

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Herectví alternativního a loutkového divadla

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE S NÁZVEM**

**HEREC NEBO TANEČNÍK?**

Je pro tanečníka těžké stát se hercem a naopak?

Julie Šurková

Vedoucí práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.  
Oponent práce : MgA. Lukáš Trpišovský, Ph.D.

Ph.D. Datum obhajoby :  
Přidělovaný akademický titul : Bc.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts  
Acting of Alternative and Puppet Theatre

**BACHELOR'S WORK**

**HEREC NEBO TANEČNÍK?**

Je pro tanečníka těžké stát se hercem a naopak?

Julie Šurková

Supervisor : MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Opponent : MgA. Lukáš Trpišovský, Ph.D.

Ph.D. Date of defence :  
Given academic degree : Bc.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

### **Herec nebo tanečník?**

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

Praha, dne.....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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

## **Evidenční list**

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

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>
--------------	------------------	--------------	---------------

## **Abstrakt**

Tato bakalářská práce je teoretickým shrnutím studia současného a moderního tance na taneční konzervatoři Duncan Centre a následného studia na katedře alternativního a loutkového divadla Akademie múzických umění v Praze. Zabývá se srovnáváním tak blízkých a zároveň vzdálených profesí jakými jsou herectví a tanec. Jejím cílem je pojmenovat v čem se obory shodují a kde se naopak rozcházejí. Zda je pro tanečníka těžké stát se hercem, zda je pro herce těžké stát se tanečníkem. A za jakých okolností je možné naplnit profesi tanečníka i herce na plný úvazek. V první části se práce opírá o mou vlastní zkušenost a můj osobní pohled na herce a tanečníka. Snaží se vyvrátit nevhodné pojmenování-performer, které běžně používáme pro všechny, jež naplňují více než jednu uměleckou činnost. V druhé části se práce zabývá fyzickým tréninkem obou profesí a snaží se pojmenovat, co musí tanečník přidat ke svému vzdělání, chce-li se stát hercem. V poslední části se pak zaměřuje na zkušební proces, hledá chvíle ve kterých se obory stoprocentně protínají a schází se tak v jednom bodu.

## **Abstract**

This thesis is a theoretical description of my study of current and modern dance at the dance conservatory Duncan Centre. The description continues with my study at the Department of Alternative and Puppet Theatre at the Academy of Performing Arts in Prague. There is a comparison of acting and dancing. Both are close and, at the same time, distant areas of performance. The goal of the thesis is to identify the elements that are shared or unique between them. Specifically, there is a description of the difficulties for a dancer to become an actor and, on the other hand, for an actor to become a dancer. There is also a list of conditions that need to be met for somebody to be a full-time dancer and actor. The first part of the thesis describes my experience and my view of an actor and dancer. The term 'performer' is discussed as it should not be used for all the people who do more than one artistic area. The second part of the thesis deals with training that is needed for dancing and acting. There is a list of the requirements needed for a dancer to become an actor. The last part of the thesis focuses on a trial period and it finds events when the areas merge in one.

# Obsah

1. Úvod.....	5
2. Můj pohled na věc.....	6
2.1 Small dance and act.....	7
2.2 Performer .....	8
3. Trénink - Technika .....	9
3.1 Dovednosti .....	12
3.2 Skills herce .....	13
4. Proces tvorby.....	15
4.1 Tvorba herce .....	16
4.2 Tvorba tanečníka.....	17
5. Představení.....	19
6. Je pro tanečníka těžké stát se hercem a naopak? .....	20
7. Závěr .....	23
8. Seznam použitých zdrojů a literatury.....	24
9. Poděkování.....	25

## 1. Úvod

Na přijmacím řízení k navazujícímu magisterskému studiu na katedře alternativního a loutkového divadla Akademie múzických umění v Praze, jsem dostala otázku, proč chci nadále pokračovat ve studiu herectví. Proč jsem herectví šla studovat a jestli jsem teda více tanečnice nebo herečka? Lépe řečeno, zda se chci stát tanečnicí nebo herečkou? Tato otázka ve mě probudila kaskádu dalších otázek a stala se tak hlavním tématem této práce. Cílem této práce bylo si sama před sebou obhájit, že mohu paralelně dělat tanec i herectví na profesionální úrovni. Uvést konkrétní příklady propojení těchto oborů. Najít cesty, kde se obory rozcházejí. Zdůraznit, že pro herce je taneční průprava velmi přínosná a nedá se bez ní na jevišti existovat z čehož vychází, že tanečník má základ k existenci na jevišti. Jakými dovednostmi musí být herec ještě oproti tanečníkovi vybaven.

V první části se práce opírá o mou vlastní zkušenost a můj osobní pohled na herce a tanečníka. V druhé části se práce zabývá fyzickým tréninkem obou profesí. V poslední části se pak zaměřuje na zkušební proces, odkrývá chvíle, ve kterých se obory stoprocentně protínají a schází se tak v jednom bodu.

## 2. Můj pohled na věc

Taneční konzervatoř Duncan centre jsem ukončila po 4 letech studia a to proto, že mi tanec přestal stačit. Stalo se to ve chvíli, kdy jsem vytvořila první opravdové představení<sup>1</sup>, které zahrnovalo vytvoření choreografie, hudby, kostýmu a práci se světlem. Tanec jako výrazový prostředek mi najednou připadal omezený. Chtěla jsem být ve svém projevu více svobodnější. Ale jak více? Taneční představení je stejně jako divadelní představení tvořeno stejnými složkami, hudba, scéna, herec/tanečník a světlo. Jasný rozdíl je tvořen ve verbálním projevu. Slovo nese význam stejně jako výskok. Výskok nese význam stejně jako slovo. Kde jsou tedy ty rozdíly?

Je velmi dobře známo, že lidé mají potřebu nálepkovat a řadit si do šuplíku ty druhé. Ty jsi tanečník. Ty jsi herec. Ty jsi režisér. Umění jako takové, je přece velmi komplexní a provázané. Věci se propojují. „Nejsme herci a režiséři a dramaturgové, to jsou jen funkce, jenž mezi námi fluktuují.“<sup>2</sup> Tak stejně nejsme tanečníci, choreografové a skladatelé, to jsou jen funkce, jenž mezi námi fluktuují. Jde to adaptovat na nejsme herci a tanečníci? Stejně tak nejsme režiséři a choreografové? Já říkám explicitně ano. Dnes již v mnoha divadelních představeních můžeme vidět taneční choreografii. Pohyb na jevišti přece vidíme vždy, herci přece jen nestojí, nesedí, ale po prostoru se vědomě pohybují či gestikulují.

