
Historický exkurz do počátků taneční pedagogiky v Brně a profesionalizace tance



Kateřina Šalounová

The beginnings of dance pedagogy in Brno

Abstract: The paper attempts to map the forms and transformations of dance pedagogy in Brno from its beginnings, falling in the first half of the 20th century, leading from the activities of private dance schools of the 1st Republic through important personalities of dance pedagogy (e. g. Eliška Bláhová, I. V. Psota) to newly emerging and state-established dance education after the 2nd World War. Using Brno as an example, the text describes the transformation of private dance education into an official, state-controlled system in which the influence of Sovietization gradually prevailed. In this context, the text also tries to point out the connections with theatre productions, as the emerging dance education aimed to generate professionals in the field.

Keywords: dance, ballet, Brno, dance pedagogy, Eliška Bláhová, I. V. Psota, Jaques-Dalcroze, classical dance, academic dance, modern dance, dancers, dance conservatory, art education

Úvod

Taneční školství v Brně fungovalo za první republiky ve společném sociokulturním prostoru s baletními profesionálními scénami, ať už českými, nebo německými. Po druhé světové válce obě sféry, divadlo a taneční vzdělávání, tvořily základ soustavy tanečního umění. Vzájemně se ovlivňovaly, reagovaly na sebe a byly na sobě do jisté míry závislé.¹ Nově založená taneční konzervatoř od 50. let generovala mladé profesionály se specifickými tanečními a pohybovými návyky a estetikou pohybu, kteří následně tvořili základ souboru. Od schopností tanečníků a tanečnic se odvíjela podoba představení. Zkušení taneční profesionálové následně předávali kurikulum, tréninkové metody a části repertoárů dalším studentům. S vědomím této provázanosti se text zaměřuje na zmapování přístupů taneční pedagogiky převážně v období oficiálního ustanovení středoškolského tanečního oboru, popisuje podmínky vzniku profesionálního tanečního vzdělávání v Brně.

1. Taneční pedagogika v Brně před profesionalizací

Soukromé školy výrazového tance

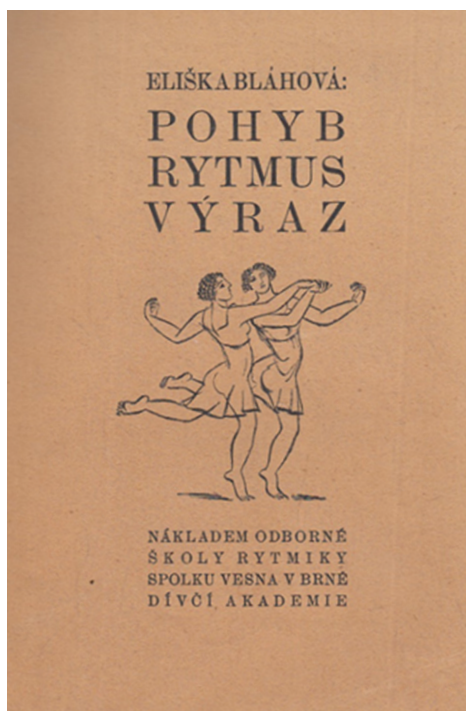
Taneční vzdělávání v Brně po druhé světové válce navazuje na situaci předválečnou a protektorátní. Než byla otevřena taneční oddělení pražské a brněnské konzervatoře, možnost odborně studovat tanec se nabízela v soukromých tanečních školách, jež byly zřizovány podle zákona z roku 1850,² „který nezajišťoval úroveň výuky. Oprávnění k vyučování podmiňovala odborná způsobilost, avšak pojem zahrnoval širokou stupnici kvality učitelské průpravy od krátkodobé návštěvy amatérského kursu až po několikaleté studium tanečního systému“³. Kvalita výuky tehdy kolísala. Z potřeby brněnské pedagožky, Jaques-Dalcrozeho žačky Elišky Bláhové (1884–1966), ji standardizovat byla v Brně při zemském úřadu v roce 1925 zavedena státní zkouška z rytmiky a gymnastiky. „Eliška Bláhová dokonce měla být první, kdo tuto zkoušku složil, a sama pak byla členkou zkušební komise.“⁴ Tanečníci a pedagožce šlo o všestrannou odbornou vyškolenost nejen po stránce praktické, ale i teoretické. Ve své knize *Pohyb, rytmus, výraz* doporučuje uchazečkám odbornou literaturu ke zkoušce z oblasti tělovýchovy, rytmiky, tance, pedagogiky, didaktiky,

¹ Pochopitelně fungovala určitá fluktuace umělců mezi divadly a dalšími tanečními školami (v Praze, Bratislavě, soukromými i zahraničními), avšak jádro brněnského ansámblu tvořili absolventi brněňští.

² Ladislav Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*. Diplomová práce. Praha: Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra tance, 2019, s. 155. Dostupné z: <https://theses.cz/id/bd544g/>.

³ Olga Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“. In: Konzervatoř Brno. *Sborník k 50. výročí trvání první moravské odborné umělecké školy*. Brno, Blok, 1969, s. 58.

⁴ Zuzana Smugalová. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1945–68*. Diplomová práce. Praha: Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra tance, 2007, s. 21.



Titulní strana knihy Elišky Bláhové
Pohyb, rytmus, výraz.

estetiky a psychologie.⁵ Pouze složení této zkoušky učitele na našem území opravňovalo k výuce taneční rytmiky, což zajistilo určitou úroveň škol. Úplný přehled o lokacích škol na Moravě ovšem neexistoval.

Spolu s rozšiřující se vlnou zájmu o výrazový tanec jak v umělecké, tak ve společenské sféře vystávala nutnost dalšího vzdělávání a prohlubování metodik, což vedlo v roce 1934 „ke zřízení Svazu Tanec–Rytmika–Gymnastika (STRG), jehož moravskou sekci tvořily mj. učitelky tanečních škol. Ve Svazu se pořádaly přednášky i praktické kurzy jako příprava státní zkoušky“⁶. Svaz spoluzaložil Emanuel Siblík,⁷ který převzal státní zkoušku pro taneční pedagogy pod svou patronaci.⁸

Za první republiky se v Brně učil tanec v rámci sokolského hnutí, v soukromých tanečních školách výrazového tance a rytmické gymnastiky (jednou z největších byla ta ve spolku Vesna) a v taneční škole Iva Váni Psoty. Ačkoliv se jednalo o organizace volnočasové, vzdělávající amatéry, na úrovni přípravy elévů byly s divadlem úzce provázané.

Ještě před vlnou rytmické gymnastiky Émila Jaques-Dalcrozeho byla v Brně praktikována metoda Bess Mensendieckové. Jako první ji do Československa přinesla Helena

⁵ L. Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*.

⁶ O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 58.

⁷ Emanuel Siblík. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.

⁸ Více v: Zuzana Karlíková. *Přínos choreografky Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. 2021, s. 36. Dostupné z: <https://theses.cz/id/8152pc/>.



Technika podle Bess Mensendieckové. Zdroj: National Library of Norway. Foto: T. F. D. Oslo

Vojáčková, absolventka brněnské filozofické fakulty a v tanci žačka Mensendieckové, jejíž systém uplatňovala ve své škole, otevřené v roce 1915. Od roku 1927 studovala a vystupovala v Londýně.⁹ Do Brna se Vojáčková zřejmě již nevrátila, jelikož jejími známými žačkami byly pražské tanečnice a pedagožky. Přístup Američanky a lékařky Bess Mensendieckové (1864–1957) vycházející z biomechanických a anatomických znalostí, je z hlediska medicíny považován za kinezioterapeutický, tedy takový, který léčí různé nemoci pomocí pasivní aktivity svalů (např. masáže) nebo aktivních tělesných pohybů (cvičení). S výukou baletu měla tato metoda společný prvek zrcadla, na rozdíl od většiny ostatních lekcí novodobých směrů, které kladly důraz na vnitřní prožitek. Prohloubení kinestetického prožitku skrze pozorování vlastního těla cvičícího ve spodním prádle ukazuje na techniku, budující zdravé sebevědomí ženy a kult těla. Jednalo se o směr nediskriminující, kalokaghatický, jehož cílem bylo zdravé tělo a prožitek a uvědomění přirozeného pohybu. Sekundárně tedy podporoval ženskou emancipaci, čímž propojil toto původně zdravotní cvičení s filozofií výrazového tance.¹⁰

⁹ Jana Holeňová (ed.) *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 359–360.

¹⁰ Karl Toepfer. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley: University of California Press, c1997 1997, s. 40–41. [online] Dostupné z: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft167nb0sp/>.



Technika podle Bess Mensendieckové. Zdroj: National Library of Norway. Foto: T. F. D. Oslo

Další známou českou taneční školu založila v roce 1921 Eliška Bláhová. Škola fungovala od roku 1924 jako samostatný obor umělecko-pedagogické odborné školy rytmiky spolku Vesna.¹¹ Bláhová vyučovala vlastní pojetí taneční rytmiky, které vycházelo z jejího studia u hudebního skladatele Gustava Charpentiera v Paříži a u Jaques-Dalcrozeho v Hellerau. Velice aktivně utvářela brněnský tanečně-vzdělávací systém. Ve Svazu moravských učitelek rytmiky pořádala krátkodobé kurzy a zvala na ně pražské i zahraniční choreografy a pedagogy výrazového tance. Vedení školy převzala v roce 1937 její žačka Heda Jungmannová-Kotisová, která se držela Jaques-Dalcrozeho a uplatňovala jej především v rytmické a tanečně-pohybové výchově dětí.¹² V období druhé světové války se vlivem vedení studentky medicíny Zdeny Mrázkové-Konířové, žákyně Jungmannové-Kotisové, škola při Vesně přeorientovala k systému Bess Mensendieckové.¹³

¹¹ Ivana Kloubková. *Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918–1945)*. Praha, SPN, 1989, s. 42.

¹² *Tamtéž*.

¹³ *Tamtéž*, s. 43.

Povědomí o Jaques-Dalcrozeho rytmické gymnastice v Brně rozšiřovala i skladatelka a klavíristka Margareta Kallabová (1888–1969).¹⁴ Brněnská Němka získala vzdělání nejprve na Státním dívčím lyceu ve svém rodném městě, poté ve hře na klavír ve Vídni a v letech 1912–1915 studovala v Hellerau u Jaques-Dalcrozeho rytmickou gymnastiku a následně skladbu a kontrapunkt v Praze. V Brně založila, neznámo v kterém roce, vlastní školu rytmiky, gymnastiky, tance a hudby, kterou provozovala až do roku 1945. Kallabová učila například Toninu Pavlovskou Klimeschovou, pozdější pedagožku brněnské konzervatoře.

Soukromou školu rytmiky a gymnastiky si v roce 1931 v Brně otevřela další z nastupující generace po své učitelce Elišce Bláhové Anna Šartová.¹⁵ Pracovala jak s dětmi, tak i s mladými dospělými, z nichž vytvořila i vlastní taneční skupinu vystupující v Redutě.¹⁶ Mezi její žáky patřily např.: Elmarita Divišková, Eliška Rybníčková, Marie Turková, Alena Zavřelová, Renata Poláčková, Vladimíra Kartousová.¹⁷

Určitou taneční, pohybovou a rytmickou přípravou procházeli v rámci svého odborného studia také posluchači herecké konzervatoře, na níž vyučovala v letech 1936–1947 rytmiku Karla Hladká (1897–?)¹⁸, pedagožka a tanečnice, provozující v této době již dobře zavedenou firmu – svou školu, zprvu zaměřenou výchovně a volnočasově (tanec, rehabilitace, kosmetika, kadeřnictví), postupem času orientovanou spíše k uměleckému projevu taneční skupiny (Kolektiv sólistek Karly Hladké)¹⁹ a dramaturgicky promyšleným choreografiím.

