšímu“, snahou tanečních pedagogů rozluštit podstatu „nových“ pohybových principů. Jako slovníkové heslo se však nevyskytuje ani v šestidílné americké encyklopedii *International Encyclopedia of Dance*³¹ editorky Selmy Jeanne Cohenové ani v německém tanečním lexikonu *Reclams Ballettlexikon*.³² Nachází se pouze ve francouzském slovníku Larousse *Dictionnaire de la Danse*³³ editora Philippa Le Moala, který je současně i autorem hesla.

Autor se ve zkratce věnuje proměnám vnímání obsahu tohoto termínu a jeho časové souvztažnosti v kontextu 20. století a počátku století následujícího. Jeho vymezení se týká především prostředí současného „francouzského“ tance. Zmiňuje George Arouta, jenž v roce 1955 publikoval knihu *La Danse contemporaine*. Slovo „současný“ ztotožnil s ideou aktuálna. Pod pojem současný tanec zahrnul veškeré taneční dění období 1. poloviny 20. století, které obecněji strukturoval do podkapitol moderní balet, vyrůstající z tvorby Ďagilevova souboru, a moderní tanec, zosobněný v tanečním projevu Isadory

³¹ *International encyclopedia of dance. Foundation, Inc.* 1st pbk. Ed. Selma Jeanne. Cohen. New York: Oxford University Press, 2004, 6 sv. (1x, 545, 635, 668, 700, 699, 712 s.). ISBN 0-19-517369-4.

³² KOEGLER, Horst a Helmut GÜNTHER. *Reclams Ballettlexikon*. Stuttgart: Reclam, c1984, 502 p. ISBN 3150103282.

³³ Le LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la danse*. Nouv. éd. Paris: Larousse, c2008, xviii, 841 p. Librairie de la danse. ISBN 2035833353. Heslo *La Danse contemporaine* přeložila Petra Dotlačilová (viz kap. příloha 7.3.).

Duncanové. Dvacáté století de facto zrovnoprávnil s modernitou, přičemž sám sebe považoval za jejího současníka. S takto pojatým terminologickým konceptem, v němž hlavním kritériem je časové hledisko přítomnosti, nezadržitelně narůstala obsažnost pojmu současný tanec v přímé úměře s novými formami, které se objevovaly. Podle autora hesla Le Moaly teprve ve sborníku z roku 1987 *La Danse au défi*, kolektivním díle autorů, pojem *la danse contemporaine* získal hodnotu kategorie taneční terminologie, kterou měla být označována výhradně díla a choreografie související pouze s moderním tancem (nikoli jinými tanečními druhy či styly). Rozpory však panovaly v určení referenčního období. To znamená, zda etapa současného tance má být ztotožněna s tanečními směry období modernismu (od roku 1920, resp. koncem 19. století) nebo ji mají otevírat až postmoderní tendence šedesátých let 20. století. Příčina těchto neshod byla zřejmá. Spočívala v neschopnosti dohodnout se na funkčním kritériu, které by se stalo normou k obecnějšímu třídění všeho, co vzniká. V rozebíraném Le Moalově hesle ve slovníku Larousse je také uvedeno, že přímo aktéři z taneční komunity v průběhu sedmdesátých let velmi intenzivně vyvíjeli ve Francii iniciativu, aby odlišili svůj přístup i pojetí tance od dění v tanci moderním. Skrze pojmenování základních rysů současného tance zároveň identifikovali sami sebe. Současný tanec podle nich zdůrazňuje individualitu autora oproti moderní tendenci zakládání škol a definování nových technik. Jeho cílem není splynout s konkrétní taneční technikou. Sahá po již známých technikách, aniž by je musel respektovat v jejich čistotě a virtuózním provedení. Často vede živý dialog s dalšími uměleckými disciplínami a je stejně jako ony zasažen všeobecně rozšířeným jevem jakési vnitřní potřeby umělců identifikovat se s pojmem „současný“. Pojem současný tanec není výrazem pro charakteristiku stylu, ale pro jiný přístup k tvorbě. Vybírá „taneční úryvky“ z historie, aby je aktualizoval v novém pojetí. (La Moal 2008: 715-716)

Nyní můžeme tedy konstatovat, že contemporary dance je již mezinárodně přijatým odborným výrazem taneční terminologie vztahujícím se na široké spektrum individuálních tvůrčích výpovědí, avšak s určitými obecně společnými znaky, postupy nebo tanečními metodami. Jeho českým ekvivalentem je pojem

současný tanec.³⁴ Určitou spojitost s analytickým rozbořem obsahu a koncepce tohoto termínu francouzskými odborníky nacházíme i v českém překladu. Má dvě různé sémantické roviny. Z hlediska lingvistického je označením aktuálního obecného stavu tanečního umění jakýchkoliv žánrů a stylů. Pro naši analýzu se ale vhodnější jeví druhá varianta - současný tanec jako určitý distinktivní umělecký fenomén s rozeznatelnými a již definovanými charakteristikami, který z hlediska historického následuje po taneční moderně a americké postmoderně šedesátých let 20. století. K předchozím etapám se vztahuje jiným způsobem. Nevymezuje se vůči nim, přistupuje k nim častěji jako ke zdroji své inspirace. Zároveň však reflektuje sociálně kulturní prostředí, z něhož vyrůstá a na které zpětně působí. (Klívarová 2009)

1.2 Historický exkurz do inspiračních zdrojů současného tance

Jak už bylo naznačeno, vývoj tanečního umění se často odehrával v etapách, jež se zakládají na negaci předchozího období. Estetická hodnotící kritéria výrazového tance se na starém kontinentě ustanovila v protikladu k poetice klasického tance. Formovala je potřeba vymezit se vůči již v Evropě zabydlené baletní tradici. Vycházela de facto z kritiky virtuózní prázdnosti klasických děl a jejich pohybového slovníku na konci 19. století. Jinak tomu bylo v případě amerického modern dance, vzešlého z uměleckého názoru amerického free dance, mezi jehož představitele patřili např. Ruth Saint Denisová a Ted Shawn, Loir Fullerová nebo Isadora Duncanová. Jejich postoj ke

³⁴ Problematikou českého překladu obecně užívaného anglického pojmu *contemporary dance* se ve své disertační práci již zabývala Daniela Klívarová, v níž cituje doktorku Dorotu Gremlicovou: „Ačkoli se *contemporary dance* v postmoderní kultuře jeho příjemců i aktérů jeví jako pojem kroskulturní, rozeznání a uznání jeho příjemci i aktéry bude záviset na jejich kulturně-tanečním kontextu...my jej vnímáme jako *terminus technicus* zvláště proto, že je to pro nás cizí slovo; pro anglicky mluvícího člověka si samozřejmě zachovává svůj obecný význam, tedy jako bychom řekli česky současný tanec – tím chci říct, že pro anglicky mluvící lidi si pravděpodobně toto spojení stále uchovává do jisté míry i všeobecný význam tance, který se děje v současnosti.“ (Klívarová 2009: 4)

klasickému tanci postrádal evropskou rivalitu, vyjma negativního názoru posledně zmiňované, který popisuje Emanuel Siblík ve své knize *Isadora: Taneční obrození*. (Siblík 1929: 274-277). Na druhou stranu právě zpochybněním premis amerického modern dance (např. nutnost propracovaných metodik pohybových systémů, zakládání tanečních škol významnými osobnostmi) se profiloval americký postmoderní tanec.

1.2.1 Signifikantní znaky moderního tance

Podoba pohybového materiálu jednotlivých osobností již třetí generace moderního tance³⁵ často souvisela s fyzickými dispozicemi jejich těla. Zabývaly se konkrétními pohybovými teoriemi³⁶ nebo stavěly na filozofickém základu určitého pohybového pojetí. Například předobrazem uvažování o pohybu u Doris Humphreyové byly dva konfliktní životní principy - apollínský a dionýský, popsané v díle Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*. (Nietzsche 1993) Princip pádu a jeho podchycení pro ni představoval paralelu k ustavičné nejistotě a nestabilitě moderního života a k věčné touze člověka po

³⁵ Generace těchto tanečních osobností je označována jako třetí v pořadí a obecně ji charakterizují adjektiva syntetizující, klasifikující, expandující. K „první“ tzv. průkopnické fázi, překrývající se s obdobím konce 19. století a prvního desetiletí 20. století, náleží například Loir Fullerová, Isadora Duncanová, Grete Wiesenthalová nebo Rita Sacchetová. Taneční dění této etapy bylo lokalizováno do konkrétních center (např. Paříž, Vídeň, Mnichov), ovlivněno secesí, dekadencí, impresionismem. Taneční projevy měly podobu vlastních krátkých sólových představení. Druhá generace tzv. zakladatelská působila v období před 1. světovou válkou a trvala až do konce dvacátých let. Duchovně byla propojena s uměleckým směrem expresionismem a dadaismem. Konstituovala nové pohybové systémy, např. Rudolfa Labana, Émila Jaquese-Dalcroze. Do této fáze se datuje i počátek taneční kariéry Mary Wigmanové. Z hlediska umělecké formy vedle sólových vystoupení vznikala i představení početných skupin s vážným tématem. (Z přednášek profesorky Doroty Gremlicové na téma Moderní taneční směry)

³⁶ Martha Grahamová a Doris Humphreyová vědomě pracovaly s gravitací a váhou těla tanečníka, každá však jiným způsobem. Technika Marthy Grahamové se zaměřuje na vypracování aktivního centra v pánvi, kde se koncentruje váha těla a odkud je i ovládána. Centrum má být s podlahou neustále v aktivním vztahu a nikdy se nepoddávat gravitaci ve smyslu volného pádu nebo pasivního uvolnění. Patrné je to zejména při pohybu z místa do prostoru, při němž dochází k přenosu váhy (shift of the weight) a to výrazným posunem těžiště v kompaktním těle do prostoru po horizontální linii. Naopak charakteristickým pohybovým projevem humphrey-limónovské teorie je využití pádu a podchycení po vertikální nebo kyvadlové dráze.

bezpečí a rovnováze. Humphreyová je propojila do jednoho pohybového konceptu.

Vytváření nového výrazového slovníku mohlo u modernistů také pramenit z jejich osobního zájmu o konkrétní sociálně společenská témata doby či z vlastní potřeby intimní zpovědi. V období od třicátých do šedesátých let 20. století vzniklo několik propracovaných kodifikovaných pohybových systémů, spjatých se svými zakladateli a téměř výhradně po nich pojmenovaných, jako byli například Martha Grahamová, Doris Humphreyová a Charles Weidman, Mary Wigmanová, Kurt Jooss, Jose Limón, Eric Hawkins, Hanya Holmová, Merce Cunningham, Lester Horton, Rosalie Chladeková nebo Gertruda Bodenwieserová. Odkaz jmenovaných osobností zůstal zachován a přetrvává i nadále v původní ucelené nebo alespoň ve fragmentární podobě, i přes proměnu uměleckého paradigmatu a jeho estetických kategorií v postmoderní éře.

1.2.2 Dvojí koncepce pojetí pojmu postmoderní tanec

Na počátku šedesátých let 20. století stále častěji umělecká díla napříč druhy a žánry vykazovala znaky pouhé formálnosti a obsahové vyprázdněnosti. Východisko z krize hledali tvůrci mimo jiné i ve vzájemné inspiraci, tzv. interdisciplinaritě.³⁷ V tomto čase a atmosféře začínající postmoderny se formoval i tzv. americký postmoderní tanec. Vzešel z dění na newyorské umělecké scéně. Početná komunita tvůrčích a kreativních osobností se setkávala zejména na workshopech Anny Halprinové. V New Yorku založil své studio i Merce Cunningham (shodou okolností ve stejné budově, kde se nacházela i známá experimentální divadelní skupina Living Theater). Koncepce tance rozpracovaná právě Mercem Cunninghamem v propojení s hudební vizí skladatele Johna Cage je příkladem logického vyústění projektu taneční moderny. Zároveň se však některé z jeho choreografických principů staly

³⁷ Projevy určité interdisciplinarity se objevovaly však již v období moderny.

destrukcí sebe sama. Dorota Gremlicová ve svém článku *Několik poznámek o americké taneční postmoderně. Případ: Meredith Monk* vyjmenovává zásadní Cunninghamovy podněty, které taneční postmoderna dále rozpracovává.³⁸

Americký postmoderní tanec byl ve svých prvopočátcích propojen s experimenty avantgardního hnutí Judson Church Dance Theatre, resp. jeho zakládajících členů Steva Paxtona, Trishy Brownové, Lucindy Childsové, Twyly Tharpové, Yvonne Rainerové. Tito tvůrci začali hledat jiné než dosavadní způsoby tvorby a kompozice. Přišli s abstraktním minimalismem³⁹. Využívali improvizaci a kontaktní improvizací.⁴⁰ Vědomě pracovali s ironií, s negací, s idejemi poststrukturalismu nebo dekonstruktivismu atd. Americký postmoderní tanec nabídl rozdílný repertoár vyjadřovacích prostředků, nová pravidla i principy kódování. Zavrhoval sofistikovaný pohyb, upřednostňoval pohybovou přirozenost reálného těla, syrovost, neučesanost až extremismus.⁴¹ Do tanečního jazyka se s ním vkradla každodennost (sedění, chůze, běh etc.), poskytující interpretovi bezmezné množství možností pro rozvoj osobního potenciálu. Tvůrci zkoumali úlohu náhody a neurčenosti jakožto inspirace pro

³⁸ „rezignoval na „expresionistické“ vyprávění tancem ... chtěl odhalit proces utváření tance... přestal se zabývat utvářením symbolických (významových) souvislostí mezi hudbou a tancem... rozložil dosavadní model choreografického procesu... odmítnul snahy verifikovat vazbu mezi tanečním pohybem a jeho významem.“ (Gremlicová 2001: 6-7)

³⁹ Pohybový minimalismus se nechává inspirovat hudebním minimalismem a charakterizuje ho abstraktní pohybový formalismus. Mezi tvůrce tohoto směru se řadí právě již zmiňovaný Merce Cunningham, ovlivněný aleatorickou hudbou Johna Cage a pracující s principem náhody. (Vaughan 2004: 284-297) Experimentovala s ním i Yvonne Rainerová nebo Lucinda Childsová, která vytvářela choreografická díla, zakládající se na matematicky přesných strukturách s častými repetičemi jednoduchých pohybů, či Laura Deanová, jež svou inspiraci našla v pohybových vzorcích lidového tance. (Matheson 1992: 217-218)

⁴⁰ Vznik kontaktní improvizace je spojen s osobností Steva Paxtona, bývalého tanečníka Merce Cunningham Dance Company. Yvonne Rainerová ji definovala ve dvou jednoduchých premisách: *allow the dance to happen* (umožnit tanci, aby se udál) a *recognize that anybody can dance* (pochopit, že každý může tancovat). Kontaktní improvizace dala základ rozvoji současného partnerského tance.

⁴¹ Nancy Stark Smithová, jedna ze zakladatelů kontaktní improvizace řekla „Cíl našeho pohybového hledání byl velmi specifický. Dotýkání se a přenášení váhy jsou pouze výchozími body pro třibení množství různých pohybových možností, směrů a vychýlení. Skutečnost, že Steve Paxton se zajímal o čistě fyzický fenomén a nechtěl se zabývat charakterizací pohybu, emocemi nebo divadlem, nám umožnila zkoumat skutečné možnosti těla.“ (Rustlerová 1994: 8)

pohybový materiál. Upřednostňovala se spontaneita před formálností. Upouštělo se od hraní „rolí“ a dekorativní divadelnosti. Nepoužívali hudebního doprovodu, nebylo potřeba ani vizuálního pozadí. Minimalizovali rozdíl mezi publikem a tanečníky, jež mohli postrádat jakékoli tanečně-technické dovednosti.⁴² Yvonna Rainerová se v roce 1965 ve svém *No Manifestu* pokusila shrnout podstatu amerického postmoderního tance a napsala:

No to spectacle.

No to virtuosity.

No to transformations and magic and make-believe.

No to the glamour and transcendancy of the star image.

No to the heroic.

No to the anti-heroic.

No to trash imagery.

No to involvement of performer or spectator,

No to style.

No to camp.

No to seduction of spectator by the wiles of the performer.

No to eccentricity.

No to moving or being moved.

Tento americký alternativní umělecký proud, nikoli však v tak radikální podobě⁴³, se v polovině sedmdesátých let 20. století dostal také do západní Evropy, kde byl konfrontován s pevně zakořeněnou tradicí taneční moderny. V tomto čase ku příkladu v Německu znovu ožívaly Joossovy úvahy o tanečním

⁴² Virtuálna Univerzita Tanca. [online]. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: <http://kurz.vut.exs.sk/?cid=36&g=13>.

⁴³ V sedmdesátých letech 20. století se již obrousila ostrost hran radikality postmoderního tance. Zdůrazňuje se opět taneční virtuozita, stavějící na zručnosti, pružnosti lidského těla, jeho vytrvalosti a umělecké vynalézavosti. Umělci se uchylují k reprízování svých děl a k jejich opětovnému nastudování, k divadelnosti (v inscenovaném příběhu se záměrně deformuje lineární plynutí děje) a k novému expresionismu, např. Meredith Monková.

divadle a formovalo se tzv. Neues deutsches Tanztheater. Americký postmoderní tanec ovlivnil vývoj, např. ve Francii, Belgii, Velké Británii či Holandsku. Jeho rozšíření na našem kontinentě souviselo s kulturním smýšlením a politikou vyspělých zemí, s finanční podporou taneční sféry, se zájmem a otevřeností festivalů i s progresivním přístupem velkých divadelních domů, s podporou mezinárodní a mezikulturní výměny všeho druhu (stipendijní stáže, rezidenční pobyty, hostování souborů etc.) (Matheson 1992: 220), ale také s procesem amerikanizace⁴⁴ evropské kultury.⁴⁵

Postmoderní tanec je však obsahově víceznačným pojmem taneční terminologie, u něhož lze dešifrovat dvě různá pojetí koncepce. Americká verze představuje z časového hlediska sice zakládající, ale v širším kontextu jen jednu z možných forem toho, co nazýváme postmoderním tancem. Jeho rysy a názorová hlediska byla již sumarizována a detailněji objasněna v předchozích odstavcích. Druhý myšlenkový model postmoderního tance, s nímž se setkáváme častěji na evropském kontinentě, je spíše intelektuální reflexí konceptů a idejí postmoderní filozofie a umění, jež převádí do podoby choreografických principů a kompozic. Choreografové si vybírají určité symptomy postmoderny (např. repetitivnost, synkretismus, odkazovost, minimalismus, mnohvrstevnatost), s nimiž následně pracují a rozvíjejí je.⁴⁶ Z tohoto důvodu podle Janet Adshead-Landsdaleové nelze již žádné postmoderní

⁴⁴ Amerikanizace je celosvětově rozšířeným jevem, určitou formou globalizace, při níž se přejímají zvyklosti, hodnotové orientace a instituce typické pro USA. Zasahuje do sféry politické, finančního a kapitálového trhu, oblasti marketingu aj. Podle některých kritiků jsou evropské tradice podsouvány ideje, názory a postoje cizí její vlastní mentalitě. Tomuto fenoménu je navíc vyčítána komerčnost, konzumnost a určitá povrchnost, které deformují estetický cit pro umělecké hodnoty. Arts Lexikon: Amerikanizace. HEŘMANOVÁ, Eva. *VŠE fakulta podnikohospodářská: On-line výkladový slovník arts managementu a arts marketingu* [online]. 15.1.2014. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://artslexikon.cz/index.php/Amerikanizace>.

⁴⁵ Na tento aspekt v rámci doktorandských konzultací upozornila profesorka Dorota Gremlicová.

⁴⁶ S určitými postmoderními principy se setkáváme také v tvorbě Piny Bauschové. Ve své reflexi na její choreografii *Café Müller* se o nich zmiňuje i Dorota Beková „Utržkovitost, mnohvrstevnatou a simultánnost režijního plánu, významová symboličnost, zjednodušení a „zkrásnění“ tanečního projevu, spojené zároveň se zvýrazněním obsahu tanečního gesta, popření tradičních pravidel režijní práce – to všechno klade velké nároky na diváky. Vyžaduje od nich schopnost vcítit se do dění na jevišti, schopnost aktivně se podílet tím, že do něj vkládají své vlastní zážitky a zkušenosti.“ (Beková 1988: 6)

taneční dílo jednoznačně interpretovat. Jelikož je proměnlivé v závislosti na čtenářích i aktérech, je nutné k jeho analýze zvolit intertextuální přístup⁴⁷. (Adshead-Landsdale 2007)

V tomto smyslu můžeme postmoderní znaky vystopovat v tvůrčím procesu například Williama Forsytha či Jiřího Kyliána. Záměrně uvádím osobnosti, které základní pohybový materiál čerpaly z abecedy klasického tance a na jejichž příkladech lze demonstrovat rozmanitost v uplatnění principů postmoderního tance. Konečné vizuální tvary děl zmiňovaných tvůrců nejsou nikterak podobné americkým postmoderním experimentům a zároveň postrádají narativitu a dramatickou strukturu klasických tanečních inscenací. V pozadí tvorby Williama Forsytha jsou latentně přítomny ideje choreutiky Rudolfa von Labana a dekonstruktivistické názory a kresby architekta Daniela Liebeskinda. Bohumíra Eliášová ve své knize s názvem *„Improvizční postupy v současném tanci“* detailně analyzovala Forsythův postmoderní přístup *„tanečníci jsou zvyklí se soustředit na linii a formu pohybu v prostoru. A tak začal rozvíjet myšlenku, že linie v prostoru mohou být ohýbány, rotovány, stáčeny či jinak deformovány. Pohybem z bodu je vytvářena linie, roviny a objem. Představil si, že geometrický prostor je tvořen body, které jsou vzájemně propojeny. Všechny tyto body jsou obsaženy na tanečnickově těle a jejich složení (foldings) či rozložení (unfoldings) vytváří nekonečné množství pohybů a pozic. Pro každou novou choreografii vyvíjel nové postupy a způsoby tvorby pohybu. Tato metoda umožňuje přestat myslet na výsledek pohybu, ale pomáhá tvořit pohyb na základě vnitřní představy.“* (Eliášová 2013:25-26). Autorka textu zároveň vysvětlila obsah odborných termínů, které Forsythe zavedl a jimiž definuje svou práci. Týkají se především kvantity, změny formy, změny pohybu, pravidel

⁴⁷ *Intertextualita* byla ustanovena jako pojem literární vědy v šedesátých letech 20. století, ale záhy se stala důležitým konceptuálním termínem postmoderních teorií různých uměleckých druhů. Je to vlastnost textu vztahovat se k jiným textům. V širším ontologickém smyslu (poststrukturalistickém) zpochybňuje autorovu originalitu, jednotu a samostatnost jakéhokoli díla. Intertextualita je vnímána jako genetická podmínka textu, tzn. při analýze díla je nutné přihlídnout k myšlenkovému kontextu, v němž dílo vznikalo. V užším slova smyslu (hermeneutickém) se zabývá konkrétními vztahy mezi texty a jejich popisem, narážkami, parodiemi. (Pračka 2013)

uspořádání (např. collapsing points⁴⁸, extrusion⁴⁹, inscriptiv modes⁵⁰ atd.) nikoli názvu tanečních prvků a póz. Mají zcela specifický kvalitativní význam, protože jsou pojmenováním principů rozvíjejících prostorovou představivost a pohybové možnosti tanečníka. Představují „instrukce“ pro jeho improvizaci.

Postmoderním obdobím v tvorbě Jiřího Kyliána můžeme nazvat etapu tzv. černobílých baletů od druhé poloviny 80. let do počátku devadesátých let 20. století. (Paseková 1991: 8) Mezi ně se řadí choreografie *Sechs Tänze* (1986), *No More Play* (1988), *Falling Angels* (1989), *Sweet Dreams* (1990), *Sarabande* (1990), *Petite Mort* (1991) nebo *As if Never Been* (1992). V této své tvůrčí fázi minimalizoval scénografické a kostýmní prvky a pouze metamorfózou světla se snažil měnit prostor a atmosféru představení.⁵¹ Koncentraci diváka tak záměrně připoutal k výrazové rozmanitosti tančícího těla. Svou specifickou podobou absolutního tance nechtěl vyprávět příběh, ale sdělovat. Elvíra Němečková ve své disertační práci na jeho adresu napsala: „Hlavní silou není ani dialog, ani technická virtuosita, ale že to co tanec činí jedinečným, je jeho schopnost promlouvat k divákovi skrze emoce. Divák vidí emotivní situaci, kterou čte skrze své vlastní zkušenosti a zážitky. V podstatě se každý z diváků v hledišti dívá na trochu jiné představení, protože soubor prožitků a zkušeností, skrze které dění na jevišti čte, je u každého z nich zcela jedinečný. Proto v poslední době děj jako takový tolik ustoupil do pozadí. Nahradila ho emoce a výtvarný požitek z

⁴⁸ *collapsing points* „Jde o stažení linií, které lze v těle nalézt při kterékoli póze. Tyto linie je možné postupně zmenšovat až do jednoho bodu na těle.“ (Eliášová 2013: 50)

⁴⁹ *extrusion* „Vytvoříme přímku nebo linii z jednoho bodu umístěného buď v prostoru, nebo na těle. Tuto linii lze prodlužovat, pohybovat se v ní, nechat ji „zhroutit“ na zem. Můžeme prodloužit také přímku, například linii na zemi, prodloužením vytvoříme rovinu, kterou lze otočit kolem osy, lze nechat rotovat tělo kolem roviny, je možné ji ohýbat, stáčet, vyrovnávat apod., co představa umožní.“ (Eliášová 2013: 50)

⁵⁰ *inscriptiv modes* „V tomto principu se učíme soustředit se na to, kterou částí těla a jakým způsobem pohyb vytváříme (těchto způsobů je nekonečně mnoho). Důležité je pracovat s jasnou představou.“ (Eliášová 2013: 55)

⁵¹ Stejně promyšleně pracuje se světelným designem i Forsythe, např. *Loss of Small Detail, Artifact, As a Garden in this setting*. „Kalkuluje“ s ním už přímo ve své koncepci. Ačkoli sám vytváří abstraktní tanec nedivadelního tvaru, světla u něj mají divadelní dynamiku. (Petišková 2005: 173)

tance, který už ve své podstatě nemusí být nijak blíže osvětlován, nemusí pro svou existenci hledat žádnou libretistickou záminku." (Němečková 2009: 155-156).

1.3 Současný tanec z hlediska pedagogického

Z načrtnutého vývoje a informací je zřejmé, že profil současného tance modelovaly rozličné taneční, potažmo obecně umělecké vlivy, a to jak v linii pedagogické, tak choreografické. Z těchto dvou úhlů pohledů nyní na něj budeme zvlášť nahlížet.

Současný tanec se jeví z hlediska pedagogického poněkud problematický. Identifikují ho jiné konvence a mechanismy, než jaké jsou signifikantní pro moderní tanec. Zatímco přesně ukotvenému pohybovému tvarosloví moderních technik odpovídá pravidelná rytmická uspořádanost a logické klenutí hudebních frází, vnímání času v současném tanci získává jiný rozměr a kvalitu. Stává se, že mezi časově pevně uchopeným začátkem a koncem hudebně-pohybové fráze bývá její vnitřní rytmické členění libovolné, a pak záleží jen na interpretaci jedince, kam vkládá dynamické zlomy. Určující může také být rytmus pohybu samého, bez konkrétních omezujících časových limitů nebo takzvaný vnitřní rytmus, tzn. pohyb je strukturován různými biologickými rytmy lidského organismu (např. dýchání, srdeční tep, tělní tekutiny etc.).

Současný tanec do velké míry vychází a kreativně využívá také vnitřní obrazové představy, které slouží jako podněty k uvědomění si pohybového toku s jeho začátkem, průběhem i koncem. Představivost pomáhá k funkčnímu využití tělesné struktury jedince nebo je zdrojem tvůrčí inspirace. (Šimková 2005)

Dalším charakteristickým znakem současného tance je, že ho nelze ztotožňovat s jedinou ucelenou taneční technikou či konkrétní osobností, což ale neznamená, že by se v pohybové struktuře jednotlivých tréninkových variací současného tance nemohl odrážet i osobní taneční a pohybový styl daného

pedagoga.⁵² Jeho forma totiž není kodifikovaná. Je volná. Pedagog ji musí koncipovat sám⁵³, při respektování dvou základních principů - princip **efektivního fungování těla v pohybu**, při němž se využívá jen nevyhnutelné množství energie potřebné k danému výkonu, a princip **inside-outside**, při kterém je pohyb vědomě iniciován konkrétním vnitřním tělesným systémem a následně nasměrován do vnějšího prostoru.⁵⁴

Jde tedy spíše o otevřený systém pohybových tréninkových metod, stavějící na anatomických znalostech a studiích lidského těla, vycházející z odlišných teorií o těle i z filozofického pojetí tělesnosti, z uvědomění si a praktického poznání zákonitostí pohybů lidského těla v prostoru, ze vzájemného propojení těla a mysli. Současný tanec vychází ve své dynamice a atmosféře z vnitřní inspirace těla tanečníka a silně se opírá o jeho představivost.

Máme-li být konkrétní, tak současný tanec do sebe absorbuje poznatky z Labanovy analýzy pohybu⁵⁵, metody Irmgard Bartenieffové⁵⁶, z taneční a

⁵² Je třeba upozornit, že někteří pedagogové současného tance sklouzávají pouze k pohybovému synkretismu těchto směrů a názorů.

⁵³ Jedinou výjimkou je kodifikovaný koncept Freye Fausta zvaný *Axis Syllabus*. Tato metoda rozvíjí přirozené pohybové schopnosti tanečníka, přičemž se opírá o nejnovější poznatky o stavbě, záměru a fungování těla v pohybu. Využívá je tak, aby snížil namáhání kloubů a orgánů a při přenosu váhy více zapojil klouby a kosti. Se znalostí a praktickým využitím kosterní struktury a obecných pohybových principů se tanečník učí posouvat pohyb na hranici možného. *The Axis Syllabus/ Axis Syllabus Research Community Portal* [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://axisyllabus.org/> "Axis Syllabus je konsolidace poznatků, zásobník, kam se ukládají všechny informace týkající se těla. Ty, které jsou ověřené zkušenostmi, ale i ty empirické. Tento společný prostor poskytuje jednotlivým prvkům možnost propojovat se, a tím se mohou i efektivně využívat. Byla vytvořena jako most mezi informacemi a jejich potenciálními uživateli. Je to instrument pro analýzu." (Kozánková 2008: 19)

⁵⁴ Didaktika Tance: Principy pohybu v technice současného tance. AMU. [online]. Pátek, 19. září 2014, 12.40. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: <http://kurz.vut.exs.sk/?cid=36&g=13>.

⁵⁵ Rudolf LABAN (1879-1958) ve své teorii taneční analýzy zkoumal a popsal trojdimenzionální prostor okolo lidského těla. Soustředil se na pohyb těla v prostoru, jeho kvality a čas, v němž se pohybuje. Současný tanec vychází z Labanových tanečně-analytických úvah, a prakticky aplikuje schopnost těla rychle měnit orientaci v celém prostorovém spektru.

⁵⁶ *Metoda Irmgard Bartenieffové „je somaticky orientovaný systém, který povzbuzuje přirozený a kreativní pohyb, regeneruje tělo, zvyšuje pohyblivost a zbavuje nás nepotřebných pohybových vzorců. Jsou to principy pohybu, které vychází z hluboké tělesné zkušenosti regulované zevnitř na*

kontaktní improvizace, z tzv. body-mind awareness techniques pracujících s vnitřními tělesnými obrazy jako je např. Alexandrova technika a Feldenkraisova metoda, tzv. release technique a Skinner Releasing Technique (SRT), které hledají možnosti a způsoby překódování nefunkčních pohybových vzorců ve funkční. Využívá znalosti z kinesiologie, z cvičení Pilates, rovněž z východních filozoficko-pohybových metod, např. jógy, z asijských bojových umění (tai-chi nebo aikido), jihoamerické capoeiry aj.

1.4 Současný tanec jako choreografický fenomén

Podstata tréninkových konceptů současného tance, směřující k přípravě interpreta, byla popsána. Zaměříme se nyní na fenomén současné choreografické tvorby, obecně cílené k uměleckému vyjádření. Dnes je její hlavní hodnota a přínos více spatřován v tvůrčí fázi přípravného procesu, mající charakter výzkumu, než v jevištní prezentaci výsledného tvaru.⁵⁷

Silnými inspiračními zdroji pro choreografy jsou postmoderní pohybové experimenty, ale i různé druhy performativního umění (happeningy, land-art,

základě ideokineze (anatomických metafor) a vědomého doteku. Vycházíme z vývojových vzorců - vracíme se do pohybových principů ranného dětství, které v dospělosti mohou velice efektivně organizovat vztahy v těle a ke svému tělu, zlepšit koordinaci a zbavit nás bolesti páteře, kloubů, chodidel. Jedná se o postupy, kde se učíme správně propojovat mozek-nervy- svalstvo, využívat dech a posilovat naše živé jádro=centrum. Učíme se tvořit jasný záměr a v pravý okamžik se rozhodnout nebo vykonat akci efektivně s nejmenším množstvím úsilí. Vědomí zde komunikuje s nevědomím. Postupně se učíme vnímat co se děje uvnitř těla a zároveň co se děje v okolí (vnitřní- vnější vztahy)." Co jsou Bartenieff Fundamentals™ (BF): .abeceda pohybu..mapy vědomí. *DanceLab: Pohybová a taneční laboratoř / BF systém* [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: http://www.dancelab.cz/bartenieff-fundamentals/co-je-bf-/?utm_source=copy&utm_medium=paste&utm_campaign=copypaste&utm_content=http%3A%2F%2Fwww.dancelab.cz%2Fbartenieff-fundamentals%2Fco-je-bf-%2F.

⁵⁷ V roce 1992 se v Paříži uskutečnil několikadenní experimentální workshop nazvaný SKITE s deseti stylově odlišnými soubory, pořádaný Jeanem Marcem Adolphem. Jeho závěrem byl dvojí poznatek: 1. "Tanečníci, choreografové ani jejich projekty jako výchozí bod si nestanovili taneční techniku. Současný tanec již není definován „konceptem“, jeho význam se vytváří v průběhu experimentování". 2. „glorifikace energie a prezentace výbušných těl ztratila svou působivost...upozorňuje na omezené možnosti těla a odkrývá potlačovanou intimitu. Pocit jiné doby je vyvolán současnou přítomností myšlenky a tělesnosti." (Adolpha 1994: 5)

enviromental art, body art ⁵⁸ etc.). Současná choreografie opět vědomě překročila jevištní rampu a smazala hranici s hledištěm. Přemístila se i do různých nedivadelních prostor. Taneční experimenty se objevují v rámci tzv. site-specific projektů i v jiných architektonicky zajímavých prostředích či v přírodní scénérii. Mají ambice být uměleckými studiemi reálného světa, podobně jako je má jimi ovlivněná současná choreografie. Choreografka a zakladatelka taneční skupiny Rosas Anna Teresa de Keersmaekerová říká „*na tanec můžeme nahlížet jako na opravdový jedině v úzkém kontaktu k realitě, kterou žijeme. Jestliže chceme, aby tělo promlouvalo, musí existovat nějaký vztah k realitě, kterou žijeme.*” (Petišková 2005: 195)

Pod vlivem myšlenky postmoderního pluralismu se současný tanec otevřel rovnocennému přijetí podnětů i z jiných kultur než jen z euro-americké, např. z indického tanečního stylu kathak, z japonského divadla nó nebo kabuki. Předávání vlivů probíhá ale také směrem opačným, je vzájemné.

Úplně a nejpřirozeněji se v Americe a Evropě zabydlel ku příkladu japonský tanec butó, který v padesátých letech vytvořil choreograf a tanečník Tacumi Hidžikata inspirovaný tanečníkem Óno Kazuou. V rozvláčně, nekonečně plynoucích pohybových obrazech butó s vysoce stylizovanými gesty a grimasami tanečníků, jejichž celé tělo je pokryto bílou barvou, jsou znázorňovány temné prapůvodní síly, někdy až groteskními pohyby. Jeho výpovědní hodnota je svou závažností a mírou emocionálního působení přirovnávána k německému tanečnímu expresionismu první poloviny 20. století. „*Stejně jako butó také německý tanec logicky přináší téma války, smrti nenávisti, zkázy, schopnosti lidí ničit druhé a sami sebe. Propojení všech složek divadla s fyzickým tělem v hlavní roli, odvaha k boření dosavadních estetických pravidel, hra s absurditou reality, pravdivost a surovost výpovědí... to jsou některé ze znaků, které bychom mohli najít i v butó i v poválečném německém tanci.*” (Burešová 2007: 56) Lucie Burešová ve své diplomové práci *Fenomén butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu* uvádí, že tvůrci butó

⁵⁸ *Body Art* je druhem performativního umění. K lidskému tělu přistupuje jako k východisku, k vlastnímu materiálu a zároveň prostředí umělecké tvorby. Ve svém konceptu se odkazuje k fenomenologickému pojetí těla jako k „poli událostí“.

studovali západní moderní tanec, kterým se nechali výrazně ovlivnit při hledání tvaru vlastního tanečního stylu. "Je jakýmsi logickým pokračovatelem evropského expresionismu, čerpá silně také ze symbolismu a dadaismu." (Burešová 2007: 55) Tento moment zřejmě sehrál důležitou roli v přirozeném přijetí butó do evropského tanečního kontextu.

Sublimace jedinečných etnicko-kulturních znaků či jevů do tanečního díla může mít podobu inspirativního podněcování. Ukázkovým příkladem je choreografie *Stamping Ground* Jiřího Kyliána z roku 1983, ve které se autor nechal inspirovat tradičním tancem domorodých australských obyvatel Aboriginů nebo choreografie Akrama Khana⁵⁹, jemuž jeho bangladéšský původ umožnil propojit podrobnou znalost a dovednost indického kathaku se západním současným tancem. Negativním protipólem průniku tanečně-kulturních elementů specifických pro určitou geografickou oblast do jiného socio-kulturního prostředí je tzv. globalizace v umění, obecně problematický fenomén současné doby. V rámci něho často dochází k mechanickým přenosům lokálních kulturních zvláštností, které tímto způsobem zacházení de facto pozbývají svou jedinečnost a zároveň to vede k vytvoření hybridních tanečních forem, např. spektakulární show irských tanců, vytvořená Michaellem Flatleyem pro taneční skupinu *Lord of the Dance*.

Současnou podobu choreografie pomáhají také modelovat ožehavé a kontroverzní problémy, jež přináší postmoderní společnost a její proměny, a které se stávají nosným tématem. Kritická reflexe dobové situace není žádné novum. Je to jeden z charakteristických rysů již moderního uměleckého postoje⁶⁰, respektive náznaky nikoli lhostejného postoje k dění ve společnosti se

⁵⁹ K jeho nejvýznamnějším choreografiím, propojující esenci indického tance kathak se současným tancem, patří *Kaash*, *Bahok*, *Vertical road*, *Desh* etc.

⁶⁰ „V povaze moderní kultury a tedy i taneční moderny bylo svou civilizovanou společnost kritizovat, odhalovat, dráždit, zvláště pokud byly postoje toho kterého tvůrce motivovány sociálně (ostré karikatury společenských typů v tancích V. Gert, např. její *Canaille*) nebo politicky (výřez reality pařížských „clochardů“ v choreografii Hanse Weidta *Pod mosty Paříže*). *Dämon Maschine* Rakušanky Gertrud Bodenwieser byl výrazem strachu člověka ztraceného ve světě strojů, *Joossův Zelený stůl* názorným příkladem střetu spravedlivého světa přírody (*Smrt*) a podvodného světa civilizace (*zpolitizovaná válka*).“ (Gremlicová 2000a: 15)

objevují dokonce v sentimentalismu druhé třetině 18. století. Také u některých současných choreografů je patrná nutková potřeba vyjádřit se k zásadním sociálně společenským otázkám doby, odhalit a veřejně poukázat na tabuizovaná témata. Zatímco v osmdesátých letech 20. století jimi byly, např. genderová problematika, otázka homosexuality a rasové emancipace,⁶¹ která dnes již většinou ztrácí na své naléhavosti a diskutabilnosti, tak na počátku 21. století provokující náměty spíše pramení z oblasti, například již zmiňované globalizace - vliv reklamy na jedince, etika korporátních společností, nebo otázka imigrace lidí z třetího světa etc. Paralelně s těmito velkými tématy se objevují intimní výpovědi poodhalující soukromí jedince, tanečně-pohybové reflexe soustředěné na jeho vnitřní, mentální svět.⁶²

V současných choreografických dílech jsou rozpoznatelné principy pohybového a fyzického divadla. Zatímco první z těchto divadelních druhů se odvolává k myšlenkám Antonina Artauda a jeho konceptu „*divadla krutosti*“⁶³ a k souborům tzv. druhé divadelní reformy (např. Living Theatre), hlavní teze druhého z nich popsal na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století Jerzy Grotowski na základě svých divadelních laboratorních studií. (Grotowski 1981) V taneční terminologii název „fyzické divadlo“ zakotvil až koncem osmdesátých let minulého století v souvislosti s tvorbou britské taneční skupiny DV8 Physical

⁶¹ Příkladem je choreografie Bill T. Jonese *Absence*, jeho sólo, otevřená a upřímná osobní zpověď, která mísí vzpomínky na již zesnulého přítele Arnie Zanea s úvahami o sociálně-společenském postavení černocho a zároveň homosexuála v americké společnosti.

⁶² Například německá choreografka Pina Bauschová se ve své tvorbě často zabývá „soukromými“ tématy různých vztahových rozměrů lidského života (obsahují však také politický názor) „P. Bauschová vytváří osobitou podobu tanečního divadla, plného expresivity, divadla, které usiluje o postižení současného světa, o výpověď o vztazích mezi lidmi – o jejich bezúčelnosti, o lidském osamění, o nepochopení mezi muži a ženami. Je to divadlo, které s velkou dávkou skepse, ale i pochopení mluví o všední realitě, o tragédiích, absurdnosti a smutku, který se pod touto všedností skrývá.“ (Gremlicová 1988: 5-6)

⁶³ Pojem označuje divadelní projekt, jehož cílem je diváka podrobit emotivnímu šoku, osvobodit ho z nadvlády diskurzivního logického myšlení a umožnit mu bezprostředně prožít novou katarzi prostřednictvím autentického estetického a etického zážitku. Způsob podání textu se podobá rituálnímu zaklínání. Scéna má vytvářet obrazy, obracející se na divákovo nevědomí, a využívat k tomu nejrozmanitějších uměleckých prostředků.“ (Pavis 2003: 108-109)

Theatre.⁶⁴ V pojetí tohoto souboru je dialektikou abstraktního a konkrétního. To znamená, že do určité míry stylizovaný pohyb má reálný předobraz. DV8 bez popisnosti demonstruje a kriticky komentuje dění ve společnosti, v běžném životě. Myšlenky i ve své radikálnosti by měly být přístupné co nejširšímu publiku. Soubor svou prací, sahající k hranicím fyzického risku, zpochybňuje tradiční estetiku a formu. Boří bariéry mezi tancem, divadlem a politickou angažovaností.

To se dařilo také evropskému proudu tanečního divadla, který se profiloval na konci šedesátých let minulého století a jenž navázal na koncepci Kurta Joosse a Rudolfa Labana (ve spojení s již zmiňovaným odkazem Antonina Artauda) a dále ji rozvinul. Podle nich syntézou výrazových prostředků tance a divadla se získává nejúčinnější nástroj k reflexi situace člověka v moderním světě. (Gremlicová 2000b: 16) Mezi hlavní představitele Neues deutsches Tanztheater poslední třetiny 20. století patřili Gerhard Bohner v Darmstadtu, Johann Kresnik v Brémách a především Pina Bauschová ve Wuppertalu.

V souvislosti s vývojem choreografie současného tance je nutné připomenout rovněž „rolí“ videodance, který propojuje dvě primárně vizuální média, jež ve své vzájemné součinnosti umocňují konkrétní sdělení a zároveň povznášejí jedno druhé.⁶⁵ Video jako technologie sloužící k ukládání obrazových záznamů také sehrálo důležitou roli v rychlosti šíření „dat“ o tanečním dění ve světě. Jiřina Mlíková v článku (*Anketa*) v roce 1990 k tomuto tématu napsala: *"Video je pro choreografickou tvorbu tím, čím pro básníka vynález knihtisku, gramodeska, magnetofon pro hudebního skladatele! Médium videa k nám promlouvají vynikající osobnosti světové choreografie, učí naši střední a mladou generaci, která se tím rychleji a bohatěji rozvíjí."* (Mlíková 1990: 8)

⁶⁴ V roce 1986 nezávislý kolektiv tanečníků (Nigel Charnock, Michelle Richecoerová, Liz Rankinová) včele s Lyodem Newsonem založil taneční skupinu *DV8 Physical Theatre*, která používala naprosto odlišné pohybové vyjadřovací prostředky, vycházející z dlouhodobých výzkumů gest a každodenních pohybů. (Mírková 2006)

⁶⁵ Propojením tance a videodance se intenzivně zabýval i taneční soubor DV8. Jedna z variant překladu jejich názvu je „Dance and Video 8“.

2 Estetika tělesnosti

2.1 Umění jakožto modelová sféra plurality

Padesátá léta 20. století vnesla do euro-americké kultury a civilizace jiná estetická i hodnotící kritéria. Paralelně s tím se otevřela diskuse, jak diagnostikovat a uchopit evidentně proměněnou, tzv. postmoderní společnost a kulturu. Jaký je její vztah k moderně? Odkud pramení patologické jevy současnosti? Jaké jsou různé způsoby porozumění diskurzu „nové“ skutečnosti a vypořádání se s ní?

Podle Jeana Françoise Lyotarda⁶⁶ jednota moderního vědění spočívala na univerzální platnosti velkých meta-vyprávění, jimiž společnost vysvětlovala a zároveň legitimovala samu sebe. Kritické parametry aplikované na dnešní svět nemohou být již podmíněné jedním principem či kritériem, který by ho obemykal ze všech stran. Ztratily svůj smysl. Žijeme ve společnosti bytostně otevřené, *„každý z nás žije jakoby v průsečíku nejrůznějších příběhů, z nichž každý sleduje své vlastní cíle a svou vlastní logiku, aniž by kterýkoli z nich měl univerzální platnost.“* (Petříček 1997: 173). Totalita byla rozbita, protože musela uvolnit prostor nové, postmoderní perspektivě, upřednostňující pluralitu, diferenciaci životních stylů, způsobů jednání a forem vědění.

Z jiného úhlu pohledu nahlíží na danou problematiku ve své teorii komunikativního jednání významný představitel frankfurtské školy⁶⁷ Jürgen

⁶⁶ Jean François LYOTARD (1924-1998) francouzský filozof, přední představitel postmoderní filozofie.

⁶⁷ *Frankfurtská škola* je označení pro významnou sociálně kritickou vědeckou školu. Mezi její nejvýznamnější představitelé patří Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, Erich Fromm, Herbert Marcuse aj. Vyznačovali se kritickým vztahem k dosavadním sociálním teoriím a odmítavým vztahem k fungování poosvícenské evropské vědy a racionality. I proto se synonymem pro tuto školu stal pojem „kritické teorie“. Snažili se o celkovou analýzu evropské kultury, v jejímž rámci mohou vznikat společensky a ekonomicky odlišné systémy. K dalším

Habermas. Ačkoli připouští mnohost, nepoddává se jí. Jeho koncepce staví na univerzální a argumentativně konsensuální schopnosti rozumu, jenž je nezbytným předpokladem jakékoli komunikace. Další a stejně zásadní presumpce každodenního dorozumění se s druhými je podle něj dána koherencí vědění. Zaručuje ji kontinuita kulturní tradice propojující minulé s přítomným. Byť podle mnohých jinakost aktuální skutečnosti nemůže být uchopena měřítky nazírání moderního světa, Habermas právě v „podstatě“ kultury jako takové nalézá nejpádňější protiargumenty, proč je to možné, resp. nutné. *"Kulturní reprodukce nemůže vytvořit radikálně novou situaci, nemůže spoluintendovat takovou kulturní césuru, za jakou je v Habermasových očích vydávána postmoderna."* (Horyna 1998: 62).

Filozofické úvahy, stručně shrnuté v předchozích odstavcích, reprezentují protikladná stanoviska k problematice postmoderny. Explicitně vyjádřeno - zatímco podle Jeana François Lyotarda je vědění v postmoderně legitimováno pluralitní přítomností (Hubík 1993) ve zcela novém paradigmatu, Jürgen Habermas v ní vidí naopak logické dokončení projektu moderny v jeho radikalizované formě.

Názorové rozpětí debaty bylo široké, a ačkoli zahrnovalo až opozitní postoje, v osmdesátých letech se dospělo k určitému pro většinu diskutujících akceptovatelnému závěru *„postmodernismus⁶⁸ představuje paradigmatickou změnu v evropské a v americké kultuře a dále zjištění, že paradigmatickým předobrazem této změny bylo uzrání umění postmoderny."* (Hubík 1993: 8). Stylová jednota, kritérium moderní estetiky, se proměnila v pluralitu forem a

předním osobnostem této školy, jejíž dědictví je dodnes citelné v soudobé německé filozofii, náleží Jürgen Habermas. (Horyna 1998)

⁶⁸ V odborné literatuře se vyskytují dva termíny - postmodernismus a postmoderna - , které jsou často chybně zaměňovány. Pojem *postmoderna* označuje svébytný diskurs, jehož základní znakem je *„vytvoření určitého vztahu k moderně jako kulturní formaci spjaté s industrialismem a s projekty emancipace."* (Hubík 1991: 3), tzn. ostře se vymezuje proti racionalizaci a univerzalizaci v kultuře. Rozvíjí se od padesátých let 20. století, vrcholu dosáhla v polovině šedesátých let a osmdesátých let 20. století. *Postmodernismus* představuje jednu z možných variant, jak interpretovat moderní kulturu. Jeho cílem je *„dokončení moderny, ale jinými prostředky a v jiném sociokulturím kontextu."* (Hubík 1991: 9) Toto označení vzniklo už na počátku 20. století a souvisí s kulturní civilizační krizí. Myšlenkově vychází z diskurzu postmoderny.

rovnoprávnost kulturního vkusu. Podle německého filozofa Wolfganga Welsche⁶⁹ je tato transformace logickým důsledkem plně rozvinutého potenciálu moderního umění, tzn. do krajních mezí dovedeného sebereflexivitou moderny, jež se projevila v umělecké tvorbě nové generace šedesátých let. Jinými slovy - estetická koncepce umění se svými předpoklady a srovnávacími hledisky byla zpochybněna uměleckými díly, artefakty nové avantgardy (minimalismus, konceptuální umění, body-art, happeningy, environmentální umění etc.).⁷⁰ Převažující tendencí se stala snaha o autenticitu v uměleckém projevu. Umění v postmoderní epoše je zároveň vlastní „být neustále v pohybu“, tzn. neustále se uskutečňovat, proměňovat a navíc v úzkém kontaktu s aktuálním životem. Reflektuje a reaguje na společenské dění přirozeněji a rychleji než zobecňující teorie, které najednou získávají podobu „pouhých komentářů.“ (Pavis 2010: 8)

Polský filozof a estetik Bohdan Dziemidok⁷¹ ve svém souhrnném článku *„Spor o estetickou podstatu umění“*, v němž nastiňuje v základních konturách klíčovou diskuzi vedenou ve druhé polovině minulého století mezi zastánci a oponenty estetických kategorií v umění, píše: *„klasická avantgarda (1905-1925) podrobila kritice pouze dílčí zásady (např. princip nápodoby), ale nezamítla samotné estetické paradigma umění. Naproti tomu neoavantgarda (1955-1980) se toto paradigma snažila radikálně, teoreticky i prakticky, popřít tím, že zaútočila na veškeré dosavadní umění a samotný způsob tvorby.“* (Ciporanov, Kulka 2011: 310)

V estetických úvahách teoretiků umění na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století byly již explicitně deklarovány argumenty obhajující nebo zásadně zpochybňující tradiční estetickou teorii, jež operuje se třemi

⁶⁹ Wolfgang WELSCH (1946) německý filozof, jeden z nejvýznamnějších představitelů postmoderní filozofie v Německu, náležející k jejímu estetizujícímu směru.

⁷⁰ Na tomto základě Welsch nazývá umění obecně *„modelovou sférou plurality“*. (Welsch 1993: 43)

⁷¹ Bohdan DZIEMIDOK (1933) polský analyticky orientovaný filozof a estetik. Zabývá se problematikou vývoje a definice umění, teoriím komiky, je též autorem řady souhrnných článků o polské a angloamerické estetice, zejména estetice Romana Ingardena.

základními pojmy *estetická funkce*,⁷² *estetické hodnoty*⁷³ a *estetické normy*.⁷⁴ (Mukařovský 1936)

Timothy Binkley⁷⁵ tvrdí, že příkladem esteticky nezajímavého díla je Duchampova *Fontána*, jejíž stěžejní hodnota tkví v jejím konceptu. Přesto byla *Fontána* uznána s mnoha jinými tzv. ready-made uměleckým dílem. Jiní estetikové zase označují za konstitutivní hodnoty umělecké, např. originalitu či dokonalost provedení. Podle Nelsona Goodmana⁷⁶ esenciální funkcí umění je naopak funkce kognitivní, tzn. poznání samo o sobě a pro sebe. (Ciporanov, Kulka 2011) Další typ protiargumentů v této debatě představuje názor, jenž zpochybňuje možnost vytvořit společnou třídu estetických hodnot, do níž by se vměstnaly všechny hodnoty specifické pro tak různé druhy umění. Označit sensualisticko-hédonistickou libost za jediný druh prožitku, který vnímá recipient uměleckého díla, je rovněž napadnutelné. Podle slov Heleny Kazárové⁷⁷ tanec, divadlo, film, literatura vyvolávají daleko širší škálu zážitků, podněcující myšlení, pomáhající uchopit svět v jeho podstatě a naopak estetickou libost lze zažívat i mimo sféru umění (kulinářství, příroda etc.).

Pokud pomineme krajní postoje obou stran, tak je nutné přiznat, že období uměleckého kvasu šedesátých let minulého století rozšířilo škálu estetických hodnot i pojetí estetických zážitků. Názor Tomáše Kulky, který tvrdí, že pro

⁷² *Estetická funkce* svou dominantní úlohu sehrává v umění, zde je její maximální naplnění. Podstata tkví v poskytování estetických zážitků, které recipient zažívá při vnímání uměleckého díla.

⁷³ *Estetické hodnoty* představují základní rysy uměleckého díla jako výsledek tvůrčího projevu umělce. Jsou úzce svázány s estetickými prožitky tím, že udávají míru jejich velikosti.

⁷⁴ *Estetické normy* jsou pravidla, kterým se posuzuje umělecké dílo a je jimi umělecká hodnota měřena.

⁷⁵ Timothy BINKLEY (1943) americký teoretik umění a kritik, který se dlouhodobě zabývá vztahem mezi estetikou a současným uměním.

⁷⁶ Nelson GOODMAN (1906-1998) americký filozof, který patřil mezi přední představitele analytické filozofie 20. století. Zabýval se způsoby symbolizace v umění a vztahu mezi uměním, vědou a poznáním.

⁷⁷ Z přednášek prof. Heleny Kazárové na téma *Estetika*. Osobní archiv autorky.

uznání a dosažení statutu uměleckého díla je nezbytné alespoň minimální zastoupení estetické hodnoty, představuje v diskuzi smírný kompromis (Kulka 2000) stejně jako konstatování Bohdana Dziemidoka:

„Současná umělecká tvorba dokazuje, že lze vytvářet umělecká díla, která zcela (nebo téměř zcela) postrádají estetické hodnoty jakéhokoliv druhu. Avšak ne vždy tomu tak bylo a ne vždy tomu tak musí být. Umění je kulturní jev a kulturní kontext má v určování toho, co je uměním poslední slovo.⁷⁸ Umění je již dlouhou dobu jedním z hlavních zdrojů estetických zážitků a z toho důvodu je hodnotíme z estetického úhlu pohledu. Navzdory významným změnám, které proběhly ve dvacátém století, nepřestalo umění jako celek svým vnímatelům poskytovat estetické uspokojení. Avšak zůstává pravdou, že některá díla současného umění ve skutečnosti neumožňují žádné estetické uspokojení nebo ho poskytují jen velmi malému okruhu vnímatelů, aniž by ztratila status uměleckých děl.“ (Kulka, Ciporanov 2011: 324).

2.2 Posun k performativnosti

S uměleckým vývojem šedesátých let minulého století koresponduje začátek období performativního umění⁷⁹, které se stalo zázemím proměny jednotlivých druhů výtvarného a divadelního umění (činohra, hudební a taneční divadlo). Hranice spolu s pravidly a hlavními určujícími znaky jednotlivých uměleckých žánrů a druhů se pomalu rozmělnily a docházelo k záměrnému

⁷⁸ Kulturně jsou totiž determinovány i estetické hodnoty, preference a zážitky. Theodor Wiesengrund Adorno zastává názor, že „umění vzniká v dějinně proměnlivé konstelaci nejrůznějších momentů a vzpírá se umělému, definičnímu sjednocení. Uměleckost uměleckého díla tvoří jeho nevyložitelnost; umění je hádankou a chtít vyřešit tuto hádanku je stejné, jako uvést důvod její neřešitelnosti.“ (Horyna 1998: 45)

⁷⁹ Pod pojem performativní umění se zprvu řadily happeningy, akční umění, improvizace, site specific projekt etc. *Performance* je pak divadelní druh, který označuje proces předvádění prostřednictvím těla a hlasu před diváky. Spojuje vizuální umění, divadlo, hudbu, video, poezii, tanec, film. Na rozdíl od uzavřeného uměleckého díla jde o neukončenou produkci. Zatímco *herec* ztvárňuje roli založenou na slovu, *performer* používá slovo, gesto, tělo, aby jednal svým vlastním jménem. (Pavis 2003)

prostupování každodenního života s uměním, veřejného světa se soukromým. Teatrologové hovoří o „**posunu k performativnosti**“ (Fischer-Lichte 2005b: 151), pro niž je příznačná mnohonásobná zakódovanost uměleckých výpovědí, vrstevnatost významů, přímá interakce s různými sférami skutečnosti, citace a odkazy, obrat od estetiky vznešeného až k obscénnosti a její vizualizaci. Pod vlivem interdisciplinárního oboru performance studies, který vznikl v sedmdesátých letech jako reakce na umělecký vývoj a jehož výzkumným tématem jsou spektakulární události různého typu napříč všemi kulturami (např. obřady, rituály, festivaly, koncerty, slavnosti etc.), byla tradiční teatrologie nucena začít si klást řadu nových otázek. Svou pozornost z textu přesunula na jevištní situaci. „*Performativita se uskutečňuje v procesu inscenování, a dále pak v pohledu a ve vtělování (embodiment) diváka. Dokončuje se až v něm, skrze účinek, který na něj má.*“ (Pavis 2010: 10)

Performativní umění obecně v sobě umocnilo základní charakteristiky „divadelního představení“ tak, jak je již ve třicátých letech vymezil německý teatrolog Max Herrman, který zdůrazňoval událostní ráz jevištní akce, tzn. pomíjivost, jedinečnost, aktuální tělesnou přítomnost herců a diváků, jež spoluvytvářejí představení. Z toho je patrné, že ani v performativním umění v širším i užším slova smyslu neobstojí kritéria tradiční estetiky. Divadelní událost jakéhokoli typu nemůže ze své podstaty nikdy existovat jako objekt. Zatímco k soše, obrazu, románu, básni se lze vracet, i s časovým odstupem zůstane tento druh uměleckých děl neměnný. (Jejich percepce je samozřejmě proměnlivá v souvislosti s tzv. „okem doby“.) Představení se vždy odehrává v aktualitě dialektického vztahu mezi jevištěm a hledištěm, kde určitou roli hraje fyzická kondice a psychické rozpoložení obou stran. Například Jerzy Grotowski⁸⁰ se rozhodl „*eliminovat ideu divadla, ve smyslu herce hrajícího pro publikum, a hledat cestu jak začlenit diváky do setkání, ne konfrontace; do komunity, v níž můžeme být totálně sami sebou. Snažil se tedy vyvinout způsob jak v*

⁸⁰ Jerzy GROTOWSKI (1933-1999) byl polský divadelní režisér, který patří mezi inovátory experimentálního divadla, založeného na konceptu „divadelní laboratoře“ a „chudého divadla“.

účastníků opět obnovit elementární sepětí s vlatním tělem, s přirozeným světem a sebou navzájem." (Brockett 2008: 688)

Každé představení je jedinečné, i když není spontánní a opakuje se, protože určitý moment odlišnosti jednotlivých repríz je logický a zákonitý. To jsou důvody, proč je nemožné docílit „objektivního“ nazírání a naopak je nutné počítat se subjektivitou, jež stanovuje mez porozumění recipienta, účastníka divadelní situace. Estetické teorie primárně vztažené k tanečnímu a divadelnímu umění oscilují kolem pojmů „okamžité“, „tady a teď“, „událostní“ a současně rozpracovávají téma „tělesnosti“. Kromě této **časové svébytnosti** je tedy nutné k estetické analýze „přizvat“ i **tělesnost** účinkujících i vnímajících. Efemérnost obou kvalit bezpochyby souzní a vystihuje esenci jevištní události. Je však zároveň příčinou toho, jak nesnadné je uchopit a vtěsnat dění na jevišti do obecných estetických kritérií. *„To, co konstituuje představení, jsou v prostoru jednající těla – těla herců, jež se pohybují v prostoru a prostorem a těla diváků, která tělesně zakoušejí prostorové dimenze svého společného okolí...proto se estetická zkušenost při představení odehrává jako zkušenost tělesně-mentální.“* (Fischer-Lichte 2005b: 148)

2.3 Pojetí tělesnosti jako totality těla

Problematika „tělesnosti“ se obecně stala jedním z významných témat 20. století, a to v širokém společensko-historickém kontextu. Michel Foucault⁸¹ hovoří o tom, že současná západní společnost je posedlá tělesností *„nezáleží na ničem jiném, jen na skutečnosti těl a intenzitě požitků.“*⁸² (Horák 2011: 4) Tělesnost vystoupila z intimního a utajovaného světa jednotlivce a vystavila se na odív veřejnosti. Jako jedno z hlavních témat logicky zaměstnává většinu

⁸¹ Michel Paul FOUCAULT (1926-1984) francouzský filozof, historik filozofie a sociálních věd. Usiloval o vypracování dějin jako různých variant konstituování člověka jako subjektu.

⁸² Překlad citátu z knihy FOUCAULT, Michel a François EWALD. *Dits et écrits: 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994, 116 s. Bibliothèque des sciences humaines. ISBN 2070739899.

vědních disciplín, které spojuje určitý způsob reflexe skutečnosti, např. filozofie, sociologie.

Sociolog Zygmunt Bauman ve svých *„Úvahách o postmoderní době“* napsal: *„lidské tělo je podobně jako myšlenky a city vystaveno společenským tlakům a vlivům... tělu, podobně jako myšlenkám a citům, společnost vtiskuje svůj tvar... ze suroviny dodané evolucí druhů vytváří stále nové podoby podle stále nových modelů a pomocí stále nových nástrojů“* (Bauman 2006: 63). Přiznává, že sociologie dlouhou dobu smýšlela o člověku jako o beztělesné bytosti utkané z proudu myšlenek a pocitů. Jako by analýza těla příslušela pouze biologii a fyziologii. V nové etapě je však nucena přiznat lidskému jedinci fakt tělesnosti se všemi jeho sociologickými aspekty.

Jak už bylo řečeno, různé „koncepty tělesnosti“ předkládá také současná filozofie. Dnes je již překonána dlouho zažitá metafyzická dichotomie těla a mysli (duše) aristotelsko-karteziánské tradice⁸³. Poznání a jednání subjektu jsou podmiňována jeho tělesností jako nezpochybnitelným nutným předpokladem, tzn. *„subjekt vnímání nelze myslet jinak než jako tělesný a jako vždy již k sobě vztažený také jako k objektu“* (Urban 2011: 5) Teatrologii a taneční vědu především oslovily názory francouzského filozofa Maurice Merleau-Ponthyho⁸⁴ v jeho díle *„Viditelné a neviditelné“*, v němž rozvíjí myšlenku, že individuální tělo je přímo spjato s konstitucí smyslu.⁸⁵ Svět podle Merleau-Ponthyho leží před námi jako neuchopitelný, nikdy ve své úplnosti nepoznatelný. Předchází našemu vědomí. Merleau-Ponthy změnou slovosledu obrací význam Descartesovy premisy: „Jsem, tedy myslím.“, tzn. teprve tělesné a smyslové bytí člověka

⁸³ Jinými slovy: René Descartes svými pojmy - res extensa a res cogitans - zakládající protiklad ducha a těla, přirozeně i v 17. století pokračoval v Aristotelské (látka a forma, možnost a skutečnost) tradici evropského dualitního smýšlení.

⁸⁴ Maurice MERLEAU-PONTHY (1908-1961) francouzský filozof, představitel fenomenologie, blízký existencialismu. Subjektivitu pojímal v její smyslovosti a otevřenosti vůči věcem. Ta napomáhá svými faktickými pohyby strukturu světa artikulovat a diferencovat. Vědomí je podle Merleau-Ponthyho bytím u věcí prostřednictvím těla a nemůže být nikdy chápáno jako substance. (Blecha 1995)

zakládá jeho myšlení, kterým se vztahuje ke světu a marně se jej snaží uchopit v jeho podstatě.

Centrálním pojmem merleau-ponthyské fenomenologie je právě **tělesnost** jakožto bytí-ve-světě. Z tohoto „tělesného středu“ lidská bytost pozoruje a zkoumá okolní svět. Objevuje a zakouší jej prostřednictvím svého tělesného prožívání a vnímání, jako svou osobní tělesnou zkušenost. Svoje vlastní tělo však nikdy nemůže zpředmětnit ani nestranně objektivizovat. Nelze se z něj vysvléknout. *„Tělo nestojí přede mnou, nýbrž já jsem svým tělem nebo spíše já jsem své tělo“* (Pelcová 2009: 2). Tělo tak, jak jej pojímá Merleau-Ponthy ve své „filozofii ambiguity“⁸⁶, má své vlastní „kanály“ porozumění a jakákoli jeho nová naučená dovednost se stává pro něj dalším smyslem, kterým interpretuje svět.

Tyto filozoficko-teoretické postoje korespondují s novými způsoby a formami používání, vyjevování i estetického hodnocení interpretujícího a vnímajícího těla v současných divadelních žánrech a druzích.

Fenomenální, smyslové tělo tanečníka, herce, performeru, jeho tělesné bytí-ve-světě přitahuje a drží pozornost diváka. Je to jeho individuální fýsis se všemi zvláštnostmi, specifikami, dispozicemi, která „zhmotňuje“ postavu, umožňuje jí „promluvit“. Erika Fischerová-Lichteová ve své stati *„Ztělesnění/Embodiment“* píše: *„postava, která se objevuje na jevišti, je nemyslitelná a neexistuje jako specifická postava bez příslušného a zvláštního hercova bytí-ve-světě, neexistuje mimo své individuální fenomenální tělo.“* (Fischer-Lichte 2005a: 137) U tanečníka toto tvrzení platí dvojnásobně, protože jeho hlavním komunikačním nástrojem jsou pohyby právě jeho reálného těla, které vystavuje ve své fyzické nahotě a pravdivosti. Fenomenální tělo se pak

⁸⁵ Srv. Pavis 2010: 10.

⁸⁶ Filozof Søren Kierkegaard ambiguitou, znamenající dvojznačnost a nerozhodnost lidské bytosti, vysvětluje podstatu existence člověka a jejího utrpení. V lidském bytí je vždy latentně skryta možnost jeho sebezničení, zmarnění, sebe-ztráty, ale také neustálá touha po rozhodnosti a odvážném lidském činu. Merleau-Ponthy „vkládá“ dvojznačnost také do našeho světa. Ten lze vnímat v relacích konečnosti a univerzality, niternosti a vnějškovosti nebo spontaneitou, která umožňuje téměř cokoli.

logicky stává nezbytným předpokladem sémiotického těla, jenž vyjevuje významy obsažené ve scénáři či ideje choreografie.

V současném tanci se objevuje snaha zmocnit se konkrétního prostoru v daném okamžiku a tím objevit, rozkrýt před diváky, jaké možnosti teď a tady nabízí tělo tanečníka se svými fyzickými zážitky. To znamená, že představení může být „jen“ zprávou o pohybujiícím se, tančícím těle. Taneční kreace může ukazovat „jen“ na sebe samu⁸⁷, na to, jak je utvořena, tzn. pouze představovat samotný proces tvorby, může být zbavena emocí nebo naopak potřeby „vyjadřovat se“.⁸⁸

Například estetický koncept tanečního divadla Piny Bauschové vychází z názoru, že právě tělesnost integruje myšlení, řeč a pohyb do organické celistvosti, která je předpokladem mnohovýrazovosti lidského těla. Ve svých dílech rozpolcenost těla zobrazuje jako stav bolesti, slabosti, pocit selhání, smutku etc. Postavy usilují, přejí si být zase v jednotě v rozporuplném světě. *„Tento koncept tělesnosti se projevuje jako kolektivní tělo, jako uvolnění a popření rozděleného já, směřující k estetickému obrazu původní jednoty... znovuspojení vnitřní a vnější existence je myslitelné pouze jako estetický ideál a ne jako uskutečnitelný návrat ke kosmickému zdroji, jak kdysi hlásaly manifesty výrazového tance.“* (Kirchman 1994: 8)

2.4 Autenticita okamžiku mezi scénou a hledištěm

Jak už jsme naznačili, právě probíhající představení je aktuální událostí, při níž se performer setkává s divákem, vzájemně na sebe působí a vedou živý dialog. Erika Fischerová–Lichteová zmiňované *„společné zakoušení přítomnosti*

⁸⁷ Choreografka Anna Teresa de Keersmaecker říká: *„Tanec musí zůstat ohraničen v mezích představení. Čas, prostor a zprostředkovatel pohybujiící se v tomto časoprostoru myslím, reflektuje realitu, ve které žijeme, ať už přímo nebo nepřímo – v jakékoli formě.“* (Petišková 2005: 196).

⁸⁸ Srv. postoj Alwina Nikolais *„Tanec je pohyb, ne emoce“* s názorem Piny Bauschové *„Nezajímá mne, jak se lidé pohybují, ale co při tom vyjadřují.“* (Odenthal 1994: 6)

jednající na jevišti a přihlížejících v hledišti" nazývá **tělesnou ko-prezencí**.⁸⁹ Představení promlouvá, pokud vyzařuje a zasahuje svou energií, tzn. z dění na jevišti vychází nedefinovatelná síla, která uchvátí publikum. V tomto klasickém komunikačním modelu (vysílatel – zpráva – příjemce) zpráva není jen pouhým nositelem informace, nelze na ní zredukovat celkové vyznění uměleckého díla. „Obyčejná“ zpráva totiž postrádá esteticko-emocionální moment, podstatu účinku daného představení – onen stav prožitku, původnosti a určitého souznění hlediště s jevištěm. Během představení se uvolňují síly, dochází k výměně energií a proměnám.

Tuto myšlenku vystihuje citát amerického tanečního kritika Johna Martina: *„Taneční umění spočívá v tom, že vtahuje diváky do pocitu, jako by vnitřně napodobovali pohyby na jevišti, a dává jim tak možnost tyto pohyby a city s nimi spojené spoluprožívat. Fakta si můžeme sdělovat slovy, city se však nedají sdělovat jinak než vyvoláním rezonující odezvy.“* (Gardner 1999: 398) Tancem je divákům předávána zpráva o lidském těle, jeho existenci v různých stavech a podobách, jeho slabostech, touhách, možnostech. Někteří choreografové, např. Jan Fabre, Llyod Newson, Marie Chouinardová, Wim Vandekeybus,⁹⁰ záměrně „vystavují“ před zraky diváka unavené, zpocené, zrychleně dýchající, zranitelné i zraněné tělo interpreta, které poté v jeho představách asociuje a přímo fyzicky evokuje různé prožitky. Tito choreografové tím, že zároveň posouvají možnosti zacházení s lidským tělem na jevišti⁹¹, se často dotýkají i míry únosnosti, snesitelnosti, kterou je schopen divák přijmout jako přímý účastník dění, jež se reálně odehrává před jeho zraky a jehož je součástí. Recipient de facto tělesně

⁸⁹ Tento pojem Erika Fischer-Lichteová detailněji objasňuje ve své knize *Ästhetik des Performativen*. (Fischer-Lichte 2004).

⁹⁰ V programu k tanečnímu představení *„Blush“* souboru Ultima Vez, které se v divadle Archa představilo 31. 10.-2. 11. 2003, je napsáno *„Středem jeho tvorby (tzn. Wim Vandekeybuse) je instinktivní tělo, nepokojné, nepředvídatelné, mocné, a přece křehké tělo; tělo reflexů.“* Osobní archiv autorky.

⁹¹ Belgický choreograf Jan Fabre reálně ukazuje ve své choreografii *Je suis Sang - conte de fées médiéval* (2001) krvácející tělo interpreta. Kanadská choreografka Marie Chouinardová nechává ve svých raných dílech své tanečnice močit na jevišti a masturbovat. Její *Les Sólós*, tvůrčí počiny z let 1978-1998, uvedl Tanec Praha v roce 2001. (Kreuzmannová 2009: 54)

zakouší aktuální divadelní situaci. Touto svou fyzickou i myšlenkovou percepcí divák aktivně participuje na představení a zároveň jej spoluvytváří. Jinými slovy - skrze společný tělesný prožitek dochází k napojení interpretů na scéně na diváky v hledišti, a to prostřednictvím tzv. kinestézie⁹², kterou je většina lidí „vybavena“. V důsledku toho se v průběhu představení může mezi nimi vytvářet vzájemný vztah stojící na předvádění se interpretů a vcítění se diváka.

Ačkoli Martinův výrok směřuje do oblasti tance, pomáhá si výrazem z oboru hudebního - „rezonující odezva“, „rezonance“, „rozezvučet a nechat znít“. Člověk však tento stav pociťuje a zažívá i v kontaktu s jinými uměleckými obory (př. malířstvím, hudbou, sochařstvím atd.). Howard Gardner, z jehož knihy *„Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí“* jsem si myšlenku Johna Martina vypůjčila, dává onu „resonanci“ do širší souvislosti s tělesně-pohybovou inteligencí člověka. Právě díky lidské schopnosti spoluprožívat zkušenosti a city druhých lidí můžeme podle Gardnera vnímat, chápat a vytvářet jakýkoliv druh umění.

