

UNIVERZITA KARLOVA
Fakulta tělesné výchovy a sportu

**Porovnání tvůrčích přístupů při tvorbě
taneční kompozice**

Diplomová práce

Vedoucí práce:

doc. PhDr. Viléma Novotná

Vypracovala:

Bc. Aneta Antošová

Praha, 2016

Prohlašuji, že jsem závěrečnou diplomovou práci zpracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité informační zdroje a literaturu. Tato práce ani její podstatná část nebyla předložena k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze, dne

.....

Podpis diplomanta

Evidenční list

Souhlasím se zapůjčením své diplomové práce ke studijním účelům. Uživatel svým podpisem stvrzuje, že tuto práci použil ke studiu a prohlašuje, že ji uvede mezi použitými prameny.

Jméno a příjmení:

Fakulta/katedra:

Datum:

Podpis:

Poděkování

Děkuji touto cestou doc. PhDr. Vilémě Novotné za odborné vedení a podporu při tvorbě diplomové práce. Vděčnost vyjadřuji i Ing. Pavlu Kulfánkovi, Ph. D., za pomoc a časovou flexibilitu při tvorbě vědecké části práce.

Abstrakt

- Název:** Porovnání tvůrčích přístupů při tvorbě taneční kompozice.
- Cíl:** Cílem diplomové práce je najít shody a rozdíly v tvůrčích přístupech vybraných zahraničních a českých autorů tanečních choreografií.
- Metody:** Pro diplomovou práci byl zvolen kvalitativní výzkum a jako hlavní výzkumná metoda kazuistika, konkrétně komparativní studie, která společně s dotazovaným šetřením formou polostrukturovaného (hloubkového) rozhovoru, prováděného s vybranými odborníky z oboru choreografie, porovnávala dva případy mezi sebou – české choreografy se zahraničními reformátory.
- Výsledky:** Ve výzkumné části práce jsou na základě rešerše literatury a provedeného šetření nalezeny shody a odlišnosti v tvůrčích přístupech na úrovni českých choreografů a zahraničních reformátorů. Výstupem výzkumu je srovnávací tabulka sledující život a práci choreografů ve třech oblastech: vstupní podmínky, proces tvorby a výstupy tvorby. Výzkum zjistil možné funkční přístupy pro taneční praxi.
- Klíčová slova:** Umění, tanec, choreografie, tvorba, komparace.

Abstract

- Title:** Compared creative approaches in creating a dance composition.
- Goals:** The aim of this thesis is to find similarities and differences in the creative approaches of selected Czech and foreign authors of choreographies.
- Methods:** A qualitative research and casuistry as the main research method was selected for this thesis. Namely comparative studies, which together with the survey through semistructured (depth) interview, conducted with selected experts in the field of choreography, compared the two cases among themselves - Czech choreographers with foreign reformers.
- Results:** In the research part of the thesis, based on the literature research and accomplished investigation, there are similarities and differences found in creative approaches of Czech choreographers and foreign reformers. The outcome of the research is a comparative table following the life and work of choreographers in three areas: the entry conditions, the process of creation and creation outputs. Research has found possible functional approaches to dance practice and experience.
- Keywords:** Art, dance, choreography, creation, comparison.

Obsah

1	ÚVOD	10
2	TEORETICKÁ ČÁST.....	12
2.1	TANEC – VYMEZENÍ POJMU	12
2.2	HISTORIE TANCE.....	15
2.3	TANEČNÍ TVORBA	18
2.4	TANEČNÍ TVŮRCI A REFORMÁTOŘI	22
3	CÍL, VÝZKUMNÉ OTÁZKY A ÚKOLY PRÁCE.....	50
3.1	CÍL DIPLOMOVÉ PRÁCE	50
3.2	VÝZKUMNÉ OTÁZKY.....	50
3.3	ÚKOLY PRÁCE.....	51
4	METODIKA.....	52
4.1	POUŽITÉ METODY	52
4.2	KAZUISTICKÁ (PŘÍPADOVÁ) STUDIE	52
4.3	POLOSTRUKTUROVANÝ (HLOUBKOVÝ) ROZHOVOR	54
4.4	SBĚR A ZPRACOVÁNÍ DAT	55
4.5	PŘEDVÝZKUM.....	58
4.6	VÝZKUMNÝ SOUBOR	59
5	VÝSLEDKY A DISKUZE.....	62
5.1	CHARAKTERISTIKA VZORKU	62
5.2	ROZHOVORY S EXPERTY	66
5.3	SHRNUTÍ EMPIRICKÉHO ŠETŘENÍ.....	73
6	ZÁVĚR	94
	PŘEHLED POUŽITÝCH ZDROJŮ	95
	PŘÍLOHY	103

1 Úvod

Téma své diplomové práce jsem zvolila z více důvodů. Jedním z nich je fakt, že tanec je mou životní vášní, která mě provází již od dětství. Nyní se má vášeň stala povoláním a vděčím za to právě dobré přípravě, kterou jsem od malička měla, tedy vlastně rodině, která mě v dané přípravě podporovala. Jako dítě jsem se kromě jízdy na koni, tenisu, či klasickému baletu věnovala i sportovní gymnastice a aerobiku, díky kterým jsem získala velmi dobré obratnostní, silové a rovnovážné dovednosti, což byly dobré dispozice pro mou budoucí taneční specializaci.

Přesto, že nemám vystudovanou taneční konzervatoř, věnuji se dráze profesionální tanečnice, lektorky a choreografky. Zatančila jsem si po boku mnoha českých, slovenských, ale i světových umělců jako např. Karel Gott, Jiří Korn, či americká superstar Kanye West¹. Tvořím choreografie k muzikálovým představením, k turné známých umělců, do filmů, videoklipů, či TV pořadů. Vyučuji tanec po celé ČR i ve světě. V Česku jsem se dostala do povědomí široké veřejnosti právě propagováním nového tanečního stylu jménem twerk², díky kterému jsem si vysloužila přezdívku „královna českého twerku“.

Dnešní moderní doba je z mého subjektivního pocitu plná různých fenoménů – konkrétně pocitu, že všichni všechno umí, všemu rozumí a jsou v tom, co dělají, nejlepší. Každý druhý tanečník je „nejlepší choreograf“ a i kopii slavného tanečního čísla považuje za svou vlastní tvorbu. Ráda bych se prostřednictvím diplomové práce vrátila k základům tance, základním propagátorům, původním tvůrcům, k otcům a matkám, jež dané taneční techniky a mnohdy i filosofické směry, vytvořili, či se podíleli na jejich vývoji a základním nasměrování. Ráda bych také poukázala na vybrané choreografy z České republiky, kteří reprezentují odkaz tvorby tanečních kompozic, je možno konstatovat, že velmi často i na světové úrovni. Pomocí polostrukturovaných rozhovorů prováděných s osobnostmi, jež budou otevřeny spolupráci, bych ráda poukázala na samotný základ choreografické práce, na to, co pro jednotlivé experty tvorba znamená a jak k ní přistupují oni sami.

¹ Kanye West - slavný americký rapper a hudební producent (it.wikipedia.org, cit. 10. 12. 2016)

² Twerk – mladý taneční styl vycházející z dancehallu. Je to sexuálně provokativní tanec (Online Oxford Dictionary, cit. 01. 11. 2016).

Od své diplomové práce si slibuji nejen hlubší ponoření se do dané problematiky, ale hlavně nalezení souvislostí i odlišností mezi tvůrčími přístupy vybraných umělců nehledě na taneční styl, techniku, či období. Záměrně bude vybrán pestrý vzorek respondentů tak, aby byly zastoupeny všechny taneční specializace, taneční zaměření, věkové kategorie, pohlaví apod. Ráda bych zjistila, jak se přístupy českých choreografů liší nebo naopak, jak moc se podobají přístupům světových umělců. Východiskem by také měla být komparace jednotlivých českých choreografů. Zajímají nás např. postupy tvorby, zdroje inspirace, rituály, mentoři, či rodinné zázemí, což by nás mělo propojit s odkazy na osobnosti z historie, na světové choreografy a tvůrce daných tanečních směrů. V dané práci bude tanec sledován jako profesionální umělecká činnost, kde profesionalitou je míněno jedno či obě z uvedených kritérií: ovládnutí řemesla (studiem) a provozování tance jako práce k zajištění obživy.

2 Teoretická část

2.1 Tanec – vymezení pojmu

Na otázku: „Co to je tanec?“ můžeme najít množství definic a vyjádření, například J. G. Noverre (1945) uvádí, že tanec by neměl být nic jiného než věrná kopie krásné přírody.

“Gulbenkian Dance Report”³ (1980) definuje tanec jako součást historie lidského pohybu, lidské kultury a součást historie lidského dorozumívání (Payne, 1990). Úzce souvisí s geografickými, historickými a sociálními podmínkami života lidí, je možno jej označit za jeden z nejstarších druhů umění a patří mezi nejstarší umělecké projevy člověka.

Tanec a výtvarné umění se vyvíjely odedávna v úzkém propojení, kde tanečníci poskytovali malbě a sochařství téměř nepřetržitou inspiraci, model a námět. Slavná jsou slova básníka Mallarmé⁴, jež shrnul postoje svých studentů: „Tanec je viditelné ztělesnění idee... těla tanečníků se jeví pouze jako rytmus, na němž závisí všechno pro toho, kdo je schopen vnímat.“ (Martinová, 1983).

„Tanec je umění, v němž je dominantním prvkem lidské tělo.“ Používá citu a výrazu, pracuje v čase a prostoru (Jebavá, 1998). Dle Všetickové (2007, s. 7) je nejnápadnějším znakem tance pohyb a jeho rytmizace. Formuje hrubou definici tance: „Tanec je rytmický pohyb“. Jelikož Jebavá (1998) zdůrazňuje, že v tanci se odráží duševní stav a rozpoložení člověka, Všeticková (2007, s. 7) definici rozšiřuje: „Tanec je pohybová aktivita vyjadřující pomocí rytmických pohybů a gest subjektivní pocity tanečníka.“

Judith Lynne Hanna⁵ definuje tanec jako: „Lidské chování, které z pohledu tanečníka tvoří záměrné, úmyslně rytmizované a kulturně vzorované sekvence neverbálních tělesných pohybů, které jsou jiné než každodenní motorické aktivity;

³ Gulbenkian Dance Report – mezinárodní nadace se sídlem v Portugalsku, jenž se zaměřuje na umění, sociální péči, školství a vědu ([//gulbenkian.pt](http://gulbenkian.pt), cit. 24. 10. 2016).

⁴ Mallarmé – francouzský básník a esejista; představitel symbolismu, patřící mezi tzv. prokleté básníky (cs.wikipedia.org, cit. 24. 10. 2016).

⁵ Judith Lynne Hanna – vzdělavatelka, spisovatelka a taneční kritička, které náleží titul Ph.D. z antropologie, kterou vystudovala na Kolumbijské univerzitě ([//judithhanna.com](http://judithhanna.com), cit. 23. 10. 2016).

pohyb má inherentní⁶ a estetickou hodnotu.“ (Hanna Judith Lynne, 1982 in Návrátová a kol., 2010).

Balaš (2003) ve své knize uvádí základní dělení druhů tanců dle lidských afektů nejstarších civilizací: *kultovní tance* (strach, deprese a prosba), *mužské tance bojovné* (vítězosláva, či podněcování nadšení), *lovecké tance* (siláctví, radost, sebevědomí), či *tance s motivy plodnosti*, jež vyjadřovaly extáze a erotické vzněty tančené dvojicemi. Dále jsou dané tance rozdělovány dle obrazovosti na *obrazné* (sólové, sborové, řadové, kolové) a *neobrazné* (tanec v kruhu kolem centrálního bodu). Z ohledu smyslu proč lidi tančí, můžeme tance rozdělit na: *obřadní*, což jsou tance, které něco nebo někoho oslavují, dále tance *jevištní*, které baví diváka a tance *společenské*, které naopak zase baví tančícího (Balaš, 2003).

Z internetových zdrojů (tanecnidivadlo.com) je dohledatelné, že tanec zasahuje jak oblast uměleckou, přechodovou, tak i mimouměleckou (balet, společenský tanec, sportovní tanec, folklór, léčebný tanec apod.). V rámci tanečního divadla - jevištního uměleckého tance - se rozlišují dvě základní taneční formy: *syžetový*, nebo-li dramatický tanec, jehož nejtypičtější formou je balet – obsahuje konkrétní děj a znázorňuje příběhy jednotlivých postav; a *nesyžetový* nebo-li čistý tanec, jež se objevuje až na přelomu 19. a 20. století a klade důraz na samostatný pohybový projev tanečnicků, staví se tzv. do opozice vůči principům klasických baletních choreografií.

Pro potřeby diplomové práce jsou ze spektra účelovosti tanců vybírány pouze tance jako umění (na podívanou), kde převažuje estetická funkce nad ostatními. U tanců v této podobě nabývá na důležitosti i kreativní proces a samotná choreografie, kde je zdůrazňována její role záměrnosti. Zejména pro sféru tance jako umění, tedy tance jevištního typu, provozovaného profesionálními tanečnickými, tanec znamená sebekontrolu, sebereflexi těla, a mimo to klade vysoké nároky na jeho fyzickou stránku. Tanec je v tomto směru úzce spjat s faktory stáří a pohlaví, jimiž je determinován⁷ (Gremlicová in Návrátová a kol., 2010).

Klasický tanec je základním pohybovým východiskem pro tanečnický; tělo připraví na vytrvalost a zdatnost, i následnou vybroušenou techniku, avšak jen určitých částí těla. Pro profesionální tanečnický je důležité, aby se učili i další techniky

⁶ Inherentní – vnitřně obsažený (v něčem) (slovník-cizích-slov.abz.cz, cit. 10. 10. 2016).

⁷ Determinace – určení, vymezení (slovník-cizích-slov.abz.cz, cit. 05. 07. 2016)

moderního a současného tance, jež je kromě ladnosti a lehkosti klasického baletu, naučí i plasticitě⁸ a dynamice celého těla (Ogoun in Mlíková, 1990). “Přitom je třeba zdůraznit, že více či méně tanečních technik neudělá z nikoho tanečního umělce, pokud nemá talent...” (Mlíková, 1990). Kröschlová (1964) píše, že vzájemné prolnutí klasických a výrazových tanečních technik i kompozičních principů slouží nejlépe uměleckým záměrům moderního choreografa.

„Nejmenším článkem tanečního projevu je pohyb, který má jasný a pevný tvar, pohyb rytmicky i prostorově upřesněný, tj. pohyb stylizovaný.“ (Kröschlová in Mlíková, 1990). Kröschlová (2002) specifikuje složky výrazového pohybu: „Pohyb probíhá v čase a v prostoru určitou silou. Je tedy syntézou tří složek, rytmické, prostorové a dynamické, jejichž společným působením vzniká pohybový tvar.“ Uvádí, že rozlišujeme pět základních dynamických stupňů pohybu – 1. Pianissimo (pp)⁹, 2. Piano (p)¹⁰, 3. Mezzoforte (mf)¹¹, 4. Forte (f)¹² a 5. Fortissimo (ff)¹³, což jsou ty pohyby výrazového projevu, jež souvisí s jemným tělesným svalovým cítěním a dechem. Jedná se o různé dynamické výrazy, které předpokládají odlišné tělesné i vnitřní zážitky tanečníka.

Nepostradatelnou součástí tance je cítění tempa a rytmus. Stejně jako hudba si i tanec přivlastňuje rytmus jako základní složku. Dle Balaše (2003) “je rytmus nejtěsnějším pojítkem mezi tanečním uměním a hudebním”. Rytmem se obě složky (hudební, taneční) sjednocují, vnitřně srůstají a vzájemně na sebe působí. D. Humphrey uvádí čtyři zdroje rytmické organizace: *motorický rytmus* – lidská chůze, přenášení váhy; *emocionální rytmus* – střídání vzruchů a útlumů; *tlukot srdce*; a *dýchací orgány* – zdroj řeči, zpěvu. Důležité je rytmus nejenom udržet, ale i umět pracovat se složitějšími rytmickými variantami (D. Humphrey, 1974 in Mlíková, 1990). Rytmicko-dynamické

⁸ Plastika pohybu – tanečník je soustředěn na měnící se trojrozměrný tvar těla v pohybu, jež je uzavřený; schopnost tanečníka cítit takto své tělo se podobá plastickému cítění sochaře (Kröschlová, 2002).