Škola Iva Váni Psoty

Psota školu²⁰ „klasického a baletního umění“ založil podle *Českého tanečního slovníku* v roce 1929,²¹ de facto spolu se svým nástupem na pozici baletního šéfa brněnského baletního souboru. Podle výzkumu Ladislava Beneše *Právní a organizační rámce soukromých*

¹⁴ *Tamtéž*, s. 42.

¹⁵ J. Holeňová. *Český taneční slovník*, s. 313.

¹⁶ I. Kloubková. *Výrazový tanec v ČSR. (Praha, Brno 1918–1945)*, s. 43.

¹⁷ J. Holeňová. *Český taneční slovník*, s. 313.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 96–97.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 96–97.

²⁰ „Od začátku činnosti měnila baletní škola místo svého působiště. Byly to např. prostory budovy bývalé tiskárny deníku *Rovnost* na Lažanském, nyní Moravském náměstí, vila Tugendhat, studentská menza na Cihlářské ulici č. 21, malý přízemní baletní sál Zemského divadla Na hradbách, současného Mahenova divadla, až posléze zakotvila ve velkém baletním sále administrativní budovy nynějšího Národního divadla v Brně ve Dvořákově ulici č. 11. V poválečných letech, díky svým známostem, dokázal Mistr Psota ve velmi krátké době zařídít rekonstrukci této vybombardované budovy a ve čtvrtém poschodí nechal vybudovat sály a zázemí pro baletní soubor divadla.“ Jitka Tázlarová. „Výročí Baletní školy I. V. Psoty v Brně.“ *Taneční aktualita*, 12. 9. 2019. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/vyroci-baletni-skoly-i-v-psoty-v-brne>.

²¹ J. Holeňová (ed.). *Český taneční slovník*, s. 12.

škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945 byla Soukromá škola klasického baletního umění I. V. Psoty v Brně „vzata na vědomí 8. 4. 1931 na základě § 10 císařského nařízení ze dne 26. 7. 1850, č. 309 ř. z.“²². Příčinou těchto rozdílných údajů mohlo být postupné budování školy nebo pozdější žádost o oficiální koncesi na Ministerstvu školství. Ostatně i většina pražských soukromých škol se registrovala u státních úřadů mezi lety 1929–1932.²³ Formálně sice škola fungovala jako soukromá, avšak Psotova dlouhotrvající taneční i choreografická angažmá v Zemském divadle v Brně propojovala obě instituce tak, že škola de facto fungovala jako příprava baletních elévů. Žáky školy I. V. Psoty byli pozdější sóloví tanečníci a tanečnice, jádro brněnského baletního souboru: Jiřina Šlezingrová, Jiří Nermut, Mira Figarová, Věra Vágnerová, Věra Avratová, Růžena Elingerová Asmusová, Olga Skálová nebo Zora Erbanová Doskočilová.

Psota sám, ostatně jako jeho další tři sourozenci, vyrůstal na tanečním sále své matky Anny Psotové, tanečnice a pedagožky, která provozovala taneční školu v Přerově. Dokázal vnímat potřeby baletního provozu a prostřednictvím své školy si později vychovával a podchycoval budoucí interprety baletního souboru. Osobně Psota školu vedl souběžně se svým brněnským angažmá v divadle, tj. od roku 1929 do 1932 a od roku 1936 do 1939. Za okupace byla škola, stejně jako divadlo, uzavřena. V letech, kdy působil Psota v zahraničí, ji vedla jeho sestra Ljuba Kvasnicová Psotová. Kromě ní ve škole pracovala například choreografka brněnského a později německého baletu Máša Cvejičová.²⁴

Náplň výuky vycházela podle Jitky Tázarové z „italské baletní školy ovlivněné předvaganovskou ruskou baletní technikou s důrazem na nuance tanečnosti, která neměla spočívat jen v návycích, ale měla být oduševnělá a procítěná, např. citěním hrudníku v temps-lié par terre při přechodu z pózy croisée devant přes IV. pozici do pózy croisée derrière nebo vnímáním diváka při obratu“²⁵.

Prvorepublikové kurikulum soukromé Psotovy školy bylo tedy dědictvím italského stylu, potažmo metodického systému Enrica Cecchettiho, který si Psota osvojil během angažmá v Les Ballets Russes de Monte Carlo v letech 1932–1936. Tento způsob tréninku již na tanečním sále cílil na diváka a připravoval interprety na roli ne primárně technikou, ale především emočně a herecky. Vycházel přitom z vědomého budování vztahu tanečník–divák. Kombinoval živou práci horní části trupu s technickou přesností dolních končetin v malých a středních skocích.²⁶

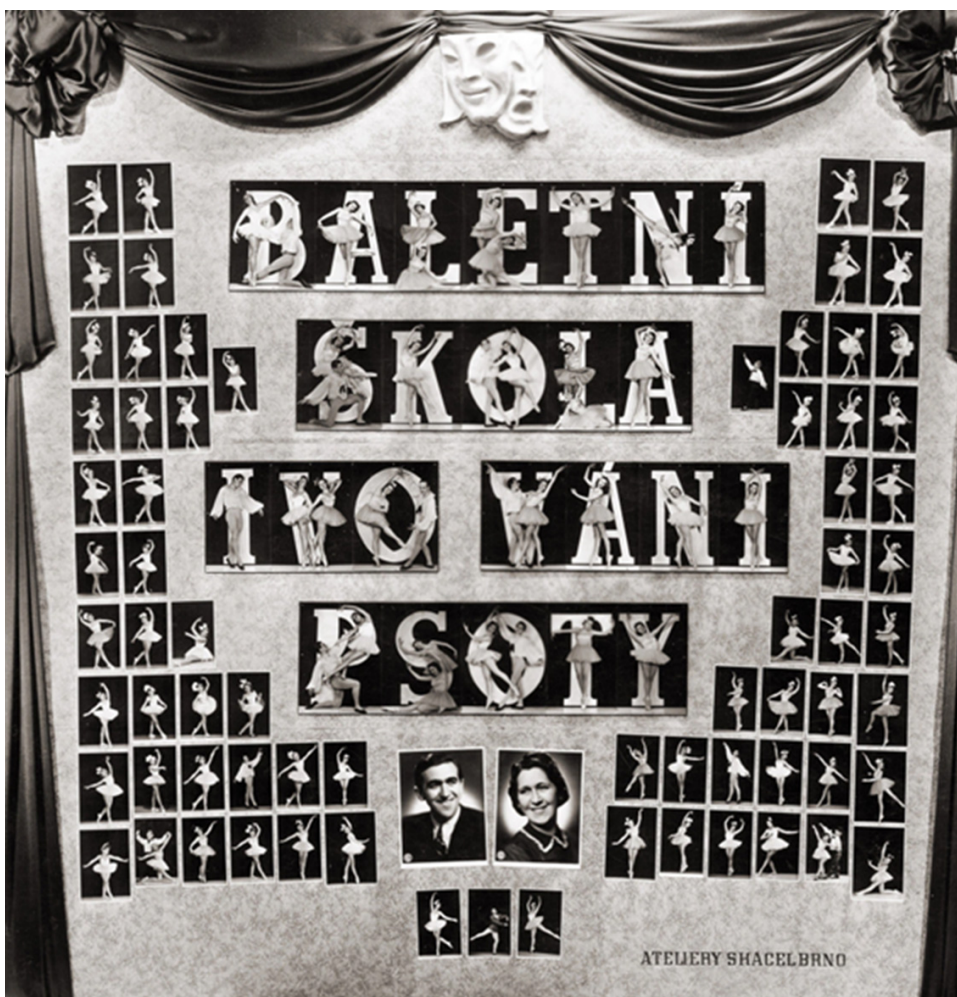
²² Národní archiv České republiky, fond: Ministerstvo školství, NAD371, šanon 3317, složka I. V. Psota, (č. 0175). In: Ladislav Beneš. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*.

²³ *Tamtéž*, s. 155.

²⁴ J. Holeňová. (ed.) *Český taneční slovník*, s. 39.

²⁵ J. Tázarová. „Výročí Baletní školy I. V. Psoty v Brně.“

²⁶ Nejživějším dokladem Cecchettiho italské školy se stal Frederick Ashton a jeho anglická škola, která rozvinula Cecchettiho metodiku. Václav Janeček. *Úvod do taneční pedagogiky*. Praha, AMU, 2013, s. 21.



Fotografie tabule žáků Baletní školy I. V. Psoty, nedatováno. Originál uložen v Archivu Národního divadla Brno ve složce I. V. Psota.

Z líčení Psotova tréninku Jitky Tázlarové²⁷ odvozují plynulý chod jednotlivých částí hodiny, vystavěných v proměnlivé dynamice, při nichž byl Psota plně mentálně i fyzicky přítomen. Závěru vždy patřila poklona, již Psota chápal jako modlitbu. Fakt, že baletní trénink zakončuje „révérence“, tedy poklona (v překladu doslova úcta), není nic neobvyklého. Poklona znamená přímé sepětí jeviště s hledištěm, vyjádření pokory, úcty a zakončení představení.

²⁷ J. Tázlarová. „Výročí Baletní školy I. V. Psoty v Brně.“

Po druhé světové válce bylo v jeho škole ustáleno šest věkových skupin žáků od nejmladších po nejstarší. Každý kurz se konal dvakrát týdně a byl doprovázen korepetitorkou baletního souboru Zdenou Hondlovou. Nejmladší žákyně byly řazeny do prvního kurzu a dalších v následné posloupnosti, přičemž je vedly Ljuba Kvasnicová, později její dcera a Psotova neteř Olga Kvasnicová. Nejstarší žákyně spadaly do pátého a šestého kurzu, který vedl sám Psota, učil je i tanec na špičkách. Zaměřoval se především na provedení jednotlivých prvků než na kombinace, dále přenášel prvky od tyče na volnost a hodinu zakončoval velkými skoky po diagonále.

Škola I. V. Psoty sídlila na Černopolní ulici č. 45 a podle oficiálního adresáře města Brna byla jedinou baletní školou na území města.²⁸ V roce 1952, tedy v roce Psotovy smrti, byla zestátněna a organizačně převedena pod Státní divadlo v Brně a od roku 1964 nesla oficiální název Baletní škola Státního divadla v Brně. Vedla ji mezi lety 1952–1961 Olga Kvasnicová, poté v době svého působení v čele brněnského baletu Luboš Ogoun, v letech 1964–1966 Miroslav Kůra a 1966–1987 Olga Mikulicová.