Tento Martinův a Gardnerův názor není nikterak nový. Setkáváme se s ním už u Otakara Zicha. Používá pojem „vnitřně-hmatového vnímání“, „scénického smyslu“ jako jednoho ze základních vlastností divadla, které ho tak činí jedinečným mezi ostatními médii. Divadlo, usilující o zprostředkování skutečného obrazu světa divákovi, mu tedy napomáhá k lepší orientaci ve vnějším světě, potažmo v jeho vlastním vnitřním světě.

Jeden z významných postmoderních filozofů Jacques Derrida⁹³ odkrývá ještě jiný rozměr a „funkci“ uměleckého díla (tzn. i tanečního představení) ve vztahu k publiku. Mělo by podle něj narušit vžitý automatismus vnímání,

⁹² Z vědeckého hlediska kinestetický smysl umožňují zrcadlové neurony („mirror neurons“), jež byly identifikovány ve ventrálním premotorickém kortexu dolního frontálního laloku makaků. Začátkem devadesátých let minulého století o nich referoval italský neurofyzikolog Giacomo Rizzolatti se svým týmem. Tyto neurony se aktivují i v případě, že jedinec sám akci nevykonává, ale pouze pozoruje, když ji provádí někdo jiný. BLAŽEK, Vladimír. Paleoneurologie: evolučních procesů lidského mozku. *Katedra antropologie, Fakulta Filozofická ZČU Plzeň* [online]. : 1-7 [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: <http://cmps.ecn.cz/pd/2006/texty/pdf/blazek.pdf>

⁹³ Jaques DERRIDA (1930-2004) francouzský filozof považovaný za zakladatele dekonstrukce. Jeho dílo výrazně ovlivnilo také literární vědu a další obory v Evropě i v USA.

stereotyp ve výkladu, čtení, přístupu diváka k tomu, co je mu předkládáno. Od navyklého registrování věcí by mělo vést k jejich znovuobjevování. (Petříček 1997).

3 Proměna chápání pojmu scénický tanec v českém kontextu

3.1 Pojem „scénický tanec“ a jeho historické souvislosti

Žánry novodobého, výrazového i moderního tance sehrály v nedávné minulosti, tj. od 2. poloviny 20. století zcela zásadní roli při formování profesionálně i neprofesionálně provozovaného tanečního umění v Čechách. Zastřešoval je obecnější pojem určitého druhu tance - *scénický tanec*. Dnes je tento termín odbornou i laickou veřejností vnímán jako synonymum pro „amatérský současný tanec“, jenž lze chápat jako paralelu k současnému tanci ve světě profesionálním. Termín *scénický tanec* byl oficiálně přijat a je používán pro označení oboru, který se řadí mezi neprofesionální umělecké aktivity organizované NIPOS-ARTAMA⁹⁴, jejímž zřizovatelem je Ministerstvo kultury. ARTAMA jakožto útvar pro neprofesionální umělecké aktivity dospělých a estetické aktivity dětí a mládeže pořádá nebo odborně zajišťuje dílny a semináře, přehlídky, festivaly, soutěže, shromažďuje dokumentaci, poskytuje komplexní informace o problematice neprofesionálního umění, zpracovává odborné expertizy pro orgány státní správy a samosprávy, spolupracuje se spolky, občanskými sdruženími, kulturními zařízeními, školami a školskými zařízeními.⁹⁵

⁹⁴ Amatérský tanec byl před rokem 1989 organizován Ústavem pro kulturně výchovnou činnost – útvar Základní umělecké činnosti (UKVČ- útvar ZUČ) a od roku 2004 se na jeho rozvoji podílí Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS-ARTAMA).

⁹⁵ NIPOS-Scénický tanec. *Neprofesionální umělecké aktivity dospělých a estetické aktivity dětí a mládeže: SCÉNICKÝ TANEC* [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.nipos-mk.cz/?cat=140>

Konkrétnější a obecně přijímané vymezení scénického tance v dnešním českém světě amatérského tance zní:

„Scénický tanec je obor amatérského tanečního umění, který se postupně konstituoval od 60. let jako svébytný obor v oblasti původně vymezené pojmem ‚nefolklorní tanec‘.

Svým obsahem a formami navazuje scénický tanec v tomto pojetí dílem na tradice českého novodobého tance, dílem čerpá ze světových moderních a soudobých tanečních směrů a jsou i soubory a skupiny, jejichž tvorbu lze v tomto směru považovat za osobitě autorskou. Výrazně se profiluje oblast autorského pojetí a experimentálního tanečního a pohybového divadla, které hledá syntézu divadelních prostředků.

Inspirační zdroje souborů a skupin scénického tance lze vysledovat v člověku samotném a v životě kolem něj, v současném světě, v lidských vztazích, ale i v přírodě, a především v hudbě. Tento zdroj je velmi rozmanitý: od lidové hudby české, evropské i jiných kontinentů, hudby českých i světových klasiků, přes moderní a soudobou vážnou hudbu, populární žánry, jazz a další směry, po písňovou tvorbu českých i světových autorů. Scénický tanec využívá ve svých kompozicích i slovo, zvuky a pohyb v tichu.

Amatérskému scénickému tanci se věnují vedle skupin mládeže a dospělých ve specifické podobě i skupiny dětské, kde vedle uměleckého principu vstupuje i princip pedagogický.“ (Cveklová 2006: 1)

Jeho autorkou je Bohumíra Cveklová, která ho vytvořila v roce 2005 s ohledem na tehdejší stav amatérského tance, tzn. na počátku 21. století. Tato formulace zdůrazňuje u scénického tance statut neprofesionálního druhu umění, jež v českém prostředí existuje více než padesát let. Ve srovnání s jinými evropskými zeměmi má dnes již promyšleně vybudovanou a dobře fungující infrastrukturu tvořenou bohatou sítí vzdělávacích institucí, hierarchizovaným systémem přehlídek a řadou významných pedagogů. Další citovanou charakteristikou jsou obecně formulované kompoziční přístupy, taneční techniky a metody, kterými se jeho představitelé vyjadřují ke světu a jeho problémům, a to stylizovaným způsobem tanečního ztvárnění. Autorka konkrétně upozorňuje na souvislost s „tradicí českého novodobého tance“. *Novodobý tanec je*

terminus technicus, označující taneční dění určitého časově vymezeného období, tzv. první republiky. Používán začal být ovšem až po 2. světové válce jako náhrada za ideologicky problematický pojem *výrazový tanec*.⁹⁶

V závěrečném odstavci se zdůrazňuje, že scénický tanec je záležitostí vícegenerační, oslovuje různé věkové skupiny.

Dorota Gremlicová ve své definici pojmu *tanec* v publikaci *Tanec v České republice* se mimo jiné zmiňuje: „Pro profesionalitu užíváme jako kritérium ovládnutí řemesla (nabytého studiem tance a choreografie na odborných školách) a provozování uměleckého tance jako práce sloužící k zajištění obživy. Přitom pro akceptování tance jako profesionální aktivity musí být přítomna alespoň jedna z obou základních charakteristik.“ (Návratová, Vašek 2010: 13) Srovnám-li vymezení scénického tance formulované Bohumírou Cveklovou s hlavními kritérii pro profesionálně provozovaný tanec, není v něm zmíněna jedna z jeho základních charakteristik. Jako volnočasová aktivita je zacílen na konkrétního jedince – tanečníka – amatéra a směřuje k jeho sebevzdělání, seberozvoji, sebeobohacení, sebeuplatnění. Smysl amatérského tance se rozkrývá ve vztahu k uspokojení vlastních potřeb aktivního jedince. Estetická funkce tance přestává být prioritní a je zrovnoprávněna s jinými. Jelikož scénický tanec projevuje i mimoumělecké ambice, např. společensko-výchovné, vzdělávací, tělovýchovné, socioterapeutické aj., můžeme o něm hovořit jako o hnutí.⁹⁷ (Volek 1971b: 161)

Jaké je však historické pozadí vývoje tohoto pojmu? Na přelomu 19. a 20. století se ve střední společenské vrstvě rozšířil zájem o aktivní provozování uměleckého tance na amatérské úrovni. Přispěly k tomu iniciativy prvních představitelů taneční moderny, jako byli např. Isadora Duncanová, Émile

⁹⁶ *Výrazový tanec* je termín časově i svým významem obsáhlejší. Jeho kořeny sice sahají do meziválečného období, ale ve svých metodách a principech se rozvíjel a proměňoval také v padesátých a šedesátých letech 20. století právě v rámci amatérského tance. Na tento fakt, týkající se pochopení užití termínu *výrazový tanec*, upozornila v rámci doktorandských konzultací profesorka Dorota Gremlicová.

⁹⁷ Pojem „hnutí“ podle definice Jaroslava Volka lze použít i ve vztahu k jiným neprofesionálním uměleckým aktivitám dalších oborů, např. divadelního, hudebního.

Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban. Docházelo k zakládání soukromých škol. Vznikala představení prezentována v soukromých salónech vyšší společnosti nebo na veřejnosti. Umělecký tanec na sebe upoutal pozornost nejen v masových médiích, ale vedly se o něm i odborné diskuze v užších kruzích zainteresovaných specialistů. Začal být respektován jako jedinečný a svébytný druh umění. Stal se součástí života moderní doby. „*Teprve taneční moderna provázala ideu uměleckého a laického tance a v mnoha případech z něj udělala přímo i program... neměl být podle představ aktérů taneční moderny nápodobou profesionálního uměleckého tance, neměl usilovat o stejné cíle a naplňovat stejné funkce.*“⁹⁸ (Gremlicová 2008: 26)

Do poloviny čtyřicátých let 20. století se rovněž v českém prostředí rozvíjelo několik tanečních stylů a směrů, které odrážely umělecký výraz a osobité pojetí tance konkrétního choreografa a pedagoga, často představovaného jednou osobou. Inspirací jim byly odlišné metodologické přístupy zmiňovaných zahraničních osobností. Po 2. světové válce se pro ně vžilo souhrnné označení *novodobý* nebo také *výrazový*, jenž našel své uplatnění v rámci amatérského hnutí i na profesionální úrovni.

S termínem *novodobý tanec* se setkáváme i v oficiálním výnosu Ministerstva školství a osvěty z 11. října roku 1945, podepsaném tehdejším ministrem dr. Zdeňkem Nejedlým, v souvislosti se zřízením tanečních oddělení na Státní konzervatoři v Praze (1945) a Státní hudební a dramatické konzervatoři v Brně (nakonec až v roce 1946), která „*zahájí vyučování ve školním roce 1945-46 prvním ročníkem. Toto taneční oddělení trvá čtyři roky a vychovává a odborně vzdělává tanečníky a tanečnice pro taneční soubory našich divadel. Vytčeného cíle se dosahuje jednak školením technickým na podkladě soustavy tance akademického, tzv. klasického baletu, i tance novodobého, výukou tanců lidových (domácích i cizích) a připodobeným, němé hře (mimice a výrazu) a potřebnou měrou vzdělání hudebního, výtvarného a všeobecného.*“ (Dubská 1961: 274)

⁹⁸ Podle teoretického konceptu Rudolfa Labana taneční praxe uskutečňována na amatérské bázi měla mít pozitivní vliv na individuální život jedince i na atmosféru celé společnosti, která v této době trpěla ztrátou jistot a devalvací tradičních hodnot. (Smugalová 2007:18)

Po komunistickém převratu v roce 1948 se situace změnila. Kultura se obecně musela podřídít novým politicko-ideologickým kritériím, která zpočátku rozvoji tohoto žánru na profesionální ani amatérské úrovni příliš nepřála. Jeho výuka totiž dosud probíhala jenom na soukromých školách a vycházela především z experimentálních metod. Navíc byl úzce spjat s německým prostředím, což bylo v poválečných letech logickým důvodem pro ztrátu vlivu a sympatií. V tanečním umění se začal upřednostňovat žánr folklórního tance jakožto projev dobově akceptovaného lidového umění a součást národního dědictví a „*termín scénický tanec se stal označením pro tanec na scéně, tedy spíše stylizovanou formu v té době především folklórních tanečních projevů.*“ (Smugalová 2007: 14)

Koncem padesátých let se v rámci odborné diskuze objevily argumenty poukazující na hodnoty novodobého tance, které by bylo možno využít nejen k obohacení tanečního umění, ale především taneční výchovy⁹⁹.

Také na počátku šedesátých let 20. století se v literatuře setkáváme s pojmy novodobý, výrazový a scénický tanec, ale chápání jejich významu prošlo od dvacátých a třicátých let proměnou, v závislosti na kontextu jednotlivých historických etap. Na konci šedesátých let se začal upřednostňovat odborný výraz *moderní tanec*, který ovšem odkazoval k tanečním stylům vzniklým v Americe.

Jak jsem se již zmínila, termín *novodobý tanec* se stále více stával synonymem pro období taneční moderny v Čechách v meziválečném období. Pojem *výrazový tanec* byl obsahově i časově širokospektrální. Zahrnoval různorodé způsoby kompozice, pohybové kánony, tvůrčí metody etc. Vedle individuálnosti jej charakterizoval „*ze všeho nejvíce záměr výrazového pohybu, ať byl tento výraz jakkoli abstrahovaný na čistý pohybový výraz jako u M. Wigman.*“ (Gremlicová 2000b: 16) I když prošel obdobím útlumu a záměrné ignorace ze strany státu na počátku padesátých let, po celou dobu se nepřetržitě rozvíjel jak v profesionálním, tak v neprofesionálním světě.

⁹⁹ Takováto diskuze je zmíněna např. v rámci Celostátní konference o tanečnosti konané 20. - 22. března 1959 v Praze (pořádal Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti -ÚDLUT). srv. Smugalová 2008: 13.

Moderní tanec se nově stal adekvátním označením pro modern dance americké provenience, který v tomto období v českém prostředí nenápadně zapouštěl své kořeny a přinášel nové propracované metodiky tanečních technik Marthy Grahamové, Josého Limóna, jazzu, stepu atd. Zatímco taneční školy výrazového tance hledaly způsoby tvorby pohybu, taneční školy modern dance ho kodifikovaly. To se stalo jedním z důvodů, proč pozvolna došlo k překrytí evropské tradice výrazového tance tradicí novou, importovanou ze Spojených států amerických.

Vraťme se zpět k pojmu *scénický tanec*. Ve sborníku *Soutěže a tvořivosti mládeže a pracujících 1965-67*, vydaném Krajským osvětovým úřadem v Ostravě byla otisknuta formulace Jarmily Calábkové, která vymezovala pojetí scénického tance: *„Scénický tanec je útvar, který uměleckým způsobem ztvárňuje myšlenku díla a jehož vyjadřovacím prostředkem je pohyb bez rozdílu druhu pohybové nebo taneční techniky. Patří sem zajímavé formy zpracování lidového tance, naplněné hlubokým obsahem a tvořené podle původní hudební formy, stejně jako formy opírající se o tzv. výrazový tanec nebo prvky jazzbaletu. Formy scénického tance víceméně přesahují normy amatérské činnosti a z toho vyplývá i názor, že tento žánr je obtížně masově rozšířit tak, jak to např. předpokládá obor lidového či společenského tance.“* (Calábková 1967: 4) Vyplývá z ní, že scénický tanec v 2. polovině šedesátých let 20. století představoval určitou podobu uměleckého tanečního vyjádření určenou na divadelní jeviště. Stal se zastřešujícím odborným pojmem pro různé taneční kompozice, které používaly širokou škálu vyjadřovacích prostředků i pohybového tvarosloví, tvůrčích metod etc. Kladl důraz na prožitek a jevištní výraz interpretů.

3.2 Taneční umění jako amatérská záliba

Jak už bylo naznačeno, kromě diskuzí zabývajících se odbornou terminologií, amatérsky provozovaný scénický tanec začal být institucionalizovaný. Tato myšlenka samozřejmě souvisela i s „režimní“ tendencí na jedné straně podporovat a na straně druhé dozorovat veškerou zájmovou

činnost a tím korigovat její ideologický profil, což se ne vždy podařilo. (Gremlicová 2011a: 8-9)

Záměr státní podpory neprofesionálního tanečního umění souvisel s demokratickou ideou zpřístupnit vyšší kulturu a vzdělání všem společenským vrstvám. Byl součástí kulturní politiky již prvního Československého státu, osobně podporovaný prezidentem Tomášem Garriguem Masarykem a budovatelské nadšení v poválečné době jej vzalo za své. V oblasti tance a taneční výchovy je důležitý rok 1961, kdy Ministerstvo školství a kultury rozšířilo nabídku aktivit Lidových škol umění (založených o rok dříve) o další, tentokrát taneční obor. (Smugalová 2007: 43) Měla v něm probíhat kvalitní a kvalifikovaná výuka, do té doby zajišťována většinou na soukromých školách, případně státem koordinovaných kulturních a vzdělávacích zařízení volnočasových aktivit. Tehdy už existovaly zájmové kroužky, taneční školy, soubory a skupiny, fungující například při Domech pionýrů a mládeže (DPM), Kulturních domech (KD), Domech kultury Revolučního odborového hnutí (DK ROH), Osvětových besedách, Hudebních školách (HŠ) atd. (Bitterová 2011:10)

Tato systematizace zároveň přispěla ke vzniku komunikačního prostoru pro konfrontaci názorů a odborné diskuze, týkajících se způsobů choreografické tvorby, metodiky tanečních technik, vzájemného setkávání jednotlivých souborů například v rámci krajských i celostátních přehlídek. Právě tento aspekt podpořil rozvoj amatérského tanečního umění, které se v období před rokem 1989 významně podepsalo na obohacení české kulturní scény. Nebyl sférou, kde se hlasitě a zásadním způsobem proklamovala politická hesla.¹⁰⁰ V některých případech mu byla vytýkána dokonce absence „důležitých“ ideologických témat.(-jy 1974: 14)

Největší expanzi dění označovaného jako scénický tanec zaznamenala osmdesátá léta 20. století, jež se nesla v duchu uvolnění politických a cenzurních poměrů v zemi. V Tanečních listech se množily informace o

¹⁰⁰ „Neprofesionální scénický tanec nebyl hlavním nositelem ideologických hesel. Soubory se věnovaly tématům vymykajícím se ‚radostnému propagování socialismu‘. Skupinám bylo vyčítáno nedostatečné uplatnění výsledků práce v kulturně politické a společenské praxi zařízení, pod které spadaly“. (Bitterová 2011: 61)

přehlídkách a komponovaných večerech amatérských souborů moderního tance. Začaly se objevovat i úvahy o neprofesionálním scénickém tanci jako o uměleckém fenoménu. V této době představoval důležitý zdroj informací o moderních tanečních formách, který se rozvíjel progresivněji a rychleji, než tomu bylo v mnoha směrech na profesionální úrovni. V článku *Moderní tanec u nás* byla situace v Čechách na jaře roku 1989 komentována těmito slovy: „Se soudobými tanečními technikami a jejich přetlumočením se totiž u nás setkáváme jen v rámci amatérské činnosti – fakt sám o sobě zarážející...Dnes je znalost moderních technik pro profesionály nezbytností, a ona se zatím jen ztěžka dostává do jejich podvědomí. Národní divadlo dokonce odmítlo účast v seminářích Grahamové. Je samozřejmé, že moderní balet nedělá technika Grahamové či Limona, avšak v současném světovém trendu patří k základnímu vzdělání tanečníka. Stane se tomu tak i u nás?“ (Dercsényiová 1989: 17) Jeho autorka Lucie Dercsényiová kritizovala postoj profesionálního tanečního světa k prohlubování znalostí a dovedností v oblasti moderního tance a dávala to do souvislosti s tím, že se podle ní ve výchově a výuce profesionálních tanečníků příliš nezdůrazňují současné techniky založené na metodikách rozvinutých v zahraničí. Podobný názor v souvislosti s historicky zakotveným směrem „českého duncanismu“ vyjádřila i Jana Hošková. Ve „zprávě“ o turné Studia komorního tance do Německé spolkové republiky a Velké Británie napsala: „Naše střední profesionální taneční školství, zaměřené převážně na akademický tanec, současné trendy ve výchově tanečních umělců nebere ke své škodě vůbec na vědomí.“ A dodala: „Možná, že umělecké a výchovné hodnoty „českého duncanismu“ vzbudí více zájmu, až se k nám po letech vrátí z Velké Británie.“ (Hošková 1982: 14)

3.3 Moderní tanec na pražské konzervatoři

Výuka novodobého tance (později moderního tance) byla oficiálně zakotvena v osnovách středního stupně tanečního školství již ve zmiňovaném Dekretu Ministerstva školství a osvěty z 11. října 1945. a v případě Státní

konzervatoře v Praze ¹⁰¹ zajištěna působením erudovaných a kvalitních pedagogů.

Zásluhu na zřízení tanečního oddělení pražské konzervatoře a na jeho profilaci měl přední český taneční publicista, kritik a libretista prof. Jan Reimoser. Jako vedoucí oddělení jmenoval pedagožkou novodobého tance Annu Dubskou (1945 -1960) a Laurette Hrdinovou (1945 – 1958).¹⁰² Patřily mezi přední české výrazové tanečnice, které své vzdělání získaly v zahraničí. Konkrétně obě obdržely taneční diplom Jaques-Dalcrozeovy metody. Byly výraznými uměleckými osobnostmi a pedagožkami s velkým vlivem na své žáky. Například celý první ročník tanečního oddělení pražské konzervatoře pod vedením Laurette Hrdinové, který absolvoval v roce 1949 v Karlíně, odešel spolu s ní do angažmá v Ústí nad Labem. Tvořili ho pozdější výrazné umělecké osobnosti Pavel Šmok, Ladislav Fialka, Hana Machová, Věra Urbánková atd.

Posledně zmiňovaná pokračovala a velmi významně obohatila výuku novodobého tance na Státní konzervatoři v Praze (1952-1970). V hodinách se snažila o skloubení výrazového tance (byla žačkou Jožky Šaršeové a Lídy Myšákové) s moderními technikami (absolvovala stáže v Palucca Schule, Kolíně nad Rýnem, Paříži, Londýně). Právě Věra Urbánková byla první, která studenty a profesionální tanečníky seznámila s principy techniky Marthy Grahamové. (Holeňová 2001: 344) Patřila mezi ně například i Ivanka Kubicová. Na své první setkání s touto moderní taneční technikou vzpomíná slovy: *„Moje profesorka na konzervatoři Věra Urbánková měla příbuzné v Londýně, kam jela na letní taneční kurz do London School of Contemporary Dance (LSCD). Po návratu si pozvala několik lidí – Markétu Kytýřovou, Mirku Vláškovou, Věru Svobodovou*

¹⁰¹ Od roku 1980 se Státní konzervatoř v Praze reorganizovala a přejmenovala na Hudební a taneční školu.

¹⁰² Zora Šemberová ji charakterizovala slovy: *„Oborem Lorety Hrdinové byl takzvaný novodobý tanec, který doplňuje v učební osnově konzervatoře tanec klasický a lidový. Již tehdy usilovala o syntézu technik klasického tance s technikou tance novodobého, neboť správně cítila nutnost připravit tělo tanečníka tak, aby bylo schopno v plné technické a citové šíři zvládnout úkoly, jež doba vyžaduje. Šlo jí tedy o to, aby tělo i umělecká osobnost byly v podstatě připraveny, aby splnily maximální požadavky jak technického, tak dramaticko-tanečního rázu.“* (Kröschlová 1964: 62).

(choreografka Československého státního souboru písní a tanců) a mě, aby nám „Na rejdišti“ (pozn. sídlo taneční oddělení Státní konzervatoře v Praze) ukázala, co znamená „contraction“ a „release“.¹⁰³

Další v řadě osobností, hlásících se k metodám Emila Jaques-Dalcroze, byla Miroslava Vlášková (1968-1988). Podařilo se jí do jednoho celku spojit náročnou techniku moderního tance umocněnou hereckým výrazem a předvedenou v rámci scénické praxe. Konkrétně ve výuce moderního tance se zaměřovala na „*technicky dobře provedený výkon, dynamickou škálu, gradaci pohybu, přesnost v rytmických krocích a úkonech, stejně tak na šířku gesta v prostoru, na maximální napětí a uvolnění na podkladě dechových cvičení, na koordinaci těla.*“ (Noháčová 1982: 3)

Lze předpokládat, že vyjádření Lucie Dercsényiové a Jany Hoškové k výuce moderního tance na konzervatořích a na katedře tance na AMU vycházelo z poznatku, že význam tohoto oboru byl ze strany vedení zmiňovaných institucí opomíjen či dokonce snižován. Jádrem problému však tkvělo zřejmě jinde, a to v tréninkové a programové nabídce našich tehdejších oficiálních profesionálních scén. Soubory, do nichž přicházeli absolventi konzervatoří, byly vázány dramaturgickou koncepcí divadel, která nedávala téměř žádný prostor repertoáru, vycházející z moderního tanečního slovníku.

Kanály, kterými se k nám dostávaly informace o tanečních technikách, směrech a stylech, byly sporadické a zúročily se hlavně ve sféře amatérského tance. Jeden pramen představovalo hostování zahraničních pedagogů, jiný vystoupení zahraničních souborů. Další, praktický zdroj tvořili lidé, kteří se s moderním tancem setkali na svých stážích nebo kurzech v zahraničních školách a z vlastní iniciativy předávali své znalosti a dovednosti dále.

¹⁰³ Interview s Ivankou Kubíkovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. Praha, 15. května 2012. Ivanka Kubíková také v letech 1972 -1974 a 1988-1993 učila na pražské konzervatoři.

3.4 Přední amatérské pohybové/taneční soubory a jejich klíčové osobnosti

V sedmdesátých a osmdesátých letech existovaly taneční skupiny, jež svou úrovní a ambicemi dosahovaly profesionální úrovně, ačkoli institucionálním zařazením stále náležely do sféry amatérského umění. Suplovaly profesionální soubory moderního tance, které u nás před rokem 1989 neexistovaly.¹⁰⁴ Ve svém konkrétním pohybovém, tanečním projevu, novátorském choreograficko-režijním přístupu a uměleckém směřování se přitom zásadně lišily. Z velké míry zásluhou právě jejich pedagogů a choreografů se šířila osvěta o žánru moderního tance napříč amatérským prostředím.

Velmi významná a přínosná byla v období normalizace tvůrčí činnost osobností soustředěných okolo **Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy (VUS)**. Taneční složka VUSu se zformovala již v poválečném období, ale zprvu se zabývala pouze folklórem. Změna dosavadního zaměření nastala v roce 1961 s příchodem Františka Pokorného a Věry Urbánkové do vedení souboru. Hledaly se nové formy uměleckého vyjádření opřené o tzv. jazzbalet.¹⁰⁵ Další nejvýraznější etapa VUSu¹⁰⁶ začala v sedmdesátých letech uměleckým působením výrazných osobností Jana Hartmanna a Ivanky Kubicové, absolventů London School of Contemporary

¹⁰⁴ Jedinou výjimku představoval Balet Praha (1964-1970), později Pražský komorní balet pod choreografickým vedením Pavla Šmoka, který byl velmi progresivním baletním souborem bez stále scény.

¹⁰⁵ *Jazzbalet* představoval jedinečnou českou variantu jazzového tance. František Pokorný vytvořil vlastní pohybový slovník, který vycházel z techniky Jazz Dance a kterou z nedostatku možností načerpat znalosti o již existujících tanečních technikách na workshopech nebo studiích v zahraničí, dotvořil podle své fantazie. Pro VUS postavil několik choreografií, se kterými soubor vystupoval při různých příležitostech, většinou spojených s koncerty jazzové hudby a se kterými se účastnil i zájezdů do zahraničí. Choreografie nesly název: *Poběžovice, Šplh, Shakespearovská suita a Boogie-woogie-jump*. (Němečková 2009:53)

¹⁰⁶ Léta 1968-1970 byla krátkým obdobím působení Sylvie Žáčkové, kterou na její pozici uměleckého vedoucího vystřídal Jiří Rebec (1970-1980) a poté Antonín Schneider. V roce 1988 došlo k rozkolu ve vedení souboru kvůli rozdílným názorům na jeho organizaci a další směřování. Důsledkem byl odchod významných osobností Jana Hartmanna a Ivanky Kubicové.

Dance, dále uměleckého vedoucího Jiřího Rebce¹⁰⁷ a později Antonína Schneidera. Proměnou prošel taneční profil souboru VUSu, způsob jeho tvorby, dramaturgická koncepce i organizační struktura.¹⁰⁸ Tyto změny přispěly ke zvýšení technické a interpretační úrovni souboru.

Jejich zájem se soustředil zejména na pohybové systémy amerického modern dance, konkrétně na jazzový tanec a metodiku techniky Marthy Grahamové. Podle Ivanky Kubicové jsou pro své kvality přínosné i pro dnešní dobu, charakterizuje je slovy: *„Podle mého názoru hodnota této techniky je v tom, co poskytuje v oblasti tzv. floor work. To znamená vypracování plasticity torza, nezabývá se tolik pažemi nebo dolními končetinami. Technika Marthy Grahamové představuje velmi propracovaný taneční systém, který úžasně formuje a posiluje trup...Umožňuje vědomé poznání napětí v kontrastu s uvolněním. Pokud tělo nemá zážitek tenze, nemůže pochopit ani uvolnění v release technikách.“*¹⁰⁹ Základem této moderní techniky je dichotomní princip contraction a release, založený na fyziologickém aktu dechu. I když Martha Grahamová při uvažování o pohybu zaměřila svou pozornost na strukturu těla, byla si vědoma, že součástí lidského ustrojení je i cit a právě ten určuje tvar těla, tzn. původ pohybu je v emoci.

V osmdesátých letech pedagogické aktivity VUSu překročily rámec taneční skupiny a VUS začal pořádat odborné vzdělávací semináře moderních tanečních technik, které se konaly pravidelně a byly určené pro interprety a pedagogy. V článku *Jak se rozvíjí ZUČ v Kulturním domě hlavního města Prahy* v Tanečních

¹⁰⁷ Jiří Rebec setrval ve vedení souboru deset let 1970-1980. Po odchodu založil Skupinu scénického tance při Kulturním domě hl.m. Prahy. (Divíšková 1986: 16-17)

¹⁰⁸ „VUS byla revolta proti všemu. Existoval ještě před Baletem Praha. Suploval malé taneční těleso, které dělá něco jiného než balet. De facto poskytoval půdu pro mladé choreografy (Helena Ackermanová, Jan Hartmann, Marcela Benoniová, já - pozn. Ivanka Kubicová), kteří chtěli tvořit jiným způsobem. Tady jsme měli šanci si věci vyzkoušet, protože v kamenných divadlech vznik takovýchto projektů nebyl možný. VUS měl zázemí, strukturu a nadšené lidi - amatéry, které nemusel nikdo prosit.“¹⁰⁹, říká na adresu VUSu v rozhovoru Ivanka Kubicová. Interview s Ivankou Kubicovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. 19. prosince 2014.

¹⁰⁹ Interview s Ivankou Kubicovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. Praha, 15. května 2012.

listech o tom informuje Ivana Hegerová: „V současné době se věnuje velká pozornost rozvoji moderního scénického tance. Pro tuto oblast byl ustanoven zvláštní poradní sbor v čele s předsedou Janem Hartmannem. Tento poradní sbor se chce v budoucnosti soustavněji věnovat jednotlivým pražským souborům moderního tance. Byl podán návrh na vytvoření metodického střediska pro moderní scénický tanec při KDP organizovaným VUSem. Jedná se o vytvoření dlouhodobého systematického školení pro pedagogy a vedoucí kroužků moderního scénického tance, které by přispělo ke zvýšení kvality a rozšíření odborných znalostí a jejich aplikaci v praxi kolektivů ZUČ.“ (Hegerová 1982: 15) V témže období soubor navázal zahraniční spolupráci s uměleckými organizacemi a přivedl do Prahy několik zahraničních pedagogů a souborů.¹¹⁰ Jejich vzdělávací činnost zaměřená na širší veřejnost vyvrcholila 18. - 24. dubna v roce 1987 uspořádáním prvního ročníku Mezinárodního týdne tance.¹¹¹

VUS slavil velké úspěchy na poli choreografickém. K vesměs kladným recenzím na večery a přehlídky scénického tance v sedmdesátých letech přibýly v letech osmdesátých¹¹² i úspěchy tohoto souboru v zahraničí, např. účast na tanečním festivalu Jacob's Pillow ve státě Massachusetts, ocenění choreografie

¹¹⁰ Srv. Kolda 2011; Janovská 1984.

¹¹¹ V roce 1987 byla Tanečním centrem Praha založena dodnes trvající tradice, která měla zvláště v 1. polovině devadesátých let zásadní vliv na formování naší profesionální scény moderního tance. Festival se stal výměnou mezinárodních kontaktů, přehlídkou domácí moderní taneční tvorby v konfrontaci s tanečním děním v zahraničí, ale zejména zajišťoval přísun aktuálních informací z oboru formou praktických seminářů, workshopů a dílen spolu s teoretickými přednáškami a komentovanými videoprojekcemi. Festivalová dramaturgie tehdy zprostředkovala hostování například souboru Nederlands Dans Theater 2, Contemporary Dance Curych, Tero Saarinen (Nováková 1988: 2-3)

¹¹² „Vysokoškolský umělecký soubor získal v osobách choreografů Ivany Kubicové a Jana Hartmanna odborné vedení na nejvyšší úrovni. Umělecké výsledky souboru stojí již po několik let na špičce amatérské taneční tvořivosti a obstojí konkurenci s profesionály. Kladem ... je neobyčejně plastický a harmonický taneční projev, bohaté choreografické řešení, nedostatkem zašifrovanost obsahových sdělení.“ (Hošková 1978: 4-8) Srv. vp 1972: 14; -vj- 1984: 13; Hegerová 1983: 14-15

Marcely Benoniové ve švýcarském Nyonu v roce 1982, představení v londýnském The Place 1983, v Polsku, na Kypru atd. (Kolda 2011)¹¹³

Od sedmdesátých let na sebe začalo upozorňovat **Studio komorního tance** především svým jedinečným estetickým projevem a citlivým vnímáním hudby. Tvorba taneční skupiny bezprostředně navazovala na „český duncanismus“ Jarmily Jeřábkové¹¹⁴, která osobitým způsobem rozvinula odkaz Isadory a Elisabeth Duncanových. Svou „Skupinu Jarmily Jeřábkové“ předala v roce 1975 své dlouholeté žákyni a vynikající interpretce Evě Blažíčkové, která ji proměnila ve zmiňované Studio komorního tance¹¹⁵ (součást LŠU Prahy 1 Voršilská a Štupartská). Nové umělecké vedení se podařilo základní principy duncanismu rozvinout do současných forem. Pro Evu Blažíčkovou bývala pro její choreografickou práci vedle hloubky motivů inspirativním momentem hudební struktura či obsahový motiv konkrétní skladby, například Miroslava Kabeláče (*Osm invencí pro bicí nástroje*), Jaroslava Krčka (*Zařikávání milého*), Zdeňka Lukáše (*Koncert pro housle, violu a orchestr*), Marka Kopelenta (*Černé a bílé slzy*), Iši Krejčího (*Divertiment*). Podle jejích slov choreografický materiál vždy hledala „v pravdivosti individuální improvizace“.¹¹⁶

¹¹³ Detailnější charakteristika a hodnocení Skupiny moderního tance VUS UK je v kapitole 4.1.1 *Ze světa amatérského na prkna profesionální scény* v souvislosti s osobnostmi Evou Černou a Karlem Vaňkem.

¹¹⁴ Jarmila JEŘÁBKOVÁ (1912-1989) byla vynikající taneční pedagožka, která rozuměla základním principům tanečního pohybu a uměla je naučit. Její silný inspirační zdroj představovala hudba. Zabývala se rozvojem dětské pohybové výchovy. Své soukromé taneční studio provozovala až do roku 1958. I když je poté předala Kulturnímu domu Prahy 1, stále zde pedagogicky působila. V roce 1967 vytvořila Skupinu Jarmily Jeřábkové, která svými choreografiemi ve sféře neprofesionálního scénického tance velmi brzo upoutala pozornost.

¹¹⁵ Studio komorního tance existovalo v letech 1975-1992 a zákonitě prošlo několikerou generační obměnou. V osmdesátých letech 20. století přidala k názvu *Studia* římská číslice II. a mezi lety 1990-1992 se uváděla číslice III.

¹¹⁶ Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou konzervatoře Duncan Centre. Praha, 17. února 2015.

Studio komorního tance se objevilo v pozici reprezentanta svébytné větve českého výrazového tance. Český duncanismus vždy respektoval základní principy přirozeného pohybu opřené o fyziologické zákonitosti lidského těla. Pracoval se širokou škálou svalového napětí jako významnými tanečními elementy. Zdůrazňoval autenticitu tanečního výrazu vycházejícího z emoce, která je podstatou stylizovaného pohybu. Využíval různé metody k rozvoji tvůrčích schopností jedince, tzn. koncepce výuky byla odvozena od základní „duncanovské“ myšlenky ideální výchovy jedince prostřednictvím pohybu a tance.

Na přehlídkách scénického tance bylo Studio komorního tance v čele s choreografkou Evou Blažíčkovou¹¹⁷ opakovaně velmi pozitivně hodnoceno pro jejich kvalitní výběr a zpracování hudební předlohy, vysokou interpretační úroveň a vytříbený smysl pro estetické pojetí.¹¹⁸ V komentáři v Tanečních listech k druhému celovečernímu pořadu Studia komorního tance na konci sezóny 1978 se dočteme *„tanečníci ovládají svalový aparát nejenom anatomicky a kineticky, ale i v nejrůznějším odstupňovaném napětí, s citlivým vztahem k hudbě, prostoru i partnerovi. Vše tu ve vzájemném kontaktu z pohybu a pohybem ožívá, nejenom tělo; hudba, prostor, vše pulsuje a vytváří tak symfonickou souhru.“* (Divíšková 1979: 8) V osmdesátých letech se Studio komorního tance několikrát představilo i v zahraničí, např. v Německé spolkové republice¹¹⁹ a v Německé demokratické republice¹²⁰, ve Velké Británii¹²¹, v Itálii, Belgii a v roce 1989 ve Spojených státech amerických.

¹¹⁷ Choreografie Evy Blažíčkové byly několikrát oceněny, např. *Hlavní cena na Celostátní přehlídce moderního tance* (1979, 1981, 1983), *Cena za nejlepší sólový výkon* (Celostátní přehlídka moderního a scénického tance, 1985), *Cena časopisu Taneční listy* (Studio komorního tance, 1987), *I. cena v národním kole soutěže LŠU* (1988, 1989).

¹¹⁸ Srv. Hošková 1982: 13-14; Divíšková 1979: 8; Hegerová 1983: 15; -vj- 1984: 13.

¹¹⁹ V roce 1985 bylo pozváno v rámci kulturní výměny do Německé spolkové republiky, kde odehrálo několik samostatných představení. (Pilková 1985: 15-16)

¹²⁰ V letech 1983- 1987 se čtyřikrát účastnilo Festivalu amatérského komorního tance Artama v Neubrandeburgu v NDR.

Zcela odlišné od uvedených souborů, jejichž taneční kořeny historicky sahají za hranice naší země k výrazovému nebo modernímu tanci, bylo zaměření souboru **Chorea Bohemica**, a to na žánr lidového tance. Tato skupina se už od počátku svého vzniku koncem šedesátých let vyznačovala osobitým rukopisem a bohatou invencí ve stylizaci folklórního umění. Vedoucím souboru se stala choreografka a pedagožka Alena Skálová, žačka Jarmily Kröschlové¹²² odchovaná taneční modernou. „*Schopnost najít adekvátní pohyb, drobné odstínění známého a získat tak jasné, výstižné a poetické vyjádření vnitřního obsahu bylo jedním z výrazných znaků choreografického talentu A. Skálové.*“ (Gremlicová 2006: 34)

Alena Skálová spolu s hudebním skladatelem Jaroslavem Krčkem založili v roce 1968 soubor Chorea Bohemica (spadala pod Ústřední dům železničářů)¹²³. Podobně jako Jarmila Kröschlová i oni se blížili svým způsobem tvorby k formě hudebně-tanečního divadla. Folklórní náměty a prvky jim byly pouze inspiračním zdrojem, nikoli základem k rekonstrukci. Na rozdíl od jiných souborů stejného zaměření, jež častokrát sklouzly k estrádnímu a obsahově vyprázdněnému způsobu prezentace lidového tance, jejich interpretace se nesla v duchu uměleckého experimentu. Jeho prostřednictvím se jim podařilo odhalit filozofické pozadí lidového umění a oživit atmosféru minulých časů. Dbali o čistotu stylizace a zachování etických a estetických hodnot daného tématu. Vycházeli se znalostí o kulturním pozadí daného historického období. Ve svém manifestu „Co je Chorea Bohemica“ však Alena Skálová sama přiznává:

¹²¹ Pod názvem Isadora Dance Group uspořádalo Studio komorního tance v roce 1987 turné do NSR a Velké Británie. (Hošková 1982: 13-14)

¹²² Jarmila KRÖSCHLOVÁ (1893-1983) studovala Jaquese-Dalcrozovu rytmiku ve škole v Hellerau u Drážďan, založenou na rozboru hudebních složek. Stala se základem pro její experimentování, vycházející z podrobné analýzy pohybu. Kröschlová inklinovala k uměleckému výrazu založenému na pohybové představivosti a emoci. Svá choreografická díla nazývala divadlem pohybu, v němž tvořila s určitým typem interpretů (tanečníka-herce) na hudbu, zvuky i slovo. Srv. (Lajnerová 1999: 19)

¹²³ Původní soubor se nazýval *Skupina českého folklóru*. Vznikl v roce 1967 a působil jako zájmová organizace pod Ústředním kulturním domem dopravy.

„Nemohu se vyhnout pohledu současníka, a tak vlastně tuto dobu hodnotím.“
(Skálová 1971: 17)

Již na první Národní přehlídce scénického tance uskutečněné 15.–16. října 1977 v Sedlčanech v Kulturním domě Josefa Suka získala Chorea Bohemica jednu ze dvou Hlavních cen.¹²⁴ V choreografii *Legenda o svatém Jiří* porota ocenila především jejich *„humor v hudbě, v pohybu, v kostýmech a v mimicko tanečním provedení – a také uplatnění soudobých inscenačních prostředků.“* (Hošková 1978: 8) Úspěch slavil soubor rovněž v zahraničí, např. ve Francii (Janoušková 1982: 17), USA¹²⁵ (Thámová 1991: 162-169)

Náboženská témata zpracovaná souborem Chorea Bohemica byla oficiálními kruhy ku podivu akceptována. Způsob interpretace religiozní tematiky Choreou mohl být chápán v souladu s ideologickými názory sovětského literáta a filozofa Anatolije Vasilejviče Lunačarského, v nichž se říká: *„Jednou z forem zániku náboženství je to, že se jeho myšlenky, city a obřady přenesou do čistě umělecké sféry, do oblasti zábavy a světské podívané.“* (Hošková 1978: 8) Tímto ideovým pozadím zajišťovala tvorbu souboru někdy kritika. Ve skutečnosti se do jevištního ztvárnění lidových motivů spíše promítaly myšlenky Emil František Buriana o divadelnosti českého lidového umění, který poukázal na to, že *„v lidovém prostředí žily především ty legendové příběhy, které byly lidu blízké svou výpovědí. K nejčastějším patří zejména motivy sociální, například legend o Lazaru a boháči, dále příběhy, které oslavují neohroženost, jako vítězný zápas sv. Jiřího se saní a příběh o svaté Dorotě. Lid je chápal jako spravedlivý boj proti utiskovateli.“* (Novák 1977: 9)

Pohybový slovník sice vycházel ze základních prvků lidového tance (např. poskočného, dvojposkočného kroku, polkových kroků, sousedské, obročáků apod.), které vždy Alena Skálová rytmicky a tvarově varírovala podle významu, jež měl nést. Taneční hry souboru Chorea Bohemica tedy nepostrádaly emotivní sdělnost, bohatou výrazovou škálu, tanečnost a propojení s hudbou.

¹²⁴ Další Hlavní cena na sedlčanském festivalu byla udělena VUSu.

¹²⁵ Zájezd do USA se uskutečnil v roce 1985.

Základ souboru Chorea Bohemica tvořili bývalí členové Souboru písní a tanců Josefa Vycpálka. Okruh spolupracovníků v uměleckém vedení souboru se vzhledem k jeho směřování a zdivadelnění programu logicky rozšířil. Akademická malířka Olga Fejková zrovnoprávnila výtvarné pojetí choreografického díla s tancem a hudbou a režisér Václav Bárta se podílel na tvorbě dramaturgické koncepce, propojení a vyváženosti jednotlivých složek programu.

Do tohoto výčtu scénických amatérských souborů bychom mohli zařadit také **Studio pohybového divadla**. Svým soustředěním se na pohybově-divadelní uchopení textu či tématu se z něho však v některých rysech vymykalo, tzn. „Studio“ se totiž primárně neprofilovalo jako taneční ale divadelní soubor. Navíc svým uměleckým projevem a společenským apelem posouvalo tehdejší umělecké standarty.

Jeho kořeny sahají k divadelnímu souboru *Křesadlo*, založeném Václavem Martincem¹²⁶ při Lidové škole umění v Praze Dejvicích, jež svůj počátek spojoval s premiérou pásma *Vagantské putování* 27. března 1973. Martincův pedagogický záměr vycházel z metody komplexní herecké výchovy¹²⁷, opírající se o postupy chudého divadla Jerzy Grotowského – autentického herectví spojeného s vlastní seberealizací studentů. Od roku 1974 začala poetiku souboru v duchu Antonina Artauda přetvářet Nina Vangeli, tehdy ještě studující divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Ačkoli divadelní spolek *Křesadlo* získal na festivalu Šrámkův Písek tři roky za sebou ocenění a byl nominován i k účasti na mezinárodním divadelním festivalu ve francouzském Nancy, jeho činnosti komise Obvodního výboru KSČ označila za podvratnou a pozastavila ji. Podle Ladislavy Petiškové toto omezení mělo hlubší dopad „*Přínos*

¹²⁶ Václav MARTINEC (1937) byl původně hercem Divadla Petra Bezruče v Ostravě (1959-1965). Participoval na pořadu Karla Brožka na Světové výstavě v Montreálu. Na podzim roku 1971 se stal vedoucím literárně-dramatického oddělení LŠU.

¹²⁷ Václav Martinec v herecké přípravě uplatňoval a systematicky rozpracovával rytmické, pohybové a improvizční techniky, které rozvíjel i metodicky.

Martincovy teorie a praktických cvičení, navazujících na postupy J. Grotowského a užítkovávajících objevy soudobé psychoanalýzy a sociologie, byl však zákazem Křesadla omezen ve fázi počátečního výzkumu a ověřování. Jeho tvůrci jako první zformovali nosný program, který stál u počátků jedné větve českého alternativního divadla." (Petišková 1992a: 77)

Transformací Křesadla vzniklo Studio pohybového divadla, institucionálně zaštitěného organizací Svazu socialistické mládeže na Strojní fakultě Českého vysokého učení technického. Po osmi letech „putování“ po různých jevištích a prostorách v roce 1984 našlo svou domovskou scénu v Branickém divadle pantomimy. Režijního vedení tohoto početně proměnlivého uskupení se zhostila Nina Vangeli. Její teoretický rozhled sahal od butó v podání Mina Tanaky, metod divadla krutosti, až k tvorbě amerického divadelního souboru Living Theatre. Přetavila jej do podoby divadla rituálu, akcentující fyzické herectví, jež s náměty pracovalo principem tanečně-pohybové stylizace. Ve srovnání s jinými podobně laděnými skupinami její magicko-spirituální vidění světa ozvlášťovalo celkové vyznění všech „studiových“ inscenací. Poutalo na sebe pozornost také svým myšlenkovým přesahem, zakomponovaném do poměrně náročné dramaturgie. Mezi stěžejní scénické kusy Studia pohybového divadla patřily například *NÓ* (1989) složené ze tří her, triptych - *Mezopotámie* (1986) inspirovaná poezii Richarda Weinera, *Reguiem* (1987) vycházející ze stejnojmenné skladby Antonína Dvořáka a *Bardo Thödol* (1991) podle tibetské Knihy mrtvých.

Koncem osmdesátých let 20. století docházelo k názorovým střetům týkajících se koncepce Studia, konkrétně zda pokračovat v režijně pevných inscenačních tvarech nebo se zaměřit spíše na performance, což navrhoval a prosazoval Vladimír Hulec. Amatérský charakter souboru navíc nemohl zajistit systematickou pohybovou přípravu, základnu improvizačních metod. Ačkoli Studio pohybového divadla po roce 1989 dostávalo nabídky k prezentaci své

tvorby i v zahraničí, např. ve Francii, v Rakousku nebo Belgii¹²⁸, zmiňované faktory latentně přispěly k jeho zániku v roce 1992.

Srovnáme-li obecně vývoj těchto čtyř zmiňovaných skupin, tak můžeme konstatovat, že především v osmdesátých letech zintenzívněly jejich umělecké, tvůrčí a pedagogické aktivity (spolupráce se zahraničními pedagogy a choreografy, vzdělávací semináře), úrovní svého tanečního projevu nebo fyzického herectví se dostaly na hranici profesionality a svou tvorbou upoutaly pozornost i v zahraničí. Přitom každý z nich rozvíjel jiný taneční žánr nebo styl. VUS UK se zaměřil na dosud ne příliš v Čechách zakořeněný žánr moderního tance americké provenience (technika Marthy Grahamové a jazzového tance). Studio komorního tance pokračovalo v tradici již zdomácnělého tanečního stylu „českého duncanismu“. Soubor Chorea Bohemica vycházel z metod žánru výrazového tance, původně rozvíjeného ve škole Jarmily Kröschlové. Jejich tvorba dospěla do podoby autorského hudebně-tanečního divadla. Studio pohybového divadla, jak sám název napovídá, se zabývalo pohybovým divadlem, vycházejícím z inovativních divadelních metod především Jerzy Grotowského a Antonina Artauda. Lze konstatovat, že estetika původního tanečního žánru nebo stylu, z něhož práce každého konkrétního souboru vzešla, však byla obohacena a proměněna o nový umělecký přístup jejich vůdčích osobností.

VUS UK, v roce 1984 přejmenován na Taneční centrum Praha UK, byl koncipován jako komorní studentské umělecké těleso, jehož členství bylo limitováno věkovým rozmezím 17-23 let. Důraz byl kladen na získání tanečně-technických dovedností, umožňující studentům dospět k interpretační profesionalitě. Koncept výuky ve Studiu komorního tance směřoval k podpoře tvůrčího potenciálu frekventantů a jejich přirozené muzikality. Šlo o komplexnější uměleckou výchovu člověka. Dlouhodobé výchovně-vzdělávací úsilí těchto dvou výrazných pražských souborů našlo po roce 1989 své naplnění v založení profesionálních tanečních konzervatoří. V roce 1992 vznikla

¹²⁸ Interview s Ninou Vangeli, taneční kritičkou a uměleckou vedoucí Studia pohybového divadla. Vídeň 23. a 24. července 2011.

Konzervatoř Duncan Center včele s Evou Blažíčkovou a o dva roky později se Antonín Schneider stal ředitelem školy „Taneční centrum Praha – konzervatoř, o.p.“.

Chorea Bohemica a Studio pohybového divadla představovaly ve srovnání s VUSem a Studiem komorního tance především a pouze soubory dospělých tanečníků či divadelníků¹²⁹ na „profesionální“ úrovni, i když se oficiálně řadily mezi volnočasové aktivity. Oba v roce 1992 ukončily svou činnost. Odkaz souboru Chorea Bohemica je stále aktuální. Dodnes se k němu hlásí někteří tanečníci, choreografové a soubory, např. choreograf Martin Pácek – Taneční divadlo Bufo, Originální pohybové studio Veselé skoky, choreografka Daniela Stavělová, folklórní soubor Gaudeamus VŠE. Působení v souboru Studia pohybového divadla výrazně ovlivnilo některé jeho členy v pozdějším profesním směřování. Například Nina Vangeli nebo Vladimír Hulec se stále zabývají oblastí tanečního umění jako recenzenti a kritici představení, redaktoři časopisu Taneční Zóna apod.

¹²⁹ Do některých inscenací Studia pohybového divadla byly přizváni jako hosté i profesionální tanečníci, např. Karel Vaněk a Eva Černá (viz kap. 4.1.2. *Laterna magika a jiné umělecké výzvy*).

4 Současný tanec v devadesátých letech dvacátého století: případové studie

V předchozích pasážích jsem se pokusila objasnit proměnu tanečního umění na příkladech některých pojmů odborné taneční terminologie, konkrétně novodobého, výrazového, moderního, scénického i postmoderního tance. Dodnes neexistuje (nejen v českém prostředí) jednoznačná shoda v definici těchto odborných termínů, což může být i odrazem situace v tomto oboru po roce 1989. V devadesátých letech se některé soubory a tvůrci ze světa amatérského tance profesionalizovali. Vzhledem k tomu, že klasická taneční technika v této oblasti byla především prostředkem ke zdokonalení tanečních dovedností nikoli choreografickou formou (Hošková 1978: 8), tak logicky inklinovali spíše do oblasti současného tance, obracející se pro své podněty stále častěji do zahraničí. Scénický tanec rozvíjel nadále především domácí tradici, jejíž historický odkaz se v posledních letech snaží systematicky mapovat. Po roce 2000 i do oblasti neprofesionálního tance začaly pronikat vlivy současného tance, např. důraz na pohybovou analýzu, individuální kreativitu, rozvoj improvizčních technik apod.¹³⁰ Prostředím k seznámení byly a jsou semináře a dílny v rámci každoročně pořádaných Celostátních přehlídek scénického tance¹³¹, letní taneční školy apod. Ačkoliv poslání amatérské taneční scény se liší od ambicí profesionálního tanečního umění, má jejich vzájemné soužití v tanečním oboru dlouholetou tradici a je klíčové pro jejich další vývoj.¹³²

¹³⁰ „Na české neprofesionální taneční prostředí působí silně vzor francouzský, reprezentovaný především osobností francouzské tanečnice zdomácnělé v Čechách, Marie Kinsky. Silně také český tanec ovlivnili slovenští tanečníci a pedagogové současného tance.“ (Gremlicová 2011b: 27)

¹³¹ Zatímco mezi lety 1977-1992 se Celostátní přehlídky scénického tance konaly s dvou, popř. tříletou periodicitou, od roku 1993 se konají již pravidelně

¹³² O jejich propojení se zasloužili někteří zmiňovaní pedagogové a choreografové, kteří se primárně pohybovali v profesionálním tanečním prostředí, ale aktivně působili i na amatérské scéně nebo naopak.

„Úzké prolínání profesionální taneční scény a amatérského scénického tance i dnes je přesto více než zřejmé. Nacházíme zde stejná jména tanečníků a posléze pedagogů, choreografů, jejichž práce se liší pouze prostředím a podmínkami, ve kterých pracují, a možnostmi, které jsou jim nabídnuty.

Kořeny obou jsou stejné a historická cesta, kterou oba prošly, natolik podobná, že je možno je považovat za jedno hnutí. Kdyby to však navzájem neodmítaly.“ (Smugalová 2007: 15)

Nyní se na základě čtyř případových studií, situovaných do českého prostředí devadesátých let minulého století, pokusíme nahlédnout do procesu formování současného profesionálního tance mimo oficiální divadelní scény a najít jeho hlavní charakteristiky.

4.1 Případová studie č. 1

Eva Černá a Karel Vaněk: intimita vztahu v tónech a zvucích

Eva Černá (25. března 1962 - 21. června 2008) s Karlem Vaňkem (4. března 1958) představovali na jevišti osobitou, citlivě souznící uměleckou partnerskou dvojici. „*Suverénní tanečníci, krásného zevnějšku, krutě upřímní, aniž upadají do hysterie, mají noblesu a inteligenci těl, vyznačují se elegancí a vkusem pohybového a prostorového řešení*“ (Vangeli 1991: 70) Tato slova byla napsána taneční kritičkou Ninou Vangeli na jejich adresu po představení *Malé modré nic*, uvedeném v rámci festivalu Mimos na podzim 1991, půl roku po jeho premiéře. Oba patří do generace tanečníků v Čechách, vzdělaných v americkém modern dance a jsou jedni z prvních, kteří nevědomě iniciovali jeho proměnu do podoby českého tanečního umění současnosti.

4.1.1 Ze světa amatérského na prkna profesionální scény

Eva Černá pocházela z Prahy. Studia započatá na katedře českého jazyka na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy nedokončila. Dala přednost profesi tanečnice. Prvního soustavnějšího vzdělání v tomto oboru se jí dostalo v amatérském Vysokoškolském uměleckém souboru v letech 1978-1983, kde potkala i svého celoživotního tanečního partnera a pozdějšího manžela Karla Vaňka. On přišel z Litvínova původně na Univerzitu Karlovu studovat obor matematika na Matematicko-fyzikální fakultě. Ačkoli ji úspěšně absolvoval, jeho profesí se rovněž stal tanec. Už od roku 1979 pravidelně navštěvoval kurzy jazzového tance vedené Silvií Randovou v paláci Metro na Národní třídě¹³³,

¹³³ O poschodí výše ve stejné budově sídlil původně Soukromý taneční ateliér a škola Jarmily Jeřábkové.

organizované Kulturním domem hlavního města Prahy. O dva roky později byl přijat do VUSu.

Jak už bylo naznačeno v kapitole 3.4., Skupina moderního tance VUS UK se stala koncem sedmdesátých let významným amatérským tanečním tělesem.¹³⁴ Na tomto jejím postavení se podepsala náhodná souhra několika událostí a faktorů, která postupně proměňovala domácí zázemí souboru a zároveň mu poskytla kontakty se zahraničím. Kromě pedagogů Ivanky Kubicové a Jana Hartmanna, kteří svou choreografickou tvorbou proměnili také původní dramaturgickou linku repertoáru taneční skupiny,¹³⁵ měli své lekce moderního tance v rozvrhu souborových tréninků tanečník a choreograf Jiří Rebec a Marcela Benoniová, jež absolvovala na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let roční stáž na Mudra School Maurice Béjarta v Bruselu.

Vedle dosavadních tréninků vycházejících z taneční techniky Marthy Grahamové a jazzu ve stylu Matta Mattoxe¹³⁶ se od roku 1979 nově pro frekventanty otevřely pravidelné hodiny klasického tance systematicky vedené

¹³⁴ Někteří tanečníci svým interpretačním projevem (např. Eva Černá, Karel Vaněk, Jan Kodet, Eva Jeníčková, René Netopilík) a některé choreografie (*Moravská svatba* nebo *Šepoty a výkřiky* Jana Hartmanna; *Akt* či *Trojkoncertino* Ivanky Kubicové; *Svatyně slunce* a *Láska a smrt* Marcely Benoniové) se svými kvalitami se mohly srovnávat s úrovní interpretů a produkcemi tehdejších profesionálních souborů kamenných divadel. Na druhou stranu z recenze Doroty Bekové z roku 1990 týkající se Tanečního divadla Praha (profesionální složka Tanečního centra UK) vyplývá, že tomu tak nebylo vždy a nelze toto tvrzení ani paušalizovat: „*Tvárnost v přizpůsobení se různým pohybovým slovníkům, schopnost pregnantního výrazového odstínění pohybu, sborová disciplinovanost jsou tím, co dnes obdivujeme jako profesionalitu u tanečníků předních světových souborů a co postrádáme v souborech vlastních*“ (Beková 1990: 7)

¹³⁵ V rozhovoru se profesorka Ivanka Kubicová zmínila, jak zásadní význam měl pro její choreografickou, potažmo celosouborovou tvorbu hudební výběr. Sahala k autorům jako například byli James Brown (*Finale*), Michal Kocáb, Alexej Fried (*Act*, *Trojkoncertino*, *Slunovrat*, *Dialog*) nebo Arcangelo Corelli (*Concerto Grosso*) Interview s Ivankou Kubicovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. Praha, 19. prosince 2014.

¹³⁶ Techniku Marthy Grahamové vyučovala především Ivanka Kubicová, později Marcela Benoniová. Jan Hartmann se soustředil na jazzovou taneční techniku. V roce 1972 získal od British Councilu stipendium na dokončení svých studií na London Contemporary Dance School. Pravidelně navštěvoval i lekce jazzu Matta Mattoxe. Krátkou dobu působil i v jeho souboru Jazzart jako tanečník. Právě „Mattoxova“ podoba jazzu stála v základu jeho výuky ve VUSu. Vzdělání si Jan Hartmann rozšířil studiem oboru choreografie na HAMU. Po jeho dokončení získal v roce 1981 jednorocní stipendium na škole Alvina Aileyho. Později také absolvoval stáž u Conrada Drzewieckého v jeho souboru Polskiego Teatra Tańca.

pedagožkou z Taneční konzervatoře Praha Jaroslavou Neckářovou. Jinými slovy – došlo také ke změně koncepce výuky a směřování.

Od počátku osmdesátých let se začali ve VUSu objevovat pedagogové se zahraničními zkušenostmi. V roce 1983 to konkrétně byla Helena Ackermanová, absolventka taneční fakulty Univerzity of California v Santa Barbaře, která po návratu do Československa svou výuku v taneční skupině směřovala k osvojení základních principů techniky Josého Limona. Také tvořila choreografie, např. *Impulzy*,¹³⁷ *Návraty domů*, jež se dlouhou dobu udržely v repertoáru souboru. Ve VUSu se jako korepetitor a skladatel angažoval rovněž její manžel Tony Ackerman, vynikající muzikant, kytarista a pianista.¹³⁸ Právě tento manželský pár zprostředkoval VUSu významný kontakt na kalifornskou univerzitu, jehož choreografickou sekci vedla bývalá členka José Limon Dance Company Alice Condodinaová.

V tomto období byla zahájena dlouhodobá a poměrně výjimečná spolupráce VUSu (později Tanečního centra Praha) s různými americkými centry, specializujícími se především na moderní taneční techniky Marthy Grahamové a Josého Limona. Hostující pedagogové vyučovali v rámci souborových seminářů nebo workshopů otevřených i pro širší veřejnost. Svými choreografiemi současně obohacovali repertoár tanečního souboru. Například Alice Condodinaová (Tesař 1986: 17), choreografka *Divokých písní*¹³⁹, přijala pozvání do Prahy spolu s dalšími pedagogy a tanečníky ze skupiny Repertory West v roce 1983. (Janovská 1984: 17) Vzhledem k pozitivním reakcím na její

¹³⁷ Premiéra představení Heleny Ackermanové *Impulzy* (hudba Tony Ackerman) se uskutečnila 27. března 1984 v Paláci kultury. Eva Černa ani Karel Vaněk v ní již však neúčinkovali.

¹³⁸ „V roce 1983 se podařilo americkému hudebnímu skladateli a jazzmanovi Tony Ackermanovi získat od československého Ministerstva kultury stipendium ke studiu současné evropské hudby. Spolu s ním přijela do Československa i jeho žena, bývala emigrantka Helena Ackermanová". (Kolda 2011: 27)

¹³⁹ „Představení zajímavé, taneční výkony výborné a Divoké písně s živým doprovodem skladatele Tonyho Ackermana na velmi preparované piano s použitím dalších rekvizit pro vyluzování dalších zvuků, to byl nezapomenutelný zážitek...Objevili jsme též jiný vztah tance a hudby, než byl obvyklý. Daleko volnější či rovnoprávnější, což prý se zvlášť uplatňovalo při vzniku." (Paseková 2001: 10)

způsob výuky zopakovala svůj pracovní pobyt v Československu ještě několikrát.¹⁴⁰ V roce 1983 vedla své lekce ve VUSu i pedagožka a choreografka Kedzie Penfieldová z Velké Británie. O dva roky později v květnu 1985 se v rámci předem dohodnuté spolupráce představila v Praze skupina moderního tance z Brooklyn College Conservatory of Music, patřící The City University of New York. V rámci zachování reciprocity byl v srpnu 1987 pražský soubor pozván k hostování na Brooklyn University do USA. V období před sametovou revolucí navštívila Prahu Tonia Shiminová, pedagožka, choreografka a sólová tanečnice v Limon Dance Company, aby zde vedle výuky nastudovala svou již vytvořenou choreografii *Tehillim* na hudbu Steve Reicha.¹⁴¹

Skupina moderního tance VUS UK několikrát spolupracovala s umělci filmového a hudebního průmyslu,¹⁴² což přineslo zúčastněným nenahraditelné zkušenosti a částečně i finanční podporu souboru.

Dalším důležitým momentem ve vývoji byla změna zřizovatele souboru v roce 1977. Místo původního Ústředního výboru odborového svazu zaměstnanců školství a kultury se jím nově stal Rektorát Univerzity Karlovy v čele s rektorem Zdeňkem Češkou. Taneční skupina se vymanila z přísného dohledu socialistické cenzury, přesto v každém jejím zahraničním výjezdu musel být přítomen garant vykonávající ideový dohled.¹⁴³ Martin Kolda upozorňuje na důležitý moment,

¹⁴⁰ Alice Condodinaová přijela do Prahy opět v roce 1985, kdy nastudovala se souborem Tanečního divadla Praha *Divoké písně* (hudba Tony Ackerman) nebo v roce 1988, aby vedla seminář moderního tance v rámci Mezinárodního týdne tance. (Divíšková 1994: 10-12)

¹⁴¹ Detailní výčet dalších zahraničních pedagogů, působících choreografů, výměnných pobytů a prezentace souborových choreografií na domácích i mezinárodních festivalech je přehledně zpracován v bakalářské práci *Historie Vysokoškolského uměleckého souboru UK* studenta taneční vědy na katedře tance na HAMU Martina Koldy.

¹⁴² Taneční složka VUSu se například zúčastnila projektu Václava Neckáře *Planetárium*, kde choreografii vytvořili Jan Hartmann a Zdeněk Prokeš. Jan Hartmann byl jako choreograf osloven také známým filmovým režisérem Vladimírem Sísem ke spolupráci na později slavném filmu *Balada pro banditu*. Natáčení se jako komparz účastnil i soubor. K další filmovým zkušenostem se řadí práce například na filmech *Straka v hrsti* Juraje Herze, *Má láska s Jakubem* VáclavatějkyMatějky, *Rozčarování* Jiřího Adamce. (srv. Kolda 2011: 26)

¹⁴³ Interview s Ivankou Kubicovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. Praha, 19. prosince 2014.

jenž se pojí k této institucionální výměně. Tím, že její „bezúhonnost“ nyní zaručovala univerzita, u níž se politicky akceptovala mezinárodní spolupráce, tak se taneční skupině VUS otevřely nové možnosti „jako bylo například snazší udělení povolení k cestám do zahraničí, či oficiální možnost zvat zahraniční pedagogy.“ (Kolda 2011: 21). Tento druh „příležitostí“ se stal pro další vývoj souboru jako celku i osobní zkušenosti konkrétních jednotlivců inspirující a formující zároveň.

Eva Černá a po svém příchodu do VUSu v roce 1982 i Karel Vaněk se brzy zařadili mezi členy tzv. základního kádru. Obohacení a jejich interpretační růst souvisel tedy i s účastí na zahraničních amatérských soutěžních přehlídkách a tam navštívených seminářích nebo výměnných pobytech. Se souborem se představili na několika mezinárodních festivalech a soutěžích v zahraničí, např. v roce 1982¹⁴⁴ na International Councours de Chorégraphie de Nyon ve Švýcarsku¹⁴⁵ nebo na 13. Choreographischer Wettbewerb v rámci 24. Internationale Sommer-Akademie des Tanzes Köln či o rok později na Wiener Ballettwerkstatt - Junge Choreographen. V témže čase VUS zorganizoval týdenní zájezd do Moskvy, kterého se oba zúčastnili. V létě 1983 se soubor přesunul z Východu na Západ. Spolu s dalšími vybranými členy VUSu získali bezplatné stipendium, jež je opravňovalo absolvovat letní taneční workshopy pořádané London Contemporary Dance School¹⁴⁶. Souboru byla zároveň dána příležitost prezentovat ve dvou večerech 3. a 4. srpna 1983 v londýnském The Place Theatre několik svých repertoárových představení¹⁴⁷. Konkrétně Karel

¹⁴⁴ Eva Černá se představila na tom to festivalu již o rok dříve (5. - 9. 11. 1981) a to ve dvanáctiminutové kompozici Marcely Benoniové *Svatyně slunce*. Tato choreografie získala 4. cenu a čestné uznání poroty v kategorii souborů. Marcela Benoniová se stala laureátkou. (AS 1982:11)

¹⁴⁵ Poslední souborová účast na této soutěžní přehlídce byla zaznamenána režisérem Janem Bonaventurou a kameramanem Janem Ostenem v dokumentárním filmu *VUS UK tančí*.

¹⁴⁶ Karel Vaněk se zúčastnil letních kurzů LCDS také v roce 1987 a 1990.

¹⁴⁷ Jednalo se o tyto choreografie *Akt* (chor. Ivanka Kubicová, hudba Alexej Fried), *Ebony concerto* (chor. Pavel Šmok, hudba Igor Stravinský), *Fobie* (chor. Marcela Benoniová, hudba Zdeněk Matějů), *Láska a smrt* (chor. Marcela Benoniová, hudba Petr Eben), *Moravská svatba* (chor. Jan Hartmann, hudba Alexej Fried), *Noc v Buchaře* (chor. Jan Hartmann, hudba Carlos Santana), *Reminiscence* (chor. Jan Hartmann, hudba Jiří Stivín), *Svědomy* (chor. Jan Hartmann,

Vaněk s Evou Černou se představili v choreografiích *Láska a smrt*, *Moravská svatba*, *Akt*, Eva Černá také v *Reminiscenci* a Karel Vaněk ve *Fobii*, *Ebony Concerto* a *Trojkoncertinu*, které mělo v Londýně svou světovou premiéru, jak podotýká Ivanka Kubicová.¹⁴⁸

4.1.2 Laterna Magika a jiné umělecké výzvy

V roce 1984 Eva Černá s Karlem Vaňkem odešli z taneční skupiny VUS a na doporučení Marcely Benoniové, která nastoupila na pozici choreografky a pedagožky moderního tance souboru Laterny Magiky,¹⁴⁹ zde byli přijati jako elévové. V angažmá setrvali až do roku 1990. Zpočátku se objevovali jen jako další alternace v již hraných repertoárových inscenacích, např. *Jednoho dne v Praze*, *Kouzelný cirkus*. Teprve v tanečně-divadelním opusu *Pragensia. Vox Clamantis*¹⁵⁰ choreografky Marcely Benoniové a hudebníka Petra Ebena se rozkryly jejich skutečné interpretační kvality. Byli součástí vzniku a aktivně na něm svou invencí participovali. Taneční kritička Jiřina Mlíkovská na adresu jejich interpretačního projevu v části zvané *Intermezzo* do Tanečních listů napsala: „choreografka i interpreti jsou spojeni znalostí výrazových prostředků, kterými pracují: tedy nejen tvar a rytmus pohybu, ale i dynamika velice odstíněná, dynamika dobývající nový prostor pro účinnost tance. Škoda, že celý soubor neovládá tak do hloubky techniku, kterou se vyjadřuje choreografka, jako tito dva interpreti *Intermezza*.” (Mlíkovská 1986: 8) Byli zapamatovatelnými i v

hudba William Bukový), *Šepoty a výkřiky* (chor. Jan Hartmann, hudba Štěpán Rak), *Trojkoncertino* (chor. Ivanka Kubicová, hudba Alexej Fried).

¹⁴⁸ Interview s Ivankou Kubicovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. Praha, 19. prosince 2014.

¹⁴⁹ Marcela Benoniová rovněž v roce 1984 opustila taneční skupinu VUSu UK a začala působit jako pedagog moderního tance a choreograf souboru Laterny Magiky. Jejím prvním opusem, kterým na sebe zde upozornila, byla *Pragensia. Vox Clamantis*.

¹⁵⁰ Představení *Pragensia. Vox clamantis* mělo premiéru 4. dubna 1985 na scéně Laterny Magiky v Praze. Hudbu zkomponoval Petr Eben. Scénografem byl Jindřich Smetana. Zvuk řídil Ivo Špajl. Kostýmy navrhla Pavla Michálková.

jiných choreografiích Laterny magiky, například *Orbis Pictus* (chor. Marcela Benoniová, 1986) nebo *Odysseus* (chor. Ondřej Šoth, 1987). K jejich nezaměnitelnému interpretačnímu projevu, kterým na sebe od počátku upozorňovali, časem totiž přibyla zdokonalující se taneční technika, jež jim umožnila opustit amatérskou taneční scénu a přestoupit do té profesionální¹⁵¹. V rámci souboru VUS to byl do té doby jev více méně ojedinělý a podle názoru Karla Vaňka ze strany vedení VUSu nepříliš ochotně podporovaný. Koncem osmdesátých let se stále častěji setkáváme se vznikem profesionálních moderních tanečních souborů, např. Unia Nova, kterou v roce 1988 založil Jan Hartmann po svém odchodu z VUSu a přivedl do ní jeho bývalé členy Evu Jeníčkovou, Petra Zusku nebo Jana Kodeta. (Nováková 1989b: 8)

V letech 1986-1987 Eva Černá a Karel Vaněk vystupovali ve večerech profesionálního tanečního souboru *Paraboly*¹⁵², organizovaného a vedeného Marcelou Benoniovou. Autory tanečních inscenací uvedených tímto souborem byli zahraniční choreografové Čechoameričanka Helena Ackermanová a Švýcar Alain Bernard. Prvně zmiňovaná pro ně vytvořila dvě díla, trio¹⁵³ *Hodina vlka* (hudba Tony Ackerman) a duet *Okna* (hudba Tony Ackerman, Frederik Chopin), a druhý autor pouze jeden kratší opus a to *Děti snů* (hudba Supertramp). V roce 1989 krátce Eva Černá a Karel Vaněk spolupracovali s *Baletem deseti*, obdobným tanečním uskupením jako byly *Paraboly*, soustředěného kolem choreografa Daniela Wiesnera a tvořeného sólisty předních českých divadel – Laterny Magiky v Praze, Národního divadla v Brně a v Ostravě a dvou členů Studia komorního tance (mezi nimi byla i Lenka Flory). Dvouleté trvání tohoto volného sdružení bylo ukončeno po návratu ze zahraničního zájezdu z Malty v roce 1989.

