

## Úvod

Tento text je pokusem blíže analyzovat jedno z výchozích témat mé disertační práce. Chci-li zmapovat vývoj současného tance v českém prostoru po roce 1989, je nutné stanovit si kritéria a hranice, kterými se rozkryje podstata tohoto žánru, ale zároveň bude respektována jeho otevřenost a dynamická proměna, jež je mu vlastní. Již samotná definice pojmu si vyžaduje exkurzi do historických souvislostí přinejmenším v českém měřítku. Vedle archiválií, odborné literatury a článků v periodikách poskytují zajímavý zdroj informací o minulosti rozhovory, které jsem vedla s předními osobnostmi současného tance. Názory aktérů dění, jejich postoje, skutky a vzpomínky mohou pomoci odkrýt a objasnit způsob, jak byla naše taneční scéna reflektována a jak se o ní přemýšlelo v rámci širšího společenského kontextu tehdejší doby.<sup>2</sup> Na úvod jsem si položila několik zdánlivě jednoduchých otázek, které úzce souvisí s tématem. Jakým způsobem vedle sebe existují a vzájemně se do sebe promítají sféry profesionálního a amatérského tance? Jaký je vztah mezi tzv. scénickým, novodobým, výrazovým a moderním tancem? Co přesně tyto pojmy znamenají? Které české soubory jsou hlavními představiteli těchto žánrů a jakým směrem je rozvíjejí? V následujícím textu se na ně pokusím nalézt odpovědi.

## Pojem „scénický tanec“ a jeho historické souvislosti

Žánry novodobého, výrazového i moderního tance sehrály v nedávné současnosti, tj. od 2. poloviny 20. století zcela zásadní roli při formování profesionálně i neprofesionálně provozovaného tanečního umění v Čechách. Zastřešoval je obecnější pojem určitého druhu tance – scénický tanec. Dnes je tento termín odbornou i laickou veřejností vnímán jako synonymum pro „amatérský současný tanec“, jenž lze chápat jako paralelu k současnému tanci ve světě profesionálním. Termín „scénický tanec“ byl oficiálně přijat a je používán pro označení oboru, který se řadí mezi neprofesionální umělecké aktivity organizované NIPOS-ARTAMA<sup>3</sup>, jejímž zřizovatelem je Ministerstvo kultury. ARTAMA jakožto útvar pro neprofesionální umělecké aktivity dospělých a estetické aktivity dětí a mládeže pořádá nebo odborně zajišťuje dílny a semináře, přehlídky, festivaly, soutěže, shromažďuje dokumentaci, poskytuje komplexní informace o problematice neprofesionálního umění, zpracovává odborné expertizy pro orgány státní správy a samosprávy, spolupracuje se spolky, občanskými sdruženími, kulturními zařízeními, školami a školskými zařízeními.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Srov. Pojem „diskurs“ u francouzského filozofa a představitele poststrukturalismu Michela Paula Foucaulta. *„Výpovědi nechápe jako znaky vnějšího smyslu či významu, nýbrž jako diskursivní fakty, které jsou nositeli historicky proměnlivých pravidel dorozumívání se o předmětech, pojmech, subjektivní pozici ve světě atp. Meze těchto pravidel nelze překročit, protože jsou dána historicky-epistemologickým apriori, tj. dějinným utvářením jazyka, jež je vůbec základní podmínkou reálnosti výpovědi.“* *Filozofický slovník*. 1. vyd. Olomouc: FIN, 1995, ISBN 80-7182-014-8, s. 91–92.

<sup>3</sup> Amatérský tanec byl před rokem 1989 organizován Ústavem pro kulturně výchovnou činnost – útvar Základní umělecké činnosti (UKVČ – útvar ZUČ) a od roku 2004 se na jeho rozvoji podílí Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS-ARTAMA).

<sup>4</sup> viz. <http://www.nipos-mk.cz/>

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

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

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

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

*Amatérskému scénickému tanci se věnují vedle skupin mládeže a dospělých ve specifické podobě i skupiny dětské, kde vedle uměleckého principu vstupuje i princip pedagogický.<sup>5</sup>*

Jeho autorkou je Bohumíra Cveklová, která ho vytvořila v roce 2005 s ohledem na tehdejší stav amatérského tance, tzn. na počátku 21. století. Tato formulace zdůrazňuje u scénického tance statut neprofesionálního druhu umění, jež v českém prostředí existuje více než padesát let. Ve srovnání s jinými evropskými zeměmi má dnes již promyšleně vybudovanou a dobře fungující infrastrukturu tvořenou bohatou sítí vzdělávacích institucí, hierarchizovaným systémem přehlídek a řadou významných pedagogů.

Další citovanou charakteristikou jsou obecně formulované kompoziční přístupy, taneční techniky a metody, kterými se jeho představitelé vyjadřují ke světu a jeho problémům, a to stylizovaným způsobem ztvárnění. Autorka konkrétně upozorňuje na souvislost s „tradicí českého novodobého tance“. „Novodobý tanec“ je dnes již terminus technicus označující taneční dění určitého časově vymezeného období, tzv. první republiky. Používán začal být ovšem až po 2. světové válce.<sup>6</sup>

V závěrečném odstavci se zdůrazňuje, že scénický tanec je záležitostí vícegenerační, prostupuje a oslovuje různé věkové skupiny. Například dětský scénický tanec, prezentovaný v rámci celostátních přehlídek pořádaných NIPOS-ARTAMA, u nás dosahuje velmi vysoké úrovně.

<sup>5</sup> Cveklová, Bohumíra. Co je scénický tanec? *pam pam – občasník scénického tance*, 2006, r. 1, č. 2, s. 1, ISSN 1803-103X.

<sup>6</sup> Přijatelný by byl i odkaz na žánr výrazového tance. Tento termín je časově i svým významem obsáhlejší. Jeho kořeny sice sahají do meziválečného období, ale ve svých metodách a principech se rozvíjel a proměňoval také v padesátých a šedesátých letech právě v rámci amatérského tance.

Srovnám-li vymezení scénického tance formulované Bohumírou Cveklovou s hlavními kritérii pro profesionálně provozovaný tanec<sup>7</sup>, není v něm zmíněna jedna z jeho základních charakteristik. Jako volnočasová aktivita je zacílen na konkrétního jedince – tanečnicka – amatéra a směřuje k jeho sebevzdělání, seberozvoji, sebeobohacení, sebeuplatnění. Smysl amatérského tance se rozkrývá ve vztahu k uspokojení vlastních potřeb aktivního jedince. Estetická funkce tance přestává být prioritní a je zrovnoprávněna s jinými. Jelikož scénický tanec projevuje i mimoumělecké ambice, např. společensko-výchovné, vzdělávací, tělovýchovné, socioterapeutické aj., můžeme o něm hovořit jako o hnutí.<sup>8</sup>

Jaké je však historické pozadí vývoje tohoto pojmu? Na přelomu 19. a 20. století se ve střední společenské vrstvě rozšířil zájem o aktivní provozování uměleckého tance<sup>9</sup> na amatérské úrovni. Příspěly k tomu iniciativy prvních představitelů taneční moderny, jako byli např. Isadora Duncanová, Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban aj. Docházelo k zakládání soukromých škol. Vznikala představení prezentována v soukromých salónech vyšší společnosti nebo na veřejnosti. Umělecký tanec na sebe upoutal pozornost nejen v masových médiích, ale vedly se o něm i odborné diskuze v užších kruzích zainteresovaných specialistů. Začal být respektován jako jedinečný a svébytný druh umění. Stal se součástí života moderní doby. „*Teprve taneční moderna provázala ideu uměleckého a laického tance a v mnoha případech z něj udělala přímo i program... neměl být podle představ aktérů taneční moderny nápodobou profesionálního uměleckého tance, neměl usilovat o stejné cíle a naplňovat stejné funkce.*“<sup>10</sup>

Do poloviny čtyřicátých let dvacátého století se rovněž v českém prostředí rozvíjelo několik tanečních stylů a směrů, které odrážely umělecký výraz a osobité pojetí tance konkrétního choreografa a pedagoga, často představovaného jednou osobou. Inspirací jim byly odlišné metodologické přístupy zmiňovaných zahraničních osobností.