Psota ve svých plánech po druhé světové válce při návratu do Brna zřejmě usiloval o další rozvoj a uznání své baletní školy coby součásti státní vzdělávací soustavy. V dopise adresovaném Ministerstvu školství a osvěty vyzdvihuje své profesní zkušenosti, zmiňuje nabyté metodologické poznatky v oblasti výuky tance a navrhuje zřídit školu tanečního umění přímo státní, anebo se „státním dozorem“ a „s velmi přísnou vyučovací osnovou, kam by se přijímala pohybově nadaná a fyzicky disponovaná děvčátka a chlapci od nejútlejšího věku, jako je tomu v jiných zemích. Ve škole by se jim dostalo všestranného, nejen tanečního, ale i hudebního a výtvarného vzdělání“²⁹. Jeho návrh Ministerstvo přijalo a komentovalo jako „dobře promyšlený“, avšak k transformaci Psotovy školy ze soukromé na státní nikdy nedošlo.

Kromě převedení školy I. V. Psoty do organizační struktury Státního divadla v Brně docházelo v poválečných letech k všeobecnému postupnému zániku soukromého podnikání i v oblasti tance. V souvislosti s převáděním veškeré umělecké i pedagogické činnosti pod státní správu zanikla také Státní zkouška z rytmiky a gymnastiky.³⁰ Informace o bližších okolnostech provozu brněnských soukromých škol během válečných let a po nich však chybí. Pouze o škole Karly Hladké je známo, že se od 1. srpna 1945 přesunula do prostor vily Tugendhat. „Kurzy tance a rytmiky ve vile navštěvovala hlavně děvčata, ale i chlapci v širokém věkovém spektru – od nejmenších tříletých dětí až do dospívajícího věku. Podle vzpomínek potomků Karla Hladká s rodinou ve vile přímo žila v nejvyšším podlaží, které

²⁸ Adresář Zemského hlavního města Brna. Brno: Akciová moravská knihtiskárna Polygrafie, 1948, s. 12. Uloženo: Moravská zemská knihovna v Brně. Signatura: 4-0210.333.

²⁹ Dopis citovaný v publikaci: Eugenie Dufková. *Váňa Psota*. Brno, Ryšavý, 1997, s. 79–93. Uložen v Archivu Národního divadla Brno. Složka I. V. Psota, nečíslováno.

³⁰ Dorota Gremlicová – Jiří Lössl – Elvira Němečková. *Tanec jako záliba*. Prah, NIPOS, 2021, s. 173.



Škola Karly Hladké ve vile Tugendhat 1945–1950. Zdroj: Taneční škola – Vila Tugendhat



Ústav tělesné kultury Karly Hladké, cvičící děti na zahradní terase, 1945–1950.
Zdroj: Dům – Vila Tugendhat



Dětské rehabilitační středisko, únor 1959, foto Miloš Budík. Zdroj: Dům – Vila Tugendhat

jí sloužilo jako byt, a rovněž zajistila řadu poválečných opravných prací. [...] Následkem únorových událostí byla soukromá taneční škola k 30. červnu 1950 zrušena."³¹

Hladká mohla jako jedna z mála pedagožek působit současně na konzervatoři a přitom podnikat, jelikož taneční a pohybové předměty byly do otevření tanečního oddělení součástí výuky dramatického a hudebního oddělení pouze okrajově. Po odchodu Hladké nastoupila na její místo Marie Mrázková, žačka Margarety Kallabové, Anny Šartové a Mariany Tymichové, která také provozovala svou školu, a to od roku 1941³² až do přijetí výše uvedeného školského zákona.

³¹ <https://www.tugendhat.eu/udalost/tanecni-skola/>.

³² J. Holeňová. (ed.) *Český taneční slovník*, s. 208.

2. Profesionalizace tance v Brně

Otázka profesionalizace tance se spolu s problematikou pedagogiky amatérského tance mezi odbornou veřejností hojně diskutovala.³³ Výsledkem I. celostátní konference československých tanečních umělců v roce 1950 bylo usnesení na pěti základních bodech.³⁴ Na prvním místě závěrečné rezoluce konference stála potřeba umocnění ideologického obsahu taneční dramaturgie, na druhém nutnost pochopení a následné aplikace principů socialistického realismu v rámci uměleckého projevu. Čtvrtý bod se týkal pomocné funkce taneční kritiky. Konečně ve třetím a pátém bodě bylo navrženo řešení otázky tanečního vzdělávání. Jednalo o výzvu všem pedagogům a vedoucím tanečních souborů, aby byly do června téhož roku (tedy během tří měsíců) stanoveny metody ve výchově tanečníků a tím položen základ dlouhodobé práce. V závěrečném pátém bodě rezoluce navrhla zrušení soukromých tanečních studií a převedení schopných pedagogů do systému státního tanečního školství, čímž dokonala politické nastavení plošného zrušení všech soukromých podniků.

K rozvoji státem zřízovaného tanečního školství dochází v období po druhé světové válce. Proces jeho formování na střední odborné i vysokoškolské úrovni inicioval svou aktivitou Jan Reimoser. Jako první bylo výnosem Ministerstva školství a osvěty ze dne 11. října 1945 založeno taneční oddělení při Státní konzervatoři v Praze, při brněnské konzervatoři se tak stalo v roce 1946. Obě byla koncipována jako čtyřletý obor zakončený maturitou. Evropská taneční reforma přelomu a počátku 20. století vyústila ve vlnu soukromých tanečních škol a studií výrazového tance, jež se nejvíce rozšířily v období první republiky. Vliv výrazového tance na tehdejší československé sociokulturní pole byl natolik silný, že jej po druhé světové válce bylo nutné akceptovat. Pod názvem novodobý tanec byl vedle klasického a lidového tance začleněn jako třetí odborný předmět do osnov nově vzniklých tanečních konzervatoří. Všechny tři obory u nás měly své specifické a různě dlouhou dobu trvající tradice, které byly zřízením státních středních odborných tanečních škol profesionalizovány.

Mimo hlavní osu tří základních předmětů byli studenti podle referencí Olgy Kvasnicové školeni také v rytmice, taneční improvizaci, pedagogice a metodice.³⁵ Ve školním roce 1949/50 studenti prvního ročníku absolvovali mimo tři hlavní taneční předměty i šerm, teorii tance nebo tělovědu, ve druhém ročníku prvky tanečního výrazu, společenské tance,

³³ Například v roce 1949 se uskutečnila Divadelní konference v Olomouci, o rok později se konala I. celostátní konference československých tanečních umělců v Brně, v roce 1959 Konference o tanečnosti v Praze a Festival současného baletu v Brně 1960. Diskuse také probíhaly v časopise *Taneční listy*.

³⁴ Josef Bartoš. *Konference čs. tanečních umělců 1950*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015, s. 92–93. [cit. 2022-11-29]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/7p0z7m/>.

³⁵ O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 58.

světovou literaturu, ve třetím taneční mimiku a výraz, teoretické praktikum a ve čtvrtém dějiny tance, nauku o masce a kostýmu, teoretické a praktické pedagogium. Samozřejmě mostí všech ročníků bylo splnění povinné hry na klavír a hudební teorie (intonace, bicí nástroje, harmonie, hudební nauka, dějiny hudby), českého a ruského jazyka, výtvarné výchovy, občanských a společenských věd, od druhého ročníku výš pedagogiky. Studium tedy připravovalo absolventy s rozvinutými tanečními, ezoterickými a pedagogickými kompetencemi, avšak překvapivě opomíjelo některé praktické výstupy pro budoucí tanečnický a členy divadelních souborů, jako jsou herecká průprava, tanec s partnerem nebo francouzský jazyk jako základ odborné terminologie.

Studium tance bylo od roku 1958 prodlouženo na pětileté s maturitou a absolutoriem, od školního roku 1966/67 mu byly přidány další dva roky a vzniklo tzv. experimentální studium sedmileté,³⁶ což znamenalo zřízení pilotní třídy „pro žáky, kteří ukončili šestou třídu. Výukou odborných předmětů byli pověřeni profesori konzervatoře, která od školního roku 1968/69 zajišťuje výuku v plném rozsahu. Žáci jsou přijímáni ve 12 letech a během sedmiletého studia se připraví buď k výkonné praxi, nebo k učitelské činnosti. Podle brněnského vzoru bylo podobné oddělení otevřeno i v Praze“³⁷. S odstupem času byl experiment hodnocen kladně především v „rostoucí úrovni absolventů, v soustředění k prohloubení učebních plánů, osnov i metod práce“. Údobí 1966–1974 potom charakterizovalo i získání nových perspektivních pedagogů.³⁸

Na příkladu prvních čtyř let fungování tanečního oddělení lze vysledovat nestabilitu oboru v jeho počátcích, která nadále sílila a vyvrcholila v letech 1959, 1960 a 1961, kdy došlo dokonce k úplnému výpadku absolventských ročníků. Taneční oddělení v trojročí 1955–1957 zřejmě vůbec nepřijalo nové posluchače. Tento výpadek v praxi ukazuje, že apel odborné veřejnosti na ustanovení dlouhodobé, cílené a systematické výuky tance, patrný z výsledků Konference československých tanečních umělců³⁹ z roku 1950, nebyl vyslyšen a zrealizován. V další dekádě, tedy během 60. let, vyšlo z tanečního oddělení necelých šest desítek absolventů, z čehož opět přibližně jedna třetina dříve či později získala angažmá v brněnském souboru.

Absolventi tanečního oddělení konzervatoře 50. a 60. let netvořili ani početně, ani zkušenostmi natolik silnou skupinu, aby se stali určujícími hybateli brněnského baletního

³⁶ Od roku 1983 se taneční oddělení osamostatnilo a začalo fungovat jako samostatná instituce pod názvem Hudební a taneční škola s osmiletým studijním programem, přičemž pro výuku nadále využívalo prostory stávající konzervatoře. V roce 1986 se škola přestěhovala do stávajících prostor do budovy na Nejedlého 1 v Brně na Lesné a v roce 1990 byla přejmenována na Taneční konzervatoř v Brně. J. Holeňová (ed.) *Český taneční slovník*, s. 330.

³⁷ O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 59.

³⁸ *Konzervatoř Brno. Sborník k sedmdesátému výročí trvání první moravské odborné umělecké školy*. Brno: Konzervatoř Brno, 1989, s. 50.

³⁹ Více o konferenci: Josef Bartoš. „Konference československých tanečních umělců“. [online] *Tanečný kongres – Tanec.sk* 2015, Bratislava, VŠMU, 2016.

pole. Státem zřizovaný odborný vzdělávací program zpočátku ani nemohl nízkým počtem odučených let konkurovat silné tradici školy I. V. Psoty. Ta se po zestátnění a přiřazení k divadlu stala také přípravkou pro studium na tanečním oddělení konzervatoře, ale v 50. letech ovlivňovala chod a směřování divadelního baletního souboru mnohem podstatněji. Více než polovina ansámblu daného období byla Psotovými odchovanci, již současně vyučovali na tanečním oddělení konzervatoře. Lze tedy předpokládat, že Psotovo know-how popsané výše se v určité transformované podobě přeneslo i do konzervatorního systému.⁴⁰

V čele tanečního oddělení se postupně vystřídaly Mira Figarová, Ludmila Hyprová, Tonina Pavlovská Klimeschová a Eliška Rybníčková. Všechny pedagožky a pedagogové byli nejprve vedeni jako tzv. vedlejší učitelé se smlouvou na jeden školní rok opakovaně až do školního roku 1950/51, kdy byla jediná Ludmila Hyprová převedena na interní smlouvu, a mohla se tedy stát vedoucí tanečního oddělení. Do té doby se kronika konzervatoře o jiném šéfovi nezmiňuje, avšak podle historičky Dufkové v prvních letech rozhodujícími kompetencemi disponovala Mira Figarová.⁴¹ Pedagogové tanečního oddělení, stejně tak jako mnozí učitelé jednotlivých nástrojů, odborných i všeobecně vzdělávacích předmětů, neměli jistotu stálého zaměstnání. Na druhou stranu tento typ smluv umožňoval kombinovat pedagogickou činnost s uměleckou. Externí smlouvy neutvářely bezpečný prostor pro kontinuální pedagogickou práci, avšak většina externistů byla současně v angažmá v brněnském baletním souboru. Obě instituce byly tímto silně personálně propojeny. Tanečníci z praxe však začínali vyučovat na tanečním oboru konzervatoře bez získané pedagogické praxe. Metody výuky přebírali pravděpodobně od svých učitelů a pokračovali v řetězci kinestetické historie i v rámci státního školství.