¹⁵¹ V roce 1985 se nástupem do Laterny Magiky profesionalizoval další člen VUSu René Netopilík

¹⁵² Profesionální taneční agenturní soubor *Paraboly* vedený Marcelou Benoniovou v letech 1984-1988. Jeho název je inspirovaný stejnojmennou skladbou Bohuslava Martinů, na níž choreografka vytvořila jedno z repertoárových opusů. Soubor tvořili především sólisté Národního divadla a Laterny magiky. (Holeňová 2001: 243)

¹⁵³ Na tomto triu se interpretačně podíleli vedle Evy Černé a Karla Vaňka také René Netopilík.

Eva Černá účinkovala v roce 1986 také v poetické vinárně Viola ve scénickém tvaru básnické sbírky Jaromíra Pelce Kufr kouzelníka Boska s názvem *Požár na obloze* a podtitulem *Zaklínání na téma láska a rozvod*. Hra byla uvedena v režii Vladimíra Mertvy, kultovního folkového písničkáře, s herci Taťjánou Medveckou, Michalem Pavlatou a zpěvákem Vladimírem Mišíkem.

Rozhodnutí o taneční profesionalizaci nikdy Evě Černé ani Karlu Vaňkovi nezabránilo se interpretačně podílet na dvou inscenacích amatérského souboru *Studio pohybového divadla*, vedeného Ninou Vangeli. V nastudovaném díle *Requiem* na sebe svým projevem výrazně upozornila zejména Eva Černá, o čemž svědčí i následující věty z recenze: „zejména hostující Evě Černé z *Laterny Magiky* zde byla dána možnost, aby spojila silný citový obsah s vyspělou taneční technikou. Předvedla vynikající, vnitřně i formálně vyvážený výkon.“ (Dohnalová 1990: 18) Tato inscenace, premiérovaná 25. listopadu 1987, je považována za jedno z nejzralejších děl *Studia*. Jeho kompozice se opírá o strukturu Dvořákovy zádušní mše. Byla tvořena třinácti pohybovými obrazy a vypovídá o pocitech z doby padesátých let 20. století. (viz kap. příloha 7.6) V jednom rozhovoru pro *Taneční listy* okomentovala režisérka obsahový záměr této inscenace takto: „mýtus české velikosti se konfrontuje s banalitou životních zkušeností malého děvčátka v této banalitě uvězněného. Vzala jsem si za úkol provokovat a bouřit se proti klaustrofobické společnosti, z níž se stereotypním zvukovým rituálem vytrácí smysl života.“ (Dohnalová 1990: 18) Do jiného myšlenkového světa zavedla diváky i oba tanečníky - Evu Černou a Karla Vaňka - další inscenace *Studia*, vycházející z fyzického herectví a forem tradičního orientálního divadla nó, se stejnojmenným názvem *NO*, složená ze tří her, *Stařena z hory*¹⁵⁴, *Na řece Sumida* a *Dáma Aoi*. (viz kap. příloha 7.7) Premiéra tohoto divadelního kusu, inspirovaného principy butó, se uskutečnila 28. října 1989. Eva Černá a Karel Vaněk v ní měli výrazný taneční part.

¹⁵⁴První část této trilogie *Stařena z hory* byla v roce 1990 uvedena na mezinárodním sympoziu o tradičním japonském divadle v Barbican Centre v Londýně.

Eva Černá s Karlem Vaňkem propojovali svým tancem různé umělecké světy. Velmi úzce spolupracovali s výtvarníkem Jiřím Sozanským a fotografy Pavlem Jasanským, Věroslavem Škrabánkem či Jaroslavem Prokopem.

4.1.3 Příležitosti tanečního vzdělávání

Eva Černá i Karel Vaněk, jak bylo naznačeno, rozšiřovali pole svých aktivit. Profesionalizace ještě více umocnila jejich potřebu dalšího vzdělávání a získávání nových informací. V letech 1992-1996 Eva Černá absolvovala studium pedagogiky moderního tance na katedře tance na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze pod vedením Ivanky Kubicové. Jelikož v této době již profesionálně působila v souboru Choreographisches Theater Freiburg, určitá část jejího studia měla podobu osobního pedagogického výzkumu zaměřeného na téma kontaktní improvizace, která se stala leitmotivem jejich společné práce. Své analytické závěry obohacené o podrobný historický vývoj tohoto choreograficko-pohybového principu shrnula ve své diplomové práci s názvem *Kontaktní improvizace*.

Karla Vaňka přitahovala spíše choreografie, v níž se začal od roku 1990 systematicky vzdělávat na katedře tance na HAMU. Byl přijat do ročníku Pavla Šmoka. Po dvou letech se rozhodl svá studia přerušit v souvislosti se získáním již zmiňovaného německého angažmá.

V létě 1991 byl Karel Vaněk vybrán spolu s dalšími dvěma choreografy z ČSFR Petrem Šimkem a Ondřejem Šothem, aby absolvovali šestitýdenní American Dance Festival¹⁵⁵ na Duke University v Durhamu v Severní Karolíně¹⁵⁶, organizovaný Charlesem Reinhartem. Festival nabízel celou řadu tanečních kurzů, choreografických dílen, repertoárových a kompozičních hodin s

¹⁵⁵ Jedním z cílů, který si American Dance Festival vytýčil, byla systematická „umělecká pomoc“ zemím východního bloku a Československo do této politické sféry tehdy patřilo.

¹⁵⁶ Tradice tohoto festivalu sahá až do léta roku 1934, kdy vznikla Bennington College School of Dance ve státě Vermont a její Letní škola tance, za účasti tehdy předních osobností amerického moderního tance Marthy Grahamové, Doris Humphryové, Hany Holmové a Charlese Weidmana.

pravidelnými neformálními ukázkami prací jejich účastníků a představení předních amerických tanečních souborů. Kromě Dílny mezinárodních choreografů se Karel Vaněk účastnil tzv. technických hodin Merce Cunninghama¹⁵⁷ s Jeffem Slaytonem a Violou Farberovou, lekcí techniky Josého Limona s Betty Jonesovou a Dougem Varonem. Navštěvoval i tzv. netechnické hodiny, např. partnerského tance ve stylu souboru Pilobolus s pedagogy Carol Parkerovou a Jackem Arnoldem a improvizace se Sally Silversovou a s Ismaelem Houstonem Jonesem a kompozice se Stuartem Hodesem. Zážitek z těchto intenzivních týdnů byl pro Karla Vaňka silným inspiračním podnětem k jeho další práci, zaměření a směřování. (Vaněk 1991: 13-15)

4.1.4 Kontaktní improvizace v osobní pedagogické zkušenosti i jako zdroj choreografické inspirace

Jak už bylo naznačeno, Eva Černá záhy po přijetí na obor pedagogika tance na HAMU získala spolu s Karlem Vaňkem angažmá v Choreographisches Theater Freiburg. Své částečné samostudium pojala jako dlouhodobý a systematický pohybový výzkum, zabývající se kontaktní improvizací a partnerským tancem. Zkoumala je z pohledu pedagoga, např. jaký volit způsob výuky, jak strukturovat hodinu etc., i ze svého (jejich) choreografického zájmu, např. uchopení a zpracování různých pohybových zadání.

V rukopisu své seminární práce¹⁵⁸ z druhého ročníku Eva Černá uvedla, že se s kontaktní improvizací seznámila v roce 1984 v rámci lekcí hostující britské pedagožky Kedzie Penfieldové.¹⁵⁹ V témže roce následovala další příležitost –

¹⁵⁷ Karel Vaněk využil pobyt na území USA a hned po ADF absolvoval další šestitýdenní stáž ve studiu Merce Cunninghama v New Yorku.

¹⁵⁸ Rukopis seminární práce Evy Černé vypracovaný v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 5. Seznámení Evy Černé se základními principy kontaktní improvizace a jejich další rozvoj. Soukromý archiv Ivanky Kubické.

¹⁵⁹ Srv. Hošková 1983: 8-9.

seminář s dlouholetou partnerkou Steva Paxtona Nitou Littleovou. Tato setkání měla podobu letmého zhlédnutí a v první chvíli je nedocenila. Zůstala v rovině pouze teoretické. První nesmělý praktický „pokus“ souvisel s přípravami na představení *Pragensia. Vox Clamantis* v Laterně Magice v choreografii Marcely Benoniové. Soustavněji se ale kontaktní improvizací začali s Karlem Vaňkem zabývat až počátkem devadesátých let, kdy vytvořili choreografii *Malé modré nic*. Zprvu byli ovlivněni spoluprací s uměleckou vedoucí kalifornského tanečního uskupení Contraband Sarou Shelton Mannovou,¹⁶⁰ pracovním kontaktem s podobně zaměřenými skupinami v San Francisku, dílnami s Minem Tanakou. Karla Vaňka „poznámenal“ intenzivnější workshop s Carol Parkerovou a Jackem Warderenem v rámci ADF. Nejvlastnější jim byl způsob práce taneční skupiny Pilobolus.¹⁶¹ Postupně však opouštěli od imitace stylu někoho druhého a začali si hledat vlastní cestu - rozvíjení svých nápadů a pohybových principů a postupů. „Klademe si svá vlastní různá omezení (pohybová, emotivní, prostorová), kterými se snažíme zrušit pohybové stereotypy. Zabýváme se manipulací partnera a hledáním co nejefektivnějšího využití energie partnera.“¹⁶²

Intenzivním pohybovým výzkumem se Eva Černá a Karel Vaňek zabývali na pravidelných lekcích ve freiburském divadle, kde jim byl dán k dispozici

¹⁶⁰ *Contraband* bylo uskupení kanadských a amerických performerů a tanečníků založené v San Francisku v roce 1984. Založila jej choreografka Sara Shelton Mannová. Jeho představení charakterizuje multižánrovost a interdisciplinarita (tanec, hudba, akrobacie). V průběhu své existence do devadesátých let vyprodukovalo několik celovečerních představení, např. *Religare*, *the Invisible War*, *Oracle*, *Mandala*, *Mira-Cycle I*, *Mira-Cycle II*, *The Fall*, and *Return to Ordinary Life: Mira-Cycle III*. *Sara Shelton Mann* [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.sarasheltonmann.org/>.

¹⁶¹ *Pilobolus* je taneční skupina založená v roce 1971 studenty z Dartmouth College v New Yorku. Jejich cílem je různými spolupráci překračovat hranice různých uměleckých disciplín a hledat jiné způsoby nazírání na tanec. Zabývají se jak vytvářením tanečních představení, tak výchovou a vzděláním v tomto oboru. *Pilobolus:home* [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.pilobolus.com/home.jsp>.

¹⁶² Rukopis seminární práce Evy Černé vypracovaný v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 2. Seznámení Evy Černé se základními principy kontaktní improvizace a jejich další rozvoj. Soukromý archiv Ivanky Kubicové.

prostor i část souboru. Ze své výuky si pořizovali videozáznamy, dále je analyzovali, rozpracovávali nebo náhodně vzniklé pohybové situace používali jako základ pro další improvizaci. Vytvořili si jednoduchou strukturu hodiny a po určitou dobu ji záměrně opakovali. Vyučovací jednotvárnost vědomě udržována po delší časový úsek a uzavřenost skupiny měly podle nich tanečníkům usnadnit získání potřebných pohybových návyků, důvěru k partnerovi, citlivost při přebírání váhy či odevzdávání své tomu druhému. Tato zhruba půl roční fáze předcházela jiné fázi, v níž byl důraz kladen už daleko více na invenci a tvořivost interpretů samých, odbourání jejich pohybových stereotypů a větší spoléhání na vlastní intuici. Hlavní prostor byl dán přímé interakci tanečníků. Člověk v rámci ní totiž bezprostředněji zapojuje automatismus přirozených reflexů, prohlubuje si smyslové a periferní vnímání a zároveň rozšiřuje jeho hranice. Eva Černá si v průběhu společného pedagogicko-choreografického výzkumu vedla velice pečlivé záznamy o každém ze třinácti pravidelných frekventantů. Zajímaly ji tyto charakteristiky:

1. *jeho/ její taneční studia a počátky*
2. *nejdůležitější angažmá*
3. *technická úroveň*
4. *citlivost v partnerské spolupráci*
5. *jeho/její projev v nejzákladnějších partnerských cvičeních a improvizacích*
6. *případné zvláštnosti, které měly s výukou partnerského tance co společného¹⁶³*

¹⁶³ Rukopis seminární práce Evy Černé vypracovaný v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 4. Struktura hodin kontaktní improvizace, vedených Evou Černou a Karlem Vaňkem, s podrobnou evaluací jednotlivých frekventantů. Soukromý archiv Ivanky Kubicové.

Závěr své studie založené na celoročním sledování věnovala analytickému a zobecňujícímu zhodnocení, týkajícího se nejčastějších chyb tanečníků v rámci partnerského tance, struktury hodiny a její časové dotace. Rovněž si uvědomila, že vedení takto koncipovaných hodin a jejich následné rozборы pro ni bylo velmi cenné, a to jak pro její vlastní pedagogickou zkušenost, tak kvůli teoretickým závěrům, ke kterým dospěla a které obohatily její vlastní interpretační projev.¹⁶⁴

4.1.5 České duo Černá & Vaněk Dance mezi českou a německou scénou

V roce 1991 založili skupinu *Černá & Vaněk Dance*, jejíž předzvěstí byl v roce 1990 jejich první společný duet *Lullaby*¹⁶⁵ pro generační sdružení New Prague Dancers,¹⁶⁶ hodnocený Jaroslavem Schnerchem těmito slovy: „*duet se poněkud vymyká svým pojetím z celkového rámce. Divák ocení čistotu pohybu a kultivované zpracování milostného vztahu.*“ (Schnerch 1991: 7)

V období počátku devadesátých let česko-slovenské taneční prostředí ještě neposkytovalo příliš široké manévrovací pole umělecky pracovních příležitostí pro tak výrazné a talentované interprety moderního tance jako byli oni dva.

¹⁶⁴ Rukopis seminární práce Evy Černé vypracovaný v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 22-23. Struktura hodin kontaktní improvizace, vedených Evou Černou a Karlem Vaňkem, s podrobnou evaluací jednotlivých frekventantů. Soukromý archiv Ivanky Kubické.

¹⁶⁵ Šlo již o rozpracovanou verzi tohoto duetu, původně vytvořeného Karlem Vaňkem pro přijímací zkoušky na obor choreografie katedry tance na HAMU.

¹⁶⁶ *New Prague Dancers* bylo taneční uskupení, které vzniklo na jaře 1990 s proměnlivým počtem tanečníků (někteří z nich dříve působili v Tanečním divadle Praha nebo Laterně Magice) a choreografů, např. Milena Auská, Eva Černá, Irena Janovcová, Monika Rebcová, Martina Zemanová, Ludvík Czital, Karel Vaněk a Jan Vomáčka, jenž soubor zároveň vedl. Jejich prvním společným projektem byl *Czech It Out*, na kterém spolupracovali s americkým choreografem a tanečníkem Robertem Wechslerem a který měl premiéru v divadle Alte Feuerwache v německém Kolíně nad Rýnem v červnu 1990. Předvedený repertoár byl velmi rozmanitý. Druhý a zároveň poslední počin byl komponovaný večer, který připravili společně s newyorskou skupinou Kipos Dance s názvem *Seeds of Law* a jehož premiéra se uskutečnila v Divadle Komedie v roce 1991. Poté skupina zanikla. New Prague Dancers mělo krátké, pouze dvouleté trvání (1990-1991) s malým uměleckým dopadem a významem. Patřilo však mezi první porevoluční pokusy založit taneční soubor s vynikajícími interprety moderního tance. (Holeňová 2001: 219)

Podle názoru Karla Vaňka teprve čas ukázal, že významnější než získání angažmá v Laterně magice pro ně bylo odhodlání jistotu komfortního zázemí opustit, být s vědomím nulové finanční jistoty v daném okamžiku. Odmítali smířit se s pozicí pasivního příjemce invence druhých, odmítali smířit se se svou „ztraceností“ v anonymní divadelní instituci. Měli potřebu vlastní umělecké osobní zpovědi. Rozhodujícím momentem, který podnítil změnu jejich postojů i způsobu uvažování, bylo setkání s ruskou divadelní undergroundovou komunitou *Děrevo*¹⁶⁷, vědomě stírající hranice mezi životem a uměním, přicházející s novou estetikou a morálními hodnotami v době těsně po roce 1989.

Po dvou letech života na volné noze se Eva Černá a Karel Vaněk v roce 1992 rozhodli podepsat nabídku sólistických smluv v Choreographisches Theater Freiburg,¹⁶⁸ které ve městě vystřídal Tanztheater Krisztiny Horvathové. Mladý soubor, sestavený a vedený Pavlem Mikuláštkem,¹⁶⁹ právě zahajoval svou třetí divadelní sezónu. Inspirativní pro něj bylo pojetí tanečního divadla

¹⁶⁷ *Děrevo* byla petrohradská (tehdy leningradská) avantgardní divadelní skupina založena Antonem Adasinskym, která u nás v roce 1990 požádala o umělecký azyl a získala ho. Sídli na objektu na ulici Branická 41 (nynější sídlo Konzervatoře Duncan Centre). Zabyvali se japonským tancem butó, který přetavilo do vlastních ruských divadelních kořenů a zkušeností. V pojetí *Děrevo* je divadlo spíše rituálem, tj. absolutním prožitkem stavu teď a tady, kdy je vše koncentrováno pouze na aktuální přítomnost. Neusilovalo o vyvolání iluzí cizích lidských příběhů. Nabízeli vlastní příběhy skrze něž hledali sama sebe. A toto hlubinné hledání a procházení vnitřními, mnohdy zasutými, prostory člověka, *Děrevo* ve svých divácích evokuje. Inspiruje je hravost nemluvnat, první slyšené zvuky, první pohyby, nehybnost, sny, pocity rovnováhy náměsíčníků etc. (Dvořák 2000: 62-63), *DEREVO e-life - About/O. Butó japonský tanec v ČR* [online]. 14.5. 2006. [cit. 2015-06-11]. Dostupné z: <http://www.derevo.org/live/about>.

¹⁶⁸ Tuto nabídku dostali přímo od Pavla Mikuláštky poté, co zhlédl premiéru jejich choreografie *Více či méně milostné tance*

¹⁶⁹ Pavel MIKULÁŠTÍK (1942) studoval na tanečním oddělení Státní konzervatoře v Praze, kterou však nedokončil. Po krátkém působení na českých baletních scénách v roce 1968 emigroval. Jeho umělecký růst obohatily rozmanité zahraniční zkušenosti získané na různých evropských scénách, kde působil jako tanečník, např. berlínský Metropol Theater, Komisches Oper, divadlo v rakouském Štýrském Hradci, amsterodamský Stadsschouwburg, Theater Basel ve Švýcarsku (kde tehdy byl uměleckým šéfem Pavel Šmok). Největší vliv na něj měli dva němečtí choreografové, Gerhard Bohner v Darmstadtu a Johann Kresnik v Brémách, kde strávil tři roky. Jako interpret opustil scénu po patnáctileté praxi kvůli zranění. Začal se věnovat choreografii a jeho umělecké aktivity se rozšířily až do oblasti činoherní a operní režie. Po pětiletém vedení divadla pro mládež v Mannheimu *Schnawl* jej oslovil intendant freiburského divadla Friedrich Schirmer. V roce 1990 Pavel Mikuláštko založil své Choreographisches Theater Freiburg, odkud v roce 1997 přešel celý soubor pod stejným názvem Choreographisches Theater do Bonnu.

Johanna Kresnika, proto také Pavel Mikuláščík usiloval o tzv. syntetické neboli totální divadlo, spojující tanec, pantomimu, akrobacii, slovo, hudbu a výtvarné umění. Podle něj by divadlo nemělo problémy řešit, ale neustálým kladením otázek burcovat sebe i diváka ze společensko-politické letargie. (Paseková 1992: 4) V tomto duchu se nesla témata Mikuláščíkových inscenací a způsob práce. Nový freiburský soubor čítal dvanáct stálých členů,¹⁷⁰ profesionálních jevištních umělců.¹⁷¹ Eva Černá se ve své seminární práci konkrétně zmiňuje o tom, že „skupina trénuje 5-6 krát týdně pravidelně balet a tai-chi-chuan a střídavě hlasová cvičení, partnerskou techniku a improvizaci, akrobacii, občas v intenzivním semináři moderní techniky (nejčastěji Limon). V období před premiérou se tréninky zúží na balet, tai-chi a sobotní hlasová cvičení, případně zpěv a hru na nástroj.“ Eva Černá s Karlem Vaňkem dostali jedinečnou příležitost vyučovat v souboru kontaktní improvizaci, která se stala základem jejich pohybového vyjadřování.

O pět let později, v roce 1997, se oba přesunuli za Pavlem Mikuláščíkem do Bonnu, nikoli však již na plný úvazek. Potřebovali čas, aby mohli pokračovat také ve své vlastní choreografické práci. V souboru setrvali až do roku 2002.

Pod vedením Pavla Mikuláščíka se Karel Vaněk a Eva Černá prezentovali v řadě rolí. Nesmazatelně se do povědomí diváků zapsali například ztvárněním kontroverzních postav teroristy Wolfganga Gramse a jedné z čelných teroristické organizace představitelky RAF (Rote Armee Fraktion) Brigit Hogefeldové v politicky radikálním představení *Tator – Sedm smrtí Wolfganga G.* Inspirací k této inscenaci, jejíž premiéra se uskutečnila v roce 1994, byla skutečná událost zabití hledaného teroristy a smrt policejního komisaře v rámci zásahu na malém nádraží v provinčním meklenburském městečku Bad

¹⁷⁰ Eva Černá a Karel Vaněk nebyli jedinými českými interprety. Od počátku v Choreografickém divadle působili Vladimír Kloubek, dlouholetý sólista v souboru Pražského komorního baletu Pavla Šmoka, a Jiří Sova, mim, herec a vynikající stepař, jenž spolupracoval s pantomimickým souborem v Divadle Na zábradlí, se Ctiborem Turbou v jeho Alfrédu a spol. (Kloubková 1991: 15-17)

¹⁷¹ V němčině tomu odpovídá slovo „Darsteller“, což znamená „představitel“ a je tím míněn jakýkoli jevištní umělec.

Klein.(Kloubková 1994: 12) Karel Vaněk v rozhovoru zároveň připomíná také první a hned titulní roli Evy Černé *Esther* (1992) ve stejnojmenné Mikuláščíkové inscenaci nebo ústřední postavu v choreografii *Mondprinzessin* (1996) a *Mata Hari* (2001).¹⁷² Ivana Kloubková v Tanečních listech na adresu Evy Černé, ztvárňující biblickou postavu *Esthe*, napsala následující slova: „*Představení bezesporu vévodí výkon Evy Černé. Eva Černá je koncentrovaná od samého počátku a dává svou nenávist, trpělivou podřízenost, odpor, vražednou odvahu a zoufalství. Její postava se vyvíjí v závěrečném sólu, kdy zůstává se zcela již apatickým králem na jevišti sama a rekapituluje sekvence svého, jinými manipulovaného života. Chce bojovat dále, ale ztrácí sílu.*“ (Kloubková 1993b: 5) Velkou výzvou a kritikou pozitivně hodnocenou kreačí byla pro Karla Vaňka taneční interpretace postavy Karla Rossmanna v Kafkově *Americe* s podtitulem *Choreografické divadlo podle četby románu Franze Kafky* (1993). (Kloubková 1993a: 4-5)

S českým prostředím Eva Černá s Karlem Vaňkem nikdy neztratili kontakt a opakovaně se se svou tvorbou vraceli do Prahy. Měli zde poměrně početné publikum a velkou oblibu, o čem svědčí i Cena diváka České taneční platformy z roku 2002 za choreografii *'Adááhání - Desert Blues* a stejná cena o pět let později za dílo *No Fear, No Dier*. Seznam složený z jednotlivých titulů společné produkce skupiny Černá & Vaněk Dance je dlouhý a obsahuje řadu úspěšných a oceněných choreografií. Otevírá jej velmi oceňované a průlomové dílo *Malé modré nic* (1991), následují *Více či méně milostné tance* (1992), po jejichž premiéře přišla nabídka pracovní spolupráce s Pavlem Mikuláščíkem, nebo choreografie *Applegames* (1996), jež na evropském divadelním festivalu „Euro-scene-Leipzig 97“ byla hodnocena jako „nejpřesvědčivější festivalový zážitek“. V Čechách byl uveden v rámci *Entrée k tanci* v Hradci Králové a v Divadle Duncan Centre. Ve výčtu následuje *No Entry!* (1997) a *Privat-Café* (1998).

Oba umělecky spojovala nejen tvůrčí práce na společných choreografiích, jež vznikaly především pod režijním dohledem Karla Vaňka, ale i jejich vysoké

¹⁷² Viz kap. příloha 7.8

pedagogické kvality a společný dlouhodobý a intenzivní zájem o kontaktní improvizaci, která představovala spodní tón trvale znějící v jejich tvorbě. Jevištní výpověď se po celá devadesátá léta týkala především křehkých vazeb a psychologických stavů lidského nitra v soužití s druhým. Po určité sebekritické reflexi však na přelomu tisíciletí let začali hledat další dosud nevyzkoušené tvůrčí postupy a pohybové principy, svou pozornost obrátili i k jiným tématům než bylo to dosavadní - vztah muže a ženy v jeho různých polohách. Z tohoto důvodu tato tvůrčí dvojice od roku 1999 zvala k pohostinské spolupráci další umělce a vytvářela až dvě premiéry ročně. První choreografií, na níž participovali i jiní tvůrci, byla práce *Stop Making Sense* (1999), uvedena v rámci Tance Praha v divadle Ponec. V roce 2000 vznikla díla *Goblins* a *Happy Hour*. Druhá z nich byla nominována na Tanzplattform Deutschland 2002 v Lipsku jako jedna z nejzajímavějších německých produkcí a byla také uvedena na festivalu Tanec Praha. V následujícím roce vytvořili již zmíněnou choreografii *'Adááhání-Desert Blues* (2001), dále pak díla *Scattered Dances* a *Nomen nescio* (2002), *Mirage* (2003), *Equinox* (2004, jako jediné nikdy nebylo uvedeno v Čechách), *No Fear, No Die* (2005) a *BodyCheck* (2007), odvážný pohled na stárnutí těla.

Choreografický rukopis Karla Vaňka a jeho schopnost uměleckého zpracování témat zaujalo vedení souboru Schweizer Kammerballett, jež mu dalo příležitost vytvořit choreografii *Jephthe* (1994). Stejně se „zachovalo“ i jeho domovské divadlo v Bonnu. Inscenoval několik celovečerních tanečních představení, v nichž využil celý soubor, a to *Intermundium* (1999), *Es reut mich f...* (2000) a *Hidden* (2002). V roce 2008 pro skupinu Aura z Litvy vytvořil choreografii s názvem *Interiors*.

Vedle choreografického potenciálu to byl již zmiňovaný pedagogický um, který činil tuto dvojici zajímavou a vyhledávanou. Karel Vaněk byl v roce 1996 jmenován ředitelem skandinávského choreografického workshopu New Dance „Danse 96“ ve Stockholmu. Oba umělci dostali v srpnu 2003 pozvání, aby vedli mezinárodní taneční dílnu na Festivalu Jünger Künstler při wagnerovském festivalu v Bayreuthu. Pravidelně také pedagogicky spolupracovali formou workshopů s divadlem mladých „JungeBühneBonn“. I své „návraty domů“ často spojili s organizováním seminářů kontaktní improvizace.

4.1.6 Krátký životopisný epilog

V současné době Karel Vaněk pracuje jako programový ředitel pro tanec v kulturním centru Brotfabrik v Bonnu a zároveň vyučuje taneční divadlo na Alanus Hochschule v Bonnu-Alfteru.

Eva Černá v červnu 2008 zemřela po dlouhé a těžké nemoci. Představení s názvem *Orphans*, za které Karel Vaněk obdržel Cenu diváka České taneční platformy 2009, věnoval právě jí.

Od roku 2010 pracuje Karel Vaněk opět pod hlavičkou *Černá & Vaněk Dance*. Jeho uměleckým partnerem je dramaturg Quido Preuss, s ním již vytvořil řadu tanečních inscenací a v některých se objevili i čeští či slovenští interpreti, konkrétně v *Tanzhuren* (2013) se představili Lucia Kašiarová a Lukáš Lepold. Choregrafie *Endless Refill* (2013) byla nedávno nominována na Tanzpreis des Landes Baden-Württemberg 2015.

4.1.7 Analýza choreografie *Malé modré nic*

Malé modré nic

Živý dialog tance a hudby

choreografie: Karel Vaněk

interpretace: Eva Černá, Karel Vaněk

hudba: Irena a Vojtěch Havlovi

světelný design: Vojtěch Kopecký

premiéra: 6. března 1991 ve studiu Rampa OKD v Praze¹⁷³

délka choreografie na záznamu: 70 minut

záznam představení: říjen 1991 (Byl pořízen před odletem dua Černá&Vaněk¹⁷⁴ na litevském festivalu III. International Modern Dance Festival Kaunas. Natáčel se v neautentickém čase a ve scénografických kulisách rozložených hudebních nástrojů, které neodpovídaly realitě divadelního představení vzhledem k jejich častému přeskupování).

¹⁷³ Studio Rampa OKD se nacházelo na adrese Branická 41, Praha 4- Bráník, tzn. v dnešních prostorách Konzervatoře Duncan Centrum.

¹⁷⁴ Důvodem pořízení záznamu bylo, že festivalu v litevském Kaunasu se nemohli účastnit hudebníci manželé Havlovy.



Malé modré nic bylo prezentováno jako choreografie z tvorby dua **Černá&Vaněk** nebo také z produkce uskupení **2+2**, což v rámci tohoto díla odkazovalo k důležitosti a umělecké rovnocennosti tanečních (Karla Vaňka a Evy Černé) a hudebních (Ireny a Vojtěcha Havlovy) interpretů¹⁷⁵. Nepřímým potvrzením je i podtitul uváděný k názvu *živý dialog tance a hudby*.

V roce 1991 tato choreografie získala v anketě divadelních kritiků¹⁷⁶ Cenu československých tanečních kritiků jako nejlepší představení roku a oba interpreti byli zároveň oceněni titulem Tanečníci roku. První zahraniční repríza této inscenace se uskutečnila již 14. dubna 1991 v Norimberku (dp 1991: 4). Koncem října 1991 se duo Černá&Vaněk účastnilo litevského tanečního festivalu *III. International Modern Dance Festival Kaunas*, jehož ředitel zaslal osobní dopis tehdejšímu prezidentovi ČSFR Václavu Havlovi a vyzdvihl v něm vysokou profesionální úroveň interpretů a uměleckou výpověď jejich představení.¹⁷⁷ (viz. kap. příloha 7.9) V listopadu 1991 navštívili s touto choreografií taneční festival *Tanz in Stücken* v Curichu. V březnu 1992 se fotografie Pavla Štolla z této choreografie objevila na titulní stránce *Tanečních listů* spolu v pořadí už několikátou pochvalnou recenzí. (Gremlicová 1992: 6-7; Petišková 1992: 4-5; Vangeli 1991: 60-70) Její autorka Dorota Gremlicová ji napsala z představení zhlédnutého v rámci festivalu *Mimos*, uvedeného na podzim roku 1991.¹⁷⁸ V dubnu 1992 bylo uskupení 2+2 pozváno s taneční inscenací *Malé modré nic* na mezinárodní hudební festival *La quinzaine de violoncelle* do kanadského

¹⁷⁵ Název *Malé modré nic* byl vypůjčen z již vydaného CD Ireny a Vojtěcha Havlových, jejichž skladby zazněly i během představení.

¹⁷⁶ Anketa divadelních kritiků...co mě zaujalo ve II. čtvrtletí 1991. In *Scéna*, 1991, roč. XVI, č. 16, s. 3. ISSN 0139-5386. Anketa divadelních kritiků...co mě zaujalo ve III. a IV. čtvrtletí 1991. In *Scéna*, 1992, roč. XVII, č.1, s. 3. ISSN 0139-5386. Autor není uveden.

¹⁷⁷ Tento festival se uskutečnil ve dnech 22. -27. 10. 1991, kde na představení *Malé modré nic* byla napsána velmi kladná recenze. Bužinskaite, Vilma. *Apie Evą ir Karelą*. 1991, m. lapkričio 16d., šeštadienis. (viz kap. příloha 7.10)

¹⁷⁸ Mezinárodní festival pohybového divadla MIMOS se konal od 9. -25. 11.1991 v Praze, Brně a Bratislavě. Byl obdobou stejnojmenného festivalu, který se pravidelně od roku 1982 konal v jihofrancouzském městě Perigueux. Hlavním iniciátorem obou akcí byl teatrolog a člen Slovenské akademie věd Peter Bu, od roku 1968 žijící ve Francii. (Petišková 1992: 4-5)

Montrealu. V květnu navštívili *Nuits de la danse* v Paříži a červnu se vrátili na severoamerický kontinent, tentokrát na *Festival from the Ruins* v San Franciscu, kde se prezentovala česká nezávislá umělecká scéna v širším než jen tanečním měřítku¹⁷⁹. V témže roce 1992 ohodnotila porota Soutěžní přehlídky baletní tvorby ČSFR¹⁸⁰ v čele s předsedou Vladimírem Vašutem tento taneční opus jako nejlepší choreografii v kategorii malých forem. (viz kap. příloha 7.11)

Taneční inscenace *Malé modré nic* měla celkem patnáct repríz.¹⁸¹

Byla to však nejen odborná taneční a divadelní obec, ale i široká laická veřejnost napříč generacemi, komu se tato intimní umělecká výpověď pěti lidí¹⁸² vryla do paměti. (Soudě alespoň podle reakcí a hodnocení těch, kteří toto dílo viděli, a pro něž to byl ojedinělý zážitek.) V dobových recenzích se opakovaně objevují formulace o originalitě, vysoké interpretační úrovni, jedinečné souhře pohybu, hudby a světla apod. Dorota Gremlicová ve své již zmiňované reflexi s prozaickým názvem *Malé modré nic* však také píše o „znovuzmagičtění zapomenutých, nepovšimnutých a podceňovaných zážitků a citů, jejich primárnosti a přehlížené samozřejmosti.“ (Gremlicová 1992: 3) Zaujalo ji cosi „obecně lidského“, co z této choreografie promlouvalo k diváků. Sledovali osobní příběh dvou lidí, který i přes svou intimní výpověď zůstal v obecné rovině. Diváci nemuseli mít pocit voyaerů jejich života. Uvědomíme-li si zároveň historický kontext doby počátku devadesátých let v Československu, pochopíme, kam také mohla mířit její slova. Tvář společnosti se viditelně proměňovala. Veřejnost se vyrovnávala s přechodem od centrálně plánovaného

¹⁷⁹ Kromě Dua Černá&Vaněk se zde představili umělci z oborů, např. výtvarného (František Skála, Margita Titlová), hudebního (Už jsme doma) etc.

¹⁸⁰ Soutěžní přehlídku baletní tvorby ČSFR organizovalo Taneční sdružení České republiky. Oficiální dopis s tímto oznámením jim byl zaslán 22. února 1993. Soukromý archiv Karla Vaňka.

¹⁸¹ Na podzim 2015 chystají všichni žijící tvůrci díla *Malé modré nic* ohlédnutí zpět po téměř dvaceti pěti letech v choreografii *Hidden Tracks*, které by mělo být uvedeno v náhradním divadle Alta-Hala 31 v Praze Holešovicích.

¹⁸² Pátým umělcem podepsaným pod konečným tvarem tohoto představení byl světelný designer Vojtěch Kopecký, bývalý člen baletní jednotky Křeč, se kterým Eva Černá a Karel Vaněk spolupracovali již v rámci tanečního uskupení New Prague Dancers.

hospodářství k tržní ekonomice. Pozornost lidí se upírala ke společensko-politickým událostem, které nahloďávaly zažitě stereotypy a nově nastavený systém občas zavrhl i smysluplné hodnoty. Život tepal rychleji a ještě zrychloval. Nezbyval čas na vědomé subjektivní prožívání každodennosti. *Malé modré nic* svým námětem a nespekulativním, uměleckým způsobem zpracování odhalilo právě onu „všeobecnou a nepřiznanou potřebu právě takového odpoutání“ (Gremlicová 1992: 6) Vyplnilo hluchou prázdnotu, která nebyla explicitně pojmenovaná, jen všeobecně pociťována. Podle Karla Vaňka bylo zajímavé zjištění, že mnohé momenty v této inscenaci reprízované s desetiletým odstupem neměli zdaleka takovou působivost a dopad na diváky, jako v době svého vzniku.

Podle Elvíry Němečkové důležitou roli sehrál ještě jeden moment. V tehdejší záplavě skupinových choreografií, vědomě pracujících s energií pohybového unisona, bylo *Malé modré nic* pouze se dvěma interprety spíše vzácným úkazem. Svou křehkostí a zároveň silnou emocionalitou, podbarvenou minimalistickou hudbou Havlových a pohybovým minimalismem¹⁸³, působilo jako zjevení. Tento pocit umocňovaly nepatrné detaily, např. zvuk o sebe přitíkávajících skleněných číší; plamen svíčky, kterému stačí jen lehký závan, aby zhasl.

Představení si pohrávalo s časem. Vědomě jej natahovalo a vytvářelo tak podprahové napětí znovu a znovu vyvolávající očekávání, nemající však v sobě ani neklid ani netrpělivost. Čas jako měřitelná veličina v průběhu představení ztrácel svou reálnou hodnotu. Rozplynul se ve vzájemném imaginárním spolubytí všech zúčastněných – aktérů i svědků jejich jednání. V představení převládalo lenivě tekoucí a málokdy se měnící tempo, umocněné častou pohybovou repeticí. Jen v některých obrazech došlo k nenadálé pohybové

¹⁸³ *Pohybový minimalismus* se vyznačuje repetitivní estetikou, pohybovou úsporností a matematickými postupy v tvorbě. Anna Teresa de Keersmaekerovala je typickým příkladem choreografky, pracující tímto způsobem. Způsob své tvorby komentuje slovy: „co nazývali minimalismem, bylo ve skutečnosti maximem energie. Byla to hojnost vyjádřená velmi malými prostředky a to je tak vzdálené od druhu amerického postmoderního minimalismu, jak jen je to možné. Protože naše práce užívá energii jako dramatickou sílu. Ale ano, bylo tam velmi silné strukturální jádro, které mělo matematicky inspirovaný rámec.“ (Petišková 2005: 94)

eskalaci, jež pak překvapila divákovu pozornost. Motiv časové neukončenosti, typický pro japonský tanec butó, prosákl do díla *Malého modrého nic* podle slov Karla Vaňka¹⁸⁴ z jejich předchozí osobní zkušenosti spolupráce s petrohradským souborem Děrevo.

Tato hudebně-taneční výpověď měřená právě „jiným časem“ zaujala i choreografku Evu Kröschlovou. Po zhlédnutí premiéry zaslala Evě Černé a Karlovi Vaňkovi osobní dopis, v němž citovala úryvek z knihy *Citadela*¹⁸⁵ Saint-Exupéryho. Byl pro ni metaforou nebo něco jako mottem tohoto představení¹⁸⁶: „*Uvědom si však, že pravda vyvstane pozvolna, neboť tu nejde o nalezení vzorce, ale o zrození stromu, a svou roli hraje především čas a ty se musíš stát jiným a zdolat obtížnou horu. Neboť to nové bytí, ta jednota vydobytá z rozličných věcí, se ti nenabídne v podobě rozřešené hádanky, nýbrž v podobě usmířených rozporů a vyléčených ran. A její sílu poznáš teprve, až se uskuteční. Proto jsem vždycky za to nejcennější pro člověka považoval dva příliš zapomenuté bohy: ticho a pomalý rytmus.*“ (viz kap. příloha 7.12)

V konkrétnosti slov je velmi obtížné zachytit to, co všechno tehdy skutečně bylo sdělováno v němém dialogu tančících těl, v pavučině zvuků nejrůznějšího původu, ve strohém a zároveň subtilním osvětlení. Choreografie promlouvala k divákovi především svou přirozeností ve ztvárnění právě „banálních“ jevů běžného života skrze tanečně-hudební obrazy, které se nenápadně rozpouštěly jeden v druhém. *Malé modré nic* konfrontuje různé odstíny citů a emocí ve vztahu muže a ženy. Eva Černá s Karlem Vaňkem je zobrazili bez popisnosti, aniž by se jejich pohybový vyjadřovací materiál ztratil v přílišné abstrakci. Byl to pohybový experiment zasazený do přesné choreografické struktury, v níž se křehká tělesnost obou protagonistů záhy dokázala proměnit v silnou, k tomu druhému směřovanou agresi a opět vymizet, tentokrát třeba do dusivého

¹⁸⁴ Interview s Karlem Vaňkem, tanečníkem, choreografem a jedním ze zakladatelů tanečního dua Černá&Vaňek. Praha, 24. února 2015.

¹⁸⁵ SAINT-EXUPERY Antoine de. *Citadela*. 2. vyd. Praha: Vyšehrad, 1994, 292 s. Překlad Věra Dvořáková.

¹⁸⁶ Dopis byl Evou Kröschlovou zaslán 18. dubna 1991. Soukromý archiv Karla Vaňka.

napětí. Redaktor Václav Kutil svou reflexi v Týdeníku Televize nazval *Experiment na Rampě*. (Kutil 1991: 17) Experiment pro něj vyjadřuje cestu hledání, po které se vypravili i oba protagonisté a navíc legálně připouští možnost omylu. Ve svém pokusu sáhli ke kompoziční a taneční metodě kontaktní improvizace, u nás tehdy nepříliš rozšířené. Sami s ní měli jen krátkou osobní zkušenost, ale o to více jí byli fascinováni. Našli v ní platformu pro objevování netradičního pohybového materiálu různých kvalit a choreografických nápadů.

Pohybová kompozice dokonale souzněla se zvukově strukturovanými plochami. Irena a Vojtěch Havlovi, tišší pozorovatelé dění na jevišti, dokázali citlivě rozeznít atmosféru přítomného okamžiku a umocnit tak vizuální vjem. Z pohárů naplněných vodou, violoncella, perkusí, gongů, zvonkohry, viol de gamba, piana se „tady a teď“ rodil zvuk, linuly se melodie nebo se hudební nástroje umlčely a rozprostřené ticho pak dávalo vyniknout zvuku pohybujících se těl. V tomto dialogu se Irena a Vojtěch Havlovi stali plnohodnotnými partnery tanečním interpretům a slovy Karla Vaňka „*právě oni byli hlavními architekty času*“¹⁸⁷.

Dalším elementem bylo světlo, navržené světelným designérem Vojtěchem Kopeckým. Dokázal jím nejen umocnit náladu daného okamžiku, ale také plasticky formovat scénický prostor a uvádět ho do různých podob a významů. K dispozici měl prázdné černé jeviště s odhalenými stěnami. Syrovost tohoto prostředí doplňovala „jednoduchost scénografických prvků“, které představovaly pouze rozložené hudební nástroje ze dřeva, kovu a skla. Intenzita převládajícího bílého světla byla většinou nižší, odpovídala intimitě zobrazovaných vztahů. S koncem každého obrazu nastala tma.

To „**NIC**“, malé a modré, odkazuje k triviálnosti každodenní existence člověka, která uspává i čas, kde se ale podprahově odehrávají ty nejbolestnější lidské konflikty a získávají nejcennější životní zkušenosti. Modrou barvu má spodní vrstva kostýmu, v případě tanečnice trikot obepínající tělo, v případě

¹⁸⁷ Interview s Karlem Vaňkem, tanečníkem, choreografem a jedním ze zakladatelů tanečního dua Černá&Vaněk. Praha, 24. února 2015.

tanečníka košile. Modrá se více odhaluje jen při pohybu, bezděčně a ledabyle. V charakteristice barev podle Veroniky Vedrové, která barvy a jejich význam zkoumá ve své bakalářské práci jako fenomén v evropské kulturní tradici, je modré barvě přitom přisuzována emocionálně nejintenzivnější působnost, největší metafyzický přesah. Má symbolizovat ticho a touhu, tlumit rozbouřené pocity. (Vedrová 2008: 30) Ostatní části kostýmů interpretů jsou černé – kalhoty a rozepnuté sako, ke kolenům sahající zavazovací sukně a bolerko.

4.1.7.1 Kompoziční struktura díla

Choreografickou strukturu tvoří třináct s prologem a epilogem patnáct obrazů. Jde o krátké do sebe uzavřené životní situace, které se pokaždé ztrácejí ve tmě, aby se z nich vynořil další „příběh“. Obsahová linka je jen lehce načrtnuta. Daleko významnější jsou její skryté podtexty.

Prolog

Prolog se rodí ze tmy, z cinkotu zpola naplněných a zpola vyprázdněných slavnostních číší. Vynořují se siluety čtyř lidí klečících na patách a se skleněnými poháry v ruce, jež pomalu získávají konkrétnější obrysy. Dva světelné pruhy, vybíhající z forbíny paralelně vedle sebe, se z jeviště vytrácí dříve, než se dotknou černé stěny horizontu. Je to prostor určený dvěma hudebníkům- muži a ženě - a jejich nástrojům, umístěných v zadní části jeviště. Stávají se nenápadnými přihlížejícími dvou pohybujících se tanečníků, dvou aktérů jednoho obyčejného společného života, který začíná tam, kde končí ostrá hranice světla. Muž a Žena pomalu vstávají v intimitě přítomí a začíná nepřerušovaný tok tichého našlapování, v němž se vzájemně obcházejí a zároveň rotují kolem své vlastní osy. Jsou jako Měsíc a Země. Jejich oči se střetnou a číše se rozezvučí. Společným točivým pohybem jsou odváděni po přímé lince rovnou k horizontu. Světlo slábne a všichni účastníci tohoto okamžiku se ztrácejí opět ve tmě. Zůstává už jen ozvěna o sebe jemně narážejících číší.

1. obraz

Obraz otevírá zvuk přelévající se vody. On leží na zemi profilem k divákům a jeho končetiny jsou zvednuté vzhůru. Chodidla podepírají Ženu pod rameny, ruce drží její nohy v podkolení oblasti. Muž je oporou Ženě k její vzdušné levitaci. S každým nádechem se její tělo rozpíná do prostoru, s každým výdechem ztrácí sílu a propadá se do mužovy náruče, aniž by se dotkla země. Celá scéna trvá jen krátký okamžik, okamžik soustředěného lidského dechu mizícího s tmou

2. obraz

Žena stojí rozkročená, mává gongem v levé ruce a palicí v pravé jej rozeznívá. Houpavý pohyb paží přirozeně rozkolébal její celé tělo. Žena a Muž stojí zády k sobě. Těla se začnou v monotónně se opakujících záklonech a předklonech přelévat z jednoho na druhé. Občas se Muž pootočí o 90 stupňů, aniž by se narušil kontakt v místě doteku a společné tempo. Ačkoli se pohybové schéma stereotypně opakuje, jeho rytmus graduje změnou úrovně ve vertikální ose, do níž se těla dostávají – z neutrálně střední polohy do hlubokých plié a vysokých relevé. Hudba se dynamizuje spolu s pohybem. Přidává se gong a taneční fráze se ještě více zrychluje, souznění těl zůstává. Do záklonů si pomáhají švihem paží a nohou, pohyb se opticky zvětšuje. Tempo vrcholí a Žena se čtyřikrát vrhne v hlubokém záklonu na rameno muže, stojícího za ní, který ji pokaždé vrací zpět na zem. Gong odpočítává jednotlivé výskoky – jeden, dva, tři, čtyři, ticho a tma.

3. obraz

Další obraz - dvě violoncella a dva smyčce rozechvívající struhy. Dvě těla ve vzájemném vyvažujícím protitahu, který když je porušen, způsobuje pád jednoho z nich. Na poslední chvíli je však zachycen tím druhým z dvojice, pokložen na zem nebo je mu pomáháno do skoku. Jednou Ona „pečuje“ o Něho, podruhé On o Ní. Vzájemně se střídají. Střídá se jejich let a pád. Pohybová vazba se znovu celá opakuje. Podkrešluje ji monotónnost hudebního motivu nostalgické, trochu rozladěné melodie, připomínající tu ze staré hrací skřínky s

točící se rokokovou panenkou. Získává pravidelnost třídobého metra a tanečníci ve valčíkovém držení a valčíkovými kroky mizí ze scény a s nimi i světlo.

4. obraz

Tento obraz je naplněn pouze tóny violoncella, v němž jediným pohybem je pohyb prstů po strunách hudebního nástroje a paží se smyčcem, spontánní a minimalistický tělesný projev hudebníků reagující na rytmus, jehož jsou sami aktéry.

5. obraz

Obraz otevírá ticho. On sedí v kleku na zemi, s pohledem nikoli na Ni, ale odvráceným stranou ji objímá kolena. Uzemňuje její tělo, aby mělo sílu „plout“ vzduchem. Ona se nechává unášet ve stavu beztíže. V hlubokém záklonu se rozhlíží kolem sebe a vidí svět z jiné perspektivy. Poté začne své tělo rozpouštět do podlahy stejně nenápadně, jako do ticha vplouvá zvuk rozechvělého gongu. Její kompaktně držené tělo se roluje po zemi a vzdaluje se od partnera. V dlaních svírá imaginární předmět, poutající její pozornost. Sedá si zády k muži a fascinace tím, co držela, mizí. Vzpomínka se ztratila a Ona se probouzí do reality, v níž se začíná rozhlížet. On po celou dobu klečí bez hnutí, jako by si ani nevšiml, že zmizela. V unylém tempu rolování se k němu vrací. Vklouzne zpět do jeho náruče, oba vstávají a Muž se nechá Ženou odvést pryč z jeviště bez jakéhokoli odporu. Tóny doznívají.

6. obraz

Škrtnutí zápalky a tmou oslepilo nesmělé světlo rozhořívající se svíce. Druhá netaneční scéna je o zpívající ženě, která upřeně hledí do plamene a o muži, který na violoncello, držíc jej jako kytaru, vybrnkává smutnou melodii čehosi pradávného. Tóny náhle zmlknou a rozhostí se ticho. Po pár vteřinách jej přehluší téměř neslyšitelný zvuk fouknutí a sykot zhasínajícího knotu. Tento výjev vyvolává dojem mlhavého preludu, který se nečekaně mihne, aby rychle zapadl do tmy.

7. obraz

Předchozí klidnou atmosféru střídá obraz, v němž „kvílející“ violoncello podporuje vzájemný nesoulad Muže a Ženy, vyjádřený atakujícími a pantomimicky zveličenými gesty rukou i nohou. Jde o stylizaci občas záměrně zpomaleného zápasu dvou lidí, probíhajícího ve světle ohraničené aréně. Shazují se vzájemně na zem, kde jejich až dětsky vyhlížející hádka pokračuje. Chytají se za hlavu, tahají za vlasy, rozverně se válí po zemi. Výjev nese znaky grotesky, která pracuje s naprosto jinou estetikou pohybu. Humornou atmosféru podporuje i na oko hraná hádavost v hudbě.

8. obraz

Tento obraz je naplněn pouze melodií, která se rozvíjí, dramatizuje a graduje za použití violoncella, perkusí a gongů.

9. obraz

Přicházející obraz otevírá „sólo nerozhodnosti“ Ženy, patová situace nastolená vztahem Ženy stojící nejistě uprostřed mezi dvěma muži. Několika stylizovanými kroky a gestem „napřahující se paže“ se přiblíží k jednomu z nich – tanečníkovi. Stojí nevšímavě a nehnutě zády k ní, po celou dobu opřen o zeď. Ona se ihned obrací a dojde do stejné vzdálenosti a stejným pohybem k druhému muži – hudebníkovi. Ten sedí na židli a na violoncello hraje její vlastní pochybnosti. Žena rozvíří svou beznaděj. Točí se kolem vlastní osy s hlavou zakloněnou a pažemi roztaženými. Tento motiv se několikrát opakuje. Pak padá k zemi, aniž by našla řešení. I hudba pokračuje ve stále stejné melodii váhavosti. Prostor se sešeří, bodové světlo míří na Muže u zdi. Také on pomalu mizí ve tmě.

10. obraz

Opět škrtnutá zápalka a světlo svíčky rozhánějící tmu. Znovu jen hudební scéna, jejíž rekvizitou je staré piano zapomenuté u oprýskané zdi. Ona sedí na malé stoličce a hraje něžnou melodii. On se nad ní nakloní a čtyři ruce se rozběhnou po klávesách, tempo se zrychluje, aniž by souznění harmonického celku bylo narušeno. „Sfouknutí“ světla umlčelo i hudbu.

11. obraz

Další malý příběh je uveden gongem. Ona sedí na podlaze bodovým světlem přistižena, jak obřadně cinká prázdnými číslemi, pak vstane a odchází. On se nenápadnými kroky vplíží na okraj světla. Začíná motiv mužovy chůze po obvodu světelného kruhu s pohledem upřeným do míst, kde ještě před chvílí byla. Zrychlením chůze zrychluje hudbu. Ticho. Změní směr a vrhá se do prostoru, v němž ztrácí stabilitu, padá a musí vynakládat značné úsilí znovu vstát. V kontrastu k extatickému tanci působí klid přicházející Ženy. Postaví se za Něj a chce se ho dotknout, ale Muž jí uhýbá a její vyrovnanost si nechce nechat vnutit. Po chvíli rezignuje. Nechá se položit do jejího klína na zem. Ona ho dlouze hladí po vlasech a konejší ho i hudba. Světlo slábne.

12. obraz

Reflektor osvětluje pravý zadní roh místnosti, v němž každý sám uzavřen do vlastního světa se tiskne ke stěně, která je jejich nutnou oporou. Pomalým pohybem rolování se po ní posunují, ale ztrácí sílu. Prudký pád se snaží rychle podchytit a vybalancovat. Po několika pokusech se nakonec ocitají na zemi. V prostoru jsou však ztraceni, hledají jistotu v sobě navzájem, ale nenacházejí ji. Běží proti sobě po diagonále, aby se objali. Nepochopitelně se však minou. Opět padají a znovu se snaží vzájemně zachytit, vzájemně podpořit. V jednom okamžiku se z podchycení toho druhého stává odhození, což umocňuje sílí hlasitost disharmonického zvuku violoncella. Ona je odstrčena ke zdi. Klid. Netečně se o ni opře zády a lhostejně se na něj podívá. On se opakovaně vrhá do její náruče, ale Ona se jej ani nepokusí zachytit. Znovu a znovu jí tak padá k nohám, ačkoli se prostor už dávno ponořil do tmy.

13. obraz

Světla jako pouliční lampy vykouzila atmosféru lehce potemnělého prostoru. Krácejí v něm čtyři lidské postavy s hlavou skloněnou k zemi. Evidentně bloudí. Pod dotekem jejich bosých nohou se ozývá zvuk vrzající podlahy. Hledají své místo. Hudebníci ho nalézají mezi nástroji, tanečníci se zastaví uprostřed jeviště. Stojíce čelem k divákům se kývají ze strany na stranu. Synchronický soulad se střídá s disharmonií. Ona si pokládá hlavu na jeho rameno. On, aniž

by se na ni podíval, Ji bezděčně pohladí a Ona klesá v kolenou. Nachází však stabilitu a vstává. Tento několikrát se opakující výjev se mění v přešlapování kolem sebe s hlavou na rameně toho druhého, s pohledem odvráceným pryč. Muž nabízí Ženě rámě. Úchop de facto slouží k zachycení výpadů, jež se množí, Jejím protáčení, k Jejímu návratu do Jeho náruče. Tempo pohybové i hudební linky se zklidňuje a oba uzavřeni do společných světů se vrací zpět k monotónnímu kymácení. Tento pohyb opakují i vleže na zádech v pozicích jako by objímali imaginární postavu, tělo toho druhého, které je jim tak blízko a přece tak vzdálené.

Epilog

Epilog je opětovým nalezením pohybové rovnováhy a opory v tom druhém doprovázený křehkou klavírní melodií hranou dvěma lidmi. On a Ona ustupují od diváka směrem vzad znovu opakovanými pohybovými motivy z jednotlivých epizod. Je to jako vzpomínka na život. Na této cestě jsou doprovázeni světlem pronikajícím oknem zvenčí, světlem naděje.

4.1.8 Pohybové resumé

Mám-li stručně charakterizovat kvalitu pohybového rukopisu představení *Malé modré nic* umělecké dvojice Eva Černá a Karel Vaněk, tak je nutné znovu připomenout pohybovou úspornost, založenou na častých repeticích. Taneční variace a fráze staví na detailu a jednoduchých pohybových nápadech, vyznívajících však velice přesvědčivě. Jsou až po okraj naplněné vlastním prožitkem interpretů, který buduje atmosféru každého obrazu. Eva Černá a Karel Vaněk „trpěli“ přirozenou schopností vzájemného tělesného naslouchání, které nepotřebovalo slov ani zbytečných vnějších efektů. Přitom však nepozbývali svůj vlastní individuální projev. Oba interpreti měli v době vzniku díla jen malé osobní zkušenosti s kontaktní improvizací, což se projevovalo v hranatosti tvarů nebo v pohybových linkách, kterým často chyběla plasticita a měkkost těla, schopného rychle zpracovat jakýkoli pohybový impuls partnera. V jejich tanečním výrazu tedy stále silně probleskovala pohybová forma

moderních tanečních technik typu techniky Marthy Grahamové, držících tělo v řádu póz a tvarů. *Malé modré nic de facto* snoubilo svět moderního tance s postmoderním, s koncentrovaností a časovou rozvláčností japonského tance butó, narušovanou v několika málo obrazech dynamicky gradujícím pohybem. Byla v něm i určitá syrovost a neučesanost poetiky Piny Bauschové¹⁸⁸, např. scéna Muže vrhajícího se do náruče apaticky vyhlížející Ženy stojící u stěny. *Malé modré nic* bylo dílo, v němž se nesměle rodil současný tanec v Čechách.

¹⁸⁸ Taneční divadlo Piny Bauschové se v Praze představilo v roce 1987 s představením *Svěcení jara* a *Café Müller*. (Beková 1988: 5-6)

4.2 Případová studie č. 2

Lenka Flory: dveře pootevřené tanečnímu divadlu

Pro Lenku Flory (22. ledna 1966) je „*tanec neuvěřitelným médiem jakékoli spolupráce*“. (Lössl 2014: 11) Její pozornost není zaměřena pouze k tvorbě a interpretaci. Tanec vnímá v širších společensko-výchovných souvislostech, dokáže pro něho nadchnout, ovlivnit jeho vývoj, zajistit ho produkčně etc. Lenku Flory charakterizuje obrovské množství energie, která ohromí, tempo, kterému málokdo stačí, zarputilost spojená se spontaneitou v projevu, tvůrčí nápady. Nerada se ohlíží do minulosti. Zajímá ji přítomnost, jež neustále dobíhá budoucnost. Při „návratech do Prahy“ dokázala pokaždé svými aktivitami rozvířit české taneční prostředí a zanechat po sobě nesmazatelnou stopu. Po určité době však také vždy odešla. Stal se z toho de facto její nevědomý osobní rituál.

4.2.1 Cesta k tanci

Lenka Flory od mala vnímala tanec jako přirozenou součást každodenního života. Vplula do něj nenápadně prostřednictvím svoji matky, tanečnice a vynikající pedagožky duncanovského odkazu Evy Blažickové, jejíž hodiny ve Studiu komorního tance II. pravidelně navštěvovala v letech 1985-1988. V roce 1986 na sebe Lenka Flory upozornila svým interpretačním projevem v taneční pasáži elektronické opery Jaroslava Krčka *Nevěstka Raab* v choreografii své matky. Vysokoškolská studia zahájila na Přírodovědné fakultě Karlovy Univerzity v oboru biologie. Strávila na ní pouze tři semestry, protože po zhlédnutí generální zkoušky choreografie *Eros Thanatos* Maurice Bějarta v Národním divadle¹⁸⁹ a po prvním delším uměleckém turné¹⁹⁰ do Německé

¹⁸⁹ „V roce 1987 navštívil francouzský choreograf Maurice Béjart se svým Baletem XX. století Prahu v rámci hudebního festivalu Pražské jaro. Uvedl tehdy devatenáct krátkých baletů, ve

spolkové republiky a Velké Británie se souborem *Isadora Dance Group* si v roce 1987 uvědomila, že „jakkékoli působení v blízkosti jevištních umění je to, co ji přitahuje a naplňuje.“¹⁹¹ U tance už zůstala natrvalo.

4.2.2 Mezi Německem a Belgií

V roce 1988 odešla Lenka Flory do Norimberku, kde pokračovala ve svém tanečním vzdělání na Iwanson Schule v Mnichově a u Immo Buhlové v Norimberku. O pár měsíců později dostala nabídku k angažmá v profesionálním tanečním souboru **Czurda Tanztheater** v severobavorském městě Fürthu v blízkosti Norimberku.¹⁹² S jeho choreografkou a vedoucí Juttou Czurdovou se setkala již dříve v rámci kulturní výměny, konkrétně listopadového hostování Studia komorního tance II. V roce 1984 v Německé spolkové republice a při recipročním pražském hostování Czurda Theater der bewegten Künste z

kterých pod názvem Eros Thanatos nabídl výběr z třicetileté tvůrčí práce svého souboru. Byla jsem se podívat v Národním na generálce a dostalo mě to. Byla jsem nadšená. Nefascinoval mě ani tak Béjartův tanec nebo jeho choreografie, ale prostředí, ve kterém se všechno odehrávalo. Jakým způsobem měl všechno zorganizované, jak to bylo profesionální. Zapůsobila na mne soustředěnost, pracovitost a nasazení souboru jako kompaktního tanečního tělesa. Přišlo to jako osvícení. Tehdy a tam jsem se rozhodla.“ HULEC, Vladimír. *Lenka Flory: Nepatřím nikam, bohužel*. Divadelní noviny [online]. 29. 5. 2013 [cit. 2015-06-12]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/lenka-flory-nepatrim-nikam-bohuzel>.

¹⁹⁰ Cílem této zahraniční cesty Studia komorního tance, jež pro tuto příležitost použilo název *Isadora Dance Group*, bylo představení jejich tvorby a uspořádání workshopů, vedených pedagožkou a choreografkou Evou Blažíčkovou v rámci 37. ročníku festivalu hudby a umění v King's Lynnu ve východní Anglii v Norfolku. Jejich trasa vedla přes NSR, kde se opakoval stejný scénář workshopů. V rámci seminářů Eva Blažíčková nejvíce oslovila frekventanty svou metodikou, založenou na rozvinutých principech duncanismu dosahujících současných forem. (Hošková 1988: 13-14)

¹⁹¹ Interview s Lenkou Flory, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou tanečního souboru *Dejà Donnè*. Praha, 10. května 2015.

¹⁹² Soubor žánru německého tanečního divadla Jutty Czurdové sídlil v nevelkém divadle, které kromě tanečních inscenací nabízelo i pohybové lekce a workshopy.

Forchheimu v dubnu 1985.¹⁹³ Pro tvorbu mladé německé choreografky bylo tehdy charakteristické hledání nových vyjadřovacích prostředků a pohybového materiálu v inspirativním propojení nejrozličnějších druhů jevištního umění. Později to nepřímo v jednom rozhovoru potvrdila i Lenka Flory, když uvedla, že si při práci s Juttou Czurdovou uvědomila nutnost určité interpretační otevřenosti na jevišti. (Novotná 1991: 8-9) K tomu směřovala i koncepce souborových tréninkových lekcí, zaměřených na různé „komponenty“ jevištního projevu. Tanečníci se učili využívat například lidský hlas v jeho rozličných formách (zpěv, mluva, neidentifikovatelné zvuky, neartikulovaný šepot aj.) k snazšímu zvládnutí jednotlivých tanečních prvků. (Michálková 1985: 17) Hlas představoval pro Juttu Czurdovou důležitý element tanečního projevu. Kladla důraz na mimickou práci obličeje a gestikulaci. Soustředila se na pohybový detail či na variabilitu významů, které se odhalují při manipulaci s jedinou rekvizitou. Členové souboru navštěvovali i hodiny aikida.

Během svého tříletého působení v Czurda Tanztheater ve Fürstu (1988-1991) se Lenka Flory objevila ve dvou souborových choreografiích (*Margarita, Hymnen*), ale zároveň ji byl dán prostor k vlastní tvorbě. Po prvním sólovém představení s prozaickým názvem *Solo* následoval duet *Duas Vozes*¹⁹⁴ s Petrou Hellerovou. Příležitost zhlédnout ho měli i čeští diváci v rámci prvního ročníku festivalu Tance Praha a taneční přehlídky tzv. *Dnů tance v Branickém divadle* nazvaných *Hlasy Karla Eiffela*. Tyto malé taneční opusy byly prezentovány v týdnu od 25. do 30. září 1990 jako součást komponovaných večerů třech skupin - Studia komorního tance, Czurda Tanztheater a Skupiny scénického tance

¹⁹³ „Divadlo pohybových umění ve Forchheimu (Czurda Theater der bewegten Künste) 3. dubna 1985 vystoupilo spolu se Studiem komorního tance E.Blažíčkové v pražském Divadle Jiřího Wolkra a den poté samostatně v Branickém divadle pantomimy.“ (Pilková 1985: 15)

¹⁹⁴ „Duas Vozes“ znamená v překladu „Dva hlasy“, konkrétně dvou žen, přičemž důležitější roli hraje „význam zvuků slov než význam slov samých“, jak říká v rozhovoru Lenka Flory. Představení je založeno na dialogu a improvizaci, jakožto pohybové odpovědi na „zvuk“. Pražskou premiéru tančila Renáta Smetanová (provdaná Bártová) z důvodu zranění Lenky Flory. (Novotná 1991: 8)

Domino z Mladé Boleslavi.¹⁹⁵ Produkčně je zajišťovala právě Lenka Flory. (Němečková 1991: 8-9) Představila se nejen jako umělecky tvůrčí osobnost, ale výrazněji se projevila i její energičnost a velmi dobré organizační schopnosti.

V roce 1991 opustila taneční soubor Czurda Tanztheater a po úspěšně absolvovaném konkurzu¹⁹⁶ byla přijata do belgické souboru Ultima Vez choreografa Wima Vandekeybuse, aby se spolupodílela a účinkovala v jeho třetí taneční produkci *Immer das selbe gelogen*¹⁹⁷. Potkala zde i svého budoucího dlouholetého partnera Simone Sandroniho¹⁹⁸. Její dvouleté působení v mezinárodním kontextu tehdejšího Bruselu se zákonitě muselo projevit na jejím celkovém přístupu k divadelní práci, k jevištní prezentaci, na způsobu jejího pohybového vyjadřování, a to v kvalitách spontánnosti, rychlosti, rizika a instinktu v pohybu, něčeho, co slovník současného tance do osmdesátých let 20. století postrádal. Hlavní inspirací Wima Vandekeybuse byli tanečníci, kteří hledali a nabízeli pohybový i myšlenkový materiál. Podle Simone Sandroniho a Lenky Flory se tento způsob práce ukázal v následující produkci se stejnými umělci jako omezující a ustrnulý v pohybových stereotypch interpretů. (Návratová 2001b: 14) Ani v kompozičních postupech se již neprojevovala větší

¹⁹⁵ Czurda Tanztheater se představil v choreografiích „*Karl Friedrich und Menschliche Natur*“ (chor. Beate Höhn), „*Un tour Eiffel*“ (chor. Wübke Rohlf a Luc Toulotte). Studio komorního tance reprezentovalo „*Svítání*“ v choreografii Evy Blažíčkové. V závěrečném večeru se představila Skupina scénického tance Domino z Mladé Boleslavi v tanečním kusu Pavla Červeného.

¹⁹⁶ První část konkurzu se konala přímo v divadle, kde sídlil soubor Czurda Tanztheater, druhá – týdně o půl roku později v Bruselu

¹⁹⁷ Světová premiéra se uskutečnila 18. července 1991 na Sommerszene v Salzburgu, poté následovalo mezinárodní turné.

¹⁹⁸ Simone SANDRONI (1967) je původem Ital. Po studiu na střední umělecké škole oboru sochařství a bez jakéhokoli předchozího tanečního vzdělání uspěl v konkurzu do belgického souboru Ultima Vez, kde se představil v jeho prvotině *What the Body Does not Remember* (1987). Po pěti letech opustil tehdy už světoznámou taneční skupinu, aby v roce 1993 v Bruselu založil vlastní soubor Ernesto, pro nějž vytvořil několik choreografií např. *See me and Suffer* (1993), *Il Lato Dimenticato* (1995), *Strappi Stuzzicanti* (1996). Jeho kariéra se prolнула i s českým prostředím, např. spolupracoval se studenty Duncan Centre v dílech *Get There* (1994), *Sen noci svatojánské* (1999), s Petrem Tycem - *Nenápadná posedlost* (1998), s Ivou Bittovou i jako tanečníci a její skupinou Čikori - *Nečas* (2000). V letech 1996-1998 působil jako tanečník a choreograf italské taneční skupiny *Sosta Palmizi*, kde vytvořil např. taneční dílo *Piume*.

invence ze strany choreografa. Spoléhal na osvědčenost použitých metod, nehledal jiné cesty. V roce 1992 se kromě nich rozhodla odejít velká část souboru. Rok před svým prvním delším „návratem“ do Čech se Lenka Flory stačila ještě představit v choreografii *See me and suffer* bruselského souboru *Ernesto*, nově založeném Simonem Sandronim. Chtěla zůstat svobodná v rozhodování, ničím a nikým neomezována, proto odmítla Sandroniho nabídku tančit v jeho souboru, i když měl tehdy možnost získat stálé finanční dotace od vlády, což se neuskutečnilo, a být v tzv. „druhé vlně“ později slavných belgických souborů, vedených choreografy jako byly například Pierre Droulers, Thomas Hauert, Cie Michèle Anne De Mey.

4.2.3 Návrat do Čech: směřování Konzervatoře Duncan Centre

V roce 1993 Lenka Flory nastoupila jako pedagog současného tance do nově otevřené školy se statutem **Konzervatoře Duncan Centre**, sídlící v prostorách,¹⁹⁹ kde dříve bylo provozováno například alternativní divadlo Rampa, menší scéna Branického divadla pantomimy.²⁰⁰ (ed 1990: 8) Genius loci objektu, jenž se nachází ve staré části Bráníka a dnes je součástí památkové zóny, však nezmizel. Vždy měl (a stále si uchovává) zvláštní charisma, které naplňovala fascinace tančícím tělem a otevřenost pro pohybový experiment.

Konzervatoř Duncan Centre²⁰¹ byla otevřena v září 1992 rozhodnutím Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČSFR na základě konceptu v pedagogickém dokumentu předloženém Evou Blažíčkovou a Společností pro

¹⁹⁹ O přebudování tohoto ne příliš velkého a tehdy zchátralého objektu ve funkční uměleckou školu se zasloužil architekt Ivan Adam.

²⁰⁰ Eva Blažíčková připomněla i jiné kulturní instituce, které zde původně sídlily kino, hospoda s tanečním sálem, Divadlo Jára Cimrmana nebo ředitelství Kulturního domu Praha 4, které v tomto objektu byly vystřídány právě Konzervatoří Duncan Centre. Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnice, choreografka a zakladatelka konzervatoře Duncan Centre. Praha, 17. února 2015.

²⁰¹ Zřizovatelem Konzervatoře Duncan Centre je dnes Magistrát hlavního města Prahy a má podobu příspěvkové organizace. Budova patří městské části Praha 4.

taneční a múzickou výchovu.²⁰² (viz kap. příloha 7.13) Pilotní první dva ročníky tvořili mladí studenti, z nichž někteří krátce předtím působili ve Studiu komorního tance III, například Lea Čapková (provdaná Švejdvá), Barbora Látalová²⁰³, Kristýna Lhotáková, Veronika Šváblová, Jan Beneš a Petr Opavský.²⁰⁴

Podle slov Evy Blažíčkové myšlenka zřízení taneční instituce²⁰⁵, kde namísto pouze specializovaného tréninku tanečníků by bylo vzdělávání založené na celostním (holistickém) přístupu, dozrála paradoxně ještě těsně před revolucí v létě 1989 v Severní Karolíně na American Dance Festival v USA. Potvrdila si zde, že její tvůrčí snahy a celkové směřování je srovnatelné s hlavními vývojovými tendencemi v tanci v některých zejména západních zemích.²⁰⁶

Od původního záměru otevření soukromého tanečního studia Eva Blažíčková upustila poté, co ji zaměstnanec²⁰⁷ na odboru uměleckého školství MŠMT ČSFR ozřejmil všechny nutné náležitosti potřebné k založení státní instituce a podpořil ji v její koncepci. Zároveň byla upozorněna na výběrové řízení vypsané městskou částí Praha 4 na objekt v ulici Branická 41. S koncepcí

²⁰² *Společnost pro taneční a múzickou výchovu* byla založena 26. ledna 1990 s identifikačním číslem 00408361. „Zaměřuje se na organizaci a produkci kulturně-výchovných a uměleckých akcí, divadelních představení, dílen a dalších projektů z oblasti českého a zahraničního současného tance a tanečního divadla. Pořádání odborných seminářů, setkání odborníků z oblasti českého a zahraničního současného tance a tanečního divadla. Vydávání informačních materiálů z kulturně-výchovné a umělecké oblasti.“ Z její výroční zprávy z roku 2010. VÝROČNÍ ZPRÁVA SPOLEČNOSTI PRO TANEČNÍ A MÚZICKOU VÝCHOVU ZA ROK 2010. *Vyr_zpr_2010.pdf* [online]. 2010 [cit. 2015-05-19]. Dostupné z: http://www.duncanct.cz/vyr_zpr_2010.pdf.

²⁰³ Barbora Látalová byla jediná z nich, která původně nebyla členkou Studia komorního tance III.

²⁰⁴ Všichni ze zmiňovaných studentů jsou dodnes činnými umělci v oboru interpretačním, choreografickým či v případě Jana Beneše světelného designu. V těchto oborech dosáhli značných úspěchů i významných ocenění.

²⁰⁵ V záhlaví této instituce by de facto byla idea změny k přístupu k vzdělávání v tomto druhu umění u nás.

²⁰⁶ Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou konzervatoře Duncan Centre. Praha, 17. února 2015.