---

<sup>1</sup> ŠURKOVÁ, Julie. *Rapid eye movement*. Praha: divadlo Duncan Centre, 2012.

<sup>2</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čtvrté ovoce*. Praha: NAMU, 2012, s. 113.



## 2.1 Small dance and act

Původní myšlenka od Steve Paxtona, kterou si Jaro Viňarský pojmenoval small dance je pro mě velmi zásadní. Ovlivnila můj přístup k tanci a pohybu. Například na tramvajové zastávce dokáží vnímat náhodné kolemjdoucí a projíždějící dopravní prostředky jako stoprocentně nazkoušenou choreografii, včetně mého uvědomělého stání. Tanec vzniká tehdy, když jste si vědomí pohybu, který děláte. „Tanec začne tehdy, když jednu věc, jeden pohyb děláte při plném vědomí. Pokud stojím a plně si uvědomuji, že stojím. Jsem ve stoji. Zdá se, že se nic neděje, ale přitom se toho děje mnoho. Opora země. Kosti máme vertikálně. Probíhá gravitace. Balanc. Tím, že si to uvědomíte, tančíte.“<sup>3</sup>

V tanečním představení se může objevit slovo, výkřik, mimika. Říkejme tomu small act. Pokud jsem si jako tanečnice vědoma, že hraji a je to nezbytná součást mého tanečního vyjádření. Hraji. Například videoklip Sia - Chandelier.<sup>4</sup> Zde je evidentní že tanec a mimika hrají stejně důležitou roli. Nikde přece není dáno, že ten kdo tančí se nesmí verbálně projevovat a nikde není psáno, že ten kdo hraje se nesmí projevovat nonverbálně.

Vždyť od prvního ročníku na DAMU jsme měly pohybový trénink 4x týdně. Jevištní pohyb, akrobacii, trénink. K tomu často přibýly čistě pohybové workshopy. To nasvědčuje o tom, že herec se musí umět na jevišti pohybovat. Měl by ovládat své tělo, vědomě s ním pracovat. Vědomě nakládat se svojí energií.

V Duncan centru se taktéž vyučuje herectví. Rozumíte?

---

<sup>3</sup> VIŇARSKÝ, Jaro, *konference TEDxBratislava*, Bratislava: 2014, dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=o1ydH7xkqvU>

<sup>4</sup> SIA - Chandelier, 2014, dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=2vjPBrBU-TM>

## 2.2 Performer

Nechci tím naznačit ani říct, že všichni dělají všechno. Nebo všechny označovat za performery, protože označení performer ve mě vyvolává provokaci bez jakýchkoliv hranic. Když si zadám do google vyhledavače slovo performer, najde mi to tyto významy: účinkující, bavič, herec, umělec, realizátor a exekutor. Já v performerovi nevidím (jako google pomocník) baviče ani herce. Performer je pro mě radikální provokativní, pravdivý umělec. Slovo perform je odvozeno od vykonávat, konat. Gró performerství v 60-70 letech je Lips pf Thomas od Mariany Abramovič. Vyřezávám-li si na kůži znak, či cokoli jiného - krvácím, to je fakt. Ležím-li na ledu, který se pode mnou rozpouští - mrazí mě to a znehybňuje mi to tělo, to je fakt. Vypiji-li za představení láhev vína - jsem opilý, to je fakt. Proto jsem použila slovo pravdivý. Performer nehraje, nýbrž koná.

Mezi nejvýraznější performer skupiny patří Vídeňský akcionismus a Marina Abramovič. Umělci, kteří jdou do slova s kůží na trh. Riskují, jdou za hranice svých možností, bojují za svobodu, jdou za hranu zákona. Dokazují svou nahotou a svým fyzickým nasazením vlastní svobodu. Performeři ve mě vyvolávají další otázku a to, kde jsou hranice umění.

Performeství беру jako další část umění, které zahrnuje demonstraci, protest, provokaci, hledání a někdy také překračování hranic.

Za výrazné české performery se dá považovat skupina Ztohoven. Jejich nejznámější projekty: Mediální realita (atomový výbuch v pořadu Panorama), Občan K (falešná identita). Poslední a nejznámější kauzou je Prezidentovo špinavé prádlo (Rudé trenky nad Pražským hradem) skupina vyvěsila červené trenýrky místo prezidentské standarty 19. září 2015 v Praze. *Podle nich představují „standartu muže, který se nestydí za nic.“ Po činu zveřejnili prohlášení, ve kterém kritizovali například údajný příklon prezidenta k diktátorským režimům nebo jeho vulgarismy v živých přenosech.*<sup>5</sup> Tím se dostali do podvědomí u nás i v zahraničí, mluví se o nich. Kauza je veřejná a tím vlastně mise vydařena. Podstoupili tím risk sestřelení hradní strážní i možnost vězení. Performeství je jistý druh adrenalinu.

Ne všichni co dělají alternativní divadlo či současný tanec jsou performeři. Ne všichni chtějí provokovat nebo jít za hranu zákona. Proto prosím nechme toto pojmenování těm, kterým opravdu patří.