⁹ Pianissimo – stav zvýšeného vnitřního napětí; tělo tanečníka je lehké, křehké, nadnesené. Vnitřní napětí převyšuje to vnější (Kröschlová, 2002).

¹⁰ Piano – vnější i vnitřní aktivita je snížena na nejmenší míru; svaly jsou uvolněné, pohyb je měkký a lehký (Kröschlová, 2002).

¹¹ Mezzoforte – stav středního psychického a svalového napětí, ve kterém přistupujeme k tanci s normální tělesnou aktivitou (Kröschlová, 2002).

¹² Forte – dle Kröschlové (2002) cítěno dvojím způsobem: 1. jako aktivita obrácená směrem ven, projevující se vysokým napětím protaženého těla; 2. jako aktivita obrácená směrem dovnitř, vnitřní psychické napětí e větší než svalové.

¹³ Fortissimo – od forte se liší pouze silou napětí. Základním výrazem jsou různé druhy velkých skoků. Druhým způsobem fortissima je maximální stažení svalů, jejich „zauzlení“, které se v následujícím vývoji uvolňuje a narovná (Kröschlová, 2002).

vlastnosti pohybových druhů dělíme na pohyby: vedené, švihové, úsečné (staccato), vázané (legato) a probíhající vlnou (Kröschlová, 2002).

2.2 Historie tance

Po tisíciletí je tanec součástí lidského života, je pro lidi stejně přirozený jako hra, námluva, jídlo nebo boj a často bývá pro tyto činnosti vyjádřením (Payne, 2011). Tanec a pohyb obecně provázal člověka od nepaměti. Jeho důležitost byla v raných kulturách prvořadá (Balaš, 2003). Patří mezi nejstarší umělecké projevy člověka, kde základem života byl lov. Emoce byly vyjadřovány rytmickými pohyby, doprovázenými pokřiky, zpěvem a tleskáním (Markovičová, 1985). Původní tanec měl obřadní, magickou i zábavní funkci a uskutečňoval se v rámci nejrůznějších svátků a rituálních obřadů. Přírodní národy nejčastěji využívaly prvky vyzorované ze života zvířat, z koloběhu země, využívali také milostná a erotická témata. Tehdejší člověk napodoboval, ale také stylizoval¹⁴. Důležitou roli hrály masky, oděv a jeho ozdoby (Balaš, 2003). Tělo a gesto jako nástroj umění sloužilo v minulosti a v současné době u přírodních národů, jako jeden z nejvýznačnějších prostředků vyjádření, sebeznázornění, či seberealizace (Jebavá, 1998). Vznik tance je datován do období rodové společnosti, kde plnil převážně funkci rituální – skupinový tanec. Zastával ji až do starověku, kdy se k ní přidává i funkce umělecká – individuální tanec. Tanec se postupně v různých formách v každé kultuře specificky vyvíjely až do dnešní doby.

V období středověku (6. – 15. století) byl jakýkoliv taneční projev církví zakázán, byl považován za ďáblovu dílo. I přes dané omezení byly obřady jako svatby, pohřby a výroční slavnosti, oslavované v úzkém okruhu příbuzných, doprovázeny tancem a zpěvem (Markovičová, 1985).

S rozvojem filozofického směru humanismus v Itálii se na přelomu 14. a 15. století začíná tanec vracet do popředí společně s upřednostněním člověka a jeho potřeb. V Itálii měl v této době tanec opravdu vysoké postavení. Byl uznáván jako umění a patřil k estetickým hodnotám své doby. Období renesance bylo obdobím zrodu umělců všeho druhu. Jeden z nejvýznamnějších učitelů tance 15. století, Guiglielmo Ebreo, ve svém „Pojednání o umění tance“ poprvé použil označení *baletto*¹⁵. Taneční umělecké programy už nevyplňovaly jen přestávky mezi jídly, ale tvořily i představení v rámci

¹⁴ Stylizace – pohyb, který má jasný a pevný tvar, pohyb rytmicky a prostorově upřesněný, tzv. pohyb stylizovaný (Mlíková, 1990).

¹⁵ Baletto – balet z ital.

slavností. Účinkující byli především dvořané, později i profesionální umělci. Krátce na to pronikly vlivy renesančního umění i do Francie a centrem se stala Paříž.

Až 17. století znamenalo úplný rozkvět tanečního umění. Záměrnými nároky na komplikovanost techniky a náročnost pohybových dovedností tato technika vyvrcholila v baletu na dvoře Ludvíka XIV, který byl sám vášnivým tanečníkem. Balet byl zrcadlem bohatství a moci vládnoucích knížat. Zpočátku byl pouze výsadou mužů, až později směly tančit i ženy. Technika se rychle zdokonalila a byl kladen důraz na pompézní dekorace a přepychové kostýmy. Ve Francii se touto dobou tanec dostává i do ulic, avšak v Itálii je výsadou pouze šlechty. V období 17. – 19. století jsou hlavními centry klasické techniky Francie, Itálie a Rusko (Markovičová, 1985). V celé své historii balet vyjadřoval ideál aristokratického chování, jehož pohádky a romance se pokoušely vytvářet atmosféru nenucené elegance, síly a půvabu (Britský seriál o historii tance, 1993).

V různých etapách lidstva se z tance stal významný činitel náboženský, politický, kulturní, společenský i zábavní. Ve 20. století došlo jak v Americe, tak v Evropě k velké proměně tance v zábavu, kde právě jazzové tance, díky emocionální a rytmické doprovodné hudbě, sloužily a slouží v nejrůznějších formách k pobavení (Balaš, 2003). Bylo to období, kdy docházelo k malé taneční revoluci. Tato doba byla typická novým smýšlením umělců o tanci a hudbě a jejich vztahu převážně v jevištní podobě. Cohen (2004, s. 515) napsal o této době zcela jasně a výstižně: „Byla to doba, která objevila dialog mezi fyzickým pohybem a hudební předlohou“.

V jevištním tanci už klasická baletní technika přestávala vyhovovat svými výrazovými a technickými prostředky a nestačila na úkoly nové vyvíjející se doby. A tak mladí taneční umělci s reformními snahami přetvořit příliš zdůrazňovanou klasickou techniku hledali nové cesty k vyjádření svého životního a uměleckého citění (Kröschlová, 1964). Balet byl modernisty chápán jako přehlídka velkých gest, krásných kostýmů a scénických výprav, která však postrádala jakékoliv hlubší sdělení a možnost individuálního vyjádření se (tanecnidivadlo.com). Moderní tanec byl kromě reakce na upadající klasický balet i výrazem intelektuálních zájmů vzdělané vrstvy buržoazie¹⁶ a emancipace¹⁷ ženy (Rybínová, 1963).

¹⁶ Buržoazie – městské obyvatelstvo, kapitalisté (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 10. 12. 2016)

¹⁷ Emancipace – zrovnoprávnění; boj za rovnoprávnost žen (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 10. 12. 2016)

Za hlavní průkopníky moderního tance v Evropě jsou považováni Isadora Duncan, Emil Jacques-Dalcroze a Rudolf von Laban. V Americe jsou jimi Ted Shawn a Ruth St. Denis. Nový tanec, zcela oddělený od baletu, dlouhou dobu neměl ustálený jednotný název. V literatuře se můžeme setkat s názvy jako např.: volný, osvobozený, současný, moderní, rytmický, výrazový, scénický, novodobý apod., jež každý z nich se užíval v různých etapách 20. století dle dosavadních poznatků a potřeb praxe. Pro moderní taneční techniku bylo typické spojení anatomických zákonitostí s výrazovými hledisky, tj. rytmickými, dynamickými a prostorovými. Taneční technika přinesla i techniku dýchání; spojuje pohyb s dechem tak, aby byl technicky zvládnutelný (Kröschlová, 1964; Kröschlová, 2002). Změnilo se také držení těla tanečníků, experimentovalo se s gravitací a pády, což mělo v pozdější době za následek vznik *floorwork* techniky¹⁸. Začalo se pracovat s improvizací a kontaktním tancem, zcela se změnila estetická stránka (tanecnidivadlo.com).

V druhé polovině 20. století došlo k uvolnění napětí mezi tancem a baletem, kde tanečníci došli k závěru, že se obě techniky mohou vzájemně obohacovat. Dokonce na úrovni vývoje baletu lze hovořit o vzniku tzv. *modern ballet* (moderní balet), nebo *contemporary ballet* (současný balet). Představitelé, jež stáli u zrodu tohoto spojení, jsou např.: George Balanchine¹⁹, či Jiří Kylián²⁰ (tanecnidivadlo.com). M. Graham shrnula význam klasického baletu pro moderní tanec a obráceně: „Myslím, že klasický balet před nás postavil úkol dosáhnout technické kázně a větší virtuozity, než jsme měli dříve, a myslím, že moderní tanec přiměl balet, aby zkoumal jiné a hlubší tematické oblasti, aby využil svého slovníku a techniky s větší intenzitou a dosáhl tak hlubšího smyslu.“ (M. Graham in Mlíkovská, 1990).

Moderní tanec přinesl a vyvinul množství tanečních technik, např. - Labanova analýza pohybu, technika Marty Graham, Limonova technika aj. Vznikla celá řada tanečních žánrů např. jazz dance. Současný tanec *contemporary dance*²¹, jenž na moderní tanec navázal, se nesnažil představit novou pohybovou techniku, ale zaměřil se

¹⁸ Floorwork technika – technika, která využívá opory podlahy, tanečních poloh na zemi a práci ve snížené poloze.

¹⁹ George Balanchine – gruzínský baletní choreograf narozený v Rusku; proslavil se v USA – 1934 založil svou vlastní školu a vytvořil nový baletní styl tzv. neoklasiku (nebo americký balet) ([//cs.wikipedia.org](https://cs.wikipedia.org), cit. 08. 11. 2016).

²⁰ Jiří Kylián – přední český taneční choreograf, baletní mistr a tanečník (jirikylian.com, cit. 07. 11. 2016).

²¹ Contemporary dance – moderní, současný tanec, propojující různé taneční styly a techniky; využívá technik klasického baletu, improvizaci, floor work a prvky charakteristické pro moderní tanec. (331.cz, cit. 01. 09. 2016).

více na proces tvorby choreografa. Dokonce s příchodem postmoderny²² v období 50. a 60. let se rozdílily mezi jednotlivými styly, technikami a žánry spíše transformovaly v jeden taneční proud, kde se jednotlivé taneční techniky začínaly vzájemně kombinovat (tanecnidivadlo.com).

2.3 Taneční tvorba

Pod pojmem taneční tvorba, nebo-li choreografie rozumíme tvořivý proces, umění komponovat²³ taneční dílo. Spojuje v sobě umění hudební a výtvarné; opírá se o hudbu, dramaturgii, výtvarnou stránku a v neposlední řadě o interprety (Baletní encyklopedie in Mlíkovská, 1990).

Taneční tvorba jako část taneční výchovy, směřuje k rozvoji pohybové fantazie a taneční tvořivosti, je určena nejen pro choreografa, ale i pro tanečníka. Tanečníka z toho důvodu, že jeho interpretace by měla působit přesvědčivě a protože novodobá choreografie využívá i tvůrčího přínosu tanečníků (Kröschlová, 2002).

Základním předpokladem tvořivé schopnosti je talent, jenž škola nemůže nahradit, ale může nadanému posluchači zkrátit cestu (Mlíkovská, 1990). Dle Kröschlové (2002) je kromě talentu základním a nepostradatelným předpokladem schopnost tělesné citlivosti a způsobilost k soustředění.

Novotná a kol. (2012) ve své knize „Gymnastika jako tvůrčí akt“ uvádí, že klíčovým předpokladem tvorby je směřování k originalitě, k překonání mechanických šablon v myšlení a chování. Dle poznatků novodobé psychologie kreativity a psychologů Hlavsy, Mihule a Stránského (Novotná, 2012) hlavními znaky tvořivých lidí jsou: *senzitivita*²⁴, nápadný sklon k *hravosti* a výrazná dávka *flexibility*²⁵, jež umožňuje vhléd do „problému“ a jeho následné vyřešení. Kreativita je též podmíněna *fluencí*²⁶, *originalitou* a opírá se o dosavadní *zkušenosti* jedinců.

V choreografické praxi se dle Pastorové (1978) velmi dobře uplatňují vnímaví pozorovatelé fyzických a emocionálních reakcí životních jevů. Ve volně přepsaném textu původní knihy Doris Humphrey „Umění vytvářet tanec“ Pastorová předkládá, že

²² Postmoderna – myšlenkový směr konce 20. století ([//cs.wikipedia.org](http://cs.wikipedia.org), cit. 08. 11. 2016).

²³ Komponovat choreografii – tvořit, skládat jednotlivé taneční prvky, v taneční motivy a věty, ze kterých následně vzniká celé taneční dílo (slovník-cizich-slov, cit. 10. 12. 2016).

²⁴ Senzitivita – aktivní zvědavost na svět kolem nás (Novotná, 2012).

²⁵ Flexibilita – ohebnost, pružná přizpůsobivost (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 05. 09. 2016).

²⁶ Fluence – z lat. fluere = plynouti, téci (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 05. 09. 2016). V textu znamená „sypat nápady z rukávu“.

choreograf musí především dokonale znát lidské tělo a fyzické schopnosti těch, se kterými pracuje. Nesmí zapomínat na individuální dovednosti tanečníků, ani na realitu, že členové souboru jsou jiní než on sám. Uvádí další důležité komponenty choreografické práce, jako např. vrozený cit pro výtvarnou hodnotu pohybů a jejich dramatický kontrast, cit pro míru a mimo jiné vědomosti o hudbě, jež by měly být samozřejmostí.

Mlíkovská (2009) ve své knize podotýká, že choreograf musí vycházet ze životně pravdivého zážitku, citu či představy a z těchto zdrojů řešit všechny složky výrazového projevu. Jde především o to, aby v tanečnících vyvolal takové emoce, z nichž se pohybový tvar zrodil, a to se pak odrazilo v celém komplexu tvarového, rytmického, dynamického a prostorového citění. Kröschlová (2002) pak specifikuje, že choreograf zdůrazňující tvar a plasticitu pohybu, vzbudí v divákovi především estetické uspokojení. Je-li zdůrazněn rytmus, zapůsobí na elementární pohybový pud diváka, který je tím strhnut k intenzivnímu spolužití tance. Pokud je zvýrazněna dynamika, v divákovi vzbudí emoční sílu, citově jej rozechvěje. A v případě, že se choreograf zaměří především na prostorové zážitky, může vtáhnout diváka do „prostoru omezeného pouze fantazií tvůrce a jeho prostřednictvím i fantazií diváka“ (Kröschlová, 2002). Všechny tyto složky mohou být využity současně, či odděleně, závisí to jen na uměleckém záměru choreografa.

Choreografie může být realizována ve spojení s hudební předlohou, se slovem, s hrou zvuků, světel apod. (Kröschlová, 2002). Hudba ovlivňuje tanec prostřednictvím rytmu, melodie, harmonie, dynamiky; spoluvytváří ji (Mlíkovská, 1990). Hudbou je možno se nechat plně inspirovat nebo je možno hudbu respektovat z emocionální stránky, avšak daná forma choreografie se od hudební může lišit. Také může být respektována forma hudby, ale obsah se může lišit, či hudba jen dotvoří náladu, atmosféru, plní funkci tzv. „pozadí“. Jednou z možností je také naprostý soulad hudby a pohybu (např. v baletu). Vztah hudby a pohybu v dané choreografii se vždy odvíjí od záměrů choreografa. Závisí na jeho talentu a muzikálnosti, jaký tento vztah bude ve výsledném díle (Nosál, 1984 in Mlíkovská, 1990). Avšak existuje i tanec bez hudby, tanec, jež působí sám o sobě a jehož rytmická a dynamická složka pohybu zesilují emoční účinek na diváka. Takovému tanci Laban přisoudil název „absolutní tanec“.