²⁰⁷ Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou konzervatoře Duncan Centre. Praha, 17. února 2015.

založení Konzervatoře Duncan Centre, kterou zde předložila, zvítězila nad dalšími pěti návrhy. Oficiálnímu aktu založení státní umělecké školy tedy předcházelo několikaleté úsilí její zakladatelky a pár spřízněných lidí, např. Vladimíra Justla, Jarmily Váchové, Jany Hoškové, Noemi Zárubové a souhra náhod.

Trvalým a stále platným mottem této instituce je výchova studentů směřující k umělecky tvůrčí a humanitně vzdělané osobnosti, prostřednictvím kultivace těla tancem²⁰⁸, bezprostřední a opakované zkušenosti s tvůrčím procesem, aktivním poznáváním i jiných uměleckých forem. Tento svobodomyšlný koncept představoval ve své době zcela výjimečnou alternativu k dosavadním možnostem profesionálního tanečního vzdělání u nás. Zatímco stávající konzervatoře se soustředily a pokrývaly zcela výlučně obor taneční interpretace, tato nová umělecko-vzdělávací instituce svou pozornost zacílila především k taneční tvorbě. To je i důvodem, proč v jejích osnovách bylo od prvopočátku, uzavření jednotlivých semestrů podmíněno prezentací studentských choreografických prací na dané téma.²⁰⁹

Studijní program konzervatoře Duncan Centre byl vždy rozvržen do šestiletého studia, ukončeného po čtyřech letech maturitní zkouškou s možností navazujícího dvouletého studia, završeného absolutoriem. Lenka Flory navrhla, aby tyto dva poslední roky patřily nezbytné konfrontaci studentů s tanečním děním v Evropě. Byly koncipovány se záměrem prohloubit jejich tvůrčí schopnosti a tanečně technické dovednosti ve spolupráci se zahraničními lektory v rámci několikátýdenních intenzivních workshopů na půdě Duncan Centra v průběhu 5. ročníku. V zimním semestru 6. ročníku měli získat zkušenosti na

²⁰⁸ V jednom rozhovoru na otázku „Co může tanec dítěti dát?“ odpověděla Eva Blažíčková „Všechno, co do života potřebuje. Především ho narovná. Fyzicky i jako člověka. Dá mu zvláštní citlivost pro věci. Obohatí jeho citovost. Naučí ho myslet sociálně. Naučí ho mít vztahy...má obrovský zdravotní přínos. Je komplexní výchovou jedince.“ (Smugalová 2008b: 11)

²⁰⁹ Jak uvádí Eva Blažíčková posuzování uměleckých výkonů studentů v rámci jejich klausurních prací je velmi obtížné „Mělo by se postihnout jak hledisko divácké, tak, řekla bych, intimní – stav té duše, duše na pochodu, stav tvorby a vývoje toho člověka. Pro mě je určitě kritériem číslo jedna míra individuálního projevu, to, jestli něco nepředstírá, nekopíruje. To považuji za nejdůležitější. A vlastně mě zajímá víc tenhle vývoj jedince, než daný jevištní efekt.“ (Návrátová 2002: 17)

půlročních zahraničních stážích. Zároveň se studenti věnovali rozvoji vlastní pedagogické zkušenosti pod didakticko-metodickým vedením pedagožky Evy Blažíčkové.²¹⁰ Zahájení šestiletého studia vždy bylo podmíněno ukončením základní školní docházky. Podle Evy Blažíčkové člověk musí dosáhnout určité mentální a fyzické úrovně, aby mohl pojmout informace, které mu škola nabízí, osvojit si způsob uvažování a schopnost reflexe svých tvůrčích počínů.²¹¹

Novelou školského zákona v roce 1996 však nastal rozpor mezi šestiletým vzdělávacím systémem konzervatoře Duncan Centre a nově zákonem daným povinným osmiletým studiem na tanečních konzervatořích. Dočasným nouzovým řešením bylo zařazení této konzervatoře pod obor s názvem hudebně-dramatické umění a kódem 82-47-M/001, aniž by se muselo cokoli v obsahové náplni měnit. O téměř deset let později v rámci restrukturalizace školského systému zcela nově vznikly tzv. Klasifikace kmenových oborů vzdělávání a Rámcové vzdělávací programy vydané MŠMT ČR.²¹² Jako jejich vzor pro taneční konzervatoře paradoxně posloužila původní koncepce Evy Blažíčkové z roku 1993.²¹³ Zároveň se tehdy v souvislosti s konzervatořemi

²¹⁰ I pro tento účel vypracovala Eva Blažíčková skripta *Metodika a didaktika taneční výchovy*. (2006) a vydala publikaci *Taneční a pohybová výchova na 1. stupni základní školy. Metodická příručka pro zavádění Taneční a pohybové výchovy do praxe základních škol*. (2011). Jsou výsledkem jejích dlouhodobých praktických zkušeností, zejména s prací s dětským interpretem a tvorbou. Snaží se v nich „Představit tanec jako tvůrčí uměleckou činnost propojenou s lidskou existencí. **Objasnit vrozenou schopnost vyjadřovat se pohybem.** Definovat specifika a trvalé hodnoty tance. **Objasnit sociální hodnoty tance.** Představit tanec jako nedoceněnou výchovnou možnost. **Poukázat na terapeutické možnosti tance a jeho úlohu v prevenci negativismu a kriminality mládeže.** Rozpoznávat zdroje tance v důsledku propojování fyzických, psychických a emocionálních sfér člověka. **Objasnit nezastupitelnou roli improvizace v procesu sebepoznávání a v tvorbě.** Naučit studenty novému pohledu na taneční obor a pochopit zákonitosti fungování celistvé lidské bytosti.“ (Blažíčková 2005: 4)

²¹¹ Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou konzervatoře Duncan Centre. Praha, 17. února 2015.

²¹² Definování a konstrukci Klasifikace kmenových oborů spolu s definováním a ukotvením pojmu Rámcový vzdělávací program vymezuje školský zákon právním předpisem č. 561/2004 Sb. ze dne 24. 9. 2004, nabývající účinnost 1. 1. 2005.

²¹³ Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou konzervatoře Duncan Centre. Praha, 12. května 2015.

podařilo prosadit i šestiletý model tanečního vzdělávání. Konzervatoř Duncan Centre se formálně opět mohla „vrátit“ pod obor taneční umění a kód 82-46-M,P/02.

Konkrétní výuková skladba studijních předmětů byla tvořena pestrou paletou různých tanečních disciplín. Jádrem byly hodiny metody Duncan (vyuč. Eva Blažíčková, Lenka Flory), improvizace a tvorba (vyuč. Eva Blažíčková), klasický tanec (vyuč. Taťana Vreclová) a bojová umění (vyuč. David Bárta). Formou intenzivních workshopů se studenti seznamovali i s dalšími tanečními technikami, jejichž skladba byla každý rok různorodá.²¹⁴

Do způsobu a zaměření výuky Lenky Flory se logicky musely promítnout její pětileté zahraniční interpretační zkušenosti ze souborů i tamní pedagogická praxe. Dbala na preciznost provedení tanečních vazeb a záměrně se soustředila na zvýšení tanečně-technické úrovně studentů, kterou před lety u sebe tolik postrádala.²¹⁵ Z jejího úhlu pohledu neexistuje zásadní rozdíl mezi principy současného tance a principy metody Duncan²¹⁶, tzn. Lenka Flory vyučovala současnou techniku s důrazem na floor work.

Další skupinu předmětů tvořili předměty teoretické, především uměnovědných oborů (dějiny výtvarného umění, hudby, tance a divadla, teorii současného tance) a v neposlední řadě hodiny drama, zpěvu a hry na bicí nástroje. Ačkoli formální rozvrstvení předmětů na odborně taneční a všeobecné bylo zachováno, diskuse o konkrétní koncepci jednotlivých předmětů, jejich obsahu a vzájemné provázanosti či o celkovém pojetí výuky byla a je vedena stále, ve snaze vyhnout se nefunkčnímu zakonzervovanému systému.

Jak už bylo naznačeno, červenou nit, jež se od počátku existence tohoto tanečního ústavu táhne jeho vzdělávacím procesem a je v souladu se základní

²¹⁴ Mezi první taneční pedagogy patřili např. Jan Harmann (technika Marthy Grahamové), Renata Czelichowska (technika Hawkins), Renata Bártová (technika Duncan), Samuel Wuersten (technika Merce Cunninghama), Taťana Vreclová (klasický tanec), Ladislav Vašek a Živana Vajsarová (lidový tanec) etc.

²¹⁵ Interview s Lenkou Flory, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou tanečního souboru *Dejà Donnè*. Praha, 23. září 2014.

²¹⁶ V tréninku Duncan techniky se nepracuje s izolacemi, ale v tvorbě jich lze využít.

ideou rozvoje inteligence těla, představovala výuka principů metody Duncan a improvizace. Podle Evy Blažíčkové znamená kultivaci přirozeného pohybu těla, který vychází z vnitřního obsahu, koncentrace a představivosti nikoli nápodoby vnější formy. Dalším inspiračním zdrojem duncanismu je hledání a nalézání řádu a harmonie, jakožto podstaty lidského bytí. Svobodu přináší teprve pochopení a přijetí řádu věcí, které může člověk opouštět nebo je záměrně popírat, ale nyní již s vědomím důsledků, které to s sebou přináší. Na tuto představu přímo navazuje a umocňuje ji podstata improvizace. V „duncanovském“ pojetí je jí myšlen proces směřující ke spontánnímu a upřímnému projevu těla, v němž není prostor pro spekulativnost, těla, které zároveň však o pohybu přemýšlí. Znamená cestu k umělecké originalitě a původnosti, kdy se tvůrce snaží jedinečným způsobem pohybově uchopit vyjádřit svět a komentovat ho.²¹⁷

4.2.4 Od Projektu progresivních osobností evropského tanečního divadla ke Konfrontaci

Lenka Flory po svém návratu do Prahy na počátku devadesátých let byla jedna z prvních, která na základě své vlastní pětileté zahraniční zkušenosti měla možnost srovnání vývoje v západní Evropě s taneční situací v českém prostoru. Uvědomovala si objektivní důsledek dlouhodobé uzavřenosti a odtrženosti našeho prostředí a tudíž logickou nepropojenost s vývojem současného umění, resp. současného tance. Pokusila se pootevřít dveře k vzájemnému bližšímu poznání se. Její ideou bylo přispět k rozvoji českého tance, obecně rozšířit přehled laické i odborné taneční veřejnosti a obohatit estetické vnímání studentů. Ztělesněním této myšlenky byl její podnět k založení specializovaného periodika *Taneční sezóna – revue současného tance*²¹⁸ v roce 1997 jakožto

²¹⁷ Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou konzervatoře Duncan Centre. Praha, 12. května 2015.

²¹⁸ Od roku 2000 nese tento časopis název *Taneční Zóna*.

platformy pro reflexi aktuálního tanečního dění doma i v zahraničí. Její vize měla novinovou podobu pravidelného čtrnáctideníku, jehož atraktivnost měla spočívat ve flexibilitě, v živosti a současnosti předkládaných informací. Mělo se zabývat také alternativními proudy, mezními a přesahovými aktivitami. Tento projekt sice iniciovala, ale pro velkou pracovní zaneprázdněnost se ho neúčastnila.²¹⁹ Druhý byl *Projekt progresivních osobností evropského tanečního divadla*²²⁰, který Lenka Flory založila v roce 1994 na půdě Divadla Duncan Centre "z čisté potřeby obklopit se lidmi, kteří měli na současné taneční umění podobný pohled jako ona a zároveň chápali důležitost zapojení své práce do kulturně-sociální pomoci zemi, která to v té době potřebovala" (Flory 2004: 2)

Jak už bylo naznačeno, tato nová tanečně-vzdělávací instituce svými aktivitami brzy překročila rámec interních školních aktivit a začala se obracet k veřejnosti. Přímo v jejím objektu bylo vybudováno Divadlo Duncan Centre jakožto přirozená součást idey vzdělávacího procesu a místo studentské prezentace a komunikace s divákem. Právě tato divadelní scéna v roce 1994 úspěšně zahájila Projekt progresivních osobností evropského tanečního divadla choreografickou prací Simona Sandroniho *Get There*. Později hostila i umělce jako Enzo Pezzella, Olga de Soto, Giorgio Rossi, Raffaella Giordano, Liz Aggiss, Charlie Degotte, Branko Potocan etc. Součástí Projektu progresivních osobností bylo i tzv. *Setkávání evropských tanečních škol* (Transitions Dance Company z londýnského Laban Centra a Girafen am Hafen z Folkwandhochschule v

²¹⁹ Lenka Flory spolu s Annou Irmanovovou, taneční kritičkou a publicistkou, a Martou Lajnerovou, tehdejší studentkou taneční vědy na HAMU, podaly grant na založení časopisu *Taneční sezóna*, který měl být vedle *Tanečních listů* dalším specializovaným periodikem. Jeho editorství se ujala již jen Anna Irmanovová. Záhy se však koncept časopisu proměnil a výrazně odklonil od jejich původního záměru. Ačkoli stále toto periodikum usiluje o reflexi dění na současné české taneční scéně a poskytuje informace také o dění v tanci v zahraničí, pozbylo aktuálnosti „požadované“ Lenkou Flory, protože vychází pouze čtyřikrát do roka.

²²⁰ *Projekt progresivních osobností evropského tanečního divadla* probíhal od března 1994 do června 1996 v divadelním sále Duncan Centre a měsíčně představoval významné osobnosti současného tance a tanečního divadla. Bylo uvedeno více než 40 představení (většinou sóla nebo duety). Zároveň tito hosté vedli týden nebo čtrnáct dní tanečně technické lekce a hodiny kompozice pro studenty konzervatoře Duncan Centre v rámci jejich výuky. (viz kap. příloha 7.14)

Essenu), jehož cílem byla vzájemná konfrontace studentského tvůrčího snažení, reciproční poznání jednotlivých školních systémů a také obaplná inspirace.

Ve své dramaturgii uváděla Lenka Flory komorní, autorské práce choreografů a vytvářela tak logický protipól festivalu Tanec Praha, který v té době prezentoval výlučně velké a věhlasné soubory. Podle jejích slov²²¹ se v této době stal prostor Divadla Duncan Center na určitou dobu diváky vyhledávanou scénou, kde se prezentovalo kvalitní taneční umění.

Vzhledem k velkému zájmu, jenž „Projekt“ vyvolal, se v roce 1996 etabloval do podoby *Festivalu tanečního divadla*²²². Konal se vždy v říjnu na několika pražských jevištích (např. Divadlo Duncan Centre, Branické divadlo, Divadlo Archa, Divadlo Komédie, později i v Minoru, Roxy-NOD) a pod různými obměnami názvu trval až do roku 2003.

Smysl tehdy pětiletého festivalu vyjádřila Anna Irmanová v roce 1999 takto *„Tato mezinárodní akce prezentuje taneční estetiku odlišnou od módních tanečních trendů, která ovšem existuje a výrazně se celosvětově profiluje. Proto se festival stal nezbytným pro skutečně celistvý pohled českého diváka na současnou světovou taneční tvorbu. Festival tanečního divadla je nezaměnitelným fenoménem ve vývoji tanečního povědomí.“* (Irmanová 1998/1999: 17-18) Svým rozsahem a finančním rozpočtem byl sice daleko menší než tehdy již zavedený Tanec Praha, ale významem neméně důležitý. Jeho profil do roku 2000 určovala umělecká a výkonná ředitelka Lenka Flory, která tvořila dramaturgii a řídila organizaci pěti ročníků. Poté přenechala kurátorství Taťaně Langáškové. Ta jej přejmenovala v roce 2001 na Mezinárodní festival nového tance *Konfrontace*²²³ a ostřeji vyhranila jeho koncepci, přičemž původní programová dramaturgie zůstala zachována –

²²¹ Interview s Lenkou Flory, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou tanečního souboru Dejà Donnè. Praha, 23. září 2014.

²²² I. ročník se uskutečnil od 19.-28.9 1996, II.roč. 11.-18. 10. 1997, III. roč. 20 - 31. 10.1998, IV.roč. 16.-24.10.1999 a V.roč. druhé polovině října 2000.

²²³ Pod jejím kurátorstvím se uskutečnili tři ročníky Mezinárodní festival nového tance *Konfrontace* - 4. - 13. 10. 2001, 24. 10. - 2. 11. 2002 a 13. - 24. října 2003.

seznámit české publikum s fenoménem současného tance v širokém mezinárodním kontextu. Důraz byl kladen především na autenticitu vlastních uměleckých výpovědí tvůrců., choreografů s inovativním přístupem. (Rozmáneková 2003b: 18)

Programová skladba festivalu byla Lenkou Flory vědomě poskládána do mozaiky z řady na sebe navazujících a vzájemně se podporujících dílčích aktivit. Vedle uvádění ryze autorských děl choreografů se zcela specifickým invenčním rukopisem plnil i důležitou roli vzdělávací, což se logicky váže k základní funkci instituce, z níž vzešla původní idea jeho založení. Nedílnou součástí dramaturgického záměru festivalu nikoli pouze jeho doprovodnou aktivitu proto představovaly intenzivní workshopy a taneční dílny vedené hostujícími umělci.

Mezi pozvané taneční autority patřili Jérôme Bel (Francie), Yasmeen Godderová (Izrael/USA), David Zambrano (Nizozemí/Venezuela), Jean Christopher Paré (Francie), Cesc Gelabert (Španělsko), Germaine Acogny (Francie/Senegal), Julyen Hamilton (Velká Británie), Boris Charmatz (Francie), Jonathan Burrows (Velká Británie), Russell Maliphant (Velká Británie), Thomas Hauert (Belgie/Švýcarsko), Tedd Robinson (Kanada), Felix Ruckert (Německo) atd. Osobitá forma jejich choreografií ukazovala současné vývojové tendence v tanečním umění, dostávající se až na pomezí žánrů, ne vždy byly českých publikem jednoznačně přijaté. Festival se cíleně také orientoval na podporu nových dosud neznámých talentů i domácích umělců. Příležitost prezentovat se dostali např. v improvizovaném večeru tehdy neznámý Akram Khan, slovenské duo DuWadance Jara Viňarského a Tomáše Krivošíka, maďarská choreografka Marta Ladjanzskiová, Petra Hauerová, Martin Vraný, Jan Kodet atd.

Taneční dílny a semináře²²⁴, určené studentům, ale otevřené i pro odbornou veřejnost, se pak soustředily spíše na přiblížení způsobu práce a praktickému vyzkoušení si „nástrojů“ umělce při hledání nových pohybových tvarů, jeho smýšlení o pohybu, např. u Davida Zambrana²²⁵, Russella

²²⁴ Taneční dílny probíhaly na Konzervatoři Duncan Centre, později se také rozšířily na sály katedry tance HAMU.

²²⁵ Nespoutaná živelnost spojená s přirozeností vlastního bytí stála a stále stojí v základu techniky *Flying low* vynikajícího pedagoga Davida ZAMBRANA, původem z Venezuely. V jednoduchých

Maliphanta²²⁶ a Thomase Hauerta²²⁷. Zároveň jim byl dán prostor pro rozvíjení vlastní kreativity pod tvůrčím vedením zkušených pedagogů.

Výsledky prací z choreograficko-improvizačních dílen se veřejně prezentovaly jako součást festivalového programu. Záměr festival se tímto nevyčerpával. Organizovaly se kritické semináře vedené zahraničními tanečními publicisty, např. v roce 2002 Maxem Wymanem a Susan Mertensovou z Kanady nebo o rok později Švýcarkou Esther Sutter Straubovou.²²⁸ V některých ročnících byl obohacen i vernisážemi fotografií s taneční tematikou, např. výstava Dragana Dragina v roce 1996 nebo ojedinělá přehlídka tanečních filmů v roce 2001 *Forward Motion – Století britského tance na filmu a videu*, který mapoval vývoj uměleckého tance na Britských ostrovech od dvacátých let 20. století. (Klívarová 2001: 3)

V roce 2004 převzala vedení festivalu zpět do svých rukou Lenka Flory. Jako reflexi na změny potřeb v tanečním oboru a reakci na taneční programaci Tance Praha a festivalu 4+4 dny v pohybu se pokusila o radikální změnu v jeho

pohybových vzorcích se zaměřil na funkční propojení dechu, uvolnění energie rozprostírajícího se těla na zemi do podlahy a zachování aktivního vztahu centra těla s jeho periferními částmi při zachování otevřenosti jednotlivých kloubních systémů. Jeho zájem se ubíral rovněž směrem k improvizaci, v jejíž hloubce je struktura tvořivě si pohrávající s časem a prostorem.

²²⁶ Russell MALIPHANT (1961) důstojně zosobňoval opačný pól. Byl vynikajícím tanečníkem, který původně studoval klasického baletu, ale později získal řadu ocenění jako choreograf moderního tance (Critics' Circle National Dance award, South Bank Show award). Tanec pro něj představoval architekturu pohybu, a to pohybu v prostoru citlivě skloubeném s hudbou a světlem.

²²⁷ Thomas HAUERT (1967), švýcarský tanečník, choreograf a zakladatel ZOO contemporary dance company (1998), se zaměřil na pohyb v těle a mezi těly. Tanečníci se měli odprostit od pohybových stereotypů. Jeho cesta byla cestou improvizace. Tělesný pohybový potenciál je bezbřehý, ale musí se vymanit z regulativní funkce rozumu. Na základě slovních instrukcí tanečníci rozkrývali své možnosti forem, rytmů, kvalit, vztahů s prostorem aj.

²²⁸ Lucie Rozmáňková absolvovala kritický seminář Ester Sutter Straub a jeho průběh popsala slovy "Pod jejím vedením účastníci úzce spolupracovali s dílnou Thomase Hauerta. Psali článek po návštěvě jeho hodiny jako pozorovatelé a jako přímí účastníci. Třetí den pronikali do Thomasovy práce prostřednictvím interview s jedním z tanečníků. Probírali různé přístupy k psaní podle cílových skupin čtenářů a druhu periodika. Jak skrze psaní podpořit rozvoj tance, jeho zviditelnění...seminář otevíral úkol taneční žurnalistiky, kritiky, ne jako soudce tanečního umění a neumění, ale jako prostředníka, který zprostředkovává vnímání tance ve společnosti, přispívá k jeho popularizaci a rozvoji, ohlasu u veřejnosti, prezentuje a reprezentuje jej." (Rozmáňková 2003a: 19)

koncepti. Festival přišel s novou vizí, kterou ale na Ministerstvu kultury a sportu neobhájili. Jeho záměrem bylo pozvat tři osobnosti současného tance mezinárodního renomé, jež by v rámci rezidenčního pobytu intenzivně pracovali s vybranými a finančně zajištěnými tanečníky po dobu 6 týdnů. Prezentovaný výsledek nebyl jeho hlavním cílem, spíše šlo o čas společně prožitý a sdílený ve vzájemných diskusích a tvorbě, jež by byly dokumentovány. Tento inovativní kurz festivalu by podle Lenky Flory měl ve své době opodstatnění a smysl. Změna ve vizi a směřování se na Ministerstvu kultury ČR setkala s nevolí a dotace festivalu byla snížena.

Reakcí bylo následné rozpoutání diskuze v médiích o financování českého tanečního umění a jeho postavení ve společnosti. Mediální konfrontace názorů obou zúčastněných stran konfliktu proběhla mimo jiné i na stránkách Divadelních novin v článcích *Kam se řítí český tanec?* Lenky Flory (Flory 2004: 2), *Proč končí festival Konfrontace aneb Čí je to vina?* Marty Smolíkové (Smolíková 2004: 13), předsedkyně taneční komise MK a krátkou glosou *Je obdivuhodné, jak Lenka Flory* Pavla Dostála (Dostál 2004: 14), tehdejšího ministra kultury. Konsensu se nedosáhlo. Podle organizátorů by za těchto finančních podmínek nemohla být zaručena kvalita dalšího ročníku v předpokládaném rozsahu a záměru, a proto festival *Konfrontace* po osmi letech své existence ukončil svou činnost.

V roce 2014, deset let po zániku festivalu, v čase „druhé návratu“ Lenky Flory do Čech, se ji Jiří Lössl v jednom rozhovoru zeptal, co pro ni znamená „konfrontovat se“. Odpověděla takto „*Porovnávat svoje názory s názory ostatních a tím přirozeně zjišťovat, že někdo jiný může mít úplně jiný názor, aniž by se to muselo brát osobně. Díky té konfrontaci mohu zjišťovat hlediska, která jsem přehlédla, opomněla, nebrala v potaz...díky té opravdové diskusi se pak můj názor může stát bohatší.*“ (Lössl 2014: 11)

4.2.5 Taneční soubor Déjà Donné

V roce 1995 založila Lenka Flory studentský soubor Duncan Centre Company, který o dva roky později transformovala do mezinárodní skupiny

Déjà Donné Production. To, co bylo rozehráno jako poloamatérské těleso určené pro získání prvních profesionálních zkušeností na půdě nově vzniklé tanečně-vzdělávací instituce, se rozrostlo do podoby tanečního souboru s mezinárodním renomé.

Umělecké směřování souboru bylo dáno spojením Lenky Flory se Simonem Sandronim. Ona v pozici režijní supervize, produkční, on participoval na společných inscenacích především jako choreograf a interpret. Vytvářeli svrchovaně autorská představení, jejichž umělecká výpověď souzněla s diváckou vstřícností, nikoli však podbízivostí. Na mezinárodní evropské taneční scéně se zabýdli svým sofistikovaným smyslem pro humor, vyváženým dostatečně hlubokým psychologickým ponorem, stejně jako přirozeností pohybové estetiky, za níž lze však cítit vysokou tanečně-technickou úroveň interpretů, většinou velmi odlišného projevu a určitým druhem nekonvenčnosti.

Vdobě své první produkce měl soubor domovskou adresu v České republice s konkrétním rezidenčním zázemím v Duncan Centre.²²⁹ V roce 2000 přesídlili do italské Perugie.

Taneční soubor Déjà Donné podnikl turné po 26 zemích Evropy, Jižní Ameriky a Asie. Lenka Flory pro soubor spolurežirovala inscenace: *Déjà Donné* (1997), *Aria Spinta* (1999), *In Bella Copia* (2001), *There Where We Were* (2003)²³⁰, *Piotr and Stars of Tut* (2005), *My Name is King* (2006), *Margine Buio* (2007) a *A Glimpse of Hope* (2008).

Déjà Donné Production se s choreografií *Aria Spinta* stala v roce 1999 součástí multinacionálního projektu *Theorem*, sdružujícího různé divadelní prostory, instituce a organizátory tanečně-divadelních (dnes již i zaniklých) festival (např. Internationales Sommertheater Festival Hamburg), jejichž cílem bylo finančně podpořit a propojit tanečně-divadelní umění v prostoru východní Evropy do širšího evropského kontextu. Výsledný efekt byl překvapující:

²²⁹Od „školního“ prostředí Duncan Centra se distancovali již při tvorbě své druhé produkce *Aria Spinta*.

²³⁰ viz kap. příloha 7.15

„Posunuli jsme se v našem profesionálním přístupu a v našich požadavcích na něj. Objevili jsme, že to, co člověk dělá, je v určité části Evropy respektováno a vzbuzuje respekt... Po návratu zpět jsme narazili. Naši vědomost si často lidé vykládali jako aroganci. Bohužel můj pocit z České republiky je stále stejný. Prosazují s těžkostmi něco, co už je jinde dávno zavedené.“²³¹

4.2.6 Pestrost pedagogicko-organizačních aktivit

V roce 1996 byla Lenka Flory pozvána jako hostující choreografka na American Dance Festival. Tento pobyt se stal jedním z významných mezníků ve vývoji dalších aktivit, kterým se věnovala. Navázala řadu důležitých kontaktů se zástupci světové taneční scény, s nimiž později spolupracovala. Studentka ADF Yasmeen Godderová prezentovala svoji evropskou prvotinu v rámci druhého ročníku Festivalu progresivních osobností tanečního divadla 11.-18.10. 1997. Konkrétně uvedla tři kratší choreografické kusy s názvem *..a pak bychom se smáli a kouleli se spolu z kopce* (hudba Meredith Monk, Smog, Milicia Paranosic), *Hezký pozdrav* (hudba James Lo) a *Lavička a vůz* (hudba Daniel Landau). Přijela na začátku své kariéry, dříve než se stala jednou z nejprogresivnějších izraelských choreografek současnosti.

Lenka Flory působila jako poradkyně režisérky Ghislaine Bodingtonové při International Encounter v rámci festivalu Internationales Sommertheater Festival Hamburg, vedla mezinárodní setkání dánských a brazilských umělců na Aarhus Festuge v Dánsku (2002); byla pověřena Andee Scotovou a organizátory FuseBox Festival v texaském Austinu k vytvoření díla *All the Stories You Have Been Telling Me* (2007). Ve stejném roce inscenovala kreaci *Earth* pro En-Knap Group, premiérovanou ve Staré elektrárně v Ljubljani ve Slovinsku.

²³¹ Interview s Lenkou Floryovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou tanečního souboru Dejà Donnè. Praha, 23. září 2014.

Od roku 2005 se soustředí na proces tvorby pro mládež ve spolupráci se základními a středními školami v různých evropských zemích, jako např. R.A.P. for children project - Culture 2000 (Praha, Londýn, Mannheim, Stuttgart, Perugia – 2006, 2007); Progetto Spettacolo Umbria (2007, 2008); velký projekt pro mládež Anna Tanzt v Bayerisches Staatsballett v Mnichově (2009, 2010).

V letech 2013-2014 byla magistrátem jmenována do funkce statutárního zástupce pověřeného vedením konzervatoře Duncan Centre, jehož počátky kdysi sama formovala.

4.2.7 Analýza choreografie ...a kde je Marie?

...a kde je Marie?

choreografie: Lenka Floryová

interpretace: Marta Lajnerová, Kristýna Lhotáková, Renáta Smetanová, Petr Opavský, Ondřej Vajsar

hudební dramaturgie: Dan Lentz (uskutečněná v Computer Music Studio na Chopin Akademii ve Varšavě)

světelný design: Jan Beneš

premiéra: 27. ledna 1995 v Divadle Duncan Centre

délka choreografie na záznamu: 50 minut

záznam z premiéry představení



Dílo... **a kde je Marie?** bylo jedním z prvních opusů²³² vytvořených Lenkou Flory na půdě umělecké školy Duncan Centre nedlouho před vznikem skupiny Déjà Donnée. K interpretaci přizvala tanečníky a performery ze zmiňované konzervatoře, kteří patřili do tzv. Duncan Centre Company.²³³ Premiéra představení byla uvedena v rámci projektu Progresivní osobnosti evropského tanečního divadla a okamžitě vzbudila velký ohlas. Bylo to první taneční dílo tuzemské provenience uvedené v repríze v nově vzniklém Divadle Archa Na Poříčí.²³⁴ Bylo zařazeno i do programu VII. ročníku Mezinárodního festivalu soudobé taneční tvorby a pohybového divadla Tanec Praha. Samostatný večer se odehrál v divadle Komedie 24. června 1995. Ve festivalovém programu stál po boku představení „If you couldn't see me / M.O” Trishy Brownové nebo „Enter Achilles” prestižního britského souboru DV8 Lloyda Newsona. (Vangeli 1995: 8-9) Taneční inscenace ...a kde je Marie? se zúčastnila několika zahraničních festivalů. Hostovala na londýnském festivalu Turning World, na mezinárodním festivalu Euroszene Leipzig či na American Dance Festival v Severní Karolíně v roce 1996.

4.2.7.1 Hledání tématu

Lenka Flory se svým choreografickým rukopisem i okruhem námětů lišila od uměleckého pojetí a závažnosti myšlenkových témat s určitým morálním a

²³² O dva roky dříve (1993) se Lenka Flory nechala inspirovat povídkou Františka Langra a vytvořila nepříliš rozsáhlé dílo *7 hodin 35 minut*.

²³³ Kristýna Lhotáková, Petr Opavský a Ondřej Vajsar patřili k nejnadanějším studentům mladé konzervatoře. Renáta Smetanová působila na Konzervatoři Duncan Centre jako pedagožka techniky Duncan a Marta Lajnerová v té době studovala obor taneční věda na katedře tance na HAMU.

²³⁴ *Divadlo Archa* sídlí v unikátních prostorech původního divadla D34, následně Divadla E. F. Buriana, Na Poříčí 26. V roce 1994 bylo slavnostně otevřeno představením Mina Tanaky a Johna Calea. Od počátku se profilovalo jako prostor pro multižánrové projekty se silnou sociální nebo politicko-společenskou tematikou. Funguje na principu produkčního domu bez stálého souboru. *Divadlo Archa - Archa Theatre: Historie a současnost* [online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: <http://www.archatheatre.cz/cs/divadlo-archa/>

etickým apelem, s nimiž byla ve svém raném období konfrontována ve Studiu komorního tance II. Fascinovaly ji mezilidské vztahy v „malém světě“ konkrétního člověka. Snažila se je zachytit z nadhledu, tzn. neutopit se pouze ve vlastním subjektivním obzoru. *„Mám ráda, když tanec, kdy jeho obsah nelze vyjádřit slovy, využívá civilních prostředků. V takových okamžicích je možné o člověku říci něco nového, vyjádřit situace a nálady, které se jinak nedají postihnout bez zjednodušení, zachytit jemné vztahy a záchvěvy v mezilidských vztazích, které by pojmenovány zazněly příliš bombasticky.“* (Petišková 1994: 10)

Lenka Flory pracovala s vědomou přítomností interpretů na scéně. Pravdivost reálné pohybové akce, vyplývající z vlastní zkušenosti konkrétního člověka, podle ní osloví přihlížející publikum silněji než mystifikující tanečně vyprávěné příběhy s předstíranými emocemi. Samozřejmě že s těmito dvěma odlišnými choreografickými názory se logicky pojí i naprosto jiná tanečně-pohybová estetika. Jaká je ta její? Na to dává odpověď její výčet pro ni inspirujících světových tvůrců jako je *„Mats Ek, Pina Bausch, Anna Teresa De Keersmaecker, Jonathan Burrows, Russell Maliphant, Julyen Hamilton, Raffaella Giordano.“* (-mn- 1998: 7)

Choreografie ... *a kde je Marie?* byla kompozičně propracovaným a celistvým dílem, jehož všemi drobnými scénami podprahově pulsovala niternost neskrývaně ženského motivu *„touhy po opravdovém daru milosti a lásky“* (Petišková, Návratová 1995: 7). Lenka Flory se snažila v nich promlouvat ze sebe a sama za sebe, což umocňoval fakt, že v čase tvorby čekala dítě – dceru. Kreace ...*a kde je Marie?* tím pro ni dostala ještě další rozměr. Lence Flory se podařilo toto citlivé a osobní téma pohybově vykreslit do podoby taneční studie plné emocí, konkrétně *„plachosti a útočnosti dvou pohlaví, obrazů malých introvertních dívčích rituálů a velkolepých a těžko krotitelných dívčích hysterií“* (Vangeli 1995: 8).

4.2.7.2 Pohybový materiál a zpřítomnění okamžiku

Původní inspirací byly pro Lenku Flory některé scénické výjevy z Bible ztvárněné jako situace reálného života.²³⁵ Podrobila je detailní pohybové analýze a ta jí přinesla objemné množství pohybového materiálu, jenž byl prost jakékoli popisnosti. Spíše bychom mohli hovořit o náznakovosti v abstraktním tanci.

Pohybový materiál charakterizuje geometrická škála základních pohybových tvarů - přímé linky, ostrost nebo oblá zahnutí, kruhovitý nebo vlnivý pohyb, vše doplněné pády, švihy, vedeným či plynulým pohybem. Tvarovou jednoduchost doplňuje pohybová přirozenost, dávající tanečním partům na jedné straně vzdušnou lehkost a na straně druhé je kotvící v prostoru. Interpreti se pohybem ocitají na všech úrovních vertikály, od výskoků, výrazného pohybu vzhůru, až po v té době velmi invenční taneční sekvence tzv. floor work. Lokomoce pohybových frází vede tanečníky v tvarově nekomplikovaných drahách po celém prostoru divadelní scény. Taneční sekvence, postavené na dynamických proměnách, putují prostorem, aby se na chvíli zastavily na jednom místě, a potom nenápadně pokračují dále nebo jsou zrušeny pohybem či gestem z reálného života. Dynamika má podobu opakující se sinusoidy, díky níž po čase však napětí ztrácí svou sílu.

Mluvíme-li o kvalitě pohybové přirozenosti, je nutné dodat, že v určitých momentech nabývá jakési syrovosti výrazu, což je spojeno s proměnou energie v okamžiku dosažení pohybově-dynamického kontrastu. Je to energie „urputnosti“, korespondující s pohybovým riskem a momentem překvapení. Můžeme to konkretizovat na pasážích, kdy se tanečnice po zádech neohroženě vrhají do prázdného prostoru za sebou, v němž jsou na poslední chvíli zachyceny přibíhajícími tanečníky, nebo jejich nečekaná vskočení do náruče stojících či sedících tanečníků. (viz kap. příloha 7.16) Kromě odvahy v tom je i určitý druh ženské provokace a lsti. Ve zmíněném motivu nekompromisního „vrhnutí se“ je důraz ve skoku často paradoxně směřován dolů a navíc s velkou

²³⁵ Interview s Lenkou Flory, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou tanečního souboru Dejà Donnè. Praha, 23. září 2014. Na konkrétní biblické výjevy si však již respondentka nevzpomíná.

razanci, což jej právě ozvláštňuje a specifikuje jeho význam. Připomíná to dupnutí nohy, projev dětského vzdoru, kdy si malý jedinec něco vynucuje. Tato drobná pohybová nuance v akcentu se stává nositelem obsahové výpovědi.

Provázanost toku tanečních pohybů je také často přerušována civilními, mimochodem provedenými pohyby a gesty, např. běžná nijak nestylizovaná chůze, drobná úprava vlasů, reálný pohled na příchozího, který na moment zastaví taneční sekvenci, aby se na ni vzápětí navázalo. V choreografii je tedy dán velký prostor náhodnosti gest, konaných s plným vědomým jejich autorů, nikoli však naučených nebo vykalkulovaných. Jde o publikem podprahově vnímaný, ale silný okamžik zpřítomnění interpreta na jevišti. V choreografickém smýšlení Lenky Flory to představuje důležitý významotvorný element, jenž nechává nenápadně problesknout z jinak abstraktnějších pohybových frází.

4.2.7.3 Interpretací projev

Po stránce interpretační toto dílo balancuje na pomezí fyzického herectví a tanečního divadla, zesílené přesvědčivým a upřímným nasazením začínajících interpretů. Prvořadý důraz je kladen na reálnost vztahů mezi nimi jako konkrétními individualitami, tzn. nejde o odosobnělý pohyb těl. Podle názoru Ladislavy Petiškové bylo zajímavé *„sledovat i způsob, jak choreografie rozšiřuje výrazový rejstřík mladých tanečníků, jak využívá individuální zvláštností a předností souboru.“* (Petišková, Návratová 1995: 7)

Tato kreaace celkově vyznívá hravě a vyvolává pocit nezátíženosti a úsměvnosti. Humorný tón některých momentů choreografie podle mého názoru vychází z patetičnosti gest pronesených velikášsky a s předstíranou důležitostí. Jev typický pro nedlouho trvající etapu lidského života, kdy se přirozenost projevu člověka potácí mezi naivní a spontánní dětskou reakcí a racionálně zdůvodněným záměrem dospělého jednání. V „herectví“ interpretů byla upřímná opravdovost a tudíž i uvěřitelnost toho, co dělali. Jinými slovy - autorka dokázala skrze hru s pohybovým detailem reálných gest psychologicky odhalit různá zákoutí lidského nitra, která se před divákem rozkrývala a stala se srozumitelně čitelnými.

4.2.7.4 Kompoziční struktura díla

Matematicky promyšlená a přesně vystavěná pohybová kompozice je rozčleněna do několika vizuálně zajímavých obrazů, jež mají divadelní a významovou působnost, přestože vazebnost některých částí nebyla vždy hladká a souvislá. Jiné scény se naopak prolínají, dokonce až splývají, vyjma pár jasně ohraničených epizod se srozumitelným začátkem a čitelným koncem, např. intimní duet ženy a muže, v té chvíli jediných interpretů na jevišti, nebo roztančené a energicky strhující ballabile všech přítomných téměř v samotném závěru krece. (viz kap. příloha 7.17)

Celkový počet pěti tanečníků je nerovnoměrně rozvržen v poměru tři ženy a dva muži, což Lence Flory dávalo možnost různých skupinových a párových variant, jejichž nápaditou kombinací dokázala ve stejném okamžiku vytvořit dva nebo až tři jevištní plány. Protorově je kladla za sebe. Sílu a působnost unisono scén nenásilně přetavila a zároveň zjemnila kompozičními kontrasty. Například v jednom z obrazů Lenka Flory použila jako opositum ke skupinové pohybové frázi sólový tanec jednoho z interpretů. Tanečníkovi se podařilo intenzitou svého projevu a soustředěností na detail třepetajících se prstů naplnit celý prostor jeviště a přitáhnout pozornost diváka stejně intenzivně jako zbývající čtyři tanečníci.

4.2.7.5 Hudební dramaturgie

Jako hudební podklad si Lenka Flory záměrně zvolila různé verze hudebně-režijního zpracování skladby Ave Maria²³⁶, která přímo korespondovala s tématem a zároveň měla význam hudebně-dramaturgický. Jinými slovy - choreografka si pohrávala z jejich různorodostí, odlišným vyzněním skladeb, které pro diváka přinášejí jinou informaci. Dokázala jimi umocnit vážnost a emocionální napětí konkrétní situace, stejně jako „shodit“ vědomou dojímavost

²³⁶ Lenka Flory skladbu Ave Maria od Franza Schubert, dále zpívanou verzi Karlem Gottem, Arethou Franklinovou, Jimi Henrixem.

určitých tanečních scén, protože záměrně zvolená hudební instrumentace měla charakter uměleckého kýče. Další zvukový vjem představovalo ticho, jež se několikrát v choreografii rozprostřelo, aby bylo nenásilně přerušeno přirozenými zvuky pohybujících se těl tanečníků, např. „zazněla“ chůze a běh nebo do něj vstoupily záměrně iniciované zvuky, např. společné výdechy, šepot či tleskání dlaní o sebe.

4.2.7.6 Scénografické a kostýmní zpracování, světelný design

Interpreti tančili v prázdném černém prostoru jeviště kukátkového typu, které jim nebránilo vstupovat do těsné blízkosti s přihlížejícími diváky a vést s nimi alespoň zrakový dialog.

Kostýmy, navržené Lenkou Flory²³⁷, nebyly stylizované, spíše je charakterizovala civilnost. Tanečnice byly oblečené do jednoduchých krátkých šatů nepříliš výrazných barev a tanečníci měli bílé košile a tmavé kalhoty.

Světelný design byl velmi jednoduchý. Z rozhovoru s Lenkou Flory vyplynulo, že musela pragmaticky vycházet z nepříliš kvalitního a skromného světelně-technického vybavení divadla Duncan Centre, v němž taneční kreace vznikala a byla i premiérována.²³⁸ Nejčastěji byly jako světelný zdroj pro dokreslení atmosféry obrazu používány boční průvany, umístěné na pravé straně jeviště. Další, avšak nepříliš důležitý světelný zdroj představovaly lucerny, přinesené na scénu tanečnic ve dvou obrazech, jež ale plnily spíše funkci scénografickou. Výrazná až pop-artovou světelná změna nastává v závěru. Dívky pomalu pokrývají jeviště vánočními světelnými řetězy s drobnými

²³⁷ Scénografie a návrhy kostýmů se staly doménou Lenky Flory Dejà Donnè (1997-2013). Výtvarně „zpracovala“ i inscenaci *Nápoj lásky*, do níž byla oslovena Národním divadlem v Praze v roce 2009 a v taneční kreaci *Das Mädchen und der Messerwerfer* v Bayerisches Staatsballett v roce 2012.

²³⁸ Interview s Lenkou Flory, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou tanečního souboru Dejà Donnè. Praha, 23. září 2014.

elektrickými světýlky, aby ho proměnily v noční město viděné z ptačí perspektivy.

4.2.8 Pohybové resumé

Podle typologie Jann Parryové tvůrčí počín Lenky Flory *...a kde je Marie* vykazuje znaky podkategorie tzv. *Eurocrash* souborů s „fyzickým přístupem“. Je v něm patřný vliv pohybového rukopisu Wima Vandekeybuse. Jde především o moment překvapení, spojený až s fyzickým riskem. Prvky současného partnerského tance v tomto jejím díle měly sice jednoduchou pohybovou formu (výskoky, vskoky a náskoky), ale ozvlášťovala je velká dynamická razance v provedení. Staly se snadno zapamatovatelným a navíc opakujícím se motivem. Tato radikální pohybová kvalita spojená s určitou taneční technikou byla u nás na počátku devadesátých let téměř neznámá. Dalším signifikantním a invenčním znakem této choreografie bylo využití tzv. floor work, dosud u nás známého jen jako součást vyučovací hodiny techniky Marthy Grahamové. V té význam spočívá ve „*vypracování pevného a pružného svalového korzetu v celé délce páteře, posilování jednotlivých svalových skupin i na jiných částech těla při minimálním zatížení páteře a dolních končetin.*“ (Janatová 1988: 52) Lenka Flory, stejně jako jiní choreografové současného tance, využívala principy práce s podlahou k vytvoření delších pohybových struktur, které zasadila do své choreografické výpovědi. Autorka specifickým způsobem pracovala také s interpretačním projevem tanečníků. Charakterizovala je přirozenost civilních gest a pohybů, jimiž komentovali dění na jevišti. Choreografii *... a kde je Marie?* tak můžeme považovat za příklad žánru fyzického divadla na české taneční scéně.

4.3 Případová studie č. 3.

Jan Kodet: jiná pohybová ekvilibristika

Ačkoli na osobnost Jana Kodeta (25. června 1968) lze nazírat z různých úhlů pohledů, podtitul třetí případové studie k němu odkazuje jako k pedagogovi, jenž dokáže posunout interpretační projev performerů do podoby pohybové ekvilibristiky. Patří k pedagogům, kteří si svůj styl dlouhou dobu precizovali, od fáze nápodoby vzorů, přes vymezení se vůči nim až k nalezení vlastního osobitého pohybového rukopisu a výukového stylu. Dnes jedinečnost svých tanečních lekcí vidí v tom, že se: *„přednostně soustředí na rozvoj kvality pohybu víc, než jen na pohyb samotný. Jeho záměrem je vytvořit celé spektrum různých pohybů a pak zkoumat zjevné kontrasty mezi nimi. Zaměřuje se nejen na rozdíly energetických kvalit pohybů samotných, ale i na kontrast pohybů mezi sebou a na energii, která je třeba k jejich provedení.“*²³⁹ Jan Kodet ve svých lekcích využívá pohybový slovník moderních tanečních technik Marthy Grahamové a Joseho Limóna, který kombinuje s principy současného tance. Vždy dbá na precizní technické provedení pohybového materiálu.

Podle slov Jana Kodeta na něj ve smýšlení o těle, pohybu a tanečním umění nejvíce zapůsobili Douglas Varone, Joseph Tmim a Rui Horta, každý něčím jiným a v jiné fázi jeho profesně-uměleckého života. Ve svém curriculum vitae však nikdy neopomene zmínit Ivanku Kubicovou a Jana Hartmanna.

²³⁹ Jan Kodet: Popis lekce - Contemporary Dance. *International Contemporary Dance Workshop Prague* [online]. [cit. 2015-05-09]. Dostupné z: <http://icdw-prague.com/cs/pedagogove/jan-kodet>.

4.3.1 Na začátku byl VUS UK

Jan Kodet od dětství inklinoval k divadlu. Šest let navštěvoval dramatický koružek, kde jej učila vynikající pedagožka „mluveného slova“ Ljuba Fuchsová, která podle něj „*uměla otvírat u svých svěřenců fantazii*“, a jak také v jednom rozhovoru dodal: „*moje první pohybové improvizace proběhly právě u ní.*“²⁴⁰. Myšlenky studia herectví na Státní konzervatoři se musel pod nátlakem svého otce²⁴¹ vzdát, i když právě cit pro divadelnost vždy ozvlášťoval jeho choreografický rukopis.

Svět moderního tance se Janu Kodetovi začal rozkrývat překvapivě až v čase gymnaziálních let, konkrétně ve Skupině moderního tance Vysokoškolského uměleckého souboru UK. Po absolvování jeho přípravného kurzu, vedeného Vlastou Schneiderovou, automaticky pokračoval v roce 1984 v hlavním souboru, přejmenovaném v roce 1989 na tzv. Taneční divadlo Praha.²⁴² V té době byl jeho nejmladším členem,²⁴³ a jak si zpětně uvědomil „*ostatní tě táhnou a ty musíš rychleji dospět, jak mentálně, tak fyzicky... tenkrát jsem udělal obrovský skok.*“ (Žikovská 1998: 12) Zde mu také byla poprvé dána příležitost alespoň částečně proniknout pod povrch tanečně-uměleckých oborů, kterými se později začal zabývat na profesionální úrovni, tzn. interpretace, choreografie a pedagogiky.

²⁴⁰ Modernímu tanci pořád hodně dlužíme, říká Jan Kodet. 2009. *Modernímu tanci pořád hodně dlužíme, říká Jan Kodet* [online]. : 2 [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/modernimu-tanci-porad-hodne-dluzime-rika-jan-kodet/?pa=2>.

²⁴¹ Jan Kodet patří do vedlejší linie slavného rodu Kodetů – výtvarníků a herců (např. sochařů Emanuela a Jana Kodeta, malíře Kristiána Kodeta, herce Jiřího Kodeta, herečky Barbory Kodetové) přes dědečka svého otce. (Poznarová 2015: 47-48)

²⁴² *Taneční divadlo Praha* bylo de facto profesionální složkou Tanečního centra UK a vzniklo 18. 5. 1989. Pokud organizátorem představení byl Pragokonzert, nazývali se *Tanečním divadlem Praha*, pokud Taneční centrum UK tak *Taneční divadlo UK*. Jednalo se však stále o stejný soubor. (Kolda 2011)

²⁴³ V září 1984 se taneční složka VUSu UK přejmenovala na Taneční učiliště Karlovy Univerzity neboli Taneční centrum UK, aby se odlišila od pěvecké části. Vzniklo jako nezávislá taneční škola, jež však ani po intervenci nebylo zařazeno do sítě státních škol. Byla dotována z rektorátu Karlovy Univerzity nebo vlastních zdrojů. Zároveň prošla vnitřní reorganizací a rozdělila se na čtyři skupiny. Poslední skupina představovala hlavní, tzv. „základní kádr“. (Kolda 2011)

Jako tanečník se představil ve většině inscenací, které tvořily tehdejší repertoár VUSu, např. *Concerto Grosso* (chor. Ivanka Kubicová, h. Arcangelo Corelli), *Šepoty a výkřiky* (chor. Jan Hartmann, h. Štěpán Rak), *Trojkonzertino* (chor. Ivanka Kubicová, h. Alexej Fried), *Divoké písně* (chor. Alice Condodina, h. Tony Ackerman), *Raport* (chor. Jan Hartmann, h. Jan Gerbarek, 1984) aj. Jeho součástí byly i Kodetovy vlastní choreografické prvotiny²⁴⁴. Prvním a nejvydařenějším opusem se v té době stalo trio *Soukromé piruety* (hudba Dire Straits, Mark Knopfler), kterým rozehrával různé vztahové životní situace tří mladých lidí (dvě dívky a jeden chlapec), jejich vzájemný vztah i jeho proměny. Opíral se o tanečně technický základ vlastní interpretům, jenž byl schopen zpracovat do velmi dynamického tvaru při zachování sdělnosti a srozumitelnosti tématu. Tato Kodetova choreografie z jeho nejranějšího období byla dokonce vybrána v roce 1986 k účasti na X. ročníku Mezinárodní soutěžní choreografické přehlídky v Nyonu. (Pat 1988: 16-18) O rok později se s ní prezentoval v USA v rámci recipročního univerzitního kontraktu mezi Brooklyn Dance Theater tanečního oddělení Brooklyn College, patřící The City University of New York, vedeného June Lewisovou, a skupinou moderního tance UK. Zaměření americké souborové stáže nebyl jednostranně zaměřený na uvedení jejich repertoárových tanečních inscenací, ale rozšířil se na různé taneční aktivity, např. účast na společných tréninzích, demonstračních lekcích vedených českými pedagogy, choreografických analýz etc. Podle zpráv z dobového tisku tyto vzájemně sdílené zkušenosti velmi obohatily všechny zúčastněné. (Tesař 1987)

Jeho působení v souboru mu přineslo i pedagogické zkušenosti. V tomto směřování jej podporoval zejména Jan Hartmann, který mu dal, nehledě na mladý věk, důvěru, a pověřil jej vedením souborových lekcí nebo intenzivních workshopů pro veřejnost. Musel se vyrovnat s velkou skupinou lidí různé tanečně-technické úrovně, delším časovým úsekem týdenního semináře nebo

²⁴⁴ Na repertoár souboru se dostalo několik děl Jana Kodeta. Vedle zmíněné choreografie *Soukromé piruety* to byla i taneční inscenace *Kroky v dešti* (hudební koláž) „*Myšlenkově nenáročné dílo, které v sobě neslo atmosféru lehké nostalgie, umocněnou zvuky deště.*“ (Gajdošová 1994: 3). Další choreografii, kterou vytvořil tentokrát pro přípravný kurz VUS UK, byla *Juvenile* (h. na motivy portugalské lidové písně). Toto dílo následně nastudoval i se slovenským amatérským tanečním souborem *Allegro* vedeným Miroslavou Kovářovou.

potřebou okamžitě reagovat a vytvořit taneční vazbu na místě etc. Jan Kodet se v rozhovoru²⁴⁵ zmínil, že právě schopnost pod určitým tlakem „vymyslet“ variaci „tady a teď“ byla pro něj jako pedagoga vždy velmi přínosná a praxí mnohokrát ověřená. Tato rozvinutá vloha, talent mu umožňuje efektivně reagovat na konkrétní úroveň frekventantů, jejich momentání stav připravenosti apod.

Jeho vysokoškolské studium oboru pedagogika tance se specializací na moderní tance u Ivanky Kubicové na pražské HAMU přesto podle něj bylo spíše intuitivním a spontánním činem než vědomým a uváženým rozhodnutím. Stal se prvním studentem, jenž si vybral a také mu bylo umožněno zaměřit se pouze na tuto specializaci. (Žíková 1998) Ivanka Kubicová mu velmi detailně zprostředkovala především metodiku techniky Martha Grahamové a její strukturu hodin, jež znal jen z praktických lekcí. Byl to důležitý moment v jeho profesní pedagogické dráze, kdy si uvědomil důležitost také teoretické analýzy koncepce výuky nebo nutnost metodicky uchopit podstatu každé jednotlivé taneční techniky či stylu.

V průběhu studia v roce 1990 se zúčastnil intenzivního choreografického workshopu v rámci šestitýdenního festivalu American Dance Festival v Severní Karolíně²⁴⁶, kde mimo jiné tři týdny pracoval s tanečním pedagogem Douglosem Varonem. Jana Kodeta zaujalo, že své hodiny strukturoval jako jednotlivé fáze tréninku klasického tance i s částí „cvičení u tyče“, paradoxně ale bez tyče.²⁴⁷ Navíc jej charakterizovala kreativní barevnost variací a jejich tanečnost, které se později i pro Jana Kodeta staly rovněž typickými. V rámci svého amerického pobytu zhlédl také množství choreografií americké provenience předních tvůrců tradičního i alternativního zaměření, např. souboru Marthy Grahamové, Davida Parsona, Stevea Paxtona. Tuto zaoceánskou festivalovou zkušenost hodnotí jako zásadní pro svůj profesní růst, způsob uvažování o tanečním umění. Podle něj výrazně profilovala jeho pedagogické směřování i interpretační schopnosti.

²⁴⁵ Interview s Janem Kodetem, tanečníkem, pedagogem a choreografem. Praha, 8. května 2015.

²⁴⁶ Jeho „nadstavbou“ byl ještě týdenní pobyt v New Yorku.

²⁴⁷ S obdobným členěním hodin se setkal později u Ruie Horty ve frankfurtském S.O.A.P.

Tématem Kodetovy magisterské práce, kterou uzavíral své čtyřleté studium²⁴⁸, a zároveň předmětem jeho faktického pedagogického zájmu bylo *Využití současných trendů ve výuce moderního tance*.²⁴⁹ Svou pozornost zaměřil na čtyři nejvyužívanější moderní taneční techniky – Marthy Grahamové, Josého Limona, Merce Cunninghama, Lestera Hortona – a jejich vzájemné prolnutí. Přínos této práce spočíval v tom, že poukazoval na nemožnost udržení „čistoty“ zmiňovaných technik, které zákonitě musí v rámci tanečního vývoje reflektovat vliv pohybových principů jiných tanečních stylů. Kladl si otázku, jakým způsobem by měl pedagog s tímto faktem ve svých hodinách pracovat, aby se neuchýlil pouze k eklektickému spojování různorodých principů či pohybů bez jejich vnitřní logické provázanosti.

V devadesátých letech (do roku 2004) stále ještě existovala povinná základní vojenská služba, kterou mu bylo umožněno absolvovat v Bohemia baletu Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého²⁵⁰, s charakteristickým rysem zájezdovosti a tradici původní tvorby. Pod uměleckým vedením Jitky Kornové se v dramaturgii „pražského“ souboru objevily dva jednoaktové balety v choreografii Ivanky Kubicové, *Mozart v Praze* a *Slunovrat*, v nichž Jan Kodet tančil jednu z hlavních postav (Thámová 1991: 23). Své taneční role přebíral po Jiřím Pokorném. Byl zde také osloven k vytvoření vlastní kreaace. Vznikla na hudbu Emila Viklického a nazval ji *Stalo se zítra*. Přijetí do AUS VN pro Jana

²⁴⁸ Ve druhém ročníku v roce 1989 se zúčastnil v Obecním domě soukromého konkurzu do haagského souboru NDT2 choreografa Jiřího Kyliána. Byl rozhodnut přerušit studia, ale neuspěl. Skutečný důvod svého nepřijetí se dozvěděl až o několik let později. Vyřízení cestovních doložek, tehdy stále ještě nutných pro výjezd do západních zemí, trvalo až tři měsíce. Pro soubor, jenž neustále cestuje, tudíž nemohl být dostatečně „flexibilní“.

²⁴⁹ KODET, Jan. *Využití současných trendů ve výuce moderního tance*. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 1991.

²⁵⁰ *Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého* byl uměleckým souborem armády České republiky (dříve Československé armády). Existoval v letech 1943-1994 a tvořily jej složky hudební, taneční i pěvecká. Pro umělce představoval jinou formu plnění povinné základní vojenské služby, kde vedle branné povinnosti měli dostatečný prostor ke svému uměleckému růstu.

Kodeta znamenalo, že nemusel přerušit svou zdárně se rozvíjející interpretační kariéru.²⁵¹

4.3.2 Taneční svět Berlína a Frankfurtu nad Mohanem

Po splnění zákonem dané branné povinnosti se rozhodl rozvinout a zdokonalit svou interpretační profesionalitu v některém ze zahraničních souborů. Odmítl využít osobních kontaktů pedagogů VUSu UK se spoluzakladatelem LCDS Robinem Howardem, aby se jako frekventant mohl účastnit dlouhodobé stáže v souboru London Contemporary Dance Theater. Toužil po nalezení své vlastní cesty ve světě tance. Svůj první konkurz absolvoval do souboru S.O.A.P. Dance Theater Frankfurt „*Byl jsem hrdý na to, že jsem si sám tuto zahraniční company objevil a šel na konkurz bez jakékoli protekce.*“²⁵² Napoprvé však ve Frankfurtu neuspěl. O několik měsíců později byl Jan Kodet přijat do jiného souboru, *Dance Berlin*.

V čase velmi raných porevolučních let otevřenost a progresivnost německé taneční scény znovusjednocené Spolkové republiky Německo, která byla úzce spojena s historickým pozadím tanečního divadla, přitahovala pozornost mnoha umělců. Po pádu berlínské zdi se tato metropole stala symbolem revolučních událostí, jež ukončily období studené války a nastolily jiné politicko-kulturní vztahy, vzniklé propojením západních zemí s bývalým východním blokem. Berlín jako hlavní město SRN byl adorován, vzbuzoval očekávání a odkrýval neobvyklé umělecké možnosti. Barbora Krýslová²⁵³ na otázku „*Jaká je berlínská taneční*

²⁵¹ V průběhu devíti měsíců se zde setkal s významnými interprety tehdejší moderní taneční scény, např. Alanem Babickým, Ivošem Kadlecem, Barborou Krýslovou.

²⁵² Na tanečním festivalu v Mülhausen, kterého se Jan Kodet zúčastnil jako tanečník v choreografii Moniky Rebcové *Retro 2*, se poprvé setkal také s prací portugalského choreografa Ruie Horty, konkrétně v díle *Make to Measure*. Oslovilo jej natolik, že se přihlásil na jeho konkurz. Absolvoval ho tehdy však prozatím bez úspěchu. Interview s Janem Kodetem, tanečníkem, pedagogem a choreografem. Praha, 25. února 2015.

²⁵³ Barbora KRÝSLOVÁ (1972) byla absolventkou Taneční konzervatoře Praha (1991), ale poslední dva roky zároveň působila jako tanečnice Tanečního centra UK. Své vzdělání obohatila v řadě

scéna?" v článku *Nahota na jevišti je u nás stále ošemetná věc* z roku 1994 odpovídá „Je tam prostor pro experimenty. Berlín má daleko větší přehled o věcech, které jsou teď aktuální, různá body-mind centering, Alexander a release techniky apod. Je tam spousta těch, kteří začínají ve dvaceti, pětadvaceti letech a přicházejí přímo z ulice. Tvoří tak základ jakéhosi intenzivního výzkumu pohybu, který mi u nás velmi chybí." (Hulec 1994: 3)

Jan Kodet své první pouze rok trvající zahraniční angažmá (1992-1993) zahájil právě v Berlíně, v tomto čase v jediném stále placeném profesionálním souboru *Dance Berlin*. Umělecky ho profilovali dva choreografové, Joseph Tmim původem z Izraele a Američanka Leanore Ickstadová.²⁵⁴ Podle Kodetových slov se od počátku musel vyrovnat s vynikající tanečně-technickou úrovní dalších pěti interpretů, vedle nichž rychle interpretačně vyrostl, k čemuž mu napomohl i jedinečný pedagogický přístup Josepha Tmima. Jak již jsem uvedla v prologu této kapitoly, Jan Kodet ho ve svém životopise řadí k zásadním a výrazně inspirujícím osobnostem jeho vlastního pedagogického smýšlení. Během této sezóny se však situace souboru zkomplikovala vnitřními konflikty mezi jeho vedením a interprety, jež nakonec způsobily jeho zánik. Joseph Tmim založil nový soubor *Tolada Dance Company*, který vedl sám.

Průmyslové město Frankfurt nad Mohanem, další centrum rozvoje německého tance, poskytovalo v devadesátých letech rezidenci dvěma významným tanečním souborům – *Ballet Frankfurt* v čele s choreografem amerického původu Williamem Forsythem a *S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt*²⁵⁵

tanečních kurzů, např. LCDS, stipendium získala také na Theatre Contemporaine de la Danse de Paris a Conservatoire National Supérieur de la Danse de Paris. V devadesátých letech působila jako nezávislá tanečnice v různých projektech především německých choreografů.

²⁵⁴ Jan Kodet choreografický rukopis Leonore Ickstadové a Josepha Tmima zprostředkoval českému publiku v rámci Mezinárodního týdne tance v roce 1993, kde odehrál dvě humorná a velmi divadelní sólová představení právě z jejich tvorby. (Paseková 1993: 7) Jedno z nich, *Plümaktus* (h. koláž), v témže roce viděl i Rui Horta v Norimberku. Po jeho shlédnutí nabídl Janu Kodetovi angažmá do souboru S.O.A.P. Dance Theater Frankfurt.

²⁵⁵ Prostory tanečního souboru S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt dříve patřily továrně na výrobu kolínské vody a mýdla.

vedené portugalským choreografem Ruiem Hortou²⁵⁶. Šlo de facto o historicky ojedinělý fenomén, kdy v jednom městě paralelně existovaly soubory světové úrovně, používající však zcela odlišné výrazové prostředky. První z nich se opíral o klasickou taneční techniku promyšleně destruovanou použitím postmoderních principů²⁵⁷. Druhý vědomě pracoval s principy a tezemi tanečního divadla, mající v německém prostředí silně zakořeněnou dlouholetou tradici. Frankfurt nad Mohanem v devadesátých letech byl logicky vnímán v evropském, potažmo světovém měřítku jako významné středisko současného tance.

Do S.O.A.P byl Jan Kodet přijat tedy až napodruhé v roce 1993 v situaci, kdy složení ansámblu procházelo zásadní personální obměnou. Odcházel sedm interpretů z osmi. Své rozhodnutí opět se účastnit v poměrně krátkém časovém období konkurzu do téhož souboru bylo dáno tím, že jejich pohybová estetika spojená s aktuálností tématu Jana Kodeta zaujala. Obdivoval obrovskou pestrost a žánrový rozptyl choreografií jejich souborové dramaturgie, které měl možnost zhlédnout před svým prvním konkurzem, a také vícevrstevnatost jednolivých děl.²⁵⁸

Jan Kodet se souborem prožil další tři roky v neměnné sestavě tanečníků, což se v pozitivním slova smyslu podepsalo na kvalitě repertoárových

²⁵⁶ Rui HORTA (1957) původně studoval architekturu, kterou nedokončil a svou pozornost obrátil k jinému uměleckému obor. Věnoval se klasickému a jazzovému tanci. Hlubšího tanečního vzdělání se mu dostalo v Gulbenkian Ballet a v Alvin Ailey American Dance Theater. V New Yorku působil přes devět let jako pedagog, ovlivněný taneční technikou Joseho Limóna a tzv. release technikou. Ačkoli byl vyhledávaným pedagogem, lákala jej spíše choreografická tvorba v žánru tanečního divadla. V roce 1990 mu Dieter Buroch, kulturní manažer Künstlerhauses Mousonturm nabídl dlouhodobější rezidenční působení ve Frankfurtu, kde mohl naplnit své umělecké vize ve vlastní souboru současného tance. Po návratu do Portugalska od roku 2000 působí na poli nezávislé taneční scény. Založil multidisciplinární umělecké centrum *The Space of Time* v Montemor o Novo. Tvoří choreografie pro světoznámé soubory, např. Cullberg Ballet, Ballet Gulbenkian, Opéra de Marseille, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Icelandic Ballet, Scottish Dance Theatre.

²⁵⁷ Postmoderní principy používal k tvorbě jednotlivých pohybových segmentů, ale aplikoval je i při vytváření celkové koncepce díla.

²⁵⁸ Interview s Janem Kodetem, tanečníkem, pedagogem a choreografem. Praha, 25. února 2015.

choreografií. Byly výhradně z umělecké produkce Ruie Horthy, uváděné na nejprestižnějších světových tanečních festivalech, a Jan Kodet se v nich projevil jako interpret nevšedních kvalit (např. *Made to Measure, Domestic Arrangement, Objekt Constant, Glass, Short Stories of Fools.*)

Taneční divadlo v pojetí portugalského choreografa propojovalo ideu vysoce sofistikovaného tance skvělé technické úrovně (jeho díla se navíc vyznačovala tanečností) s ideou dekonstruktivního přístupu k tradičním kompozičním postupům. Sdělnost jednotlivých obrazů však zůstala. Ve své tvorbě Rui Horta dával dostatečně velký prostor pro vlastní pohybový názor interpretů, který následně choreograficky komentoval. Propojoval je s dalšími uměleckými výrazovými prostředky - mluveným slovem, zpěvem, hereckým gestem. Používal i multimédia, např. projekce na těla tanečníků, zapnutou televizi, která komunikovala s interpretem na jevišti v průběhu představení. Rui Horta v jednom videorozhovoru²⁵⁹ uvedl, že podle jeho názoru je choreografie velmi blízká architektuře. I v ní se totiž autor musí zabývat prostorem, všímat si těla v prostoru, zamýšlet se nad tvarem celého díla.

Podstatným elementem i signifikantním znakem Hortových choreografií byla výjimečná citlivost v chápání významotvornosti světelného designu v konceptu díla. Detailně ovládal i technické parametry jednotlivých divadelních světelných komponentů. Sám si konkrétní podobu světla nejen vymýšlel, ale i konstruoval, např. pro choreografii *Lunar fragmented day*. Snoubila se u něj odborná znalost s hlubokým zájmem, což byl předpoklad kvality a vysoké úrovně jím pořádaných workshopů světelného designu, určených zejména mladým choreografům. Diverzita světelného pojetí v pozdějších Kodetových choreografiích a citlivá světelná režie je zřejmě projevem silného vlivu Ruie Horthy na jeho imaginaci a smýšlení o tomto fenoménu. V českém prostředí a ve své době to byl jev ne příliš obvyklý.

V roce 1997 se Jan Kodet rozhodl ze souboru odejít spolu se svou partnerkou, tanečnicí Olgou Cobosovou, od níž tato iniciativa původně vzešla.

²⁵⁹ BY THE WAY:: 5 questions to Rui Horta. 2014. *BY THE WAY - 5 questions to Rui Horta* [online]. Hellerau [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=oYcg1co_Kes.

Byla jediným interpretem, který zůstal v S.O.A.P. Dance Theatre Frankfurt po jeho ansámblové revizi v roce 1993. Po sedmi letech cítila potřebu zásadní změny. Novou pracovní smlouvu podepsali s lisabonským souborem Gulbenkian Ballet.²⁶⁰ Ten působil při stejnojmenné finančně zajištěné²⁶¹ nadaci, jež vlastnila dva divadelní sály včetně zázemí tanečního souboru. Ačkoli jejich odchod ze S.O.A.P. byl velkým překvapením a trochu nepochopitelným krokem, s Ruiem Hortou se nerozešli ani ve zlém, ani napořád. Byl jedním z choreografů, kterého Gulbekian Ballet oslovil pro taneční inscenaci *Lunar fragmented day*.

Ačkoli v souboru oba zůstali nakonec pouze jednu sezónu 1996-1997, Kodetova choreografie **Jade** (viz kap. 4.3.7.) byla alternována a hrála se i další rok. Důvodů jejich odchodu z Gulbekian Ballet bylo mnoho, např. formálnost v pracovních vztazích této instituce, nastolené (paradoxně) fanaticky fungujícími odbory, které lpěly na přesném dodržování pracovní doby, často však na úkor spontánní časové investici do tvůrčího nápadu. Problém oba viděli v někdy až vypjatém nacionalistickém přístupu a postoji ze strany portugalských kolegů, malém množství interpretačních příležitostí pro Olgu Cobosovou v dané sezóně v Gulbekian Ballet. Jan Kodet navíc dostal nabídku od Ruie Horty,²⁶² zda by se nechtěl ujmout postu asistenta při studování jeho choreografií v jiných

²⁶⁰ Soubor Gulbekian Ballet byl čtvrtým pokusem najít „taneční zázemí“ pro oba dva. První konkurz absolvovali do Batscheva Dance Company, kde však slibovali místo pouze jednomu interpretovi, stejně jako při druhém konkurzu do souboru choreografa Angelina Preljocaje. Konkurz do Scapio Ballet Rotterdam byl omylem, vyplývajícím z neznalosti jejich pohybové estetiky, která jim nebyla vlastní.

²⁶¹ Tato nadace vlastnila patent na zpracování surové ropy, takže měla příjmy z každého vyrobeného barelu nafty nebo benzínu po celém světě. Tyto ekonomické okolnosti zajistili nadaci, potažmo i souboru jako celku i jednotlivým interpretům Gulbenkian Ballet dobré finanční, sociální podmínky a profesionální zázemí.

²⁶² Rui Horta po zralé úvaze svolil s nastudováním a prodejem jeho choreografií zahraničním souborům.

tanečních souborech. Olga Cobosová se vrátila zpět do souboru Ruie Horty²⁶³ jako tanečnice a Jan Kodet jako příležitostný asistent.²⁶⁴ Byl jím šest let.

4.3.3 Rozkročen mezi domovem a zbytkem Evropy

Od roku 1998 Jan Kodet se stal nezávislým umělec bez stálého angažmá. Jeho pozornost se nyní rovnoměrně rozprostřela do oblasti interpretační, pedagogické a choreografické. Kodetův taneční projev se mnoho let intenzivně kultivoval ve spolupráci s významnými zahraničními choreografy, např. s Ohadem Naharinem, Nacho Duatem, Itzikem Galiliem, Josephem Tmimem, Paulem Ribeirem. Osobně prožité praktické zkušenosti byly nenahraditelným obohacením jeho pedagogické vnímavosti, proto zájem o něj v téže oblasti vzrůstal i v zahraničí. Své jednotlivé lekce i workshopy techniky moderního tance, improvizace a kompozice vedl na odborných tanečních institucích, např. Hochschule für Tanz Frankfurt am Main, Institut del Teatro Barcelona, Ballet Academy Stockholm, Iwanson International München, Taneční konzervatoř hl. města Prahy²⁶⁵, Taneční centrum Praha, a také v tanečních souborech po celé Evropě, např. Nordance Dance Company ve Švédsku, v londýnském DV8 či Carte Blanche v Norsku. Jeho zájem o pedagogiku přerostl v roce 2008 v potřebu založit letní taneční školu International Contemporary Dance Workshop Prague (ICDW), kde zároveň od počátku působí jako umělecký ředitel. Během své nyní již sedmileté historie se stal respektovaným vzdělávacím programem evropské úrovně, často vyhledávaným tanečníky ze zahraničí.

²⁶³ V tomto období se soubor Ruie Horty přestěhoval a našel zázemí v Muffathalle v Mnichově.

²⁶⁴ To znamená, že Jan Kodet působil jako asistent výhradně při nastudování Hortových choreografií mimo jeho domovský soubor S.O.A.P. Dance Theater Frankfurt, nikoli při nové Hortově tvorbě pro vlastní soubor.

²⁶⁵ V roce 2004 Jan Kodet vytvořil pro studenty 8. ročníku Taneční konzervatoře hlavního města Prahy choreografii *Povídání s Fridou* (h. Elliot Goldenthal) v hlavní roli se Sylvou Nečasovou a Viktorem Konvalinkou. Tato choreografie byla uváděna další tři roky jako součást repertoáru Bohemia Baletu. V roce 2006 ji nastudoval i Balet Národního divadla v Brně.