---

<sup>5</sup> Dostupné z [http://zpravy.idnes.cz/clenove-ztohoven-obzalovani-z-vytrznictvi-fe6-/domaci.aspx?c=A160523\\_135028\\_domaci\\_fka](http://zpravy.idnes.cz/clenove-ztohoven-obzalovani-z-vytrznictvi-fe6-/domaci.aspx?c=A160523_135028_domaci_fka)

### 3. Trénink - Technika

„Čistě živelné umění nikdy nepřivede umělce k takové vyspělosti a zralosti, k tak vrcholnému účinku jako umění, které staví na pevných technických základech a na prohloubených znalostech předmětu tvůrčí práce, jakož i prostředků výrazových i technických, jimiž operuje. Vědecký podklad rozvíjí možnosti každé práce, zvyšuje její produktivnost a usnadňuje ji, protože dovede oddělit podstatné od vedlejšího a stavět na něm organicky. Řemeslný základ tanečního a z části i hereckého umění je pohybová technika(...).“<sup>6</sup>

Hledala jsem knihu, která je pro tanečníky řekněme svatým písmem. Obrátila jsem se na přední divadelní a taneční publicistku Ninu Vangeli. Podle mých zkušeností se tanečníci nijak zvlášť neupínají. Zkusit to můžete třeba se Slovníkem divadelní antropologie.“ odpověděla Vangeli. Hledala jsem knihu, která je pro herce svatým písmem. V oblasti herectví jsem hledala odpověď u divadelní teoretičky a kritičky Jany Pilátové. Její přímá odpověď zněla: „Tu "svou" knihu si musí každý herec/tanečník/člověk objevit mezi stovkami těch knih, ve kterých hledal odpovědi na své otázky. Některá k němu promluví.“ Podle mých zkušeností se tanečníci k žádné knize opravdu nijak neupínají a ani herci ne. Kdyby tomu tak bylo, moje odpověď by byla jednoznačná. Knihu, kterou jsem měla nespočetněkrát v ruce a o které mluví snad každý divadelní teoretik a všichni v oboru ji znají, je opravdu, jak zmínila Nina Vangeli Slovník divadelní antropologie. Proto se v této části budu zabývat jednou z kapitol právě onoho slovníku.<sup>7</sup>

Konkrétně v kapitole *technika* od Marcela Mause se můžeme dočíst o tělesných technikách od porodu po reprodukci nového jedince. Já tomu rozumím tak, že herce či tanečníka je nutné naučit zpět přirozenosti a správnému postavení těla. Například, když se zaměříme na miminko: jak si hraje, sedí naprosto rovně na sedacích kostech a postupem času se tělo začne povolovat do pohodlných poloh. Nebo když pošimráme kočku, která leží na zádech, její tělo se začne rolovat na druhou stranu zcela postupně, obratel po obratli. To se tanečníci/herci učí hodiny a hodiny, jen proto, aby dosáhli návaznosti pohybu, který je pro zvířata tak přirozený.

---

<sup>6</sup> KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Základy pohybové průpravy Tanečníka a herce*. Praha: Orbis, 1956, s. 6.

<sup>7</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav, 2000.

My jsme nejspíš vlivem společnosti, naší pohodlnosti a vývojem techniky, která nám zrychlila naše životy (pošta - sms, schůzka - email, peníze - bankomat,...) Přišli jsme o přirozenost. Již nepracujeme na zahradě, ale chodíme do fitness centra, kde nepřírozeně mordujeme naše tělo vysokým závažím. Je mnohem přirozenější porýt záhon, než zvedat 100kg na bench press. Z toho, jak většina lidí dnes používá tělo, vznikají chyby a vady správného a zdravého držení těla.

Nejčastěji je to v oblasti páteře, zvětšená krční nebo bederní lordóza, větší naklopení pánve vůči ose než má být, špatné postavení chodidel (např. nošení podpatků, platformových bot, u klasického baletu používání baletních špiček). Toto všechno je důvodem, že váha chodidla je více na vnitřní nebo vnější straně. A od chodidel už se staví postavení těla jako celek. Kolena tedy nesměřují nad druhý a třetí prst a tím se ničí kolena, která jdou do tvaru O či X.

Proto je technika správného držení těla herce a tanečníka velmi důležitá, aby mohl konkrétně a čistě předávat informaci/zprávu z jeviště do hlediště. Jde o to, aby si uvědomil přítomnost svého těla, správné držení těla a ekonomickou práci s ním. Správné držení těla je zorganizování těla, které respektuje funkcionální anatomii, fyzikální zákony a rozvíjí všechny významy, které tělo nese.

### Máme základní osový systém

- vertikální osa - protahovaná do výšky
- 2 horizontální osy - spojnice kyčelních kloubů a ramenních kloubů
- nožní klenby - příčná a podélná

Čím větší množství (jakýchkoliv) os si tanečník/herce dokáže představit, tím lépe dokáže své tělo ovládat a používat ho.

### Principy pro správné držení těla

- osový systém viz. výše
- otevřený hrudník
- 2x esovitě zakřivená páteř (krční lordóza a hrudní kyfóza )
- střed těla - břišní svaly zatáhnout dovnitř s představou, že je přimykáme k páteři, žebra dovnitř, zatáhnout hýžděové svaly
- pánev- základní postavení pánve je mírně vyklopené vpřed
- hlezenní kloub - správná osa, řídí se podle postavení kolene - koleno je nad druhým a třetím prstem. Předozadní směr kolena, ani ne pokrčený, ani ne prolomený.

Takovéto správné držení těla nám umožní předejít mnoha nemocem, zvyšuje sociální inteligenci, citlivost k životnímu prostředí, jasnější komunikaci a možnost tvořit si postavu skrze tělo.

Vrátím-li se k Maussovi, ten popisuje v knize, *Slovník divadelní Antropologie*, že postavení páteře v různých divadelních formách je různé. „Když pozorně sledujeme herce *pekingské „opery“* můžeme si všimnout, jak je jeho páteř protažena do výše, zatímco postava japonského divadla *nó*, se vyznačuje lehkým zakřivením v horní části hřbetní struny a podsazenou pánví.“<sup>8</sup> A tito tanečníci/herci mají vědomí o správnosti držení těla. Ale jejich divadelní forma je natolik nevšední, že se to poté může projevit i do jejich všedního života. „Každá ne-všední, nekaždodenní technika je důsledkem změn těžiště, obvyklého v každodenní technice. Změna těžiště se podstatným způsobem odráží v držení páteře, tedy ve způsobu, jakým se vzpřimuje horní část těla a jakým způsobem člověk drží pánev, to znamená ve způsobu chůze a přemísťování v prostoru.“<sup>9</sup>

Herec/tanečník může svou představu o charakteru postavit tak, že ji převede do těla, jakmile dostane postavu do těla, začne jeho postava jednat sama. Chovat se. Například pokud od rána budeme chodit se shrbenou páteří, budeme se stahovat do sebe a vystrkovat na své okolí hrb (pro nás to může být ochranný erb), budeme komunikovat smutně a ponuře. Na naše okolí budeme působit jinak, budeme vyzařovat jinou energii a budeme se jinak cítit. V divadle může tento fyziologický jev být záměrem (např. kulhání, postavení páteře, tik, ochrnutá ruka). Všechny zákonitosti správnosti držení těla se dají porušit, ale musí se o tom vědět a musí to mít choreografický či režijní záměr.