Po 2. světové válce se pro ně vžilo souhrnné označení „novodobý“ nebo také „výrazový tanec“, jenž našel své uplatnění v rámci amatérského hnutí i na profesionální úrovni. Jak upozorňuje Zuzana Smugalová ve své magisterské práci, Eliška Bláhová v knize

<sup>7</sup> „*Pro profesionalitu užíváme jako kritérium ovládnutí řemesla (nabytého studiem tance a choreografie na odborných školách) a provozování uměleckého tance jako práce sloužící k zajištění obživy. Přitom pro akceptování tance jako profesionální aktivity musí být přítomna alespoň jedna z obou základních charakteristik.*“ Gremlicová, Dorota. Definice. In *Tanec v České republice*. 1. vyd. Praha: Institut umění- Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-7008-241-6. Kapitola 1, s. 13.

<sup>8</sup> Volek, Jaroslav. Otázky taxonomie umění. *Estetika*. 1971, č. 2, s. 161. Pojem „hnutí“ podle definice J. Volka lze použít i ve vztahu k jiným neprofesionálním uměleckým aktivitám dalších oborů, např. divadelního, hudebního atd.

<sup>9</sup> Umělecký tanec byl v tomto období de facto synonymem pro později užívaný termín „výrazový tanec“.

<sup>10</sup> Gremlicová, Dorota. Koncept amatérského uměleckého tance v období moderny. Poznámky k myšlenkám Rudolfa Labana. *pam pam – občasník scénického tance*, 2008, r. III, č. 1, s. 26, ISSN 1803-103X. Podle teoretického konceptu Rudolfa Labana taneční praxe uskutečňována na amatérské bázi měla mít pozitivní vliv na individuální život jedince i na atmosféru celé společnosti, která v této době trpěla ztrátou jistot a devalvací tradičních hodnot.

*Pohyb-rytmus-výraz* z roku 1941 přirovnává (nikoli zatím explicitně) umělecký tanec k novodobému, konkrétně v tomto případě šlo o vyšší stupeň rytmiky, a scénický tanec spíše popisuje jako balet a pantomimu.<sup>11</sup>

S termínem „novodobý tanec“ se setkáváme i v oficiálním výnosu Ministerstva školství a osvěty z 11. října roku 1945, podepsaném tehdejším ministrem dr. Zdeňkem Nejedlým, v souvislosti se zřízením tanečních oddělení na Státní konzervatoři v Praze (1945) a Státní hudební a dramatické konzervatoři v Brně (nakonec až v roce 1946), která „zahájí vyučování ve školním roce 1945–46 prvním ročníkem. Toto taneční oddělení trvá čtyři roky a vychovává a odborně vzdělává tanečníky a tanečnice pro taneční soubory našich divadel. Vytčeného cíle se dosahuje jednak školením technickým na podkladě soustavy tance akademického, tzv. klasického baletu, i tance novodobého, výukou tanců lidových (domácích i cizích) a připodobeným němé hře (mimice a výrazu) a potřebnou měrou vzdělání hudebního, výtvarného a všeobecného.“<sup>12</sup>

Po komunistickém převratu v roce 1948 se situace změnila. Kultura se obecně musela podřítit novým politicko-ideologickým kritériím, která zpočátku rozvoji tohoto žánru na profesionální ani amatérské úrovni příliš nepřála. Jeho výuka totiž dosud probíhala jenom na soukromých školách a vycházela především z experimentálních metod. Navíc byl úzce spjat s německým prostředím, což bylo v poválečných letech logickým důvodem pro ztrátu vlivu a sympatií. V tanečním umění se začal upřednostňovat žánr folklórního tance jakožto projev dobově akceptovaného lidového umění a součást národního dědictví a „...termín scénický tanec se stal označením pro tanec na scéně, tedy spíše stylizovanou formu v té době především folklórních tanečních projevů.“<sup>13</sup>

Koncem padesátých let se v rámci odborné diskuze objevily argumenty poukazující na hodnoty novodobého tance, které by bylo možno využít nejen k obohacení tanečního umění ale především taneční výchovy.<sup>14</sup>

Také na počátku šedesátých let 20. století se v literatuře setkáváme s pojmy novodobý, výrazový a scénický tanec, ale chápání jejich významu však prošlo od 20. a 30. let proměnou v závislosti na kontextu jednotlivých historických etap. Na konci šedesátých let se začal upřednostňovat odborný výraz „moderní tanec“.

Jak jsem se již zmínila, termín „novodobý tanec“ se stále více stával synonymem pro období taneční moderny v Čechách v meziválečném období. Žánr výrazový tanec byl

<sup>11</sup> Smugalová, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního tance 1945–1968*. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2007, s. 13.

<sup>12</sup> Dubská, Anna. Taneční oddělení pražské konzervatoře. In *150 let pražské konzervatoře*. Praha: SHU, 1961, s. 274.

<sup>13</sup> Smugalová, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního tance 1945–1968*. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2007, s. 14.

<sup>14</sup> Takováto diskuze je zmíněna např. v rámci Celostátní konference o tanečnosti konané 20.–22. března 1959 v Praze (pořádal Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti – ÚDLUT). Srov. Smugalová, Zuzana. O jedné dávné konferenci. *pam pam – občasník scénického tance*, 2008, r. III, č. 2, s. 13, ISSN 1803-103X.

obsahově i časově širokospektrální. Zahrnoval různorodé způsoby kompozice, pohybové kánony, tvůrčí metody etc. Vedle individuálnosti jej charakterizoval „ze všeho nejvíce záměr výrazového pohybu, ať byl tento výraz jakkoli abstrahovaný na čistý pohybový výraz jako u M. Wigman.“<sup>15</sup> I když prošel obdobím útlumu a záměrné ignorace ze strany státu na počátku padesátých let, po celou dobu se nepřetržitě rozvíjel jak v profesionálním, tak v neprofesionálním světě.

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

Ve sborníku *Soutěže a tvořivosti mládeže a pracujících 1965–67* vydaného Krajským osvětovým úřadem v Ostravě byla otisknuta formulace Jarmily Calábkové, která vymezovala pojetí scénického tance: „Scénický tanec je útvar, který uměleckým způsobem ztvárňuje myšlenku díla a jehož vyjadřovacím prostředkem je pohyb bez rozdílu druhu pohybové nebo taneční techniky. Patří sem zajímavé formy zpracování lidového tance, naplněné hlubokým obsahem a tvořené podle původní hudební formy, stejně jako formy opírající se o tzv. výrazový tanec nebo prvky jazzbaletu. (...) Formy scénického tance víceméně přesahují normy amatérské činnosti a z toho vyplývá i názor, že tento žánr je obtížně masově rozšířit tak, jak to např. předpokládá obor lidového či společenského tance.“<sup>16</sup> Vyplývá z ní, že scénický tanec v druhé polovině 60. let 20. století představoval určitou podobu uměleckého tanečního vyjádření určenou na divadelní jeviště. Stal se zastřešujícím odborným pojmem pro různé taneční kompozice, které používaly širokou škálu vyjadřovacích prostředků i pohybového tvarosloví, tvůrčích metod etc. Kladl důraz na prožitek a jevištní výraz interpretů. Termín scénický tanec se používal v amatérském i profesionálním světě.