Jak již bylo řečeno, Jan Kodet se ocitl na pozici Hortova asistenta, což vyplývalo především z jejich vzájemného lidského a profesního porozumění. Kodet znal detailně Hortův choreografický rukopis, způsob jeho uvažování o pohybu i specifický smysl pro humor v tanci. Navíc měl jeho důvěru v tom, že dokáže citlivě pracovat s interprety, posunout jejich taneční techniku do požadovaných pohybových kvalit a dovést je i k patřičnému tanečnímu projevu. Konkrétní průběh spolupráce choreografa a jeho asistenta popsal Jan Kodet zcela prozaicky: „V praxi to probíhá tak, že Rui je se souborem první týden zkoušek, a pak poslední týden před premiérou. Zbytek je moje práce.” (Žikovská 1998: 12) Tento post jej přivedl ke spolupráci s celou řadou evropských souborů, např. Cullberg Ballet, Compagnie National de Marseille, Icelandic Balletj.

4.3.4 Bohemia Family Dance Project

Po šesti letech působení v zahraničí v roce 1997 při svém alespoň částečném návratu do Čech inicioval založení taneční skupiny Bohemia Family Dance Project, tvořenou českými a slovenskými tanečníky, jejichž skladba a počet se proměňoval v závislosti na konkrétním projektu.

Jan Kodet pro sebe i českou taneční scénu „objevil“ řadu tanečních osobností (např. Helenu Arenbergerovou, Leonu Qašu Kvasnicovou, Terezu Indrákovou, Veroniku Knytlovou, Lenku Vagnerovou, Petra Koláře, Petra Opavského, Roberta Tirpáka, Martina Vraného, Michala Záhoru), kteří se jako součást Bohemia Family Dance Project představili v jeho choreografiích. S těmito interprety se seznámil na tanečních workshopech, jež vedl na různých místech České republiky.

Jejich společný jevištní projev – technická úroveň spojená s tanečností – působil vyzráleji než většina domácí produkce, což souviselo právě s vynikajícími pedagogickými schopnostmi choreografa Jan Kodeta a jeho novátorským přístupem k tanci. V českém prostoru se mu podařilo shromáždit osobité tvůrčí taneční umělce, kteří dokázali jeho originálnímu pohybovému slovníku technicky náročných variací vtisknout čistotu tanečního výrazu a udržet jím požadovaný pohybový tvar.

Produkčně s ním na většině tanečních kreací spolupracovala Claudia Nasliová, jež vlastnila produkční kancelář *Concordia Dance*, prostřednictvím níž zažádala o granty, umožňující Janu Kodetovi vytvářet taneční inscenace alespoň částečně v profesionálních podmínkách. „V roce 1998 Claudia Nasliová (tehdy spolupracovala s Tancem Praha a tam jsme se poznali), zažádala poprvé o grant. V té době to v oblasti tance nebyla vůbec běžná záležitost, jako je to nyní. Dostali jsme poměrně velkou částku, díky níž jsem mohl zaplatit a ohodnotit tanečnický, a to nejen za představení, ale i za proces tvorby. De facto jsme začali posouvat hranice v postoji k nezávislému tanci v Čechách, v nutnosti zajistit při kreaci profesionální podmínky.“²⁶⁶ Jejich prvním společným počinem byla choreografie *No End* v roce 1998.

4.3.5 Kodetovy choreografie jako repertoárová tvorba

Pro Jana Kodeta při tvorbě choreografií byla vždy „důležitá základní myšlenka, která dá celé práci potřebný záměr.“ (Tichý 2000) Tematické spektrum jeho české tvorby bylo a je odvážně široké. Sahalo od konkrétního námětu k abstraktnímu motivu, od historické látky nebo příběhu k ztvárnění atmosféry daného prostředí.

Původní Kodetovo autorské dílo s názvem **6x Eva, Evička**²⁶⁷ vzniklo z iniciativy Tanečního centra Praha cíleně pro jeho pět studentek. Odhalovalo hravost v tématu a citlivě s ní pracovalo v pohybových kvalitách roztančených scén. Podle dobové reflexe úsměvnost a lehkost plynula choreografií bez nároků na hlubokou psychologickou reflexi dívčího dospívání. (Dercsényiová 1998: 14)

²⁶⁶ Interview s Janem Kodetem, tanečník, pedagog a choreograf. Praha, 25. února 2015.

²⁶⁷ *6x Eva, Evička*. Choreografie, koncept: Jan Kodet, interpretace Karolína Bulínová, Tereza Indráková, Veronika Knytlová, Tereza Ondrová, Linda Schneiderová, hudba: koláž. Premiéra 21. června 1998 v Divadle Na Vinohradech v Praze.

V roce 1998 následovala jeho první česká celovečerní choreografie **No End**.²⁶⁸ Dílo bylo obsahově zatěžkané smutkem a steskem, což navíc umocňoval rozchod Jana Kodeta a Olgy Cobosové několik dní před jeho premiérovým uvedením. Pět let tvořili vzácně synchronně tvůrčí a interpretační umělecký pár. *No End* se svým tématem dotýká problematiky nekonečnosti, čímž volně navazuje na již zmiňovanou choreografii *Jade*. V *No End* se zrcadlí choreografova snaha o filozofický přesah tanečních obrazů, které dávají prostor představivosti diváka. Choreografie působila neokázale a nesl se jí tichý meditativní tón.²⁶⁹ Premiéra představení se odehrála v téměř zapomenutém prostoru bývalé kanalizační čistírny²⁷⁰ v rámci třetího ročníku mezinárodního festivalu alternativních forem pohybového a tanečního divadla (tehdy ještě pouze) *4 dny v pohybu*, jenž se pozornost veřejnosti snažilo připoutat k této architektonicky pozoruhodné, ale zdevastované industriální stavbě z přelomu 19. a 20. století.

Laickou i uměleckou veřejnost oslovila natolik, že na základě této taneční inscenace získal Jan Kodet o dva roky později rezidenci v Avignonu. Jejím výsledkem byla choreografie *Gates/Brány*.

Choreografie z roku 2000²⁷¹ ***Gates/Brány***²⁷² tematizuje ústa, kterými zjišťujeme svět kolem nás (mluva, jídlo, dech, polibky aj.). Ladislava Petišková

²⁶⁸ *No End*. Choreografie, kostýmy, scénografie: Jan Kodet, asist. chor.: Bohumíra Eliášová, interpretace: Helena Arenbergerová, Veronika Knytlová, Andrea Milnerová, Lenka Vagnerová, Petr Opavský, Robert Tirpák, hudba: Ondřej Adámek, Erich Kory, Apocalyptika a další, světelný design: Petr Voříšek, produkce: Claudia Nasliová. Premiéra 16. listopadu 1998 v rámci mezinárodního festivalu *4 dny v pohybu* ve Staré čistírně odpadních vod v Praze 6 – Bubenči.

²⁶⁹ Srv. Barochová 1999: 8, Petišková 2000: 11.

²⁷⁰ „Jde o prostor velikosti tovární haly, na jejímž dně protéká kanál naplněný opravdu nevyčištěnou vodou. Všechno vypadalo tak, jako by před chvílí odešli dělníci na svačinu a pouze vypnuly stroje. Divákovi se tudíž naskytl pohled na všelijaké, pro laika nepochopitelné, potrubí ohromných čistících (náležitě rezavých) strojů. Pakliže se všechno pojalo jako kulisa, patřičně nasvícená, probouzelo to v divákovi bohatou fantazii.“ (Benoniová 1999: 10)

²⁷¹ V témže roce 2000 uvedl Jan Kodet ještě jednu premiéru díla ***Chrysalis*** (h. Ch. Sechet) v DK Zrkadlový háj v Bratislavě v rámci projektu Akta XY, kde byla prezentována i první profesionální choreografie Petera Miky a jeho asistentky Olgy Cobosové *One hit wonder* (h. J. S. Bach, M. Franke). (Klívarová 2000: 6)

hovořila ve své reflexi *Brány otevřené světu...* o metafoře k „*průlomu v ohraničení, dál pak cesty, směřování, anebo naopak uzavření, setrvání v prostoru.*“ (Petišková 2000: 11) *Gates* byly výsledkem šestitýdenního rezidenčního pobytu ve francouzském Avignonu.²⁷³ Staly se součástí mezinárodního projektu *Trans Dance Europa 2000*,²⁷⁴ na němž participoval Tanec Praha a který choreografii zaručoval turné po vybraných evropských kulturních metropolích toho roku (Avignon, Helsinky, Bologna, Reykjavík, Brusel atd.). Tuzemské tvůrce zde reprezentovala i taneční inscenace choreografky Lenky Ottové²⁷⁵ *Láska, jak se říká*.

²⁷² *Gates/Brány*. Choreografie, koncept, kostýmy: Jan Kodet, interpretace: Helena Arenbergerová, Jan Kodet, Petr Kolář, Petr Opavský, Robert Tirpák, hudba: Christophe Sechet, Yens&Yens, Ryuichi Sakamoto a další, světelný design: Dan Tesař. Premiéra v Divadle Archa v Praze 25. března 2000.

²⁷³ Jan Kodet kromě vlastních zkoušek vedl v rámci avignonského rezidenčního pobytu i otevřené taneční lekce pro veřejnost.

²⁷⁴ Spojením avignonského festivalu pod názvem Les Hivernales s Tancem Praha se zrodila myšlenka výměny tanečních souborů a interpretů v rámci putovního tanečního festivalu původně napříč osmi městy kultury v roce 2000. (Němečková 2002)

²⁷⁵ Lenka OTTOVÁ (1959) po studiích na Filozofické fakultě UK oboru psychologie a pedagogika (1992) se zaměřila na oblast tanečního umění, kde si doplnila vzdělání na katedře tance HAMU v oboru choreografie pod vedením prof. Pavla Šmoka (1997). Počátkem devadesátých let začala budovat taneční studio Dance Perfect (a stále je jeho majitelkou), dnes sídlící v pasáži Metro na Národní třídě, jednoho z prvních soukromých komerčních tanečních studií. V roce 1988 založila taneční skupinu DOMINO, do níž se rekrutovali ti nejtalentovanější účastníci jejích kurzů a pro kterou vytvořila mnoho úspěšných choreografií. Byly oceněny na přehlídkách scénického tance mládeže a dospělých, např. *Otisky života* (1994, h. René Aubry), *Bez konce* (1995, h. Michael Nyman), *Sen o svobodě* (1996, h. Mercedes Sosa), *Jen jedenkrát* (1997, h. Gustav Mahler). V roce 2007 získala na základě víceletého grantu dotace od Magistrátu hl. m. Prahy a založila plně profesionální soubor tanečního divadla DOT504, jehož jádro tvořili Michaela Ottová, Lenka Vagnerová, Pavel Mašek a Petr Opavský. Na skladbě jejich repertoáru se podílí zejména zahraniční choreografové, např. Josef Fruček&Linda Kapetaneaová (*Holdin' Fast, 100 Wounded Tears, Collective Loss of Memory*), Anton Lachký (*Heaven Is The Place*), Thomas Stayers (*Hidden Landscape*). Taneční díla souboru DOT504 dosáhla ocenění na mnoha evropských scénách. (Holeňová 2001: 238) Studio Dance Perfect: Lektori. [online]. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: <http://www.danceperfect.cz/cz/lektor/lenka-ottova>.

Motivem v pozadí křehkého tanečního duetu **Adam + Eva-Náhoda neexistuje**,²⁷⁶ ztvárněném Leonou Qašou Kvasnicovou a Martinem Vraným, bylo vyhnání z Ráje. Pojetí biblického příběhu se neslo v rovině možných divákových prožitků. Bylo vyprávěno prostřednictvím abstraktních plynule se měnících pohybových tvarů a propracovaných partnerských variací. (Žikovská 2001: 5) Dokonale zvládnutá moderní technika tanečníků tvořila hlavní oporu jejich výpovědi (tak jako ve většině Kodetových choreografií).

V roce 2001 se Jan Kodet vrátil do Studia Les Hivernales v Avignonu prostřednictvím svého sóla **Cala Estreta**,²⁷⁷ které okomentoval slovy „*existují místa, která nás překvapí, uchvátí a již nikdy nepustí...Existují místa, která známe, a přesto jsme jimi znovu a znovu uchvázeni. Existují však i místa, která nikdy neobjevíme.*“²⁷⁸ To neobyčejné téměř zapomenuté místo pro něj představovala úzká zátoka s pláží ve Středozemního moře, Cala Estreta, se zvláštní magií a energií, inspirující jej v pohybu, struktuře jeho sóla. (viz kap. příloha 7.18)

V roce 2001 měly premiéru dvě taneční inscenace zcela odlišného tématu **Jade** (viz. kap. 4.3.7.) a **Dance Macabre aneb Tanec v Kutné Hoře**.

V roce 2001 byl Jan Kodet osloven Divadlem Archa spolu s mladým režisérem Martinem Tichým v rámci rozsáhlejšího projektu²⁷⁹ souvisejícího s výstavou *Sláva barokní Čechie*, aby vytvořili taneční inscenaci *Dance Macabre aneb Tanec v Kutné Hoře*. Téma moru, lidského osudu a odhodlání člověka proti němu bojovat se v tomto díle snažilo snoubit expresivní tanec s barokní poezií

²⁷⁶ *Náhoda neexistuje*. Choreografie: Jan Kodet, interpretace: Leona Qaša Kvasnicová, Martin Vraný, hudba: Yann Tiersen, světelný design: Daniel Tesař. Premiéra v Divadle Archa v Praze, 5. října 2001.

²⁷⁷ *Cala Estreta*. Choreografie a koncept: Jan Kodet, asistent choreografie: Ana Sanchez, světelný design: Daniel Tesař, hudba: Muslimgauze, kostýmy: Kathy Brunner, produkce: Bohemia Family. Premiéra 5. 10. 2001.

²⁷⁸ Citace z programu představení *Cala Estreta*. Dokumentační materiál fondu osobnosti Jana Kodeta informačně-dokumentačního oddělení Institutu umění - Divadelního ústavu.

²⁷⁹ Projekt Divadla Archa vycházel z tématu výstavy *Sláva barokní Čechie* a převedl ji do podoby divadelního a tanečního žánru, konkrétně *Marné Tázání Nebes* v režii J.A.Pitinského a *Dance macabre aneb Tanec v Kutné Hoře* v premiéře 25. října 2001. Autorem koncepce pro obě inscenace byl Aleš Roleček.

Bedřicha Briedela *Co Bůh? Člověk?* Do čistě taneční podoby původní verzi choreografii se středověkým námětem přepracovali o rok později Jan Kodet spolu s hudebním skladatelem Ivanem Acherem.²⁸⁰

Lola&Mr.Talk²⁸¹ byla poslední Kodetova choreografie s nezávislými českými profesionálními umělci současného tance,²⁸² stále ještě v produkci Divadla Archa. Tento taneční opus ocenila odborná kritika a veřejnost v roce 2004 Cenou divadelních novin a Sazky za nejlepší choreografický počín divadelní sezóny 2003-2004. Bizarnost, ironie a humor probleskovaly v pohybovém materiálu v příběhu stárnoucího páru, jejichž vztach byl již vyčpělý. Z nudy si vysnili postavu Monsieura le Manque (Ten, který chybí), který Lole a Albertovi splňoval přání a touhy.

4.3.6 Jan Kodet a Národní divadlo

V roce 2002 Jan Kodet přijal nabídku uměleckého šéfa baletu Národního divadla Petra Zusky na pozici tamního baletního mistra, což ovlivnilo jeho další směřování a působení. V témže roce na sále baletu Národního divadla na Annenském náměstí začal organizovat dvakrát v týdnu lekce současného tance. Trvají již třináct let. Primárně byly určené pro tanečnický soubor Národního divadla, kteří neměli velké zkušenosti s tímto stylem. Zároveň je otevřel i pro studenty konzervatoří či katedry tance HAMU nebo zájemcům z řad odborné

²⁸⁰ *Dance Macabre aneb Tanec smrti v Kutné Hoře*. Choreografie: Jan Kodet, asistent choreografie: Martin Vraný, interpretace: Helena Arenbergerová, Leona Qaša Kvasnicová, Tereza Indráková, Veronika Knytlová, Lenka Vagnerová, Michal Záhora, Petr Opavský, hudba: Ivan Acher, zpěv: Alžběta Täubelová, světelný design: Daniel Tesař, zvukový design: David Hýsek, David Vrbík, produkce: Divadlo Archa. Premiéra 5. října. 2002 v Divadle Archa v rámci přehlídky Dance Zóne 2002.

²⁸¹ *Lola&Mr.Talk*. Choreografie, kostýmy a scéna: Jan Kodet, interpretace: Charlotta Öfverholm, Jan Kodet, Petr Opavský, hudba: Ivan Acher, světelný design: Daniel Tesař, film: Václav Rejcholec. Koprodukce Concordia Dance. Premiéra 24. února 2004 v Divadle Archa v Praze.

²⁸² Výjimkou byla jeho spolupráce s Pražským komorním baletem, pro něž vytvořil kratší abstraktní miniaturu, inspirovanou tvorbou a osobním životem Bohuslava Martinů ***Doteky snáře***. Choreografie: Jan Kodet, interpretace: členové souboru Pražského komorního baletu, hudba: Bohuslav Martinů, světelný design: Jakub Sloup. Premiéra 15. listopadu 2009.

veřejnosti. Pravidelností a vysokou úrovní svých tréninkových hodin důstojně „vyplnil“ mezeru, která v pražském tanečním prostředí doposud zela.

Jan Kodet stále pokračoval v tvorbě repertoárových představení nyní především pro anebo s baletním souborem Národního divadla²⁸³ (*Duel, Zlatovláska, (e)MOTION PURE, Light Symphony a Kevel* - Divadlo Ponec, Cena diváka na České taneční platformě v roce 2007, *Camoufl•AGE* - Cena divadelních novin a Sazky za nejlepší choreografický počín divadelní sezony 2008-2009, *Čarodějův učeň*), ale spolupracoval i s operou Národního divadla (*Rusalka*²⁸⁴, *Hry o Marii, Parsifal, Gloriana, Pád Arkuna*) nebo s Novou scénou (bývalou Laternou magikou) v Praze (*Argonauti, Human Locomotion*) či se podílel na tanečních pasážích inscenace *Sen noci svatojanské* nebo *Romeo a Julii* pro Letní shakespearovské slavnosti na Pražském hradě. Při svých inscenacích často spolupracuje s režijním tandemem *SKUTR*, Martinem Kukučkou a Lukášem Trpišovským, např. *Výlety pana Broučka* v Národním divadle moravsko-slezském v Ostravě.

Jak je patrné, výčet choreografií Jana Kodeta v druhém miléniu je dlouhý a stále se rozšiřuje. Své umělecké postoje a názory na taneční tvorbu, teoretické principy a choreografické postupy předává od roku 2005 rovněž jako interní pedagog oboru choreografie na katedře tance na HAMU.

²⁸³ Jan Kodet tvoří choreografie na jedné straně pro repertoár baletu Národního divadla, osloven jeho vedením s konkrétním titulem taneční inscenace. Na straně druhé vytváří díla sice se stejnými tanečníky, ale jako umělec z „nezávislé“ současné taneční scény, v nichž zpracovává svá vlastní témata.

²⁸⁴ Operu *Rusalka* v režii Jiřího Heřmana pohybově inscenoval i na otáčivém hledišti v Českém Krumlově.

4.3.7 Analýza choreografie *Jade*

Jade

*„Jade ... odstín zelené,
zelená ... barva čakry,
... čakry srdce ...,
... srdce kohokoli ...
nekonečný koloběh života a smrti ...
kruh se uzavírá ... Reinkarnace?“*

choreografie: Jan Kodet

interpretace: Iratxe Ansaová, Olga Cobosová, Jan Kodet, Miguel Oliveira,
Andrew Hurst

hudba: Craig Armstrong a Christopher YOUNG

uvedeno: 12. června 1997 v divadle v Alcantre

délka choreografie na záznamu: 14 minut



První rozpracovaná verze *Jade* vznikla jako výsledek tvorby Jana Kodeta v rámci choreografického workshopu, pořádaného Culbekian Ballet. Finální čtrnáctiminutová podoba byla dokončena o rok později v březnu 1998. Poté byla choreografie zařazena jako plnohodnotné taneční dílo na repertoár tohoto portugalského souboru. Rozšířenou sedmnácti minutovou verzi²⁸⁵ Jan Kodet přenesl do českého prostředí, kde ji o čtyři roky později nastudoval za asistence Terezy Indrákové s tanečnicí Bohemia Dance Company. Do tohoto projektu konkrétně oslovil Helenu Arenbergerovou, Mariku Blahoutovou (v alternaci s Lenkou Vagnerovou, Martina Vraného (v alternaci s Petrem Opavským) a Michala Záhoru (v alternaci s Robertem Tirpákem). Premiéra se uskutečnila v Divadle Archa 5. října 2001 v rámci festivalu Konfrontace. Světelný design vytvořil choreograf ve spolupráci s Danielem Tesařem. Produkčně celý projekt zaštiťovala agentura ConcordiaDance Claudie Nasliové. Choreografie měla v české verzi pět repríz²⁸⁶, ale jejich záznam není k dispozici.

Některé fragmenty z tohoto díla byly se souhlasem autora nastudovány v různých interpretačních alternacích jako součást baletních koncertů nebo soutěží. Na vysoké tanečně-technické náročnosti variací, působící však velmi přirozeně, se mohla zřetelně projevit pohybová úroveň a vyspělost projevu tanečniců. De facto se staly studijním materiálem, pro což měl Jan Kodet jako pedagog pochopení. Ženský duet z této choreografie předvedly studentky Tanečního centra Praha Tereza Indráková a Linda Schneiderová na festivalu Entrée k tanci v Hradci Králové již v červnu 1998. Stejná taneční pasáž byla uvedena v květnu v roce 2006 v rámci absolventského koncertu 8. ročníku

²⁸⁵ *Jade*. Choreografie a koncept: Jan Kodet, asistent choreografie: Tereza Indráková, interpretace: Helena Arenbergerová, Marika Blahoutová/Lenka Vagnerová, Martin Vraný/ Petr Opavský, Michal Záhora/Robert Tirpák, hudba: Craig Armstrong a Christopher Sechet, světelný design: Daniel Tesař, kostýmy: Jan Kodet, výroba kostýmů: Jana Chamlarová, produkce: Claudia Nasliová (ConcordiaDance). Premiéra: 5. října. 2001 v Divadle Archa v rámci festivalu Konfrontace.

²⁸⁶ Přesný počet není nikde zaznamenán. Interview s Janem Kodetem, tanečníkem, pedagogem a choreografem. Praha, 8. května 2015.

tanečního oddělení Janáčkovy konzervatoře v Ostravě v podání Šárky Bočkové a Petry Glacové.²⁸⁷

V roce 2003 Jan Kodet souhlasil s nastudováním duetu muže a ženy k prezentaci dvou studentů²⁸⁸ tehdy 7. a 8.ročníku Taneční konzervatoře hlavního města Prahy, Viktora Konvalinky a Moniky Hejdukové, na bienále mezinárodní soutěže *Grand Prix Eurovision* v Amsterdamu. V kategorii modern dance s tímto úryvkem získali druhé místo a zároveň Cenu studentské poroty. Celkově obsadili místo čtvrté, což pro ně i Českou republiku představovalo obrovský úspěch.

4.3.7.1 Téma a způsob zpracování

Inspirací k této choreografii byl Kodetův silný emotivní zážitek s japonskou léčebnou technikou *reiki*, se kterou se seznámil v době svého působení v lisabonském souboru. Osobně zažil proces zasvěcení a praktikování její léčivé energie. Kodetova intimní pohybová mluva v *Jade* proto zákonitě musela probíhat v rovině znaků a symbolických odkazů k rituálnímu zasvěcování, při němž je divák veden do krajiny svého podvědomí. Tento moment postrádá okázalost rituálních obřadů, je spíše nenápadným soukromým aktem, tichým dialogem dvou světů.

V choreografii lze vysledovat určité motivické útvary, které autor opakuje v identické nebo pozměněné formě. Výrazným a s pravidelností se opakujícím motivem v *Jade* je schoulení člověka v náručí a jeho následný pád na zem, jakožto metafora zrození, stejně jako pomalé vytrácení se druhého člověka do tmy, jakožto metafora zániku. Způsob držení, který používá stojící člověk, je

²⁸⁷ Asistenty jejího nastudování byly Lenka Vagnerová a Lenka Dřimalová.

²⁸⁸ V letech 2002-2004 působil Jan Kodet jako pedagog moderního tance na Taneční konzervatoři hlavního města Prahy. Tento ročník se sestával z velmi talentovaných studentů, např. Viktora Konvalinky (solisty baletu ND Praha), Lenky Hrabovské a Terezy Kučerové (sboristek baletu ND Praha), Sylvy Nečasové (bývalé demisolistky baletu ND Praha, dnes působící v projektech souborů Pražského komorního baletu, 420people), Milana Odstrčila (člena souboru 420people), Jakuba Sedláčka (nezávislého tanečníka) apod.

ztvárně chladně a neosobně. Svým úchopem de facto vytváří úzký, velmi omezený prostor, ze kterého člověk, připomínající svou uzavřenou pozici embryo, vypadává. Jinými slovy - člověk nesoucí druhého obemývá jeho pas svou paží, avšak vědomě oddaluje dlaň od skrčeného těla. Předloktí druhé ruky poskytuje jako oporu pro chodidla. Sevření povolí. Schoulená postava se ocitne na zemi a dosavadní „jistota“ náruče nenápadně mizí. Něco umírá²⁸⁹, aby se jiné mohlo zrodit. Choreografie zachycuje koloběh života, jehož nekonečnost je na závěr naznačena příchodem tanečníka, který svým pomalým pohybem „otevíral“ úvodní obraz choreografie. *„Tanečníci se nečekaně objevují ze tmy a ve tmě nenápadně mizí. Jeden se stává stínem druhého, ale existuje sám o sobě.“* (Genzerová 2002: 2)

Specifická forma závěsu a opory vyjadřuje vztah určité závislosti. Jeden se chytá druhého a druhý je pouhou netečnou oporou vůči prvnímu, tzn. kdykoli jej může pustit. V „párovém držení“ chybí objetí a vzájemnost, což je leitmotivem většiny partnerských variací v *Jade*. Příkladem může být závěr duetu muže a ženy, v němž žena visí na rameni muže za své předloktí a ten s ní odchází k horizontu, tzn. je odevzdaně nesena.

Dalším tématem, jak již bylo naznačeno, je symbolika koloběhu života, znázorněného pohybovou trajektorií opisující kruh a vždy vedenou protisměru hodinových ručiček (stejně jako planeta Země obíhá okolo Slunce), např. při příchodu na scénu a odchodu z ní; při točení se s člověkem v náruči schouleným do embryonální polohy; při pohybu dlaní kolem sebe dotýkajících se zápěstí a vytvářejících otevřený vějíř apod. Koloběh je vyjádřen i repetitivními tanečními variacemi, např. úvodní ženské sólo ve světelném kruhu se opakuje v závěru v provedení muže.

Choreografickým záměrem se také stalo použití jednoduchých, ale výrazných gest, která překvapivě zkonkretizují abstraktnost tanečních frází a stanou se zapamatovatelným a významově nosným momentem. Příkladem je

²⁸⁹ Motiv smrti představuje poměrně časté téma, ozývající se v Kodetových choreografiích, např. *Gates, Adam a Eva - náhoda neexistuje, Dance macabre, Čarodějův učeň nebo Human Locomotion*. Jan Kodet smrt nahlíží především v její mystičnost a tak ji i umělecky prezentuje. Nenechává se pohltnout strachem z ní.

několikrát se opakující gesto, v němž dlaň pravé ruky zakryje pusou, ale záhy se paže otevře a tanečník se rozeběhne do prostoru, nebo krátká pasáž „znakové řeči“ v ženském duetu.

4.3.7.2 Scénografie a světelný design

Zvláštní atmosféru „neskutečného světa“, v němž se interpreti ocitli, způsobovala jemná hra světla na jevišti, postavená na kontrastu studeného a teplého tónu barev světla, spolu s emotivně laděnou hudbou Craiga Armstronga a Christophera Secheta. Světelný design je zároveň jediným scénografickým prvkem, který scénu jeviště nehmotně člení. Kužel světla dopadající seshora na zem zpřítomňoval a striktně vymezoval dvě „obsahově“ odlišná prostředí na scéně. Hranice světla a tmy rozdělovala „reálný“ svět jednotlivých postav od toho, který jim byl zatím neznámý. Interpreti tuto hranici však bezmyšlenkovitě překračovali, čímž rušili divákovo vnímání magického vztahu dvou světů.

Okamžik zrození nebo smrti symbolizoval paprsek žlutého světla, vycházející z prostoru uprostřed zadního horizontu a mířící přímo vpřed. Objevoval se vždy jen na krátký okamžik, aby propojil oba světy a lidi v nich. Představoval cestu vedoucí k životu i tu, ze které již není návratu.²⁹⁰ V rozhovoru Jan Kodet podotkl, že v české verzi tohoto tanečního díla se výrazným způsobem proměnil světelný design. Využívalo se pět velkých světelných obdélníků, mírně nakloněných, jejichž povrch byl pokryt třpytící se zlatou fólií. Každý z nich byl umístěn na několika centimetrový sloup, který většinu času tonul ve tmě, což vyvolávalo dojem levitujících ozářených ploch. Svým celkovým rozmístěním zaujímaly tvar otevřeného vějíře.

Důležitou roli hrála i zelená barva, která byla použita jako základní barva určitých částí kostýmů, např. volná průsvitná halena u žen nebo tričko u mužů. Barva zeleného jablka je nejvzácnějším odstínem drahokamu, jenž se nazývá

²⁹⁰ Interview s Janem Kodetem, tanečník, pedagog a choreograf. Praha, 25. února a 8. května 2015.

právě jade (česky jadeit), a který spojuje dvě odlišné vlastnosti, tvrdost a jemnost. Má v sobě ukrývat určitou magickou moc, proto se ve staré Číně používal k výrobě posvátných sošek a amuletů, chránících člověka před zlem a přinášejícímu štěstí.

4.3.7.3 Struktura díla

Tato choreografie je určena pro pět tanečníků, dvě ženy a tři muže, které Jan Kodet představuje pouze v sólových partech nebo v duetech, jež se střídají. Po velmi krátkém smíšeném duetu zůstává na jevišti jen žena a její sólový tanec zanedlouho doplní druhá. Ženské duo se promění opět ve smíšené poté, co se první žena vytratila, a za druhou se zjevil muž, partner v tomto duetu. Princip výměny se opakuje - žena se vytrácí a následující sólový výstup muže zastaví příchod jiného tanečníka, aby v rámci naznačené posloupnosti umožnil odejít tomu, kdo byl na scéně delší dobu, a připravil příchod pro posledního, který nekonečnost rituálního opakování inicioval.

Struktura díla není komplikovaná. Její jednotlivé části charakterizuje sice rozdílná kvalita pohybu, ale určité obecné rysy lze vystopovat ve všech jeho obrazech – dlouhé rovné linky, které v tanci kreslí paže i dolní končetiny, plynulost a provázanost jednotlivých pohybů záhy vystřídá rychlost a ostrost, prostorovost variací apod. Ženský duet je velmi jemný i v částech partnerského tance. Má v sobě určitou pohybovou vyváženost a rovnocennost. V druhém smíšeném duetu se odhaluje křehkost ženy, jejíž tělo povlává v dlaních muže ve vysokých zdvizích. Mužské sólo zase charakterizuje jakási zvířecí rychlost, zemitost a ostražitost.

V každém duetu se rovněž objevuje moment pohybového unisona. Někdy je koncipován jako ucelená taneční fráze, umístěná mimo „posvátný“ prostor ve středu jeviště, jindy člověk stojící ve světelném kruhu jako ozvěna opakuje pohybový detail z variace tanečníka, který se nachází vně. Připomíná to jakýsi záchvěv, letmou vzpomínku z vnějšího světa.

Entree

Prolog

Zpola zavřená opona se otevírá a objevuje se muž v „embryonální“ poloze na zemi. Pomalu se vkutálí do světelného kruhu. Uvnitř stojí žena a čeká. Muž se postaví a žena se ho chytne kolem krku. Ocítá se ve schoulené poloze v jeho náruči. Sevření mezi pažemi muže netrvá dlouho, povolí a ona spadne na zem.

1. smíšený duet

Žena vystupuje z kruhu, ale opět se dostává v pohybu na jeho hranu. Její tanec v krátkých ozvěnách pulzuje v pohybech muže, je plynulý a provázaný. Než se oba rozběhnou, objeví se motiv „prohnuté arabesky a pohled za sebe vzad“. Muž se v běhu ztrácí za horizontem vpravo, místo něj do prostoru zleva vybíhá druhá žena. Po krátkém ženském unisonu, odbíhá vzad.

2. duet dvou žen

Jedna žena je uvězněna v kruhu. Tanec je rychlý, s ostrými pohyby, ale vzájemně provázanými, jeden iniciuje druhý. Ustupuje vzad, kde ji láká paprsek světla. Za ní se zjeví druhá žena a navrácí ji zpět k životu. Obě uzemněné v hlubokých pozicích grand plié se plíží pryč z tohoto magického světa. Jejich unisono pohyb rozbíjí dialog krátké a úsečné „znakové řeči“. Následuje pohybově nápaditý partnerský tanec, v němž choreograf pracoval s širokou dynamickou škálou. Ve střídající se rovnováze a pohybové nestabilitě obě ustupují vzad. První žena mizí vlevo a zprava přichází muž. Žena, která zůstala, se choulí do náruče muže. Opět nastává změna světelné atmosféry. Prostor zalilo ostré žluté světlo.

3. duet muže a ženy

Žena dopadá na záda na zem a do ticha. Muž ji zvedne. Ona ho uchopí za triko a táhne z kruhu pryč, vyklouzne ji. Musí vyvinout určitou sílu, aby ho dostala ven. Zastaví se, aby mohla pokračovat. Pohybová kvalita tohoto duetu má rysy uvolněnosti, lehkosti, ženské odevzdanosti. V okamžiku bezvládnosti jejího těla ji muž v náruči odnáší tam, kde je světlo. Visí mu přes rameno. (viz

kap. příloha 7.19) Pokládá ji na zem. Surové světlo střídá oranžové a naopak podle situace a prostoru, v nichž se tanečníci nacházejí.

4. sólo muže

Postupuje zády k divákům, otáčí se a jeho pohybující se rty šeptají nemá slova. V malých, úsečných gestech komunikuje sám se sebou. Vše se děje kolem jeho vlastního těla. Doteky (reiky), kterým léčí své tělo. Pozornost přesunuje do vnějšího prostoru a vychází z kruhu. K jeho dynamickému, animálnímu a zemitému tanci zní po celý čas ticho.

5. mužský duet

Duet začíná pádem na zem do sedu nově příchozího. Pohybové unisono gest je pojítkem mezi jejich dvěma světy.

6. sólo muže

Roztančené sólo muže obsahuje točení a skoky. Ve světelném kruhu na stejnou hudbu opakuje pohybovou frázi prvního ženského sóla, která končí několika odskoky vzad do tmy. Na stejném pohybové materiálu však vynikly interpretační rozdíly. Sólo ženy bylo velmi plastické s ostrými a frázovitými pohyby ve srovnání s mužskou verzí.

Epilog

Poslední příchozí je ten, který se na začátku vytratil jako první, aby nyní „uzavřel“ nekonečnost kruhu.

4.3.8 Pohybové resumé

Kodetovo dílo pracuje s repetitívami v několika vrstvách. Nejde o znak pohybového minimalismu, ale o výpovědně-choreografický princip v jinak pohybově velmi bohatých variacích. Opakování základního významotvorného motivu „schoulení člověka v náručí druhého ve světelně ohraničeném kruhu“ zároveň přehledně strukturuje taneční inscenaci. Znovuzakomponováním

úvodní variace v závěru autor odkazuje k cykličnosti ve zvoleném tématu reinkarnace. Jan Kodet využívá i pohybová „rezidua“ tance spolutančeného, která se objevují u interpretů uvnitř světelného kruhu jako určité vzpomínky na „čas v tom vnějším světě.“ Jsou to často jen krátké sekvence, např. jen pohyb paže, sdílený s druhým tanečníkem. Pohyby jsou celkově hladké, rovné i oblé v liniích i drahách. Jejich logická provázanost vyvolává dojem jednoho plynulého pohybového toku, v němž jeden impuls iniciuje druhý. Dynamika je proměnlivá, zahrnuje rychlé akce, pády, balance i nehybnost. Nejvíce pozornost diváka poutá vycizelovanost tanečního pohybu a jeho vysoká technická úroveň, tzn. je da facto hlavním „obsahem“ choreografie.

4.4 Případová studie č. 4

Petr Tyc: soudobá hudba v projektech

Petr Tyc (20. dubna 1965) vystudoval klasický tanec, který jako tvůrce nezavrhoval, ale zároveň se jeho formou nechtěl nechat limitovat. Tycovu cestu lze charakterizovat jako neustálé hledání a experiment, cestu naplněnou pochybnostmi. Nebyl umělcem, který směřuje k jednomu cíli, svému vrcholnému dílu. Znovu a znovu se pouštěl do vytváření nových, odlišných a často velmi náročných projektů. Vždy tíhl ke spojení tanečního pohybu se soudobou hudbou. Od interpretace obsahem naplněných Šmokových tanečních inscenací přešel ve svém tvůrčím snažení k abstraktnímu tanci, aby se po čase opět vrátil zpět ke svým kořenům v podobě tanečního divadla. Mezi projekty, které sám hodnotí jako nejzdařilejší, řadí hudebně –taneční inscenace *Ithaka 2888*, *Čtyři biblické tance*, *Pád domu Usherů*, *To málo co vím o Sylfidách* nebo autorský divadelní projekt *Mirka aneb Bůh dal člověku sexualitu, aby se z ní radoval?* Možná nebyl fantastický choreografem, ale určité kvality dávaly jeho věcem punc zajímavosti a neotřepenosti bez velkého lesku.

4.4.1 Devět let v Pražském komorním baletu

Základy klasického a obecně tanečního vzdělání získal Petr Tyc pod vedením Zdeňka Doležala (klasický tanec), Jaroslava Slavického (scénická praxe), Miroslavy Vláškové²⁹¹ (novodobý tanec) a Emílie Urbanové²⁹² (lidový

²⁹¹ Miroslava Vlášková vyučovala na HTŠ v Praze techniku moderního tance a hereckou výchovu. „V podstatě vychází a navazuje na techniku své profesorky Laurette Hrdinové. Během své praxe si vytvořila svůj osobitý styl, metodu.“ (Noháčová 1998: 2) Pro Petra Tyce vytvořila velmi expresivní a dynamickou choreografii „rozervaného“ houslisty Niccola Paganiniho na hudbu Jaroslava Ježka, konkrétně na I. větu ze Sonáty pro housle a klavír, určenou pro absolventský koncert HTŠ v Tylově divadle.

tanec) na Hudební a taneční škole v Praze, kterou ukončil absolutoriem v roce 1983. Ačkoli byl záhy přijat do baletního souboru Národního divadla, rozhodl se pro „životní nejistotu“ v Pražském komorním baletu, jehož profesionální zázemí a existenční podmínky byly sice oproti hlavní scéně minimální až nicotné, ale Šmokova choreografická poetika byla v jeho očích zajímavější.

Svoji technickou vybavenost proměnil v umělecký interpretační projev právě zde, v průběhu svého prvního angažmá trvajících v rozmezí let 1983-1992²⁹³. Představil se v řadě humorně-hravých choreografií, ale ztvárnil i emocionálně vypjaté role, které alternoval s tak vyzrálými interprety, jako byli Ladislav Rajn, Vladimír Kloubek nebo Jan Klár.²⁹⁴ Taneční příležitosti dostal zejména v choreografiích Pavla Šmoka, např. *Listy důvěrné* (h. Leoš Janáček), *Muzika Slovaka* (h. Ilja Zeljenka), *Sinfonietta* (h. Leoš Janáček), *Zjasněná noc* (h. Arnold Schönberg), *Kain a Ábel*²⁹⁵ (h. Bohuslav Martinů) nebo v díle Jiřího Kyliána *Večerní písně* (h. Antonín Dvořák). Měl však také příležitost k choreografické tvorbě²⁹⁶. První samostatnou kreaci *Etudy pro Bambini* (h. Martin Smolka) vytvořil pro svůj domovský soubor již ve druhé sezóně svého působení jako součást večera *Zadáno pro mladé*, v němž šestice mladých choreografů

²⁹² Hodiny Emílie Urbanové byly podle Petra Tyce plné energie a jejich přínos pro sebe viděl zejména v rozvoji přirozeného pohybu a tanečnosti.

²⁹³ Toto období zahrnuje jeho dvouletou základní vojenskou službu, kterou strávil v AUSu VN, a během níž měl možnost hostovat v PKB. Ukončil ji v roce 1987.

²⁹⁴ Luděk Vidlák a Petr Tyc patřili do druhé generace tanečníků–mužů v PKB, pozvolna nahradili původní tanečnice, Vladimíra Kloubka, Ladislava Rajna nebo Jana Klára.

²⁹⁵ Bernd Köllinger, německý taneční publicista a baletní režisér, ve své kritice ocenil interpretační projev obou hlavních interpretů Petra Zusky a Petra Tyce těmito slovy „*Nekonečným proudem hudební vzpoury pulsuje i hudba Bohuslava Martinů, která - alespoň v použité nahrávce - doslova dýchá emocionalitou. A v Petrovi Zuskovi (Kain) a Petrovi Tycovi (Ábel) - s asketickou fyziognomií Ivana Lendla - má Pavel Šmok kongeniální interprety svých myšlenek a forem.*“ (Köllinger 1990: 15)

²⁹⁶ První nesmělé choreografické pokusy Petra Tyce vznikaly v rámci legendárního představení *Jak se dělá balet*, kde na Pavlem Šmokem přidělenou jednoduchou písňovou skladbu musel vytvořit krátkou taneční variaci, korespondující s její hudební strukturou.

mohla prezentovat svou tvorbu²⁹⁷. Je příznačné, že již tehdy sáhl po hudbě progresivního mladého skladatele, což se v jeho kariéře opakovalo mnohokrát. V roce 1985 Tycovo dílo *Kompozice* na hudbu J. S. Bacha a W. A. Mozarta ohodnotila porota na 1. Celostátní choreografické soutěži v Bratislavě druhým místem v kategorii choreografů s praxí do pěti let. (Glaser 1985: příloha) Jako choreograf participoval také na Dvořákových *Humoreskách*²⁹⁸, vzniklých jako společné dílo či tvůrčí počín několika tanečníků, členů PKB (Kateřiny Frankové-Dedkové, Vladimíra Kloubka a Bronislava Roznose). Vyjimečnost tohoto „projektu“ spočívala v tom, že následně bylo zařazeno do repertoárové nabídky souboru.

Zájem o choreografickou tvorbu přivedl Petra Tyce k rozhodnutí začít tento obor systematicky studovat na katedře tance na HAMU. Pod odborným vedením²⁹⁹ profesora Pavla Šmoka ho ukončil po čtyřech letech v roce 1992 závěrečným představením *České madrigaly* na stejnojmennou skladbu Bohuslava Martinů³⁰⁰. Inspirací a záměrem Petra Tyce tehdy bylo vyzkoušet si choreograficko-kompoziční postupy, uplatňované Jiřím Kyliánem k tomuto druhu hudby. Pracoval s Českým souborem písní a tanců, vedeným Milanem Puklickým. Celkové vyznění inscenace však podle autora nesplnilo jeho představy ani očekávání. (Tyc 1992: 23-24)

4.4.2 Zahraniční zkušenosti

V roce 1991 Petr Tyc obdržel stipendium od taneční sekce UNESCO na měsíční stáž v newyorském studiu Alvina Aileyho. Nakonec však svůj americký

²⁹⁷ Komponovaný večer, složený z šesti děl začínajících choreografů (Kateřina Franková, Petr Tyc, Marcela Benoniová, Ondřej Šoth, Vladimír Kloubek a Jan Klár) se pod společným názvem *Zadáno pro mladé* uskutečnil 10. prosince 1984 ve Společenském sále Paláce kultury. (Holánková 2008)

²⁹⁸ *Humoresky* na hudbu Antonína Dvořák měly premiéru 31. ledna 1989 v Paláci kultury. (Holánková 2008)

²⁹⁹ V prvním ročníku vedl Petra Tyce docent Daniel Wiesner.

³⁰⁰ Tato skladba byla určena pro ženské a mužské hlasy na texty moravské lidové poezie ze sbírky Františka Sušila. Bohuslav Martinů ji napsal v roce 1939. (Tyc 1992: 10)

pobyt absolvoval v tanečním studiu Merce Cunninghama. Docházel také na lekce Linn Simonsonové. Těto zahraniční zkušenosti předcházela souhra okolností. Petr Tyc byl s několika dalšími členy souboru PKB vybrán jako tanečník k dispozici pro modelové ukázky v praktických dílnách *Choreografického Aletiéru* '89. Tato mezinárodní akce pořádaná taneční radou UNESCO³⁰¹ ve spolupráci s naším Ministerstvem kultury ČSR a Divadelním ústavem se konala koncem května 1989 v Praze. Mezi významné zahraniční hosty patřili Robert Seyfried, Françoise Andretová, Robert North nebo Alvin Ailey. Posledně jmenovaný osobně inicioval podporu žádosti českých tanečníků, konkrétně tedy Petra Tyce a Kateřiny Rejmanové (Benešové), o finanční příspěvek na jejich zahraniční studijní stáž.³⁰²

Americký studijní pobyt předznamenal jeho následující zahraniční zkušenost - působení v Rambert Dance Company v Londýně. Jejich tvorbu a způsob práce „zhlédl“ již o rok dříve na dni otevřených dveří, zahrnující lekci techniky Merce Cunninghama, na níž zavítal při zahraničním turné Pražského komorního baletu v Anglii. Shodou okolností choreografie Kyliánových *Večerních písní*, v níž jednu z hlavních rolí tancoval Petr Tyc, zaujala Richarda Alstona, tehdejšího uměleckého ředitele souboru. Nebyl sice Kyliánovým příznivcem, ale toto dílo přišel zhlédnout v rámci tehdejšího souborového zájezdu. Tyto náhodné události podpořily Petra Tyce v jeho již dřívějším rozhodnutí pokusit se získat angažmá v zahraničí. Změna se udála vzápětí v květnu 1992, kdy byl přijat na základě úspěšně absolvovaného konkurzu do již zmiňovaného prestižního britského tanečního souboru, a to po téměř deseti letech strávených v PKB.

V Rambert Dance Company strávil dvě sezóny v letech 1992-1994. Repertoár souboru tvořily taneční inscenace současných tvůrců, jako byli

³⁰¹ *Mezinárodní taneční rada CID* byla vytvořena při UNESCO v roce 1973. Jeho cílem je ochrana „tanečního dědictví ve světě, podporovat vytváření dokumentárních středisek, podílet se na tvorbě výzkumu, podílet se při pořádání kongresů, festivalů či tanečních soutěží.“ Za člena CID byl zvolen Pavel Šmok. (red 1990)

³⁰² Paradoxně, dříve než Petr Tyc tuto cestu uskutečnil, Alvin Ailey 1. prosince 1989 nečekaně umřel. (Nováková 1989)

například Richard Alston, Siobhan Daviesová, Mark Baldwin nebo Christopher Bruce. Ačkoli se kvalita pohybových vyjadřovacích prostředků těchto tvůrců značně odlišovala od té, s níž měl zkušenost Petr Tyc, dokázal ji přijmout a zabydlet se v ní, aniž by musel svou nevšední jevištní jinakost a jemnost ve výrazu popřít. V rozhovoru Petr Tyc několikrát zdůraznil tanečně-technickou fenomenálnost svých souborových kolegů, s nimiž byl konfrontován a kteří si dokázali plně podmanit cunninghamovskou artifičialnost pohybových kompozic. Jejich náročnost spočívala v absenci přirozenosti plynulého pohybového toku, v rychlosti a přesnosti komplikovaných tanečních vazeb.³⁰³ V době jeho přítomnosti v Rambert Dance Company stál převážnou dobu v čele souboru Richard Alston³⁰⁴, který „razil cestu současné pohybové mnohotvárnosti“ (Kazárová 1994: 3) na rozdíl od svého nástupce Christophera Bruce³⁰⁵, jehož estetické vnímání více souznělo s klasičtějším pohybovým slovníkem. Ačkoli měl Petr Tyc naději na zajímavé taneční příležitosti, přesto se rozhodl vrátit kvůli své rodině zpět do Prahy. Vliv svého „rambertovského“ pobytu na vlastní choreografické uvažování později ohodnotil slovy: „*To, co jsem získal u Šmoka, ve mně zůstalo. Anglická zkušenost mi pomohla vše přetavit, snad nyní budu vytvářet tance s větší abstrakcí, láká mě typ multimediálního představení. Vidět pracovat západní choreografy bylo pro mne velmi inspirující, neboť oni velmi rozumí pohybu samému.*“ (Kazárová 1994: 4).

4.4.3 Umělecký postoj Petra Tyce a jeho vztah k soudobé hudbě

Petr Tyc v devadesátých letech 20. století velice úzce spolupracoval se skladateli české současné hudby, např. Petrem Kofroněm, Martinem Smolkou,

³⁰³ Interview s Petrem Tyce, tanečníkem a choreografem. Praha 5. května 2015.

³⁰⁴ Podle slov Petra Tyce byl Richard Alston duchem i myšlením „cunninghamovský“ choreograf, pracující však s posluchačsky atraktivní a zároveň kvalitní hudbou.

³⁰⁵ Christopheru Bruceovi byla vlastní anglická tradice klasické baletní techniky „bournonvillského“ charakteru, s níž se Petr Tyc již setkal na hodinách scénické praxe Jaroslava Slavického na pražské HTŠ.

kteří spolu s Miroslavem Pudlákem založili v roce 1983 Agon Orchestra.³⁰⁶ Velmi ovlivnili jeho názory v poslání současného umění. V rozhovoru řekl: *„Byl jsem vychovaný vzdorem osmdesátých let. Navštěvoval jsem přednášky soudobé hudby vedené Martinem Smolkou, Petrem Kofroněm aj., v nichž se poukazovalo na zatuchlost u nás tehdy (80. léta 20. století) převládajícího umění. Diskutovalo se o úkolu umělců, kteří by se měli snažit tvořit něco nového, a ne opakovat to, co už bylo viděno a slyšeno.“*³⁰⁷ Tycova tvorba, která se vyznačovala experimentem, neustálým hledáním, snahou o osobitost, je nevědomým potvrzením tohoto „diskutovaného“ uměleckého postoje.

Představitelé Agon Orchestra skutečně v předrevolučním období silně polemizovali s oficiální hudební kulturou. Jejich snahou bylo de facto pozměnit dosavadní vývoj české hudby, inklinující spíše k neustálým hudebním návratům do období minulých (nejčastěji k neoklasicismu). Pokusili se *„rehabilitovat pojem avantgarda a najít pro avantgardu nové posluchače“* (Škarda 2006: 6) především formou pořádání koncertů skladatelů poválečné světové avantgardy, jako byli např. Karlheinz Stockhausen, John Cage, Luciano Berio, Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Morton Feldman. Spjovala *„je poetika „postmodernismu“ (neoromantismus, nová jednoduchost, nová expresivní diatonika, postminimalismus).“* (Škarda 2006: 13) Ve svém repertoáru Agon Orchestra neopomínala ani skladby autorů, tzv. Nové hudby šedesátých let 20. století, např. Miroslava Kabeláče, Rudolfa Komorouse, Jana Klusáka, Marka Kopelenta, Zbyňka Vostřáka. Rovněž iniciovali organizování přednášek, besed, systematických cyklů přehrávek. Svou činností naráželi na vládnoucí režim, např. při vydávání samizdatových sborníků s texty o Nové hudbě.

³⁰⁶ Jeho původní název zněl Agon Ensemble.

³⁰⁷ Interview s Petrem Tyce, tanečníkem a choreografem. Praha 22. dubna 2015.

4.4.4 Od abstraktního tance k tanečnímu divadlu

Po svém návratu v roce 1994 Petra Tyc neelákalo vstoupit do starých vod, které před dvěma lety opustil. Začal se na české scéně více profilovat jako choreograf a autor nezávislých projektů a méně se prezentoval v roli interpreta. Nepřehlédnutelným projevem jeho ovlivnění taneční estetikou souboru Rambert Dance Company byla výrazná inklinace k abstraktnímu tanci, jehož limitem je „konkrétnost lidského těla.“ (Hulec 1997: 7) V polovině devadesátých let abstrakce určovala směr jeho umělecké cesty. Zajímala ho: „čistota, jednoduchost a přímota v abstrakci, v nenarativním prvku tance. Myslím, že programově abstraktní umění je ve svých vrcholech projevem obrovské, rozumem ovládané citlivosti a intimnosti.“ (Hulec 1997: 6-7)

V roce 1994 inicioval mezinárodní projekt, který dal vzniknout celovečerní koláži pod souhrnným názvem **Příběhy k nedovyprávění**³⁰⁸, jež v programu sliboval „nejnovější trendy evropského a amerického tance a setkání posedlosti pohybem samotným s barbarskostí a smyslem pro divadelnost.“ (Žáková 1994: 13) Sestával ze tří kratších tanečních kusů vytvořených ve spolupráci s choreografy Sarah Warsopovou z Velké Británie (*Paradiso*), Australanem Paulem Oldem (*Nezapomenutá spřízněnost*) a Petrem Tycem (*Tvrdej život*). Propojila je náhoda pracovního setkání v Rambert Dance Company a zájem o nejnovější taneční trendy. Již o rok dříve v rámci workshopu, pořádaného souborem a zaměřeného na kreativitu vlastních interpretů, s nimi Petr Tyc připravil taneční dílo s názvem **Hymns** na hudbu George Ivanoviche

³⁰⁸ *Příběhy k nedovyprávění. Paradiso* – choreografie: Sarah Warsopová, interpretace: Petr Zuska, Petr Tyc, hudba: Joao + Astrud Gilberto, Dinah Washingtonová, *Remembered Affinities* – choreografie: Paul Old, interpretace: 8 tanečnic ze souboru Národního divadla, hudba: Philip Glass, *Tvrdej život* – choreografie: Petr Tyc, interpretace: Taťána Juřicová, Klára Kutilová, Barbora Krýslová, Petr Tyc, Petr Zuska + 6 tanečnic z Národního divadla, hudba: Petr Kofroň a Miroslav Šimáček, film: Marek Najbrt. Premiéra 17. září 1994 v Divadle Komedie. (Škarda 2006: 71) Tycova taneční část se skládala ze tří skladeb *Enhexe*, *Alfa a Kentaur* Petra Kofroně a *Tvrdej život* Miroslava Šimáčka, po níž pojmenoval svou třetinu večera. Interview s Petrem Tycem, tanečníkem a choreografem. Praha 5. května 2015.

Gurdijeffa.³⁰⁹ Nyní tito choreografové pracovali tři červencové týdny ve zkušebnách Státní opery s osmi tanečníky z baletního souboru Národního divadla a z okruhu nezávislé scény. Přijetí večera nebylo jednoznačné. Vzbuzovalo nadšení stejně jako odsuzující kritiku. Jako příklad můžeme uvést pozitivní reakci z pera Petry Kindlové: „*To, co předvedl Petr Tyc, byl pro mnohé asi šok. Moderní vážná hudba, trhavé pohyby, asymetrické oblečení, odlidštěné tváře a dojem, že celý svět je veliký stroj. Na něco takového nejsme zvyklí. Ale myslím, že je to právě trend, který se krok za krokem dostává na taneční scénu.*” (Kindlová 1995: 11). V hodnotícím opozitu stojí poněkud rozpačitá reflexe Evy Žákové: „*Petr Tyc experimentuje a hledá nový taneční směr. Jde mu o potlačení a vyzdvižení čistého pohybu. Jeho hledání však zatím působí těžkopádně a nuceně.*” (Žáková 1994: 13)

Abychom zachovali chronologickou posloupnost, je nutné se nyní alespoň zmínit o třech hudebně-tanečních projektech. V roce 1995 vytvořil choreografii pro televizní zpracování příběhu **Mariken z Nimegue**³¹⁰ (z cyklu *Hry o Marii* Bohuslava Martinů), **Ithaka 2888** a **Čtyři biblické tance** (viz kap. 4.4.5.), které Petr Tyc uskutečnil o rok později.

V roce 1997 pozval Petr Tyc americkou choreografkou Victorií Marksovou³¹¹, aby se s ním podílela na celovečerní komponované kreaci

³⁰⁹ George IVANOVICHE GURDIJEFFA (1866 nebo 1877 -1949) byl mystik, spisovatel, skladatel a choreograf řecko-arménského původu. Jeho chorály zpívané sborem upravil pro klavír americký jazzový pianista a skladatel Keith Jarrett (1945). Právě jeho verze oslovila Petra Tyce.

³¹⁰ Hudební režie televizního zpracování příběhu *Mariken z Nimegue* byla svěřena Jaroslavu Hovorkovi, který oslovil k vytvoření choreografie právě Petra Tyce.

³¹¹ Victoria MARKSOVÁ (1954) působila jako choreografka a taneční pedagožka v New Yorku nebo Velké Británii, kde zastávala post ředitelky oboru choreografie na London Contemporary Dance School. Vedle scénických děl, se věnuje tanečním filmům, kde soustřeďuje svou pozornost především na střih a práci s detailem zachyceným kamerou. Dokáže přitáhnout divákovou soustředěnost na momenty, které jinak nemusí ani postřehnout. Její práce obecně odráží typické rysy komunity, pro kterou tvoří tu danou choreografii jako je např. skupina invalidních a zdravých tanečníků (*Outside In*), generačně odlišných lidí (*Mothers and daughters*) etc. Při tvorbě filmů, jež získaly řadu ocenění, spolupracovala s režisérkou Margaret Willemsovou. Ve své práci vychází z civilního projevu, originality osobnosti a jeho / jejího těla, vlastních zkušeností frekventantů. (Tyc 1997b) Victoria Marks [online]. [cit. 2015-05-06]. Dostupné z: http://www.victoriamarks.com/Victoria_Marks_Performance/Welcome.html.

Pohyby a nehybnosti³¹², složené ze tří částí - 1. část *Moving Forward and Holding Still*, 2. část *Andělé*, 3. část *Dancing to Music*. Záměrně minuli cestu abstraktního tance, po níž se dosavadní Tycova tvorba ubírala, a jak uvedli v programu, snažili se přiblížit k tanečnímu a pohybovému divadlu s prvky minimalismu. Připravili ji pro divadlo mimů Alfréd ve dvoře. (Švamberk 1998) Petr Tyc byl podepsaný pod částí *Andělé*, ve které ho inspirovali myšlenky Václava Bělohradského, podle něhož se naše medializovaná společnost vzpouzí tradičním mechanismům ideologického ovládání. Obracíme se k něčemu a skláníme se před tím, co nás v našich očích převyšuje. Přestáváme však už být sami sebou. (Hulec 1997) Opět pro inspiraci sáhl k soudobé hudbě, tentokrát ženy-skladatelky Sofie Gubajdulínové. Po premiéře bylo toto představení často skloňováno a hodnocení jeho jednotlivých částí bylo různé: „*Snad to bylo tím, že se diváci ještě schopni pochopit tak významově utajenou inscenaci. Jenomže Petr Tyc nechtěl své myšlenky popisně naservírovat na stříbrném tácu, počítal s otevřeností diváků, jejich fantazií a schopností asociace. Záměrně zkoušel pracovat s tanečnicemi bez klasického školení, s jinými výrazovými prostředky.*“ (Réblová 1998: 2)

Projektu předcházela čtyřdenní tvůrčí dílna, kde se frekventanti zabývali výrazovým a hlasovým projevem, artikulací a stylizací každodenních činností. (Tyc 1997a)

Ve spolupráci s Ninou Vangeli, Petrem Zuskou a Simonem Sandronim realizoval výjimečný sólový projekt ***Znásobeně sám***³¹³, jehož společným mottem bylo „... *sám a sám, tak znásobeně sám, že mysle na sebe myslí jakoby na sen.*“ (s 1998: 22) Premiéra se uskutečnila v bránickém divadle Duncan Centre 17. prosince 1998. Tento dramaturgický počín byl de facto reprezentativním vzorkem jejich společného (interpreta a konkrétního tvůrce)

³¹² *Pohyby a nehybnosti*. Choreografie: Victoria Marksová, Petr Tyc, hudba: Sofie Gubajdulínová Offertorium 1980, koncert pro housle a orchestr, scéna: Aleš Votava, kostýmy: Taťána Kovaříková. Premiéra 20. října 1997 v divadle Alfréd ve dvoře v Praze.

³¹³ *Znásobeně sám*. Choreografie Nina Vangeli, Petr Zuska, Simone Sandroni, interpretace: Petr Tyc, hudba: Klezmer, Roberta Schumana a Ludwiga van Beethovena, cikánská lidová hudba, Valentina Silvestrová, Fryderyk Chopin, kostýmy: Simona Rybáková, scénografie: Petr Nikl, light design: Jan Beneš. Premiéra 17. prosince 1998 v Divadle Duncan Centre.

umělecko-tvůrčího uvažování o mnohostrannosti lidské duše, odsouzené existovat v tak rozpolceném a uhnaném současném světě. V krátkých tanečních esejích se Per Tyc představil jako jediný interpret, jenž dokázal někdy více jindy méně vést s diváky osobní dialog o věcech lidských, smutných, vážných i humorných. Takové byly i tyto stylově naprosto odlišné kusy. Každý z přizvaných autorů totiž zastával, jak už bylo naznačeno, svůj vlastní estetický a taneční názor, který vtělil do dané choreografie. (Irmanovová 1999)

Tři české lidové tance Niny Vangeli sice nebyly pohybově bohaté, ale Tycovou výzvou se stala aktuálnost jejich angažované divadelnosti. *Tanec starodávný* byl věnovaný Georgesovi Sorosovi na hudbu Klezmer, *Svatební* na hudbu Roberta Schumana a Ludwiga van Beethovena se týkal árijské krutosti. Poslední *Ukolébavka* „vyprávěla“ o malém romském chlapci Tiboru Danihelovi - oběti xenofobie, který si ve snu navléká boxerské rukavice. (viz kap. příloha 7.20)

Název choreografie Petra Zusky *PS* čili post scriptum byla odvozena od titulu skladby Valentina Silvestrova. Oba – autor i interpret - vzájemně souzněli v pohybových kvalitách a představivosti. Obsahová nekomplikovanost podtrhovala přímost a čistotu choreografického ztvárnění.

Sandroniho *Nenápadná posedlost* bylo ironické dílo, postavené na stylizovaných civilních gestech, naplněné významovými odkazy a citacemi. (viz kap. příloha 7.21) Projektovalo se do něj choreografovo vnímání osobnosti Petra Tyce, tzn. jeho pohled na něj. A opačně. Simone Sandroni byl Tycovou velkou inspirací, jako nekonvenční tvůrce i jako velmi emotivní člověk. V článku *Události-festivaly-premiéry z Tanečních listů* bylo na adresu „kusu“ Simone Sandroniho uvedeno: „*Vyhledává tanec v situacích, kdy by lidé viděli jen suchou každodenní prózu a jeho postřeh těžší z tance rozkošný humor tam, kde by si to jiní netroufli.*“ (s 1998: 22)

4.4.5 Významné hudební opusy v tvorbě Petra Tyce

Charakteristickým znakem celé Tycovy tvorby, jak už bylo naznačeno v předchozí kapitole, bylo praktické sepětí s hudbou současných autorů, na kterou

se programově jako jeden z mála českých choreografů zaměřil. Byla to především jeho muzikalita, jež jej předurčila k citlivému uchopení a zacházení s ní. V tomto duchu vytvořil několik zcela odlišných velkých uměleckých počinů.

Zajímavým režijně choreografickým projektem Petra Tyce byla ***Ithaka 2888*** s podtitulem *představení současného tance podle grafické partitury skladby Odyssea* řeckého skladatele Anestise Logothetise³¹⁴ (uskutečněno v letech 1995-1996). Ačkoli skladba je zapsána jako grafická partitura³¹⁵ a předpokládá společnou hudební improvizaci, Petr Kofroň, jenž se ujal její realizace, detailně zpracoval všechny hlasy do podoby tradiční notace, což umožnilo vznik pevně fixované choreografie. (Dehner 1996) Stala se obdivovanou událostí Pražského jara a festivalu soudobé hudby Varšavský podzim.³¹⁶ Orchestrální těleso Agon se spojilo v rámci tohoto představení s Pražským komorním baletem, který se představil v čistě abstraktní taneční kompozici. (viz kap. příloha 7.22) Jeho výrazová bezprostřednost pramenila z hledání v přítomném okamžiku, a jak dále uvedla Elmarita Divíšková ve své reflexi na odvysílaný záznam Českou televizí: „*Všechno je netradiční - ne proto, že by to takové chtělo být, ale že to takové musí být.*“ (Divíšková 1998: 16)³¹⁷ Wanda Dobrovská ve své úvaze dodává: „*Nic není tím, čím se zdá být. Posedlost (dočasnou) schopností vydobývat tvar z beztvarosti je překonána závratí z variability možností.*“ (Dobrovská 1996: 14)

³¹⁴ *Ithaka 2888* Hudba: Anestis Logothetis, hudební realizace: Petr Kofroň a Agon Orchestra, choreografie: Petr Tyc, taneční interpretace: Pražský komorní balet - Marika Blahoutová, Markéta Plzáková, Alice Borská, Jiří Vrátil, Radek Vrátil, Libuše Ovsová a Petr Tyc, kostýmy: Tátána Kovaříková, scénografie: Renáta Weidlichová, světelný design: Raphael Frank. 28. května 1996 v Divadle na Vinohradech.

³¹⁵ Z popudu Společnosti pro novou hudbu o.s. Agon orchestra byla uspořádána celá série koncertů podle grafických partitur zároveň s výstavami.

³¹⁶ 39. festival Varšavský podzim se uskutečnil 26. září 1996 v Národním divadle v sále E. Mlynarského ve Varšavě v Polsku.

³¹⁷ Televizní záznam režíroval Jiří Nekvasil a participovala na něm Maria Cavina- Borkovec, která zajistila profesionální filmovou techniku. Mezi kameramany byl i uznávaný Marek Jícha.

Petr Tyc se pokusil, a nutno říct, že velmi zdařile a citlivě, rovněž o scénické zpracování skladby **Čtyři biblické tance**,³¹⁸ jedné z nejvýraznějších osobností české soudobé hudby, Petra Ebena³¹⁹. Nejen názvem, ale také předlohou odkazuje k mnohosti svých mimohudebních tematických přesahů. Svou bohatou rytmickou a melodickou škálou výrazových prostředků zároveň až „vyzývavě“ lákala k taneční vizualizaci, které se ujal právě Petr Tyc³²⁰ na doporučení skladateli Pavlem Šmoke. Vzniklo dílo v základu narativní, nikoli však popisné.³²¹ Premiéra společného projektu se uskutečnila 19. září 1996 v rámci I. mezinárodního varhanního festivalu v bazilice sv. Jakuba v Praze. Z tanečně vykreslených malých příběhů propojených s citovanými úryvky z Bible (*Davidův tanec před archou úmluvy*, *Tanec Šulamítky*, *Tanec Jiftáchovy dcery*, *Svatba v Káně*) prosakovala nepředstíraná pokora a důstojnost stejnou měrou jako z hudební partitury. Interpreti muž - Petr Tyc a žena - Marika Blahoutová dokázali ve svých pohybech zachytit proměnu biblických postav. Navíc podle slov Lucie Dercsényiové: „jejich výrazová strnulost a uměřenost měla stylizaci bledých klasických soch.“ (Dercsényiová 1999: 2)

Řešení kostýmů Taťány Kovaříkové, skvěle vystihující stylizaci, dokreslovalo celkový „působ“ tanečních obrazů a jejich rychlá proměna posilovala sdělnost. Sakrální prostor prosycený zvuky varhan (hrála Irena Chřibková), silou slova, pohybem a dopadajícím světlem z okenních vitráží dával představení další, duchovní rozměr, a nepochybně posílil i jeho uměleckou hloubku. Tanec se odehrával převážně na rampě ve tvaru kříže, mezi sloupovým či jinde v hlavní lodi. Autorem scény zasazené mezi kostelní lavice byl Ivan Adam.

³¹⁸ Petr Eben tuto skladbu napsal v roce 1991.

³¹⁹ Petr EBEN (1929-2007) byl významný český skladatel vážné hudby, který se ve své tvorbě dotkl všech žánrů. Působil rovněž jako korepetitor a varhaník.

³²⁰ Petra Tyce doporučil skladateli Petrovi Ebenovi Pavel Šmok, který se nemohl ujmout této realizace.

³²¹ Interview s Petrem Tyce, tanečníkem a choreografem. Praha 22. dubna a 5. května 2015.

Tvůrčí uvažování Petra Tyce, jak už bylo naznačeno, sahá za hranice tanečního žánru, o čemž svědčí i jeho další kreace tentokrát na poli opery, např. již zmiňovaná opera **Mariken z Nimegue** pro Českou televizi. O čtyři roky později byl osloven vedením Státní opery Praha, aby se ujal režie opery **Pád domů Usherů** (viz kap. 4.4.7.) amerického hudebního skladatele Philipa Glasse. V roce 2001 zpracoval dvě opery se stejným názvem **Don Giovanni** současně žijících skladatelů Wolfganga Amadea Mozarta a Giuseppe Gazzanigeho, jež si pro své dílo zvolili stejné libreto. Obě byly uváděné v rámci jednoho večera.

4.4.6 Vize a realita libereckého souboru

Petr Tyc byl na přelomu milénia na vrcholu své tvůrčí kariéry. Tehdy, v roce 2000, jej oslovil ředitel Divadla F. X. Šaldy v Liberci, zda by nepřijal post uměleckého vedoucího „baletního“ ansámblu, který čítal asi 16 tanečníků se služební povinností vůči opeře. Po dohodě s ředitelem libereckého divadla hodlal Petr Tyc zásadním způsobem změnit zaměření souboru na současný tanec, konkrétně taneční divadlo.³²² Ve své vizi se opíral o předpoklad možnosti intenzivní a kontinuální práce spíše s nevelkou skupinou zaměřenou „čistě na současný tanec, souborem s rozpoznatelným rukopisem, s jasným dramaturgickým směřováním.“ (Réblová 2000: 12) Viděl v tom i příležitost pokusit se naplnit své konkrétní představy o tanečním tělese existujícím mimo hlavní město. Taneční opusy, které měly plnit regionální repertoár divadla, by podle něj neměly postrádat vnitřní obsahovou hloubkou a jím požadovanou estetickou kvalitu. V jednom rozhovoru vyjádřil názor, že tyto umělecké parametry musí obstát u publika i na jiném geografickém místě než jen v kulturně zahlcené Praze. Zájem předpokládal ze strany především vysokoškolským studentů z Liberce a mladých lidí z přilehlého Jablonce nad

³²² Z domova. *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 1, s. 21. ISSN 0039-937X.

Nisou, kteří se měli stát jejich novým publikem. Ve svých úvahách Petr Tyc samozřejmě počítal se zájezdovou činností souboru v rámci České republiky.

Vedle renomovaných choreografů chtěl původně spolupracovat také s tvůrci progresivní nejen mladé generace domácí i zahraniční, jejichž umělecké výpovědi často možná i záměrně překračují hranice taneční formy, jako tomu bylo například v té době u Petra Zusky nebo na opačné straně stojící Niny Vangeli či Victorie Marksové aj.

Tycův výběr interpretů souvisel s určitým pojetím tance, které definoval slovy: „*tanec začíná tam, kde končí praktický účel jakéhokoli pohybu.*“ (Réblová 2000: 12) Jinak řečeno – primárně jej nezajímala technická úroveň tanečníků (i když samozřejmě i ta byla důležitá), ale přitahovala jej především jejich umělecká jedinečnost a osobitost projevu, tanečnost a schopnost vnímavé tvořivosti. V tomto duchu inzeroval i konkurz na tanečníky, který proběhl v průběhu března v Praze a Liberci. Petr Tyc si byl vědom nutnosti pravidelných tréninků různých tanečních technik, např. klasického a moderního tance (Marthy Grahamové, Josého Limona, Merce Cunninghama), kontaktní improvizace, release techniky, východních pohybových metod (např. joga), pro které původně počítal s pedagogy jako byl např. Russel Maliphant (VB/ KA), Nina Brzorádová (CZ/USA), Jan Kodet (CZ), Miroslava Kovářová (SK), Marie Kinsky (CZ/FR), Lešek Bzdyl (PL) aj.

První sezónu znovu nastudoval svůj dřívější úspěšný titul **Čtyři biblické tance**. Večer doplnil premiérou choreografie minimalistického stylu **Sáře bylo 90 let**³²³ na hudbu Arvo Pärta. Druhým a posledním tanečním projektem v libereckém divadle byl projekt **To málo, co vím o Sylfidách**.³²⁴ Tato kreace je Petrem Tycem vnímána jako kolektivní dílo uměleckého vedoucího a čtveřice

³²³ *Sáře bylo 90 let*. Choreografie: Petr Tyc, hudba: Arvo Pärt, interpretace: Monika Rebcová, Nina Vangeli, Radek Mačák, Petr Tyc, Miroslav Vilímek. Premiéra 2000 v Divadle F. X. Šaldy v Liberci.