Obor novodobý tanec

Podobu výrazového tance a tanečního umění celkově ovlivnila škola rytmické gymnastiky Jacques-Dalcrozeho.⁴² Stejně tak se tento vliv přenesl do předmětu novodobý tanec na tanečním oddělení nejen brněnské konzervatoře. Jak vypadalo učební kurikulum od počátků do konce 60. let, lze odhadovat jen z předchozího nastínění vývoje výrazového tance u nás a z osnov z roku 1974. Ty techniku výrazového tance školy v Hellerau Laxenburg jako obsahový zdroj přiznávají v podobě, v jaké ji do českého tanečního prostředí přinesla Laurette Hrdinová,⁴³ která stála spolu s Jarmilou Kröschlovou, Ankou Čekanovou,

⁴⁰ Minimálně mu konvenovala svým charismatem a přirozeným respektem u studentů Mira Figarová, jež podle pamětníků, svých žáků, neměla zapotřebí zvyšovat hlas nebo markantně předtančovat.

⁴¹ Eugénie Dufková. *Primabalerína Mira Figarová. Révérence*. Brno: Masarykova demokratická akademie, o. s., 2009, s. 101.

⁴² Jarmila Kröschlová. *Výrazový tanec*. Praha, Orbis, 1964, s. 29.

⁴³ Učební osnovy pro konzervatoře. Ministerstvo školství Československé socialistické republiky. 26. července 1974, č. j. 22 046/74-211. Studijní zaměření Tanec. Uloženo v MZA. Složka B 420 Konzervatoř Brno, Učební plány 1974 (karton č. 2). Novodobý tanec, s. 1–2.

Jarmilou Jeřábkovou, Mirou Holzbachovou, Milčou Majerovou a Jožkou Šaršeovou v čele hnutí, jež se za první republiky snažilo prosadit nový směr scénického tance u nás.⁴⁴ Hrdinová tedy směřovala k propojení výuky výrazového tance s jeho divadelním provedením, scénickým tancem. Jako umělecká osobnost se snažila o komplexní přípravu svých svěřenců jak v technice, tak v dramatickém výrazu, a dále směřovala k syntéze techniky klasického a novodobého tance.⁴⁵ Je pravděpodobné, že v 70. letech panovala snaha plošně sjednotit učební osnovy konzervatoří, a proto se zřejmě odlišné brněnské osnovy měly podle pražského vzoru, pedagožky pražské konzervatoře Hrdinové (1945–1958),⁴⁶ revidovat. Kromě ní osnovy uvádějí další zdroje: Maurice Bějarta, Jeroma Robbinse, Marthu Graham, Leonida Jakobsona, Henricha Mayorova, tedy mix francouzského, amerického a ruského nového přístupu k tanci. V dekadě 70. let ovšem hodinová dotace novodobého tance dosáhla na pouhé dvě hodiny týdně v každém z pěti ročníků, což je v poměru s hodinami klasického tance o deset hodin týdně méně. Novodobý tanec je tedy ve srovnání s počátky tanečního oddělení konzervatoře, kdy se všechny tři hlavní předměty pohybovaly v podobné hodinové dotaci, přesunut na okraj a zastává de facto funkci vedlejšího předmětu. Zda tomu tak bylo i v období 60. let, není prozatím vzhledem k chybějícím pramenům možné doložit, avšak podle pamětnic Renaty Poláčkové a Vlasty Prášilové Benešové byl lidový i novodobý tanec během jejich studia⁴⁷ vyučován pouze dvě hodiny týdně.

Zřízením tanečního oddělení brněnské konzervatoře se novodobý tanec jako obor stal oficiální a plnoprávnou taneční technikou. Její obsah utvářela nejprve Ludmila Hyprová (1907–1986), jejíž profesní dráha se úzce pojila s jejím rodným městem Brnem. Byla přímá žákyně Elišky Bláhové a pozdější její kolegyně. Stala se pomocnou učitelkou v odborné škole rytmiky spolku Vesna.⁴⁸ Hyprová získala i odborné školení v Praze u Jarmily Kröschlové. Od roku 1933 vyučovala nejprve společně s Elmaritou Divíškovou v její škole,⁴⁹ později se osamostatnila a založila vlastní školu. Vystupovala jako sólistka i se skupinou, tanečně ztvárnila např. *Obrázky z výstavy*.⁵⁰ Na tanečním oddělení brněnské konzervatoře

⁴⁴ J. Kröschlová. *Výrazový tanec*, s. 90.

⁴⁵ *Tamtéž*, s. 62.

⁴⁶ J. Holeňová (ed.) *Český taneční slovník*, s. 106.

⁴⁷ Poláčková absolvovala v roce 1962, Prášilová Benešová o dva roky později.

⁴⁸ I. Kloubková. *Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918–1945)*, s. 42.

⁴⁹ Elmarita Divíšková se „po složení odborné zkoušky z rytmiky (1933) osamostatnila. V rodinné vile svého manžela, automobilového závodníka Karla Divíška, si na brněnských Černých Polích otevřela vlastní Školu pohybové výchovy a uměleckého tance [se sídlem na ulici Slepá 33a, pozn. autorky]. V rámci výuky uměleckého tance tak spojila své znalosti ze studia u Jarmily Kröschlové, kde postupně získala i diplom, nebo Jarmily Jeřábkové, což jí pomohlo vytvořit si svůj specifický taneční styl, který byl značkou její školy fungující až do znárodnění v padesátých letech“. Zuzana Smugalová. „Elmarita Divíšková. Život s tancem“. [online]. *Taneční aktualita*, 21. 10. 2020.

⁵⁰ J. Holeňová. (ed.) *Český taneční slovník*.

působila externě od 1. 9. 1946 do 30. 6. 1951, interně potom od 1951 do 1958,⁵¹ kdy odešla do penze. Vyučovala novodobý tanec, tělovědu a rytmickou gymnastiku.⁵²

Jiřina Ryšánková (1911–1988) nebyla nikdy interní zaměstnankyní brněnské konzervatoře, avšak externě zde působila od září 1949 do června 1952, poté ještě ve školním roce 1963/64 a vyučovala novodobý a výrazový tanec.⁵³ Její působení na taneční konzervatoři překryla nabídka na místo pedagoga pohybu a pantomimy na katedře činoherního herectví JAMU (1952–1980),⁵⁴ kde naplno rozvinula svůj metodický a teoretický pohybový systém. S odstupem lze konstatovat, že nebýt jejího odchodu, snad by se konzervatorní podoba novodobého tance ubírala směrem k vedení tanečníků k vlastní tvorbě, novým tanečně-pohybovým formám, obecně k pohybové kultuře v sepětí s duševním životem interpretů nebo k hlubšímu poznání a pochopení základních pohybových mechanismů centra těla a periferií, dynamiky, rytmu a plasticity pohybu. Ryšánková byla v 50. a 60. letech jedinou pedagožkou v Brně specializující se na pohybovou kulturu, která svou práci se studenty aplikovala do praxe v divadelním provozu, a navíc své poznatky teoreticky formulovala a publikovala.⁵⁵

Alena Zavřelová vyučovala na tanečním oddělení externě od září 1961 do srpna 1963, od září 1963 až do roku 1981 působila na škole jako interní pedagog předmětů novodobý tanec, hudební rytmika, herecká a pohybová výchova.⁵⁶ Jako žačka Elišky Bláhové, Jarmily Jeřábkové,⁵⁷ Karly Hladké, Jiřiny Ryšánkové a Ludmily Hyprové, u níž ve skupině tančila a v jejíž škole učila, se seznámila se všemi základními metodami novodobých škol, z nichž si vytvořila svůj pedagogický systém.⁵⁸

Vliv výrazového tance první republiky na novodobý tanec na konzervatoři po druhé světové válce u nás slábl vlivem času, státem řízenou orientací na estetické směrnice Sovětského svazu⁵⁹ a také generačními obměnami tanečních pedagogů. Koncem 50. let získávala československá taneční pedagogika nové impulzy prostřednictvím letních tanečních škol Grety Paluccy v Drážďanech. Ty „byly otevřeny německým i zahraničním tanečníkům, pedagogům, choreografům i teoretikům z celé Evropy. V rámci jejich programu

⁵¹ Tato informace *Tanečního slovníku* není zcela přesná. Kronika konzervatoře uvádí, že Hyprová a Kvasnicová byly jmenovány interními pedagožkami na podzim roku 1953, avšak jen dočasně do roku 1956, což reflektuje pozdější výpadek absolventů z let 1959–1961.

⁵² O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 100.

⁵³ *Tamtéž*, s. 107.

⁵⁴ Zoja Mikotová – Ladislava Petišková. *Jiřina Ryšánková vstříc novým formám*. Brno, JAMU, 2018, s. 137.

⁵⁵ Např. *Vstříc novým formám* (Lidová tvořivost, 1960), *Pohyb a divadlo* (ÚDLUT, 1965), *Herec a pohyb*. *Shodnost základních pohybových principů v průpravě herce a mima* (SPN, 1968).

⁵⁶ O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 104.

⁵⁷ J. Holeňová (ed.) *Český taneční slovník*, s. 375.

⁵⁸ I. Kloubková. *Výrazový tanec v ČSR. (Praha, Brno 1918–1945)*, s. 44.

⁵⁹ D. Gremlicová – J. Lössl – E. Němečková. *Tanec jako záliba*, s. 177.

vyučovaly světové kapacity taneční praxe i teorie různého tanečního zaměření bez ohledu na původ či politické přesvědčení. A tak se díky jejich konání dařilo bořit nejen bariéry mezi tanečními technikami, ale tanec dokázal překonávat i zátarasu a politikou vystavěné zdi⁶⁰.

Zda českoslovenští taneční pedagogové tyto kurzy navštěvovali pravidelně od konce 50. let, není doloženo. Nicméně podle *Tanečních listů* a článku Jany Hoškové „Učíme se u Paluccy“⁶¹ víme, že čtrnáctidenního kurzu se účastnily Jarmila Jeřábková, Věra Urbánková, Zora Šemberová z Prahy a Alena Zavřelová z Brna a další pedagogové z Bratislavy. Zora Šemberová popsala svůj posun v myšlení o tanci od klasického baletu k výrazovému tanci v souvislosti se svou účastí ve vnímání tance jako pravdivé formy a prostředku k dynamickému vyjádření současného světa.⁶² Přestože byla škola Greta Paluccy po roce 1949 znárodněna, dokázala si udržet vliv na taneční kurikulum a prosadit do osnov předmět „nový umělecký tanec“. Tím natrvalo ve studiu ukotvila taneční „improvizaci, čímž se zachovala její vzdělávací filosofie, aby se v uměleckém tanečním projevu jejich žáků zachovala možnost spontánnosti, impulsivnosti a schopnost momentální reakce“⁶³. Dá se předpokládat, že si tyto kvality účastníci letní školy alespoň částečně osvojili a že je případně i Alena Zavřelová zařadila do své výuky.