John Martin²⁷ napsal o tanečnicích, jež byli součástí děl: R. Labana „Svítání rytmů“, R. Chládkové „Rytmy“ a D. Humphrey „Drama pohybu“, plynoucích v naprostém tichu, že byli „dílem čistého tance tak absolutního, jako kterákoli hudební symfonie je dílem čisté hudby.“ (John Martin, 1946 in Kröschlová, 1964; Kröschlová, 2002).

Kvalitní choreografie a její interpretace má schopnost vyvolat v divákovi touhu stát se její součástí. Efektivní tanec by měl vytvářet iluzi bytí větší než život, měl by sdělovat magické kouzlo, zázrak. Elementy takového tance jsou dle Minton (1986) tvar, či podoba a frázování²⁸. Charakteristikami dobře zpracované choreografie jsou: jednota celku²⁹, návaznost³⁰, přechody³¹, různorodost³² a opakování.

Každému choreografovi je inspirací něco jiného; pro někoho je inspirací hudba, pro jiného divadlo (dramatické podněty inscenace), pro dalšího to může být výtvarno a někdo zase čerpá například z pohybu samotného (Mlíková, 2009). „Vycházíme přitom z autopsie³³ nebo se inspirujeme pohyby jiných lidí, schopných projevit se spontánně, nebo gesty dětí...“ (D. Humphrey in Mlíková, 1990).

Podle Mlíkové (1990) základem umění choreografa je vyjádřit pohybem myšlenku. Nositeli této myšlenky jsou pohybový motiv a pohybová věta. Výrazné pohybové věty se pak stávají tématem a choreograf s nimi dále tematicky pracuje v rámci celé kompozice.

„Umění choreografie je postaveno na hudebně organizovaných obrazných – výrazových pohybech lidského těla. Původ zobrazujícího vyjadřování je dán lidskou plastikou (pohybem) i lidským životem. V tom, jak se člověk pohybuje, jak gestikuluje a pohybově reaguje na jednání jiných, se odhaluje osobitost jeho charakteru, projevují se jeho city, jeho osobnost.“ (Nosál, 1984).

²⁷ John Martin – americký kritik a estetik (cs.wikipedia.org, cit. 10. 12. 2016).

²⁸ Fráze - věta, představuje větší celek (část rozsáhlejší kompozice) (cs.wikipedia.org, cit. 01. 10. 2016).

²⁹ Jednota – základ choreografické formy, ve které jednotlivé fráze do sebe zapadají (Minton, 1986).

³⁰ Návaznost – základ choreografické formy, kde pohybové fráze přirozeně navazují jedna na druhou (Minton, 1986)

³¹ Přechody – základ choreografické formy, poskytující spojení mezi jednotlivými frázemi a sekcemi choreografie. Přechody by měly zapadat do přirozeného toku tance (Minton, 1986).

³² Různorodost – základ choreografické formy, obsahující dostatečné taneční variace, jež udrží divákovu pozornost (Minton, 1986).

³³ Autopsie – vlastní zkušenost, poznání (slovník-cizích-slov.abz.cz, cit. 20. 10. 2016).

V choreografické praxi nejde o vypěstování ustálených pohybových stereotypů jako je tomu u většiny sportů, ale o schopnost procítit do podrobností stále nově se obměňující pohybové tvary a vazby (Kröschlová in Mlíkovská, 1990).

Mlíkovská (2009) též uvádí, že zásadní změna v choreografické profesi byla u nás zaznamenána někdy v roce 1980. Tehdy se spojením jmen choreografů s vynálezem přesných videozáznamů jejich tvorby potvrdilo jejich autorství, a choreografové tak vystoupili ze stínu anonymity. Dnes běžně vidáme v současných záznamech na videokazetách, CD, DVD či online na internetu, naše i zahraniční choreografie, které slouží nejen k inspiraci ostatních a které přispívají k celkovému vývoji tvorby choreografie, ale především mezi námi zůstávají stejně jako krásné knihy, obrazy, sochy a filmy.

Dnes se setkáváme s funkcí choreografa nejen v rámci tanečních představení, ale může spolupracovat i v činohře, opeře, muzikálu, filmu, ve videoklipech, v cirkuse apod. Tito choreografové by měli mít povědomí nejen o díle samotném, ale též o okolnostech, příležitosti, čase a místě, kde bude choreografie předváděna a těmto podmínkám choreografii přizpůsobit (Mlíkovská, 1990).

Dnešní choreograf si v průběhu své kariéry vytváří svůj vlastní pohybový slovník a systém, se kterým se mu nejlépe pracuje. S každou další novou životní zkušeností se rozvíjí i jeho umění. Stále se vyvíjející taneční techniky mají vliv na taneční umění obecně, proto můžeme být svědky nejrůznějších experimentů, jež se při představeních využívají.

„V prípravnom štádiu novej kompozičnej práce má choreograf priložiť stetoskop³⁴ na vlastné srdce, počuť ten zvláštny hlas, ktorý nabáda k originalite.“ (Pastorová, 1978).

³⁴ Stetoskop (fonendoskop) – z řečtiny stethos = hrud', skopein = pozorovat. Příklad k poslechu zvuků při dýchání a srdeční činnosti (slovník-cizich-slov.abz.cz).

2.4 Taneční tvůrci a reformátoři

Jak Mlíková (1989) píše, rozložíme-li slovo choreograf, dostaneme dva výrazy staré řečtiny - *choros*, jež znamená krok, či pohyb a *grafó*, znamenající píši. *Choreografó* bychom tedy mohli volně přeložit jako: píši pohyb, zapisuji pohyb, vyjadřuji se pohybem.

Choreograf nového směru hledal metody, jak vypěstovat u tanečníků kromě síly a pružnosti nohou, což bylo typické pro klasickou techniku, sílu a pružnost celého těla, citlivost a výrazovost všech jeho částí. Tímto způsobem se choreografové stali tvůrci novodobé taneční techniky (Kröschlová, 2002).

Na úplném počátku celého reformního hnutí výrazového moderního tance stál francouzský herec Francois Delsarte (1811-1871), jenž vytvořil systém dramatického pohybového výrazu. V knize „Terminologie výrazového tance“ Paul Love³⁵ napsal: „Delsartův systém se zakládá na trojrozdílnosti lidské bytosti, která zahrnuje intelektuální, emoční a fyzickou zónu, z nichž každá může být rozdělena na tři části. Všechny tři jsou podmíněny třemi složkami přírodního zákona: prostorem, hnutím a časem.“ (Paul Love, 1953 in Kröschlová, 1964).

Kolébku novodobého tance se stala Evropa, odkud se nové pojetí tanečního umění dostalo i do Ameriky, kde vlna pokračovala ve chvíli, kdy v Evropě došlo k určité stagnaci. Za průkopníky moderních tanečních technik v Evropě byli považováni: I. Duncan, E. J. Dalcroze a R. Laban. Po boku Isadory první generaci amerických modernistů zastupují tanečníci jako Ruth St. Denis a Ted Shawn, Martha Graham, Charles Weidmann a Doris Humphrey, jež vytvořili své vlastní pohybové techniky. V Evropě to byli umělci jako Kurt Joose, Mary Wigman aj.

Druhá vlna tanečních reforem započala koncem 30. let v New Yorku. Do druhé generace modernistů, kteří těžce zápasili o probuzení veřejného zájmu, patřili tanečníci jako: M. Cunningham, José Limon, či T. Brown (Kröschlová, 1964; tanecnidivadlo.cz). Tato druhá generace tanečníků vytvořila právě americký *modern dance* (Kröschlová, 1964).

³⁵ Paul Love – spisovatel, editor (www.paulloveportfoliobox.me, cit. 02. 11. 2016).

V 50. a 60. letech nastoupila generace významných tanečníků tzv. postmodernistů³⁶, již se vyznačovali experimentováním, hledáním nových pohybových, výrazových i choreografických možností a jejichž tvorba je dodnes na repertoáru velkých světových scén a tanečních festivalů, např.: Pina Bausch, Mats Ek či Jiří Kylián (tanecnidivadlo.cz).

Za zmínku též stojí mnoho dalších mimořádných moderních choreografů jako např.: Katherine Dunham, George Balanchine, nebo Vaclav Nižinskij.

České osobnosti tance

V této době také vznikalo na našem území středoškolské i vysokoškolské profesionální taneční vzdělávání, avšak tradice českého moderního tance se v něm rozvíjela dosti omezeně, většinou v návaznosti na rytmickou gymnastiku Dalcrozeho. Obrodné snahy v tanci se k nám dostávaly pomocí žáků Dalcrozeho, Labana a Duncanové (Rybínová, 1963). Prvními průkopnicemi byly Anna Dubská a Marie Volková, žačky Dalcrozovy hellerauské školy, jež si před první světovou válkou odnesly diplomy rytmické gymnastiky a v Praze vedly příslušné kurzy (Kröschlová, 1964).

Milča Mayerová, jejíž jméno bylo a je spojováno s předními evropskými tanečnicemi, choreografy a tanečními pedagogy nejen v Evropě, ale i v Americe; byla představitelkou Labanova směru v Československu. Lyrická tanečnice Jarmila Jeřábková šířila tzv. duncanismus³⁷ a Jarmila Kröschlová se zasloužila o vzdělávání po vzoru Dalcroze. Na základě popudu Kröschlové byla výuka rytmické gymnastiky na Dalcrozových institutech v Ženevě a Drážďaněch rozšířena o techniku novodobého výrazového tance (Kloubková, 1989). V 60. a 70. letech se na českou taneční scénu začínaly dostávat taneční styly amerického moderního tance, především technika Marty Graham (Markovičová, 1985).

Mezi další významné osobnosti hnutí za nový směr scénického tance stály tyto české tanečnice a choreografky: Anka Čekanová, Mira Holzbachová, Loreta Hrdinová, či Jožka Šaršeová (Kröschlová, 1964).

³⁶ Postmodernismus – přístup ke světu a pojetí skutečnosti i poznání jako neredukovatelné plurality, a proto odmítající univerzální výklad (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 10. 12. 2016).

³⁷ Duncanismus – duncanovský styl tancování podle vzoru I. Duncan.

Školy novodobého tance měly u nás smysl především v tom, že byly přístupné široké veřejnosti, tzn. amatérům, a to v oblasti pohybové a taneční výchovy. Ačkoliv některé principy přesahovaly technické možnosti „obyčejných smrtelníků“, obohacovaly současně pohybový a výrazový slovník profesionálních tanečníků, což bylo velkým přínosem pro domácí taneční scénu (Rybínová, 1963).

Zahraniční osobnosti tance

Následující skupina tanečníků, těch, co píší pohybem a mimojiné světových reformátorů v moderní taneční tvorbě, je na základě prostudované literatury a po konzultaci s odborníky, čistě vlastním záměrným výběrem. Vzorek byl omezen nejen možnostmi výzkumu, ale také množstvím dostupných informací o jednotlivých osobnostech. Do výzkumu bylo třeba vybrat pouze deset reformátorů, aby mohli být následně porovnání se vzorkem českých tvůrců o stejném počtu. Nebyly sledovány a porovnávány jejich taneční techniky, ale tvůrčí postupy, přístupy a východiska tvorby. Zajímají nás např. filozofické teze³⁸, které propagovali, co jim bylo inspirací, jaké používali metody tvorby, nebo co považovali za důležité pro svou tvůrčí práci. Jejich produkce ovlivnila celý taneční a mnohdy i netaneční svět. Z nasměrování těchto výjimečných lidí čerpáme dodnes.

Isadora Duncan

Isadora Duncan, vlastním jménem Dora Angela Duncan (1877-1927), americká tanečnice, choreografka, spisovatelka, scénáristka a především matka moderního tance, neboť provedla přímo revoluční reformu baletu. Isadora pocházela z velmi vzdělané rodiny, proto od dětství tančila, hrála divadlo, recitovala v soukromých podnicích své matky, která ji často doprovázela hraním na klavír. Duncan od dětství vystupovala i v salonech bohatých dam, a to často i se svými sourozenci (Petišková, Vangeli, 2005).

Isadora nebyla zakladatelkou nového tanečního směru, ani nevypracovala novou taneční techniku, její jedinečnost spočívala ve zcela novém přístupu k tanečnímu umění (Kloubková, 1989). Tanec nestudovala systematicky, ale vytvořila originální styl vyjádření založený na vlastní filozofii. Nešlo jí o reformu baletu, chtěla vytvořit nový

³⁸ Teze – myšlenky, názory, zásady (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 10. 11. 2016).

tanec. Duncan bojovala s konvencemi, upjatostí, toužila po volnosti a nespoutanosti duše a v tomto duchu se nesl i celý její život.

Inspirovala se antickým řeckým tancem, resp. jeho vyobrazením na řeckých památkách a hudbou, především koncertními skladbami nejvyšší umělecké hodnoty (Pastorová, 1978). Její další inspirací byly stromy, vlny, mraky a sympatie existující mezi vášní a bouří. Isadora tvrdila, že hledat v přírodě nejkrásnější formy a nalézt pohyb, který v těchto formách vyjadřuje duši, to je uměním tanečnicka (Kruth, 2001).

Tanec pro ni představoval svobodu mysli a boření dosavadních tanečních schémat. Proto odmítala klasický balet a jeho upjatou formu v tančení a oblékání. Odhodila baletní kostým a špičky³⁹, oblékla si volně vlající řeckou tuniku a tančila bosá s rozpuštěnými vlasy. Isadora uplatňovala názor, že taneční kompozice může zobrazovat lidské myšlenky a city (Pastorová, 1978). Kröschlová (1964, s. 25) popisuje, jak Duncan tenkrát v roce 1903 vstoupila na pódium “v řecké říze, prodchnuta zážitky z řeckého výtvarného umění, a tančila bosa na vážnou koncertní hudbu i bez hudby. To byla pro tu dobu revoluční odvaha, která ji okamžitě učinila středem zájmu”.

Za základní východiska tance považovala pohyb odpozorovaný v přírodě, emoční prožitek a vlivy moderního umění. Byla toho názoru, že „pravý tanec má být přenesením zemské energie skrze lidské tělo“ (Petiška, Vangeli, 2005, s. 39). Do svých vystoupení zakomponovávala i poezii a velmi často vystupovala pouze na mluvené slovo, jež jí bylo inspirací. Isadora chtěla vytěžit z pohybu vše, co jen bylo možné. Lyričnost a dramatičnost byly základními kameny pro její tvorbu. Vytvářela i díla, která neměla děj, ani hudbu, což bylo v té době velmi neobvyklé a pozoruhodné. Duncan velmi často experimentovala s barvami a světlem (Kröschlová, 1964).

První příležitost prosadit se jí dal Augustin Daly, což byl význačný producent, se kterým se Duncan potkala roku 1895 a který jí dal příležitost tančit menší role v jeho skupině. V Paříži se prosadila především díky kurátorovi Charlesu Hallovi a sochaři Augustu Rodinovi (Petišková, Vangeli, 2005).

Peter Kurth (2001) ve své knize: “Isadora: A sensational life” (z angl.: Isadora: Senzační život) píše, že Isadora jednou prohlásila: “Nesnáším tanec!... jsem

³⁹ Špičky – baletní obuv určená pro tanec na špičkách.

expresionistkou⁴⁰ krásy”. Říkala, že její tělo je prostředkem stejně jako spisovatel používá slova ke svému psaní. Nechtěla být označována za tanečnici, cokoliv dělala bylo umění. Když americký reportér George Seldes viděl Isadorin tanec roku 1909 v Pittsburghu, na otázku jaké to bylo, pronesl: “No, no, you had to see! You had to be there! What a woman!” (z angl.: Ne, ne, měli jste to vidět! Měli jste tam být! Jaká to žena!) (Kruth, 2001).