Je tedy zcela jasné, že materiál, z kterého tanečník i herec tvoří, je lidské tělo.

---

<sup>8</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 232.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 232.

### 3.1 Dovednosti

Na základní škole jsem měla jednu velmi oblíbenou počítačovou hru The Sims. Nejenom, že jsem tam pochytila základní anglické slovíčka, ale zůstala mi z toho jasná představa se kterou pracuji dodnes. Znáte tu hru přece. Vytvoříte si postavu dle vašich představ, dáte jí znamení dle horoskopu (ona se dle obecnosti horoskopu vážně tak chová). Vždycky mě ta hra něčím fascinovala. Vytváříte si další a další identity - jako v divadle. Postavíte dům a začínáte "žít cizý/jejich/vaše/další životy". Dole v liště máte takzvané dovednosti nebo-li skills, které se pohybují na stupnici 0 - 10, můžete je naplnit dle aktivity vaší postavy (Simíka). Svého simíka jsem dávala hodně číst. Nebavilo ho to, ale postupně si to zamiloval a dovednosti ve vzdělání mu narůstaly. Chtěla jsem, aby měl taky výbornou fyzickou kondici a tak jsem ho dávala cvičit, že mi únavou padal do postele. Nezanedbávala jsem ani komunikaci před zrcadlem, nacvičování gest a mimiky aneb cvičení charisma. Hraní stolních her pro rozvíjení logiky. Vaření, hra na hudební nástroj, malování a vybavení si domu vlastními obrazy, protože to nám plnilo ikonu s dovednostmi v kreativě. Na ikonách dovednosti jsem si nechávala opravdu hodně záležet. Možná proto, že jsem to přetransformovala do vlastního života. Představuji si, že když jdu do divadla, či do galerie, ikona kultura se mi plní. Pokud si ráno jdu zaběhat, stoupne mi bod ve fyzické kondici. Tahle představa mě provází od dob základní školy a myslím, že už mě nikdy neopustí. Dokonce ve skutečném životě skills ztrácím, ku příkladu když dlouhou dobu zanedbávám knihu, nebo návštěvu galerie, body mi klesají.

Tanečník by měl vlastnit zcela naplněnou ikonu těchto dovednosti: technika tance, mobilita těla, zdravý životní styl, kreativita, charisma, energie, teorie o tělu a dějinách umění, přehled v kultuře. Od doby kdy jsem přisedlala na obor herectví se mi ikony rozšířily především o práci s textem a správného používání hlasu.

### 3.2 Skills herce

Herec k tělesné technice musí přidat techniku hlasovou.

„Jevištní mluva je velmi široká: patří k ní nejen zvládnutí základních zásad techniky mluvené řeči, tj. správné zacházení s dechem, hlasem a návyk přesné artikulace, ale i ovládnutí pravidel spisovné české výslovnosti a jejich tvůrčí, umělecká aplikace v daném hereckém výkonu. Umění jevištní řeči spočívá však také v dokonalé znalosti mateřského jazyka, pochopení diferencované mnohostrannosti a jeho fungování.“<sup>10</sup>

Základní složky, které se podílejí na vytváření lidské řeči:

- profesionální vedení dechu
- tvoření hlasu a přesná artikulace
- pravidla spisovné výslovnosti
- práce se souvislým textem
- rozvíjení a upevňování získaných návyků dechových, hlasových, artikulačních a aplikace pravidel spisovné české výslovnosti
- Mluva
- Řeč je prostředkem hercova umění, prostředkem nezbytným a od divadelního umění neodmyslitelným. Prostřednictvím řeči se realizuje slovní jednání na jevišti. Je třeba, aby herec dobře znal tento prostředek, jeho vlastnosti a zákonitosti, jeho úlohu ve skutečném životě, ve vývoji společnosti i jeho zvláštnosti na jevišti.<sup>11</sup>

Jak již jsem se zmínila výše u tanečníka, ale také u herce je správné držení těla velmi důležité, aby mohl konkrétně a čistě předávat informaci/zprávu z jeviště do hlediště. Návrat k přirozenosti. Herectví tuto přirozenost vyhledává nejen v řeči těla, ale také v jednání na jevišti. Pro herce je v podstatě nejlepší, působí-li jeho výkon na diváka samozřejmě a pravdivě. Jeho chůze, způsob vyjadřování, zvýšení hlasu, sednutí si a opětné vstávání. Když se mezi herci řekne: „ Nic nedělá a je to ono!“ Tak to je přesně to, co všichni hledají, to je to o co herec usiluje. Přirozenost, žádné přehrávání, obelhávání, ale konkrétní a čisté jednání. Nejhorší a jedna z nejčastějších poznámek režiséra: „Nehraj!“ Po této poznámce se většina hercům sesype všechno, co doposud na zkouškách a na své postavě vystavili a nevědí jak dál.

---

<sup>10</sup> HŮRKOVÁ - NOVOTNÁ, Jiřina. *Základy jevištní mluvy I.* Praha: SPN, 1984, s. 9.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 12.

Nejúčinnější cvičení, lépe řečeno sebeoklamání, které v obou oborech platí (mám vyzkoušeno), je zaměstnat hlavu natolik aby nestihla vymýšlet.

V tanci: Představte si, že jste v pralese, kde je vysoké a husté roští, vaše ruce jsou mačety a vy jimi prorážíte celý prostor. Nepředstavujte si, že jste v pralese. Budte v něm. Tohle cvičení jsem absolvovala v první ročníku na Duncan centru, po několika minutovém snažení jsme byli zastaveni, že to není ono. „Poškrábejte si ruce, co nejvíc to jde.“ Považovala jsem to za bláznovství, ale jakmile jsme se do toho opět pustili s naostřenými „mačetama“ mělo to ten pravý „drive“. Někdy stačí málo, aby naše představa byla konkrétnější.