Obor klasický/akademický tanec

Klasická taneční technika se vyprofilovala jako bazální předmět připravující absolventy pro oficiální baletní scény. „V průběhu prvních let existence tanečního oddělení projevila se potřeba zvýšit počet hodin klasického tance, aby se uspokojily stále vyšší nároky na dokonalost taneční techniky.“⁶⁴ V 50. letech tedy převýšila hodinová dotace klasického tance ostatní předměty, přičemž se tak stalo na úkor předmětů pedagogika, psychologie, teorie a dějiny tance. Obsah předmětu klasický tanec, nesoucí oficiální název „akademický tanec“, byl výsledkem procesu dosavadní i následné kinestetické historie zdejšího baletního pole, které formovaly baletní scény, jejich tanečníci, choreografové a repertoár, pedagogové soukromých škol, hostující zahraniční soubory,⁶⁵ choreografové a pedagogové.

Na zarážející skutečnost týkající se podoby výuky klasického tance upozorňuje Olga Kvasnicová ve svém článku ve sborníku vydaném k 50. výročí brněnské konzervatoře: „Je podivné, že se při počáteční koncepci našeho tanečního školství nijak výrazně

⁶⁰ Zuzana Smugalová. „Gret Palucca – tanec prolamující bariéry“. *Taneční aktuality*, 8. 1. 2022. Dostupné z: <https://www.tanečníaktuality.cz/osobnosti/gret-palucca-tanec-prolamující-bariéry>.

⁶¹ Jana Hošková. „Učíme se u Paluccy“. *Taneční listy*, č. 9, 1963, s. 139–141.

⁶² *Tamtéž*.

⁶³ Z. Smugalová. „Gret Palucca – tanec prolamující bariéry“.

⁶⁴ O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 59.

⁶⁵ Například 1. listopadu 1955 navštívil konzervatoř lidový taneční soubor z Bali v počtu 25 členů a předvedl ukázky z obřadních a lidových tanců. (Školní kronika Státní hudební a dramatické konzervatoře Brno. Archiv města Brna, fond M277, inv. č. 277/293, nečíslováno)

neuplatnilo sovětské pojetí výuky klasického tance ani počtem studijních let, ani věkovou hranicí stanovenou pro přijetí. Klasickému i novodobému tanci byl vyhrazen stejný počet hodin."⁶⁶ Konstatování „je podivné“ v jejím komentáři lze vyhodnotit jako lehkou kritiku učebního plánu a snad i nedoceníení sovětského pojetí výuky. Ona vyváženost jednotlivých tanečních technik a žánrů mohla být dána doznívajícím vlivem hnutí výrazového tance a rytmické gymnastiky u nás, jehož síla tkvěla v individualizaci tanečního projevu, ve svobodě tanečního vyjádření a v ochotě chápat tanec v širších společenských souvislostech. K větší akcentaci klasického tance a k příklonu k ruské taneční škole a k sovětskému vzoru docházelo postupně spolu se sílícím politickým a kulturním vlivem SSSR. Kvasnicová ustanovování výuky akademického tance hodnotí kladně a popisuje postupný sílící vliv právě sovětské pedagogiky:

„Hned od počátku se pracovalo na stabilizaci metody výuky klasického tance, která by během čtyřletého studia přinesla úspěšné výsledky. Učitelé navazovali kontakty se sovětskými pedagogy, ať už na studijních zájezdech do SSSR, nebo za hostování sovětských pedagogů v ČSSR. V tomto směru podnětně působila profesorka moskevského choreografického učiliště Olga A. Iljina. Za svého pobytu v ČSSR ve školním roce 1957/58 objasnila systém sovětské taneční školy a podnítila i úpravu našich učebních plánů. Na tomto podkladě byl zvýšen počet hodin klasického tance a v učebním plánu přibýly hodiny výkonné praxe i tance s partnerem.“⁶⁷

Vliv Olgy A. Iljiny na kurikulum potvrzuje Jana Hošková v *Tanečních listech*, přičemž zmiňuje kromě ní ještě jméno Varvary Petrovny Volkovové⁶⁸ a označuje metodické přístupy obou pedagožek za precizní. Tato informace pocházející z roku 1963 navíc vzhledem k prohlášení autorky článku, že „jejich systém je u nás dobře znám“⁶⁹, dokládá silný vliv ruské metodiky a autority na přelomu 50. a 60. let, který však nebyl omezen na území

⁶⁶ O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 59.

⁶⁷ *Tamtéž*.

⁶⁸ Varvara Petrovna Volkovová, ruská tanečnice, pedagožka, odbornice na techniku Argippiny Vaganovové. Vzhledem ke svému mezinárodnímu působení používala jméno Vera. Studovala u Vaganovové a Marie Romanovové (matky Galiny Ulanovové) na Volyňského soukromé ruské choreografické škole (1920–1925). V letech 1925 až 1929 tančila v Kazašském národním divadle, později v Kirovově. Poté cestovala po Japonsku a Číně s malým souborem. V roce 1929 v naději, že se připojí k Dagilevovu souboru Ballet Russes, zůstala v Šanghaji. Když se dozvěděla o Dagilevově smrti, rozhodla se zůstat v Číně. Tam tančila s ruským baletním souborem Georgiho Gončarova a učila v jeho škole. V roce 1932 založila vlastní školu v Hongkongu. V roce 1936 se se svým manželem, architektem Hughem Finchem Williamsem, přestěhovala do Londýna, kde otevřela další baletní školu a učila na Sadler's Wells Ballet a jeho škole (1943–50). Nakonec se stala přední západní autoritou na metodu výuky Vaganova a její učení mělo významný vliv na generaci britských tanečníků, včetně M. Fonteynové. V roce 1950 odešla do La Scaly v Miláně jako učitelka a umělecká poradkyně a následující rok odjela do Kodaně, kde se stala stálou učitelkou a uměleckou poradkyní Královského dánského baletu (1952–75). Zemřela 5. května 1975 v Kodani. Vera Volkova – Oxford Reference.

⁶⁹ J. Hošková. „Učíme se u Paluccy“, s. 139.

sovětského vlivu, nýbrž měl mezinárodní dopad. Jednalo se spíše o komplexní nadnárodní pojetí metodiky klasického tance, které bylo uplatňováno i v největších centrech evropského baletu, např. v Londýně nebo Paříži. Olga A. Iljina ovlivnila pochopitelně především komunistické země, například počáteční etapu vzniku pekingské baletní školy, kde vytvořila první profesionální systém vzdělávání v Číně.⁷⁰ Ruská taneční metodika pronikala do odborného tanečního vzdělávání celosvětově, šíření tohoto pedagogického směru nelze přisuzovat pouze plošnému sovětskému vlivu.

Přestože se ustanovující dokumenty jako učební plány a osnovy z daného období nedochovaly⁷¹ anebo jsou uloženy nedostupné v soukromých archivech, ukazuje se, že dominance akademického tance coby hlavního oboru se vyprofilovala ve druhé polovině 50. let.⁷² Obecně měl předmět akademický tanec již od svých počátků rozvíjet u studentů techniku provedení jednotlivých prvků u tyče, na volnosti i v prostoru, koordinaci pohybů, sílu, vytrvalost, rovnováhu, hudební a pohybovou souhru. Současně s metodicky vystavěnými tréninky klasické taneční techniky, jejichž obsah se s prodlužující se dobou studia rozpínal, znamenal i studování tzv. povinného repertoáru, jenž se skládal z množiny „kmenového baletního repertoáru“⁷³, tedy z určité diskurzivní představy taneční komunity o tom, co je baletní kánon. Jednalo se o pohybově tradované, částečně ustálené a částečně modifikované struktury (podle ročníku studia) klasických variací, jež byly a jsou opakovaně uváděny na tuzemských jevištích. Zároveň se však z této množiny určité variace vytrácely⁷⁴ a některé zase přicházely spolu se zkušenostmi tanečníků a pedagogů.⁷⁵ Například doposud v Brně nehraná *Giselle* pronikla do kurikula konzervatoře shodou okolností. Částečně upravený duet z druhého jednání bylo umožněno tančit absolventce Vlastě Prášilové Benešové na její výslovné přání. O jeho existenci věděla prostřednictvím kulturního zpravodajství, které bylo pravidelně promítáno během roku 1964 v brněnském kině Úderka. Tančili jej v té době výjimeční absolventi moskevského učiliště Vladimir Vasilijev⁷⁶ a jeho taneční

⁷⁰ Zhang Tianjiao. *To the origins of creation of Beijing Ballet School. Olga Aleksandrovna Ilyina*. [online] May 2020, Человек и культура.

Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/360304170_Archives_of_the_Dance_27_The_Establishment_of_Beijing_Dance_School_in_the_First-Hand_Report_of_Soviet_Specialist_O_A_Ilyina_Introduction_Translation_Notes.

⁷¹ Archiv Taneční konzervatoře Brno ani archiv Konzervatoře Brno těmito dokumenty nedisponují. Pouze Moravský zemský archiv uchoval učební osnovy brněnské konzervatoře, ovšem až z roku 1974.

⁷² Rozhovory s pamětnicemi Renatou Poláčkovou a Vlastou Prášilovou Benešovou.

⁷³ O. Kvasnicová. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“, s. 60.

⁷⁴ Podle mého soudu takovými mizejícími kusy mohly být například úryvky z baletu *Královna loutek* nebo *Les petits riens*.

⁷⁵ Například balet *Romeo a Julie* se hraje až v roce 1938, kdy jej vůbec poprvé uvedl I. V. Psota na jevišti Zemského divadla v Brně. Psotovu kinestetickou variantu ovšem nahradila pozdější ruská přepracovaná verze Leonida Lavrovského z roku 1940, kterou uvedl v Kirovově divadle v Leningradě.

⁷⁶ Jako interpret tvořil ve stínu Rudolfa Nurejeva a Michajla Baryšnikova, nicméně se jednalo o jednoho z nejvýznamnějších tanečníků 20. století. Vladimir Vasiliev: God of the Dance (youtube.com)

i životní partnerka Jekatěrina Maximovová. Na základě tohoto vjemu Benešová požádala svého pedagoga Jiřího Nermuta o konkrétní roli, kterou absolvovala svoje studium. Ten znal choreografii ze svého pobytu v Moskvě z let 1957–1958 i v interpretaci souboru pařížské Opery z roku 1959.⁷⁷ Po letech angažmá byla v roce 1968 tanečnice Prášilová Benešová obsazena Miroslavem Kúrou do titulní role *Giselle*, nejen pro svoje taneční dispozice, ale především díky této kinestetické zkušenosti. Jako další příklad vlivu na kurikulum tanečního oddělení odvíjející se, podobně jako předchozí příklad, v individuálních intencích, lze uvést zařazení ženského sólového výstupu z Ogounova baletu *Balada o námořníku*, který naučila tanečnice a pedagožka Věra Avratová absolventku Martu Babákovou.⁷⁸ Ukazuje se, jak podstatný vliv na obsazování rolí v divadelním provozu mají kinesteticky zažité choreografické zkušenosti a pedagogické vedení.