Tanec oprostila na přirozený základ a byla jednou z prvních velkých tanečních sólistek. Dle Petiškové a Vangeli (2005) bylo její umění velmi důležitým pro budoucí vývoj i Michela Fokina. Byla průkopnicí tzv. transatlantické výměny tanečních ideí mezi Amerikou a Evropou, neboť její aktivitou byli zneuznaní američtí umělci v Evropě přijímáni s otevřenou náručí. Amerika dluh Evropě později vrátila a dodnes jsou dané přelety přes oceán vzájemně inspirující. Isadora se zasadila o radikální změny v použití hudby použitím kvalitní hudby klasiků, jako byl Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, či Fryderyk Chopin. Zanechala i písemný odkaz v podobě publikací: „My Life“ (New York) aj., či esejí jako „The dance“ (New York), (Petišková, Vangeli, 2005).

Mezi její nejúspěšnější díla patří tanec na hudbu z opery Ch. W. Glucka „Orfeo“; její vystoupení v Bayreuthu, kde tančila v opeře Richarda Wagnera „Tannhauser“; díla na hudbu z oper Christiana Wilibalda Glucka „Ifigenie v Aulidě“; tanec na „Smuteční pochod“ Fryderyka Chopina, který byl reakcí na tragickou smrt jejich dětí; tanec „Marseillaisa“, „Marche Slav“; tanec, jež vytvořila na hudbu P. I. Čajkovského v Rusku; tance „Ave Maria“ a „Etudy“, ve kterých ztvárnila tragické ohlasy války.

O Isadoře se psalo, hrálo, tvořilo. Především o její úžasné kariéře, o nápadech a myšlenkách týkajících se vzdělávání a divadla, o jejím světově proslulém milostném životě, nebo o nesmrtelném daru nejen pro tanečnický, herce a umělce, ale v podstatě i pro celý svět. Za význačný rys Isadory bylo považováno její dokonalé tzv. “zviditelnění hudby” (Petišková, Vangeli, 2005). Isadora zakládala i školy, ty ale nebyly “pouze” školami tanečními, ale jak píše Petišková, Vangeli (2005, s. 32) “byly mimo jiné i malými výlučnými utopickými ostrovy pro děti z různých sociálních vrstev. Isadora Duncan ve svých vizích touží uchovat a uchránit tuto duši dítěte tanečnicků.”

⁴⁰ Expresionista – stoupenec expresionismu; expresionismus – tendence poč. 20. stol. zdůrazňující subjektivní, výrazovou stránku v uměleckém díle (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 30. 10. 2016).

Ken Russel⁴¹, společně se Sewellem Stokesem⁴², napsal a režíroval film pro BBC⁴³ “Isadora Duncan, The Biggest Dancer on the World” (1966). Snímek zachycuje biografický průřez Isadořiným životem až do samého konce kariéry, kdy byla bez peněz a sama. Známa jsou díla jako např.: romantická hra “The Loves of Isadora” (1968); dramatická hra “When She Danced” (1991), která zobrazuje jeden Isadořin den milostného a vášnivého vztahu v Paříži; Duncan exhibice⁴⁴ “Muse of Modernism” (1998); a více než osm tisíc maleb a kreseb s vyobrazením Isadory od malíře Abrahama Walkowitze⁴⁵.

Dr. Mantell – Seidel A., tanečnice ze čtvrté generace Duncan dancers⁴⁶, v online dokumentu “Isadora Duncan Dance & Repertory Screener” vzpomíná, že Isadořina tvorba nám připomíná podstatu bytí, jež vychází ze souhry mysli, těla, ducha a emocí. A pokud je tanečník výborný, je schopen dát lidem něco, co si s sebou odnesou, co nikdy nezapomenou a co je může změnit, ale nemusí o tom ani vědět.

Duncan byla izolovaným jevem – geniální tanečnicí, původcem výrazně romantického tance, který neměl dlouhého trvání. Ale který byl předvojem dalšího vývoje moderního tance – tanečních technik Marty Graham. Isadora vycházela z emočního prožitku, přírody, moderního umění a mluvené slovo, na něž ráda vystupovala, jí bylo inspirací.

Taneční technika Isadory Duncan se na divadelních prknech v rámci muzikálových představení, či tanečních vystoupení všeho druhu, objevuje v dnešní době jen zřídkakdy. Přímo pokračovatelkou duncanovského stylu a průkopnicí moderního tance v Československu byla Jarmila Jeřábková. Za jejího přispění byla Evou Blažičkovou roku 1992 založena Konzervatoř Duncan Centre v Praze, jež funguje dodnes (duncancentre.cz).

⁴¹ Ken Russel – filmový režisér známý svým novátorským dílem a okázalým a kontroverzním stylem; jeho filmy často pojednávají o životech slavných hudebních skladatelů nebo jsou inspirovány jinými uměleckými díly (en.wikipedia.org, cit. 02. 04. 2016).

⁴² Sewell Stokes - anglický autor životopisů a románů, dramatik, scénárista, hlasatel a návštěvník vězení (en.wikipedia.org, cit. 02. 04. 2016).

⁴³ BBC – British Broadcasting Cooperation; rozhlasová televizní společnost plnící funkci veřejnoprávního vysílání ve Velké Británii (en.wikipedia.org, cit. 03. 04. 2016).

⁴⁴ Exhibice – výstava, ukázka (výkonu) (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 01. 11. 2016).

⁴⁵ Abraham Walkowith – americký modernistický malíř (en.wikipedia.org, cit. 30. 10. 2016).

⁴⁶ Duncan dancers – tanečnicí tanečního souboru Duncan

Émile Jacques-Dalcroze

Emile Henri-Jaques, (1865-1950), později Emile Jacques-Dalcroze byl především hudební pedagog a skladatel, mimojiné badatel v oblasti rytmu, který se narodil ve Vídni švýcarským rodičům. Od mládí byl veden k hudbě, skládal písně a hrál divadlo (Petišková, Vangeli, 2005). Ve Švýcarsku vystudoval konzervatoř a univerzitu, ve Vídni byl školen Robertem Funchsem⁴⁷ a Carlem Brücknerem⁴⁸ a v Paříži působil pod učitelem Leo Delibem⁴⁹. Většinu svého života žil v Ženevě, kde pracoval jako profesor na konzervatoři - učitel hudebního umění, pedagog harmonie. Jeho vliv na taneční hnutí byl nepřímý, nebyl totiž tanečníkem ani choreografem, ale těžce nesl hudebnost současných virtuózů, což ho vedlo k hledání nových cest, metod a k choreografii ho dovedla praxe (Kröschlová, 1964). Na počátku nebyl jako reformátor taneční kultury příliš pochopen a bylo mu vytýkáno, že se zabývá spíše gymnastikou. Výuka Dalcrozeho byla šířena a známa po celém světě, včetně jeho mnoha žáků z různých koutů světa. Jeho myšlenky měly později vliv např. na tvorbu skladatele Carla Orffa (Petišková, Vangeli, 2005).

Začátkem 20. století začal pracovat na nových teoriích ve výuce hudby a jejím vzájemném propojení s pohybem. První pokusy jej vedly ke komponování dětských her, skladeb a pantomim, jejichž cílem bylo objasnit otázku působení hudebního rytmu na lidskou psychiku. Zrodil se tak systém rytmické výchovy, zvaný „rytmika“ (kombinace soflége⁵⁰ a improvizace), jehož cílem bylo díky procítění pohybových vjemů (při taktování, chůzi, krocích, poskocích a skocích, běhu), bezpečně ovládat rytmus. Snahou bylo spojení rytmu vnitřního s rytmem hudebním. Roku 1904 se systém stal jeho životním objevem a měl velký vliv na rozvoj hudební a tělesné výchovy nejen u nás, ale i po celém světě (Petišková, Vangeli, 2005; Kröschlová, 1964).

„Rytmická gymnastika je metoda k rozvinutí smyslu pro hudební metriku a hudební rytmus, smyslu pro plastickou harmonii a rovnováhu pohybů k regulaci pohybových návyků“ (Emile Jacques-Dalcroze in Veverková, 2007).

⁴⁷ Robert Funchs – rakouský hudební skladatel a učitel hudby (en.wikipedia.org, cit. 08. 11. 2016).

⁴⁸ Carl Bruckner – rakouský spisovatel (de.wikipedia.org, cit. 9.11. 2016).

⁴⁹ Leo Delibes – francouzský hudební skladatel 19. století, přední osobnost hudebního romantismu (en.wikipedia.org, cit. 08. 11. 2016).

⁵⁰ Soflége – hlasová cvičení zpívaná z not pro výcvik sluchu a správné vokalizace; zpívají se na solmizační slabiky, kterých se v tradičních školách používalo ve významu názvů not, a nikoliv názvů stupňovaných slabik (Petišková, Vangeli, 2005).

V roce 1910 založil školu hudby a rytmu v německém Hellerau u Drážďan. Ústav byl centrem múzických novátorských snah a shromáždil kolem Dalcroze mnoho umělců, také choreografů, kteří dovedli z jeho práce vytěžit velmi mnoho pro tanec. „Vzdělávací ústav Jacques – Dalcroze je věnován studiu rytmu. Bere rytmus ve všech jeho podobách, v jeho tělesném i duševním působení jako předmět průzkumu a návodů. Účelem je zvláště metodou Jacques – Dalcroze rozvíjet hudební schopnosti žáků a připravit je ke každému druhu hudebních profesí... Jeho snahou je uplatnit umělecké, etické a hygienické působení rytmické gymnastiky.“ (Školní řád Hellerau z r. 1911 in Krejčová, 1995).

Eberhard Rebling o hellerauské škole napsal: „Jacques-Dalcroze nazýval své taneční skladby zrozené z hudebních rytmů, k nimž psal většinou hudbu sám, plastickými studiiemi nebo také užitou rytmickou gymnastikou, ale nikdy je nenazval tancem.“ Navzdory této skutečnosti mnozí jeho žáci přenesli tyto plastické studie na jeviště jako tanečně umělecká díla (Rebling, 1957 in Kröschlová, 1964).

Zásadním dílem roku 1913 se stalo Dalcrozovo zpracování Gluckova „Orfea a Eurydiky“. Choreografie se zakládala na jednoduchosti pohybu a jednotném citění hudby, rytmu a dynamiky tanečníků. Pro diváka tehdejší doby byla novým uměleckým zážitkem, dokonce novým uměleckým stylem – jak napsal Camill Hoffmann⁵¹ v berlínských novinách „Zeitung am Mittag“ (Kröschlová, 1964). V inscenaci též uplatnil své zásadní scénografické objevy ve smyslu rytmicko plastického prostoru s využitím elektronického světla (Petišková, Vangeli, 2005).

Sestavil 20 základních pohybů, ze kterých bylo možné odvodit všechny další. Prostor kolem člověka rozdělil pomocí kruhů a to všemi směry. Kruhy následně očísloval pro lepší orientaci svých žáků. Stavěl tak do souvislostí nespočet možností jednoho pohybu s využitím možností prostorových (Kröschlová, 1964). Jeho metody byly využívány nejen pro tanečníky, ale i pro medicínské účely. Ve své studii „Nevidomé děti a rytmus“ pojednával o zkušenostech s výukou rytmu, hudby a obecně pohybu nevidomých dětí. Ze zkušeností s nevidomými žáky vycházel i při výuce vidoucích dětí, pro něž vytvořil tzv. cvičení naslepo, jež povzbuzovala a posilovala hmatové, rytmické a prostorové citění dětí (Petišková, Vangeli, 2005). Ačkoliv ve výuce a metodách nebyly předpoklady k rozvoji rytmické gymnastiky všestranně

⁵¹ Camill Hoffmann – židovský československý diplomat a spisovatel (en.wikipedia.org, cit. 9.12. 2016).

postačující výuce taneční, jeho přínos byl velice cenný. A to především v konkrétním vědění o hudbě a jejích zákonitostech. Kladl velký důraz na improvizaci a vyžadoval i výrazovou stránku pohybu. Jeho cílem nebyl tanec jako takový, ale pohybový projev jako prostředek ke studiu rytmu (Feudel in Kröschlová, 1964).

Jeho inspirací byla v souladu s dobovými duchovními a uměleckými proudy antika. Mimo jiné sledoval i tvorbu amerických moderních reformátorek jako např. Isadory Duncan. Získal si uznání od významných umělců své doby – Gordon Craigh⁵², Sergei Ďagilev⁵³, Vaclav Nižinskij⁵⁴, Anna Pavlovová⁵⁵ a Max Reinhardt⁵⁶ (Petišková, Vangeli, 2005). Dalcroze se snažil nejen o vypěstování citlivosti k hudebnímu doprovodu, ale i o improvizaci, která měla rozvíjet tvůrčí schopnosti. S jeho metodou se seznámili tanečníci a později choreografové jako M. Wigman, K. Joose, G. Balanchine apod (Rybínová, 1963).

Své hledání a poznatky již od počátku publikoval a ukládal do knih, jež byly přeloženy do několika jazyků, např.: „Méthode Jacques-Dalcroze“ (1906); „La rythmique“, Switzerland (1907); „Excercises de plastique“, Paris (1916); „Rytmus“, Praha (1927); „Eurythmics, Art and Education“, London (1930), „Souvenirs. Notes et Critiques“, Paris (1942).

Zásadní vliv na vývoj moderního tance u nás a povědomí o Dalcrozově pedagogice se Čechách rozšířilo pomocí jeho přednášek v letech 1911, 1912 a 1914. Dokonce první generace domácích tvůrců prošla školením v Dalcrozově rytmické gymnastice a z ní vyšlých tanečních stylů. Se záměrem šířit Dalcrozovu pedagogickou metodu byl roku 1912 v Praze založen Spolek Jacques-Dalcroze, vůbec jeden z prvních spolků na našem území v období první poloviny 20. století. Pražskými pokračovatelkami a učitelkami rytmické gymnastiky byly Anna Dubská (byla žačkou J. E. Dalcroze) a Marie Volková (Gremlicová in Návratová a kol., 2010). V současnosti, v oblasti vysokoškolského vzdělávání, podle nejnovějšího dělení gymnastiky (Novotná, 2003 in Kolektiv autorů, 2009) je rytmická gymnastika jedním z gymnastických druhů. Jejím obsahem jsou: hudebně-pohybová výchova, cvičení bez náčiní, cvičení s náčiním a taneční výchova. V praxi se setkáváme i s dalšími názvy programů jako např.: taneční

⁵² Gordon Craigh – anglický herec, režisér, scénárista (en.wikipedia.org, cit. 10. 12. 2016).

⁵³ Sergei Ďagilev – podnikatel a umělecký šéf Ruského baletu (Kröschlová, 1964).

⁵⁴ Václav Nižinskij – ruský tanečník a choreograf polského původu (cs.wikipedia.org, cit. 10. 12. 2016).

⁵⁵ Anna Pavlovová – slavná ruská baletka a choreografka (biography.com, cit. 10. 12. 2016).

⁵⁶ Max Reinhardt – rakouský divadelní režisér a správce divadla (cs.wikipedia.org, cit. 10. 12. 2016).

gymnastika, džezgymnastika aj. „*Rytmičká gymnastika tvoří doposud významnou složku umělecké pohybové výchovy a neměla by v taneční pedagogice scházet*“ (Feudel in Kröschlová, 1964).

Rudolf von Laban

Maďarský tanečník, choreograf a pedagog Rudolf von Laban (1879 - 1958), syn vojenského guvernéra v Rakousku-Uhersku, narozen v Bratislavě, působil především v Německu a později i v Anglii. Je považován vedle I. Duncan a E. J. Dalcroze za třetího z hlavních průkopníků moderního tance v Evropě (Kröschlová, 1964) a pokládán za zakladatele moderní taneční teorie, včetně vytvoření tzv. „Labanotation⁵⁷“ (Petišková, Vangeli, 2005). Mimo jiné působil jako organizátor kulturních podniků, a byl ve vedoucích pozicích baletních divadel, zakládal školy, vyučoval (Petišková, Vangeli, 2005) a věnoval se pochopení všeho, v čem viděl společný záměr a tím záměrem byl lidský pohyb (Hodgson, 2001).