### Taneční umění na amatérské úrovni

Jak už bylo naznačeno, kromě diskuzí zabývajících se odbornou terminologií, se amatérsky provozovaný scénický tanec začal institucionalizovat. Tato myšlenka samozřejmě souvisela i s „režimní“ tendencí na jedné straně podporovat a na straně druhé dozorovat veškerou zájmovou činnost a tím korigovat její ideologický profil (což se ne vždy podařilo).

Záměr státní podpory neprofesionálního tanečního umění souvisel s demokratickou ideou zpřístupnit vyšší kulturu a vzdělání všem společenským vrstvám. Byl součástí kulturní

<sup>15</sup> Gremlicová, Dorota. Taneční moderna: „nové“ pohyby pro tanec. *Taneční listy*, 2000, r. 37, č. 6, s. 14.

<sup>16</sup> Calábková, Jarmila. Soutěže tvořivosti mládeže a pracujících 1965–67. In *Tanečním sborům*. Praha: ÚDLUT, 1967, č. 4.

politiky již prvního Československého státu, osobně podporovaný prezidentem Tomášem Garriguem Masarykem a budovatelské nadšení v poválečné době jej vzalo za své. V oblasti tance a taneční výchovy je důležitý rok 1961, kdy Ministerstvo školství a kultury rozšířilo nabídku aktivit Lidových škol umění (založených o rok dříve) o další, tentokrát taneční obor.<sup>17</sup> Měla v něm probíhat kvalitní a kvalifikovaná výuka, do té doby zajišťovaná většinou na soukromých školách, případně státem koordinovaných kulturních a vzdělávacích zařízení volnočasových aktivit. Tehdy už existovaly zájmové kroužky, taneční školy, soubory a skupiny, fungující například při Domech pionýrů a mládeže (DPM), Kulturních domech (KD), Domech kultury Revolučního odborového hnutí (DK ROH), Osvětových besedách, Hudebních školách (HŠ) atd.

Tato systematizace zároveň přispěla ke vzniku komunikačního prostoru pro konfrontaci názorů a odborné diskuze, týkajících se způsobů choreografické tvorby, metodiky tanečních technik, vzájemného setkávání jednotlivých souborů například v rámci krajských i celostátních přehlídek. Právě tento aspekt podpořil rozvoj amatérského tanečního umění, které se v období před rokem 1989 významně podepsalo na obohacení české kulturní scény. Nebyl sférou, kde se hlasitě a zásadním způsobem proklamovala politická hesla.<sup>18</sup> V některých případech mu byla vytýkána dokonce absence „důležitých“ ideologických témat.<sup>19</sup>

Největší expanzi dění označovaného jako scénický tanec zaznamenala osmdesátá léta 20. století, jež se nesla v duchu uvolnění politických a cenzurních poměrů v zemi. V Tanečních listech se množily informace o přehlídkách a komponovaných večerech amatérských souborů moderního tance. Začaly se objevovat i úvahy o neprofesionálním scénickém tanci jako o uměleckém fenoménu. V této době představoval důležitý zdroj informací o moderních tanečních formách, který se rozvíjel progresivněji a rychleji než tomu bylo na profesionální úrovni. V článku *Moderní tanec u nás* byla situace v Čechách na jaře roku 1989 komentována těmito slovy: „*Se soudobými tanečními technikami a jejich přetlumočením se totiž u nás setkáváme jen v rámci amatérské činnosti – fakt sám o sobě zarážející... Dnes je znalost moderních technik pro profesionály nezbytností, a ona se zatím jen ztěžka dostává do jejich povědomí. Národní divadlo dokonce odmítlo účast v seminářích Grahamové. Je samozřejmé, že moderní balet nedělá technika Grahamové či Limona, avšak v současném světovém trendu patří k základnímu vzdělání tanečníka. Stane se tomu tak i u nás?*“<sup>20</sup> Jeho autorka Lucie Dercsényiová kritizuje postoj profesionálního tanečního svě-

<sup>17</sup> §. 32 odst. 1) zákona 186/1960 Sb. A provedení ustanovení čl. 2 směrnic o poslání, organizaci a činnosti LŠU ze dne 22. 5. 1961 čj. 23.373/61-IV/4 (věstník MŠK 1961, str. 249)

<sup>18</sup> „*Neprofesionální scénický tanec nebyl hlavním nositelem ideologických hesel. Soubory se věnovaly tématům vymykajícím se „radostnému propagování socialismu“. Skupinám bylo vyčítáno nedostatečné uplatnění výsledků práce v kulturně politické a společenské praxi zařízení, pod které spadaly*“. Bittnerová, Jana. *Vývoj českého neprofesionálního scénického tance 1968–1989*. Bakalářská práce. Praha: HAMU, 2011, s. 61.

<sup>19</sup> Srov. Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*, 1974, r. 12, č. 7, s. 14.

<sup>20</sup> Dercsényiová, Lucie. *Moderní tanec u nás*. *Taneční listy*, 1989, r. 27, č. 1., s. 17.

ta k prohlubování znalostí a dovedností v oblasti moderního tance a dává to do souvislosti s tím, že se podle ní ve výchově a výuce profesionálních tanečnic příliš nezdůrazňují současné techniky založené na metodikách rozvinutých v zahraničí. Podobný názor v souvislosti s historicky zakotveným směrem „českého duncanismu“ vyjadřuje i Jana Hošková. Ve „zprávě“ o turné Studia komorního tance do Německé spolkové republiky a Velké Británie píše: „*Naše střední profesionální taneční školství, zaměřené převážně na akademický tanec, současné trendy ve výchově tanečních umělců nebere ke své škodě vůbec na vědomí.*“ A dodává: „*Možná, že umělecké a výchovné hodnoty českého duncanismu vzbudí více zájmu, až se k nám po letech vrátí z Velké Británie.*“<sup>21</sup>

### Moderní tanec na pražské konzervatoři

Výuka novodobého tance (později moderního tance) byla oficiálně zakotvena v osnovách středního stupně tanečního školství od počátku jeho vzniku, tj. již v roce 1945<sup>22</sup> a v případě Státní konzervatoře v Praze<sup>23</sup> zajištěna působením erudovaných a kvalitních pedagogů.

Zásahu na zřízení tanečního oddělení pražské konzervatoře a na jeho profilaci měl přední český taneční publicista, kritik a libretista prof. Jan Reimoser. Jako vedoucí oddělení jmenoval pedagožku novodobého tance Annu Dubskou (1945–1960) a Laurette Hrdinovou (1945–1958).<sup>24</sup> Patřily mezi přední české výrazové tanečnice, které své vzdělání získaly v zahraničí. Konkrétně obě obdržely taneční diplom na Jaques-Dalcrozeově institutu v Hellerau-Laxenburku. Byly výraznými uměleckými osobnostmi a pedagožkami s velkým vlivem na své žáky. Například celý první ročník tanečního oddělení pražské konzervatoře pod vedením Laurette Hrdinové, který absolvoval v roce 1949 v Karlíně, odešel spolu s ní do angažmá v Ústí nad Labem. Tvořily ho pozdější výrazné umělecké osobnosti Pavel Šmok, Ladislav Fialka, Hana Machová, Věra Urbánková atd.