V herectvím: Vedete-li dialog s partnerem zkuste u toho hrát pexeso. Vaše hlava nebude mít čas vyhrávat si s intonací, obočím či postojem. A vy budete přirozeně jednat.

Jedno z obecně známých „zaměstnání hlavy“ je, že si sám herec zadává úkoly. Hrej zamyšleného - snažím se vypočítat kolik je  $349 \times 3$  a v tu chvíli jsem opravdu zamyšlená.

I když stále píši o umění, které by mělo být pro diváka nevyzpytatelné a nedořečené, herec či tanečník musí vždy vědět, o čem hraje a o čem tančí. Jaký je jeho záměr. Jen tak bude mít představení smysl a bude pro diváka přínosným. My přece chceme, aby představení diváka nenechalo lhostejným. Aby to v něm vzbudilo otázky a touhu porozumět. To však dokážeme pouze tehdy, pokud my samy jsme přesvědčeni o čem hrajeme či tančíme.



## 4. Proces tvorby

Níže jsem vybrala dvě ukázky, které píšou o vzniku představení. Jedna z nich pojednává o vzniku choreografie, druhá o vzniku divadelního představení. Záměrně uvádím autory až níže. Zkuste samy odhadnout, která tvorba je která. Slovo herec a tanečník zaměňuji za *realizátora*. Choreografa a režiséra za *umělce*.

Když píše jistá *umělkyně* o zkoušce, představuje si realizátory jako astronauty a sebe, umělce, jako kontrolní věž. Astronauti jsou ztraceni v prázdném prostoru, motají se, zmateně zachytávají všemožné signály a snaží se o nich podávat zprávu kontrolní věži, která zase zpětně jednoduchými příkazy ovlivňuje akce astronautů, pomáhá jim orientovat se.<sup>12</sup> „Zkušenost astronautů je sdílená, podstupují tuto cestu do neznáma pro blaho celého lidstva.“<sup>13</sup>

Realizátor na zkoušce není pasivní. Je naprosto přítomen celou svou bytostí. Jsme součástí jednoho živého organismu a tím je tvorba, zkouška, proces

„Musí být vždycky někdo, kdo přijde s myšlenkou, s nápadem, s obrazem a s touhou něco vyjádřit. A samozřejmě i s hudbou, se kterou chce pracovat. Na druhé straně je ale samozřejmostí, že skupina lidí, pro kterou má dílo vzniknout, nebude pasivně přihlížet a čekat na povely, ale že bude spolupracovat a souznít s myšlenkou. To s sebou vždy nese nutnost volby: souzním – li, spolupracuji, nesouzním – li, odcházím. Pak tedy představení vzniká za spolupráce všech realizátorů, avšak umělec je vždycky ten, který zodpovídá za práci a její výsledek. Ovšemže míra spolupráce s umělcem je případ od případu jiná. Někdy se k ní nepřistoupí vůbec, někdy se naopak netvoří jinak. To záleží na povaze skupiny, na míře její profesionality a momentálním rozhodnutí.“<sup>14</sup>

Uznávám, u druhého příkladu, jelikož je více konkrétní mě mohla prozradit zmínka o touze něco vyjádřit. Ale když se na tyto dva příklady podíváme, vidíme vznik jako spolupráci všech. Ani na jednom hracím poli nejsou pasivní realizátoři. Vždy se aktivně podílejí, vkládají kus své osobnosti a nad nimi je umělec, který má nad tím dohled. Proces tvorby je o spolupráci a naprosté důvěře, ať se jedná o jakékoliv umění.

---

<sup>12</sup> HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. Praha: NAMU, 2012, s. 111.

<sup>13</sup> BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s. 97.

<sup>14</sup> NOVORYTOVÁ, Jana. *Eva Blažíčková – tanec jako životní postoj (Bakalářská diplomová práce 2010)*. Nepublikovaný rozhovor s Evou Blažíčkovou. Archiv autorky. Praha: 2009

## 4.1 Tvorba herce

Každý člověk má svou sociální roli. Každý jich „vlastníme“ hned několik a díky rolím od nás společnost očekává určité vzorce chování. Přibližme si to na malém příkladu. Takový běžný student: má rodiče, přátele, spolužáky. Je tedy synem, kamarádem, studentem, přítelem, brigádníkem... Od každé této role se očekává jiný vzorec chování k okolí.

„Sociální role je očekávaný způsob chování, který se váže k určitému sociálnímu statusu. Jedná se o přijatá pravidla jednání, která mají fixační a operativní funkce umožňující instrumentální, expresivní a integrativní řešení problémů.“<sup>15</sup>

Můžeme se se sociální rolí ztotožnit, odmítnout ji nebo k ní naopak zachovat chladný odstup. Sociální roli má tedy každý z nás a nemusí být stejně pravdivá stejně jako role divadelní, můžeme hrát roli i v běžném životě jako herec hraje svou roli na jevišti.

Mimésis - napodobování. Dle Aristotela (348–322 př. n. l.) je napodobování samotnou podstatou umění. Od raného věku se napodobováním učíme. Napodobujeme rodiče. Ze školky si většinou každé dítě přinese nové manýry, které pochytí od tamních kamarádů. Co je teda na herecké práci tak zásadní? A jakto, že ji nemůže vykonávat každý z nás?

Základem herce pro vytvoření divadelního představení je text. Text zpřítomníme a vdechneme mu život slovem. Slovo použijeme v situaci, kterou je potřeba převést do divadelního jazyka. Při zkoušení představení *Objevení nebe*<sup>16</sup> jsme se dostali do fáze, kdy jsme zkoušeli zda je text opravdu potřebný. Bez textu se nám však malovaly pouze sofistikované nicneříkající obrazy bez divadelního přesahu. Bylo složité převést na jeviště tak obsáhlý román jako je *Objevení nebe* od Herryho Mulische. Myslím, že i z tohoto důvodu má představení tolika vrstev. (Loutkový svět, tanec, zpěv, techniku, úryvky textu, odosobněné dialogy). Na tomto představení můžeme vidět, že hercova práce není pouze o práci s textem a jeho memorování. Je potřeba obstát ve všech uměleckých sférách. Je třeba cvičit fyzicky, aby byl herec dostatečně zdatný, ohebný a aby dokázal zahrát vlastně cokoliv. Je třeba, aby herec měl dostatečnou hlasovou techniku, aby dokázal obstát v jakémkoliv divadelním prostoru.