Dalším formativním prvkem podoby klasického tance vyučovaného na konzervatoři se staly dva díly *Učebnice akademického tance*, kterou vydal Jan Reimoser (pod pseudonymem Jan Rey) a sám ji označil za „první moderní českou učebnici akademického tance, psanou podle zkušeností všech tří hlavních choreografických škol: italské, francouzské a ruské“⁷⁹. Pokusil se o kompilaci stylů, jež se v našem baletním prostředí přirozeně mísily prostřednictvím italských (např. Augustin Berger, Giulietta Paltrinieri, Achille Viscusi), ruských (Remislav Remislavský, Jelizaveta Nikolská⁸⁰) tanečních mistrů a také vlivem tanečnic a pozdějších pedagožek, které studovaly ve Francii u O. Preobraženské⁸¹ (Zdena Podhajská, Máša Cvejičová, Eva Vrchlická, Zora Šemberová, Marta Aubrechtová, Ljuba Kvasnicová Psotová, Naďa Hajdašová, Mariana Tymichová).⁸² Je tedy pravděpodobné, že

⁷⁷ Nermut sám referoval o svém zájezdu do Paříže v *Rovnosti* a při té příležitosti srovnal pařížskou verzi *Giselle* a moskevskou: „Nevadí nám ani, že režie a choreografie jsou velmi podobné, ne-li totožné s choreografií moskevského představení. Avšak provedení interprety nás neuspokojuje. Zatímco v Moskvě se vši pietou střeží čistotu choreografie původních autorů Petity, Coralliho a Perrota, v pařížské Opeře máme pocit, že se představení odbývá. Nehledě k tomu, že ani interpreti sólových rolí se zdaleka nemohou rovnat moskevským. [...] Balet *Giselle* jsem viděl v Moskvě nejméně pětkrát. Z této Petipovy choreografie znám mnohé do detailu. Je mi proto snadné posoudit kvalitu výkonů, které jsem v pařížské Opeře viděl.“ Jiří Nermut. „Tančili jsme v Paříži“. *Rovnost*, roč. 1974, č. 64, 15. 3. 1959, s. 5.

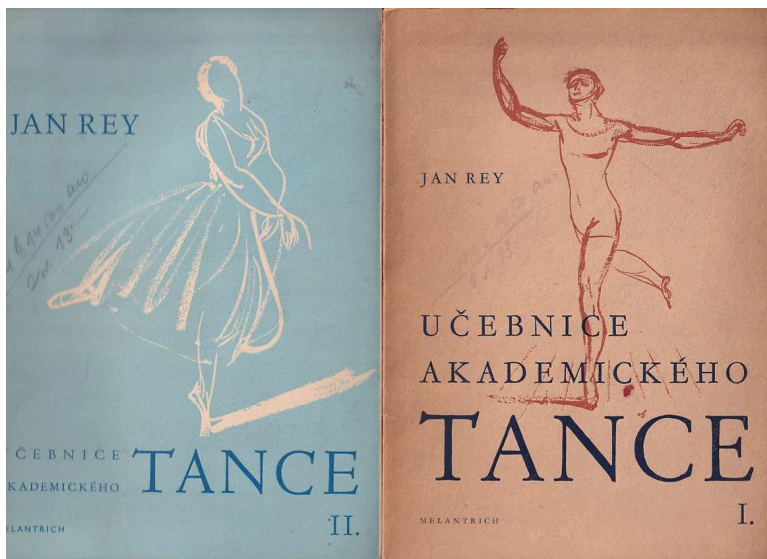
⁷⁸ Program k absolventskému představení posluchačů tanečního oddělení. Brno, Mahenova činohra, 12. 6. 1964. Uloženo v soukromém archivu tanečnice Vlasty Prášilové Benešové.

⁷⁹ Obálka knihy Jan Rey. *Učebnice akademického tance I.–II.* Praha, Melantrich, 1946, 1948.

⁸⁰ Mojmír Weimann. „Ruská tanečnice, která proslavila český balet“. [online] *Taneční aktualita*, 6. 10. 2015. Dostupné z: <https://operaplus.cz/ruska-tanecknice-ktera-proslavila-cesky-balet/>.

⁸¹ Video s třiaosmdesátiletou Olgou Preobraženskou. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=JDgEB5iK-9o>.

⁸² Vzhledem k tomu, že Preobraženská byla začkou Ivanova a Petipy, poté prošla i italskou školou u Cecchettiho, v Miláně u Catariny Beretty a zcestovala celý svět, skládal se zřejmě její přístup z fúze těchto stylů. Jako pedagožka působila jak v ruské School of Russian Ballet A. L. Volyňského, tak v Miláně, v Londýně, Buenos Aires, Berlíně i Paříži a byla vyhledávaným mentorem především proto, že ji vlastní taneční vzdělávání naučilo do detailu pracovat s jejím skoliotickým trupem. (Degen, A., Stupnikov, I. Olga Preobrajenska. Becanto.ru. Dostupné z: <https://www.belcanto.ru/preob/>).



Obálky knih Jana Reimoser

Reimoser shrnul dosavadní poznatky a vlivy jednotlivých baletních škol u nás a žádnou novátorskou fúzi stylů nevytvořil. Pouze tu, která již existovala v praxi, pečlivě zaznamenal. Na teoretické bázi figurují Reimoserovy texty jako jediné česky psané učebnice klasického tance,⁸³ další následovaly až v 80. letech.⁸⁴ Nebyly ovšem nijak metodicky rozvinuty a sloužily jako základní přehled k oboru klasický tanec.

Oba díly Reimoserovy učebnice vyšly v letech 1946 a 1948, přičemž plánoval⁸⁵ vydat ještě díl třetí, který nakonec z neznámých příčin knižně nevyšel. Je možné, že jej nahradil *Baletní slovníček*⁸⁶ z roku 1950. Reimoser se pokusil těmito publikacemi ukotvit učební látku konzervatorního systému, a především podle vzoru sokolského názvosloví zavést českou baletní terminologii. Například postavení „en face” nazývá „průčelným” postavením, pátou pozici „stojem zkřížným” nebo „battements frappés doubles” jsou podle něj „dvojitě švihy s nárazem”. Reimoser nepochybně dopomohl k hlubší analýze popisovaných prvků a snad i k lepšímu pochopení francouzských názvů, avšak jeho snaha o co nejpřesnější vystižení charakteru daného pohybu v češtině se v natolik zakořeněné baletní tradici francouzské terminologie nemohla ujmout. Nicméně podle uvedené literatury Reimoser

⁸³ Mimo Reimoseru publikovala dvoudílnou *Učebnici klasického tance* i Eva Teplá Jaczová v letech 1948 a 1951. Svým obsahem jsou s českými učebnicemi srovnatelné, avšak autorka jednotlivé prvky a jejich principy vysvětluje podrobněji.

⁸⁴ Naděžda Pavlovna Bazarova – V. Mejová. *Abeceda klasického tance*. Praha, SPN, 1980. Nikolaj Ivanovič Tarasov. *Klasický tanec: škola mužské interpretace: učebnice pro taneční obory konzervatoří a hudebně taneční školy*. Praha, SPN, 1983. Naděžda Pavlovna Bazarova. *Klasický tanec: Učebnice pro 4. a 5. roč. HTŠ a 3. a 4. roč. konzervatoří a metodologická příručka pro 2. a 3. roč. taneční pedagogiky AMU*. Praha, SPN, 1985.

⁸⁵ Obálka knihy J. Rey. *Učebnice akademického tance I.–II.*

⁸⁶ Jan Rey. *Baletní slovníček*. Praha: Taneční listy, 1950.

do československého baletního prostoru uvedl práci podloženou mnoha příručkami a publikacemi světové baletní literatury vydané v New Yorku, Londýně, Miláně, Paříži, Lipsku, Výmaru nebo Leningradě. Je pozoruhodné, že se ve své oblasti zájmu orientoval spíše na Západ. V jeho literatuře dominují anglicky psané publikace.

Zjevná provázanost evropského baletního prostoru taneční teorii nasměrovala ke zrevi-dování terminologie a charakteristiky jednotlivých škol, beztak procházejících mnoha fúzemi. Problematické označování různých baletních škol podle území bylo tedy nahrazeno pojme-nováním základních metodik dle nejvýraznějších pedagogů.⁸⁷ Ve středoevropském kontextu jsou relevantní školy Agrippiny Vaganovové, Enrica Cecchettiho a Augusta Bournonvilla, přičemž brněnské baletní prostředí přímo ovlivnily první dvě, Vaganovová v konzervatorním systému a Cecchetti ve Psotově škole. Přechodem Psotovy školy pod správu divadla se specifika soukromé pedagogiky z brněnského prostoru postupně vytrácela. Metodika Vaganovové nakonec převládla, byla opakovaně aktualizována podle posunu divadelní praxe. Jejím ukotvení pomohl i první překlad *Základů klasického tance* Vaganovové v roce 1951.

Reimoserův terminologický vliv se projevil právě v pojmenování předmětu zaměřeného na klasickou taneční techniku „akademický tanec“, který v daném období na tanečním od-dělení v období 1943–1950 vyučovala dr. Mariana Tymichová⁸⁸ s francouzským odborným vzděláním. A kromě ní i sólisté brněnského baletu Mira Figarová⁸⁹, Věra Vágnerová⁹⁰, Věra Avratová⁹¹, Dimitrij Grigorovič Barský⁹², Viktor Malcev⁹³, Jiří Nermut⁹⁴, Olga Kvasnicová⁹⁵, Marta Kotzianová⁹⁶, Jiřina Šlezingrová⁹⁷ a Zora Erbanová⁹⁸. Korepetovali jim Bohuslav Krška od roku 1958 a Věra Zouharová od roku 1967.

⁸⁷ V. Janeček. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 21.

⁸⁸ Jako první česká tanečnice vystupovala v pařížské televizi. V roce 1941 se vrátila do Brna, kde měla nastoupit na šéfovské místo po I. V. Psotovi, mezitím však bylo divadlo Němci zavřeno. Věnovala se koncertní a pedagogické činnosti (dramatické oddělení brněnské konzervatoře, Baletní škola I. V. Psoty). J. Holeňová. (ed.) *Český taneční slovník*, s. 341.

⁸⁹ Externě od 1. 9. 1946 do 30. 6. 1960, interně od 1. 9. 1960 do roku 1976 klasický tanec, lidový tanec a tanec s partnerem.

⁹⁰ Externě v letech 1953–1966, interně od 1966, a to minimálně do roku 1969, přičemž učila tanec s partnerem a taneční praxi.

⁹¹ Externě v letech 1958–1969 předměty taneční praxe a cizí lidové tance.

⁹² Mezi lety 1949–1951 vyučoval tanec.

⁹³ Mezi lety 1949–1951 vyučoval tanec.

⁹⁴ Vyučoval v letech 1949–1955 praxi a akademický tanec.

⁹⁵ Jako jedna z prvních absolventek nejprve vyučovala externě v období 1950–1957, interně potom od roku 1957 do roku 1969 klasický tanec, teorii tance, dějiny tance, taneční pedagogiku a psychologii, češtinu, kulturní dějiny, tělovědu.