Posledně zmiňovaná pokračovala a velmi významně obohatila výuku novodobého tance na Státní konzervatoři v Praze (1952–1970). V hodinách se snažila o skloubení výrazového tance (byla žačkou Jožky Šaršeové a Lídy Myšákové) s moderními technikami (absolvovala stáže v Palucca Schule, Kolíně nad Rýnem, Paříži, Londýně). Právě Věra Urbánková byla první, která studenty a profesionální tanečnice seznámila s principy techniky Marthy

<sup>21</sup> Hošková, Jana. Isadora Dance Group. *Taneční listy*, 1982, r. XXVI, č. 2, s. 14.

<sup>22</sup> Viz Dekret Ministerstva školství a osvěty z 11. října 1945.

<sup>23</sup> Od roku 1980 se Státní konzervatoř v Praze reorganizovala a přejmenovala na Hudební a taneční školu.

<sup>24</sup> Zora Šemberová ji charakterizovala slovy: „*Oborem Lorety Hrdinové byl takzvaný novodobý tanec, který doplňuje v učebni osnově konzervatoře tanec klasický a lidový. Již tehdy usilovala o syntézu technik klasického tance s technikou tance novodobého, neboť správně cítila nutnost připravit tělo tanečnicka tak, aby bylo schopno v plné technické a citové šíři zvládnout úkoly, jež doba vyžaduje. Šlo jí tedy o to, aby tělo i umělecká osobnost byly v podstatě připraveny, aby splnily maximální požadavky jak technického, tak dramatickotanečního rázu.*“ Kröschlová, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964, s. 62.

Grahamové.<sup>25</sup> Patřila mezi ně například i Ivanka Kubicová. Na své první setkání s touto moderní taneční technikou vzpomíná slovy: „*Moje profesorka na konzervatoři Věra Urbánková měla příbuzné v Londýně, kam jela na letní taneční kurz do London School of Contemporary Dance (LSCD). Po návratu si pozvala několik lidí – Markétu Kytýřovou, Mirku Vláškovou, Věru Svobodovou (choreografka Československého státního souboru písní a tanců) a mě, aby nám 'Na rejdišti' (pozn. sídlo taneční oddělení Státní konzervatoře v Praze) ukázala, co znamená 'contraction' a 'release'“.<sup>26</sup> (Ivanka Kubicová také v letech 1972–1974 a 1988–1993 učila na pražské konzervatoři.)*

Další v řadě osobností, hlásících se k metodám Emila Jaques-Dalcroze, byla Miroslava Vlášková (1968–1988). Podařilo se jí do jednoho celku spojit náročnou techniku moderního tance umocněnou hereckým výrazem a předvedenou v rámci scénické praxe. Konkrétně ve výuce moderního tance se zaměřovala na „*technicky dobře provedený výkon, dynamickou škálu, gradaci pohybu, přesnost v rytmických krocích a úkonech, stejně tak o šířku gesta v prostoru, o maximální napětí a uvolnění na podkladě dechových cvičení, o koordinaci těla*“.<sup>27</sup>

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

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

### **Přední amatérské pohybové / taneční soubory a jejich klíčové osobnosti**

V sedmdesátých a osmdesátých letech se vyprofilovaly taneční skupiny, jež svou úrovní a ambicemi dosahovaly profesionální úrovně, ačkoli institucionálním zařazením stále náležely do sféry amatérského umění. Suplovaly profesionální soubory moderního tance,

<sup>25</sup> Viz. heslo Věra Urbánková. *Taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, Praha, 2001, s. 344.

<sup>26</sup> Z rozhovoru s Ivankou Kubicovou.

<sup>27</sup> Noháčová, Helena. Technika není všechno. O moderním tanci s profesorkou Mirkou Vláškovou. *Taneční listy*, 1982, r. 20, č. 10, s. 3. V tomto článku se Miroslava Vlášková zmiňuje o tvorbě choreografie pro žáka 7. ročníku Petra Tyce, pozdějšího výrazného tanečníka (Pražský komorní balet, Rambert Dance Company v Londýně), nezávislého choreografa a pedagoga.



keré u nás před rokem 1989 neexistovaly.<sup>28</sup> Ve svém konkrétním pohybovém, tanečním projevu, novátorském choreograficko-režijním přístupu a uměleckém směřování se přitom zásadně lišily. Z velké míry zásluhou právě jejich pedagogů a choreografů se šířila osvěta o žánru moderního tance napříč amatérským prostředím.

Velmi významná a přínosná byla v období normalizace tvůrčí činnost osobností soustředěných okolo **Vysokoškolského uměleckého souboru Univerzity Karlovy (VUS)**, Taneční složka VUSu se zformovala již v poválečném období, ale zprvu se zabývala pouze folklórem. Změna dosavadního zaměření nastala až v roce 1961 s příchodem Františka Pokorného a Věry Urbánkové do vedení souboru. Hledaly se nové formy uměleckého vyjádření opřené o jazzbalet. Další nejvýraznější etapa VUSu<sup>29</sup> začala v sedmdesátých letech uměleckým působením výrazných osobností Jana Hartmanna<sup>30</sup> a Ivanky Kubicové, absolventů London School of Contemporary Dance, dále uměleckého vedoucího Jiřího Rebce<sup>31</sup> a později Antonína Schneidera. Proměnou prošel taneční profil souboru, způsob jeho tvorby, dramaturgická koncepce i organizační struktura.<sup>32</sup>

Jejich zájem se soustředil zejména na pohybové systémy amerického modern dance, konkrétně na jazzový tanec a metodiku techniky Marthy Grahamové.<sup>33</sup> Podle Ivanky Kubicové její kvality jsou přínosné i pro dnešní dobu, charakterizuje je slovy: „*Podle mého názoru hodnota této techniky je v tom, co poskytuje v oblasti tzv. floor work. To znamená vypracování plasticity torza, nezabývá se tolik pažemi nebo dolními končetinami. Technika Marthy Graham představuje velmi propracovaný taneční systém, který úžasně formuje a posiluje trup...Umožňuje vědomé poznání napětí v kontrastu s uvolněním. Pokud tělo nemá zážitek tenze, nemůže pochopit ani uvolnění v release technikách.*“<sup>34</sup> Základem

<sup>28</sup> Jedinou výjimku představoval Balet Praha (1964–1970), později Pražský komorní balet – velmi progresivní baletní soubor bez stálé scény – pod choreografickým vedením Pavla Šmoka.

<sup>29</sup> Léta 1968–1970 byla krátkým obdobím působením Sylvie Žáčkové, kterou na její pozici uměleckého vedoucího vystřídal Jiří Rebec (1970–1980) a poté Antonín Schneider. V roce 1988 došlo k rozkolu ve vedení souboru kvůli rozdílným názorům na jeho organizaci a další směřování. Důsledkem byl odchod významných osobností Jana Hartmanna a Ivanky Kubicové.

<sup>30</sup> Jan Hartmann po dokončení studia choreografie na HAMU získal v roce 1981 jednorocní stipendium na škole Alvina Aileyho. Také absolvoval stáž u Conrada Drzewieckého v jeho souboru Polskiego Teatra Tanca.