Po vzoru svého otce byl Laban veden ve vojenském duchu. Mimo to se v raném dětství zajímal o výtvarné umění, loutkové divadlo a operu. Později se v Mnichově učil dekorativnímu malířství, v Paříži herectví a tanci. První profesionální příležitost dostal s francouzskou revuální skupinou, se kterou vystupoval na turné po severní Africe (Petišková, Vangeli, 2005).

Jeho snem a cílem bylo založení německého tanečního divadla, které by tanečníky zušlechťovalo a které by bylo národního charakteru (Rybínová, 1963). V roce 1919, se jeho sen stal skutečností a založil Dance Theatre Company (trinitylaban.ac.uk). Laban byl i sociálně citlivým umělcem (Petišková, Vangeli, 2005), neboť založil 25 různých škol pro vzdělávání dětí a amatérů, včetně vzdělávání profesionálních tanečníků (trinitylaban.ac.uk). V roce 1926 založil Choreografický institut, kde aplikoval své badatelské činnosti v oblasti choreografie, nauky o prostoru a vytváření tanečního písma (Laban in Kröschlová, 1964). Roku 1948 založil ve Velké Británii studio Art of Movement, jež bylo po jeho smrti přejmenováno na Laban Centre for Movement and Dance (trinitylaban.ac.uk).

⁵⁷ Labanotation – kinetografie, choreografický zápis, systém záznamu tance (Kröschlová, 1964; Petišková, Vangeli, 2005).

Ve vztahu k hudbě na počátku své tvůrčí kariéry tvořil bez hudebního doprovodu, později tanec doprovázel bicími nástroji a posléze objednával hudbu speciálně psanou pro tanec. Nechával své žáky tančit i za doprovodu recitace, jejíž verše si často skládali žáci sami (Rybínová, 1963).

Labanův systém kinetografie, na kterém pracoval celý svůj život, byl jeho největším přínosem pro reformu tanečního umění a pro tanec vůbec. V USA byl systém rozpracován Ann Hutchinson a kol. v tzv. Labanotation. Jedná se o systém pohybové notace, jenž pomocí grafů zaznamenává pohyby lidského těla. V souvislosti s anatomickými zákonitostmi analyzuje prostorové, rytmické a dynamické vlastnosti pohybu (Laban in Kröschlová, 1964).

Dle Labana nebylo taneční umění ničím jiným než měnícím se vztahem tanečníka k trojrozměrnému prostoru a choreografie součtem pohybů, jejichž ovládnutí je vedeno dynamikou, prostorovostí a časem (Petišková, Vangeli, 2005). Zajímal se o vztahy mezi pohybem a psychologií a chtěl polapit lidský pohyb do souřadnic soustavného filozofického systému. Svou perfekcionistačnou myslí posedlou analyzováním postupně vyhranil dvě disciplíny – choreotiku, zkoumající vztahy mezi tělem a okolním prostředím, a eukinetiku, která formulovala možné typy a směry lidského pohybu. Systematizoval přirozený pohyb tanečníka pomocí prostorového osmisměru, lidské tělo tak zahalil matematickou sítí. “Rudolf Laban si dával absolutní, a tím i poněkud utopické, poznávací cíle. A přece jako by mu cosi unikalo; nepochopil, že tanec je oř, jehož vlastnosti musíme důkladně poznat, ale na němž se pak jezdí bez sedla.” (Petišková, Vangeli, 2005).

V průběhu celého života Laban žil a pracoval v mnoha uměleckých a politických mekách Evropy: Hamburg, Praha, Sarajevo, Budapešť aj. (Hodgson, 2001). Spolupracoval s mnoha slavnými umělci, jako byli tanečníci Mary Wigman, Gertrud Loeszer, choreografové Kurt Jooss, Aurelio von Millos; divadelní ředitelé David Giles a herci, např. Bernard Hepton. Díky své celoživotní práci povýšil tanec na uměleckou formu a zároveň díky svému zkoumání jak teorie tance a pohybu, tak i jeho praxe, přeměnil povahu tance na vědu (trinitylaban.ac.uk). “Jeho aktivity zásadním způsobem přispěly k probouzení ve své době podceňovaného tanečního umění na úroveň ostatních uměleckých druhů” (Petišková, Vangeli, 2005, s. 48).

Jeho nejznámějšími choreografiemi jsou: Gluckův “Don Juan” a Noverrův “Agamemnon”. V jeho tvorbě se odrážela i aktuální politická témata doby (Rybínová, 1963). Nejvýznamnějším počinem v Německu bylo vytvoření choreografie pro Olympijské hry v Berlíně (1936). Mezi další významné choreografie patří “Sang an die Sonne (1917), “Orchidée”, “Dithyramb”, “Die Geblendeten” (1921), což bylo jedno z jeho prvních představení; nebo ryze abstraktní kompozice “Der Swigende Tempel” (Petišková, Vangeli, 2005).

Již v průběhu svého života napsal několik publikací: “Die Welt des Tanzers” (1920), “Choreographer” (1926), a zvláště působivé byly jeho memoáry (vydané po jeho smrti) “A life for Dance”, které jsou výpovědí o jeho duševním bohatství a o tvořivosti (Petišková, Vangeli, 2005). Vydal díla o gymnastice, o tanci dětí a dospělých, o choreografii, či o filosofii tance apod. (Laban in Kröschlová, 1964).

Tento “vyhraněný taneční intelektuál” (Petišková, Vangeli, 2005) pravděpodobně měl, a stále má, větší vliv, než kterýkoliv jiný jedinec, v mnoha oblastech lidské činnosti, jako je: moderní tanec a jeho výuka, základy výuky herectví, tělesná výchova, vývoj tance a dramaterapie; též vytvořil metody způsobu výběru pracovníků a školení na pracovišti (Hodgson, 2001).

V Československu byla jeho přímou pokračovatelkou Milča Mayerová, jež v třicátých letech uplatňovala Labanovy taneční teorie při vedení v souboru a ve škole v Praze. Dokonce roku 1926 dané teorie Vinohradského divadla společně s R. V. Labanem. Jeho odkaz je dodnes šířen kupříkladu v Londýně na konzervatoři Laban Contemporary Dance, na University of Surrey a na LIMS – Laban/ Bartenieff Institut of Movement Studies v New Yorku (Petišková, Vangeli, 2005).

Doris Humphrey

Doris Humphrey, (1895 – 1958), byla tanečnicí s moderním pohledem na choreografickou tvorbu, stoupenkyní progresivních tanečních směrů⁵⁸, experimentující choreografkou, vynikající teoretičkou a pedagožkou tance. Vedle vrstevnice M. Graham je i reprezentantkou první generace modernistů taneční revoluce dvacátých a třicátých let v Americe. Studia absolvovala v Chicagu a mimo klasický balet ji zajímaly exotické

⁵⁸ Progresivní taneční směry – pokrokové, soustavně vyvíjející se; vývoj směřující k větší dokonalosti (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 21. 09. 2016).

tance - španělské, hinduistické, balijské, či japonské. Byla sólistkou souboru Denishawn. Jako pedagožka působila v newyorském hudebním a tanečním institutu Julliard School, kde názorně demonstrovala progresivní techniky nových tanečních směrů. Společně se svým uměleckým partnerem Charlesem Weidmannem založila i vlastní soubor a školu v New Yorku. Ve vrcholném období tvořivé práce byla ředitelkou tanečního souboru svého bývalého žáka, José Limóna (Pastorová, 1978; Kröschlová, 1964; Petišková, Vangeli, 2005).

Již od útlého věku se zajímala o tanec, proto ji matka dala do baletní taneční školy. Velmi ji podporovala, byla jejím mentorem a doprovodem na cestách. Učitelka tance Mary Wood Hinmannová, jež byla Doris inspirací, objevila její talent a propojila ji s uznávaným tanečním souborem Denishawn, vedeným Ruth St. Denis a Ted Shawnem v exotickém duchu. Její kariéra a život byly vázány na Denishawn, kde nejen dostávala sólové role v představeních, ale i vedla taneční lekce. Ruth St. Denis ji přivedla k choreografické tvorbě a jejím prvním dílem byl „Valse Caprice”, známý také jako „Scarf Dance”, jenž se hraje dodnes (dorishumphrey.com).

Jako choreografka se prosadila a nejvíce zviditelnila již svou první velkou taneční skladbou, trilogií „Divadelní kus“, „S mými červenými ohni“ a „Nový tanec“ (Kröschlová, 1964). Budovala svůj výrazový systém především na skupinovém pohybu s kolektivní dynamikou, což bylo její nejsilnější choreografickou stránkou (Petišková, Vangeli, 2005). Tvořila i sólové tance např. pro José Limóna, svého nejlepšího žáka (Kröschlová, 1964). Svá první díla tvořila na klasickou hudbu, např.: J. S. Bach „Air on String G“ (1928), (Petišková, Vangeli, 2005). Pozoruhodná byla její díla bez hudby a děje (Kröschlová, 1964). Vydávala díla, která byla určena dobovým starostem a zájmům. (dorishumphrey.com).

Inspirovaly ji barvy a světla, ráda experimentovala (Kröschlová, 1964). Libovala si, stejně jako řada choreografů té doby (např.: I. Duncan), v antice a čerpala z filozofických myšlenek Friedricha Nietzscheho – „Zrození tragédie z ducha hudby“. Podněty též hledala v americké přírodě a španělské hudební tradici (Petišková, Vangeli, 2005). Doris se zaměřovala na hlubší zkoumání zákonitostí pohybu lidského těla a jeho možností. Vytvořila nová slova na principu pádu a návratu gravitace (dorishumphrey.com).

Svého času se Doris stala tzv. Američankou bez identity, jejíž tanec začal být neefektivní, neosobní a stával se maškarádou. Ač respektovala a akceptovala, co mladí umělci dělali, trpěla hlubokou nespokojeností s vědomím, že pro ni to není způsob, jakým vede ta správná cesta. Žila v přesvědčení, že taneční zvyky a způsoby vyjádření, které hledala, by musely být vynalezeny (Bremser, Sanders, 2011). Samotná Doris Humphrey mluví o tanci takto: „Tanec, ta spící krasavice, tak dlouho odpočívající v kolébce, pojednou vstala se šířavou touhou. Ale žádný princ se neobjevil. Probudila se a hned stála tvář v tvář pušek I. světové války a zamilovala se naprosto neočekávaně do takových věcí, jako jsou stroje, sociální problémy, starobylé rituály a příroda... změnila svůj postoj k hudbě – tanec ‘podle hodin’ nevyhovoval jejím náladovým odstínům – vyžadovala zvláštní zamýšlení dobrých skladatelů. Příležitostně se dokonce vzdala hudby vůbec nebo se soustředila na zvukové efekty a podivné nástroje... zkrátka všichni ti, kdož měli zájem o zdárný vývoj probouzející se krasavice, byli toho názoru, že by měla odhodit své naivní způsoby a stát se dospělou.“ (Doris Humphreyová in Veverková, 2007, s. 11).

Americký taneční kritik a estetik Walter Terry o Doris napsal jako o lyrické tanečnici. „Byla štíhlá, křehká, dost vysoká a půvabná s vážnou, jemnou tvář.“ (Walter Terry, 1957 in Kröschlová, 1964). Humphrey technika byla založena na lyrismu – nepřetržitém pohybu a hlavně na jeho plynulosti a dramatičnosti.

Pro americké taneční umění vykonala mnoho podstatného. Mimo jiné roku 1945 napsala knihu „The Art of Making Dances“ (Umění tvořit tanec), kde shrnula své osobní zkušenosti a poznatky z umělecké a pedagogické práce, které byly návodem nejen pro aktivní tanečníky, pedagogy, ale i pro choreografy. Kniha byla přelomová a čerpá se z ní dodnes (Kröschlová, 1964). Přispěla společně s M. Graham, H. Holm a Ch. Weidmannem k zařazení tance do programu univerzitní výuky (Petišková, Vangeli, 2005).

K jejím nejvýznamnějším raným dílům patří skupinové kompozice: „Color Harmony“ a „Water Study“ (obojí 1928). Mezi nejslavnější filozoficky inspirované dílo, založené na posvátných rituálech mínojské kultury, patří představení „Dionysiaques“ (1932). Jsou známy její novátorské skladby na hudbu J. S. Bacha „Passacaglia“ a „Fuga c-moll“ (1938).

Díky jejímu oblíbenému žákovi a později spolupracovníkovi José Limónovi se její ideje zpopularizovaly a dostaly do povědomí široké veřejnosti i ve světě. V současnosti je známější Limónova technika než tzv. „grahamka“ (Petišková, Vangeli, 2005).

Martha Graham

Martha Graham (1894 - 1991), americká moderní tanečnice, epochální choreografka, pedagožka a autorka světově rozšířené taneční techniky tzv. „grahamky“, jejíž vliv na taneční umění byl přirovnáván k vlivu významných malířů, sochařů, či architektů na moderní výtvarné umění své doby. Navázala na Isadoru Duncan a rozšířila hranice současného tance. Její styl tancování, Graham technika, zásadně přeměroval americký tanec jako takový ([//cs.wikipedia.org](http://cs.wikipedia.org)). Je označována za jednoho z největších umělců 20. století (marthagraham.org). Absolventka školy Denishawn, kde byla vyškolená eklektickým⁵⁹ a výpravným tancem Ruth St. Denis a Ted Shawn, byla průkopníkem v každém slova smyslu (dancemagazine.com; Petišková, Vangeli, 2005). Byla první tanečnicí vystupující v Bílém Domě, působila jako kulturní ambasador⁶⁰ v zahraničí a získala nejvyšší civilní ocenění Spojených států „Medal of Freedom“ (marthagraham.org).

„People have asked me why I chose to be a dancer. I did not choose. I was chosen to be a dancer, and with that, you live all your life.“ (*Graham, 1991*), (z angl.: Lidé se mě ptávali, proč jsem si vybrala být tanečnicí. Já si to nevybrala. Byla jsem vybrána a s tím celý svůj život žijete.).

Jako malá psala básně a povídky, a hrála divadlo. Impulsem k tanci bylo představení Ruth St. Denis, jež ji naprosto uchvátilo. Po maturitě vystudovala Cumnock School of Expression v Los Angeles v oboru divadlo a tanec. Ačkoliv otec, povoláním lékař – psychiatr, si nepřál, aby Martha tančila, přivedl ji ke studiu lidské duše a jejím pohybovým projevům a tak poznamenal její další umělecký vývoj (Rybínová, 1963). Velký vliv na její tvorbu měl klavírista a komponista Louis Horst. Přivedl ji k moderní hudbě a psal pro ni taneční hudbu, jež vyvěrala ze společného cítění hudebníka

⁵⁹ Eklektický – z eklektizmus; uměl. přístup, který nestaví na vl. novém přínosu ani nenavazuje jen na jeden vyhraněný myšlenkový či umělecký podnět, vybírá si to, co mu vyhovuje z různých předloh, a tyto prvky pak spojuje do jednoho celku.; nepůvodnost (Kraus a kol, 2009).

⁶⁰ Ambasador – velvyslanec (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 02. 08. 2016).

a choreografa. Patřil mezi ty, kteří podporovali její nejsmělejší umělecké touhy (Kröschlová, 1964).

Roku 1927 založila Školu současného tance, kde postupně vyvíjela Graham techniku, která byla původně vytvořena pro její sólové výkony. Technika vychází z kontrakcí, jež jsou vyváženy uvolněním (Petišková, Vangeli, 2005).