³²⁴ *To málo co vím o Sylfidách*. Choreografie: Petr Tyc, Ioana Mona Popovici, Tereza Indráková, interpretace: Anna Caunerová, Zuzana Juklová, Ioana Mona Popovici, Tereza Indráková, hudba: koláž, světelný design: Daniel Tesař. Premiéra: 8. prosince 2000 Malé divadlo v Liberci

interpretek - Terezy Indrákové³²⁵, Ioany Mony Popovici³²⁶, Anny Caunerové³²⁷, Zuzany Juklové.³²⁸ Petr Tyc v tomto představení podal svou osobitou verzi tajemných Sylfid. Chtěl nahlédnout do ženské duše, poznat, jaký je její svět. Vzniklo vtipné dílo s netradičním propojením pohybového výrazu s divadelními prvky z prostředí, v němž se denně pohybujeme. (viz kap. příloha 7.23) Jako vybraná, byť časem vzdalující se předloha mu posloužila kniha Milana Kundery *Nesmrtelnost*, v níž je gesto pojato jako společensko-kulturní fenomén, který Petra Tyce motivoval k pohybové analýze. Podle Lizzy Le Quesne tato taneční inscenace navíc odhalila esenci české mentality: „*Patří k tomu jasné rozdělení rolí muže a ženy, laskavý humor, kterým se vysvlékáte ze své nejistoty, určitý druh jemné ironie a sebereflexe. Vypozorovala jsem zvláštní vztah k lidské nedokonalosti a křehkosti - lidé se zde odmítají brát vážně, vidí v nich absurditu a jemnou zábavnou hru.*“ (Le Quesne 2002: 68) Výsledek u publika vyvolal kontroverzní reakce od rezolutního odmítnutí až po nadšené ovace. Porota České taneční platformy jej ocenila v roce 2002 Cenou SAZKY.

Ve srovnání s předchozí koncepcí libereckého baletního souboru jeho předchůdkyně Ljuby Dančenkové³²⁹, více souznící se vkusem abonentů, byla idea Petra Tyce velmi odvážná a nekonvenční. Samozřejmě naplnění těchto vizí, opírající se o progresivní taneční jazyk zasazený do kontextu současného umění, by možná potřebovalo trpělivost a čas. Po domluvě s vedením Divadla

³²⁵ Tereza INDÁKOVÁ taneční vzdělání získala v Tanečním centru Praha a na katedře tance na HAMU v Praze, kde studovala bakalářský obor choreografie. Interpretačně ji pomohla vyzrát její roční stáž v izraelském souboru Batscheva Dance Company Ohada Naharina.

³²⁶ Ioana Mona Popovici původem pochází z rumunské Bukurešti, kde vystudovala obor choreografie.

³²⁷ Anna CAUNEROVÁ studovala klasický tanec na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislavě a jeho pedagogiku na katedře tanečnej tvorby na VŠMU tamtéž. Tato interpretka vynikala pohybovým i výrazným hereckým projevem.

³²⁸ Zuzana JUKLOVÁ přešla k Petrovi Tycovi po úspěšném absolvování konkurzu z původního libereckého souboru.

³²⁹ Tanečnice a baletní mistrně Ljubov Dančenko vedla liberecký baletní soubor v letech 1997-2000. Na repertoár uváděla tituly především hostujících choreografů, např. Daniela Wiesnera, Jevgenije Loginova, Pavla Šmoka. <http://www.saldovo-divadlo.cz/o-divadle/historie/>.

F.X.Šaldy Petr Tyc ukončil po první sezóně své působení na postu uměleckého vedoucího baletního souboru.

4.4.7 Posledních patnáct let

„Tvůrce, který ví, co chce, každým svým dílem hledá. Součástí takového hledání je nalézání a chybování. A k tomu ještě přízeň či nepřízeň okolností a vrtkavé múzy...” (Tyc 1992: 24) V určité fázi života Petra Tyce převážily sebekritické pochybnosti o vlastních tvůrčích schopnostech a smyslu umělecké výpovědi. Zároveň si uvědomil fakt nezbytnosti propojení umělecké tvorby s marketingovým trhem, což se mu osobně přičilo. *„Umělec, když dokončí dílo, tak se mu hnusí, protože ví, jak je nedokonalé. Není schopen se na to dívat. Vidí všechny chyby a nedostatky, a přesto to musí prodat. Uvědomil jsem si, že když nejsem spokojený, nebudu to prodávat, ale tam to potom pro mě končí.”*³³⁰ Přišla i osobní krize a Petr Tyc se na vrcholu své kariéry po roce 2000 stáhl z české nezávislé taneční scény.

Svůj zájem upřel do oblasti činoherního divadla. Například již v roce 2002 inscenoval v Divadle Komedie hru od Neila La Buta *Tvar věcí*, v HaDivadle v Brně vlastní autorskou inscenaci *Mirka* s podtitulem *Bůh dal člověku sexualitu, aby se z ní radoval?*, a s činohrou Národního divadla spolupracoval na projektu Bouda I., kde režijně zpracoval hru z pera britské autorky tzv. cool dramatiky Sarah Kane *Faidra (z lásky)*. Divadelní hra z období českého realismu *Gazdina roba* Gabriely Preissová, uvedená na prknech divadla Na Zábradlí (2004) v režii Jiřího Pokorného, na níž se Petr Tyc podílel choreograficky, byla nominována na Cenu Alfréda Radoka. Svou autorskou hru *Tančírna, aneb taneční čaje* vytvořil v roce 2004 pro Národní divadlo moravsko-slezské v Ostravě. Paralelně s těmito „jinými druhy“ uměleckých aktivit se začal věnovat studiu. Absolvoval tři semestry na Katedře antropologie na Filozofické fakultě Západočeské Univerzity v Plzni (2009–2011) a dva semestry oboru Tvůrčí psaní a publicistika (2007) na

³³⁰Interview s Petrem Tyce, tanečníkem a choreografem. Praha 22. dubna a 5. května 2015.

Literární akademii, soukromé umělecké vysoké škole, pod vedením dramatičky a spisovatelky Daniely Fischerové. Učil se zde to, co tolik postrádal (a postrádá) v choreografiích, psaných současným tanečním jazykem - umět vytvořit dramatický oblouk, tolik důležitý pro sdělnost tanečního díla.

V roce 1998 založil vlastní jazykovou školu *Agentura Tailored English Courses*, kterou o dvanáct let později prodal. Nyní se zabývá vytvářením startup projektu³³¹ s názvem *CinemaLingua*.

³³¹ Startup je pojem označující nově vznikající projekt či začínající firmu, často ještě ve fázi tvorby podnikatelského záměru.

4.4.8 Analýza choreografie v opeře *Pád domu Usherů*

Pád domu Usherů

(dvouaktová komorní opera)

hudební skladatel: Philip Glass

libreto: Arthur Yorinks

dirigent: Petr Kofroň

režie a choreografie: Petr Tyc

pomocný režisér: Lucie Mertová

scénografie a kostýmy: Daniel Dvořák

hudební nastudování: Agon Orchestra (fl/M.Cech, cl/T.Cistecký, fg/P.Hluchán, cor/T.Secký, perc/F.Cech, cht.el/J.Milota, syn/K.Marek, vn/J.Šimunek, I.Lecian, vl/P.Horejší, vc/K.Lecian, cb/I.Bierhanzl).

pěvecké role: William/Oldřich Kříž, Roderick Usher/James Clark³³², Madeline Usherová/Jitka Svobodová, Lékař/Jiří Hruška, Sluha/Pawel Izdebski

taneční interpretace: Petra Hauerová, Jaroslav Cemerek, Jan Malík

světelný design: Pavel Dautovský

hudební příprava: Robert Fuchs, Christian Maggio, Šárka Knížetová

hlavní inspicient: Pavel Dostál

české titulky: Tomáš Vrbka

premiéra: 29. května 1999 ve Státní Opeře Praha

délka choreografie na záznamu: 90 minut

³³² V obnovené premiéře si postavu Rodericka Ushera zahrál Jaroslav Březina.



Osud zamíchal kartami a nastudování i uvedení dvouaktové opery Philipa Glasse **Pád domu Usherů** bylo jindy a někým jiným³³³ než se původně zamýšlelo. Státní opera měla premiérově uvést v rámci Pražského jara v roce 1999 operu *Amerika* brněnského hudebního skladatele Martina Dohnala, jenž ji však nestihl dopsat. Sáhlo se po scénické podobě Glassovy opery, kterou operní dům v Praze původně plánoval až na konec sezóny.³³⁴ Vzhledem k vysokým poplatkům za propůjčení autorských práv se uvažovalo o maximálně třech reprízách.^(rh 2001) S velkým úspěchem však byla uvedena jedenáctkrát na konci operní sezóny 1998/1999 a v sezóně následující³³⁵. O dva roky později se operní dům rozhodl pro její obnovenou premiéru, po níž následovaly ještě další tři reprízy.³³⁶ (viz kap. příloha 7.24)

Inscenace tohoto hudebního díla byla pozitivně hodnocena odbornou hudební veřejností.³³⁷ Za všechny kladná recenze uvádím úryvek jedné z nich z pera významné hudební publicistky a kritičky Wandy Dobrovské, která napsala: „V českém operním provozu je první svého druhu a atraktivní není jen pro nápadité pojetí a ztvárnění a Glassovu hudbu, ale také pro mimořádně aktuální poselství, které nese s citem a nenásilně, nicméně nezapomenutelně.“

³³³ Původně se nastudováním této opery měl ujmout Jiří Nekvasil, ale vzhledem k posunutí její premiéry byl v tom čase již zaneprázdněn přípravou opery Ericha Wolfganga Korngolda *Kathrin* v Trieru.

³³⁴ Jednalo se již o druhý pokus uvedení. První ztroskotál v lednu 1999, kdy Státní opera vydala tiskové prohlášení, že naplánované dílo Philipa Glasse neuvede „kvůli nejasnostem v autorských právech. Uvedení *Pádu domu Usherů* se odsouvá a nejbližší premiérou bude v březnu nastudování *lyrické opery Bubu z Montparnasu* od Emila Františka Buriana, řekla tisková mluvčí Eva Tichá.“ (Čtk 1999)

³³⁵ Premiéra se odehrála 29.5. Následující reprízy byly 8.6., 11.6., 21.10.1999, 15.1., 20.1., 25.2., 21.3., 13.4., 11.5., 17.6.2000.

³³⁶ Obnovená premiéra se uskutečnila 21.11. 2001 a následovalo ještě další trojí uvedení 25.11. 2001, 2.1. a 7.1. 2002.

³³⁷ V tzv. kritickém žebříčku Divadelních novin ze 7.září 1999 hodnotili jednotliví kritikové operní představení sezóny. Číslo v závorce znamená počet udělených hvězdiček opeře *Pád domu Usherů*: (Divadelní noviny, s. 3. 7.9.1999)- Helena Havlíková(5), Josef Herman (4,5), Eva Hermannová (5), Radmila Hrdinová (4), Olga Janáčková (4), Jitka Slavíková (4), Lenka Šaldová (5), Ivan Žáček (4).

(Dobrovská 2000: 7) Pochvalně se o ní zmiňoval také Wolfgang Sander ve svém fejetonu *Traumatische Rückkehr zum minimalistischen Alltag* (Sander 1999: 51) ve Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland. Opera *Pád domu Usherů* byla v roce 1999 nominována na Cenu Alfréda Radoka v kategorii nejlepší inscenace a získala druhé místo v anketě *Inscenace roku 1999*, udílenou publicisty, kritiky a osobnostmi z kultury. (Hulec 2000) Velmi jej však ocenila i taneční obec. V roce 2000 obdržela Cenu Trojského koně³³⁸, kterou vyhlašoval časopis Taneční sezóna a týkala se nejlepšího pohybového projevu na činoherní scéně.

4.4.8.1 Skladatel a jeho opera

Philip Glass (1937) studoval na Juilliard School v New Yorku, např. u Dariuse Milhauda, který jej podle skladatelových slov ovlivnil v jeho prvním tvůrčím období nejvíce. Od serialismu³³⁹ se však brzy odklonil, přičemž rozhodujícím momentem obratu byla jeho pařížská spolupráce s Nadiou Boulangerovou a seznámení s indickou hudbou. „*Západní hudba dělí čas, jako se krájí bochník chleba, kdežto v indické hudbě se berou malé jednotky a slučují se do velkých časových hodnot.*“ (Kučera 1999: 4-5) Nyní je Philip Glass považován za jednoho z předních současných minimalistických hudebních skladatelů amerického původu. Sám dává však přednost termínu hudba s repetitivními strukturami. Ve svých skladbách (operách, symfoniích aj.) se záměrně soustředí na nejjednodušší strukturální elementy díla. Ostinátním opakováním současně znějících hudebních motivů činí strukturu polyrytmickou.

³³⁸ Cena Trojského koně. *Taneční Zóna*. 2000, roč. III, č. 2, s. 44. ISSN 1213-3450.

³³⁹ Serialismus „je kompoziční technika, založená na uspořádání (zvaném řada nebo serie) výšek, délek, stupňů dynamiky, barev, způsobů hry, rytmické struktury apod. Uspořádání podle serijních pravidel má vést ke konsistenci a vnitřnímu řádu kompozice. Serialismus lze pokládat za zobecnění dodekafonie“ *Serialismus - Wikipedie* [online]. 2013. [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Serialismus>.

Změn rytmického či melodického obsahu dosahuje také postupným prodlužováním či zkracováním frází.³⁴⁰

Do povědomí širokého publika se Glassova hudba dostala spíše prostřednictvím filmových děl nebo rockových koncertů.³⁴¹ Philip Glass spolupracoval s řadou významných osobností uměleckého světa napříč žánry a druhy, např. Twylou Tharpovou, Allenem Ginsbergem, Woodym Allenem, Davidem Bowiem.

Operní dílo *Pád domu Usherů* je v pořadí jeho již pátou operou³⁴², kterou odborná kritika vnímala jako nejzdařilejší. Její premiéra se konala v srpnu 1987 v American Repertory Theatre v Cambridge v Massachusetts. Hudba této Glassovy opery je jednoduchá, průhledná. Akcentuje především její témbrovo-rytmickou složku, tzn. důraz je kladen na melodii a zpěv. Dlouhé monotónní hudební plochy, v nichž se opakuje několik melodických obrátů, jsou vrstveny na sebe, čímž vzniká sugestivně působící atmosféra. Účinek hudby je až matematicky přesně vypočten. Hudební recenzentka Radmila Hrdinová napsala: „úspornost a opakování nevede k nutnému stereotypu, protože je vyvažována mimořádně klenutou kantilénovou melodičností vokální linie a dramatičností orchestrálního doprovodu. Divácky je přístupná, ale zároveň kongeniálně vystihuje úzkostnou atmosféru předlohy. (Hrdinová 1999) Skladba je napsána pouze pro 5 hlasů (baryton, dvakrát tenor, soprán, bas) a pro velmi skromný

³⁴⁰GLASS, Philip. Philip Glass: Biography. *Philip Glass* [online]. [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <http://www.philipglass.com/bio.php>.

³⁴¹ Philip Glass má na svém kontě kolem 70 skladeb k dokumentárním nebo hraným filmům. Mezi nejznámější patří např. *Koyannisquatsi* (1982, jeho první skladba), *Powaqqatsi* (1988), *Anima Mundi* (1992), *Naqoyqatsi* (2002), *Hodiny* (2002).

³⁴² První touto operou byl *Einstein na pláži*, premiérově uvedenou v roce 1976. Trvala 5 hodin. Philip Glass je autorem libreta (inspirované texty např. Lucindy Childsové) i hudby, v níž popřel všechny tradiční principy operní skladby. Režijně a scénograficky se ujal provedení Robert Wilson. Její přijetí bylo překvapivě velmi kladné. Je považována za jednu z nejvlivnějších oper 20. století. Dalšími operami byli *Satjáhraha* s podtitulem *M.K.Gánhdi v jižní Africe* (1980), *Achnaton* (1983) a *Výroba delegáta pro planet číslo 8* (1986). Z programu opery Philipa Glasse *Pád domu Usherů*, premiérově uvedené 29.5. 1999 ve Státní opeře Praha. Soukromý archiv autorky.

počet hudebních nástrojů (flétna, 2 housle, lesní roh, viola, klarinet, violoncello, fagot, kontrabas, kytara, syntetizátor a bicí, obsazené jedním hráčem).

Předlohu k opeře Philipu Glassovi poskytla stejnojmenná povídka Edgara Allana Poea, jedna z jeho nejznámějších. Napsal ji v roce 1839 a její hororové napětí vytvořil barvitým popisem sídla rodu Usherů i nemocných lidských duší jeho obyvatel.

Libreto Arthura Yorinkse však povídkovou inspiraci jemně posouvá do roviny až mrazivě aktuální tím, že akcentuje linku fascinace tajemnými oblastmi lidské psychiky. Opera de facto vyznívá jako úzkostný sen. V mlhavé neurčitosti nastiňuje vztahy tří hlavních postav - Williama, jenž je naléhavě zván svým dávným přítelem z dětství Roderickem Usherem k sobě do ponurého rodinného sídla. Je svědkem záhadného vztahu sourozenců-dvojčat Rodericka a Madeline. *„Roderick Usher je prototypem duchovně vyspělé bytosti vedené ušlechtilou touhou k opětovnému překračování prahu rozšířeného vědomí s nevyhnutelným následkem ztráty kontaktu s realitou a pádu. Totéž se děje i s domem. Dům v jazyce symbolů je EGO. Usherova náladovost je děsivým zrcadlem myslí ve stavu různých závislostí, které bují kolem nás v současné kultuře. Nejde však o memento, aktuální obraz v ní krystalizuje jakoby mimochodem.“* (Dobrovská 1999) Libretista posunul i smysl epizodní postavy lékaře. Právě on totiž dostal Rodericka do umělého světa snů. Pátou epizodní rolí je sluha, vyskytující se pouze ve dvou obrazech (ve druhé scéně prvního dějství a druhé scéně druhého dějství).

Podle Wandy Dobrovské však tento hrůzný příběh s katastroficky vyznívajícím závěrem *„má v sobě dotek věčnosti a smíření, výrazem evokujícím proměnu mezi třetí a čtvrtou větou Beethovenovy Pastorální symfonie.“* (Dobrovská 1999)

Hudební kritička Vlasta Reitterová připomíná, že Philip Glass nebyl v historii světové hudby první, kdo se hudebními výrazovými prostředky snažil zachytit psychiku a rozpolcené nitro člověka. Před ním to byli, např. Arnold Schönberg v jednoaktovém monodramatu *Erwartung* či Bohuslav Martinů v opeře *Jullieta aneb Snář*. (Reitterová 1999)

4.4.8.2 Hudební nastudování

Koncertní verze této opery byla nastudována Petrem Kofroňem a Agon Orchestrem a v roce 1997 a 1998 uváděna v Divadla Archa. Nyní se ujal jejího scénického zpracování, obohaceného o pěvecké role, jejichž hlasy zesilovaly mikroporty.³⁴³ Opera byla nastudována v anglickém originále a opatřena českými titulky Tomáše Vrbky. Velký význam měla přítomnost hostujícího a rodilého mluvčího Jamese Clarka, představitele Williama, zejména kvůli autentičnosti pasáží, kde je text pouze přednášen (viz úvodní čtení dopisu).

K hudebnímu zpracování Petra Kofroně se Helena Havlíková vyjadřuje slovy: „Kofroň dokázal přetlumočit vzrušující pnutí zdánlivě vnějšího klidu, pod nímž vybuchuje kumulace bizarních nálad.“(Havlíková 1999)

4.4.8.3 Režijní pojetí Petra Tyce

Choreograf a tanečník Petr Tyc se poprvé zhostil role operního režiséra. Jeho umělecké zpracování dvouaktové komorní opery bylo pojata nanejvýš sofistikovaně ve všech složkách, a přesto podle dobových recenzí zůstalo dílo živoucím organismem. Osobitost Tycova rukopisu se projevila v zakomponování tanečních rolí, přispívajících k obohacení partitury o další vrstvu. Dílo získalo novou proporci. Taneční pasáže nejsou jen „pouhé tance“ v opeře.

Taneční postavy představovaly alterega pěveckých protagonistů. Vyjádřeno metaforicky, tančící přízraky se v Tycově podání staly gestickým, pohybovým zobrazením duší jednajících zpívajících postav, oživenou projekcí jejich mentálního světa. Umocnila se tím navíc ona záhadná neurčitost vztahu sourozenců. V instrumentálních částech taneční výstupy spíše předjímaly dění

³⁴³ Podle recenzentky Wandy Dobrovské technicko-zvuková stránka nastudování nebyla na premiéře a prvních reprízách ještě precizní. Týkalo se to právě zvukové nevyrovnanosti zpívajících mužů na scéně a Madeline za scénou, ačkoli zpěváci byli amplifikováni. Problémy se projevily i v nepřiměřenosti ozvučení orchestru. (Dobrovská 1999)

na scéně. Svým pohybem tančící postavy zároveň vyvažovaly pohyb jinak statictějších zpívajících postav.

Názorné svědectví o mnohvrstevnatosti režijního přístupu poskytoval i způsob „neviditelné“ tragické postavy Madeline, patřící více smrti než životu, a zpřítomněné pouze skrze hlas. Divák ji „viděl“ jen prostřednictvím tančící bytosti³⁴⁴, která se zjevovala bez závislosti na Madelině zpěvu znějící prostorem. *„Po linii Madelininy role pronikl režisér do spletité tkáně Poeovy předlohy a libreta Arthura Yorinkse nehlouběji, ba dostal se ještě i za ni.“* (Dobrovská 1999)

4.4.8.4 Dvořákovo scénografické pojetí

Ačkoli děj opery není nikterak akční, nepostrádá dramatickostí. Jak již bylo řečeno, realizuje se vypjatým způsobem v mentální rovině. Napětí umocňuje i scénografické pojetí Daniela Dvořáka, který pracuje se symbolickými náznaky. Dílo režijně i scénograficky využívá pouze klasické inscenační prostředky, žádné výjimečné technické vymoženosti. Scénografický rámec umožnil navodit přesvědčivou iluzi světa blouznění a stínů, kde skutečná realita již pomalu mizí.

Jevištní koncepce citlivě v detailech evokovala představu tajemného prostoru starého anglického domu, jehož zdmi prosakuje zkáza. Na scéně je fakticky přítomná jediná zeď s nerovným okrajem, symbolizující všudypřítomnou narušenost, uprostřed s goticky stylizovanými a detailně propracovanými dveřmi. Na tvarově jednoduché, jinak takřka prázdné scéně byly rozmístěny jen potřebné kusy nábytku. Využíval se také systém dvou obrovských látkových ploch, umožňujících různé typy projekcí, např. sytě žluté svítící obdélník okna na šedé stěně, které se změní ve dveře, vytvořené pouze

³⁴⁴ Režijní princip, kdy tanečníci na scéně jsou jediným zosobněním postav a suplují přítomnost zpěváků, jejichž hlas vychází ze zákulisí, byl používán již při inscenování oper Ďagilevový souborem Les Ballets Russes.

světlem apod. Právě promyšlený světelný design³⁴⁵, záměrně suplující reálné divadelní kulisy, výrazně dotvářel iluzi ponurého sídla rodu Usherů. Celá inscenace se odehrává v temné a tísnivé atmosféře, což korespondovalo s charakterem Poeova příběhu plného šílenství a osudových předurčení. Světelné barevné momenty měly svou dynamiku. Jejich rozostření se zvětšovalo například v závislosti na uvolnění konvenčně uhlazeného chování obou hlavních mužských postav.

Klíč k Dvořákově scénografickému konceptu viděla teatroložka Věra Ptáčková v právě popsané strohosti, měřítku a distanci. Z nezbytnosti vyrovnat se s opozicí komorního rámce minimalistické opery a velkého jeviště operního domu učinil výrazový prostředek. Zatemněním, strohou scénografií a úsporností rekvizit dokázal scénu poněkud zmenšit.³⁴⁶ Distance jednotlivých věcí a lidí na scéně měla rozměr *„rozprostírající se nekonečné vzdálenosti, vyjadřující nekonečnost smutku. Nikoli vyprázdněnosti či nekomunikativnosti v nynějším smyslu, ale základní, absolutní samoty, zoufalství, vyvěrajícího z delikátních stavů duše.“* (Ptáčková 2000). K tomuto účelu byla promyšleně využita i točna, jež neustrnula na primitivní funkci stroje proměňujícího interiér v exteriér, ale suplovala pohyb interpretů na scéně. Měřila a určovala i vzdálenosti mezi jednotlivými postavami, čímž měnila napětí mezi nimi, nepřímou vykreslovala a proměňovala vztahy mezi nimi, zkracovala a prodlužovala prostor. Tvůrci našli určitou sdělnost v rychlosti pohybu točny a specifickém způsobu zacházení s ní.

Alegorie zkázy - bortící se dům v závěru inscenace - byla ztvárněna čistě divadelními prostředky, padajícími bílými „cihlami“,³⁴⁷ které zprvu „nesměle“ a poté rychle ve velkém množství dopadaly na oba sourozence.

³⁴⁵ V kritice z pera Vlasty Reittererové se po premiérovém uvedení objevila výtku, týkající se nepřesné synchronizace světelného designu s hudbou, např. ve scéně s blesky, která výsledný dojem trochu narušila. (Reittererová 1999)

³⁴⁶ Uvedení zdvojených rolí představovalo další způsob, jak se Petr Tyc vyrovnal s neosobním prostorem velkého divadelního domu a podmanil si jej.

³⁴⁷ Daniel Dvořák k tomuto účelu použil pět tisíc krabic od spartakiádních cviček, k čemuž ho vedl zcela prozaický důvod – jejich lacinost.

Teatroložka Věra Ptáčková hodnotí Dvořákovo scénografické zpracování inscenace v kontextu toho, co bylo viděno na českých divadelních scénách v období let 1990-1999 „*Daniel Dvořák jako by operu vracel k jejím barokním začátkům, v nichž byl výtvarník vnímán intenzivněji než často anonymní komponista. Znova se s respektem hovoří o výtvarné složce: diváci ji zmiňují jedním dechem s hudbou. Scénografie nezapře, že její autor vyšel z dílny Josefa Svobody: bohatá, výtvarná, světelná a triková výbava však je jasně – svou multislohovostí – datována naším časem.*“ (Ptáčková 1999)

Daniel Dvořák byl autorem i kostýmů opět evokující období Anglie konce 19. století, např. černé kalhoty, světlé košile, oblekové vesty, fraky v případě mužů, dlouhé šaty po kotníky zapnuté po poslední knoflík u krku.

4.4.8.5 Popis jednotlivých částí.

Glassova opera byla uvedena s dovětkem „kultovní minimalistická opera“. Je dvouaktová. Po prologu, kde vedle mluveného textu zazní i předehra, nastává první dějství čítající čtyři scény. Následuje mezihra s pokračující pátou a šestou scénou. Druhé dějství, které následuje po pauze, je nepoměrně kratší, má pouze čtyři scény. Opera byla dlouhá 1hodinu a 20 minut. Následující analýza se zaměřuje především na pohybový projev interpretů na jevišti, nikoli na jejich pěvecký výraz a preciznost výkonů. Obecně lze říct, že veškeré pěvecké výstupy byly pohybově velmi úsporné, např. chůze, zastavení, rozhlédnutí se nebo jednoduché gesto.

Prolog:

Prolog otevírá text dopisu čtený v anglickém originále, do kterého se nenápadně vkradají první tóny přede hry. Úvodní slova směřující k Williamovi Roderickovi jsou promítána na oponu, začnou se vzdalovat, až ustrnou. Znehybní a divák je vidí vyryta na náhrobní kámen – *My dear friend....*

Opona se zvedá a na jevišti stojí dva muži proti sobě, William a jeho tančící alter ego, jenž přináší dárek zahalený plachtou, který pokládá na zem.

Tanec je velmi dynamický s podprahově pulsující nervozitou, pohybově vyjádřenou těkavými gesty, např. znepokojnými pohledy tanečníka, vyjádřené otáčením hlavy z jedné strany na druhou, rychlé přebíhání zprava doleva přes světelně ohraničenou cestu. Je to projev neklidu Williamovy mysli, tušíci tragickou záhadu. Lokomoce tanečních frází má tvar oblouků a základní pohybovou linkou je kruh. Tanečník se pohybuje ve snížené střední poloze – v plié – jako by přikrčen v obavách před něčím neznámým. Cesta, vytvořená světlem, mizí a zůstává jen jedno bodové světlo, které tanečníka v jeho spěchu všude po jevišti doprovází. Neustále se rozhlíží. William (zpěvák) tiše pozoruje „svou neklidnou tančící duši“.

I. Dějství

1.scéna:

Běh tanečníka zastaví až pohled na starý dům, ohromen před ním padá. Ostře syté žluté světlo proudí skrze okno.

2.scéna:

Tanečník odchází. Zůstává William (zpěvák) s darem v ruce. Chce zabušit na dveře, ale zvuk se ozve sám od sebe, hrozivě a opakovaně. Světlo vykouzlilo vstupní dveře, přichází sluha a odnáší dar. Prostor zalije červeno-fialová barva. S téměř neznatelným pohybem točny se objevuje lékař a divák se ocitá uvnitř domu. Na jeho stěnách se promyšleným svícením objevují stíny všech přítomných.

3.scéna:

Přichází Roderick, který přijímá dar svého hosta. Je to hrací strojek s figurami dvou lidí v objetí, jehož zvuk je zakomponován přímo v Glassově hudbě. Prostorem se ozývá hlas Madeline, která se jako přízrak záhy zjevuje ve dveřích se zpola rozcuchanými vlasy, jež jí částečně překrývají obličej. Právě v tanečních pasážích této postavy Petr Tyc nejvýstižněji zpřítomnil hudební minimalismus minimalismem pohybovým. Jednoduché pohybové fráze se v malých obměnách neustále repetují – lehký záklon, pád, zabržděný těsně nad

zemí do výpadu na pravou nohu. Vrávorání a couvání. Dlouhá sukně se ji neustále plete pod nohama. Zadržovaný pohyb střídá těkavý. Otočení se na místě a pád na zem na záda do vodorovné polohy. Jde o motiv „tíhy osudu“, který jí znovu a znovu podráždí nohy. Točna mění scénu. Ačkoli Madeline přechází pouze ze vstupní místnosti do pokoje, kde sedí William s Roderickem u velkého stolu, vzniká dojem dlouhého bloudění domem.

4.scéna

Madeline vstupuje do místnosti, kde vlevo je stůl s židlemi a u něho stojí Roderick a William (zpěváci). Vpravo se nachází pohovka, na níž ulehá Madeline do strnulé vodorovné polohy, což vyvolává dojem ztuhlého těla v rakvi. Je však neklidná a nesetrvá v ní dlouho. Zdá se jí sen, možná sen o ní samé. Padá na zem a velmi rychle se po různě pojatých spirálových drahách snaží opět na ní spočinout. Roderick a William odcházejí. Místnost se potápí do tmy.

mezihra

Přichází taneční alterego Williama. Pobíhá kolem stolu se svíčkou v ruce, sedá si na něj, stojí na židlích, rozhlíží se. Je zosobněním sílícího neklidu, vyjádřeného trhavými pohyby s jemným dozvukem strachu. Pohyby mají přirozenou kvalitu a věrohodnost. Žluté světlo ozáří pohovku s Madeline. Roderick (tanečník) ji probouzí, objímá a zvedá, pokládá si ji na své tělo, ulehá k ní a znovu ji vrací do sedu. V tomto náznaku podivného sourozeneckého vztahu, který zahlédne i William, oba mizí pomalým pohybem točny ze zorného úhlu diváků.

5.scéna

Sytě rudé světlo v okně proniká do místnosti, kde se William (zpěvák) marně snaží usnout. Zhasne svíčku, která opět sama vzplane. Ve snu se mu zjevuje Madeline a Roderick (tanečníci). Ulehají opět v nepřirozeně strnulých polohách na červenou pohovku. Splývají spolu v pohybech. Na chvíli zastaví čas i sebe, aby se vzápětí v hlubokých záklonech propadli za pohovku do nicoty. Madeline se vysunuje zpoza ní po zemi neovládaná vlastní vůlí, jako by byla

někým manipulována. Roderick usíná na pohovce, ona na zemi u jeho nohou. Tento děsivý sen probudil Williama, který si oplachuje obličej vodou.

6.scéna

Zelené trochu rozmazané světlo v okně dopadá do pokoje, kde Roderick (zpěvák) dokončuje obraz. Vede dialog s Williamem (zpěvákem).

2. dějství

1.scéna

William a Roderick (tanečníci) v „tichém“ slavnostně-smutečním pohybovém unisonu, symbolizujícím pohřební průvod, vstupují na jeviště. Jejich pohyb je plynulý. Jsou oblečeni do dlouhých černých kabátů, které dávají celému tanečnímu obrazu obřadní charakter. Roderickovi se podlamují smutkem kolena, padá na zem a opět s námahou vstává. To samé opakuje i William. Jsou jako „plačky“, za nimiž je na jeviště čtyřmi muži přinášena rakev s Madeline, aniž by dříve bylo naznačeno nebo vyjádřeno, za jakých okolností zemřela. Tanečníci pohybem rolování po zemi mizí ze scény, kde je vystřídají zpěváci těchto postav.

2.scéna

Na scéně se odehrávají pěvecké dialogy Rodericka a Williama, nepřímě objasňující, co se událo.

3.scéna

Blesky ozařují pokoje obou mužů. Atmosféra bouřky umocňuje a metaforizuje paniku. Za zvuku melodie beze slov se objevuje přízrak Madeline, která byla pohřbena zaživa.

4.scéna

Divák vidí obraz Madeline na plátně spolu s její skutečnou siluetou, která se zhmotňuje ve dveřích. Madeline padá na Rodericka a oba umírají. William

prchá z domu, jenž se začíná rozpadat, zprvu pomalu ale pak intenzita rozkladu domu začíná sílit. Cihly zasypávají sourozence. Zkáza domu je dokonána.

4.4.9 Pohybové resumé

V opeře *Pád domu Usherů* tým inscenátorů promyšleně vrstvil různé druhy vyjadřovacích prostředků, aby společně podpořili hororovost libreta. Konkrétně Tycův zcela originální a velmi zdařilý osobní vklad představují taneční scény přirozeně zakomponované do hudební struktury této dvouaktové opery. Choreograf a režisér v jedné osobě se musel vypořádat především s velkými instrumentálními plochami bez textu, plných napětí a melodičnosti. Významová sdělnost jednotlivých tanečních pasáží vyplývá z promyšlených a zároveň různorodých pohybových kvalit jednotlivých frází i jejich struktur. Jedná se, např. o minimalismus v pohybovém motivu Madeline (opakující se stylizovaný pád), náznaky partnerského tance Rodericka a Madeline vycházející z motivu objetí a jeho ztráty, přičemž pohyb se odehrává většinou v sedě na omezeném prostoru červené pohovky, nebo o smuteční tanec na začátku druhého dějství, který prozrazuje dobrou znalost klasické taneční techniky autora. Tento způsob práce Petra Tyce prozrazuje, že jde o tvůrce, jenž vládne principy současného i klasického tance jako s prostředky, které slouží jeho představě. (Svou roli v choreografické koncepci sehrál i pohyb točny, respektive její rychlost a specifické zacházení s ní.) Jak už bylo naznačeno, v minimalistických výrazových tanečních prostředcích Petr Tyc našel pohybový ekvivalent ke Glassovu hudebnímu minimalismu.

5 Závěr

Název disertační práce **Český³⁴⁸ současný tanec v devadesátých letech 20. století** přesně limituje časové rozpětí i geografické umístění předmětu odborného výzkumu. Nahlížené historické souvislosti jeho vzniku reflektované v širším geografickém a společensko-kulturním kontextu se projeví v obsahovém uchopení pojmu současný tanec. Rozrostl se do několika významových rovin, pokrývajících všelike myslitelné variety, jak ho lze chápat. Místo definiční jednoznačnosti jsem logicky dospěla „pouze“ k vymezení daného termínu, a to z důvodu respektu k jeho otevřenosti z hlediska užívaných pohybových principů a mnohosti pedagogických přístupů na straně jedné a z hlediska různorodosti choreografických metod na straně druhé. Ivan Poledňák, muzikolog, pedagog a publicista, užívá k popisu takto reflektovaného pojmu ve hudební sféře termínu *typologická polarizace*, kterou charakterizuje neuzavřenost daného poznávacího systému. Autor přitom vychází z celostního principu, v němž odmítá hierarchizaci hudebních druhů a žánrů. Žádný z nich není nadřazen ostatním ani diskvalifikován. Specifikuje je vlastní hodnota, funkce a norma. Recenzent Poledňákovy publikace *Hudba jako problém estetiky*³⁴⁹ (2009) napsal: *„Tajemství úspěchu tohoto noetického pojetí spočívá v tom, že hledání rozporů probíhá uvnitř těchto jevů, v každé jednotlivé kategorii problematiky. Ta má pak vždy svou dimenzi historickou, estetickou, psychologickou, sémiotickou, teoretickou a v případě zaměření na zvláště důležitá spojení se společenskou praxí i dimenzi sociologickou.“*³⁵⁰

³⁴⁸ Disertační práce je zaměřena výhradně na situaci v českém prostoru, ať se naše republika v rámci historického vývoje nacházela v jakékoli fázi vztahu ke slovenskému území.

³⁴⁹ POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, 287 s. ISBN 80-246-1215-1.

³⁵⁰ KUČERA, Václav. Ivan Poledňák - Hudba jako problém estetiky. In: *Harmonie on line* [online]. 2009, 9. únor 2009 [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/ivan-polednak-hudba-jako-problem-estetiky.html>.

Formování současného tance se časově váže k nastolenému diskurzu postmoderny, která přeskupuje ideje, hodnoty i kritéria modernismu. Z hlediska genealogického je současný tanec ve svém vztahu k moderně spíše potvrzením Habermasseho konceptu postmoderny, jakožto závěrečné fáze projektu moderny, než by byl příkladem Lyotardova paradigmatu, negativně se vymezujícího vůči předchozí historické etapě. Vzhledem k tomu, že „*pro postmodernu je otázka legitimacy otázkou pluralitní přítomnosti*“ (Hubík 1991: 16), tak i umělecká reflexe reality jevů činí z jakéhokoli díla živého umění událost tematicky mnohohrstevnatou a variabilní v jejím dekodování. Čtení choreografického textu v dnešní době komplikuje jeho intertextualita, která není jednoduše rozpoznatelná, což souvisí i s nemožností striktní identifikace pohybů s konkrétním významovým odkazem, tzn. velmi obtížně se nalézá jednota mezi označovaným (signifié) a označujícím (signifiant). (Adshead-Landsdale 2007) Je to problém, který se obecně objevuje v současném umění. Například komplikovaným se také jeví zařazení daného díla žánrově. Jeho klasifikace přitom podmiňuje porozumění mnohosti vrstev jednotlivých inscenačních výpovědí. Z profesní potřeby proniknout do rozmanitosti choreografických děl vytvořila britská taneční kritička Jann Parryová v roce 1996 nový klíč k jejich hodnocení. Hledala jej v detailní analýze velkého množství tanečních kreací. Zastřešujícím termínem se stal pojem **New Dance**, pod něhož zahrнула všechna díla spektakulárního nebo divadelního charakteru zbavená vyhrčené radikality a vycházející z butó a kontaktní improvizace. (Adshead-Landsdale 2007: 13-14). Tento žánr dále systematizovala z hlediska pohybového, výpovědního či smíšeného do různých podkategorií s příklady hlavních představitelů. Podkategoriemi, které Jann Parryová uvádí, jsou např. *ballet-derived work* (Ballet Rambert), *Eurocrash* soubory s vysoce fyzickým přístupem (Anna Teresa De Keersmaeckerová, Wim Vandekeybus, Claude Brumachon nebo cirkusové soubory), tanečníci užívající *bojová umění* (Laurie Booth, Russel Maliphant), *English Eccentrics* choreografové s osobitým rukopisem (Julyen Hamilton, Matthew Hawkins, Jonathan Burrows), *vyzrálí performeři* (Michail Baryšnikov), *Club and rave culture* (Bunty Matthias), *díla založená na textu* (Nigel Charnock), *cross-kulturní skupiny* (Shobana Jeyasingh, Peter Badejo) nebo *New Technology dance* (Mark Baldwin). (Adshead-Landsdale 2007: 14)

Ani Jann Parryová, světově uznávaná taneční kritička, se však nedokázala vyrovnat s širokým spektrem choreografických přístupů v současném tanci. Mnohá díla se „vzpírají“ její kategorizaci, což je důkazem, jak obtížně se tato problematika uchopuje v celé její šíři.

Některá kritéria hodnocení Jann Parryové jsem přesto využila k identifikaci vlivů, které do světa českého současného tance pronikly prostřednictvím pořádaných seminářů, festivalových workshopových nabídek, individuálních interpretačních zkušeností některých osobností ze zahraničních stáží, festivalových nebo samostatných představení apod., a modelovaly taneční zázemí v intencích určitých domácích možností. Již od konce osmdesátých let 20. století k nám prosakovaly stále častěji vlivy různých tanečních technik nebo pohybových metod, choreografických postupů a způsobů práce, ale i jiných estetických názorů.

O pohybové metodě a kompozičním principu ***kontaktní improvizaci***³⁵¹, která ovlivnila choreografický rukopis několika českých tvůrců (např. Lenky Dřímálové³⁵², Bohumíry Eliášové³⁵³) nebo tréninkové variace, metody či

³⁵¹ *Kontaktní improvizace* se zabývá rozvojem „kinetických i intelektuálních zážitků působení síly okamžiku, hry s tělesnou váhou, využitím vznikající energie a impulsů k plynulému pohybu a vztahu dvou a více těl, která spolu tančí v neustálém kontaktu (ne nutně fyzickém).“ (Eliášová 2013: 34)

³⁵² Lenka DŘÍMALOVÁ (1961) vystudovala Vysokou školu báňskou v Ostravě a v roce 1997 dokončila studium oboru choreografie na HAMU pod vedením doc. Marileny Halaszové a prof. Pavla Šmoka. Absolvovala řadu zahraničních stáží, např. v LCDS, ImPulzTanz ve Vídni. Počátkem devadesátých let založila Studio moderního tance Ostrava (např. *Podivná společnost, Vstupte, prosím, Out*), později přejmenované na Taneční divadlo ZÓNA, které spolupracovalo s významnými ostravskými hudebníky (Michalem Žáčkem, Vlastimilem Šmídou, Rostislavem Mikeškou etc.) a výtvarníky (Tomášem Volkmerem, Evou Kotekovou). V její režii vznikaly jedinečné taneční inscenace, jako například *Místo, Tanec s Faustem, Tangování*, které přesahovaly svou kvalitou nejen region, ale i Českou republiku. TD ZÓNA pořádalo workshopy, dílny a také jeden z podstatných festivalů tohoto regionu představující současnou taneční tvorbu u nás i v zahraničí s názvem Tanec Ostrava. Lenka Dřímálová již od roku 1998 působí jako taneční pedagog na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. V letech 2008-2013 byla uměleckou vedoucí baletního souboru v Brně, od roku 2013 vede baletní soubor Národního divadla moravsko-slezského v Ostravě. Spolupracovala s řadou činoherních režisérů, např. Petrem Léblem, Jurajem Deákem, Oxanou Meleškinou Smilkovou.

³⁵³ Bohumíra ELIÁŠOVÁ (1975) vystudovala obor choreografie na HAMU v ročníku doc. Marileny Halaszové a prof. Pavla Šmoka a své doktorské studium dokončila v roce 2007. Od roku 2000 je pedagogem na katedře tance HAMU, kde se zabývá metodami taneční improvizace a vede

celkovou koncepci výuky pedagogů současného tance, jsem se zmiňovala v souvislosti s tanečnicí Evou Černou a Karlem Vaňkem. Právě oni byli jedni z prvních, kteří s touto ve světě již rozšířenou pohybovou metodou „seznámili“ české taneční prostředí. Významný zdroj přílivu informací, týkající se kontaktní improvizace, však pro naše prostředí představoval také *Internationale Tanzwochen Wien*, založený v roce 1984 kulturním manažerem Karlem Regensburgerem a choreografem Ismaelem Ivem, a o čtyři roky později přejmenovaný na *ImPulsTanz - Vienna International Dance Festival*. Ve své dosavadní historii hostil řadu osobností kontaktní improvizace, např. *Randy Warshawa, Nitu Littleovou, Andrew de Louis Harwooda, Freye Fausta, Martina Keogha a Sabine Parzerovou, Scotta Wellse, Keithu Hennessyovou, Alita Alessiho*. Jejich workshopů se v devadesátých letech zúčastnili také čeští tanečníci, pedagogové a choreografové, kteří dodnes tuto taneční metodu a kompoziční princip využívají ve své tvorbě nebo je zařazují do své výuky. Mezinárodní festival ve Vídni samozřejmě poskytoval nabídku workshopů daleko širšího spektra tanečních stylů a druhů, označovaných v jejich propagačních materiálech, např. Contemporary Technique, Classical ballet, Ballet for Contemporary Dancers, Modern Technique, Jazz, Flying Low, Hip hop, Improvisation, Tap dance, Body Technique, Yoga.

Cílené seznamování s metodikami **moderního tance**, v některých případech zaměřenými již na **principy současného tance**, např. v rámci

choreografické semináře. Patří k vyzrálým českým choreografům, kteří se věnují současnému tanci. Pracuje především s technikou kontaktní improvizace a její tvorba je inspirována myšlenkami Williama Forsytha pro práci s prostorem. Její díla jsou charakteristická osobitým vtipem, vysokou citlivostí a vytříbenou hudební složkou, např. *No konečně, Božský Čech, Deep space, Zrcadlení, Until I find it, Grooves, Kam letí nebe, Svět z papíru*. Často spolupracuje se současnými hudebními skladateli, např. Slávkem Hořínkem, Michalem Ratajem, Ondřejem Adámkem, Georgem Cremaschim. Její choreografie a taneční filmy byly prezentovány na festivalech a přehlídkách v České republice i zahraničí a získaly řadu ocenění, např. Cena za originální výtvarné řešení tanečního filmu *Barevný život* v rámci festivalu studentských filmů v Písku (2000), Cena prix de Intelekt za nejlepší představení. V rámci České taneční platformy 2000 byla ohodnocena choreografie *Cítíte se skvěle?*. Intenzivně spolupracuje s Orchestrem Berg v rámci site specific projektů.

*Mezinárodního dne tance*³⁵⁴, seminářů organizovaných VUSem UK, konkrétně Vlastou a Antonínem Schneiderovými, již od konce osmdesátých let 20. století postupně vyvažovalo podrobnou znalost velmi propracované ruské školy klasického tance (především Agrippiny J. Vaganové), zakořeněné v našem prostředí. Pedagogové na základě viděného získávali „popis“, ale konfrontace s původními zdroji častokrát zůstávala na jejich další vlastní iniciativě.³⁵⁵

Již zmiňovaný *Projekt progresivních osobností evropského tanečního divadla* (1994-1996) konzervatoře Duncan Centre, koncepčně „upravený“ a přejmenovaný na *Festival tanečního divadla* (1996-2000) a následně na festival *Konfrontace* (2001-2003) nikdy však ve svém programu neopomenul klást důraz na pedagogicko-vzdělávací rovinu. Zaměřil se především na poznání a objasnění principů a metod **tanečního divadla**. Tuto festivalovou aktivitu organizovala nebo alespoň svým jménem zaštiťovala Lenka Flory.

Na počátku devadesátých let (konkrétně od roku 1993) se v českém prostředí objevil do té doby nepříliš rozšířený a známý pojem **crossover** spjatý s fenoménem performativního umění, jenž záměrně překračuje konvenci vymezené druhově-žánrové hranice. Stal se velkým potenciálem pro akceleraci uměleckého vývoje u nás. Termín „crossover“ uvedl festival *...příští vlna/next wave...* uspořádaný producentem Janem Dvořákem a kurátorem Vladimírem Hulcem, který se soustředil na prezentaci okrajových až undergroundových oblastí různých uměleckých oborů, forem a žánrů, př. divadelních, hudebních, výtvarných, literárních, tanečních. Zařazení taneční tvorby do tohoto festivalového kontextu v období devadesátých let znamená, že mnohá současná

³⁵⁴ První ročník se uskutečnil u příležitosti oslavy Mezinárodního dne tance, který rok předtím Taneční komitét Mezinárodního divadelního ústavu UNESCO vyhlásil na 29. dubna. Mezinárodní týden tance se na počátku devadesátých let vyprofiloval do podoby významné umělecko-vzdělávací platformy, která v tomto období sytila potřebu interpretů i pedagogů z oblasti profesionální i amatérské získávat nové informace.

³⁵⁵ Někteří pedagogové nepochopili pravou podstatu vnitřních principů, což Elvíra Němečková dokládala na faktu, že naučené taneční vazby a pohybové fráze se následně objevovaly ve více či méně přetavené podobě v choreografiích na amatérských přehlídkách scénického tance. Předváděla se pouhá forma, která nikterak nekorespondovala s obsahem a ani s tématem, což bylo odvrácenou stranou mince průniku tohoto druhu informací.

taneční díla byla vnímána jako příklady okrajového a přesahového žánru jinak svébytného uměleckého oboru.

Mezinárodní festival současného umění *4+4 dny pohybu*³⁵⁶, existující pod dramaturgickou taktovkou Pavla Štorka již od roku 1996, významně zase přiblížil a zprostředkoval nenahraditelnou osobní zkušenost vztahu divák – umělec v rámci tzv. **site-specific projektů**, další dosud tolik neznámé umělecké formy. Ojedinělost tohoto festivalu souvisí rovněž s „divadelním“ ožívováním pražských nefunkčních industriálních objektů, architektonicky významných staveb, jako je např. Stará kanalizační čistírna odpadních vod v Bubenči (14. - 21. 11. 1998), Hala ČKD v Karlíně (13. - 20. 11. 1999), Holešovický pivovar (4. - 11. 11. 2000).

Jak je patrné z předchozího textu, nabídka festivalů, týkajících se dění v současném nebo moderním tanci, nebyla v České republice rozsáhlá. Pro úplnost je potřeba tento seznam doplnit dalšími dvěma festivaly, mezinárodním festivalem *Tanec Praha*³⁵⁷, jehož programová ředitelka Yvona Kreuzmannová (od roku 1991) svou vizi zaostřila na prezentaci světově uznávaných zahraničních umělců a souborů žánru soudobé taneční tvorby a pohybového divadla³⁵⁸, a *Českou taneční platformou*³⁵⁹, pravidelně pořádanou od roku 1995. Její podstata je popsána v záhlaví tohoto festivalu: „*Pro umělce jde o jedinečnou šanci, jak zaujmout dramaturgy a producenty ze zahraničí a*

³⁵⁶ Tento festival uspořádala nezisková nevládní organizace *Čtyři dny*, která participuje na řadě dalších kulturních projektů.

³⁵⁷ První dva ročníky 1989 a 1990 se uskutečnily v rámci tzv. Pražského kulturního léta pořádané záhy zrušenou agenturou Pražské kulturní středisko ve spolupráci s choreografem Janem Hartmannem.

³⁵⁸ V devadesátých letech *Tanec Praha* představil klíčové osobnosti a soubory současného tance, např. Maguy Marinovou, Jeana Gaudina (1991), Kibbutz Contemporary Dance Company (1992), Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company, S.O.A.P. Dance Theater Frankfurt (1993), Angelina Preljocaj, Sashu Waltzovou (1994), Trishu Brownou, DV8 (1995), Josepha Nadj (1996), Merce Cunningham (1997), Twylu Tharpovou, Wendy Houstonovou (1998), Ohada Naharina (1999), Williama Forsythe (2000) etc. (Kreuzmannová 2009)

³⁵⁹ V roce 1994 se ve skromných prostorech divadla Duncan Centre z iniciativy Yvony Kreuzmannové a z podnětu choreografa Martina Dvořáka uskutečnila nenápadná přehlídka české taneční tvorby, předzvěst České taneční platformy.

regionů, pro diváky poskytuje festival možnost ukázat během velmi krátkého období ta nejzajímavější česká taneční díla vzniklá za uplynulý rok."³⁶⁰ Jako domovská scéna bylo vybráno Divadlo Ponec³⁶¹, od roku 2001 nový umělecký prostor zaměřený na inscenace současného tance, pohybového divadla nebo na projekty s žánrovým přesahem do jiných scénických a technologicky alternativních forem.

Jiným kanálem průniku nových tanečních žánrů či stylů do Čech se stalo uvedení tvorby konkrétních osobností. Například japonský tanec **butó** zprostředkoval českému publiku zejména *Min Tanaka*. Do uměleckého podvědomí se jeho poetika vrývala již od osmdesátých let 20. století a nezáměrně ovlivňovala taneční umění u nás (Evu Černou a Karla Vaňka, Ninu Vangeli apod.). Podle názoru Ladislavy Petiškové *Min Tanaka „politickým a sociálním protestem, vyjádřeným emotivní, nesmírně expresivní pohybovou formou, sytil, zdá se, hladovějící publikum tím, co mu tehdy domácí divadlo nemohlo a nesmělo nabídnout.“* (Petišková 1995b: 9) *Min Tanaka* se poprvé představil v roce 1984 v undergroundovém „představení“ *Emoce* v Junior klubu Na Chmelnici. V roce 1992 odehrál se svou skupinou Mai-džuku představení *Svěcení jara* již v historické budově Národního divadla a o dva roky později spolu s americkým hudebníkem Johnem Calem slavnostně „otevíral“ nový divadelní prostor, Divadlo Archa. Fascinující byla především jeho sólová díla, s nimiž přijížděl na různá místa do Čech. V jednom rozhovoru tento japonský umělec řekl, že při uvádění představení v Čechách zažívá naprosto mimořádné a výjimečné pocity, v nichž překračuje sám sebe. Jeho tanec není vyjádřením emocí. Ve svém projevu zvláště u nás se nechává unášet věcmi kolem sebe. (Petišková 1995b: 9)

Japonským tancem butó se rovněž inspirovala divadelní komunita *Dřevo*. Patřila do první zahraniční divadelní vlny z Petrohradu, která po roce 1989

³⁶⁰ Česká taneční platforma: O festivalu z historie. *Divadlo Ponec* [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.tanecniplatforma.cz/page/show/id/189/mn/105/page/189>.

³⁶¹ Kromě scény divadla Ponec se festival rozrostl na další pražské divadelní scény, např. Alfred ve dvoře, Duncan Centre, NoD Roxy, DISK, Švandovo divadlo, La Fabrika, Archa, Studio ALT@.

zasáhla umělecké prostředí Prahy, dříve než „přišel“ americký vliv tzv. YAP 's³⁶². Záhy následovaly podobně umělecky směřované divadla *Dó*³⁶³ a *Těatr Novogo Fronta*³⁶⁴. Z ruského undergroundu přinesl soubor Děrevo „*novou divadelní estetiku i nový morální kodex. Stírá hranice mezi životem a uměním, oslňuje nejen brilantní technikou a postupy, ovlivněnými stylem butó, fyzickou náročností, ale i mystikou a esoterikou.*“ (Dvořák 2000: 62) Příkladem jejich inscenací je *Red Zone, Five Characters, Buben za zaječí kůže, Šišli mišli, Grauzone* etc.

Techniky moderního tance, principy kontaktní improvizace, poznání základních charakteristik crossover a site-specific projektů, poetika butó představují důležité, ale nikoli všechny inspirační zdroje českého současného tance posledního desetiletí 20. století. Na základě výzkumů a analýz se jako zásadní podle mého názoru projevuje vliv **německého tanečního divadla** a určitého pojetí **postmoderního choreografického přístupu**, konkrétně **Jiřího Kyliána**.

V německém prostředí se tanec a divadlo v posledních třiceti letech staly vzájemně se prostupujícími a inspirujícími sférami, s vědomím specifických charakteristik každého z těchto uměleckých druhů, jež určují jejich

³⁶² *YAP 's* je zkratka pro označení Young American in Prague, mladých Američanů, popř. Angličanů a příslušníků jiných západních zemí, kteří počátkem devadesátých let 20. století strávili určité své životní období v Praze (popř. i jinde v Čechách). Lákal je opojný dynamismus změn v zemi Václava Havla a Milana Kundery. Vykonávali u nás zajímavější aktivity (vyučovali angličtinu, psali do novin, podnikali, byli konzultanty, fotografovali, měli své kapely, kluby apod.) než jim mohl nabídnout New York nebo Kalifornie. AYP 's představovali nový fenomén českého kulturního a společenského života. (Dvořák 2000: 239-240)

³⁶³ Ruská skupina fyzického divadla *Dó* propojuje styl butó s divadlem krutosti Antonina Artauda, např. *Mýtus o ne-já, Podzimní výlet*. Byl personálně i zaměřením tvorby úzce spojena s Děrevem. (Dvořák 2000: 73)

³⁶⁴ *Těatr Novogo Fronta* je divadlem komunitního typu, spojeného se jmény Aleš Janák a Irina Andrejevová. Jejich díla se vyznačují ostrými až šokujícími postupy s mimořádným fyzickým nasazením hraničícím se sebeohrožením. Inscenace využívají řadu světelných, zvukových i scénografických efektů, např. *Vremja durak, Očima vlka*. (Dvořák 2000: 212-213)

jedinečnost.³⁶⁵ V sedmdesátých letech 20. století žánr tanečního divadla³⁶⁶ (Tanztheater) prošel renesancí v rámci tzv. hnutí Neues deutsches Tanztheater. Původní myšlenkové teze Kurta Joosseho z dvacátých let 20. století byly obohaceny o Artaudovy názory na pojetí tzv. divadla krutosti, ovlivněné paradigmatem postmoderní doby, reakcí na projev masové kultury etc. Směřování německé taneční scény, určované osobnostmi jako byli Pina Bauschová, Susanne Linkeová, Johann Kresnik, Reinhilda Hoffmannová, Gerhard Bohner aj., zásadním způsobem proměnilo uvažování o podstatě taneční výpovědi a její umělecké hodnotě v současné choreografii nejen v Evropě. Dnes představuje „*syntetickou pohybovou divadelní formou, která spojuje tanec s prvky činohry, všedními pohyby aj.*“ (Pavlovský 2004: 268)

Na druhém, divadelním „břehu“ došlo také k proměně hodnotících kritérií divadelního představení. Dosavadní již nevyhovující koncepci pojetí divadla „upravila“ soudobá německá teatrologie v devadesátých letech 20. století v tzv. teoriích o performativitě, v nichž právě **pohyb**, jakožto neverbální projev, nově formovala do podoby signifikantního významotvorného znaku. Pohybová účelovost předčila dokonce i původní dialogičnost, která ze základních charakteristik divadelního umění vymizela.³⁶⁷ Důraz na tělesnost aktérů i přihlížejících představuje výchozí bod, propojující na bazální rovině obě oblasti -

³⁶⁵ Zatímco soudobá koncepce západního tanečního umění definuje tanec jako „*interakci pohybujících se struktur prováděných lidskými těly*“, tradiční pojetí divadla na něj nahlíželo jako „*na dialog a vespolečné jednání postav*.“ GREMLICOVÁ, Dorota. Teoretická východiska analýzy tance - tanec, umění, divadlo: Divadlo. *Katedra tance - OPPA* [online]. [cit. 2015-06-02]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2860&inpopup=1>.

³⁶⁶ Kořeny vymezení pojmu *taneční divadlo* sahají do dvacátých let 20. století, kdy se v rámci diskuze na essenské konferenci střetly dvě koncepce taneční moderny, jejichž opozitní stanoviska se nejvýrazněji projevila právě ve vztahu k divadlu. Kurt Jooss (žák Rudolfa Labana) obhajoval tezi schopnosti ba nutnosti tanečního umění komentovat stav světa a situaci člověka v něm, k čemuž je potřeba vyzrálého interpreta ovládajícího velké množství výrazových prostředků. Forma tanečního divadla má být nejvyšší aspirací. V jeho pojetí absorbovala podněty z dobové činohry a baletu. Kontrastní postoj zaujala Mary Wigmanová, hlásající ideu absolutního tance, tance v stylově čistotě. (Gremlicová 2000c: 16)

³⁶⁷ GREMLICOVÁ, Dorota. Teoretická východiska analýzy tance - tanec, umění, divadlo: Divadlo. *Katedra tance - OPPA* [online]. [cit. 2015-06-02]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2860&inpopup=1>.

tanec a divadlo. Jinými slovy - stala se médiem vzájemné komunikace, sdělování a porozumění sdělovaného, existující v přítomném čase probíhající události (představení). Toto německé tanečně-divadelní myšlenkové zázemí zprostředkované mimo jiné i českými umělci, působícími v zahraničí, formovalo způsob uvažování o současném tanečním umění u nás v rovině teoretické i praktické (tvůrčí). Oslovilo a zaujalo komunitu tzv. **nezávislé scény** v období devadesátých let 20. století, v čase **proměny scénického tance do současného**, jehož byla účastna, v čase její **profesionalizace**.

S jiným estetickým pojetím tanečního divadla pracoval soubor **Nederlands Dans Theater** v čele s **Jiřím Kyliánem**, uměleckým ředitelem a choreografem s českými kořeny. Kyliánův pohybový slovník vychází sice z klasické taneční techniky, ale s potřebou hledat nová pohybová vyjádření pro daný choreograficko-obrazový kontext ji výrazně proměňuje a posouvá. Autorova muzikalita, koordinační náročnost a preciznost se projevuje i v tzv. „*pohybových hlavolamech*“, které vyžadují jedinečné interpretační schopnosti. (Němečková 2009: 167) V jeho choreografickém rukopisu jsou zřetelně rozpoznatelná dueta a tria v různé genderové skladbě, v nichž dokáže vést plynulý pohybový dialog. Obecně lze konstatovat, že plynulost a provázanost jednotlivých prvků a frází tvoří charakteristický rys Kyliánova rukopisu. Dalším typickým znakem jeho choreografií je zklidňující, téměř vytrácející se závěr (nikdy ne mocné ballabile). Elvíra Němečková v souvislosti s nezaměnitelným Kyliánovým choreografickým stylem upozorňuje také na tzv. „*vizuální razítka*“, např. pózy nebo pohybové tvary, příznačný pro každé jednotlivé dílo, kterým se liší od ostatních. (Němečková 2009: 160-164) Detailní analýzou proměny Kyliánova choreografického rukopisu v devadesátých letech se zabývá například Dorota Gremlicová v již citované publikaci *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou* v kapitole *Choreograf: proměna stylu*.

S průřezovou prezentací choreografií, vytvořených pro juniorskou skupinu Nederlands Dans Theater 2 Jiřím Kyliánem (*Stoolgame*), Ohadem Naharinem (*Passomezzo*) a Nachem Duatem (*Jardi tancat!*), se české publikum seznámilo

ve Smetanově síni Obecního domu v Praze v rámci Pražského kulturního léta (11.-22. 7. 1989)³⁶⁸. (Kreuzmannová 2009: 8) Své turné NDT2 zopakovalo za necelý rok později 13.-14. dubna 1990 a představilo se na Nové scéně v rámci Mezinárodního týdne tance v dílech *Septet Extra* Hanse van Manena (h. Camille Saint-Saëns), *Innostress* Ohada Naharina (h. Brian Eno, David Byrne), *Silent cries* Jiřího Kyliána (h. Claude Debussy) a *Na Floresta* Nacha Duata (h. Heitor Villa-Lobos, Wagner Tisso). Interpretační kvalita mladých tanečníků vedla odbornou veřejnost k oprávněnému zamyšlení nad úrovní českého tance a baletu. Hostování souboru NDT pokračovalo v letech následujících a bylo spojeno s různými významnými státními a kulturními příležitostmi, jako bylo např. dvacáté výročí založení Pražského komorního baletu v roce 1995, kdy se poprvé v Čechách představil soubor NDT3³⁶⁹, oslava sedmdesátých narozenin Pavla Šmoka v roce 1997, při nichž bylo uvedeno dílo *Whereabouts Unknown*. V roce 2000 se uskutečnil mimořádný projekt Jiřího Kyliána *Archimboldo 2000* u příležitosti akce Praha-Evropské město kultury pod záštitou prezidenta České republiky Václava Havla. Iniciátorem byl producent Jiří Opěla. Tříhodinové představení obsahovalo úryvky ze starších Kyliánových děl, např. *Bella Figura*, *Indigo Rose* a *A Way A Lone*. (Vašek 2011: 178-185)

Jiří Kylián sice nikdy nevytvořil choreografii přímo „na míru“ některému z českých baletních souborů, ale v případě Pražského komorního baletu a souboru baletu Národního divadla několikrát svolil k nastudování svých dřívějších děl. V případě druhého jmenovaného tanečního tělesa systematická prezentace tvorby Jiřího Kyliána dokonce stála v základu koncepce profilu souboru a především jeho repertoáru v prvním desetiletí 21. století, což souviselo s vizí jeho uměleckého šéfa Petra Zusky³⁷⁰. Domácí kyliánovskou inscenační tradici zahájil

³⁶⁸ Vedle hostování holandského souboru NDT2 se v Praze Na Poříčí představil i britský soubor Siobhan Davies Dance.

³⁶⁹ Členové NDT3 se představili v choreografiích různých autorů, např. *Evergreens* Hanse van Manena, *Off White* Ohada Naharina, *Nocturno* Martha Clarkeové Paula Lightfoota.

³⁷⁰ Petr ZUSKA (1968) vystudoval choreografii a režii na HAMU (1994). Významnou fází v jeho kariéře se stalo angažmá v Pražském komorním baletu (1989-1992 sólista, od roku 1994 hostující umělec). V letech 1992 až 1998 působil jako sólista Baletu Národního divadla v Praze. V roce

8.června. 1988 Pražský komorní balet premiérovým uvedením *Večerních písní* (h. Antonín Dvořák) v Paláci kultury, následovalo *Piccolo Mondo*³⁷¹ (h. Michael Pretorius) v roce 1995, *Stoolgame*³⁷² (h. Arne Nordheim) o rok později a *Šest tanců*³⁷³ (h. Wolfgang Amadeus Mozart) u příležitosti získání nového zázemí Pražského komorního baletu ve Státní opeře Praha. (Holánková 2008: 135-137)

V roce 1992 se poprvé na repertoáru souboru baletu Národního divadla objevily v rámci komponovaného večera s názvem *Choreografie z Nizozemí* starší Kyliánovy taneční kreace z počátku osmdesátých let³⁷⁴, *Návrat do neznámé země* (h. Leoš Janáček) a *Polní mše* (h. Bohuslav Martinů). V obnovené premiéře a doplněné o dílo Pavla Šmoka *Americký kvartet* (h. Antonín Dvořák) byly uváděné ještě v sezónách 1995/1996, 1996/1997 tentokrát s podtitulem *Večer slavných českých choreografů*. Po roce 2000 a zejména, jak už bylo řečeno, v době působení uměleckého šéfa baletu Národního divadla v Praze Petra Zusky je publikum cíleně seznamováno s díly Jiřího Kyliána, např. v

1998 přijal Petr Zuska angažmá v Mnichovském baletu, který vedl Philip Taylor. V roce 1999 nastoupil do baletního souboru divadla v Augsburgu, kde spolupracoval s německým choreografem Jochenem Heckmannem. V roce 2000 se stal sólistou Les Grands Ballets Canadiens v kanadském Montrealu. Od roku 2002 je Petr Zuska uměleckým šéfem Baletu Národního divadla v Praze. Kromě své choreografické práce až donedávna vystupoval v mnoha sólových rolích současného tanečního repertoáru. Za interpretační projev získal dvakrát cenu Thálie (Psycho, 1993; Carmen, 1997). Rovněž byla oceněna jeho choreografická tvorba, např. Prix Dom Perignon, cena Originální choreografie v Soutěžní přehlídce moderního tance, cena Nejlepší choreografie roku. Do seznamu jeho úspěšných choreografických tvorby patří *Mezi horami* (2002), *Ways 03* (2003, h. Arvo Pärt, 2003), *Mariin sen* (2005), *Ibbur aneb Pražské mystérium* (2005); *Requiem* (h. Wolfgang Amadeus Mozart, 2006), *BREL-VYSOCKIJ-KRYL / Sólo pro tři* (2007), *Extrém* a *A Little Touch of The Last Extreme* (2009), *Romeo a Julie* (2013), *Stabat Mater* (h. Antonín Dvořák, 2014), *Triple Self*, *Clear Invisible*, *The Last Photo...?*, *Les bras de mer*, *A Little Extreme* atd. Se svou taneční kariérou se rozloučil v lednu 2014 na jevišti Národního divadla v roli Alexeje Karenina v baletu *Anna Karenina*. Petr Zuska: umělecký šéf baletu, choreograf, tanečník. *Petr Zuska - Národní divadlo* [online]. 2015. [cit. 2015-06-23]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/petr-zuska>.

³⁷¹ Premiéra se uskutečnila 1.7.1995 ve Stavovském divadle.

³⁷² Premiéra se uskutečnila 1.12.1996 ve Stavovském divadle.

³⁷³ Premiéra se uskutečnila 19.12.1998 ve Stavovském divadle.

³⁷⁴ Tento komponovaný večer doplňovala choreografie Hanse van Manena *Three pieces* (h. Ferruccio Busoni, Erkki-Sven Tüür, Arvo Pärt).

inscenacích *Dítě a kouzla* (h. Maurice Ravel), *Sinfonietta* (h. Leoš Janáček), *Study to Blackbird* (h. Rustavi sbor), *Stamping Ground* (h. Carlos Chávez), *Petite Mort* (h. Wolfgang Amadeus Mozart). Choreografie byly uváděny vždy ve večerech s taneční tvorbou Petra Zusky, popř. jiných významných choreografů, a zákonitě s nimi byly konfrontovány. (Vašek 2011: 191-199)

Kyliánův „kult“ umocnila i jeho osobní upřímná zaujatost pro české taneční prostředí, z něhož sám vzešel. Byl to nejen Jiří Kylián jako tvůrce, ale také jeho osobnost a vize, které zásadním způsobem formovaly dění v Čechách. Již na počátku roku 1990 v rozhovoru s Danou Pasekovou jasně formuloval svůj záměr: „*Je nutno začít s taneční výchovou, je nutno zkvalitnit výuku klasické techniky a obohatit ji o znalost moderního tance, moderní tanečník musí být dokonale všestranný.*“ (Paseková 1990: 13) Jedním z prvních kroků se stalo založení pražské pobočky jeho nadace na půdě Divadelního ústavu v roce 1991. Vznikla unikátní taneční videotéka, která jako jediná na světě shromažďuje téměř kompletní sbírku nahrávek Kyliánových choreografií. Nabízí i záznamy jiných tanečních děl, spolu s dalšími dokumenty a knihami. V roce 2012 byly fondy Kyliánovy videotéky přemístěny do knihovny HAMU. V těchto nových prostorech se o ně stará zástupkyně Nadace Jiřího Kyliána MgA. Elvíra Němečková, PhD. Právě ona se již od devadesátých let velmi intenzivně podílí na šíření povědomí o Kyliánově tvorbě a její kvalitě formou přednášek a promítání tanečních filmů i v mimo pražském regionu.

Na nastíněném uměleckém pozadí v kontextu osobní minulosti konkrétních tvůrců - Evy Černé, Karla Vaňka, Lenky Flory, Jana Kodeta a Petra Tyce - jsem hledala hlavní činitele, determinující jejich osobní zaměření v rámci různých, s tanečním uměním spjatých oborů, způsob jejich choreografické tvorby, originalitu rukopisu a jejich přínos pro český současný taneční svět ve vymezené historické etapě. V úvodním odstavci osobních případových studií nastiňuji úhel pohledu, pod jakým daného tanečního umělce nahlížím. K tomu explicitně odkazují podtituly kapitol. Zatímco Evu Černou a Karla Vaňka – „*intimita vztahu v tónech a zvucích*“ - vnímám z hlediska jejich interpretačních kvalit, u Lenky Flory – „*dveře pootevřené tanečnímu divadlu*“ - akcentuji její přesah do oblasti produkčně-vzdělávací. U Jana Kodeta – „*jiná pohybová*

ekvilibristika" - zdůrazňují rovinu pedagogickou a Petra Tyce – „*soudobá hudba v projektech*" - představují zejména jako tvůrce projektů, spolupracujícího s autory soudobé hudby.

Na základě důkladného zkoumání jsem však dospěla k určitým společným styčným bodům jejich, jinak rozdílné profesní kariéry. Tyto osobnosti jako jedni z prvních „emigrovaly" v raném období devadesátých let³⁷⁵ do ciziny, původně za interpretačními zkušenostmi.³⁷⁶ Získali je ve spolupráci s prestižními evropskými tanečními soubory, jako byly Choreographisches Theater Freiburg vedené Pavlem Mikuláščíkem, Ultima Vez v čele s Wimem Vandekeybusem, S.A.O.P. založený Ruiem Hortou a Rambert Dance Company v době působení Richarda Alstona a Christophera Bruce. Atmosféra zahraničního uměleckého prostředí, zkoumající různé možnosti přístupů k uchopení a pojetí tématu, pronikla také do jejich choreografické tvorby, obecně nejvíce ovlivněné německým (popř. belgickým) tanečním či fyzickým divadlem, v případě Pera Tyce abstraktními choreografickými strukturami v „britském" pojetí. Zahraniční vlivy se plně u nich rozvinuly po jejich návratu, v případě dvojice, Eva Černá a Karel Vaněk, a Lenky Flory při opakujících se návratech do Čech. Ve své tvorbě totiž začali zkoumat a využívat různé postmoderní principy.

Paralelu ke zpochybnění metanarativních systémů moderny postmoderními myšlenkovými koncepty je možno zahlédnout právě v upuštění od souvislého vyprávění děje i v jejich tanečních inscenacích. Téma se v nich ztvárňuje v obrazech často jen útržkovitě a zkratkovitě. Využívá se proces vrstvení, odkazování a simultánního režijního přístupu. Hraní si s repetitivy a citacemi konvenuje se současným životem naplněným reprodukcí, prezentací a reprezentací. (Adshead-Landsdale 2007: 7)

³⁷⁵ Výjimkou byla Lenka Flory, která odešla do Německa již v roce 1988 z osobních důvodů.

³⁷⁶ Nebyli jediní z české taneční scény, kteří s trochou drzosti a velkými nadějemi vyhledávali konkurzy zahraničních souborů, aby zde získali uplatnění, např. Barbora Krýslová v berlínském Tanzfabrik nebo Eva Zmenková (1969). Původem je ze Slovenska, a ačkoli v letech 1990-1992 studovala na HAMU obor pedagogika tance, současně v období 1989-1991 působila v Companie Richard Mouradian v Paříži. Od roku 1992 do konce milénia zakusila angažmá v několika švýcarských souborech - CH Tanztheater – Theater Westend v Curychu (1992-1995), Stadttheater v Bernu (1995), Musical Theater Baden (1997 – 2000).