<sup>31</sup> Jiří Rebec setrval ve vedení souboru do roku 1980. Po odchodu založil Skupinu scénického tance při Kulturním domě hl. m. Prahy. Viz. Divišková, Elmarita. Skupina scénického tance KDP. *Taneční listy*, 1986, roč. 24, č. 10, s. 16–17.

<sup>32</sup> „*VUS byla revolta proti všemu. Existoval ještě před Baletem Praha. Suploval malé taneční těleso, které dělá něco jiného než balet. De facto poskytoval půdu pro mladé choreografy (Helena Ackermanová, Jan Hartmann, Marcela Benoniová, já – pozn. Ivanka Kubicová), kteří chtěli tvořit jiným způsobem. Tady jsme měli šanci si věci vyzkoušet, protože v kamenných divadlech vznik takovýchto projektů nebyl možný. VUS měl zázemí, strukturu a nadšené lidi – amatéry, které nemusel nikdo prosit.*“, říká na adresu VUSu v (nepublikovaném) rozhovoru Ivanka Kubicová.

<sup>33</sup> Ivanka Kubicová i Jan Hartmann získali své taneční vzdělání na nově založené London School of Contemporary Dance, která jako jediná v Evropě vyučovala moderní techniku Marthy Grahamové.

<sup>34</sup> Z rozhovoru s Ivankou Kubicovou.

této moderní techniky je dichotomní princip contraction a release, založený na fyziologickém aktu dechu. I když Martha Grahamová při svém přemýšlení o pohybu zaměřila svou pozornost na strukturu těla, byla si vědoma, že součástí lidského ustrojení je i cit a právě ten určuje tvar těla, tzn. původ pohybu je v emoci. Prostřednictvím kodifikovaných tanečních technik a pod uměleckým vedením Jana Hartmanna a Ivanky Kubicové dosáhl soubor vysoké technické a interpretační úrovně.<sup>35</sup>

V osmdesátých letech pedagogické aktivity VUSu překročily rámec taneční skupiny a VUS začal pořádat odborné vzdělávací semináře moderních tanečních technik, které se konaly pravidelně a byly určené pro interprety a pedagogy. V článku *Jak se rozvíjí ZUČ v Kulturním domě hlavního města Prahy* v Tanečních listech o tom informuje Ivana Hegerová: „V současné době věnuje velkou pozornost rozvoji moderního scénického tance. Pro tuto oblast byl ustanoven zvláštní poradní sbor v čele s předsedou Janem Hartmannem. Tento poradní sbor se chce v budoucnosti soustavněji věnovat jednotlivým pražským souborům moderního tance. Byl podán návrh na vytvoření metodického střediska pro moderní scénický tanec při KDP organizovaný VUSem. Jedná se o vytvoření dlouhodobého systematického školení pro pedagogy a vedoucí kroužků moderního scénického tance, které by přispělo ke zvýšení kvality a rozšíření odborných znalostí a jejich aplikaci v praxi kolektivů ZUČ.“<sup>36</sup> V témže období soubor navázal zahraniční spolupráci s uměleckými organizacemi a přivedl do Prahy několik zahraničních pedagogů a souborů.<sup>37</sup> Jejich vzdělávací činnost zaměřená na širší veřejnost vyvrcholila 18. 4.–24. 4. v roce 1988 uspořádáním prvního ročníku festivalu Mezinárodní týdny tance.<sup>38</sup>

Zájem VUSu nebyl jen pedagogický, ale i choreograficko-interpretací. K vesměs kladným recenzím na večery a přehlídky scénického tance v sedmdesátých letech přibýly v letech osmdesátých<sup>39</sup> i úspěchy tohoto souboru v zahraničí, např. účast na tanečním fes-

<sup>35</sup> Mezi ceněné a oceňované choreografie VUSu patří např. choreografie od Ivanky Kubicové *12+1* (h. Pink Floyd, 1973), *Akt* (h. A. Fried, 1982), *Trojkoncertino* (h. A. Fried, 1983), od Jana Hartmanna *Suita z Manhattanu* (h. M. Transfer, 1988), od Marcely Benoniové *Svatyně slunce* (h. H. Diamond, 1981) atd.

<sup>36</sup> Hegerová, Ivana. *Jak se rozvíjí ZUČ v Kulturním domě hlavního města Prahy*. *Taneční listy*, 1982, r. XX, č. 4, s. 15.

<sup>37</sup> Srov. Kolda, Martin. *Historie Vysokoškolského uměleckého souboru*. Magisterská práce, Praha: HAMU, 2011, kap. 4.2 První oficiální spolupráce VUSu se „západem“, s. 26–28; kap. 4.4 Zvyšování četnosti zahraničních kontaktů VUSu, s. 30–33; kap. 4.5 Rok 1987 – působení VUSu v USA, s. 30–33 / Janovská, Jena. Chvála VUS UK. *Taneční listy*, 1984, r. XXII, č. 5, s. 17.

<sup>38</sup> V roce 1988 byla založena dodnes trvající tradice, která měla zvláště v první polovině devadesátých let zásadní vliv na formování naší profesionální scény moderního tance. Stala se burzou výměny mezinárodních kontaktů, přehlídkou domácí moderní taneční tvorby v konfrontaci s tanečním děním v zahraničí, ale zejména zajišťovala přísun aktuálních informací z oboru formou praktických seminářů, workshopů a dílen spolu s teoretickými přednáškami. Srov. Nováková, Yvona. MTT '88. Týden plný tance. *Taneční listy*, 1988, r. 26, č. 7, s. 2–3.

<sup>39</sup> „Vysokoškolský umělecký soubor získal v osobách choreografů Ivany Kubicové a Jana Hartmanna odborné vedení na nejvyšší úrovni. Umělecké výsledky souboru stojí již po několikaleté amatérské taneční tvořivosti a ob stojí v konkurenci s profesionály. Kladem... je neobyčejně plastický a harmonický taneční projev, bohaté choreografické řešení, nedostatkem zašifrovanost obsahových sdělení.“ Hořková,

tivalu *Jacob's Pillow* ve státě Massachusetts,<sup>40</sup> ocenění choreografie Marcely Benoniové ve švýcarském Nyonu v roce 1982<sup>41</sup>, představení v londýnském *The Place* 1983,<sup>42</sup> v Polsku, na Kypru atd.

Od sedmdesátých let začalo na sebe upozorňovat **Studio komorního tance** především svým jedinečným estetickým projevem a citlivým vnímáním hudby. Svou tvorbou bezprostředně navazovalo na „český duncanismus“ Jarmily Jeřábkové,<sup>43</sup> která osobitým způsobem rozvinula odkaz Isadory a Elisabeth Duncanových. Svou Skupinu Jarmily Jeřábkové předala v roce 1975 své dlouholeté žákyni a vynikající interpretce Evě Blažičkové, která ji proměnila ve zmiňované Studio (součást LŠU Prahy 1). Nové umělecké vedoucí se podařilo základní principy duncanismu rozvinout do současných forem. Hlavní inspirací se pro její choreografickou práci stala hudba, převážně českých soudobých skladatelů, například Miroslava Kabeláče (*Osm invencí pro bicí nástroje*), Jaroslava Krčka (*Zařikávání milého*), Zdeňka Lukáše (*Koncert pro housle, violu a orchestr*), Marka Kopelenta (*Černé a bílé slzy*), Iši Krejčího (*Divertiment*). Výběr Evy Blažičkové byl (a stále je) otevřen skladbám s různou hudební strukturou, v nichž je však skryta také myšlenková osnova tance.