---

<sup>15</sup> KOLEKTIV AUTORŮ, *Velký sociologický slovník II*. Praha: Karolinum, vydavatelství Univerzity Karlovy, 1996, s. 943, 944.

<sup>16</sup> Incenace: MAZÚCH Braňo, *Objevení nebe*. Praha: Divadlo Disk, 2016.

## 4.2 Tvorba tanečníka

Základem pro tvorbu současného tance je improvizace. Její důležitost zdůrazňovala již Isadora Duncanová. Tělo je velmi chytré, a pokud ho necháte improvizovat, volně pohybovat ukáže vám nové směry a způsoby tvorby, ale musíte vědět, co chcete vyjádřit. Tanec je svobodný. Abstraktní. Prchavý. Nestálý. Probíhá v něm neustálá změna. Je to energie. Myšlenka. Divák je svobodný. Jeho představivost může pracovat na plné obrátky.

Ten pocit, kdy něco nejde vyjádřit slovy. Protože kdybyste to řekli nahlas, nebo to napsali na papír, stane se z toho pouhá informace. Odtud přišla a stále přichází touha vyjadřovat se tancem. Uvedu konkrétní příklad na mé tvorbě sólového představení. Měla jsem noční můry. Řekněte si to nahlas: „Měla jsem noční můry“ najednou to zní velmi banálně, na rozdíl od konkrétního prožitku ve snu. Rozhodla jsem se s tím vypořádat skrze tanec. Přenést můj každonoční zážitek někomu dalšímu - divákovi. Vyzkoušet si, zda je možné zatančit něco, co je mi tak blízké. Docílit toho, aby se divák u toho cítil stejně jako se u toho cítím já, když se mi to zdá. K představení jsem si vytvořila vlastní hudbu. Aby to bylo co nejvíce autentické, chodila jsem na půdu školy nahrávat zvuky praskající půdy. Základem se mi stal zvuk elektroměru. K tomu přibylo bouchání dveří a smích spolužáku běžících po schodech. S touto hudbou jsem tvořila půl roku a jinde než na sále jsem si ji zapnout nedokázala, protože mi naháněla hrůzu. Ještě před tím než jsem začala tvořit hudbu, jsem si rozepsala přibližný koncept, odkud a kam se choreografie bude vyvíjet. Je velmi důležité vědět veškeré informace o tématu, které budeme či chceme zpracovávat. Například představení založené na faktech vyžaduje pečlivé nastudování všech dostupných informací. Zjistila jsem si tedy, jak probíhají fáze spánku. Proč se nám zdají sny. Co znamenají. Co se děje s našim tělem, když spíme. Základem mé tvorby je myšlenka a dostatečné množství informací. Pomocí vypracovaného konceptu jsem dospěla k závěrečné choreografii. Nedílnou součástí každého představení je kostým. V tanečním světě jde o kostým, který tanečnickovi nebrání ve volném pohybu a také dotváří atmosféru představení. Spadá tak pod scénografickou složku výsledného celku stejně jako světla. Může však být kostým, který pohyb tanečníka omezuje. Typickým příkladem je Triadický balet.

V Laťkovém tanci (1927) měl tanečník na končetinách přivázané laťky, které je prodlužovaly a bránily tanečnickovi v plynulém pohybu. Ve Skleněném tanci (1929) nosila tanečnice na hlavě skleněnou kouli, kolem ramenou měla zavěšeno několik malých skleněných koulí, na sobě něco jako skleněnou sukni, tj. kruh a na něm visící skleněné pruty, v levé ruce držela zavěšenou velkou skleněnou kouli a v pravé ruce

skleněný předmět připomínající vinnou `násosku'. Pohyb tanečníka/tanečnice byl usměrňovaný vždy s ohledem na kostým.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Dostupné z <http://edicedisk.amu.cz/cs/archiv/rocnik-2007/disk-19-brezen-2007/schlemmerovy-performance-v-bauhausu>

## 5. Představení

Vrátím-li se k rozdílu divadelního představení herce a představení tanečníka, je to v před-stavení divákům. To co divák uvidí a jakým klíčem bude číst a otvírat brány metafor. „*Učinit představení srozumitelným* neznamena plánovat objevy, ale navrhovat, vytyčovat břehy, kolem nichž bude divák a jeho pozornost proplouvat, a pak na těchto březích nechat vznikat do detailů vypracovaný, mnohotvárný, nepředvídatelný život. Diváci budou moci v tomto životě uplatnit vlastní způsob vidění a uskutečňovat *své vlastní objevy.*“<sup>18</sup> Jak tyto břehy vytýčíme je zcela na nás. Jestli to bude tancem, malířským plátnem nebo slovem.

Na jedné přednášce jsem se setkala se spisovatelkou Petrou Hůlovou. Převážně mluvila o své tvorbě, ale také se jen tak mimochodem zmínila: Na taneční představení nechodím, protože tanci nerozumím.“ Tehdy se ve mě něco hnulo. Měla jsem potřebu ji to vysvětlit. Přesvědčit ji. Byla jsem připravena bojovat za to, že navštěvovat taneční představení je velmi důležité a obohacující. Zpětně jsem si uvědomila, jak dlouho trvalo mě, než jsem si dokázala vytvořit názor a pochopit tanec jako vyjadřovací prostředek. Je to jako s výtvarným uměním. Při první návštěvě galerie málokdo porozumí významu uměleckého díla. Čím více člověk navštěvuje galerie, dívá se na obrazy (ať už abstraktní či konkrétní), začne v tom nacházet smysl i zálibení.