Chtěla-li jsem hlouběji proniknout pod povrch nazírání autorů kriticky hodnocených děl, bylo nutné se detailněji zabývat alespoň jednou z jejich choreografií. Pro snazší orientaci ve struktuře konkrétního díla jsem zvolila určité kritérium, pokaždé však jiné. Zatímco jednotlivé taneční nebo pouze hudebně-instrumentální obrazy choreografie *Malé modré nic* jsou vždy striktně oddělené tmou, dílo Lenky Flory ... *a kde je Marie?* je složitě vrstvené a dochází v něm k překrývání jednotlivých scén. Orientaci v choreografickém textu komplikuje sama forma záznamu představení, v němž časově delší záběry na pohybový detail brání vnímání celku. Scénické předěly v inscenaci *Jade* Jana Kodeta určuje přítomnost dvou tanečníků ve světelném kruhu a opakující se motiv schoulení jednoho interpreta v „prostoru“ náruče druhého. V inscenaci *Pád domu Usherů*, režiséra a choreografa Petra Tyce, jsem plně respektovala vnitřní členění scénáře dvouaktové opery na první dějství s prologem, šesti scénami a mezhrou a druhé dějství rozčleněné do čtyř scén. To se stalo i pro mě hlavním kritériem při pohledu na toto dílo.

U zmíněných choreografických děl jsem se následně zaměřila na jejich jednotlivé kompoziční složky (pohybový materiál, světelný design a hudbu), jenž v devadesátých letech byly sami o sobě významotvornými činiteli choreografického díla. Základ pohybového materiálu a vyjadřovacího slovníku je u každého jednotlivého autora rozdílný. Zrekapitulujeme-li jejich taneční zdroje, kterými byly kontaktní improvizace, východoasijský tanec butó, německé taneční divadlo, fyzické divadlo, principy současného tance, partnerský tanec, moderní a klasické taneční techniky, pohybový minimalismus, zjistíme, že jejich množství a různorodost koresponduje s ideou pluralitní otevřenosti v inspiračních podnětech fenoménu současné choreografie. Na filmových záznamech je patrné, že se v průběhu devadesátých let také výrazně zvýšila interpretační kvalita a pohybová virtuosita tanečníků.

Promyšlený světelný design se na konci 20. století stal integrální součástí choreografií současného tance. Dorota Gremlicová, zabývající se detailně vizuální stránkou tance u Jiřího Kyliána v tzv. černobílém období, upozorňuje na fakt: *„Zmizely barvy z kostýmů i ze scény, jeviště opanovalo syrové světlo a jeho proměny a technické efekty. Otevřel se nový fascinující svět tanečního dění formovaného světlem, v němž Jiří Kylián uplatnil smysl pro tvořivou hru,*

pro důsledné zkoušení všech možností, které mu daný prostředek nabízí." (Lanz 2010: 127) Fenomén rozvoje světelného designu obecně souvisel s velkým rozvojem osvětlovací techniky a jejím využíváním, např. na rockových a popových koncertech.

Všechna hodnocená díla pracovala s jevem světelné proměny. Jejich tvůrci se zamýšleli nad tím, jak citlivým způsobem dotvořit atmosféru tanečních obrazů a modelovat prostor jeviště nebo jak suplovat světlem scénografické artefakty. Je nutné podotknout, že vyjma opery *Pád domu Usherů* žádné z těchto děl nemá zvláštní scénografickou úpravu.

Dobová kritika si již v roce 1991 všimla způsobu práce se světlem díla *Malé modré nic* Vojtěchem Kopeckým a velmi pozitivně jej hodnotila slovy: „*Nedejte se mýlit, 2+2 se nerovná čtyřem, nýbrž pěti – tím pátým do počtu je „neviditelný“ Vojtěch Kopecký, jehož citlivé svícení se stará o to, aby subtilní nitky tohoto představení nebyly zpřetrhány.*“ (Kazárová 1991: 12)

Vizuální stránku choreografie ... *a kde je Marie* svěřila Lenka Flory Janu Benešovi. Nezapomenutelným okamžikem jsou např. rozsvícené vánoční řetězy, pokrývající celý prostor scény: „*Když se na závěr rozžehly po celé ploše jeviště roztažené vánoční elektrické svíčky a z jeviště se tak stalo hvězdné nebe, kterým procházely tři Marie ověčené hvězdami, mladí muži před nimi plaše a vyděšeně prchali po špičkách.*“ (Vangeli 2012: 47)

Jan Kodet, v mnohém poučen o práci se světly Rujem Hortou, oslovil po svém návratu do Čech Daniela Tesaře. Jejich spolupráci Ladislava Petišková komentovala takto: „*Ve spolupráci s výtečným Danielem Tesařem využívá Kodet světla nejen k posílení emocionální atmosféry tanečnickova výkonu, ale i k nehmotnému členění rozsáhlého tvaru, jemuž světelná kompozice dodává symboliku jednotlivých znaků.*“ (Petišková 2000: 11)

Operu *Pád domu Usherů* světelně režíroval Daniel Dvořák, kterému se podařilo ve světly „dokreslené“ scénografii udržet náznakovost, příslib podivnosti a podpořit nedoslovnost libreta.

Hudební rovina je u každého z hodnocených děl jinak pojata, jinak vnímána a jinak se s ní zacházelo. Bohatost zvukových vjemů vedle čistých melodických linek a ticha nabízelo dílo dua Černá&Vaněk doplněné hudebním duem Vojtěcha a Ireny Havlových. Ti vedou na jevišti živý dialog, který není

úplně předvídatelný, stále ponechává prostor vzájemné improvizaci, jejíž důsledkem je velmi citlivá a křehká kreace.

Tanec v díle Lenky Flory se odehrává na hudbu i v tichu, přerušovaném slovem, dechem, zvuky vrzající podlahy či neztlumenými dopady těl. Pracuje s různými zpracováními jediné skladby, Schubertova *Ave Marie*.

Jan Kodet použil reprodukovanou hudbu, mix dvou skladeb autorů Craiga Armstronga a Christophera Secheta. Jejich řazením a opakováním vědomě podpořil jednu z hlavních myšlenek „koloběhu“, tzn. jedna z nich se opět rozezní v okamžiku pohybového náznaku cykličnosti, při opakování úvodní pohybové fráze.

Hudební partitura Glassovy opery je přesně zapsaná v notách a její provedení Agon Orchestra pod taktovkou Petra Kofroně bylo velmi působivé a nápadité. Taneční sekvence, vytvořené Petrem Tycem, jsou jejím plnohodnotným výpovědním zrcadlem. Tyto dvě umělecké roviny se nedublují, ale umocňují celkové vyznění a působení tohoto hororového díla.

Ve své disertační práci jsem se zamyslela nad některými důležitými aspekty ve vývoji českého současného tance před koncem druhého tisíciletí. Obraz, který jsem přdestřela, však není vyčerpávající. Je pouze náčrtem, nechávajícím velký prostor pro další kladení otázek, bádání a objevování.

6 Prameny a literatura

6.1 Prameny

Archivní materiály

Program k sólové taneční inscenaci *Cala Estreta*. Choreografie a koncept: Jan Kodet, asistent choreografie: Ana Sanchez, světelný design: Dan Tesař, hudba: Muslimgauze, kostýmy: Kathy Brunner, produkce: Bohemia Family. Premiéra 5. 10. 2001. Dokumentační materiál fondu osobnosti Jana Kodeta informačně-dokumentačního oddělení Institutu umění - Divadelního ústavu.

Program k taneční inscenaci *Blush* souboru Ultima Vez. 31. října-2. listopadu 2003 v Divadle Archa. Soukromý archiv autorky.

Program opery Philipa Glasse *Pád domu Usherů*, premiérově uvedené 29.5. 1999 ve Státní opeře Praha. Soukromý archiv autorky.

Oficiální dopis předsedy poroty Tanečního sdružení České republiky Vladimíra Vašuta ze dne 22. února 1993 v Praze, týkající se ocenění díla Evy Černé a Karla Vaňka *Malého modrého nic* za nejlepší choreografii v kategorii malých forem. Soukromý archiv Karla Vaňka.

Osobní Dopis Evy Kröschlové Karlu Vaňkovi a Evě Černé po jejich představení *Malé modré nic*. 18. dubna 1991. Praha. Soukromý archiv Karla Vaňka.

Rukopis seminární práce Evy Černé vypracovaný v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 5. Seznámení Evy Černé se základními principy kontaktní improvizace a jejich další rozvoj. Soukromý archiv Ivanky Kubicové.

Rukopis seminární práce Evy Černé vypracovaný v II. ročníku na AMU – taneční pedagogika, s. 24. Struktura hodin kontaktní improvizace, vedených Evou Černou a Karlem Vaňkem, s podrobnou evaluací jednotlivých frekventantů. Soukromý archiv Ivanky Kubicové.

Přednášky Doroty Gremlicové na téma Moderní taneční směry, 2006. Soukromý archiv autorky.

Přednášky Heleny Kazárové na téma Taneční estetika, 2012. Soukromý archiv autorky.

Legislativní dokumenty

Rámcový vzdělávací program je vymezen školský zákon právním předpisem č. 561/2004 Sb. ze dne 24. 9. 2004, nabývající účinnost 1. 1. 2005.

Rozhovory

Interview s Evou Blažíčkovou, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou konzervatoře Duncan Centre. Praha, 17. února a 12. května 2015.

Interview s Lenkou Flory, tanečnicí, choreografkou a zakladatelkou tanečního souboru Dejà Donnè. Praha, 23. září 2014 a 10. května 2015.

Interview s Janem Kodetem, tanečníkem, pedagogem a choreografem. Praha, 25. února a 8. května 2015.

Interview s Ivankou Kubicovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. Praha, 15. května 2012 a 19. prosince 2014.

Interview s Petrem Tyce, tanečníkem a choreografem. Praha, 22. dubna a 5. května 2015.

Interview s Ninou Vangeli, taneční kritičkou a uměleckou vedoucí Studia pohybového divadla. Vídeň, 23. a 24. července 2011; Praha, 17. října 2011.

Interview s Karlem Vaňkem, tanečníkem, choreografem a jedním ze zakladatelů tanečního dua Černá&Vaněk. Praha, 24. února 2015.

6.2 Literatura

Lexika

BLECHA, Ivan. *Filozofický slovník*. 1.vyd. Olomouc: Fin, 1995. 479 s. ISBN 80-7182-014-8.

Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima. Vyd. 1. Editor Jana Holeňová. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 s. ISBN 80-7008-112-0.

International encyclopedia of dance. Foundation, Inc. 1st pbk. Ed. Selma Jeanne. Cohen. New York: Oxford University Press, 2004, 6 sv. (1x, 545, 635, 668, 700, 699, 712 s.). ISBN 0-19-517369-4.

KOEGLER, Horst a Helmut GÜNTHER. *Reclams Ballettlexikon*. Stuttgart: Reclam, c1984, 502 p. ISBN 3150103282.

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

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

VAUGHAN, David. *Cunningham, Merce*. In *International encyclopedia of dance. Foundation, Inc.* 1st pbk. Ed. Selma Jeanne. Cohen. New York: Oxford University Press, 2004, 2 sv., 284-297 s. ISBN 0-19-517369-4.

Základní pojmy divadla: teatrologický slovník. 1. vyd. Editor Petr Pavlovský. Praha: Libri, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

Knihy, sborníky, studie ve sbornících a odborných časopisech

ADSHEAD-LANSDALE, edited by Janet. *Dancing texts: intertextuality in interpretation*. London: Dance Books, 1999. ISBN 1852730641.

ADSHEAD-LANSDALE, Janet. *The struggle with the angel: a poetics of Lloyd Newson's Strange fish (DV8 Physical Theatre)*. Alton, Hampshire, Engl.: Dance Books, 2007. ISBN 9781852731175.

Alena Skálová - fenomén choreografie: život a dílo očima současníků. Vyd. 1. Editor Viktor Bezdíček, Helena Pěkná. Jinočany: H & H, 2006, 350 s. ISBN 80-7319-061-3.

BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Vyd. 2. Praha: Sociologické nakladatelství, 2002, 165 s. Post (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-86429-11-3.

BITTEROVÁ, Jana. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1968-1989*. Bakalářská práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2011.

BLAŽÍČKOVÁ, Eva. *Metodika a didaktika taneční výchovy*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2004, 46 s. Texty pro distanční studium. ISBN 80-7290-166-4.

BLAŽÍČKOVÁ, Eva a LISNEROVÁ, Romana a kol. *Taneční a pohybová výchova na 1. stupni základní školy. Metodická příručka pro zavádění Taneční a pohybové výchovy do praxe základních škol*. Praha: Společnost pro taneční a múzickou výchovu, 2011, 54 s. ISBN 978-80-905136-0-0.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008, 948 s. ISBN 978-80-7008-225-6.

BUREŠOVÁ, Lucie. *Fenomén butó, jeho vznik, šíření a vlivy na evropskou taneční scénu*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2007.

CIPORANOV, Denis, KULKA Tomáš. *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011, 437 s. Estetika (Pavel Mervart). ISBN 978-80-87378-46-5.

CVEKLOVÁ, Bohumíra a Jiří LÖSSL. *25 Národních a Celostátních přehlídek scénického tance mládeže dospělých 1977-2011*. 1. vyd. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2011, 83 s. ISBN 978-80-7068-009-4.

CVEKLOVÁ, Bohumíra a Dana ŽDÍMALOVÁ. *20 celostátních přehlídek dětských skupin scénického tance 1968-2003*. 1. vyd. Praha: NIPOS-Artama, 2005, 117 s. Pohyb. ISBN 80-7068-195-0.

CVEKLOVÁ, Bohumíra a Jiří LÖSSL. *5 celostátních přehlídek dětských skupin scénického tance 2004-2008*. 1. vyd. Praha: NIPOS-Artama, 2008, 110 s. Pohyb. ISBN 80-7068-195-0.

ČERNÁ, Eva. *Kontaktní improvizace*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 1996.

DVOŘÁK, Jan. *Alt.divadlo: slovník českého alternativního divadla*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna, 2000, 253 s. ISBN 80-86102-13-0.

DUBSKÁ, Anna. *Taneční oddělení pražské konzervatoře*. In *150 let pražské konzervatoře*. Praha: SHU, 1961. 274 s.

ELIÁŠOVÁ, Bohumíra. *Improvizční postupy v současném tanci*. Vyd. 1. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013, 95 s. ISBN 978-80-7331-269-5.

FOUCAULT, Michel. *Za zrkadlom moderny: filozofia posledného dvadsaťročia*. Editor Egon Gál, Miroslav Marcelli. Bratislava: Archa, 1991, 320 s. ISBN 8071150258.

GARDNER, Howard. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999, 398 s. ISBN 80-7178-279-3.

GREMLICOVÁ, Dorota. *Amatérský scénický tanec mládeže a dospělých v letech 1977-1993*. In: *25 Národních a Celostátních přehlídek scénického tance mládeže dospělých 1977-2011*. 1. vyd. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2011a, 26-27 s. ISBN 978-80-7068-009-4.

GREMLICOVÁ, Dorota. Amatérský scénický tanec mládeže a dospělých v letech 1993-2011. In: *25 Národních a Celostátních přehlídek scénického tance mládeže dospělých 1977-2011*. 1. vyd. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2011b, 8-9 s. ISBN 978-80-7068-009-4.

GREMLICOVÁ, Dorota. Lidové taneční divadlo současnosti. Alena Skálová – choreografka a pedagožka. In: *Alena Skálová - fenomén choreografie: život a dílo očima současníků*. Vyd. 1. Editor Viktor Bezdíček, Helena Pěkná. Jinočany: H & H, 2006, 34 s. ISBN 80-7319-061-3.

GROTOWSKI, Jerzy. *Od chudého divadla k pramenům*. 1981. vyd. Praha: Okres. kult. středisko Pha - západ, 1981. 132 s.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, 376 s. Edition Suhrkamp, 2373. ISBN 9783518123737.

FISCHER-LICHTE, Erika. Ztělesnění/Embodiment. (K proměně jedné staré teatrologické kategorie v novou kategorii kulturní vědy. In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005a. 135-139 s. ISBN 80-7008-189-9.

FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performace, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005b. 147-154 s. ISBN 80-7008-189-9.

FRANKLIN, Eric N. Franklin. *Befreite Körper: das Handbuch zur imaginativen Bewegungspädagogik*. 4. Aufl. Kirchzarten bei Freiburg: VAK Verlags-GmbH, 2006. ISBN 9783932098260.

FOUCAULT, Michel a François EWALD. *Dits et écrits: 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994, 901 s. Bibliotheque des sciences humaines. ISBN 2070739899.

HAYASHI, Lucie. *Tanec v současné japonské společnosti*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2014.

HOLÁNKOVÁ, Lucie. *Fenomén – Pražský komorní balet*. Magisterská práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 2008.

HORYNA, Břetislav. *Filosofie posledních let před koncem filosofie: kapitoly ze současné německé filosofie*. Vyd. 1. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1998, 348 s. Kassandra (KLP-Koniasch Latin Press). ISBN 80-85917-49-1.

HUBÍK, Stanislav. *Postmoderní kultura: úvod do problematiky*. Olomouc: Mladé umění k lidem, 1991, 55 s. ISBN 80-900604-9-8.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000, 291 s., [32] s. obr. příl. ISBN 80-86102-07-6.

JANATOVÁ, Simona. *Martha Graham a její taneční technika*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 1988.

KLÍVAROVÁ, Daniela. *Tanec a struktura. Umělecké taneční styly na počátku 21. století*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 2009.

KODET, Jan. *Využití současných trendů ve výuce moderního tance*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 1991.

KOLDA, Martin. *Historie Vysokoškolského uměleckého souboru*. Bakalářská práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2011.

Konzervatoř Duncan Centre: Duncan Centre Conservatory. Editor Ladislava Petišková. Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2002, 34 s. ISBN 80-238-9360-2.

KREUZMANNOVÁ, Yvona. *Tanec Praha 20 let...1989-2009*. Praha: Tanec Praha, 2009. 91 s.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis. 1964. s. 268.

KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Vyd. 2., rozš. Praha: Torst, 2000, 292 s. ISBN 80-7215-128-2.

LANZ, Isabelle. *Een tuin met duizend bloemen: een monografie over het werk van Jiří Kylián, 20 jaar Nederlands Dans Theater = A garden of dance, 1975-1995 : a monography on the work of Jiří Kylián, 20 years at Nederlands Dans Theater*. 1st ed. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1995. ISBN 9070892367.

LANZ, Isabella. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2011, 301 s. ISBN 978-80-7008-267-6.

MATHESON, Katy. Breaking boundaries. Section Eight. s. 220. In: *Dance as a theatre art: source readings in dance history from 1581 to the present*. 2nd ed. Editor Selma Jeanne Cohen. Princeton, N.J.: Princeton Book Company, c1992, ix, 271 s. Dance Horizons book. ISBN 9780871271730.

MÍRKOVÁ, Lucie. *DV8 .Lloyd Newson*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 2006.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha: Fr. Borový. Úvahy a přednášky, sv. 4. 1936, 85 s.

NÁVRATOVÁ, Jana. Rozhovor s Evou Blažíčkovou. In: *Konzervatoř Duncan Centre: Duncan Centre Conservatory*. Editor Ladislava Petišková. Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2002, 15-17 s. ISBN 80-238-9360-2.

NÁVRATOVÁ, Jana, Roman VAŠEK a Jana BOHUTÍNSKÁ. *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2010, 239 s. ISBN 978-80-7008-241-6.

NĚMEČKOVÁ, Elvíra. *Jiří Kylián. Sonda do choreografického procesu*. Disertační práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993. 84 s.

PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies? *Divadelní revue*. 2010, roč. 21, č. 1, s. 7-27. ISSN 0862-5409.

PELCOVÁ, Naděžda. 2009. *Problém tělesnosti a intersubjektivit u Merleau-Pontyho a jejich význam pro porozumění fenoménu výchovy* [online]. VI(3-4): 7 [cit. 2015-05-08]. ISSN 1214-8725. Dostupné z: http://paideia.pedf.cuni.cz/download/pelcova_palous.pdf.

PETRÍČEK, Miroslav. *Úvod do současné filozofie*. 1. vyd. Praha: Herrman & synové, 1997. 180 s.

PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Vyd. 1. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005, 207 s. ISBN 80-239-6412-7.

PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotowského: na prahu divadelní antropologie*. Vyd.1 Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2009, 581 s. Světové divadlo. ISBN 978-80-7008-239-3.

POLEDŇÁK, Ivan. *Hudba jako problém estetiky*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2006, 287 s. ISBN 80-246-1215-1.

POZNAROVÁ, Vendula. *4+4*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2015.

PRAČKE, Šimon. *Počátky intertextuality – prolomení hranic krajiny bezbřehosti*. Bakalářská práce. Praha: UK, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a vědy, 2013.

Sborník k dvacátému výročí založení Konzervatoře Duncan Centre. Editor Ladislava Petišková. 1. vyd. Praha: Konzervatoř Duncan Center, 2012. 97 s. ISBN 80-238-9360-2.

SMUGALOVÁ, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního tance 1945-1968*. Diplomová práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 2007.

Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005, 162 s. ISBN 80-7008-189-9.

ŠIMKOVÁ, Veronika. *Práce s představou v taneční pedagogice*. Bakalářská práce. Praha: AMU, Hudební fakulta, katedra tance, 2005.

ŠKARDA, Robert. *Pražské soubory soudobé hudby v letech 1990-2004*. Disertační práce. Praha: UK, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. 2006.

VANGELI, Nina. *Dědictví*. In *Sborník k dvacátému výročí založení Konzervatoře Duncan Centre*. Editor Ladislava Petišková. 1. vyd. Praha: Konzervatoř Duncan Center, 2012. 47 s. ISBN 80-238-9360-2.

VANĚK, Miroslav, Pavel MÜCKE a Hana PELIKÁNOVÁ. *Naslouchat hlasům paměti: teoretické a praktické aspekty orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2007, 224 s. ISBN 978-80-7285-089-1.

VEDROVÁ, Veronika: *Barva a její významy*. Bakalářská práce. Brno: MU, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy. 2008.

VOLEK, Jaroslav. Otázky taxonomie umění. *Estetika: časopis pro estetikua teorii umění*. 1970a, roč. 7, č. 3, s. 194-211.

VOLEK, Jaroslav. Otázky taxonomie umění (pokračování). *Estetika: časopis pro estetikua teorii umění*. 1970b, roč. 7, č. 4, s. 293-307.

VOLEK, Jaroslav. Otázky taxonomie umění (2. pokračování). *Estetika: časopis pro estetikua teorii umění*. 1971a, roč. 8, č. 1, s. 19-46.

VOLEK, Jaroslav. Otázky taxonomie umění (dokončení). *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. 1971b, roč. 8, č. 2, s. 146-165.

WELSCH, Wolfgang. *Postmoderna - pluralita jako etická a politická hodnota*. 1.vyd. Praha: Koniasch latin press, 1993, 57 s. ISBN 80-901508-4-5.

Recenze a články v denním tisku, časopisech a ve sbornících

ADOLPHA, Jean Marc. Katastrofický tanec devadesátých let. Přel. Eva Žáková. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 5, s. 5-7. ISSN 0039-937X.

Anketa divadelních kritiků...co mě zaujalo ve II. čtvrtletí 1991. In *Scéna*. 1991, roč. 16, č. 16, s. 3. ISSN 0139-5386.

Anketa divadelních kritiků...co mě zaujalo ve III. a IV. čtvrtletí 1991. In *Scéna*. 1992, roč. XVII, č. 1, s. 3. ISSN 0139-5386.

AS. Po úspěchu VUSu. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 1, s. 11. ISSN 0039-937X.

BAROCHOVÁ, Hana. Mezinárodní týden tance. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 3, s. 8. ISSN 0039-937X.

BEKOVÁ, Dorota. Všechno, co se vejde do jedné náruče. S Evou Blažíčkovou o projektu soukromé taneční školy. In *Taneční listy*. 1990a, roč. 28, č. 5, s. 20-21. ISSN 0039-937X.

BEKOVÁ, Dorota. Taneční divadlo a jeho hosté. In *Taneční listy*. 1990b, roč. 28, č. 2, s. 7. ISSN 0039-937X.

BEKOVÁ, Dorota. Taneční divadlo Piny Bauschové. In *Taneční listy*. 1988, roč. 26, č. 1, s. 6. ISSN 0039-937X.

BENONIOVÁ, Marcela. Čistička v Bubenči. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 1, s. 10. ISSN 0039-937X.

CALÁBKOVÁ, Jarmila. Soutěže tvořivosti mládeže a pracujících 1965-67. In *Tanečním sborům*. Praha: ÚDLUT, 1967, 4 s .

Cena Trojského koně. In *Taneční Zóna*. 2000, roč. 3, č. 2, s. 44. ISSN 1213-3450.

CVEKLOVÁ, Bohumíra. Co je scénický tanec?. In *Pam pam občasník scénického tance*. 2006, roč. I, č. 2, s. 1, ISSN 1803-103X.

(Čtk.) Státní opera se vrací ke Glassovu dílu. In *Ústecký deník*. 15. 11. 2001, s. 21. ISSN 1214-858X.

DANKOVIČ, Ivo. Svěcení jara dle Mina Tanaky. In *Taneční listy*. 1992, roč. 30, č. 4, s. 10-11. ISSN 0039-937X.

DEHNER, Jan. Událost prvního řádu. In *Lidové noviny*. 31.5. 1996, **IX**. ISSN 1213-1385.

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

DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Čtyři biblické tance na obrazovce. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 4, s. 2. ISSN 0039-937X.

DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Moderní tanec u nás. In *Taneční listy*. 1989, roč. 27, č. 1., s. 17. ISSN 0039-937X.

DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Školy, školy, školy... In *Taneční listy*. 1998a, roč. 35, č. 1, 14 s. ISSN 0039-937X.

DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. Tanec Praha a česká tvorba. In *Taneční sezóna*. 1998b, roč. 2, č. 8-9, s. 33-34. ISSN 1212-0839.

DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Scénický tanec dneška. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 3, s. 16. ISSN 0039-397X.

DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Skupina scénického tance KDP. In *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 10, s. 16-17. ISSN 0039-397X.

DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Studio komorního tance. In *Taneční listy*. 1979, roč. XVII, č. 8, s. 8. ISSN 0039-397X.

DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Trocha historie z českého moderního tance. II.díl. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 3, s. 10-12. ISSN 0039-397X.

DOBROVSKÁ, Wanda. Glassova opera je v nabídce našich scén mimořádným titulem. In *Mladá fronta Dnes*. -- Praha. 31.5. 1999. 1999, **10**(125): 16. ISSN 1210-1168.

DOBROVSKÁ, Wanda. Pokoušel jsem se utéct z tohoto domu, ale stále jsem zde. In *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 1, s. 7. ISSN 0039-937X.

DOBROVSKÁ, Wanda. U Jakuba se tancovalo. In *Harmonie*. 1996, č. 11, s. 43. ISSN 1210-8081.

DOBROVSKÁ, Wanda. V potu tváře své pachtiti se budeš. In *Harmonie*. 1996, č. 7., s. 14. ISSN 1210-8081.

DOBROVSKÁ, Wanda. Vydařená znouzectnost. In *Harmonie*. 1999, č. 7, s. 30. ISSN 1210-8081.

DOHNALOVÁ, Jana. Pantomima. In *Taneční listy*. 1990, roč. 28, č. 1, s. 18. ISSN 0039-937X.

DOSTÁL, Pavel. Je obdivuhodné, jak Lenka Flory. In *Divadelní noviny*. 2004, roč. 13, č. 11, s. 14. ISSN 1210-471X.

(eb) Dne 3. ledna 1990 byla v Praze... In *Taneční listy*. 1990, roč. 28, č. 6, s. 8. ISSN 0039-937X.

ERML, Richard. Dřevo – luxusní experiment? aneb Druhá ruská invaze (tentokrát divadelní) In *Scéna*. 1991, roč. XVI., č. 3, s. 11. ISSN 1211-1910.

FLORY, Lenka. Kam se řítí český tanec? In *Divadelní noviny*. 2004, roč. 13, č. 8, s. 2. ISSN 1210-471X.

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

GLASER, Ladislav. I. ročník celostátní choreografické soutěže. In *Taneční listy*. 1985, roč. 23, č. 10, příloha. ISSN 0039-937X.

GREMLICOVÁ, Dorota. Koncept amatérského uměleckého tance v období moderny. Poznámky k myšlenkám Rudolfa Labana. In *Pam pam občasník scénického tance*. 2008, roč. 3, č. 1, s. 26. ISSN 1803-103X.

GREMLICOVÁ, Dorota. Malé modré nic. In *Taneční listy*. 1992, roč. 30, č. 3, s. 6-7. ISSN 0039-937X.

GREMLICOVÁ, Dorota. Několik poznámek o americké taneční postmoderně. Příklad: Meredith Monk. In *Taneční listy*. 2001, roč. 38, č. 5, s. 6-7. ISSN 0039-937X.

GREMLICOVÁ, Dorota. Taneční divadlo Piny Bauschové. In *Taneční listy*. 1988, roč. 26, č. 1, s. 5-6. ISSN 0039-937X.

GREMLICOVÁ, Dorota. Taneční moderna. In *Taneční listy*. 2000a, roč. 37, č. 8, s. 15. ISSN 0039-937X.

GREMLICOVÁ, Dorota. Taneční moderna: „nové“ pohyby pro tanec. In *Taneční listy*. 2000b, roč. 37, č. 6, s. 14. ISSN 0039-937X.

GREMLICOVÁ, Dorota. Taneční moderna: tanec předmětem veřejné debaty zainteresovaných. In *Taneční listy*. 2000c, roč. 37, č. 8, s. 15. ISSN 0039-937X.

HAVLÍKOVÁ, Helena. Poeův Pád domu Usherů je děsivě krásný. *Lidové noviny*. 8.6. 1999. 1999, **12**(132): 12. ISSN 0862-5921.

HEGEROVÁ, Ivana. Jak se rozvíjí ZUČ v Kulturním domě hlavního města Prahy. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 4, s. 14-15. ISSN 0039-937X.

HEGEROVÁ, Ivana. Přehlídka moderního scénického tance. In *Taneční listy*. 1983, roč. 21, č. 1, s. 15. ISSN 0039-937X.

HEGEROVÁ, Ivana. Setkání pražských souborů. Tvůrčí dílna komorního tance. In *Taneční listy*. 1984, roč. 22, č. 6, s. 14-15. ISSN 0039-937X.

HERMAN, Josef. Na co se mělo a na co se nemělo zapomenout – podle Josefa Hermana. In *Divadelní noviny*. 16.11. 1999. 1999, **8**(19): 3 s. ISSN 210-471X.

HERMAN, Josef. Surrealistický operní horor. *Týden*. 7.6. 1999. 1999, **6**(24): 54. ISSN 1210-9940.

HLINKA, Jiří. Zdejší tanečníci mě nemusejí chtít. In *Hospodářské noviny*. 29. ledna 2002, 2002, **12** (25), s. 10. ISSN 1213-7693.

HOFFMANNOVÁ, Bohdana. 40 let diskusí na téma taneční školství. Taneční oddělení pražské konzervatoře hudební a taneční škola v Praze. In *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 9, s. 2-3. ISSN 0039-937X.

HORÁK, Petr. O tělesnosti. In *Filozofický časopis*. 2011, roč. 59, č. 1, s. 4. ISSN 0015-1831.

HOŠKOVÁ, Jana. Isadora Dance Group. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 2, s. 13-14. ISSN 0039-937X.

HOŠKOVÁ, Jana. Národní přehlídka scénického tance. In *Taneční listy*. 1978, roč. 16, č. 1, s. 8. ISSN 0039-937X.

HOŠKOVÁ, Jana. Pracovní setkání v Sedlčanech. In *Taneční listy*. 1979, roč. 17, č. 10, s. 1-4. ISSN 0039-937X.

HOŠKOVÁ, Jana. Z dílny současného tance s Kedzie Penfieldovou. In *Taneční listy*. 1983, roč. 21, č. 9, s. 8-9. ISSN 0039-937X.

HRDINOVÁ, Radmila. Pád domu Usherů se vydařil. *Právo*. 8.6. 1999. 1999, **9**(132): 9. ISSN 1211-2119.

HULEC, Vladimír. Andělské pohyby a lidské nehybnosti. Rozhovor s Petrem Tycem. In *Taneční sezóna*. 1997, roč. 1, č. 5, s. 6-7. ISSN 1212-0839.

HULEC, Vladimír. Nahota na jevišti je u nás stále ošemetná věc (rozhovor s nezávislou tanečnicí). In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 7, s. 3-5. ISSN 0039-937X.

IRMANOVÁ, Anna. Festival na úrovni. In *Harmonie*. 1998, č. 1, s. 16-17. ISSN 1210-8081.

IRMANOVÁ, Anna. Festival nezávislých osobností. In *Taneční sezóna*. 1998/1999, roč. 2 a 3, č. 10 a 1, s. 17-18. ISSN 1212-0839.

IRMANOVÁ, Anna. Petr Tyc je „Znásobeně sám“. In *Taneční sezóna*. 1999, roč. 3, č. 2, s. 26-27. ISSN 1212-0839.

JANOŠKOVÁ, Zdenka. Chorea Bohemica. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 1, s. 17. ISSN 0039-937X.

JANOVSKÁ, Jena. Chvála VUS UK. In *Taneční listy*. 1984, roč. 22, č. 5, s. 17. ISSN 0039-937X.

JENÍČKOVÁ, Eva. Taneční duch neumírá. In *Taneční listy*. 1990, roč. 28, č. 2, s. 12-16. ISSN 0039-937X.

JÍROVÝ, Zdeněk. Problémy se zamýšlením se nad amatérským scénickým tancem. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 2, s. 9-11. ISSN 0039-937X.

JÍROVÝ, Zdeněk. Nad situací (zamyšlení první). In *Taneční listy*. 1968, roč. 6, č. 4, s. 18-19. ISSN 0039-937X.

-jy Neprofesionální scéna. In *Taneční listy*. 1974, roč. 12, č. 7, s. 14. ISSN 0039-937X.

KAZÁROVÁ, Helena. Anglická zkušenost Petra Tyce. In *Taneční listy*. 1994, roč. 34, č. 6, s. 3-4. ISSN 0039-937X.

KAZÁROVÁ, Helena. Česko-britské tančení. In *Lidové noviny*. 19.9. 1994. 1994, 7(222): 12. ISSN 0862-5921.

KINDLOVÁ, Petra. Studentsko-divácké účtování. In *Taneční listy*. 1995, roč. 33, č. 4, s. 11. ISSN 0039-937X.

KIRCHMAN, Kay. Totalita těla. Esej o estetice díla Piny Bauschové. Přel. Eva Žáková. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 8, s. 6-9. ISSN 0039-937X.

KLÍVAROVÁ, Daniela. Akty XY Bratislavského divadla tance. In *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 7, s. 6. ISSN 0039-937X.

KLÍVAROVÁ, Daniela. Tři večery Konfrontace. In *Taneční listy*. 2001, roč. 38, č. 9, s. 3. ISSN 0039-937X.

KLOUBKOVÁ, Ivana. Choreografické divadlo Freiburg. In *Taneční listy*. 1991, roč. 29, č. 10, s. 15-17. ISSN 0039-937X.

KLOUBKOVÁ, Ivana. Kafkův tragikomický příběh jako efektní show. In *Taneční listy*. 1993a, roč. 31, č. 5, s. 4-5. ISSN 0039-937X.

KLOUBKOVÁ, Ivana. Místo činu- divadlo ve Freiburgu. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 6, s. 12. ISSN 0039-937X.

KLOUBKOVÁ, Ivana. Příběh ze Starého zákona. In *Taneční listy*. 1993b, roč. 31, č. 2, s. 5. ISSN 0039-937X.

KLUSÁK, Pavel. Tycova Ithaka přepnula publiku způsob vnímání. *Mladá fronta Dnes*. 31.5.1996. 1996, **7**(127). ISSN 1210-1168.

KOZÁNKOVÁ, Zuna. V tanci používám stejné principy, které řídí vesmír. Rozhovor s Freyem Faustem. In *Taneční Zóna*. 2008, roč. 12, č. 3, s. 16-21. ISSN 1213-3450.

KÖLLINGER, Bernd. TANEC, který se dostane až pod kůži. In *Taneční listy*. Přel. Eva Žáková. 1990, roč. 28, č. 9, s. 14-15. ISSN 0039-937X.

KUČERA, Jan P. Slavná Poeova povídka v Operním rouchu Philipa Glasse. In *Opera*. 1998, **12**(38).

KUTIL, Václav. Experiment na Rampě. In *Týdeník Televize*. 1991, s. 17. ISSN 1211-7625.

LAJNEROVÁ, Marta. Lucerna našich novodobářek. Jarmila Jeřábková. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 3, s. 19. ISSN 0039-937.

LAJNEROVÁ, Marta. Vzpomínka na Entrée k Tanci. In *Taneční sezóna*. 1998, roč. 2, č. 5-7, s. 21. ISSN 1212-0839.

LAUDOVÁ, Hannah. Chorea Bohemica... 20 let experimentu s folklórní tradicí. In *Taneční listy*. 1987, roč. 25, č. 10, s. 14- 16. ISSN 0039-937X.

LE QUESNE, Lizzy. Soukromý list Lizzy Le Quesne Petrovi Tycovi o jeho tanečním představením To málo, co vím o Sylfidách. In *Taneční Zóna*. 2002, roč. 6, č. 2, s. 68. ISSN 1213-3450.

LÖSSL. Jiří. Rozhovor s Lenkou Flory aneb tanec je neuvěřitelné médium jakékoli spolupráce. In *Pam pam občasník scénického tance*. 2014, roč. 8, č. 2, s. 11. ISSN 1803-103X.

MATĚJKA, Ivan. Horor se vrací do Státní opery. In *Hospodářské noviny*. 21.11.2001, 2001, **11**. ISSN 1213-7693.

MATĚJKA, Ivan. Glassův minimalistický Poe. In *Hospodářské noviny*. 28. 5. 1999. 1999, **9**, 10. ISSN 1213-7693.

MERTO VÁ, Lucie. Petr Tyc. In *Taneční listy*. 1990, roč. 28, č. 10, s. 3-4 (obálky). ISSN 0039-937X.

MICHÁLKOVÁ, Jiřina. S Juttou Czurdou o tanečním divadle. In *Taneční listy*. 1985, roč. 23, č. 10, s. 17. ISSN 0039-937X.

MLÍKOVSKÁ, Jiřina. (Anketa). In *Taneční listy*. 1990, roč. 28, č. 4, s.8-9. ISSN 0039-937X.

MLÍKOVSKÁ, Jiřina. Pragensia. Intermezzo. Vox Clamantis. Samostatný večer baletu Laterny Magiky. In *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 6, s. 8. ISSN 0039-937X.

-mn- Povídáme si s Lenkou Flory. In *Taneční rozhledy*. 1998, roč. 2, č. 4, s. 6-7. ISSN 1211-8494.

MORAVCOVÁ, Milena. Na téma současný tanec s Janem Hartmannem a Ivanou Kubicovou. In *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 2, s. 8-10. ISSN 0039-937X.

NÁVRATOVÁ, Jana. Lenka Flory + Simone Sandroni = DejàDonné Production. In *Divadelní noviny*. 2001a, roč. 10, č. 3, s. 14. ISSN 1210-471X.

NÁVRATOVÁ, Jana. Životní příběhy a každodenní historky Lenky Flory a Simone Sandroniho. In *Divadelní noviny*. 2001b, roč. 10, č. 3, roč. 10, s. 14. ISSN 1210-471X.

NĚMEČKOVÁ, Elvíra. Tanec v divadle pantomimy. In *Taneční listy*. 1991, roč. 29, č. 1, s. 8-9. ISSN 0039-937X.

NĚMEČKOVÁ, Lucie. Festival d'Avignon 2002. In *Taneční zóna*. 2002, roč. 6, č. 3, s. 32-34. ISSN 1213-3450.

NOHÁČOVÁ, Helena. Technika není všechno. O moderním tanci s profesorkou Mirkou Vláškovou. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 10, s. 3. ISSN 0039-937X.

NOVÁK, Petr. Lidová epika na současné scéně. In *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 2, s. 9-11. ISSN 0039-937X.

NOVÁKOVÁ, Yvona. Choreografický ateliér '89. In *Taneční listy*. 1989a, roč. 27, č. 6, s. 6-7. ISSN 0039-937X.

NOVÁKOVÁ, Yvona. MTT '88. Týden plný tance. In *Taneční listy*. 1988, roč. 26, č. 7, s. 2-3. ISSN 0039-937X.

NOVÁKOVÁ, Yvona. Unia Nova. In *Taneční listy*. 1989b, roč. 27, č. 10, s. 3-4. ISSN 0039-937X.

NOVOTNÁ, Anna. Hlasy Karla Eiffela a Lenka Flory. In *Taneční listy*. 1991, roč. 31, č. 2, s. 8-9. ISSN 0039-937X.

ODENTHAL, Johannes. Znovunastolení lidské dimenze v tanci. Přel. Eva Žáková. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 8, s. 6. ISSN 0039-937X.

PASEKOVÁ, Dana. Černobílé balety Jiřího Kyliána. In *Scéna*. 16.4.1991. 1991, **16**(15): 8. ISSN 0139-5386.

PASEKOVÁ, Dana. Mezinárodní týden tance '93. In *Taneční listy*. 1993, roč. 30, č. 4, s. 6-7. ISSN 0039-937X.

PASEKOVÁ, Dana. Na začátku byl VUS! 40. výročí. In *Taneční listy*. 2001, roč. 38, č. 2, s. 10. ISSN 0039-937X.

PASEKOVÁ, Dana. Tanec Praha 92. In *Taneční listy*. 1992, roč. 30, č. 9, s. 4. ISSN 0039-937X.

Pat. Soutěžili jsme v Nyonu. In *Taneční listy*. 1988, roč. 26, č. 5, s. 16-18. ISSN 0039-937X.

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

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

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Konec undergroundu. In *Taneční listy*. 1992, roč. 30, č. 4, s. 11. ISSN 0039-937X.

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

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Křesadlo. Studio pohybové divadla. Encyklopedie českých divadel. In *Divadelní revue*. 1992a, roč. 3, č. 4, s. 76-79. ISSN 0862-5409.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Mimos v Praze. In *Taneční listy*. 1992b, roč. 30, č. 2, s. 4-5. ISSN 0039-937X.

PETIŠKOVÁ, Ladislava; NÁVRATOVÁ, Jana. Český duncanismus je... In *Divadelní noviny*. 1995a, roč. 4, č. 20, s. 7. ISSN 1210-471X.

PILKOVÁ, Zdeňka. Divadlo pohybových umění z Forchheimu. In *Taneční listy*. 1985, roč. 23, č. 10, s. 15-16. ISSN 0039-937X.

PTÁČKOVÁ, Věra. Česká scénografie posledního desetiletí: tragigrotesku střídá kýč kořeněný hororem. Bezstarostné pohrávání s ruinami minulosti? In *Lidové noviny*. 19.10. 1999, **XII**. 21 s. ISSN 1213-1385.

PTÁČKOVÁ, Věra. Horor v domě Usherů. In *Svět a divadlo: časopis a světě divadla a divadle světa*. 2000, **XI**.(2). ISSN 0862-7258.

REBEC, Jiří. Problémy kolem amatérského hnutí scénického tance. In *Taneční listy*. 1981, roč. 19, č. 6, s. 15. ISSN 0039-937X.

RÉBLOVÁ, Kateřina. Co je Wuppertalské taneční divadlo. In *Taneční listy*. 1999, roč. 36, č. 10, s. 12-13. ISSN 0039-937X.

RÉBLOVÁ, Kateřina. Nová éra Patra Tyce. In *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 2, s. 12. ISSN 0039-937X.

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

(red) Národní komitét CID. In *Taneční listy*. 1990, roč. 28, č. 1, s. 24. ISSN 0039-937X.

REITTEREROVÁ, Vlasta. Pád domu Usherů ve Státní opeře Praha. In *Hudební rozhledy*. 1999, roč. 52, č.7, s. 22-23. ISSN 0018-6996.

(Rh) Horor domu Usherů se vrací. In *Právo*. 21. 11. 2001. s. 10. ISSN 1211-2119.

ROZMÁNKOVÁ, Lucie. Konfrontace tvůrčí semináře. In *Taneční listy*. 2003a, roč. 40, č. 1, s. 19. ISSN 0039-937X.

ROZMÁNKOVÁ, Lucie. Sólo pro pozadí. In *Taneční listy*. 2003b, roč. 40, č. 1, s. 18. ISSN 0039-937X.

RUSTLEROVÁ, Ka. Zemská přitažlivost kontra primární strach z pádu. Dvacet let kontaktní improvizace. Přel. Eva Žáková. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 6, s. 8. ISSN 0039-937X.

ŘEZÁČOVÁ, Olga. Scénický tanec v Sedlčanech. In *Taneční listy*. 1982, roč. 20, č. 1, s. 2-6. ISSN 0039-937X.

s. Události-festivaly-premiéry. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 4, s. 22-23. ISSN 0039-937X.

SAINEROVÁ, Marcela. Chvála Studia komorního tance. In *Taneční listy*. 1983, roč. 21, č. 5, s. 11. ISSN 0039-937X.

SANDER, Wolfgang. Traumatische Rückkehr zum minimalistischen Alltag. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung für Deutschland*. 1999, **50**(129): 51. ISSN 0174-4909.

SCHNERCH, Jaroslav. Opožděná premiéra New Prague Dancers. In *Taneční listy*. 1991, roč. 29, č. 4., s. 7. ISSN 0039-937X.

SKÁLOVÁ, Alena. Co je Chorea Bohemica. In *Taneční listy*. 1971, roč. 9, č. 1, s. 17. ISSN 0039-937X.

SLAVÍKOVÁ, Jitka. Nenechte si ujít premiéru Glassovy opery. *Sobotní slovo*. 1999, **91**(124): 7. ISSN 0231-732X.

SMOLÍKOVÁ, Marta. Proč končí festival Konfrontace aneb Čí je to vina? In *Divadelní noviny*. 2004, roč. 13, č. 11, s. 14. ISSN 1210-471X.

SMUGALOVÁ, Zuzana. O jedné dávné konferenci. In *Pam pam – občasník scénického tance*. 2008a, roč. 3, č. 2, s. 13-15, ISSN 1803-103X.

SMUGALOVÁ, Zuzana. Rozhovor s Evou Blažíčkovou. In *Pam pam – občasník scénického tance*. 2008b, roč. 3, č. 1, s. 11. ISSN 1803-103X.

ŠALDOVÁ, Lenka. Deprese a okouzlení ve Státní opeře Praha. *Týdeník rozhlas*. 1999, **9**(34). ISSN 1213-2098.

ŠVAMBERK, Alex. Tycovy pohyby. In *Harmonie*. 1998, č. 1, s. 16-17. ISSN 1210-8081.

TESAŘ, Petr. České impulsy VUSu v USA. In *Taneční listy*. 1987, roč. 25, č. 10, příloha. ISSN 0039-937X.

TESAŘ, Petr. S Alicí Condodine o VUSu. In *Taneční listy*. 1986, roč. 24, č. 3, s. 17. ISSN 0039-937X.

TESAŘ, Petr. Večer moderního tance. In *Taneční listy*. 1985, roč. 23, č. 8, s. 6-7. ISSN 0039-937X.

TICHÝ, Zdeněk A. Tanec je stejně přirozený jako sex. In *Mladá Fronta Dnes*, 25.3. 2000. ISSN 1210-1168

TYC, Petr. Civilní projev směsice stylů. In *Taneční sezóna*. 1997a, roč. 1, č. 2, s. 13. ISSN 1210-8081.

TYC, Petr. Nebát se vlastní nehybnosti. Rozhovor s Victorií Marks. In *Harmonie*. 1997b, č. 10, s. 17-19. ISSN 1210-8081.

URBAN, Petr. Obrat k tělesnosti. In *Filozofický časopis*. 2011, roč. 59, č. 1, s. 5. ISSN 0015-1831.

VANGELI, Nina. Co je mladý český nezávislý tanec? In *Divadelní noviny*. 2.11.1999. 1999, **8**(18):2 s. ISSN 1210-471X.

VANGELI, Nina. Mimos Bratislava-Brno-Praha. Listopad 1991. In *Svět a divadlo*. 1991, roč.2 , č.10, s. 60-71. ISSN 0862-7258.

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

VANĚK, Karel. American Dance Festival '91. In *Taneční listy*. 1991, roč. 29, č. 9, s. 13-15. ISSN 0039-937X.

VAŠUT, Vladimír. Tanakovo svěcení či svěcení Tanaky. In *Taneční listy*. 1992, roč. 30, č. 4, s. 10. ISSN 0039-937X.

-vj- Zajímavosti z tanečních scén. In *Taneční listy*. 1984, roč. 22, č. 1, s. 13. ISSN 0039-937X.

vp Zajímavosti z tanečních scén. In *Taneční listy*. 1972, roč. 12, č. 10, s. 14. ISSN 0039-937X.

Z domova. Konkurzy. In *Taneční listy*. 2000, roč. 37, č. 1, s. 21. ISSN 0039-937X.

ŽÁKOVÁ, Eva. Pokus Petra Tyce. In *Taneční listy*. 1994, roč. 32, č. 9, s. 13. ISSN 0039-937X.

ŽIKOVSKÁ, Petra. Jan Kodet. In *Taneční listy*. 1998, roč. 35, č. 10, s. 12-13. ISSN 0039-937X.

ŽIKOVSKÁ, Petra. Jan Kodet v Konfrontaci. In *Taneční listy*. 2001, roč. 35, č. 9, s. 5. ISSN 0039-937X.

6.3 Internetové zdroje

Arts Lexikon: Amerikanizace. HEŘMANOVÁ, Eva. *VŠE fakulta podnikohospodářská: On-line výkladový slovník arts managementu a arts marketingu* [online]. 15.1.2014. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://artslexikon.cz/index.php/Amerikanizace>.

BLAŽEK, Vladimír. Paleoneurologie: evolučních procesů lidského mozku. *Katedra antropologie, Fakulta Filozofická ZČU Plzeň* [online]. : 1-7 [cit. 2015-06-10]. Dostupné z: <http://cmps.ecn.cz/pd/2006/texty/pdf/blazek.pdf>.

BY THE WAY:: 5 questions to Rui Horta. 2014. *BY THE WAY - 5 questions to Rui Horta* [online]. Hellerau [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=oYcg1co_Kes.

Co jsou Bartenieff Fundamentals™ (BF): .abeceda pohybu..mapy vědomí. *DanceLab: Pohybová a taneční laboratoř / BF systém* [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: http://www.dancelab.cz/bartenieff-fundamentals/co-je-bf/?utm_source=copy&utm_medium=paste&utm_campaign=copypaste&utm_content=http%3A%2F%2Fwww.dancelab.cz%2Fbartenieff-fundamentals%2Fco-je-bf-%2F.

Česká taneční platforma: O festivalu z historie. *Divadlo Ponec* [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.tanecniplatforma.cz/page/show/id/189/mn/105/page/189>.

DEREVO e-life - About/O. *Butó japonský tanec v ČR* [online]. 14.5. 2006. [cit. 2015-06-11]. Dostupné z: <http://www.derevo.org/live/about>.

Didaktika Tance: Principy pohybu v technice současného tance. AMU. [online]. Pátek, 19. září 2014, 12.40. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: <http://kurz.vut.exs.sk/?cid=36&g=13>.

Divadlo Archa - Archa Theatre: Historie a současnost [online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: <http://www.archatheatre.cz/cs/divadlo-archa>.

GLASS, Philip. Philip Glass: Biography. *Philip Glass* [online]. [cit. 2015-06-19]. Dostupné z: <http://www.philipglass.com/bio.php>.

History / IETM: About History [online]. [cit. 2015-05-13]. Dostupné z: <https://www.ietm.org/en/about-us/history>.

HULEC, Vladimír. *Lenka Flory: Nepatřím nikam, bohužel*. Divadelní noviny [online]. 29. 5. 2013 [cit. 2015-06-12]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/lenka-flory-nepatrim-nikam-bohuzel>.

Jan Kodet: Popis lekce - Contemporary Dance. *International Contemporary Dance Workshop Prague* [online]. [cit. 2015-05-09]. Dostupné z: <http://icdw-prague.com/cs/pedagogove/jan-kodet>.

MALJANOVSKÁ, Petra. Intertextualita. In: *Intertextualita - Arts Lexicon* [online]. Arts Lexicon. FPH VŠE, 2015, 9.4.2015 [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://artslexikon.cz/index.php/Intertextualita>.

Modernímu tanci pořád hodně dlužíme, říká Jan Kodet. 2009. *Modernímu tanci pořád hodně dlužíme, říká Jan Kodet* [online]. : 2 [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/modernimu-tanci-porad-hodne-dluzime-rika-jan-kodet/?pa=2>.

NIPOS-Scénický tanec. *Neprofesionální umělecké aktivity dospělých a estetické aktivity dětí a mládeže: SCÉNICKÝ TANEC* [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.nipos-mk.cz/?cat=140>.

PETIŠKOVÁ, Ladislava. Symposium divadelní antropologie: (Brno 1. - 2. 12. 2000). *Divadelní revue: DIVADLO.CZ: Ladislava Petišková: Symposium divadelní antropologie* [online]. 2001, 14.3.2001, (1) [cit. 2015-06-25]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=1610>.

Petr Zuska: umělecký šéf baletu, choreograf, tanečník. *Petr Zuska - Národní divadlo* [online]. 2015. [cit. 2015-06-23]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/petr-zuska>.

Pilobolus:home [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.pilobolus.com/home.jsp>.

Sara Shelton Mann [online]. [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: <http://www.sarasheltonmann.org/>.

Serialismus - Wikipedie [online]. 2013. [cit. 2015-05-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Serialismus>.

Studio Dance Perfect: Lektoři. [online]. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: <http://www.danceperfect.cz/cz/lektor/lenka-ottova>.

The Axis Syllabus/ Axis Syllabus Research Community Portal [online]. [cit. 2015-06-09]. Dostupné z: <http://axissyllabus.org/>.

Victoria Marks [online]. [cit. 2015-05-06]. Dostupné z: http://www.victoriamarks.com/Victoria_Marks_Performance/Welcome.html.

Virtuálna Univerzita Tanca. [online]. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: <http://kurz.vut.exs.sk/?cid=36&g=13>.

Výroční zpráva společnosti pro taneční a múzickou výchovu za rok 2010. *Vyr_zpr_2010.pdf* [online]. 2010 [cit. 2015-05-19]. Dostupné z: http://www.duncanct.cz/vyr_zpr_2010.pdf.

7 Přílohy

7.1 Rozhovor s Ivankou Kubicovou

Ivanka Kubicová je výraznou osobností české taneční scény. Taneční umění ji doprovází celý život a ona jeho jako interpretku, choreografku, pedagožku. Spolu jsme diskutovaly na téma současný tanec v českém prostoru, jeho vývoj, proměna a směřování. V rozhovoru se objevují také její osobní vzpomínky, životní zkušenosti, rovněž názory na možnou proměnu vysokoškolského vzdělávání v oboru taneční pedagogika, která zatím podle jejího názoru nepokrývá skutečnou poptávku.

Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze patří k málo školám v Evropě, kde se vyučuje metodika techniky Marthy Grahamové. V čem spočívá její kvalita, která ještě i dnes obstojí před „tlakem“ contemporary a release technik, zaplavujících taneční workshopy?

Podle mého názoru hodnota této techniky je v tom, co poskytuje v oblasti tzv. floor work. To znamená intenzivní práci s torzem, nezabývá se tolik pažemi nebo dolními končetinami. Technika Marthy Grahamové představuje velmi propracovaný taneční systém, který úžasně formuje a posiluje trup. Myslím si, že v tom je její kvalita, a proto ji na HAMU tak dlouho učím. Nemluvím o choreografickém materiálu, ten už je pasé. Její floor work je naprosto esenciální pro přípravu těla tanečníka. Umožňuje vědomé poznání napětí v kontrastu s uvolněním. Pokud tělo nemá zážitek tenze, nemůže pochopit ani uvolnění v release technikách.

Kde jste se poprvé setkala s touto moderní technikou?

Moje profesorka na konzervatoři Věra Urbánková měla příbuzné v Londýně, kam jela na letní taneční kurz do London School of Contemporary

Dance (LCDS). Po návratu si pozvala několik lidí – Markétu Kytýřovou, Mirku Vláškovou, Věru Svobodovou (choreografka Československého státního souboru písní a tanců) a mě, aby nám *Na Rejdišti* v předsálí (pozn. sídlo tanečního oddělení Taneční konzervatoře hl. města Prahy) ukázala, co znamená „contraction“ a „release“. Oslovilo mě to natolik, že jsem o pár let později při hostování s Československým státním souborem písní a tanců v Londýně, vyhledala LSCD a řekla jsem jim, že mám zájem zde studovat. Odpověděli, ukažte, co umíte. Ukázala jsem a vzali mě. Soubor odjel beze mě. Zůstala jsem tam čtyři roky bez počáteční znalosti jazyka, bez zázemí... a přežila jsem to.

Taneční umění Vás provází celý život. Dotýkala jste se ho v jeho různých podobách jako interpret, pedagog (konkrétně interní pedagog na HAMU a od roku 1993 v pozici vedoucí katedry tance), choreograf, respektovaná osobnost, ovlivňující svým názorem dění na české taneční scéně, svým hlasem v grantových komisích, v porotách soutěžních přehlídek, svými příspěvky na konferencích etc. Ve které z těch rolí jste se zabydlela, resp. kde jste se cítila nejpřírozeněji? Působíte neprůbojně a skromně, nikoli jako člověk libující si v tom, že někoho organizuje a řídí.

Interpretem už dávno nejsem a choreografii také přenechávám tvůrcům mladším, zdravějším a dravějším. Choreograf musí být určitým způsobem i tělesně zdatný. Není to profese, která by se dala dělat ze židle. Můžu říct pravá, levá noha ale jako repetitor.

Do funkce vedoucí katedry tance jsem byla dotlačena studenty, kteří revoltovali, byli nespokojeni s tehdejšími stavem a situací na katedře, několik let po Sametové revoluci. Slíbila jsem tehdejšímu děkanovi Josefu Chuchrovi, že funkci dočasně vezmu. Situace se stabilizovala. Vedoucí katedry jsem byla osmnáct let.

Vaši choreografickou tvorbu však nelze pominout. Vytvořila jste řadu choreografií pro Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy, kamenná

divadla, Československou televizi. Mnohá vaše taneční díla kritika hodnotila velmi kladně a za některá z nich jste získala ocenění na soutěžích. Měla jste příležitost tvořit i v zahraničí, např. Japonsku. Která díla z Vaší tvorby jsou pro Vás zásadní, důležitá?

Stojím si za triem *Sonatina drammatica* na hudbu Alexeje Frieda, kterou jsem vytvořila pro Národní divadlo v Praze. Myslím si, že i tanečníci Táňa Juřicová, Jiří Horák, Mahulena Křenková si k tomu našli vztah. Byl to komponovaný večer s názvem Tančírna. Podíleli se na něm i Marcela Benoniová, která dělala choreografii *Okna* na hudbu Petra Ebena a *Tančírnu*. Zdeněk Prokeš zpracoval 4. smyčcový kvartet Bohuslava Martinů. Podruhé jsem to natudovala v Ústí nad Labem, kde jsem dostala další "zakázku" tanečně ztvárnit *Svěcení jara* na hudbu Igora Stravinského. Sama bych si to nikdy nevybrala. Bylo to obtížné. Soubor se skládal z padesáti procent z nečeských tanečníků, kteří neměli ponětí o moderním tanci. Museli jsme začít tréninkama, přípravou než se přistoupilo k samotné tvorbě. Asistenta mi dělal Jiří Vrátil. Tančil tam jednu z hlavních rolí. Alespoň na něm jsem jim mohla ukázat svou představu. Mnozí si mě pamatují dodnes, protože se s tímto způsobem práce nesetkali. Navíc jsem si vymínila, že budou i na světelných zkouškách, kdy normálně v divadle tanečníci nejsou.

Tvořit taneční představení v Japonsku je něco zcela jiného. Je to obrovský zážitek vzhledem k jejich úžasné disciplíně, pracovitosti a myšlenkové přítomnosti v každém okamžiku. Řeknete jim připomínku a ta chyba už se nikdy neopakuje.

Samostatnou kapitolu tvoří Vaše muzikálová tvorba...

S muzikálem jsem začala v roce 1964 a to filmovou verzí *Starců na chmelu*. Jím jsem i svou muzikálovou dráhu skončila v roce 2002, kdy jsem vytvořila choreografii pro jeho divadelní verzi. Přišla povodeň, spláchla celé Milénium, kde byl muzikál uváděn. Začala jsem „Starcema na chmelu“ a skončila jsem jimi. Kruh se uzavřel. Už nikdy žádný muzikál. Dohromady jich

bylo šest – *Pěna dní, Jesus Christ Superstar, Kocour v botách, Evita, Kniha džunglí a Starci na chmelu.*

Velmi pozorně sledujete současnou taneční scénu u nás. Znáte i mezinárodní kontext. Sama jste zároveň podepsána pod několika desítkami choreografií velkého žánrového rozpětí. Můžeme v dnešní době charakterizovat podstatu tohoto uměleckého žánru v českém prostředí? Blíže ho specifikovat?

Typický český tanec pro mě představuje Chorea Bohemica, vycházející z dědictví českého lidového tance. Alena Skálová uměla s tímto odkazem velmi dobře a vtipně pracovat. Patří zde i Pavel Šmok. Pracoval s českou hudbou a v hledání pohybového materiálu byl často inspirován členy souboru. Cizích vlivů bylo v jeho tvorbě velmi málo. Šmok je naše česká choreografická škola.

Odpověď na první otázku zní Skálová a Šmok. Všichni ostatní čerpali inspiraci z jiných zdrojů.

Přemýšlela jsem mnohokrát, zda je nutné v době globalizace hledat specifika českého tance. Myslím si, že dnes tyto úvahy jsou již bezpředmětné. Globalizace je vražedná záležitost v kulturním i průmyslovém aspektu. Ať přijdete kamkoli, všude narazíte na McDonald's, KFC, Starbugs a pokud člověk hledá typické lokální specifikum, nadře se. Globalizace se projevuje ve všem. Dokáže rychle vytlačit většinu místního, zvláštního a zajímavého. Tento jev se týká nejen Evropy, ale i jiných částí světa.

I tanec podléhá globalizaci. Co znamená být typicky české? Téma nebo myšlenka, kterou choreograf zpracovává? Interpreti, kteří mohou být odkudkoli? Pohybový materiál? Možná výběr hudby? Držet se a pracovat výlučně s českou muzikou a je jedno, zda staršího data nebo současnou?

Hlavní roli však hraje osobnost choreografa. Čím se inspiruje. Jakými prostředky tvoří. Zda jde o pouhé pohyby nebo se za nimi skrývá něco navíc. Choreografii považuji obecně za jednu s nejtěžších uměleckých disciplín vůbec. Proto, aby se člověk mohl nazvat choreografem, nestačí postavit čtyři variace

po osmi dobách nebo po osmi taktech, což se dnes velmi často děje. Měl by být vzdělán v hudbě, v literatuře, ve výtvarném umění. Svůj přehled, znalosti, vnímavost musí využít pro vytvoření každého svého díla. Je důležité najít vyjádření prostřednictvím jedné pohybové zkratky, která by oslovila člověka, jenž v tanci není vůbec vzdělán, a přesto pochytí myšlenku, kterou choreograf sděluje.

V mnohých představeních však myšlenky chybí anebo jsou obtížně identifikovatelné. Pro choreografa je obtížné sladit všechny dílčí aspekty představení v jeden celek – timing, hudbu či zvukovou část představení, světelný design etc. Choreograf je de facto režisérem a scénáristou a mnohdy i dramaturgem v jedné osobě a jsou na něj kladeny velké nároky.

Jako problém současné taneční scény vidím především nedostatky v dramaturgii. Základní myšlenka se nařadí do padesáti minut, ačkoli by byla kvalitně sdělná ve dvaceti minutách. Často se vytratí úplně. Choreografové by měli více spolupracovat s lidmi, kteří mají odstup, tzv. „divadelní oko“ a pomohou jim hlídat dramaturgii, timing atd. Zásadní problém vidím v tom, když choreograf je zároveň i interpretem. Když tančí, nemůže mít žádný odstup, neví, co vzniká.

Jaký typ představení z repertoáru současného tance Vás zaujme?

Vždy mě oslovila tvorba Jiřího Kyliána a mnohá díla Petra Zusky. Jsou nadčasová. Mám ráda představení, ve kterých se skutečně tančí, kde můžu vidět taneční umění ve své virtuózní podobě. Samozřejmě existují výjimky jako například díla Piny Bausch. Její Svěcení jara je moje představa, jak by mělo Svěcení vypadat.

Zmiňovala jste renomované choreografy. Jaký je Váš názor na mladé české umělce?

Dnes je velmi obtížná situace pro začínající umělce. Musíte být ve správný čas na správném místě a potkat správné lidi. Nechtěla bych být dnes začínajícím nejen umělcem v jakémkoli oboru.

Podmínky, ve kterých jste ve VUSu tvořila, byly velmi nepříznivé celkovou atmosférou doby. Navíc jste si, vy osobně, nesla punc člověka, jenž strávil na počátku sedmdesátých let čtyři roky studiem moderní techniky v Londýně a přesto Vám dnešní doba připadá problematičtější?

Dřívější doba byla úplně jiná a VUS byla revolta proti všemu. Existoval ještě před Baletem Praha. Suploval malé taneční těleso, které dělá něco jiného než balet. De facto poskytoval půdu pro mladé choreografy (Helena Ackermanová, Jan Hartmann, Marcela Benoniová, já), kteří chtěli tvořit jiným způsobem. Tady jsme měli šanci si věci vyzkoušet, protože v kamenných divadlech vznik takovýchto projektů nebyl možný. VUS měl zázemí, strukturu a nadšené lidi - amatéry, které nemusel nikdo prosit.

Dnes je situace daleko složitější, komplikovanější, trh je přesycen a vydobýt si své místo na slunci je opravdu velmi náročné. Chce to hodně vůle a odvahy.

Jak byste definovala „tanec“?

That's a question. Existuje názor, že tanec je v podstatě jakýkoli každodenní pohyb, jenž postrádá praktický účel. Záleží na tom, pro jaký účel je pohyb vytvářen, co je jím sledováno a má-li něco sdělit, protože tanec může být, byť virtuózně provedenou, ale prázdnou formou, ale může být i virtuozitou naplněnou obsahem. Často je pojem tanec devalvován. Mluví se o tanci, ale tanec to není a mluví se o choreografii, ale choreografie to není. Podob tance je tolik, že vyjádřit to jednou definicí je takřka nemožné.

V čem tedy spočívá význam tanečního umění v dnešní kultuře, světě, když samotný pojem tance je obtížně definovatelný a jeho společenská prestiž nízká?

Myslím si, že právě těžko uchopitelná definice tance vypovídá o jeho důležitosti. Pohyb jakýkoli jiný než každodenní, který je naplněn myšlenkou, ideou, může být pro interprety i diváky dokonce určitým druhem katarze.

Paradoxně tanec narozdíl od jiných profesí nemá verbální pojmenování, pod kterým by byl zapsán do obchodního rejstříku, např. kdo to je tanečník? Co obnáší profese tanečního pedagoga? atd. Dokud bude chybět tato základní věc, nebude zbytek světa brát taneční umění a lidi v něm vážně.

Situaci komplikuje rovněž fakt, že tanečníci obecně nevládnou slovem a tedy obtížně obhajují a bojují za svůj umělecký obor. V České republice existují dvě zastřešující profesní komory a to Taneční sdružení ČR a od roku 2006 i Vize Tance. Obě organizace se snaží přispět ke zlepšení sociálních a společenských podmínek tanečníků. Zabývají se například otázkou jejich uplatnění po skončení aktivní kariéry. Celý proces však probíhá velmi pomalu.

Kam se podle Vás posunula česká taneční scéna za posledních dvacet let?

Posunula se v rámci globalizace. Velmi se zvedla interpretační úroveň tanečníků nejen v kamenných divadlech, ale především na nezávislé scéně. Studenti konzervatoře nebo HAMU běžně žijí na volné noze a nacházejí uplatnění v jednotlivých projektech. Pohybují se od jednoho projektu k druhému. Vzhledem k tomu, že jsem v porotě České taneční platformy od začátku, mám příležitost vidět, jakým směrem se vývoj posouvá a mění celá taneční scéna. Tito nezávislí umělci jsou již běžně v užší nominaci na cenu Thálie vedle sólistů z Národních divadel. Skutečnost, že tam figurují, svědčí o respektu k vysoké úrovni nezávislé taneční scény.

Změnily se obecné podmínky, v nichž se nezávislé taneční umění vyvíjelo kdysi a existuje dnes?

Ráda bych řekla ano, ale podmínky jsou neustále tristní. Souvisí to se snižováním finančních prostředků, které jdou do všech grantových systému v oblasti kultury.

Český taneční svět je malý. Podle mě jeho „malost“ umocňuje i neschopnost komunikovat jím napříč (což také oslabuje jednotnost taneční obce v prosazování svých požadavků.)

Spory utichnou, až se naučíme toleranci. Snažila jsem se o to v pozici vedoucí katedry. Usilovala jsem o vyvážené fungování jednotlivých oborů (taneční pedagogika, taneční věda i choreografie). Žádný z nich neměl být dominantnější nad druhými.

Totéž by podle mě mělo fungovat směrem „ven“ - tolerantní postoj v názírání na taneční vyjádření. Každý má právo na život v malém českém tanečním rybníku. I když zastávám určitý názor, mám svou taneční filozofii, nemůžu říct, že ostatní je špatné. Neexistuje jediný „mustr“. Podstatou jakéhokoliv umění je jeho kreativita a svoboda projevu. Pokud to svými hodnotícími kritérii popřeme, umění zanikne. Taneční představení mě nemusí oslovit, ale to ještě neznamená, že je špatné a musím ho zavrhnout. Je to pouze můj názor.

Jakým způsobem by měli pedagogové vést studenty k chápání umění a formovat jejich vkus?

Podle mého názoru nikoli způsobem „to je špatné a to je dobré, protože tak to vidím já jako pedagog“, ale právě otevřeností, tolerancí k tomu, co vidím. Přijmutí plurality, která má samozřejmě své hranice. Důležité je studentům

otevřít vrátka k současnému tanečnímu dění u nás i v zahraničí. Ukázat jim, co všechno je, a oni už si sami vyberou.

Byla jste dlouhý čas vedoucí katedry tance na HAMU. Jaká byla Vaše představa o dalším směřování, profilaci katedry, když jste nastoupila do této funkce? Jaká je realita po téměř dvaceti letech, kdy jste ji opustila?

Vize číslo jedna bylo přežít v situaci, kdy jsme učili na osmi různých místech po Praze. Trvalo to první dva roky. Od počátku také začal probíhat boj o zviditelnění a zrovnoprávnění tanečního oboru v rámci HAMU. Sami studenti s mojí podporou napsali dopis Akademickému senátu HAMU, že jsou nespokojeni s nabídkou, týkající se moderního tance. Chtěli více informací o různých současných tanečních technikách a to formou workshopů a seminářů, které v té době nebyly. Museli jsme na vedení školy objasňovat a vysvětlovat, že tanec jako takový je obrovský košatý strom, jenž v sobě skrývá řadu různých tanečních technik a studentům na škole jsou de facto upírány informace a tudíž i možnosti jejich profesního a odborného růstu. Další vize se naplnila zavedením specializace na klasický, moderní a lidový tanec. Posun přinesla také změna vysokoškolského zákona, která zavedla třístupňový, tj. bakalářský, magisterský a doktorský stupeň. Malým krokem ke zrovnoprávnění v rámci Akademie, který trval šest let, bylo vytvoření dvouslovného názvu *Hudební a taneční fakulta Akademie muzických umění*.

V únoru byl na katedře tance na HAMU otevřen kurz s názvem „Taneční a pohybová výchova (děti 4-12let“) v rámci tzv. Dalšího vzdělávání pedagogických pracovníků. Jste iniciátorkou, odborným garantem a vedoucí celého projektu. Co bylo hlavním impulsem k vytvoření nabídky zmíněného kurzu?

Sama jsem se touto myšlenkou zabývala již dlouho dobu, nicméně byl tu i „tlak“ zvenčí. V roce 2008 se v Kutné Hoře konalo Celostátní symposium o taneční výchově nazvané Taneční výchova a kulturní kapitál, na které jsem byla

pozvána spolu s profesorkou Dorotou Gremlicovou. Diskutovalo se o mnoha tématech a jedním z těchto témat bylo vzdělávání tanečních pedagogů. Poprvé zde zazněl pojem Taneční propedeutika. Brzy poté se začala připravovat koncepce rekonstrukce studijního programu na katedře tance, která nebyla naplněna v zamýšleném rozsahu. Původně jsem usilovala o zřízení kombinované formy studia, které by respektovalo časové možnosti zejména mimopražských zájemců. Jde o typ studia, při kterém dochází student do školy jen několikrát za semester, jeho předpokladem je tedy samostatnost a osobní disciplína pro domácí samostudium. Tato praxe je již několik let zavedena na DAMU, kde lze studovat Výchovnou dramaturgii ve formě čtyřletého kombinovaného bakalářského a tříletého kombinovaného magisterského studia. Nakonec však na taneční katedře vznikla vzdělávací akce s názvem Taneční a pohybová výchova (dětí 4-12let) v rámci DVPP.

Jaký je cíl tohoto projektu taneční katedry HAMU, komu je určen a jaká je jeho koncepce?eho koncepce?

Naším záměrem bylo poskytnout zájemcům s vysokoškolským vzděláním nebo s dlouhodobou pedagogickou praxí v oboru možnost rozšířit si svou odbornou kvalifikaci v praktických a teoretických dovednostech v oboru Taneční a pohybová výchova. Cyklus seminářů probíhá v rozsahu čtyř semestrů, výuka se koná každý první pátek a sobotu v měsíci v prostorách HAMU. Součástí projektu je i intenzivní letní výcvik v Učebním, výcvikovém a ubytovacím středisku AMU Beroun.

V koncepci studia, která je zaměřena na dětského interpreta, jsou zahrnuta témata z oblasti praxe, která se týkají různých technik a výrazových prostředků taneční a pohybové výchovy a také metodiky výuky (pedagogický proseminář, rytmická a pohybová výchova, nauka o pohybu – ontogeneze, taneční kompozice a improvizční metody, spolupráce s korepeticí a práce s hudbou, scénografie, kineziologie, hlasová výchova, pohybově dramatické vztahy etc.), i z oblasti teorie (vývojová psychologie, přehled evropských dějin tance a baletu, úvod do dějin a teorie hudby etc.).