⁹⁶ Manželka Ludvíka Kotziana, absolventka brněnské konzervatoře z roku 1955, vyučovala mezi lety 1966 a 1997 výkonnou praxi v tanečním oddělení.

⁹⁷ Vyučovala v letech 1954–1962 akademický tanec, charakterní tance, výkonnou praxi.

⁹⁸ Vyučovala mezi lety 1959 a 1966.

Obor lidový tanec

Lidový tanec musel být oficiálně ukotven ve vzdělávací soustavě coby živoucí idea původního tanečně-estetického zvykoslovného mýtu, která se stala po roce 1948 politickým nástrojem. Podobu výuky lidového tance na brněnské konzervatoři nicméně utvářely tanečnice z praxe se schopností umělecké stylizace lidového projevu, které disponovaly širokým etnografickým záběrem a hlubokými znalostmi. Jejich úkol spočíval v přípravě tanečníků po teoretické i praktické stránce lidového tance, nikoliv v ideologické propagandě. Jak píše Stavělová, podoba výuky vycházela ze spojení starší baletní tradice výuky charakterních tanců s výsledky lidového sběratelství a bádání.⁹⁹

Předměty cizí a lidové tance a jejich choreografie vyučovala Marie (Maryna) Hradilová Úlehlová, a to externě od roku 1946 do roku 1954, interně od října roku 1954 do konce ledna 1956 a opět externě mezi lety 1956 a 1961. Absolvovala školu Elizabeth Duncanové v letech 1932–1942 a zároveň vedla školu rytmiky v Hradci Králové 1933–1945. Její manželství s národopiscem Vladimírem Úlehlou ovlivnilo její profesní směřování. V roce 1946 spolu založili Moravský taneční a pěvecký sbor, pro který (i další soubory) připravovala choreografie, např. *Slováckou suitu*, *Slovanské tance*, *Moravské a Lašské tance*, *Radúze a Mahulenu*. V Brně vyučovala lidový a novodobý tanec na Hudební škole Jaroslava Kvapila. Spolu s manželem se podílela na sběru lidových tanců, především z oblasti Strážnice; vedla řadu kurzů lidového tance a byla členkou soutěžních porot, např. na strážnickém folklorním festivalu. Vydala studii *Náš lidový tanec* a spolu s Bohumírem Štědronešem *Národní tance na Moravě*, Praha 1953, 1977.¹⁰⁰ Vyučovala lidové tance české a moravské v nižších ročnících.

Od roku 1962 na škole působila již zmiňovaná Eliška Rybníčková, absolventka Státního učitelského ústavu (1949), členka Československého státního souboru písní a tanců, choreografka BROLNu.¹⁰¹ Učila tance všech národopisných oblastí, české a moravské v nižších ročnících, slovenské ve vyšších. Například tanečnice Vlasta Benešová Prášilová vzpomíná, že slovenské oblasti se s Rybníčkovou věnovaly poslední rok studia a tanečnice s karičkami a tanci z Velké Kubry absolvovaly. Rybníčková se stýkala s okruhem československých tanečních a hudebních folkloristů jako například se zakladatelem ČSSPT¹⁰² Janem Čumpelíkem, skladatelem Jaroslavem Krčkem, zpěvačkou Vlastou Grycovou, violistou, koncertním mistrem BROLNu a organizátorem Jindřichem Hovorkou, s hudebníkem a odborníkem na oblast Čech Zdeňkem Bláhou, zpěvačkou Jarmilou Šulákovou nebo se zpěváky a hudebníky bratry Holými z Horňácka. Prostřednictvím

⁹⁹ Daniela Stavělová (ed.). *Tíha a beztíže folkloru: folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia, 2021, s. 252.

¹⁰⁰ J. Holeňová. (ed.) *Český taneční slovník*, s. 341.

¹⁰¹ *Tamtéž*, s. 282.

¹⁰² Československý státní soubor písní a tanců.

těchto vazeb čerpala materiál pro svou výuku a následně dbala na etnografickou čistotu tance. Byla však i schopnou choreografkou, která měla cit pro stylizaci, pohybovou přirozenost a vedla tanečnický k emocionálnímu projevu, nikoliv k mechanickému odtancování. V případě, že znala odborníka na danou oblast, přizvala jej i do výuky. Takto například konzultovala se Zdenkou Jelínkovou, když připravovala tance z oblasti Rusavy.¹⁰³ Dále komponovala pro své žáky taneční pásma a spolupracovala s televizí. Její choreografie působily invenčně, buďto energicky, nebo půvabně, přirozeně plynuly a díky spolupráci s její sestrou, švadlenou, byly vždy pečlivě krojově vyladěny.¹⁰⁴

Pouze jeden školní rok působila jako pedagožka na tanečním oddělení výše zmiňovaná Zdenka Jelínková¹⁰⁵ (1. 9. 1963 – 30. 6. 1963), v pozdějších letech v evropském měřítku uznávaná tanečnice, odbornice na etnochoreologii a sběr lidových tanců u nás.

Otázka časové dotace, kterou disponoval na tanečních odděleních konzervatoří lidový tanec, se v poměru k dotaci pro akademický tanec jevila pedagogům lidového tance jako nedostatečná. Například Maryna Úlehlová upozorňovala ve svém referátu předneseném na I. celostátní konferenci československých tanečních umělců v Brně, že lidový tanec je nedostatečně zařazen do výuky, a protože jeho výuka převažuje v nižších ročnících, lze jen stěží skloubit klasické i lidové taneční vzdělání na profesionální úrovni.¹⁰⁶

Závěrem

V 50. letech vygenerovalo taneční oddělení přes sedm desítek absolventů, z čehož přibližně jedna třetina tvořila, alespoň po nějakou dobu, soubor brněnského baletu. Zbytek ansámblu byl složen z absolventů pražské nebo bratislavské konzervatoře,¹⁰⁷ z již zkušených tanečníků a tanečnic, které vychovala škola I. V. Psoty (více než polovina souboru), případně soukromé taneční školy rytmiky a divadelní praxe, do níž nastoupili jako elévové.

Vzdělávání profesionálních tanečníků v Československu procházelo v 50. letech postupným více či méně pevným zakořeňováním. V odborných kruzích byly diskutovány podmínky amatérského i profesionálního vzdělávání. Tanec jako profesionální umělecký obor se postupně etabloval, šlo však především o profesionalizaci klasického baletu. Střední odborné taneční vzdělávání na konzervatořích již od svého počátku segmentovalo taneční pole na obory, na tanec lidový, klasický a novodobý.¹⁰⁸ Tuto strukturu přebralo

¹⁰³ Podle pamětnice ažačky Elišky Rybníčkové Jarmily Vondrové.

¹⁰⁴ *Tamtéž*.

¹⁰⁵ Martina Pavlicová. *Cestami lidového tance: Zdenka Jelínková a česká etnochoreologie. Etnologické studie*. Brno: Masarykova univerzita, 2012.

¹⁰⁶ D. Stavělová (ed.). *Tíha a beztíže folkloru*, s. 252–253.

¹⁰⁷ Taneční oddělení konzervatoře v Bratislavě bylo založeno v roce 1949.

¹⁰⁸ Dodnes se v prostředí základních uměleckých škol traduje triumvirát klasika–lidovky–moderna. Výraz „moderna“ je dnes již přežitým pojmem, který se ovšem v této souvislosti stále používá a předává. Označuje

následně i základní amatérské taneční vzdělávání na lidových školách umění, následkem čehož došlo k proniknutí tohoto zavedeného systému i do divadelní praxe a také k nasměrování potenciálních diváků ke strukturálnímu vnímání tanečního umění, a tedy k tendenci vytvářet preferenční skupiny. Toto nastavení ovlivnilo také baletní dramaturgii, metody práce s tanečníky i inscenační postupy. Paradoxně k této situaci státem řízený dramaturgický aparát v 50. letech volal po nové a původní tvorbě.¹⁰⁹ Vzniklý model byly schopny překonávat hlavně tvůrčí osobnosti až na přelomu 60. let (např. Šmok a Ogoun), jejichž vzdělání a zkušenosti nabraly i jiný směr než státní konzervatoř. V roce 1959 na tento problém poukázala Konference o tanečnosti, avšak připomínka byla vznesena sekci společenských tanců. Elena Medvecká ve svém příspěvku „Zbourejme všechny přehradu“ ihned v prvním odstavci konstatuje, že „nedostatkem a brzdou tanečnosti a tanečního umění vůbec je izolovanost jednotlivých žánrů tanečního umění. Jednak v práci amatérských tanečních kroužků, jednak při výchově pracovníků jednotlivých oborů tanečního umění. Je to ochuzení umělecké i společenské funkce tance. [...] Praxe ukázala, že jednotlivé taneční žánry se od sebe vyvíjí izolovaně. Tato chyba se dělá i při výchově profesionálních pracovníků, při výchově vedoucích kroužků, které pracují v jednotlivých okresech, krajích nebo celostátně.“¹¹⁰

Taneční vzdělávání nejen v Brně procházelo na přelomu 50. a 60. let krizí. Podle Vladimíra Vašuta poukázal Festival současného baletu v Brně v roce 1960 svými požadavky na nedostatky tanečního školství, zejména na nedostatečný rozsah studia. Mnohaletou anabázi Vašut shrnuje v článku *Balada školská*. Školský zákon ze dne 31. ledna 1961 ustanovil zřízení taneční devítiletky. Avšak ještě v roce 1964 zůstávalo toto ustanovení pouze formální záležitostí a v dohledné době se nechystalo jeho uvedení do praxe. Byla sice zřízena zvláštní komise při Ministerstvu školství a kultury, která na realizaci devítileté taneční školy pracovala déle než rok, avšak tento závěr byl z hlediska nedostatku financí zamítnut.¹¹¹ Dlouhotrvající formování kvalitního tanečního vzdělávání, jeho nestabilita a časté reorganizace se projevily následně i v praktickém divadelním provozu. Vrcholem rozkolísanosti tanečního systému u nás se stal konec 60. let, umocněný rokem 1968, který zesílil vlnu emigrace tanečníků a tanečnic do zahraničí. Vysokého odlivu kvalitních tanečníků z českých divadel si všímá Vašut v *Divadelních novinách*¹¹² a vypočítává, že v evropských souborech (např. Ve Vídni, Stuttgartu, Marseille nebo Düsseldorfu) působí

souhrn všech neklasických a nelidových tanečních forem, od výrazového tance, taneční gymnastiky přes contemporary, floor work a scénický tanec.

¹⁰⁹ J. Bartoš. „Konference československých tanečních umělců“, s. 41.

¹¹⁰ Elena Medvecká. „Zbourejme všechny přehradu“. *Lidová tvořivost*. Praha, Osvětová práce, roč. 10, č. 5, 18. V. 1959, s. 105.

¹¹¹ Vladimír Vašut. „Balada školská.“ *Taneční listy*, č. 1, 1964, s. 1–2.

¹¹² Vladimír Vašut. „Hrozí diaspora československého baletu?“. *Divadelní noviny*, roč. 12, č. 14, 26. 3. 1969, s. 7.

kvůli vyšším platům, novým uměleckým zkušenostem a sociálním podmínkám kolem sta českých tanečníků a tanečnic. Citelné personální dopady této vlny emigrace ovlivnily například chod bratislavského baletního souboru, odkud odešla asi čtvrtina ansámblu.¹¹³ Proměna brněnského souboru po roce 1968 nebyla sice natolik tíživá, avšak i tento soubor zaznamenal úbytek z důvodů emigrační vlny.