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

Na přehlídkách scénického tance bylo Studio komorního tance v čele s choreografkou Evou Blažičkovou opakovaně velmi pozitivně hodnoceno pro kvalitní výběr a zpracování hudební předlohy, vysokou interpretační úroveň a vytříbený smysl pro estetické poje-

Jana. Národní přehlídka scénického tance. *Taneční listy*, 1978, r. XVI, č. 1, s. 4–8. Srov. Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*, 1972, r. XII, č. 10, s. 14. Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*, 1984, r. XXII, č. 1, s. 13. Přehlídka moderního scénického tance. *Taneční listy*, 1983, r. 21, č. 1, s. 14.

<sup>40</sup> V létě 1987 strávila část skupiny moderního tance UK Praha měsíc v USA v rámci projektu spolupráce mezi nimi a studentským divadlem tanečního oddělení Brooklyn College, kde měly „tréninky, zkoušky, ukázkové demonstrační lekce vedené pedagogy skupiny moderního tance UK, choreografické analýzy a především samostatná představení.“ Tesař, Petr. České impulsy VUSu v USA. *Taneční listy*, 1987, r. 25, č. 10, příloha.

<sup>41</sup> Nové kroky. *Noviny Praha*, 1982, s. 20.

<sup>42</sup> Z programu představení VUSu v *The Place* v Londýně – 4. 8. 1983.

<sup>43</sup> Jarmila Jeřábková obohatila podobu duncanismu o citlivé mimořádné hudební citění (hudba byla jejím silným inspiračním zdrojem) a osobitě rozvíjela i jeho pohybové tvarosloví. Zabývala se rozvojem dětské pohybové výchovy, v níž se opírala o své hluboké znalosti duševního života. Svě soukromé taneční studio provozovala až do roku 1958. I když je poté předala Kulturnímu domu Prahy 1, stále zde pedagogicky působila. V roce 1967 vytvořila Skupinu Jarmily Jeřábkové, která dvěma choreografiemi ve sféře neprofesionálního scénického tance velmi brzo upoutala pozornost.

tí.<sup>44</sup> V komentáři v Tanečních listech k druhému celovečernímu pořadu Studia komorního tance na konci sezóny 1978 se dočteme: „*Tanečníci ovládají svalový aparát nejenom anatomicky a kineticky, ale i v nejrůznějším odstupňovaném napětí, s citlivým vztahem k hudbě, prostoru i partnerovi. Vše tu ve vzájemném kontaktu z pohybu a pohybem ožívá, nejenom tělo; hudba, prostor, vše pulsuje a vytváří tak symfonickou souhru.*“<sup>45</sup> V osmdesátých letech se Studio komorního tance několikrát představilo i v zahraničí, např. několikrát v Německé spolkové republice<sup>46</sup> a v Německé demokratické republice<sup>47</sup>, ve Velké Británii<sup>48</sup>, v Itálii, Belgii a v roce 1989 ve Spojených státech amerických<sup>49</sup>.

Zcela odlišné od uvedených souborů, jejichž taneční kořeny historicky sahají za hranice naší země k výrazovému nebo modernímu tanci, bylo zaměření souboru **Chorea Bohemica**, a to na žánr lidového tance. Tato skupina se už od počátku svého vzniku koncem šedesátých let vyznačovala osobitým rukopisem a bohatou invencí ve stylizaci folklórního umění. Vedoucí souboru se stala choreografka a pedagožka Alena Skálová, žačka Jarmily Kröschlové<sup>50</sup> odchovaná taneční modernou. „*Schopnost najít adekvátní pohyb, drobné odstínění známého a získat tak jasné, výstižné a poetické vyjádření vnitřního obsahu bylo jedním z výrazných znaků choreografického talentu A. Skálové.*“<sup>51</sup>

Alena Skálová spolu s hudebním skladatelem Jaroslavem Krčkem založili v roce 1968 soubor Chorea Bohemica (spadala pod Ústřední dům železničářů)<sup>52</sup>. Podobně jako Jarmila Kröschlová i oni se blížili svým způsobem tvorby k formě hudebně-tanečního divadla,

<sup>44</sup> Srov. Hošková, Jana. Isadora Dance Group. *Taneční listy*, 1982, r. XXVI, č. 2, s. 13–14. Divišková, Elmarita. Studio komorního tance. *Taneční listy*, 1979, r. XVII, č. 8, s. 8. Přehlídka moderního scénického tance. *Taneční listy*, 1983, r. 21, č. 1, s. 15. Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*, 1984, r. XXII, č. 1, s. 13.

<sup>45</sup> Divišková, Elmarita. Studio komorního tance. *Taneční listy*, 1979, r. XVII, č. 8, s. 8.

<sup>46</sup> V roce 1985 bylo pozváno v rámci kulturní výměny do Německé spolkové republiky, kde odehrálo několik samostatných představení. Srov. Pilková, Zdeňka. Divadlo pohybových umění z Forchheimu. *Taneční listy*, 1985, r. 23, č. 10, s. 15–16.

<sup>47</sup> V letech 1983–1987 se čtyřikrát účastnilo Festivalu amatérského komorního tance Artama v Neubrandenburgu v NDR.

<sup>48</sup> Pod názvem Isadora Dance Group uspořádalo Studio komorního tance v roce 1987 turné do NSR a Velké Británie. Srov. Hošková, Jana. Isadora Dance Group. *Taneční listy*, 1982, r. XXVI, č. 2, s. 13–14.

<sup>49</sup> Petišková, Ladislava. Sen o tanci. In *Sborník k 10. výročí založení Konzervatoře Duncan centre*. Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2002, ISBN 80-238-9360-2.

<sup>50</sup> Jarmila Kröschlová studovala Jaquese-Dalcrozovu rytmiku ve škole v Hellerau u Dráždan, založenou na rozboru hudebních složek. Stala se základem pro její experimentování s její vlastní již metodou, která vycházela z podrobné analýzy pohybu. Kröschlová inklinovala k uměleckému výrazu založenému na pohybové představitosti a emoci. Svá choreografická díla nazývala divadlem pohybu, v němž tvořila s určitým typem interpretů (tanečníka-herce) na hudbu, zvuky i slovo. Srov. Lajnerová, Marta. Lucerna našich novodobářek. Jarmila Jeřábková. *Taneční listy*, 1999, r. 36, č. 3, s. 19.

<sup>51</sup> Bezdíček, Viktor (ed.). *Alena Skálová – fenomén choreografie. Život a dílo očima současníků*. 1. vyd., Jinočany: H + H, 2006, ISSN 80-7319-061-3, s. 34.