Kreativita Marthy Graham překročila umělecké hranice. Spolupracovala s umělci snad všech žánrů - s designéry jako Donna Karan, Calvin Clain; se skladateli jako William Schuman; klasičtí tanečníci jako Michail Baryshnikov se snažili rozšířit své dosavadní umění a byli dychtiví po spolupráci s Graham; a aktéry, jako Madonna, učila pracovat se svým tělem jako s expresivním nástrojem (martagraham.org).

Graham se tematicky zaměřovala na dva okruhy. Prvním z nich byla americká témata, ve kterých se Martha snažila přiblížit americkým tradicím a kořenům: „El Penitente“, „Salem Shore“ (1943), „Appalachian Spring“ (1944) a „Billi the Kid“ aj. Druhým tematickým celkem byly řecké mýty, kde ženy vyjadřovaly prožitky (sexuální napětí) ženského těla a muži představovali pouhé totemy mužnosti, např.: „Dark Meadow“ (1946), „Night Journey“ (1947) atd. (Petišková, Vangeli, 2005). Někdy využívala i náboženskou tematiku, kde řešila především problémy etiky, otázky vztahů mezi lidmi a jejich citového života (Rybínová, 1963).

„Ať v dramatických, nebo lyrických vystoupeních Grahamové vyjadřuje znovuzrození – z amerických hranic nebo ztracených kultur původních obyvatel až po znovunalezené představy řeckých a biblických hrdinek – to představuje skutečné vyvrcholení trvalé hodnoty.“ (M. Graham in Janatová, 1988, s. 21-22).

Její genialita spočívala ve výběru a tvorbě choreografie. Zajímala se a čím dál tím více i využívala pohyby z klasického baletu, a neustále hledala nové a netradiční taneční prvky. V choreografiích experimentovala s časovými přeskoky, kde nejčastěji protagonistky prožívaly životní epizody ve filmovém flashbacku⁶¹. Využívala pohybové metafory a symbolická vyjádření. Později byl však její styl pocíťován jako přežitý a patetický (Petišková, Vangeli, 2005). I přesto v jejích 95 letech byl zážitek ji sledovat při vytváření nových choreografií (Youtube dokument). Během své dlouhé a slavné kariéry vytvořila 181 mistrovských tanečních skladeb, jež byly jejím osobním vyznáním a jež i nadále inspirují a jsou výzvou pro mnohé umělce a diváky

⁶¹ Flashback – retrospektiva; zpětný záběr (translate.google.cz, cit. 13. 10. 2016)

(marthagraham.org). Tvorba M. Graham ukázala nové možnosti tanečního divadla, kde se harmonicky doplňují výtvarné, hudební a taneční složky (Rybínová, 1963).

Nechtěla reprezentovat emoce, ale stát se jimi. Dokonce tvrdila, že nedokáže vyjádřit tancem nic, co plně vnitřně nepochopila a neuložila do svého nitra (Youtube dokument). Její celovečerní představení by mohla být označována za *dance dramas* (taneční dramata). Ve svých představeních předávala nejen příběh, což bylo typické pro začátky moderního tance, ale především s diváky komunikovala působením emocí tanečníků (Minton, 1986).

Mezi její významná díla patří především choreografie „Lamentation“ (1930), což byla choreografie, která byla jakýmsi logem choreografky. Druhým velkým významným dílem byla „Primitive Mysteries“ (1931), jež byla její první velkou skupinovou prací (Petišková, Vangeli, 2005). Neméně významným dílem bylo její první celovečerní představení „Klytaimnestra“, což bylo současně vůbec prvním tanečním dílem amerického choreografa v takovém rozsahu. Dílo „Secular Games“ plné pohybových prostředků a nových nápadů, Graham proslavilo a přineslo ji uznání v Kolíně nad Rýnem a v Mnichově (Kröschlová, 1964). Mezi nejvýznamnější díla závěrečného období její kariéry patří choreografie „Temptation of the Moon“ (1986), (Petišková, Vangeli, 2005).

Největším přínosem M. Graham bylo vybudování pevného technického systému s nejelementárnějšími vnějšími a vnitřními silami, jež je dnes součástí průpravy nejen mnoha tanečních souborů po celém světě, ale je užíván i na úrovni moderních gymnastických forem. Neexistuje však čistá grahamovská technika, zůstávají jen základní principy (střídání kontrakce a uvolnění), které jsou rozvíjeny a obohacovány řadou dalších osobností (Kloubková, 1989).

O Graham, resp. o grahamovské technice, byl natočen film „Svět tanečníka“ (1956). Později bylo zfilmováno i její „Apalačské jaro“ líčící indiánskou slavnost. M. Graham též vydala publikace: „The notebooks of Martha Graham“ (NY, 1986) a „Blood Memory“ (NY, 1994), (Petišková, Vangeli, 2005).

Technika Marthy Graham se tančila a tančí se celosvětově. Dnes je její tanec více než 70 let starý ([//cs.wikipedia.org](http://cs.wikipedia.org)). V roce 1988 a 1999 zavítal soubor Martha Graham Arts Company i na naše území, kde hostoval na scéně Národního divadla v rámci programu festivalu Tanec Praha (Petišková, Vangeli, 2005).

Merce Cunningham

Mercier Philip, později Merce Cunningham, (1919 - 2009) se narodil v USA ve městě Centralia. Merce byl původně jednou ze dvou mužských hvězd souboru Marthy Graham, experimentující choreograf a pedagog, patřící společně se svým spolupracovníkem a životním partnerem, Johnem Cagem, mezi uměleckou avantgardu⁶²; a zastávající názor, že tanec vyjadřuje zase jen tanec (Petišková, Vangeli, 2005). Studoval univerzitu George Washingtona (literatura, historie divadelnictví a řečnictví), jež nedostudoval a graham techniku na Cornish School of Fine Arts v Seattle (tanec, divadlo). Bral lekce i v New American Ballet u George Balanchina (Petišková, Vangeli, 2005). Roku 1952 Cunningham založil vlastní soubor The Merce Cunningham Dance Company v New Yorku, jenž později účinkoval na Broadwayi. Spolupracoval s hudebními skladateli, výtvarníky jako např.: Robert Rauschenberg, F. Stella a různými tvůrci a tanečníky (Judson Danse Theater, Paris Opera Ballet), (Petišková, Vangeli, 2005; Kröschlová, 1964).

Ani jeden z jeho rodičů neměl žádné vazby k divadlu a bratři byli advokáti. I přesto rodiče Merce již od malička podporovali a brávali ho do divadla na představení, kde ho okouznil námořnický tanec tzv. sailor's hornpipe a naprosto jej uchvátilo představení Rio Rita. Později se vyjádřil: „Více než tanec. Byla to myšlenka být na jevišti, v divadle, co mě uchvátila.“ (M. Cunningham in Vaughan, 1997). Jako malý se učil stepovat u paní Barrettové a věnoval se společenským tancům – tango aj. (Vaughan, 1997).

Pokusy o jeho první choreografie proběhly záhy po všestranném proškolení na univerzitách a tanečních školách. První profesionální zkušenosti jako tanečník získal v souboru Doris Humphrey a Charlese Weidmanna. Avšak největší vliv na jeho taneční kariéru měla Martha Graham. První práce pocházejí z roku 1942 ve spolupráci s Jeanem Erdmannem⁶³ (Petišková, Vangeli, 2005). Velký vliv měla na Cunninghama též Nellie Cornish, u které studoval (Cornish School of Fine Arts) a později s ní i spolupracoval. Avšak nejzásadnější bylo navázání spolupráce s Johnem Cagem, jenž skládal hudbu k jeho choreografiím a později se stal jeho životním partnerem (Vaughan, 1997). Byl to

⁶² Avantgarda – vedoucí skupina, průkopníci; novátorské směry 20. století (expresionismus, futurismus) (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 03. 09. 2016)

⁶³ Jean Erdmann – americký tanečník a choreograf moderního tance, avantgardní divadelní režisér (en.wikipedia.org, cit. 10. 12. 2016)

právě Cage, jenž přiměl Cunninghama osamostatnit se a vznikl tak jejich první koncert sólové hudby a tance (1944), který však prošel bez povšimnutí. Zásadní vliv na zařazení Cunninghama mezi přední talenty amerického tance mělo jeho představení „The Seasons“ (1947), ke kterému jej inspirovala nabídka od Lincolna Kirsteina⁶⁴ (Vaughan, 1997; Petišková, Vangeli, 2005).

Společně s Cagem položili první kámen post–modernistické estetiky, jež spočívala v zapojení herního prvku náhody (Petišková, Vangeli, 2005). Byli svým způsobem inovátoři, neboť se posunuli od soukromých lidských zájmů k přírodě a společnosti, ve které žijí a ukazovali život takový, ve kterém žijeme právě teď a tady (Vaughan, 1997). V Americe zprvu nepřijati a přehlíženi, avšak v Evropě oceněni. Proslavila je částečně improvizovaná představení „Events“ (1964) během turné po Evropě (Petišková, Vangeli, 2005).

Svým experimentováním Merce došel k názoru, že tanec se řídí vlastní nepředvídatelnou logikou. V představeních se odrážel určitý styl a to, že všechny složky – tanec, hudba a scénografie, jež byly doposud v souladu a podmíněně jedna druhou, dostaly vlastní autonomii a probíhaly nezávisle na sobě. Přítomností rovnoprávných složek vznikala neočekávaná a náhodná setkání, jež se poprvé setkala až na premiéře (Petišková, Vangeli, 2005). Cunningham dával přednost konkrétní hudbě, bez citových interpretací. S Cagem se oba sice podíleli vždy na společném díle, každý ale pracoval samostatně, nezávisle na sobě, aby měli jistotu, že skladba nebude osobně ovlivňována. Ve finále ponechávali náhodě, jestli se hudba v určitých bodech shoduje s pohybem (Kröschlová, 1964).

Cunningham ve svých choreografiích používal prvky civilního charakteru, z běžného života lidí, které zasazoval do komplikovaných tanečních variací. Při tvorbě užíval tzv. „metodu náhody“ - zapisoval pohyby různých částí těla, každý zvlášť a vždy určitý počet. Poté losoval z popsaných papírků, a tím mu vznikaly nové pohybové kombinace. Byla to právě metoda náhody, kterou používal pro určení směru pohybů a jejich délky trvání. Využíval i momentu tzv. nehybnosti (Kröschlová, 1964). V jeho choreografiích nebylo záměrem oslnit, jako je tomu v moderním tanci, ale byla to především snaha o dokonalý systém (Kröschlová, 1964).

⁶⁴ Lincoln Kirstein – americký spisovatel, impresionista, umělecký znalec, filantrop a kulturní osobnost (en.wikipedia.org, cit. 10. 12. 2016)

Mezi jeho převratná díla patří dílo „Solo Suite in Space and Time“, které představovalo umělecký zvrat v Mercově tvorbě, neboť od této doby byl společně s J. Cagem považován za osobnosti americké avantgardy. Nejvíce ceněné představení v rámci festivalu bylo „Summerspace“ (1958). Tvořil i balety např.: „Noces“ od Igora Stravinského. Zásadní byla představení „Events“ (1964), jimiž se proslavil především v Evropě. Pozoruhodné bylo i představení inspirované spisovatelem Jamesem Joycem „Roaratorio“ (1983), jež bylo doprovázeno J. Cagem na perkuse (Petišková, Vangeli, 2005). Merce patří mezi průkopníky videotance, neboť tvořil choreografie pro kameru (série pořadů) a řada z nich byla až poté zpracována pro jeviště: „Locale“ (1979), „Coast Zone“ (1983), (Petišková, Vangeli, 2005).

Jeho touha po založení vlastní taneční společnosti ho nutila přemýšlet o nových prvcích, o jeho vlastní osobité technice. Technika tedy částečně vycházela z již naučeného od M. Graham, a částečně z jeho vlastních choreografií (Kröschlová, 1964). Cunningham vytvořil vedle „grahamky“ a Limónovy techniky další alternativu moderních technik: čistý pohybový styl, charakteristický klasickými liniemi, prudkými změnami těžiště, rytmu, směru, přerušováním pohybu – tzv. Cunninghamovu techniku, jež vycházela z klasického baletu. Tato technika byla jen pro velmi dobře technicky vybavené jedince (Petišková, Vangeli, 2005; Kröschlová, 1964). Věděl, že pokud by se měla udržet, musí být dokonalá, ale zároveň musí přinášet nové, zajímavé prvky. Vyvrcholením techniky bylo obohacení o prvky Cunninghamovy fantazie, které dělají techniku jedinečnou (Kröschlová, 1964).

Na svých přednáškách (o tanci a hudbě a o jejich vzájemných souvislostech) po celém světě Cunningham vysvětloval, co pro něho samotného tanec představuje: „tanec je reflexe lidského myšlení v taneční formě“ (M. Cunningham in Vaughan, 1997).

Technika Merce Cunninghama se rozšířila do celé Evropy, kde se stala velmi oblíbenou především ve Velké Británii a ve Francii (Kröschlová, 1964). U nás vystoupil soubor M. Cunninghama se samotným Cunninghamelem ve vedení v roce 1964, v prostorách dnešního Výstaviště, v rámci jejich turné po Evropě. I přes zřejmé nepochopení českou taneční kritikou byl zájem publika obrovský. V rámci festivalu Tanec Praha v sále Veletržního paláce byla též uvedena především evropsky proslulá představení „Events“, jež sklídila velké ovace diváků (Petišková, Vangeli, 2005).

Michel Fokine

Michel Mikhaylovich Fokine (1880 – 1942), ruský tanečník, pedagog v Imperial Ballet School a dlouholetý choreograf Ďagilevova souboru, se narodil v St. Petersburgu. Fokinův otec byl velmi úspěšný podnikatel, jeden z jeho pěti sourozenců dramatickým umělcem, a druhý byl ředitelem divadla Troitsky. Roku 1914 vydal své baletní reformy v pěti bodech, ve kterých bojuje proti nedostatkům tehdejšího baletu. Jeho myšlenky byly revoluční. Jako tanečník a choreograf spolupracoval a byl ovlivňován podnikatelem a uměleckým šéfem Ruského baletu Sergejem Ďagilevem, jenž Fokina strhoval především k formálnímu uměleckému zaměření (Kröschlová, 1964; michelfokine.com). Jeho éra znamená nový rozmach baletního umění (Kröschlová, 1964).

Již v brzkém věku, jako většina známých tanečníků, Fokine projevoval dispozice pro tanec. Od devíti let navštěvoval baletní školu Imperial Ballet School, kde později působil i jako sólový tanečník. Jeho náklonnost k tanci byla umocněna díky jeho bratrovi, který mu byl stálým zdrojem inspirace (Beaumont, 1981; michelfokine.com).

Fokine studoval i hru na piano a na housle. Jeho hudební nadání vyústilo v založení malého smyčcového orchestru, později začal skládat a inscenovat hudbu. Během své choreografické kariéry také dirigoval orchestr, avšak jen příležitostně. Fokinovou další velkou vášní bylo výtvarné umění, toužil se stát malířem, proto studoval na škole Dmitrieva-Kavkaskyho, jež žáky připravovala pro vstup na Akademii výtvarných umění (michelfokine.com).

Své první choreografie vytvořil již v rámci studií jako školní představení a při speciálních příležitostech, později tvořil pro Imperial Russian Ballet. Tehdy tvořil do již existujících skladeb, nikoliv do hudby skládané speciálně pro tanec (abt.org). Během svého života Fokine vytvořil přes osmdesát baletů, z nichž je mnoho považováno za mistrovská díla. Je ale známý především jako revolucionista tanečního umění (michailfokine.com).