V anotaci zmíněného projektu je uvedeno, že toto studium neposkytuje žádný stupeň pedagogického vzdělávání. Můžete to blíže vysvětlit?

Taneční a pohybová výchova není součástí akreditovaného vzdělávacího programu na HAMU. Jde o kurz v rámci tzv. „Dalšího vzdělávání pedagogických pracovníků“ a získání vyššího nebo vysokoškolského stupně vzdělání či titulu není jeho podstatou. Cílem je zvýšit a rozšířit odbornou kvalifikaci pedagogů. Účastníci kurzu po řádném splnění povinností obdrží Osvědčení o absolvování, což je doklad především pro jejich zaměstnavatele o již zmíněné vyšší odbornosti.

Po odchodu z pozice vedoucí katedry se i nadále věnujete promýšlení koncepce případné Taneční fakulty AMU (TAMU), jejíž vytvoření považujete za důležité. Měla by podle Vás zahrnovat určitou formu nebo alespoň speciální nabídku pro vzdělání pedagogů ZUŠ?

V rozpracované koncepci TAMU se samozřejmě uvažuje o otevření oboru Taneční propedeutiky pro ZUŠ, a to v kombinované čtyřleté formě bakalářského studia. Tento obor má svá specifika, a proto by měl tvořit samostatnou větev ve stávající formě oboru taneční pedagogiky (ta má dosud tři specializace – pedagogika klasického, moderního a lidového tance). Tato forma studia připravuje taneční pedagogy pro práci na vyšších stupních tanečního školství, v divadelních souborech, pro pozice repetitorů apod.

Naznačila jste, že se take intenzivně zabýváte úvahami o vzniku čtvrté fakulty. Můžete, prosím, tyto vaše úvahy konkretizovat?

V současné době lze říct, že je „nakročeno“. Po mnoha konzultacích na Ministerstvu školství ČR a po dlouhých debatách vzešel návrh na vznik čtvrté fakulty i z velkého senátu AMU. Projekt má své příznivce i odpůrce, tak jak je to v demoracii správné. Už v dekretch prezidenta republiky Edvarda Beneše: 127/1945 Sb. z 27. října 1945 se hovoří o „zřízení vysoké školy Akademie

musických umění v Praze." V §1 je uvedeno: *"Tato vysoká škola má čtyři odbory, a to odbor hudební, odbor dramatický, odbor taneční a odbor filmový."*. Zřízení samostatné taneční fakulty bylo odloženo, až bude mít obor dostatek absolventů z tanečního oddělení konzervatoře, kteří by dál studovali na AMU. (Taneční oddělení Státní konzervatoře v Praze bylo založeno ve stejné době jako AMU). Katedra tance byla zpočátku součástí DAMU, později HAMU. Po šedesáti pěti letech je taneční obor naprosto emancipovaný, má své vědecké pracoviště i širokou taneční obec. Podle mě má tedy všechny předpoklady pro osamostatnění a založení Taneční fakulty v rámci AMU je opodstatněné.

Situaci samozřejmě komplikuje současná ekonomická krize. Na druhou stranu vysokoškolský systém nikdy nebyl dostatečně finančně ohodnocen. Je to velmi smutná kapitola českého školství, které si neváží pedagogů a absolutně nedoceňuje jejich odbornost a kvalitu.

Mohla byste na závěr ještě prozradit, v jaké fázi je nyní koncept studia na Taneční fakultě AMU?

Pracuje se na několika vizích a teď je třeba veškeré aktivity koordinovat. Čeká nás mnoho diskuzí a doufejme konstruktivních debat.

(Interview s Ivankou Kubicovou, taneční pedagožkou VUSu UK a katedry tance na HAMU. Praha, 15. května 2012)

7.2 Rozhovor s Ninou Vangeli

Nina Vangeli je přední česká taneční publicistka a teatroložka, jejíž „domovskou scénou“ je Taneční Zóna/Dance zone. Je autorkou mnoha článků o tanci a divadle, v nichž se odráží její specifické vnímání tance jako čehosi archetypálního, jako sociálně-antropologického fenoménu. V rozhovoru s ní lehce sklouznete z osobní vzpomínky k filozofickým úvahám a narazíte na některé jasně vyhraněné názory. Základním tématem diskuze přitom byl „pouze“ současný český tanec, jeho vývoj, proměna a směřování.

Čtu-li recenze v Taneční Zóně nebo periodikách, poslouchám-li vaše glosy k české taneční scéně v rozhlase nebo v různých diskuzích jsem překvapena vaší neustálou fascinací tancem, který vnímáte spíše jako sociálně-antropologický fenomén. Odkud se u vás vzala „vaše fascinace“?

Tanec mě vždy fascinoval, už jako malé dítě, i když jsem to slovo ještě neznala. Byl přirozenou součástí mého dětství, aniž by mě k němu někdo vědomě vedl nebo se mi dostalo taneční výchovy. V sedmi letech jsem navíc prodělala dětskou obrnu a od té doby jsem byla značně omezena v pohybu. Moje babička byla ale velmi muzikální a v nejútlejším věku mě nejvíce ovlivnila. Pocházela z jihu, Řekyně, žijící v ruskojazyčném prostředí nedaleko Kavkazu. Byl ji vlastní určitý způsob zacházení s dítětem, který přirozeně podněcoval k tanci... a ten byl na denním pořádku. Vlastně mi vysvětlila nic menšího než genezi tance - začíná to tleskáním, přidá se zpěv - jsou to nejdřív nějaké citoslovce, pak slova, dítě reaguje pohybem, vyjadřuje emoci, často naznačuje i situaci, ztvárňuje nějaký elementární znak role a nakonec vyúsťuje tanec v silnějším vyjádření emoce, což je pohybově i hudebně vyjádřeno zpravidla zrychlením, větší dynamikou a zakončeno rázným zastavením. (To bývá často i jakýmsi řešením, rozhodnutím situace – náznak vítězství, předání role/moci dalšímu hráči...) S „evropským“ tanečním repertoárem jsem se seznámila tak, že si mě tatínek postavil na nártý a tančil se mnou. Naučil mě tak valčík.

Žila jsem v době, kdy jsme si ještě hrávali na ulici. Dětské hry jsou často taneční, řídí se rytmem a obsahují divadelní prvky. A tak se přirozeně, aniž bych si to uvědomovala, ve mně formoval určitý způsob vnímání tance. Při dětských hrách jsem už vlastně „chápala“, že divadlo nemůže existovat bez tance. Mnohem později, při studiu divadelní vědy, mi to potvrdilo orientální divadlo. Postupně jsem si z fragmentů zkušeností a studií kontextů dávala dohromady představu o obsahu a významu pojmu taneční kultura.

Co vám přinesla přelomová léta českého divadla, kdy jste studovala divadelní vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a jaká byla?

Studovala jsem v šedesátých letech, kdy bylo české divadlo na vrcholu. Měla jsem štěstí na dobré učitele, které ještě nestačili vyhodit nebo ještě neumřeli. Za mnohé vděčím paní docentce Daně Kalvodové, odbornici na orientální teatrologii. Vysvětlila nám, že čínské, japonské a indické divadlo jsou silně pohybové formy. Jde de facto o divadlo taneční. Také tzv. třetí divadelní vlna, tehdejší divadelní avantgarda, právě objevila pohyb jako základ divadelního vyjádření. Musela bych být úplně „pitomá“, kdybych z toho nevyhodnotila, co mě má na současném divadle nejvíce zajímat a co mě dodnes zajímá. Proto jsem se i později ve své vlastní divadelní práci zabývala pohybovým divadlem.

V sedmdesátých letech se často psalo o Studiu pohybového divadla a to i v časopise zaměřeném na tanec. Zároveň se o něm ale také mluvilo jako o undergroundu v prostředí české divadelní scény. V čem bylo specifické?

V sedmdesátých letech nastal soumrak českého divadla. Jako studentka divadelní vědy jsem znala mezinárodní kontext. Zajímala jsem se o něj, četla jsem o něm a jezdila do Polska na divadelní festivaly, dokud tam nevyhlásili stanné právo.

Co jsem chtěla dělat já? Nezajímalo mě užvaněné textové divadlo, jeho provádění plná intonačních klišé, jeho pokleslý realismus, jeho odraz životní banality. Chtěla jsem se vrátit k živoucímu divadlu, které mělo být oknem do imaginativního, symbolického světa. Spolu s celou tehdejší divadelní alternativou jsme věřili v návrat k rituálům, a jejich prostřednictvím v návrat k autentické divadelnosti. Pracovali jsme sice i s textem ale ve smyslu metaforického, nikoli diskursivního divadla. Vytvářeli jsme obrazy, ne argumenty.

Fascinovalo mě zjevení lidského těla na scéně, zcela ve smyslu rituálním. Vyznávala jsem „jinakost“ (oproti stádnosti a banalitě). Proto moji herci vypadali „divně“, situace, v nichž se ocitali, byly podivné, viděné hranolem mého „vyšinutého“ vidění. Vedle hledání rituality patřila k té době také potřeba experimentovat, riskovat a vyzkoušet si, kam až divadlo může zajít. Celé jedno představení například herci hráli se zavázanýma očima a improvizovali. Bylo to fyzicky riskantní a psychicky náročné. Stál nade mnou anděl strážný, nikdo si neublížil.

Dlouhá léta Studio existovalo na hranici ilegality. Ačkoli podmínky po Sametové revoluci začaly být daleko vstřícnější, rozešli jste se. Proč jste nevyužili této situace a neprofesionalizovali jste se?

Brzy po revoluci jsme začali hrát i v zahraničí, ve Francii, v Rakousku, naposledy v roce 1992 v Belgii. Bylo to naše poslední představení. K našemu rozchodu vedly hlavně dva důvody. Za prvé jsme nikdy nebyli profesionální soubor. Hrálo s námi sice několik profesionálů, ale pro většinou členů souboru byla hlavní motivace mimoumělecká. Potřeba demonstrovat svou jinakost, potřeba být alternativou k oficiálnímu a režimem schválenému divadlu. Byl to spíše projev osobní, proklamace individuality než vysloveně politický postoj. Nikdo z nich nebyl žádný revolucionář, do politických signálů jsem to tlačila spíše já. Po revoluci začal také boj o každodenní chleba. Museli jsme se rozhodnout, zda se věnovat svému občanskému zaměstnání nebo „jít“ striktně do profesionality, jinak se strukturovat atd. Neexistoval grantový systém a

neuživili bychom své rodiny. Za druhé - každý soubor má určitou křivku vývoje, cítila jsem, že vrchol máme za sebou. Lidský potenciál v tomto složení se již přirozeně vyčerpal.

Kterých představení si nejvíce vážíte a proč?

Vrcholnými představeními byly *Mezopotamie* (na texty Richarda Weinera, 1986), *Requiem* (funerální vize společnosti na hudbu Antonína Dvořáka, 1987) a *Bardo Thedol* (inspirované tibetskou „Knihou mrtvých“, 1991). Soubor byl ve výborné kondici a témata sahala do metafyzických a zároveň děsivých rozloh člověka. Podařilo se nám zvláštním způsobem namíchat každodenní, i politickou, realitu a rituální dimenzi.

Má v dnešní době na taneční scéně experiment stále své opodstatnění?

Každé skutečné umělecké dílo má obecně experimentální povahu, hledá nové, dosud nevyřčené věci, často za cenu rizika. Jiná věc je, že pojem experiment dnes v tanci zlevnil. Dost často je uchylování se k experimentu (dnes označovanému s oblibou jako *research*) používán jako zástěrka toho, že dotyční tvůrci nemají co říct. Tento „experiment“ příliš přínosný není.

Podstatou skutečného experimentu v umění je subverzivita, to, že nesete kůži na trh, říkáte lidem věci, které nechtějí slyšet, protože podvracejí ustálenou morálku, ustálenou estetiku, politiku. Experimentu vždy prospívalo, když to neměl „společensky“ lehké. Experiment v divadle bez rizika je nejenom nesmysl, ale je to podvod. V těchto případech bývám jako kritik zlá. Další význam slova experiment znamená, že jím směřuje k nějakému objevu. Experiment pro experiment je cosi neplodného.

Doba se přechyluje a možná se i kulturně láme. To, co dnešní žadatelé o granty pod značkou research vytvářejí, nejsou ve skutečnosti experimenty, ale hry. V široké divadelně-taneční alternativní sféře se přestávají vytvářet díla,

opusy, ale vymýšlejí se hry, podobné dětským bojovkám, zážitkovým pobytům a tematickým procházkám. Je to směr, kterým uniká před zodpovědností tvorby a poselství i současný tanec. Možná je to na chvíli zajímavé, ale osobně tomu nevěřím.

Říkáte, že slovo „kritik“ nemáte ráda. Proč? V čem spočívá opodstatnění taneční kritiky v dnešní době?

Mohu mluvit jen za sebe. Spočívá ve zdlouhavém, klopotném a tápavém přibližování se k tajemství fenoménu zvanému tanec.

Můžu vám klást ještě další otázky?

Mám ráda otázky, vzrušují mě. Je to tak divadelní, dialogické. A v otázkách jsou vlastně už i skryty odpovědi.

Jaká je podle vás současná taneční scéna v českém prostředí?

Je čím dál tím zajímavější. Zdejší taneční umělci si osvojili standardní interpretační kvality, které neoddiskutovatelně patří k tanci. Nepatříme mezi světové taneční tygry, ale mnoho umělců a skupin dobře obstojí na mezinárodní scéně. Například DOT504 a Lenka Vágnerová s Pavlem Maškem, Nanohach, VerTeDance, Adéla Stodolová, skupina Spitfires Company, Rošťa Novák s La Putykou. Jsou tu i zajímaví solitéři – Lenka Bartůňková, Dagmar Chaloupková, Jana Vrána.

Můžeme v dnešní době u nás mluvit o typicky českém tanečním rukopisu, určité české charakteristice?

Tuto otázku si kladu každý rok znovu a nějaké rysy se vynořují. Naposledy jsem si jeden takový vynořující se směr pro sebe (respektive pro rozhlas) nazvala *tanečním divadlem krutosti v intencích Antonina Artauda*. Sem

řadím práci Viliama Dočolomanského a jeho Farmy v jeskyni nebo některá díla velmi zajímavého Jana Komárka. (Tímto je též přiřazuji k předchozímu seznamu.) Komárek vytvořil se slovenským souborem „Divadlo na peróně“ Ioni v Meetfactory představení *Útroby krávy*. Bylo to něco famózního, sadomasochistická záležitost v rokokových parukách v romantickém oparu, a jak je vlastní Komárkovi, i zajímavě nasvícená. V těsném obklopení publikem, v prostoru utopeném ve tmě svítil jenom malými ručními světly, lucerničkami nebo bodovými světly na „rybářských prutech“. Sleduji ho už dlouhou dobu. Přišel po revoluci z emigrace, hostoval občas s nějakým představením, posléze se zde usadil. Do „divadla krutosti“ bych zařadila i práci performační skupiny Freie Körper Kultur (FKK), kteří se svým sadomasochistickým a nahatým představením prezentovali v loňské sezóně a blíží se tomu i choreografie Lenky Vágnerové a Pavla Maška, zejména po jejich posledním *Mansonovi*, představení, které vzniklo ve spolupráci s Těatrem Novogo Fronta (T.N.F.).

Krutost ve střeoevropském prostoru má své surrealistické momenty, jsou zde kulturně zakořeněné. Je to jako s mateřským mlékem, se kterým každý, kdo se zde narodil, sál tyto obrazy a nemůže se jim v průběhu života vyhnout.

Dlouhou dobu detailně sledujete českou taneční scénu. Vyprofilovala se během té doby nějaká zásadní témata, která se opakovaně objevují, kterými se zabývá taneční komunita?

Před dvěma lety jsem v jednom článku o České taneční platformě naříkala, že veškerá témata se omezují na vztahy mezi pány a dámami. Byl to projev krize tématu v našem prostředí. Zároveň to snižovalo tanec na úroveň pouhé milostné přede hry, a bohužel, většinová společnost ani jinak tanci nerozumí. Tanec to velmi devaluje. Tanec je samosebou mimo jiné erotický, ale existuje spousta dalších věcí, o kterých může mluvit a už také mluví. Ve světě se tanec vyjadřuje ke všemu, od psychoanalýzy po politiku.

Problém vidím v tom, že se lidé u nás obecně k ničemu nevyjadřují. Proto i tanečnickům schází občanský rozměr a mnohým i rozměr vzdělanostní. Odmítám myšlenku, že tanečník je někdo, na koho genialita spadla, teď v něm bublá inspirace a on sám ani neví, co dělá. Všichni budou v úžase zírat a peníze se pohnou.

Za uplynulé dva roky se situace velmi zlepšila. Jsou tu témata, zkoumající zlo a násilí, je tu téma tělesné citlivosti – jakési zkoumání antropologických daností (Brut), vynořují se témata rituální (Gaia), gendrová (Helga). Čeho se náš tanec ovšem neúčastní, je politika. Tanečníci jsou občansky laxní. Občansky se tanečníků dotýká pouze malá výše grantů, v tom se „politicky“ angažují. Nezajímají je nijak zvlášť lidská práva, skutečný občanský svět. Jsou tak nějak snadno přizpůsobiví. Proto zde stále ještě dost schází na taneční scéně patos. A odvaha. K sestupům do hloubek duše a ke zvednutí občanského praporu. Myslím, že umění je neslučitelné se zbabělostí a pokrytectvím.

Souhlasím s Vámi. Také mám už dlouhou dobu pocit absence zásadních témat, skutečné výpovědi o světě, ve kterém žijeme. Ptám se: „Jak“ a „čím“ tanec vypovídá o světě?

Virtuozitou a fyzičností. Svět před námi vystupuje jako hádanka nebo filozofický problém. To jsou témata pro mě osobně nejdůležitější, sama hledám jejich stopy a dávám si je dohromady. Záhadou je už samotný tanec jakožto iracionální způsob chování, které jsme nevykořenili v renesanci ani v osvícenství. Stále na nás dotírá a nenechá se odehnat. Co nám tím říká? Já jsem váš kód, kód vaší existence a vašeho poznání tady na Zemi, ukrytý v tanečních strukturách, vzorcích, v tanečních „krystalech“. Náš pobyt na Zemi je spoután gravitací a o čem jiném vypovídá tanec než o překonávání gravitace a udržování balance. Po celý lidský život vnímáme tuto připoutanost, o to více, že člověk touží po spirituální svobodě – svobodném letu. Pojem žádoucí balance přejala naše mysl ze starostí těla, z pohybu. I psychicky proto usilujeme o rovnováhu, ustavičně vybalancováváme – svou psychiku, své matematické rovnice, estetický princip je založen na symetrii, tvarové bilanci. Tanec nám

říká: „Všechny vaše starosti jsem zakódoval ve své podstatě“. Řečeno jinak „věci těla“ jako je naše hmotnost, trojrozměrnost, zrcadlení, balanc, matematika v našich tělech jsou velkými tématy. Úkolem lidí tance je ozřejmit to pro širokou kulturní veřejnost. Dobrat se také skrze tanec jak k oněm jungiánským hloubkám, tak integrovat tanec do veřejného politického diskurzu. Že to jde, dokazuje například tvorba americko-izraelské choreografky Jasmeen Godder nebo Lloyd Newsona z DV8.

V našem prostředí, jsme součástí široké mezinárodní taneční scény, ale též by se náš zájem měl soustředit alespoň na hledání témat, typických pro středoevropský prostor, spolupracovat na definici emocionálního prostoru střední Evropy, jehož jsme součástí. Nepracuji s pojmem český tanec, což mi připadá nesmyslný pojem. Střední Evropa má společné historické zkušenosti, společná traumata, způsob obraznosti. Například Josef Nadj, který, i když žije dlouhá léta ve Francii, pořád je svým způsobem uvažování a oblastí zájmu Středoevropan.

Zmiňovala jste se o tom, že současný český tanec prošel velkým vývojem od devadesátých let 20. století. Co k tomu podle vás nejvíce přispělo?

Samozřejmě to byly určité instituce, resp. lidé, kteří jsou představiteli těchto institucí a nositeli myšlenek. Instituce sama o sobě nic nevymyslí, musí tu být silná osobní iniciativa. Nejdůležitější byly na počátku dva momenty – vznik festivalu Tanec Praha a vznik Duncan Centra. Tanec Praha představil mezinárodní současnou scénu, začali se učit tanečníci i publikum. Duncan Centrum nějakým zázrakem dodává choreografické talenty na naši taneční scénu. Následovala řada dalších impulzů jako byl Projekt progresivních osobností současného tance Lenky Flory.

Máte na mysli taneční festival Konfrontace?

Mám na mysli kontinuální Projekt progresivního tance, z něhož vzešla Konfrontace. Lenka Flory začala do českého prostředí přivádět například takové osobnosti jako Yasmeen Godder, Jérôme Bel, Jonathan Burrows, David Zambrano, Mal Pelo, John Jaspers, José Navas, plejáda špiček současného italského tance jako Rafaella Giordano a Giorgio Rossi. Tento program se posléze přetransformoval v mezinárodní festival, který se nakonec jmenoval Konfrontace. Vděčili jsme mu za hostování osobností jako Akram Khan, Gilles Jobin, Boris Charmatz, Sasha Waltz, Thomas Hauert, La Ribot, Russell Maliphant, Svým dílem přispěl samozřejmě i Pavel Štorek a jeho Čtyři dny v pohybu. Toto všechno jsou důležité institucionální momenty, které hodně věcí nastartovaly a mnohé jsou stále přítomny. Podle mě asi před třemi sezónami se tanec v Čechách vyhoupl nahoru. Nejdříve jsme se učili techniky, nyní umíme taneční techniky a začali se objevovat i choreografové. Dlouho zde byli v podstatě tři skupiny Nanohach, DOT504, Vertedance, bylo zde jen zavlaženo. Najednou se objevili další osobnosti a skupiny (např. ME-SA), choreografové vyšli i z HAMU. Taneční svět začal rozkvétat. Paradoxně původní „startovací“ instituce začaly do jisté míry degenerovat. Instituce má hlavně peníze, pěstuje hlavně sebe a může nebo nemusí mít vizionáře. To je dílem štěstěny. V tuto chvíli však taneční sféra je již poháněna svou vlastní potřebou, tzn. není postrkována institucemi. Možná je to dáno tím, že lidé mají už co říct.

Myslíte si tedy, že obrovské snížení dotací do kultury se dnes již nemůže podepsat na zániku zavedených souborů nebo na totálním znechucení umělců?

Negativním rysem české společnosti je neskutečná inertnost. Jsme velmi nedynamická společnost, což na druhé straně zachraňuje určité věci, protože když již jsou, tak budou pokračovat. Nebála bych se zániku, ale velmi záleží na sebevědomí celé taneční sféry. Musí umět vystoupit ve společenském diskurzu a obhájit právo na svou existenci, což dostatečně neumí. O tom problému jsme však již mluvili. Na osobní úrovni pak záleží na hluboké motivaci tanečníků. Pokud mají hlubokou potřebu, myšlenku, vizi, kterou musí vyjádřit, i kdyby jim spadla hlava... Hölderlin prohlásil: „Básníka dělá posedlost.“

Je více než dvacet let od Sametové revoluce a dnes už se objevuje třetí generace tanečníků. Jak byste hodnotila tuto proměnu?

Když jsem se probírala materiálem pro svůj článek k výročí Piny Bausch a dívala se na její poslední choreografie, uvědomila jsem si, že tu došlo k zásadní generační proměně a tím i proměně tance, i když poetika choreografky zůstala stejná. Tanec v provedení těchto mladých a atraktivních tanečníků je velmi estetický, elegantní. Tato mladá taneční generace prodává svou krásu a taneční virtuozitu. Tím se mění i image představení, a neříkám, že k horšímu.

Pro dnešní dobu je také charakteristické, že kariéra tanečníků trvá mnohem déle než u předchozích generací. V tuto chvíli jsou zajímavým jevem comebacky starších tanečníků, například Louise Lecavalier, Marie Chouinard, Wim Vandekeybus.

Mezinárodní generace dnešních padesátníků plus byla generace výrazně choreografická, což se už zřejmě nebude opakovat. Nevím, zda dnešní doba vydá obdobně choreograficky nadanou generaci. V našem prostředí dochází k soustavnému narůstání tvořivého potenciálu, jakkoli to ještě potrvá, než se o středoevropském tanci začne mluvit jako o autonomním kulturním fenoménu.

Stále jsem ovšem otevřena zázraku. S tím chodím vždy večer do divadla...

(Interview s Ninou Vangeli, taneční kritičkou a uměleckou vedoucí Studia pohybového divadla. Vídeň 23. a 24. července 2011).

7.3 Překlad pojmu *la Danse contemporaine* z francouzského slovníku Larousse Dictionnaire de la Danse editora Philippa Le Moala Petrou Dotlačilovou

Současný tanec

Obecný termín zahrnující různé techniky nebo estetiky, které se objevily v průběhu 20. století. „Současný tanec“ je předmětem debat ještě více než termín „moderní tanec“. Když Georges Arout publikoval svou knihu *Současný tanec* (Fernand Nathan, Paris 1955), nazývá se „historikem umění své doby“, který nahlíží na díla „tvůrců svých dní“ způsobem, aby v nich popsal „současné tendence“. Slovo „současný“ tedy nepředstavuje jednu kategorii, ale zastupuje ideu „aktuálna“, stejně jako všechny publikace v sérii vydané stejným nakladatelem (*Dějiny současné literatury, Současná hudba, Současná malba*). Toto aktuálně nicméně zahrnuje tanec od počátku 20. století: tím, že rozlišil „moderní balet“ a „moderní tanec“, pro něž jsou základními kameny v prvním případě Ďagilevův soubor Les Ballets Russes a v druhém Isadora Duncanová, Arout vypracoval absolutní rovnost mezi 20. stoletím a „modernitou“; ze sebe tím udělal současníka celé moderny. *Slovník moderního baletu* (Fernand Hazan, Paris, 1957) potvrzuje tuto chronologickou stukturalizaci stejně jako absolutní synonymii „moderního baletu“ se „současným baletem“ a záměrně přitom nechává stranou „různé moderní školy, jejichž nesporný význam spočívá v kulturní nebo sociální rovině“, tedy v osobě autorů a nezajímá se přímo o divadlo nebo se k němu upíná pouze příležitostně (poznámka editora). O čtvrtstoletí později se objevila kniha *Současný tanec* (Fayard, Paris, 1980) Johna Franklina Koeniga, který se pustil do kroniky svých „třiceti let vášně pro tanec“ a jako výchozí rok vybral rok 1948, rok „znovuzrození“ po druhém světovém konfliktu. Po desetiletích, nehledě na styl, podává souhrn nejrůznějších tanečních novinek na pařížských scénách v tomto období: současný tanec se zde třpytí planemem své šíře, aniž by bylo možné jej

jakýmkoliv způsobem kategorizovat. Pouze určené období se zde trochu liší od Aroutova "současného tance".

Zdá se tedy, že až v osmdesátých letech se začaly rýsovat pokusy o kategorizaci tohoto termínu. Ve sborníku *Výzva tance (la Danse au défi)*, který vyšel v roce 1987, se všichni autoři – historikové, kritici – shodují, že by se tento termín měl používat výhradně pro díla související s moderním tancem a jeho pokračovateli. Názory se ovšem liší v širí časového úseku, jenž má zahrnovat: podle některých má pokrývat všechny moderní směry od dvacátých let (tudíž od 19. století) až po nový tanec, který se zrovna začal rodit; podle jiných začíná až v šedesátých letech s postmoderními tendencemi. Tyto rozpory svědčí o soustavném problému tance spočívajícím v pojmenovávání a kategorizaci nových forem, které se neustále objevují. Nicméně, problém se zde nezužuje na pouhou otázku názvosloví, protože termín současný tanec si nárokovali samotní jeho aktéři dříve, než byl potvrzen, aby se odlišili od toho, co se dělo pod názvem moderní tanec. Z toho důvodu je třeba přehodnotit přetrvávající stanovisko, podle kterého jsou si termíny současný tanec a moderní tanec zcela rovný.

Samotné přijetí termínu současný tanec jako kategorie má částečně pragmatické důvody – zdá se, že ve Francii měli někteří tvůrci v sedmdesátých letech potřebu odlišit se od směru modern jazz, jehož výuka se tehdy rozšířila a který měl tendenci přivlastnit si označení „moderní“. Postupné osvojování současného tance jako „identity“ některými tanečníky a choreografy nelze přejít bez povšimnutí. Toto přivlastnění je součástí fenoménu, který se dotýká i dalších uměleckých disciplín – „současná hudba“, „současné umění“, „současné divadlo“ a ve Francii spadá to stejné doby, jako zrod hnutí, které si nejdříve říkalo „mladý tanec“ a později přijalo název nový tanec.

Toto v první řadě generační hnutí vyjádřilo potřebu pojmenovat sebe sama, aby nebylo příliš spojováno s moderním tancem. Představuje tak změnu ve vztahu tance k jeho historii. Zatímco moderní tanec se zakládal na „školách“ a „nových technikách“, současný tanec se definuje tím, že vychází z individuality autora, přičemž každý z nich nepokládá ony školy a techniky za

své současníky. Mimo spojitosti a podobnosti, současný tanec si vybírá „své současníky“. V roli základního prvku tanečního představení je mistrovství pohybu nahrazeno konkrétním předmětem, s nímž se představení ztotožňuje. Vidí samo sebe jako sirotka a zabývá se čerpáním z historie, z níž si vybírá úryvky, jež aktualizuje nebo prodlužuje.

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

7.4 Vzor licenční smlouvy s majiteli práv k zvukově-obrazovým záznamům.

Licenční smlouva

Jméno a příjmení:

trvale bytem:

rodné číslo:

(dále jen „poskytovatel“)

a

HAMU

se sídlem, Malostranské náměstí 13, Praha 1

zastoupená:

IČ:

61384984

DIČ: CZ61384984

(dále jen „příjemce“)

uzavřely ve smyslu zákona č. 121/2000 Sb. Tuto licenční smlouvu.

I. Předmět smlouvy

Předmětem této smlouvy je poskytnutí *nevýhradní* opravňující licence ke zvukově obrazovým záznamům s názvem.....

(dále jen „záznamy“)

Poskytovatel se zavazuje poskytnout příjemci k záznamům licenci v níže popsaném rozsahu, a to bezúplatně. Poskytovatel zároveň touto smlouvou poskytuje příjemci vlastnická práva k hmotnému substrátu (datovému nosiči), na kterém je záznam zachycen a prohlašuje, že byl pořízen se souhlasem majitelů příslušných práv

II. Rozsah licence

Poskytovatel uděluje příjemci na dobu dále uvedenou pro území dále uvedené souhlas s následujícím užitím záznamů:

- a) půjčovat záznamy v knihovně příjemce, a to pouze prezenčně, tedy v sídle příjemce
- b) záznamy digitalizovat a následně zpřístupňovat pro omezený okruh studentů prostřednictvím zabezpečené počítačové sítě

III. Licenční období

Doba využívání práv dle článku II. této smlouvy je doba trvání autorských práv k záznamům.

IV. Územní omezení licence

Práva, která poskytovatel udělil příjemci dle této smlouvy mohou být využívána pouze na území České republiky.

V. Vyznačení majetkových práv na nosičích

Příjemce je povinen uvést na etiketách všech nosičů a zadních stranách obalů, kromě náležitostí požadovaných obecně závaznými právními předpisy, ochrannými autorskými organizacemi a organizacemi zastupujícími výkonné umělce také následující údaje:

.....

VI. Odměna za licenci

1. Licence se poskytuje bezúplatně. Bezúplatně se převádí i hmotný substrát (datový nosič).

VII. Poplatky organizacím kolektivní zprávy, autorům a výkonným umělcům

1. Poskytovatel touto smlouvou poskytuje příjemci oprávnění k užití děl a výkonů autorů a výkonných umělců zúčastněných na záznam.

VIII. Závěrečná ustanovení

Tato licenční smlouva vstupuje v platnost dnem podpisu oběma smluvními stranami a nabývá účinnosti dnem započetí rozšiřování nosičů s nahrávkami.

K jakékoli změně této smlouvy je třeba písemného souhlasu obou smluvních stran.

Jestliže kterákoli ze smluvních stran zjistí porušování podmínek ve smlouvě uvedených, oznámí to písemně druhé smluvní straně, která nedostatky odstraní ve lhůtě třiceti dnů od doručení uvedeného oznámení.

V případě, že v uvedené lhůtě nedostatky odstraněny nebudou, může oznamující strana od smlouvy s okamžitou platností odstoupit a eventuálně případ řešit prostřednictvím soudu.

Smlouva je vyhotovena v českém jazyce ve dvou exemplářích, z nichž každá smluvní strana obdrží po jednom.

V Praze, dne

za příjemce

za poskytovatele

7.5 Vzor licenční smlouvy s majiteli autorských práv.

Licenční smlouva

Jméno a příjmení:

trvale bytem:

rodné číslo:

(dále jen „poskytovatel“)

a

HAMU

se sídlem, Malostranské náměstí 13, Praha 1

zastoupená:

IČ:

61384984

DIČ: CZ61384984

(dále jen „příjemce“)

uzavřely ve smyslu zákona č. 121/2000 Sb. Tuto licenční smlouvu.

I. Předmět smlouvy

Předmětem této smlouvy je poskytnutí *nevýhradní* opravňující licence k choreografickým dílům zachycených na zvukově-obrazových záznamech, s názvem:.....

(dále jen „díla“)

Poskytovatel se zavazuje poskytnout příjemci k dílům licenci v níže popsaném rozsahu, a to bezúplatně. Poskytovatel zároveň touto smlouvou poskytuje příjemci vlastnická práva k hmotnému substrátu (datovému nosiči), na kterém jsou díla zachycena a prohlašuje, že záznam byl pořízen se souhlasem majitelů příslušných práv.

II. Rozsah licence

Poskytovatel uděluje příjemci na dobu dále uvedenou pro území dále uvedené souhlas s následujícím užitím děl:

- c) půjčovat díla v knihovně příjemce, a to pouze prezenčně, tedy v sídle příjemce
- d) díla digitalizovat a následně zpřístupňovat pro omezený okruh studentů prostřednictvím zabezpečené počítačové sítě

III. Licenční období

Doba využívání práv dle článku II. této smlouvy je doba trvání autorských práv k dílům.

IV. Územní omezení licence

Práva, která poskytovatel udělil příjemci dle této smlouvy mohou být využívána pouze na území České republiky.

V. Vyznačení majetkových práv na nosičích

Příjemce je povinen uvést na etiketách všech nosičů se záznamy děl a zadních stranách obalů, kromě náležitostí požadovaných obecně závaznými právními předpisy, ochrannými autorskými organizacemi a organizacemi zastupujícími výkonné umělce také následující údaje:

.....

VI. Odměna za licenci

- 2. Licence se poskytuje bezúplatně, stejně jako hmotný substrát (datový nosič).

VII. Poplatky organizacím kolektivní zprávy, autorům a výkonným umělcům

- 2. Poskytovatel touto smlouvou poskytuje současně příjemci oprávnění k užití výkonu výkonných umělců zúčastněných na záznamu díla. Zároveň prohlašuje, že veškerá práva výkonných umělců jakož i ostatních autorů zúčastněných na záznamu díla řádně vypořádal, a že má veškerá potřebná oprávnění k poskytnutí licence.

VIII. Závěrečná ustanovení

Tato licenční smlouva vstupuje v platnost dnem podpisu oběma smluvními stranami a nabývá účinnosti dnem započetí rozšiřování nosičů s nahrávkami.

K jakékoli změně této smlouvy je třeba písemného souhlasu obou smluvních stran.

Jestliže kterákoli ze smluvních stran zjistí porušování podmínek ve smlouvě uvedených, oznámí to písemně druhé smluvní straně, která nedostatky odstraní ve lhůtě třiceti dnů od doručení uvedeného oznámení.

V případě, že v uvedené lhůtě nedostatky odstraněny nebudou, může oznamující strana od smlouvy s okamžitou platností odstoupit a eventuálně případ řešit prostřednictvím soudu.

Smlouva je vyhotovena v českém jazyce ve dvou exemplářích, z nichž každá smluvní strana obdrží po jednom.

V Praze, dne

za příjemce

za poskytovatele

7.6 *Requiem* (režie Nina Vangeli, Studio pohybového divadla, 1987)



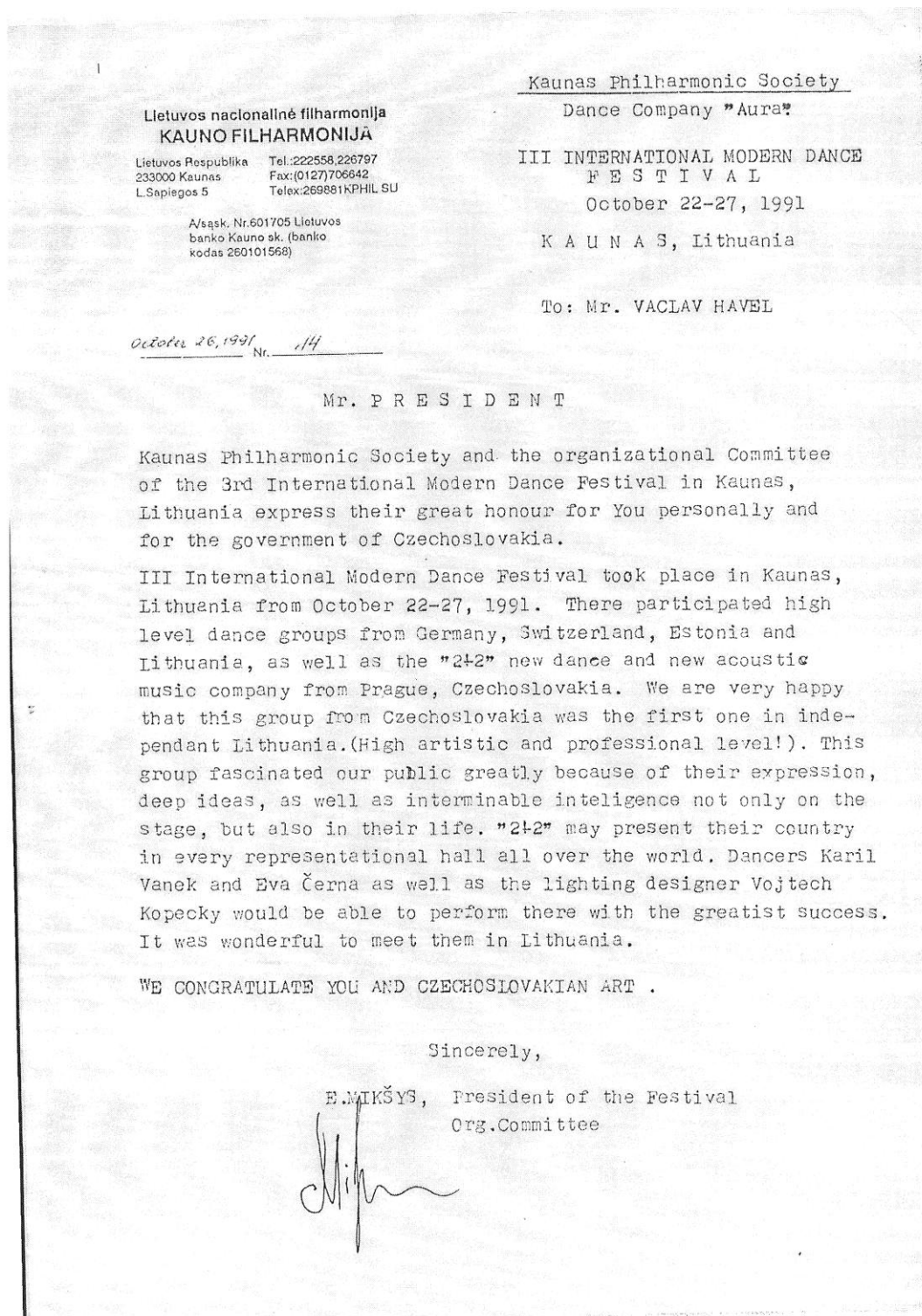
7.7 Stařena z hory, 1. část představení NÓ (režie Nina Vangeli, Studio pohybového divadla, 1989)



7.8 *Mata Hari* (choreografie Pavel Mikuláščík, Choreographisches Theater Freiburg, 2001)



**7.9 Dopis ředitele III. International Modern Dance Festival Kaunas
prezidentovi ČSFR Václavu Havlovi. Soukromý archív Karla
Vaňka**



7.10 Recenze na představení *Malé modré nic* z III. International Modern Dance Festival Kaunas. Soukromý archiv Karla Vaňka

KAUNO
LAIKAS

1991 m. lapkričio 16 d., šeštadienis

Apie Evą ir Karelą

Pazintis is arčiau po tarptautinio modernaus šokio festivalo dvejetas is Prahos "2+2" Eva Černá ir Karel Vaněk.

Kai salės durys uždare, staiga apimto. Netrukus įgirdau svajoniškus dvių taurių skambesį. Scenos gilumoje švelniai, blanki, neono šviesa išryškino du siluetus. Jų ir Ją. Visa pasikendo, pasilptingame švelnume. Muzika, šviesa, judesys ir pasmas susilydė. Mačiau judančius, besilydžius, bet mylinčius, svajoninius, besipykstančius ir vel mylinčius. Tai - apie Evą ir Karelą. Ir gyvenime jie kažkokie neiaprasti, švelniai, mėgstantys

juniorą, pilnų sumanymų, naujų idėjų, gražių planų. Subtilios, meniškos sielos. Be abejo, jie turi problemų (aktualių daugeliui, kurie gyvena menų ir iš menų). Jie gerai kalba vokiskai ir angliskai, sunkiai rusiskai, o Evai labai tinka kalbėti prancūziškai.

"2+2" - viso keturi. Tačiau scenoje matėme tik du šokėjus? Tai dėl to, kad neatsvyko dar du muzikantai, su kuriais buvo sumanyta parodyti gyvą muzikos ir šokio dialogą. Visgi, mano nuomone, valdi oimams nelabai nukentėjo. Dialogas pavyko, nes abu Eva ir Karelas buvo nuostabūs. Tiesa, pamiršau

dar vieną puikų ir labai svarbų šios grupės narį - apsvietęją Vojtechą Kopeckį, ar pastebėjote, kokios nuotaikos ir jausmai slėpėjos šviesoje?

- O sielos? Kaip gimsta naujos idėjos?

- Dažnai mintys ateina, klausantis muzikos. Tada daug repetuojame. Bona ir taip, kad idėja ilgai neisikonija. Tačiau ir vis tiek ateina - įkvėpus, spontaniškai, teikianti jėgą ir vilčių. Tada esame laimingi.

Tikiu. Tai tikriausiai nuostabios akimirkos - iškelti ir atrasti.

Vilma BUŽINSKAITĖ

O EVĚ A KARLOVI

Bližší seznámení se skupinou "2+2", Evou Černou a Karlem Vaňkem, po Mezinárodním festivalu moderního tance v Kaunasu.

Dvěře sálu jsou již zavřené, setmělo se. Brzy poté jsem zaslechl anové zvuky dvou skleniček. Na scéně se objevily dvě siluety - on a ona v bledém světle. Všechno kolem se ponořilo do tajemné atmosféry. Hudba, světlo, pohyb a pocity se prolínaly. Viděla jsem je oba nikoliv tančit, nýbrž milovat se, snít, hádat se a znovu milovat. To vše je o Evě a Karlovi...

Jsou neobvyklí i v každodenním životě. Laskaví a milí lidé. Mají rádi legraci a jsou plní nejtrůznějších nových myšlenek, snů a skvělých plánů. Jemné duše a srdce plná umění. Samozřejmě mají také problémy - tak jako mnozí lidé v umění, kteří z něj také žijí. Mluví německy, anglicky, rusky a Eva je krásná, když hovoří francouzsky...

"2+2" jsou čtyři, ale tady byli pouze dva. Hudebníci totiž nemohli přijet. Původně se měl konat živý dialog hudby a tance. Nicméně představení bylo skvělé a dialog byl úspěšný díky Evě a Karlovi - jejich postoj a krása. Zapomněla jsem se zmínit o Vojtěchovi Kopeckém, světelném návrhářovi, jehož důležitosti jste si museli během představení povšimnout. Co nejtrůznějších pocitů a nálad se skrývalo v jeho světle.

A co duše? Jak se rodí nápady?

Myšlenky přicházejí nejčastěji, když posloucháme hudbu. Poté hodně zkoušíme. Někdy se stane, že nás nic nového nenapadá dlouhou dobu, ale pak nové myšlenky přijdou samovolně, silně, anové, ... a my jsme šťastní.

Tomu věřím. Velké okamžiky - hledat a objevovat.

7.11 Cena pro taneční inscenaci *Malé modré nic* za nejlepší choreografii v kategorii malých forem. Soukromý archiv Karla Vaňka



TANEČNÍ SDRUŽENÍ ČESKÉ REPUBLIKY
VALDŠTEJNSKÉ NÁMĚSTÍ 3, 118 00 PRAHA 1 - MALÁ STRANA

Váš dopis ze dne

Naše značka

Vyřizuje

Dne 22.2.1993

Věc:

Vážený pan
Karel Vaněk

Vážený příteli,

jako předseda poroty Soutěžní přehlídky baletní tvorby ČSFR Vám s potěšením oznamuji, že Vaše inscenace *Malé modré nic* byla oceněna cenou za nejlepší choreografii v kategorii malých forem.

Slavnostní udělení cen se bude konat dne 7.dubna v Bratislavě v rámci představení vítězných inscenací obou kategorií na scéně SND.

Ve Vašem případě musíme počkat na vhodnou příležitost.

Ještě jednou Vám srdečně gratuluji a těším se nashledanou v Bratislavě.

Váš

Vladimír Vašut
předseda poroty

IČO 506 00

Bankovní spojení: 7934-201
Komerční banka Praha-východ
Na příkopě 3
Praha 1

7.12 Osobní Dopis Evy Kröschlové Karlu Vaňkovi a Evě Černé po jejich představení *Malé modré nic*. 18. dubna 1991. Praha. Soukromý archív Karla Vaňka

Při Malém modrém nic jsem si vzpomněla na svůj oblíbený citát ze Saint-Exupéryho.

"uvědom si však, že pravda vyvstane zvolna, neboť tu nejde o nalezení vzorce, ale o zrození stromu, a svou roli tu hraje především čas a ty se musíš stárjícím a zdolat obtížnou horu. Neboť to nové bytí, ta jednota vydobytá z rozličností věcí, se ti nenabídnou v podobě rozřešené hádanky, nýbrž v podobě usmířených rozporů a vyléčených ran. A její sílu poznáš teprve, až se uskuteční. Proto jsem vždycky za to nejcennější pro člověka považoval ony dva příliš zapomenuté bohy: ticho a pomalý rytmus." /Citadela/

Tak Vám ho posílám /všem čtyřem/ a přeji dobré dny!

Eva Kröschlová

18. 4. 91

pani Kröschlová - osobní dopis

7.13 Informace o založení Společnosti pro taneční a múzickou výchovu v Tanečních listech 1990, roč.28, č.6, s. 8

Dne 3. ledna 1990 byla v Praze založena Společnost pro taneční a múzickou výchovu. Společnost chce přispívat k rozvoji výchovy uměním jak po stránce teoretické, tak praktické.

Prvním konkrétním činem bude vybudování školy zvláštního typu, která je ojedinělá, a to nejen v Československu. V této škole je položen důraz na komplexnost umělecké výchovy: dětské osobnosti se v ní budou modelovat pod zušlechťujícím působením nejen tance, ale i výtvarného umění, hudby a literárně dramatických žánrů. Je svým způsobem logické, že taková škola vzniká právě v Československu, neboť to je jedinou zemí na světě, kde se myšlenka taneční výchovy v duchu odkazu Isadory Duncanové rozvinula a prošla nepřerušným vývojem až do své dnešní moderní podoby.

Vycházíme z přesvědčení, že každé dítě má předpoklady k vlastnímu uměleckému vyjádření. Úkolem pedagoga je pomoci dětem tyto schopnosti v sobě objevit a pak je kultivovat a rozvíjet. Škola počítá se všemi dětmi; vytvoří také prostor pro bezprostřední komunikaci s dětmi postiženými, pro jejichž rozvoj budou využívány speciální přístupy a metodiky.

Cílem takto koncipované školy není pouhé získání dovedností v tanečním nebo jiném uměleckém oboru, ale výchova harmonické a svobodné tvůrčí osobnosti, a to nezávisle na tom, zda se později rozhodne pro uměleckou profesionální dráhu či nikoliv.

Společnost počítá s tím, že v budově této školy bude zřízena knihovna s literaturou vztahující se k problematice umělecké výchovy a také malá prodejna knih z této oblasti, včetně literatury cizojazyčné. (Zde se otevírají možnosti pro eventuální nabídky zahraničních firem a knihkupců.) Počítá se i s přednáškami nejrůznějších odborníků, s hostováním zahraničních pedagogů, s možnostmi stáží a studijních pobytů.

Kontakt:

Eva Blažíčková, Nad klikovkou 20, Praha 5, tel. 52 02 65
Jarmila Váchová, Bílkova 14, Praha 1, tel. 23 12 968

(eb)

[illegible]

11. - 12.10., 20.00 h

[illegible]

13. - 14.10., 20.00 h

STATES AT 15 IN A NEW YORK, SHE ATTENDED THE NEW SCHOOL OF PERFORMANCE ARTS AND WAS ALSO A SCHOLARSHIP STUDENT AT MATTHEW GRABAU SCHOOL OF CONTEMPORARY DANCE, AFTER GRADUATION, VASILEN LEFT BACK TO BULGARIA, WHERE SHE CONTINUED HER DANCE TRAINING WHILE COMPLETING HER MATRIMONY SERVICES AT NEW YORK UNIVERSITY. FROM WHICH SHE RECENTLY RECEIVED HER B.A. WHILE IN SCHOOL, VASILEN CHOREOGRAPHED AND PRODUCED AN EVENING OF HER WORK, SUMMER BIRDS. IN NEW YORK, HER WORK HAS BEEN PRESENTED BY THE NEW YORK UNIVERSITY, THE NEW YORK CITY CENTER, THE NEW YORK OPERA HOUSE, SHE HAS PERFORMED WORKS BY ANI CARLSON, ILLIAT ELLIOTT, VERA NANTO, AND DOUG MARONCE. IN SEPTEMBER 1997 HER WORK WAS PRESENTED IN THE SUMO ARTS FESTIVAL.



cetenju svetla. Uloženi su moria festivalu (Arhiv
 Provenca Festival, Invenstivisti Berlini SRN,
 Festival de Danza Profesional Venezuela,
 Impen International Theater Festival/ Trima,
 Festival de Wierf Holandije su moria danica
 David a Wierf Holandije su moria danica
 moria *Flying too* (ulike letan) i, na Engli
 Severni i Jbil America, i, na Engli
 ako polidaj podaci, primanje sponi Reflekt
 Movement Research USA, New York
 dance USA, ARCA Spandak, School for N
 Dance Development/ Holandije, Danes, Hus
 Dorado, i Function Release/ Tanztheat
 USA, American Dance Festival USA, Internat
 Simeon School of Dance Japonici,
 podnacional na spoljarij, popetost i, timent

[illegible]

15. - 16.10., 20.00 h

choreography a nudeness: Ishmael Houston-Jones, Sarah Skaggs, Yoshiko Chuma, Donald Fleming, Sasha Waltz, Mark Tompkins & Jennifer Monson

17. - 18.10., 20.00 h

[Swante Grogam (Švedsko)]
- svetiljny design po predstavi „40 Monologues“
Sveća a svetiljny design „40 Monologues“ jsou velmi důležitou součástí představení. Společněce obou osobností je na prvním spontánní, Swante Grogam režisér a Švédsko svoj vlastní divadelní skupinu a s jazykem Hamiltonem spolu- pracuje od roku 1995.

Světla a světelný design „40 Monologues“ jsou ve

[illegible]

- LIGHT DESIGN OF PERFORMANCE "40 MONOLOGUES" AND LIGHTS AND LIGHT DESIGN OF "40 MONOLOGUES" A

OF THE TWO PERSONALITIES IS A SPONTANEOUS FLOW OF BOTH MEDIA. SWARTZ GROUP DIRECTS HIS OWN THEATRE GROUP IN SWEDEN, AND WITH JULYEN HAMILTON HE HAS BEEN COLLABORATING SINCE 1995.



**7.15 Recenze na představení *There where we were* (Dejà Donne) v
The List na Fringe Edinburg Festival 2003**



DEJA DONNE

Eat, love, be loved, have sex



Déjà Donné's 1999 hit, *Aria Spinta* was a post-modern screwball comedy which lucky Fringe audiences lapped up a few years ago. This European dance company is back with its latest work, a trio that delivers the goods on both physical and psycho-emotional fronts. *There Where we Were* features lone male Simone Sandroni, in slyly ambiguous power plays with Masako Noguchi and Teodora Popova. All three are breathtakingly good performers, capable of both subtle expression and flat-out visceral danger.

The performance is masterminded by company co-founders Lenka Flory and Sandroni, who met while they were members of Wim Vendekeybus' troupe, *Ultima Vez*. Since establishing Déjà Donné (from the French as 'already given') in 1996, the pair have produced just a handful of pieces, with their intuitive working method relying on close collaboration with dancers. 'They are considered interesting people more for their lives than for their professional attributes,' says Sandroni. 'Their human baggage is the basis on which their onstage characters are constructed.' The dancers he and Flory employ need to know at least the basics of dramatic intention. 'I have a lot of confrontations with dancers. They might protest, "I am not an actor!" But for me there is no difference.'

At heart, he and Flory use movement and character to expose that huge abstraction, the human condition. 'We make performances more or less about the same things: death, the need to eat, to feel and give love, to have sex. The arguments are very limited. But because the number of concerns are small, we can go very deep.' (Donald Huterer)

■ *Déjà Donné*, St Stephens, 558 3853, 12-25 Aug, times vary, £10 (£7.50).

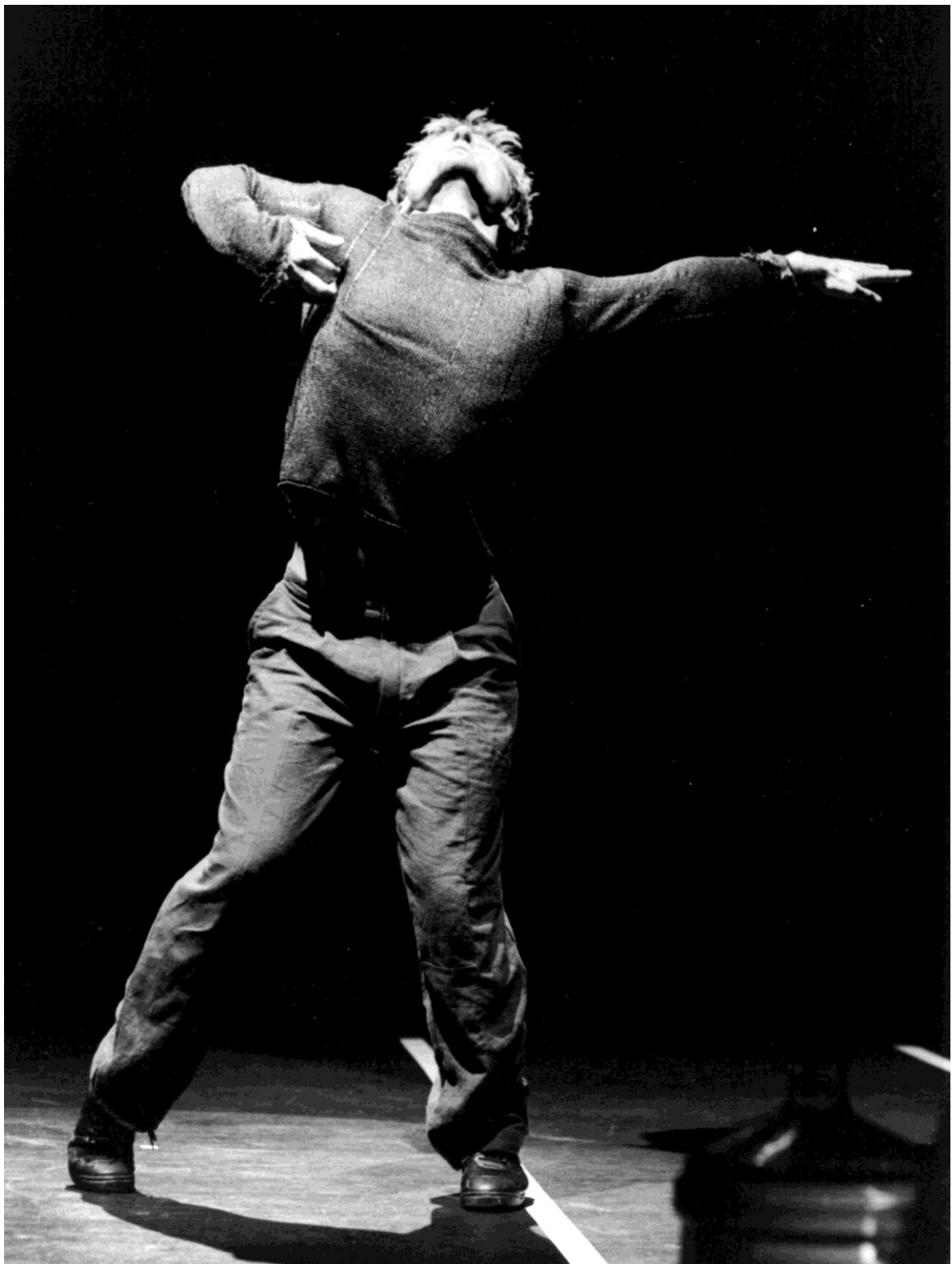
**7.16 příklad vskočení ...a kde je Marie? (choreografie Lenka Flory,
Duncan Centre Company, 1994)**



7.17 příklad vícero jevištních plánů současně ...a kde je Marie?
(choreografie Lenka Flory, Duncan Centre Company, 1994)



7.18 *Cala Estrata* (choreografie Jan Kodet, 2001)



7.19 Duet ženy a muže, *Jade* (choreografie Jan Kodet, Culbekian Ballet, 1997)



7.20 Tři české lidové tance z představení *Znásobeně sám* (režie Nina Vangeli, 1998)



7.21 *Nenápadná posedlost* z představení *Znásobeně sám* (choreograf Simone Sandroni, 1998)



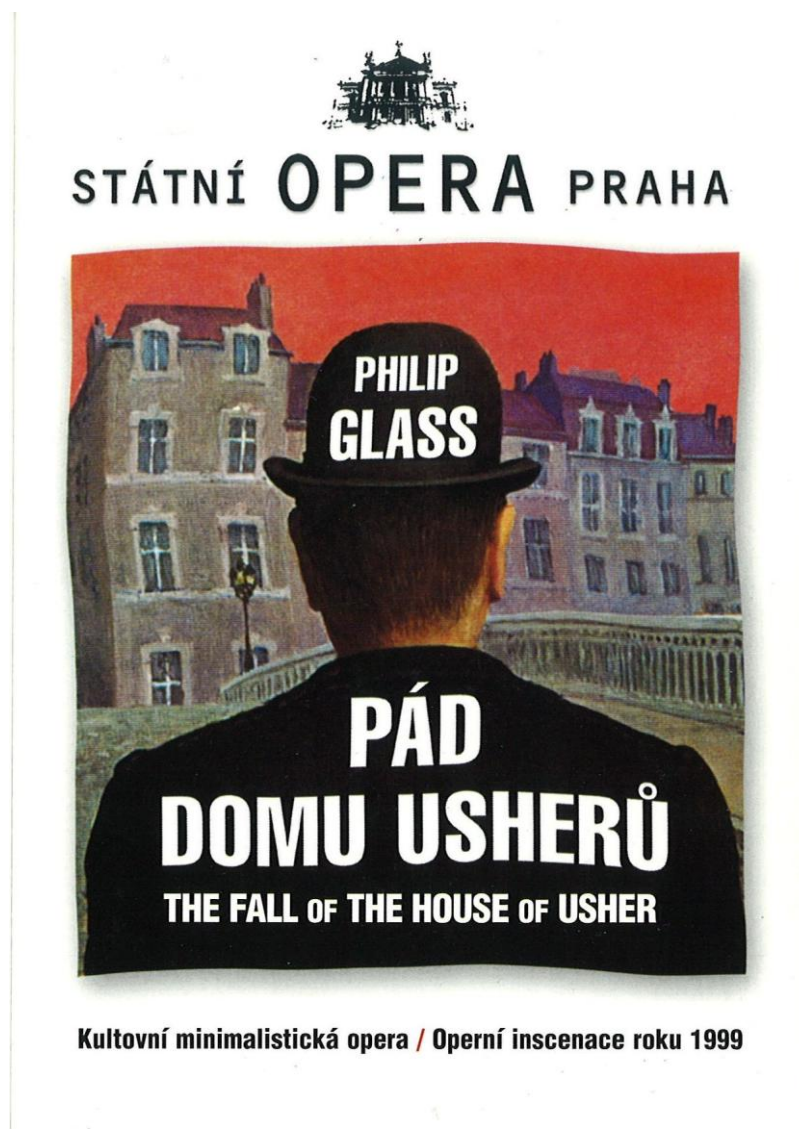
7.22 *Ihaka 2888* (choreografie Petr Tyc, Pražský komorní balet, 1995-1996)



7.23 *To málo, co vím o Sylfidách* (choreografie Petr Tyc, baletní soubor Divadla F.X.Šaldy, 2000)



7.24 Plakát z představení *Pád domu Usherů* (hudba Philip Glass, režie Petr Tyc, dirigent Petr Kofroň, 1999)



7.25 Seznam záznamů vybraných choreografií současného tance české provenience z období mezi léty 1991-2012.

(Údaje k jednotlivým záznamům jsou různě kompletní. V některých případech mnohé informace chybí.)

a kde je Marie

choreografie: Lenka Flory

hudba: Ave Maria (různé verze)

interpretace: Marta Lajnerová, Kristýna Lhotáková, Renáta Smetanová, Petr Opavský, Ondřej Vajsar

hudební dramaturgie: Dan Lentz (uskutečněná v Computer Music Studio na Chopin Akademii ve Varšavě)

světelný design: Jan Beneš

kostýmy: Lenka Flory

záznam: 27. ledna 1995 v Divadle Duncan Centre

Arkánum

choreografie, interpretace: Dora Hořtová

hudba: Rastko Erič

záznam: 21.2. 2007 Divadlo Duncan Centre, Praha

Between a rock and a hard place

choreografie: Stanislava Vlčeková (Debris Company, ME-SA)

hudba, dramaturgie: Jozef Vlk

interpretace: Hana Kalousková, Martina Lacová, Karolína Párová

světelný design: Vladimír Burian & Debris Company

projekce: György László

Brut

konceptce, choreografie: Fabrice Ramalingom (Nanohach)

hudba: Jan Kalivoda

tvorba, interpretace: Eliška Kašparová j. h., Honza Malík, Lea Švejdová, Tereza Lenerová j. h., Paľo Kršiak j. h.

světelný design: Michael Vodenka

spolupráce na kostýmech: Kateřina Štefková

asistent projektu: Zdenka Brungot Svíteková

produkce: NANOHACH

záznam: 23.2. 2011 Studio AltA – Hala 30, Praha

Cítíte se skvěle

choreografie: Mirka Eliášová

hudební dramaturgie: Jiří Jakl a Mirka Eliášová

interpretace: Pavlína Černá, Lucie Klosová, Lucie Krameriusová, Petr Opavský

světelný design: Daniel Tesař

kostýmy: Katarina Bielíková

záznam: květen 2000

Čekání na Godota

choreografie: Irena Janovcová

Da Capo

choreografie: Kateřina Stupecká

hudba: Kryštof Mařatka - Astrofonia

interpretace: Kateřina Stupecká / Dagmar Chaloupková

kostýmy: Zdena Stupecká

světelný design: Tomáš Morávek

(2. cenu Jarmily Jeřábkové na Festivalu Nové Evropy 2008, Cena2009 Sazky za „objev v tanci“ v rámci České taneční platformy)

Emigrantes

choreografie: Veronika Knytlová, Tereza Ondrová

režijní spolupráce: Štěpán Pácl

interpretace: Andrea Opavská/Tereza Ondrová, Lucia Kašiarová, Petr Opavský, Ondřej Nosálek, Adam Chaloupka/Vojtěch Fülep, Adam Pospíšil, Anna Kukátková, Jasmína Lustigová, Eda Manukjan

hudba: DVA

scénografie, kostýmy: Kristýna Täubelová

světelný design: Pavel Kotlík

produkce: VERTEDANCE a Markéta Faustová

premiéra: 7. ledna 2010 v Divadle Archa

E(motion) Pure

LIGHT SYMPHONY

koncept, choreografie: Jan Kodet

asistent choreografie: Eva Zmeková

interpretace: Klára Jelínková, Sylva Nečasová, Zuzana Šimáková, Viktor Konvalinka, Martin Winter

hudba: Henryk Górecki.

KEVEL

koncept, choreografie: Jan Kodet

asistent choreografie: Eva Zmeková

interpretace: Klára Jelínková, Zuzana Šimáková, Viktor Konvalinka, Tom Rychetský

živá hudba: Zbyněk Matějů, České klarinetové kvarteto

záznam: 2007, Divadlo Ponec

Gradina

choreografie, interpretace: Dagmar Chaloupková

light design: Jan Beneš, Jan Komárek

kostýmy: Mariana Novotná

záznam: 2009 v rámci přehlídky nejlepších choreografií Konzervatoře Duncan Centre

Holdin' Fast

choreografie: Jozef Fruček & Linda Kapetanea (Rootlessroot Company)

hudba: Ivan Acher

interpretace: Helena Arenbergerová, Michaela Ottová, Lenka Vagnerová, Pavel Mašek, Petr Opavský, Daniel Raček

light design: Pavel Kotlík

kostýmy: Simona Rybáková

produkce: DOT504

záznam: 16.10.2007 Divadlo Ponec, Praha (premiéra)

(Total Theatre Award – nominace na Best Young Company (Fringe Festival 2008), Cena Thálie 2007 nominace za interpretaci pro Helenu Arenbergerovou, Výroční cena Sazky 2008 & nominace na cenu Divadelních novin za choreografii, Cena Sazky 2008 za interpretaci pro Helenu Arenbergerovou)

Holoubek

choreograf: Pavel Šmok

hudba: Antonín Dvořák

interpretace: Pražský komorní balet

Jade

choreografie: Jan Kodet

interpretace: Iratxe Ansaová, Olga Cobosová, Jan Kodet, Miguel Oliveira, Andrew Hurst

hudba: Craig Armstrong a Christopher Sechet

záznam: 12. června 1997 divadlo v Alcantre

Jednou pozdě po půlnoci

choreografie: Irena Janovcová

Knihovna

choreografie: Lenka Bartůňková

hudba: Rutman 's Steel Cello Ensemble

interpretace: Andrea Lamešová, Lotte Nouwkens

light design: Jan Komárek, Jan Rous

záznam: 7.11. 2007 Divadlo Ponec

(Cena Sazky 2008 za „objev v tanci“, nominace na Tanečnici roku 2008 Andrea Opavská)

Láska, jak se říká

choreografie: Lenka Ottová

hudba: koláž

interpretace: Helena Arenbergerová, Tereza Ondrová, Michaela Ottová, Jan Kodet, Petr Kolář, Petr Opavský

produkce: Domino Dance Company

Les Bras de Mer

choreografie: Petr Zuska

hudba: Yann Tiersen

interpretace: Petr Zuska, Zuzana Susová

záznam: 2006

Malá smrt

režie: Adéla Laštovková Stodolová

dramaturgie: Martin Kukučka

hudba: Petr Kaláb

interpretace: Adéla Laštovková Stodolová, Pavla Beretová, Zuzana Stavná, Jakub Gottwald, Jan Meduna, Petr Vršek

scénografie: Jan Polívka

kostýmy: Eva Suchánková

produkční: Jiří Sulženko

záznam: 2008

Malé modré nic

choreografie: Karel Vaněk

interpretace: Eva Černá, Karel Vaněk

hudba: Irena a Vojtěch Havlovi

light design: Vojtěch Kopecký

záznam: říjen 1991

Mezopotámie

režie: Nina Vangeli (Studio pohybového divadla)

hudba: Luboš Fidler, Pavel Richter

interpretace: členové Studia pohybového divadla

kostýmy a scénografie: Pavla Michálková

záznam: 1986

Na bidítku

Choreografie, interpretace: Dora Hořtová

hudba: Jan Novák

záznam: 2007, Divadlo Ponec

Paisyn

choreografie: Jaro Viňarský ve spolupráci s tanečníky

hudba: Jan Burian a Mikoláš Růžička

interpretace: Joao Costa, Matěj Matějka, Andrej Petrovič

světelný design: Pavel Kotlík

dramaturgie, texty: Jozef Zaťko

kostýmy: Marta Uhlárová

scénografie: Kristína Karmazínová

produkce: ALT@RT o.s., divadlo Ponec a Tanec Praha

záznam: 2.10.2007 divadlo Ponec (premiéra)

Portrét

námět, koncept, choreografie: Ioana Mona Popovici

tvorba a interpretace: Lenka Bartůňková, Anna Caunerová, Lea Švejdová, Miroslav Kochánek, Jan Malík

scénografie: Peter Smetáček

kostýmy: Mariana Novotná

light design: Jan Beneš

produkce: NANOHACH

(Cena Sazky 2007 za „objev v tanci“, Cena za interpretaci Anna Caunerová, nominace na Cenu za interpretaci Marta Trpišovská, nominace na Cenu Respektu 2007 za nejsilnější zpracované téma Je hluchý.)

Posledný krok vpřed

námět, choreografie, interpretace: Jaro Viňarský

odborná konzultace: Karen Ponties

hudba: A Silver Mt.Zion, Artangortango

světelný design: Pavel Kotlík

kostýmy: Onrej Bederka a Mirek Žitník

záznam: 2005

(Cena Sazky 2006 za „objev v tanci“ a Cenu diváka České taneční platformy 2006).

Poslední retro

choreografie: Monika Rebcová

hudba: Petr Malásek

režisér: Pavel Hirman

kamera : Klaus Fuxjager (student FAMU)

Průzorem hrdla

choreografie, interpretace: Tereza Ondrová a Veronika Knytllová

hudba: koláž Jiří Jakl, Ondřej Urban

light design: Pavel Kotlík

produkce: VERTEDANCE

záznam: 2002

(Choreografie získala 2. cenu na choreografické soutěži současného tance v Bornem v Belgii.)

Requiem

choreografie, režie: Lenka Bartůňková

hudba: Michal Konvalinka

interpretace: Lenka Bartůňková, Lotte Nouwkens, Johana Matoušková, Miriam Lunix, Jacques-Eloi Génot, Tomáš Červinka, Jakub Sedláček, Radim Klásek

světelný design: Radek Pytelka

scénografie: Janek Rous

Requiem

choreografie: Nina Vangeli (Studio pohybového divadla)

hudba: Antonín Dvořák

tančí: Eva Černá, Petr Heyduk, Vladimír Hulec, Anna Irmanová, Ivo Kačaba, Pavla Michálková, Sára Mračanská, Jana Smrčková, Daniel Růžička, Kateřina Sobotková, Jaroslav Volek, Nina Vangeli

kostýmy a scénografie: Pavla Michálková

záznam: 1988

Sen o svobodě

choreografie: Lenka Ottová

hudba: Mercedes Sosa

produkce: Domino Dance Company

Simulante Bande

choreografie: Veronika Knytlová, Tereza Ondrová

dramaturgie: Lukáš Jiříčka

hudba: DVA

interpretace: Helena Arenbergerová, Alena Jančíková, Zuzana Pitterová, Petr Opavský

light design: Pavel Kotlík

kostýmy: Masha Černíková

produkce: VERTADANCE

záznam: (premiéra 29. dubna 2012 v Divadle Archa)

(Cena Divadelních novin 2012, Cena diváka a zvláštní uznání pro Zuzanu Pitterovou na festivalu Česká taneční platforma 2013)

Slovanské dvojzpěvy

choreografie: Libor Vaculík

hudba: Antonín Dvořák

interpretace: Pražský komorní balet

produkce: Balet Praha

Sonatina Dramatika

choreografie: Ivanka Kubicová

hudba: Alexej Fried

interpretace: Taťána Juřicová, Mahulena Křenková, Jan Kadlec

kostýmy a scénografie: Josef Jelínek

záznam: 1991, Nová scéna (premiéra)

Stabat mater

choreografie: Pavel Šmok

hudba: Antonín Dvořák

tančí: Pražský komorní balet

Sunyata

choreografie: Kateřina Stupecká

hudba: Jan Burian

violoncello: Tereza Kovalová

interpretace: Tereza Lenerová, Kateřina Stupecká, Jana Vrána, Petr Opavský

světelný design: Jan Komárek

scénografie: Jan Komárek, Kateřina Stupecká

produkce: Matěj Halaš

(Nominace na Nejlepší taneční inscenaci roku 2010)

To málo co vím o Sylfidách

choreografie: Petr Tyc

hudba: koláž

interpretace: Anna Caunerová, Zuzana Juklová, Ioana Mona Popovici, Tereza Indráková,

záznam: prosinec 2000 Malé divadlo v Liberci

Unique

choreografie: Věra Ondrašíková

hudba: koláž The Young Gods

interpretace: Lenka Vágnerová, Michal Záhora/Radim Peška, Jan Malík, Věra Ondrašíková

sound design: Miroslav Mikeš

light design: Daniel Tesař

kostýmy: Erika Čičmanová

premiéra: 5. dubna 2005 v Divadle Ponec

Yowie, please, help me

choreografie: Monika Rebcová

hudba: Martin Vít a Monika Rebcová na základě inspirace Massive Attack a Antonia Vivaldiho

film: Ondrej Andera (student FAMU)

Zločin a trest

režie, choreografie, libretto, světelný design, scénografie: Jan Komárek

námět, tanec: Honza Malík

zpěv: Dominika Divišová, Lenka Suchánková, Tereza Hálová

skladba, dirigent, hudební doprovod: Michal Nejtek

hudební doprovod: Ondřej Kabrna, Jan Komárek

produkce: NANOHACH

(Cena za nejlepší light design 2010, nominace na cenu Tanečník roku 2010 v rámci České taneční platformy)