<sup>52</sup> Původní soubor se nazýval Skupina českého folkloru. Vznikl v roce 1967 a působil jako zájmová organizace pod Ústředním kulturním domem dopravy.

vykazující zcela současný a osobitý rukopis. Folklórní náměty a prvky jim byly pouze inspiračním zdrojem, nikoli základem k rekonstrukci. Na rozdíl od jiných souborů stejného zaměření, jež sklouzly k estrádnímu a obsahově vyprázdněnému způsobu prezentace lidového tance, jejich interpretace se nesla v duchu uměleckého experimentu. Jeho prostřednictvím se jim podařilo odhalit filozofické pozadí lidového umění a oživit atmosféru minulých časů. Dbali o čistotu stylizace a zachování etických a estetických hodnot daného tématu. Vycházeli ze znalostí o kulturním pozadí daného historického období. Ve svém manifestu *Co je Chorea Bohemica* však Alena Skálová sama přiznává: „*Nemohu se vyhnout pohledu současníka, a tak vlastně tuto dobu hodnotím.*“<sup>53</sup>

Již na první Národní přehlídce scénického tance uskutečněné 15.–16. 10. 1977 v Sedlčanech v Kulturním domě Josefa Suka získala Chorea Bohemica jednu ze dvou Hlavních cen.<sup>54</sup> V choreografii *Legenda o svatém Jiří* porota ocenila především jejich „*humor v hudbě, v pohybu, v kostýmech a v mimicko tanečním provedení – a také uplatnění soudobých inscenačních prostředků.*“<sup>55</sup> Úspěch slavil soubor rovněž v zahraničí, např. ve Francii<sup>56</sup> či USA<sup>57</sup>

Náboženská témata zpracovaná souborem Chorea Bohemica byla oficiálními kruhy kupodivu akceptována. Způsob interpretace religiozní tematiky Choreou mohl být chápán v souladu s ideologickými názory sovětského literáta a filozofa Anatolije Vasilejviče Lunačarského, v nichž se říká: „*Jednou z forem zániku náboženství je to, že se jeho myšlenky, city a obřady přenesou do čistě umělecké sféry, do oblasti zábavy a světské podívané.*“<sup>58</sup> Tímto ideovým pozadím zaštiťovala tvorbu souboru někdy kritika. Ve skutečnosti se do jevištního ztvárnění lidových motivů spíše promítaly myšlenky Emila Františka Buriana o divadelnosti českého lidového umění, který poukázal na to, že „*v lidovém prostředí žily především ty legendové příběhy, které byly lidu blízké svou výpovědí. K nejčastějším patří zejména motivy sociální, například legenda o Lazaru a boháči, dále příběhy, které oslavují neohroženost, jako vítězný zápas sv. Jiřího se saní a příběh o svaté Dorotě. Lid je chápal jako spravedlivý boj proti utiskovateli.*“<sup>59</sup>

Základ souboru Chorea Bohemica tvořili bývalí členové Souboru písní a tanců Josefa Vycpálka. Okruh spolupracovníků v uměleckém vedení souboru se vzhledem k jeho

<sup>53</sup> Skálová, Alena. *Co je Chorea Bohemica. Taneční listy*, 1971, r. 9, č. 1, s. 17.

<sup>54</sup> Další Hlavní cena na sedlčanském festivalu byla udělena VUSu.

<sup>55</sup> Hošková, Jana. Národní přehlídka scénického tance. *Taneční listy*, 1978, r. XVI, č. 1, s. 8.

<sup>56</sup> Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*, 1982, r. 20, č. 1, s. 17.

<sup>57</sup> Zájezd do USA se uskutečnil v roce 1985. Srov. Gremlicová, Dorota. Lidové taneční divadlo v současnosti. Alena Skálová – choreografka a pedagožka. In *Tanec – Dance – Tanz*. Sborník Tanečních listů, 1991, s. 162–169.

<sup>58</sup> Hošková, Jana. Národní přehlídka scénického tance. *Taneční listy*, 1978, r. XVI, č. 1, s. 8.

<sup>59</sup> Bezdiček, Viktor (ed.). *Alena Skálová – fenomén choreografie. Život a dílo očima současníků*. 1. vyd. Jinočany: H + H, 2006, ISSN 80-7319-061-3, s. 100.

směřování a zdivadelnění programu logicky rozšířil. Akademická malířka Olga Fejková zrovnoprávnila výtvarné pojetí choreografického díla s tancem a hudbou a režisér Václav Bárta se podílel na tvorbě dramaturgické koncepce, propojení a vyváženosti jednotlivých složek programu.

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

VUS UK, v roce 1984 přejmenován na Taneční centrum Praha UK, byl koncipován jako komorní studentské umělecké těleso, jehož členství bylo limitováno věkovým rozmezím 17–23 let. Důraz byl kladen na získání tanečně-technických dovedností, kterými tanečníci směřovali především k interpretační profesionalitě. Koncept výuky ve Studiu komorního tance obsahoval taneční a pohybovou část, byl v něm dán prostor pro rozvoj tvůrčího potenciálu a podporu přirozené muzikálnosti. Šlo o komplexnější uměleckou výchovu člověka. Stejně jako Jarmila Jeřábková i Eva Blažičková se zabývala rozvojem dětské pohybové výchovy, tzn. Studio komorního tance I., II. a III. bylo vícegenerační záležitostí. Dlouhodobé výchovně-vzdělávací úsilí těchto dvou výrazných pražských souborů našlo po roce 1989 své naplnění v založení profesionálních tanečních konzervatoří. V roce 1992 vznikla Konzervatoř Duncan centre v čele s Evou Blažičkovou a o dva roky později se Antonín Schneider stal ředitelem Tanečního centra Praha – konzervatoře, o. p. s.

Chorea Bohemica představovala ve srovnání s VUSem a Studiem komorního tance především a pouze soubor dospělých tanečnicků na profesionální úrovni, i když se oficiálně řadil mezi volnočasové aktivity. V roce 1992 soubor ukončil svou činnost, přesto je jeho odkaz stále aktuální. Dodnes se k němu hlásí někteří tanečníci, choreografové a soubory, např. choreograf Martin Páček – Taneční divadlo Bufo, Originální pohybové studio Veselé skoky, choreografka Daniela Stavělová, folklorní soubor Gaudeamus VŠE atd.

### Závěr

V této stati jsem se pokusila objasnit proměnu v chápání některých pojmů odborné taneční terminologie, konkrétně novodobého, výrazového, moderního a scénického tance. Dodnes nejsou tyto termíny jednoznačně definovány, což může být i odrazem situace v tomto oboru po roce 1989. V průběhu devadesátých let se vedle amatérského tance vyprofiloval i profesionální současný tanec obracející se pro své podněty více do zahraničí. Scénický tanec rozvíjel nadále především domácí tradici, jejíž historický odkaz se v posledních letech snaží systematicky mapovat. Ačkoliv poslání amatérské taneční scény se liší od ambicí profesionálně koncipovaného tanečního umění, má jejich vzájemné soužití v tanečním oboru dlouholetou tradici a je klíčové pro jejich další vývoj.<sup>60</sup>

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

*Kořeny obou jsou stejné a historická cesta, kterou oba prošly, natolik podobná, že v určitý moment je možno je považovat za jedno hnutí. Kdyby to však navzájem neodmítaly.“<sup>61</sup>*

<sup>60</sup> O jejich propojení se zasloužili někteří zmiňovaní pedagogové a choreografové, kteří se primárně pohybovali v profesionálním tanečním prostředí, ale aktivně působili i na amatérské scéně nebo naopak.

<sup>61</sup> Smugalová, Zuzana. Scénický tanec – situace a stav. Oborový referát zahajovacího bloku diskuzního fóra *Amatérský tanec v současné společnosti* (27.–30. října 2011, Jablonec nad Nisou). Sborník v přípravě.