Dodnes si vzpomínám na mé první setkání s tanečním představením současného tance. Bylo to v rámci Tance Praha 2008. Izraelský soubor Kibbutz Contemporary Dance s představením Ekodoom mě dostal do naprostého tranzu. Fascinovaně jsem se nechala vtáhnout do děje a stala jsem se součástí něčeho obrovského. Tohle bylo úplně něco nového a naprosto to uchvátilo nejen mě, ale všechny návštěvníky Janáčkova divadla Brno. První obraz byl o tanečnici v kobce, z níž vyrůstal zelený strom. “Metafora svázanosti člověka s přírodou.” Následovala scéna defiltujících řad lidí. “Vojáci, pochodující roboti.” Pohybová dynamika a vitální tělesnost tanečníků mě držela v pozoru až do konce. Podstatnou roli sehrála rocková hudba. Skutečné zklidnění přinesl až závěr s padajícími vločkami. Na konci představení otevřeli scénu tak, že bylo vidět do zákulisí. “Aby zdůraznil že je to hrané, nebo snad ne?” Interpretace zůstala na divákovi. To byl pro mě největší objev s kterým jsem začala navštěvovat další a další představení.

---

<sup>18</sup> BARBA Eugenio, SAVARESE Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 256.

## 6. Je pro tanečníka těžké stát se hercem a naopak?

Tanečník, který prošel taneční konzervatoří nebo taneční přípravou má pro jeviště víc než zdravý základ. Tím nemyslím nic jiného než - existenci na jevišti a způsob používání vlastního těla. Dívá se na tělo jako na materiál. Je zvyklý své tělo tvarovat a přizpůsobovat podmínkám choreografa. Hudbu vnímá jako svého partnera stejně jako partnera tanečního. Teoreticky by se dalo říct, že jeho tělo je vybaveno hrát. Přidejme tanečníkovi práci s textem, slovo, výkřik, dialog. Najednou je to odzbrojené nahé tělo stojící uprostřed ničeho. Mohu-li mluvit za sebe, je to jako když stojím uprostřed rozpálené pouště a jsem nahý. Potřebuji vodu, abych mohla promluvit. Potřebuji jistotu, že to co budu říkat není zbytečné a že to má smysl. Že je opravdu nutné větu vyslovit, protože tanec najednou nestačí. Chci být konkrétní. Chci, aby mě slyšely všichni. Aby mě pochopily a ponořili se se mnou do světa divadelního jazyka.

Prakticky. Slyšeli jste někdy tanečníka, který neprošel hereckou přípravou, promluvit na jevišti? Ono to většinou bere veškerou pozornost, protože jakoby to najednou nebyl on, jakoby to do toho představení vůbec nepatřilo. Pokud má však vyjádřit emoci výkřikem, syčením, dupáním, funguje to, stále jsme na neverbální vlně. Pořád tam může pracovat divákova fantazie.

Herec, který prošel hereckou konzervatoří nebo hereckou přípravou by měl mít základní přípravu pohybu a naprostou jistotu ve slovním projevu. Předpokládám, že dokáže používat nebo má aspoň ponětí o tom co je práce s energií, těžištěm a osovým systémem. Má prostorovou představivost. A pokud chce rozvíjet svůj pohybový materiál v herecké akci musí tuto vlastnost, kterou má někde v podvědomí rozšířit.

Příklad takového hercetanečníka můžeme vidět v představení Proces v choreografii: Dory Sulženko Hoštové, ve spolupráci s hercem Janem Čtvrtníkem. Na otázku proč si Dora Hoštová vybrala netanečníka odpovídá: „Mám ráda výzvy, vybrat si netanečníka, to byl úkol. Pole neorané, ale zároveň něčím nezkažené! Druhá věc je, že pracujeme také trochu divadelně, nejen s pohybem, proto jsem potřebovala někoho, kdo na jevišti vládne nejen tělem, ale i mluvou.“<sup>19</sup>

Odpověď Dory Hoštové ve mně vzbuzuje další otázky. Na kolik je důležité zabývat se divadlem či tancem, proto abychom mohli profesi vykonávat? Dora Hoštová si do svého představení vzala netanečníka, ale herce jelikož v představení používá divadelní principy.

Představení Špalíček také pracovalo s netanečníky. „Špalíček je výsledkem více než roční práce neškolených dětí několika pražských základních škol, studentů

---

<sup>19</sup> Dostupné z <http://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/hodne-kolegu-se-v-procesu-najde-rika-dora-sulzenko-hostova/r~4d13ab4e851211e4b98c002590604f2e/>

Konzervatoře Duncan centre a tanečních profesionálů. Tento ojedinělý přístup byl inspirován úspěšným berlínským projektem Rhythm is it!(...)"<sup>20</sup>

V národním divadle jsme mohli zaznamenat představení Všechn sex mého života. Od režiséra Darren O'Donnell, který obsadil obyvatele starších 65 let z Oldenburgu a Prahy. Obyvatele - nebyly to herci. Něco mi říká, že je to ono hledání pravdy co herci a tanečníci ve své tvorbě hledají celý život. Režisér může autenticitu hledat právě v lidech nepolíbených divadlem. Ať už Jan Čtvrtník v představení Proces nebo studenti Pražských základních škol v projektu Špalíček. Či obyvatelé Oldenburgu a Prahy.

Všichni tito lidé stáli na jevišti bez předešlého vzdělání a bez nároku stát se herci či tanečníky. Jejich projev není svázaný či omezený snahou směřovat k nějakému stylu, řídit se modními uměleckými trendy a normami, ale vyzařuje zcela spontánně z nitra tvůrce, jeho vnitřního imaginativního světa. Je to spíš neodkladná a nutková potřeba samotného autora, osobní zpověď, vypořádání se se světem a sebou samým.(...)"<sup>21</sup>

A takovou osobní zpověď můžeme vidět i u profesionálních souborů, jakými je například 11:55. V představení Regulace intimity se nám v podstatě svěřuje 12 herců. Všechno co říkají je pravda. Jsou to jejich vlastní zkušenosti, zážitky a tajnosti.

Představení mě donutilo zamyslet se nad hereckou prací tohoto představení. Myslím, že záměrem režiséra Jiřího Havelky nebylo utvořit z divadelní zkoušky psychologickou terapii. Ač víme, že divadlo od toho nemá mnohdy daleko. „Hranice dělí uměleckou činnost s terapeutickým účinkem a terapii s uměleckým přesahem je velice křehká.