V roce, kdy se mu narodil syn, vytvořil jednu z jeho nejznámějších choreografií „The Dying Swan“. Tvořil i choreografie pro charitu (Beaumont, 1981). Mezi další jeho významné choreografie patří tvorba z roku 1908, kdy se potkal právě se Sergejem Ďagilevem. Toto setkání naprosto změnilo nejen jejich životy, ale i dějiny baletu. Jednalo se o choreografie „Le Pavillon D’Armide“, „Cleopatre“, „Polovtsian Dances“

od Prince Igora a „Les Sylphides“ (michailfokine.com). Mezi další významná díla patří „Carnaval“, „Scheherazade“ a „The Firebird“. Dílo „Petrouchka“ je jedno z největších Fokinových úspěchů. Je naprosto unikátní pro jeho užívání baletu „jako prostředku pro vyprávění symbolického příběhu v reálném prostředí“ (michailfokinene.com). Jeho další známá díla jsou „Thamar“, „Le Dieu Bleu“ a „Daphnis and Chloe“ divadla Imperial. Ve Španělsku vytvořil choreografie inspirované španělským tancem: „Jota Aragonesa“ (1916), „Ole Toro“ (1924), „Panaderas“ (1930) a „Bolero“ (1935) (michailfokine.com).

Svého času Fokine pracoval pro divadlo Broadway ve Spojených státech. Roku 1921 otevřel vlastní baletní školu v New Yorku, která se stala základnou pro první generaci amerických baletních tanečníků (Beaumont, 1981). Byl jedním ze zakladatelů nového amerického projektu The Ballet Theatre (michailfokine.com).

Bob Fosse

Bob Fosse, nebo-li Robert Louis “Bob” Fosse (1927–1987), byl tanečníkem, hercem, choreografem, režisérem a scénáristou, jenž se narodil v Chicagu irské matce a otci původem z Norska (ceskatelevize.cz). K tanci se dostal díky svým rodičům, kteří tanec milovali. Fosse byl muzikálovým choreografem s nejvyšším počtem ocenění Tony Award⁶⁵ (Cutcher, 2006). Byl inovátorem jazzového tance 20. století, neboť zásadním způsobem ovlivnil podobu muzikálové scény. Do dějin muzikálu se zapsal svými choreografickými inovacemi (ceskatelevize.cz).

Fosse se k tanci, dostal díky své rodině, byl totiž synem varietních umělců. Již jako dítě vystupoval v estrádách a jako dospívající vystupoval v mnoha burleskních⁶⁶ představeních. Později si jeho talentu všiml Frederic Weavere, zakladatel školy, kterou Fosse později navštěvoval – Frederic Weavere Ballet School, který ho dal dohromady s podobně šikovným chlapcem Charlesem Grassem a „vytvořil“ z této dvojice taneční duo pro kabaretní vystoupení. Jejich duo neslo název „The Riff Brothers“, jež bylo

⁶⁵ Tony ocenění – z ang. Antoinette Perry Awards = Cena Antoinette Perry; cena udílená každoročně od roku 1947 vybranými pracovníky divadel a novináři v různých oblastech divadla, činohra a muziky. Ocenění se uděluje v celkem 24 kategoriích a cenu mohou získat pouze představení či herci z Broadway Theatre (divadlo na Broadwayi v New Yorku). Ceny jsou považovány za nejvyšší ocenění v divadelní oblasti ([//en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org), cit. 13.08.2016).

⁶⁶ Burleska – krátká literární, dramatická nebo hudební skladba s hrubou nevybíravou komikou (Kraus a kol., 2009).

zanedlouho velmi oblíbenou a po celém Chicagu chtěnou taneční dvojicí (Gottfried, 1990; fosse.com).

Fosse neprošel, jako většina umělců a tanečníků, uměleckými školami, naopak se snažil vyhledávat taneční mistry. Nejvíce se tedy naučil praxí, což mu velmi pomohlo k vytváření vlastních choreografií a k dalšímu rozvíjení své umělecké osobnosti. Fosse se ale snažil vytvářet vlastní nové choreografie a ostatními umělci se pouze inspiroval, v žádném případě je nechtěl „kopírovat“ (Cutcher, 2006). Čerpal inspiraci od tanečníků na představeních a ve filmech. Jeho největším idolem byl Fred Astaire⁶⁷, kterého se také snažil napodobovat (Gottfried, 1990).

Bob Fosse snil o svém působení na Broadwayi, jež se mu povedlo roku 1950 v revue „Dance me a song“ (Gottfried, 1990). Ikdyž tento muzikál neměl zrovna hvězdný ohlas, otevřelo mu to dveře dál a podařilo se mu dostat do filmu, jak jako režisér a scénárista, tak i do dalších muzikálů a to jako tanečník i jako choreograf.

Vycházel z vlastních nedokonalostí a tím si vytvořil osobitý „Fosse“ styl. Sám se nechal slyšet, že jelikož začal brzy lysat⁶⁸, uchýlil se ke kloboukové módě; vždy měl sklón se hrbít a nikdy mu zcela nešlo vytáčení špiček. Pro jeho styl jsou typické minimalistické pohyby hlavy, ramen, boků, rukou a chodidel; vtočené špičky a kolena. Díky jeho minimalistickým pohybům se mu podařilo zachytit, a do choreografií dostat, naprostou přesnost, kterou v hudbě a tanci cítil (Fosse, 1994-2003).

„Být schopen rozpoznat vlastní hranice a využít je... – vás může udělat hvězdou. Bob Fosse tou hvězdou určitě byl.“ (Tonny Stevens in Cutcher, 2006, s. 37).

Byl velmi přísným „učitelem“, který vedl své tanečnice k propracovanosti a přesnosti tanečních kroků. Dával přednost soustředění se na jeden pohyb, než aby tanečnice dělala několik pohybů najednou. Vyžadoval u svých tanečnic odlišnou koordinaci pohybů a tzv. izolovanost pohybů⁶⁹. Bob Fosse neměl rád zvukové doprovody, proto jeho tanečnice nepoužívali pro udržení rytmu luskání prstů, podupávání nohou atd. Vyžadoval, aby místo zvukových doprovodů využívali pohledu, výkopu nohy nebo typického vějířovitého lasku prstů (Fosse, 1994-2003).

⁶⁷ Fred Astaire – americký zpěvák, tanečník, herec, choreograf a televizní hlasatel (en.wikipedia.org, cit. 08. 10. 2016).

⁶⁸ Lysat – plešatět (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 15. 10. 2016).

⁶⁹ Izolovanost pohybů – odvozeno od slova izolovaný = oddělený, osamocený (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 10. 12. 2016); rozumíme tím pohyb pouze jednou částí těla (ruce, prsty, hlava apod.).

Ve svých dílech uplatňoval vytváření příběhu pomocí různých gest, která byla pochopitelná i pro lidi, kteří nebyli tanečníky. Jeho snahou bylo také neustálé objevování nových tanečních kroků a jejich následný rozvoj a použití (Fosse, 1994-2003).

Fosse získal nevídaných osm cen za choreografii: „The Pajama Game” (1955), „Damn Yankees” (1956), „Redhead” (1959), „Little Me” (1963), „Sweet Charity” (1966), „Pippin” (1973), „Dancin” (1978), „Big Deal” (1986) a jednu cenu za režii: „Pippin” (1973). Ve filmech uměl uplatnit tzv. „dance for camera“. Pod tímto pojmem si můžeme představit jeho umění využití kompozičního a vizuálního cítění (Cutcher, 2006). Do Hollywoodu se dostal jako režisér muzikálů, kde jeho prvním dílem byl film „Sweet Charity“ (1969), který mu vynesl cenu akademie za nejlepší choreografii. Později to byl muzikál „Kabaret“, či nejvíce ceněný film „All That Jazz“ (1979), jenž proměnil čtyři z devíti nominací.

Tzv. „Fosse styl“ je rozšířen po celém světě a Bobovy choreografické inovace jsou hojně využívány na současné, nejen muzikálové, taneční scéně, včetně té české.

Pina Bausch

Německá tanečnice, choreografka a umělecká vedoucí Tanztheater Wuppertal, Pina Bausch (1940 – 2009), patřila mezi nejvlivnější choreografy 20. století, ke které se hlásí mnoho generačně mladších choreografů, např. Lloyd Newson. Svou práci nazývala tzv. „tanečním divadlem“, čímž prosadila svůj odmítavý postoj k funkci tance jako k pouze formálně estetické. Její snahou bylo, aby se tanec stal scénickou výpovědí. Roku 2006 byla nominována na cenu Laurence Oliviera, což je cena, která se dá přirovnat významu filmových Oskarů (Petišková, Vangeli, 2005).

Její rodiče byli hostinští. Pina se jako malá sama rozhodla proto, že bude chodit do baletu, a v patnácti letech se rozhodla pro studium na Folkwang Schule v Essenu, kde byla velmi oblíbenou žákyní choreografa Kurta Joose. Vystudovala Juilliard School of Music v New Yorku, kde byla vedena Anthony Tudorem a José Limonem (Petišková, Vangeli, 2005). Jejím prvním samostatným projevem bylo vystupování ve skupině Paula Sanasarda a Donye Feuerové, poté v New American Ballet a v Metropolitan Opera Ballet. Stala se dokonce i sólistkou Folkwangova baletu. Pina

měla tvůrčí talent, díky čemuž si ji Kurz Joosse vybral jako svou asistentku (Petišková, Vangeli, 2005).

Typická pro Pinina díla byla ironie. Ve spoustě děl ukazovala, jak těžká je chůze na podpatcích. Podlahy v jejích scénografiích nikdy nebyly hladkého povrchu, právě naopak, najdeme zde spousty překážek, jako např. rozházenou hlínu, listí, roští, louže vody, židle, betonové tvárnice, umělé karafiáty, apod. a to z toho důvodu, aby nutily tanečníka k „rozletu“ (Petišková, Vangeli, 2005).

Pina ve svých choreografiích dávala svým tanečnickům možnost vlastní tvorby, aby do tance mohli dát něco sami ze sebe (rozhovor K. Lhotákové s J. Minaříkem pro časopis Taneční sezona, 1997 in Petišková, Vangeli, 2005). Hudba byla pro ni velmi důležitá a brala ji jako závažnou součást choreografií. Postup pro svou vlastní tvorbu neměla vždy stejný, naopak. Jediné, co se pro ni neměnilo, a to v každé choreografii, byl „pocit“, se kterým začínala. Při přípravách nikdy nehledala celé situace, ale naopak malé věci, detaily. Forma choreografie nezůstávala nikdy taková, jako původní představa, měnila se díky vstupujícím vztahům, kostýmům, hudbě atd. Pinina díla neměla pevnou linii, střídala se jednobarevná představení s barevnými. Černá barva byla pro ni divadelním prvkem. Dalším oblíbeným prvkem byla zemina a práce s ní, a také humor, jenž se v jejích inscenacích často vyskytoval (rozhovor P. Bausch s V. Hulcem pro Divadelní noviny, 1993, in Petišková, Vangeli, 2005).

„Člověk je povinen být optimista“ (Pina Bausch in Petišková, Vangeli, 2005).

Pro Pinu byla nejplodnější léta po roce 1970, kdy se stala choreografkou na volné noze. V té době byla nejvýraznější osobností evropské taneční scény. Mezi její první choreografie patřila díla jako „Fragmente“, nebo „Nachnull“. „Svěcení jara“ (1975) představovalo umělecký životopis, který byl prvním velkým dílem, jež se stalo mezníkem v její tvorbě. V díle se autorka bouří proti konvencím, proti stereotypům chování, a to i sexuálního. Dalším vrcholným dílem byl „Modrovous“ (1977). Avšak největším vrcholem Pininy tvorby bylo dílo „Karafiáty/Nelken“ (1982). Kultovním představením bylo dílo „Café Müller“ (1978), ve kterém se jednalo o odcizení mezi pohlavími (Petišková, Vangeli, 2005).

Pina Bausch poprvé vystoupila v Praze – na scéně Stavovského divadla se souborem Tanečního divadla z Wuppertalu - v říjnu roku 1987 s představeními „Café Müller“ a „Svěcení jara“. Pro české diváky i pro samotnou Pinu byla tato návštěva

něčím výjimečným a ojedinělým, především v kontextu tehdejšího politického systému (Pina Baush a V. Hulec pro Divadelní noviny, 1993, in Petišková, Vangeli, 2005).

Jiří Kylián

Jiří Kylián se narodil roku 1947 v Praze. Je pokládán za tanečníka, hluboce muzikálního umělce, představitele tanečního neoklasicismu té nejlepší značky, a za nejznámějšího choreografa velké taneční scény ze střední Evropy od dob Kurta Joosse; tzv. choreografický génius. Vystudoval pražskou Taneční konzervatoř pod vedením Zory Šemberové a dlouhá léta působil jako choreograf a spolureditel Nederlands Dans Theater (Petišková, Vangeli, 2005). Kylián je mistr napětí, poskytující silný, dramatický a „hluboký“ balet (Bremser, Sanders, 2010).

Kylián pochází z umělecké rodiny - matka byla tanečnice skupiny Rita-Rita, jež jej v devíti letech přivedla do baletní školy Národního divadla. Na popud britské ministryně kultury Jenny Lee, která viděla jedno z Kyliánových prvních vystoupení, mu bylo roku 1967 uděleno stipendium na roční studium na Royal Ballet School v Londýně. John Cranko mu následně nabídl angažmá ve Stuttgartském baletu a byl to právě on, díky komu dostal J. Kylián možnost postavit své první choreografie, např. „Kommen und Gehen“. Později mu byla nabídnuta spolupráce s Nederlands Dans Theater, kde se po pár letech stal stálým choreografem a uměleckým spolureditelem divadla (Petišková, Vangeli, 2005).

Pro originalitu tanečního repertoáru a rozšíření tanečního tvarosloví čerpal jak z domácích a světových skladeb, tak i z možností exotických kultur, např. rituální tance domorodých Australanů, kterými se inspiroval v baletu „Stamping Ground“. V polovině 80. let začal Kylián používat spíše abstrakci do svých choreografií v tzv. „černém programu“. Mezi tato díla patří např. „No more play“, „Falling Angels“ aj. (Bremser, Sanders, 2010; Petišková, Vangeli, 2005).

Díky architektonickým motivům, smyslu pro prostor a velmi promyšlené a zřetelné spolupráci se scénografy je považován za architektonicky uvažujícího choreografa. Jeho styl je velmi čistý. Virtuózní plynulost je jednou z Kyliánových výrazných kvalit. V jeho choreografiích lze nalézt především právě plynulost a hladkost; jeho tanečníci, jako kdyby představovali nepřerušovaný hudební tok. Časté jsou pro jeho tance různé zvedačky, skoky, skluzy aj. Hudba je pro jeho tvorbu

východním bodem. Splupracuje s hudebními skladateli, jejichž hudbě věří, ale umí choreografovat i na ticho. Nejdůležitějším momentem v rámci procesu tvorby je pro něj okamžik „objevu“ (Petišková, Vangeli, 2005).

Díky svým choreografiím získal ohlas nejenom u nás, ale získal řadu významných ocenění v Evropě i v Americe. Mezi jeho nejslavnější díla patří balety „Potopená katedrála“, „Sinfonietta“, „Žalmová symfonie“, „Polní mše“ aj. Když odstoupil po mnoha letech z funkce uměleckého šéfa NDT a zůstal pouze jeho choreografem a poradcem, vytvořil několik důležitých děl ve své kariéře: „Tears of Laughter“, „One of a kind“ atd. Později také choreografoval významné dílo „Time for time“, což je jedna z nových inscenací počátku 21. století (Petišková, Vangeli, 2005).

Jiří Kylián není pouze choreografem, ale též obratným organizátorem. Má zásluhy na změně praxe tanečního provozu z roku 1991. Vytvořil nový systém řízení velkého tanečního divadla, kdy rozdělil soubor na tři věkové skupiny. Za svůj tvůrčí život získal mnohá ocenění: cena Sira Laurence Oliviera (2000), cena Nižinského (2000) a to dokonce ve třech kategoriích - dílo, soubor a choreografie (ndm.cz). Získal též ocenění nejlepšího světového choreografa v časopise „Ballet international“ v mezinárodní anketě kritiků (Petišková, Vangeli, 2005).