Vzmáhající se činnost soukromých tanečních škol rytmiky a výrazového tance první republiky přerušila druhá světová válka, a především socialistická ideologie, jejímž přičiněním se přesunul novodobý tanec do lidových škol umění, v nichž nejprve vyučovaly právě tanečnice a pedagožky s návazností na soukromé prvorepublikové školy. Postupem času je však začaly vytěsňovat převážně absolventky konzervatoří, které vznikly po roce 1945. Jejich taneční nastavení ke kategorizaci tance na tři obory, které vzniklo spolu s učebními plány profesionálního tanečního oboru, vytvořilo v kinestetické historii těchto absolventek konzervatoří a následně učitelek tance model, v němž klasická taneční technika jako hlavní předmět, jako základ profesionálního tance, diktuje taneční ideologii. Proměnou politické situace v Československu a státem řízeným tanečním vzděláváním, které se ideologicky přiklonilo k Sovětskému svazu, došlo ke změně paradigmatu, jehož kinestetický přenos, ať už vědomý, či nevědomý, do určité míry stále pokračuje. Jedná se o konkrétní příklad ideologického obsazení kulturního prostoru, jehož následky pocítujeme dodnes.

¹¹³ *Tamtéž.*

Literatura

- Bartoš, Josef. *Konference čs. tanečních umělců 1950*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, 2015.
- Bartoš, Josef. Konference československých tanečních umělců. [online] *Tanečný kongres – Tanec.sk* 2015, Bratislava, VŠMU, 2016.
- Bazarovová, Naděžda Pavlovna – Mejová, V. *Abeceda klasického tance*. Praha, SPN, 1980.
- Beneš, Ladislav. *Právní a organizační rámce soukromých škol uměleckého tance v Čechách 1900–1945*. Diplomová práce. Praha, Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra tance, 2019. Dostupné z: 1_Pravní a organizační rámce soukromých škol umeleckého tance v Cechach 1900 az 1945_Benes_FINAL.pdf.
- Bláhová, Eliška. „Rytmika a její kulturní význam“. *Eva – časopis moderní ženy*. Roč. 1, č. 4, 1. 1. 1929.
- Chalfa Ruyter, Nancy Lee. *The Intellectual World of Genevieve Stebbins*. *Dance Chronicle* 11, no. 3 (1988). Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1567663>.
- Dufková, Eugenie. *Primabalerína Mira Figarová. Révérence*. Brno, Masarykova demokratická akademie, o. s., 2009.
- Dufková, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno, Ryšavý, 1997. Uloženo v Archivu Národního divadla Brno. Složka I. V. Psota, nečíslováno.
- Fröhlich, Richard. „Fluktuace tanečníků“. *Divadlo*. Praha, roč. 1, č. 9, květen 1950.
- Gremlicová, Dorota – Lössl, Jiří – Němečková, Elvíra. *Tanec jako záliba*. Praha, NIPOS, 2021.
- Holeňová, Jana. (ed.) *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*. Praha, Divadelní ústav 2001.
- Hošková, Jana. „Učíme se u Paluccy“. *Taneční listy*, č. 9, 1963.
- Hronková, Libuše. „Pozůstalost Jana Reimoserova v Divadelním oddělení Národního muzea“. *Sborník Národního muzea v Praze. Řada C – literární historie*, sv. 60, 2015.
- Janeček, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*. Praha, AMU, 2013.
- Jaques-Dalcroze, Émile. *Rytmus*. Praha, Průlom, 1927.
- Karlíková, Zuzana. *Přínos choreografky Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2021. Dostupné z: <https://theses.cz/id/8152pc/>.
- Kloubková, Ivana. *Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918–1945)*. Praha, SPN, 1989.
- Konzervatoř Brno. *Sborník k sedmdesátému výročí trvání první moravské odborné umělecké školy*. Brno: Konzervatoř Brno, 1989.
- Kröschlová, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha, Orbis, 1964.
- Kvasnicová, Olga. „Tradice i současnost Tanečního oddělení“. In. *Konzervatoř Brno. Sborník k 50. výročí trvání první moravské odborné umělecké školy*. Brno, Blok, 1969.
- Medvecká, Elena. „Zbourejme všechny přehradu“. *Lidová tvořivost*. Praha, Osvětová práce, roč. 10, č. 5, 18. V. 1959.
- Messerer, Asaf. *Lekce klasického tance*. Moskva, 1967.
- Mikotová, Zoja – Petišková, Ladislava. *Jiřina Ryšánková vstříc novým formám*. Brno, JAMU, 2018.
- Nermut, Jiří. „Tančili jsme v Paříži“. *Rovnost*, roč. 1974, č. 64, 15. 3. 1959.
- Otčenášek, Augustin – Pospíšil, Karel. *Základy rytmického tělocviku sokolského*. Praha: nákladem Tělocvičné jednoty Sokol Žižkov, 1928.
- Pavlicová, Martina. *Cestami lidového tance: Zdenka Jelínková a česká etnochoreologie. Etnologické studie*. Brno: Masarykova univerzita, 2012.
- Rey, Jan. *Baletní slovníček*. Praha: Taneční listy, 1950.
- Rey, Jan. *Učebnice akademického tance I.–II.* Praha, Melantrich, 1946, 1948.
- Rey, Jan. „Závěry sekce taneční výchovy“. *Lidová tvořivost*. Praha, Osvětová práce, roč. 10, č. 5, 18. 5. 1959.

- Matějovcová, Božena – Friedl, Antonín – Schmidová, Lidka. *Tanečnice ve fotografii. Sborník svazu tanec-rytmika-gymnastika*. Praha, Česká grafická unie a. s., 1944.
- Siblík, Emanuel. Informační taneční večery v rámci „Taneční výstavy“ v Mánesu. *Eva – časopis moderní ženy*. Roč. 8, č. 8, 15. 2. 1935.
- Siblík, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.
- Smugalová, Zuzana. „Elmarita Divišková. Život s tancem“. [online] *Taneční aktuality*, 21. 10. 2020.
- Smugalová, Zuzana. „Gret Palucca – tanec prolamující bariéry“. [online] *Tanečníaktuality.cz*, 8. 1. 2022. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/gret-palucca-tanec-prolamujici-bariery>.
- Smugalová, Zuzana. „Stručný příběh české taneční a pohybové výchovy ve 20. století“. *Speciální vydání Tanečních aktualit*. Praha, Taneční aktuality, o.p.s. 2021.
- Smugalová, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1945–68*. Diplomová práce. Praha, Hudební a taneční fakulta AMU, Katedra tance, 2007.
- Svítek, Martin. *Současný pohled na držení těla v komerčně využívaných tělovýchovných systémech a srovnání s pohledem v kontextu vývojové kineziologie*. Praha, 2006. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2. Lékařská fakulta, 2006.
- Štádlerová, Lucie. „Taneční a pohybová výchova jako součást základního vzdělávání“. *Speciální vydání Tanečních aktualit*. Praha, Taneční aktuality o. p. s, 2021.
- Tarasov, Nikolaj, Ivanovič. *Klasický tanec. Škola mužské interpretace*. Praha, SPN, 1983.
- Tázlarová, Jitka. „Výročí Baletní školy I. V. Psoty v Brně“. *Taneční aktuality*, 12. 9. 2019. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/vyroci-baletni-skoly-i-v-psoty-v-brne>.
- Teplá, Eva. „Talentované děti do baletných škól“. *Divadlo*, roč. 1, č. 11, 1950.
- Tianjiao, Zhang. To the origins of creation of Beijing Ballet School. Olga Aleksandrovna Ilyina. [online] May 2020, Человек и культура. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/360304170_Archives_of_the_Dance_27_The_Establishment_of_Beijing_Dance_School_in_the_First-Hand_Report_of_Soviet_Specialist_O_A_Ilyina_Introduction_Translation_Notes.
- Toepfert, Karl. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: University of California Press, c1997 1997. Dostupné z: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft167nb0spl/>.
- Vašut, Vladimír. „Balada školská“. *Taneční listy*, č. 1, 1964.
- Vašut, Vladimír. „Hrozí diaspora československého baletu?“. *Divadelní noviny*, roč. 12, č. 14, 26. 3. 1969.
- Weimann, Mojmir. „Ruská tanečnice, která proslavila český balet“. [online] *Taneční aktuality*, 6. 10. 2015. Dostupné z: <https://operaplus.cz/ruska-tanecnice-ktera-proslavila-cesky-balet/>.

Online zdroje

- <https://www.belcanto.ru/preob/>
- <https://narodnidumsnichov.cz/historie/>
- <https://www.pamatkovykatolog.cz/narodni-dum-15230045>
- <https://divadloponec.cz/cs/pro-skoly>
- <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803120158773>
- <https://www.tugendhat.eu/udalost/tanecni-skola/>
- <https://www.se-s-ta.cz/akce.php?sesta-pro-deti&skola-tanci-2018>
- <https://www.youtube.com/watch?v=JDgEB5iK-9o>
- Kallab Margarete – biografiA (sabiado.at)
- Nešpor, Zdenek. (ed.). „Heslo modlitba“. [online] *Sociologická encyklopedie*. Sociologický ústav AV ČR, v. v. i. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Modlitba>.
- Vladimir Vasiliev: God of the Dance (youtube.com)

Příloha

Předměty vyučované ve školním roce 1949/50:

1. *ročník*: taneční průprava, akademický tanec, lidové tance domácí, šerm, teorie tance, tělověda, kreslení, výtvarná nauka, akustika, intonace, povinný klavír, kulturní dějiny, čeština, ruština, občanská výchova, společenská výchova.

2. *ročník*: novodobý tanec, akademický tanec, lidové tance domácí, prvky tanečního výrazu, společenské tance, teorie tance, kreslení, výtvarná výchova, harmonie, povinný klavír, bicí nástroje, kulturní dějiny, pedagogika, čeština, ruština, občanská výchova, světová literatura.

3. *ročník*: novodobý tanec, akademický tanec, lidové tance cizí, taneční mimika a výraz, teorie tance, teoretické praktikum, kreslení, výtvarná výchova, formy, povinný klavír, kulturní dějiny, dějiny hudby, pedagogika, čeština, ruština, občanská výchova, světová literatura.

4. *ročník*: novodobý tanec, akademický tanec, lidové tance cizí, taneční mimika a výraz, dějiny tance, teoretické praktikum, nauka o masce a kostýmu, všeobecná hudební nauka, povinný klavír, pedagogika, teoretické pedagogium, praktické pedagogium, čeština, ruština, občanská výchova.

Mgr. et MgA. Kateřina Šalounová vystudovala teorii a dějiny divadla na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity a taneční pedagogiku na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně. V současnosti dokončuje doktorát na katedře divadelních studií a ve svém výzkumu se zabývá dějinami tance a baletu v Brně, přičemž hledá nové možnosti interpretace divadelního tance. Na FF MUNI vyučovala jednosemestrální kurzy Vybrané kapitoly z dějin tance a baletu a Jak se dívat na tanec. Jako lektorka a taneční pedagožka v minulosti působila v Centru tance, v Centru pro rodinu a sociální péči, na SZUŠ Blansko a ZUŠ Jaroslava Kvapila. V současné době pracuje jako taneční pedagožka na ZUŠ Františka Jílka v Brně.