Metodu terapie divadlem lze v praxi uplatňovat v širokém pojetí od psychodramatických technik (uzavřené neveřejné skupiny) až po autentickou hereckou, divadelní tvorbu s reálně přítomnými uměleckými ambicemi, kde terapeutický efekt není nutně prvotním záměrem, jemuž se tvůrčí skupina nechtěně podřizuje, ale stává se naopak zákonitým výsledkem nastalé ryzí divadelnosti tvůrčího aktu.<sup>22</sup> Profesionalita souboru 11:55 v tomto konkrétním představení tkví v: reprízování. Jelikož jsem představení viděla vícekrát. Věřte nebo ne, Johana Matoušková se za povídání vtipu stydí vždy stejnouměrou. I když to na diváká záměrně působí, že se to děje právě teď je to dokonale nazkoušené představení při kterém máte pocit, že regulují intimitu právě teď před vaším zrakem.

Další jsou lidé, kteří umělecky tvoří, ale neprošli žádným příslušným vzděláním. „Většinou se jedná o díla tvůrců s nějakým znevýhodněním - handicapem,

---

<sup>20</sup> DOHNALOVÁ, Lenka. *program Špalíček*. 2009

<sup>21</sup> KLÍMA, Miloslav a kolektiv. *Divadlo a interakce VI*. Praha: *Pražská scéna*, 2012, s. 89

<sup>22</sup> KODETOVÁ, Vendula. *Divadlo a terapie*. (Diplomová práce) Praha: DAMU, 2002, s.16

psychickým, fyzickým nebo mentálním postižením, nebo třeba jen ocitajících se na okraji společnosti.”<sup>23</sup> Ale jejich vlastní tvorba má pro ně obrovský význam v hledání sebe samých stejně jako u herců, malířů a jiných umělců. Choreograf R.Meldoom je autorem výroku „Věřte, že tanec vás může změnit“. Ano, tanec nás může změnit. Ano, divadlo nás může změnit. Návšteva galerií v nás zanechává něco co může změnit náš názor tedy nás. Umění je otevřené. Je nevyzpytatelné, nedořečené. Nutí zájemce o něj, přemýšlet. Klade otázky, ale málo kdy odpovídá. „Divadlo je vždy o tom, co to znamená být v tuto chvíli naživu“.<sup>24</sup> Divadlo je přítomné a živé. Nutí nás se setkávat, i když společnost nás svým systémem už dlouhou dobu separuje a individualizuje. Divadlo je stále živé. Dělejme divadlo jinak jsme ztraceni.

---

<sup>23</sup> Tamtéž s 89

<sup>24</sup> Anne Bogart



## 7. Závěr

Cílem této práce bylo vyřešit otázku se kterou jsem se během svého studia na katedře alternativního a loutkového divadla Akademie múzických umění v Praze nespočetněkrát setkala. Zda jsem tanečnice, či herečka? Lépe řečeno, zda chci být tanečnice, či herečka. Tato práce mě dovedla k zamýšlení se nad tím, kdo tedy vlastně jsem a kým se chci stát. Vycházela jsem ze zkušeností, které se mi během studia na taneční konzervatoři Duncan Centre dostaly a ze zkušeností jež jsem získala po dobu tří let na Divadelní akademii múzických umění. Téma jsem si nevybrala proto, abych odsuzovala jednotlivé profese, nebo vynesla verdikt, která z nich je náročnější. Díky vypracování této práce jsem se mohla soustředěně zamyslet, v čem se obory spojují a v čem naopak rozcházejí. Kde se tanečnice v herectví cítí jako doma a kde musí ještě zapracovat.

Celá práce se nese v duchu úvahy. Neexistuje odpověď, zda jsme tanečníci nebo herci. Pokud tanečník začne cítit potřebu používat ve své práci herecký projev, může si být jist, že základ (empatické tělo) již vlastní. Musí si však ověřit jak autenticky dokáže pracovat se slovem. Protože pokud mu je přirozený pohyb je dobré si včas uvědomit, že vyjádřit se slovy tak, aby nám všichni rozuměli a všichni nás slyšely a náš projev byl uvěřitelný, není bez přípravy možné. Avšak mám zde jednu radu. Představivost. Jako tanečnice si představuji slovo jako pohybový motiv. Pohybový motiv, který musí být čistý, tedy vyartikulovaný a srozumitelný. Jako herečka si představuji pohyb jako slovo, které nese význam, protože každý pohyb, pokud je čistý a přesný nese význam.

Herectví a tanec je profese, na kterou je třeba se plně soustředit. Nedá se při nich sedět na dvou židlích, nejde přitom dělat něco jiného. Potom člověk ani jedno nedělá pořádně. Ale tanec není něco jiného, stále to spadá pod umění, stále je to umělecká činnost, která vychází ze stejně pevných základů jako herectví.

Všichni si ale myslí, že vždycky musíte dělat jen jednu věc. Dělat ji do té doby, dokud neumřete, ale já jsem si docela jistá, že to není pravda. Jsem svobodná a můžu si dělat, a já si budu dělat to, co chci, stejně jako vy. Chci být tanečníci, která se dokáže projevit i verbálně. Chci být herečkou, která dokáže vědomě pracovat se svým tělem.

## **8. Seznam použitých zdrojů a literatury**

BARBA, E., SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie O skrytém umění herců*. Praha : Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ)

BOGART, A. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007.

HAVELKA, J. *Zmrazit čerstvé ovoce*. 1. vyd. Praha : NAMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0

HŮRKOVÁ - NOVOTNÁ, Jiřina. *Základy jevištní mluvy I*. 1.vyd. Praha: Statní Pedagogické Nakladatelství, 1984.

KOLEKTIV AUTORŮ, *Velký sociologický slovník II*. svazek P-Z, Praha: Karolinum, vydavatelství Univerzity Karlovy, 1996, 1. vydání.

KRÖSCHLOVÁ, J. *Základy pohybové průpravy tanečníka a herce*. 1.vyd. Praha : ORBIS, 1956.

NOVORYTOVÁ, J. *BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE*, Eva Blažíčková – tanec jako životní postoj. BRNO: Masarykova univerzita filozofická fakulta, 2010.

KLÍMA MILOSLAV A KOLEKTIV. *Divadlo a interakce VI*. 1.vyd. Praha: Pražská scéna, 2012. ISBN 978-80-86102-75-7

## **9. Poděkování**

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce panu MgA. Vladimír Novák, Ph.D za odborné vedení a cenné rady, které mi ochotně poskytl v průběhu zpracování bakalářské práce.