**Bibliografie:**

- BEZDÍČEK, Viktor (ed.). *Alena Skálová – fenomén choreografie. Život a dílo očima současníků*. 1. vyd. Jinočany: H H, 2006, ISSN 80-7319-061-3, s. 34.
- CALÁBKOVÁ, Jarmila. Soutěže tvořivosti mládeže a pracujících 1965–67. In *Tanečním sborům*. Praha: ÚDLUT, 1967, č. 4.
- CVEKLOVÁ, Bohumíra. Co je scénický tanec. *pam pam – občasník scénického tance*, 2008, r. 1, č. 2, s. 1, ISSN 1803-103X.
- Filozofický slovník*. 1. vyd. Olomouc: FIN, 1995, ISBN 80-7182-014-8. s. 91–92.
- DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Skupina scénického tance KDP. *Taneční listy*, 1986, r. 24, č. 10, s. 16–17.
- DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Studio komorního tance. *Taneční listy*. 1979, r. XVII, č. 8, s. 8.
- DVOŘÁK, Jan. Alt. divadlo. In *Slovník českého alternativního divadla*. Praha: Pražská scéna, 2000, ISBN 80-86102-13-0.
- DUBSKÁ, Anna. Taneční oddělení pražské konzervatoře. In *150 let pražské konzervatoře*. Praha: SHU, 1961, s. 274.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Definice. In *Tanec v České republice*. 1. vyd. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-7008-241-6. Kapitola 1, s. 13.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Koncept amatérského uměleckého tance v období moderny. Poznámky k myšlenkám Rudolfa Labana. *pam pam – občasník scénického tance*, 2008, r. III, č. 1, s. 26, ISSN 1803-103X.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Lidové taneční divadlo v současnosti. Alena Skálová – choreografka a pedagožka. In *Tanec – Dance – Tanz*. Sborník Tanečních listů, 1991, s. 162–169.
- GREMLICOVÁ, Dorota. Taneční moderna: „nové“ pohyby pro tanec. *Taneční listy*, 2000, r. 37, č. 6, s. 14.
- HEGEROVÁ, Ivana. Jak se rozvíjí ZUČ v Kulturním domě hlavního města Prahy. *Taneční listy*, 1982, r. XX, č. 4, s. 15.
- HEGEROVÁ, Ivana. Setkání pražských souborů. Tvůrčí dílna komorního tance. *Taneční listy*, 1984, r. 22, č. 6, s. 14–15.
- HOFFMANNOVÁ, Bohdana. 40 let diskusí na téma taneční školství. Taneční oddělení pražské konzervatoře hudební a taneční škola v Praze. *Taneční listy*, 1986, r. 24, č. 9, s. 2–3.
- HOŠKOVÁ, Jana. Isadora Dance Group. *Taneční listy*, 1982, r. XX., č. 2, s. 13–14.
- HOŠKOVÁ, Jana. Národní přehlídka scénického tance. *Taneční listy*, 1978, r. XVI, č. 1, s. 8.
- HOŠKOVÁ, Jana. Pracovní setkání v Sedlčanech. *Taneční listy*, 1979, r. XVII, č. 10, s. 1–4.
- JANOVSKÁ, Jena. Chvála VUS UK. *Taneční listy*, 1984, r. XXII, č. 5, s. 17.
- JÍROVÝ, Zdeněk. Problémy se zamýšlením se nad amatérským scénickým tancem. *Taneční listy*, 1982, r. 20, č. 2, s. 9–11.
- JÍROVÝ, Zdeněk. Nad situací (zamyšlení první). *Taneční listy*, 1968, r. VI, č. 4, s. 18–19.
- KOLDA, Martin. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2011.
- KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha, 1964, s. 62.
- LAJNEROVÁ, Marta. Lucerna našich novodobářek. Jarmila Jeřábková. *Taneční listy*, 1999, r. 36, č. 3, s. 19.
- LAUDOVÁ, Hannah. Chorea Bohemica... 20 let experimentu s folklorní tradicí. *Taneční listy*, 1987, r. 25, č. 10, s. 14–16.
- MORAVCOVÁ, Milena. Na téma současný tanec s Janem Hartmannem a Ivanou Kubicovou. *Taneční listy*, 1986, r. 24, č. 2, s. 8–10.
- NOHÁČOVÁ, Helena. Technika není všechno. O moderním tanci s profesorkou Mirkou Vláškovou. *Taneční listy*, 1982, r. 20, č. 10, s. 3.
- NOVÁKOVÁ, Yvona. *MTT '88*. Týden plný tance. *Taneční listy*, 1988, r. 26, č. 7, s. 2–3.
- NOVÁKOVÁ, Yvona. Unia Nova. *Taneční listy*, 1989, r. 27, č. 10, s. 3–4.



- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Křesadlo. Studio pohybové divadla. In *Encyklopedie českých divadel*. Praha: Divadelní revue, 1992, r. 3, č. 4, s. 76–79.
- PETIŠKOVÁ, Ladislava. Sen o tanci. In *Sborník k 10. Výročí založení Konzervatoře Duncan center*. Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2002, ISBN 80-238-9360-2.
- PILKOVÁ, Zdeňka. Divadlo pohybových umění v Forchheimu. *Taneční listy*, 1985, r. 23, č. 10, s. 15–16.
- REBEC, Jiří. Problémy kolem amatérského hnutí scénického tance. *Taneční listy*, 1981, r. 19, č. 6, s. 15.
- ŘEZÁČOVÁ, Olga. Scénický tanec v Sedlčanech. *Taneční listy*, 1982, r. 20, č. 1, s. 2–6.
- SAINEROVÁ, Marcela. Chvála Studia komorního tance. *Taneční listy*, 1983, r. 21, č. 5, s. 11.
- SKÁLOVÁ, Alena. Co je Chorea Bohemica. *Taneční listy*, 1971, r. 9, č. 1, s. 17.
- SMUGALOVÁ, Zuzana. O jedné dávné konferenci. *pam pam – občasník scénického tance*, 2008, r. 3, č. 2, s. 13-15, ISSN 1803-103X.
- SMUGALOVÁ, Zuzana. Scénický tanec – situace a stav. Oborový referát zahajovacího bloku diskuzního fóra *Amatérský tanec v současné společnosti* (27.–30. října 2011, Jablonec nad Nisou). Sborník v přípravě.
- SMUGALOVÁ, Zuzana. *Vývoj českého neprofesionálního tance 1945–1968*. Magisterská práce. Praha: HAMU, 2007, s. 13.
- TESAŘ, Petr. Večer moderního tance. *Taneční listy*, 1985, r. 23, č. 8, s. 6–7.
- TESAŘ, Petr. České impulsy VUSu v USA. *Taneční listy*, 1987, r. 25, č. 10, příloha.
- Nové kroky. *Noviny Praha*, 1982, s. 20.
- Přehledka moderního scénického tance. *Taneční listy*, 1983, r. 21, č. 1, s. 14.
- Přehledka moderního scénického tance. *Taneční listy*, 1983, r. 21, č. 1, s. 15.
- Taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 344.
- Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*. 1974, r. 12, č. 7, s. 14.
- Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*. 1972, r. XII, č. 10, s. 14.
- Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*. 1984, r. XXII, č. 1, s. 13.
- Zajímavosti z tanečních scén. *Taneční listy*. 1982, r. 20, č. 1, s. 17.

**Andrea Opavská** absolvovala v roce 2000 FF UP v Olomouci, obor historie a filozofie. V roce 2009 ukončila magisterské studium pedagogiky tance na HAMU v Praze. V rámci studia byla vybrána na stáž v Artesis Koninklijk Conservatorium v Lieru (Belgie). O rok později zde získala pozvání již jako pedagog. Nyní je třetím rokem studentkou doktorského programu na katedře tance HAMU, obor taneční věda.

V letech 2001–2006 vyučovala na Janáčkově konzervatoři a gymnáziu v Ostravě, v letech 2011–2012 na Konzervatoři Duncan centre v Praze. V současné době působí jako externí pedagog na taneční katedře HAMU a katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v Praze.