Nederlands Dans Theater poprvé hostoval v Praze roku 1980 s choreografií „Potopená katedrála“. Při jejich druhé návštěvě v Praze, kdy byla uvedena choreografie „Sinfonietty“, „Po zarostlém chodníčku“ aj. v rámci festivalu Tanec Praha roku 1989 (program byl organizován choreografem Janem Hartmannem), byl Jiří Kylián přivítán ovacemi, jaké česká baletní scéna dlouho nepamatovala. Téhož roku založil Kylián při Divadelním ústavu nadaci podporující umělecké a výchovné aktivity českého tanečního umění. Na scéně ND nastudoval řadu svých starších choreografií. Poslední hostování NDT proběhlo v roce 2000, kdy pražská AMU udělila J. Kyliánovi titul Doctor honoris causa (Petišková, Vangeli, 2005).

Komparace tvůrčí práce tanečních choreografů ve vědeckém výzkumu

Pro probádání závěrečných prací týkajících se tance, konkrétně prací, jejichž témata se vztahují k naší práci, byly využity databáze: Ústřední tělovýchovné knihovny FTVS UK, dále pak web Univerzity Karlovy www.cuni.cz a jejich Depozitář závěrečných prací, vědecké databáze Ebsco a Web of Science.

Závěrečné práce byly hledány dle klíčových slov *tanec, choreografie, taneční choreografie, taneční choreografové, tvorba taneční choreografie/kompozice, choreografické postupy, tvůrčí přístupy v choreografii/v tanci, reformátoři, komparace, porovnávání tvorby choreografů* apod.

Komparace byla sledována v Bakalářské práci Veroniky Machové: *Komparativní analýza tanečních organizací v ČR*, FTVS UK: obor Management, 2011, vedoucí práce Josef Voráček. Závěrečná práce ovšem porovnávala taneční organizace a jejím cílem bylo zmapovat, kolik je celkem tanečních organizací v ČR, které jsou největší apod. Je možné konstatovat, že z našeho hlediska zájmu je práce zcela nevýznamnou, jelikož se zabývala komparací organizací, nikoliv porovnáváním choreografií, choreografů, či jejich tvůrčích přístupů.

Při zaměření na samotná jména tvůrců bylo nalezeno mnoho prací zabývajících se jednotlivými choreografy a jejich tvorbou, např. Diplomová práce M. Faustové: *Taneční divadlo Piny Bausch*, Filosofická fakulta UK v Praze: katedra Divadelní vědy, 2008; bakalářská práce Viktora Badinky: *Bob Fosse a jeho choreografická tvorba*, AMU, 2010 a další.

Komparace na úrovni českých choreografů mezi sebou byla zaznamenána v bakalářské práci Zuzany Mašterové, Dis.: *Miroslav Kůra a Jiří Kylián – velikáni české taneční choreografie*, vedoucí práce Doc. PhDr. Jiří Zahrádka, PhD., Masarykova univerzita: Ústav hudební vědy, 2016, kde dotyčná porovnávala choreografie pouze dvou choreografů.

Nebyla však nalezena žádná závěrečná práce, která by se zabývala komparací většího vzorku zahraničních, či českých choreografů, nebo jejich vzájemným porovnáváním.

Ve vědecké databázi Web of Science a Ebsco nebyla nalezena žádná práce, která by se zabývala komparací choreografických přístupů nebo tvůrčích přístupů choreografů při tvorbě tanečních kompozicí.

3 Cíl, výzkumné otázky a úkoly práce

3.1 Cíl diplomové práce

Cílem diplomové práce je najít shody a rozdíly v tvůrčích přístupech vybraných zahraničních a českých autorů tanečních choreografií.

Úkolem je komparace postojů a způsobů tvorby známých světových choreografů s přístupy vybraných choreografů v České republice. Pro porovnání je použita metoda kazuistiky. Výzkumná část obsahuje informace získané zpracováním dat získaných z teoretických východisek, vychází z kvalitativního empirického šetření, pro které byla použita metoda hloubkového rozhovoru a pozorování.

Jsou zvoleny tři zkoumané oblasti v životě choreografa, na základě kterých jsou odvozeny a blíže určeny základní a specifické výzkumné oblasti. Z daných výzkumných oblastí jsou následně odvozeny a dále rozvinuty konkrétní tazatelské otázky hloubkového rozhovoru (viz. Příloha 2).

Dle Maxwella (2005, in Švaříček, Šedová a kol., 2014) můžeme rozlišovat trojí typ cílů: intelektuální, praktický a personální. Intelektuální cíle řeší, jakým způsobem projekt přispěje k rozšíření odborného poznání. Cíl praktický řeší využití výsledků práce v praxi. A cíl personální řeší, jak obohatí práce samotného výzkumníka. Žádoucí je, aby práce naplňovala všechny tyto cíle, přičemž splněním jednoho by mělo docházet ke splnění cíle dalšího.

3.2 Výzkumné otázky

- 1.** Je možno vymezit shodné znaky v životě vybraných českých a zahraničních osobností předtím, než se stali úspěšnými choreografy?
- 2.** Jaké jsou funkční tvůrčí postupy a metody využívané u českých a zahraničních choreografů?
- 3.** Je možno určit, která kritéria ovlivňují výstupy tvorby českých choreografů?
- 4.** Jaké názory a postoje vyjadřují čeští choreografové na téma česká taneční scéna?

3.3 Úkoly práce

1. Vymezení oblasti výzkumu.
2. Volba tématu a formulace cílů diplomové práce.
3. Literární rešerše k dané problematice a zpracování teoretických východisek práce.
4. Volba metodiky práce, charakteristika použitých metod.
5. Tvorba otázek pro rozhovory.
6. Předvýzkum.
7. Tvorba tabulky pro zobrazení a porovnání výsledků.
8. Sběr dat pomocí rozhovorů.
9. Analýza a interpretace dat.
10. Tvorba výzkumné zprávy.
11. Tvorba seznamu použitých zdrojů.

4 Metodika

4.1 Použité metody

Metody vědecké práce jsou děleny na dvě skupiny: metody empirické a metody logické. Empirické metody pracují s realitou, s živým obrazem. Díky těmto metodám je možné v práci získat konkrétní, a hlavně jedinečné vlastnosti zkoumaných probandů (Molnár). Empirickými metodami jsou zjišťovány nové informace, na základě nichž jsou vytvářena obecná tvrzení. Dále se dělí na metody: pozorování, měření (dotazování) a experiment (Liška, 2004). Metody logické, jež pracují na principu logiky a logického myšlení se v praxi vědeckého výzkumu vzájemně doplňují, kombinují a překrývají (Molnár).

Vzhledem k cílům práce byl pro empirickou část zvolen kvalitativní výzkum. Jako hlavní výzkumná metoda byla zvolena kazuistika⁷⁰, konkrétně komparativní⁷¹ studie a dotazované měření formou polostrukturovaného (hloubkového) rozhovoru.

Pro danou diplomovou práci byly z logických vědeckých metod využity metody: analýza – syntéza, indukce – dedukce, strukturalizace aj.

V rámci práce je metodická část koncipována rešerší literárních zdrojů a kombinována s praktickým přístupem, který byl v práci využit. Cílem tohoto členění je metodický postup zpřehlednit a optimalizovat rozsah práce.

4.2 Kazuistická (případová) studie

Případová studie patří k základním výzkumným designům. Staví na detailním studiu jednoho nebo několika případů a slouží k detailnějšímu pochopení složitých sociálních jevů. Mezi jednotlivými autory odborné literatury se definice případové studie často liší. V zásadě a v základu se ale definice shodují, dalo by se tedy říci, že případová studie je „empirickým designem, jehož smyslem je velmi podrobné zkoumání a porozumění jednomu nebo několika málu případů.“ (Švaříček, Šedová a kol., 2014, s. 97).

⁷⁰ Kazuistika – neboli případová studie je jednou z metod kvalitativního výzkumu; detailní studium jednoho či malého počtu případů za účelem aplikace získaných poznatků při porozumění případům obdobným.

⁷¹ Komparativní – metoda zjišťující podobnosti a rozdíly mezi jednotlivými jevy.

Případová studie nejčastěji využívá metodu tzv. analogie. Analogie vlastně odvozuje závěr na základě podobnosti s jiným systémem. „Nalezení analogií je považováno za nejobtížnější fázi celého procesu. V této souvislosti je často řešen problém klasifikace a srovnání (Comparative Study), které nazýváme také mapováním základních strukturálních charakteristik mezi analogií a řešeným problémem.“ (Molnár, s. 72).

Dle Yina (2003) in Švaříček, Šed'ová a kol. (2014) řešitel při použití případové studie vždy usiluje o komplexní pochopení „případu“ a to v jeho přirozeném prostředí. Zkoumaný objekt, tedy případ, by měl být vždy brán jako součást celého systému, nikoliv jako izolovaný jev. Tím, že se řešitel snaží odhalit souvislosti mezi těmito systémy, dochází k formování podstaty případu (respondenta). Cílem takové studie je najít a následně formulovat vztahy mezi případem a okolím. Řešitel nejenom, že v této metodě využívá velkého množství informací z různých zdrojů, ale využívá i mnoha dostupných metod sběru dat. „Výsledky ze všech použitých metod interpretujeme v případových studiích dohromady, neboť naším cílem je vyložit případ jako integrovaný systém, a ne upozornit na jeho dílčí části.“ (Bassegy, 1999 in Švaříček, Šed'ová a kol., 2014).

Případová studie se ještě dělí na další čtyři druhy: 1. studie deskriptivní, která poskytuje informace charakteru „vyprávění“, 2. studie explorativní, jejímž cílem je zkoumání neznámého případu, jeho struktury (tyto studie mohou sloužit jako pilotní výzkumy), 3. studie explanatorní, která komplexně vysvětluje daný případ tím, že se zaměřuje i na kontextové podmínky (rozvíjí stávající teorie nebo vytváří nové), 4. studie evaluační, která hodnotí samotný případ nebo intervenci (Švaříček, Šed'ová a kol., 2014).

V diplomové práci byla použita jak explorativní studie v rámci pilotního výzkumu, tak explanatorní studie v rámci samotného empirického výzkumu. Byla také využita tzv. *mnohonásobná případová studie*. Jedná se o výzkumy, jež se týkají šetření u více, minimálně dvou případů, jejichž výsledky jsou mezi sebou porovnávány (Švaříček, Šed'ová a kol., 2014). Yin (2005) in Švaříček, Šed'ová a kol. (2014) uvádí, že výsledky z těchto mnohonásobných studií bývají považovány za přesvědčivější.

Pro potřeby práce byly zvoleny dva konkrétní případy: prvním byl vzorek českých choreografů, druhým vzorek zahraničních reformátorů. V práci byli porovnáváni jak

samotní čeští choreografové mezi sebou, tak čeští se zahraničními. Vzájemné porovnání samotných českých choreografů bylo prováděno především proto, že z osobních rozhovorů, jež jsou další výzkumnou metodou pro diplomovou práci a díky nimž byly získávány informace od českých expertů, je možné získat velké množství dat, na rozdíl od zahraničních, kde tato data nejsou zjistitelná. U zahraničních expertů jsme byli omezeni pouze na dostupné informace z literárních aj. zdrojů; tím pádem by nebylo možné dané jevy porovnávat.

Při porovnávání českých a zahraničních expertů, byla sledovaná kritéria zúžena jen na ta, která jsou dohledatelná u zahraničních umělců. Pro lepší orientaci v datech a snadnější práci při jejich porovnávání byla vytvořena tzv. srovnávací tabulka, kam byla vynesena nasbíraná data a pomocí určených vah byla klasifikována hodnotami (1) a (0).

4.3 Polostrukturovaný (hloubkový) rozhovor

Metodu hloubkového rozhovoru Kvalbe (1996) in Švaříček, Šed'ová a kol. (2014, s. 159) definuje jako metodu „jejímž účelem je získat vyličení žitého světa dotazovaného s respektem k interpretaci významu popsanych jevů.“ Prostřednictvím hloubkového rozhovoru jsou tedy dotazováni členové stejné sociální skupiny, určitého prostředí, s cílem získat stejné pochopení jednání, které mají ostatní členové dané skupiny. Zachycuje také odpovědi a slova v jejich přirozené podobě.

Hloubkový rozhovor je možné dělit na strukturovaný a nestrukturovaný (narativní) rozhovor. Strukturované interview znamená, že otázky jsou pevně dané, zatímco nestrukturované interview umožňuje úplnou volnost odpovědí. Dalším typem rozhovoru je tzv. polostrukturovaný rozhovor, jenž má dané základní obsahové téma a základní otázky. Ostatní doplňující otázky vznikají v průběhu rozhovoru, a to tak, že vyplynou ze situace. Zvolená metoda umožňuje otázky v rozhovoru upravovat vzhledem k aktuálním rozpravám mezi řešitelem diplomové práce a respondentem. V tomto se mohou jednotlivé rozhovory s experty vzájemně lišit (Gavora, 2010).

Z výše uvedeného důvodu – možnost upravovat otázky v průběhu rozhovoru v reakci na výpověď respondentů, bylo pro diplomovou práci zvoleno polostrukturovaný rozhovor, jenž je kompromisem mezi strukturovaným a nestrukturovaným rozhovorem.

V rozhovorech s experty byly sledovány tři oblasti, a podle těchto oblastí byly připraveny konkrétní otázky (viz Příloha č. 4). Před schůzkou s každým jednotlivým

expertem proběhla 1 - 2 h dlouhá příprava na rozhovor. V rámci této přípravy byly otázky upravovány dle možných vzniklých situací. Každý choreograf pochází z jiné taneční sféry, a jeho taneční záběr se tak liší, bylo nutné mít prvotní představu o tom, jakým směrem se bude rozhovor ubírat a mít připravené různé varianty reakcí. Předem bylo o osobnostech získáno a dohledáno dostatečné množství informací, aby bylo možné v průběhu rozhovoru adekvátně a hbitě reagovat. Rozhovor byl připraven na 50 - 60 min a u většiny respondentů (6 z 10ti) tomu tak bylo, avšak tři jedinci se rozmluvili na 75 - 80 min a dokonce jeden vyprávěl až 120 min. Dotyční se velmi často rozpovídali o svém dětství, zavzpomínali na své profesory, přátele z oboru a vůbec své začátky kariéry tanečníka a choreografa. Déle mluvili i o svých dílech, o tom, jak je tvořili a co na daných dílech považovali za důležité. Objevovaly se i přemýšlivé pauzy, především u psychologických otázek typu: „Jak byste charakterizoval svou osobnost choreografa? Jaké jsou Vaše osobnostní rysy?“ a hůře se jim vysvětlovaly jejich postupy a přístupy k tvorbě. V závěrečné fázi rozhovoru, kde mohli dotyční zmínit cokoli, co by rádi zdůraznili, nebo k čemu by se rádi vyjádřili, se většina rozhovořila o problematice tance v Česku, což bylo zajímavé a vyvstávala z toho další témata vhodná k prozkoumání. V průběhu sběru dat nikdo z respondentů neodmítl zodpovědět na nějakou z otázek, rozhovor považovali za zajímavý vzhledem k aktuálnosti tématu, hloubce a šíři otázek.

4.4 Sběr a zpracování dat

Dle Švaříček, Šed'ové a kol. (2014) jsou sběr dat a jejich analýza (zpracování) dvě oddělené fáze. Analýza začíná až v momentě, kdy jsou nasbírána data. „Na základě prvních komparací mezi daty vybíráme důležité kódy a píšeme si k nim poznámky.“ (s. 88). Teoretický popis poté probíhá tak, že jsou hledána data, která by pomohla k přesnější charakteristice již získaných informací. Tento jev je označován jako tzv. graduální sběr dat (viz. kapitola 4. 2. Výzkumný soubor).

Teoretická část práce byla tvořena sběrem a obsahovou analýzou dat odborné literatury, dostupných internetových či videozáznamových zdrojů. Probíhala průběžně a dále pokračovala po celou dobu zpracování diplomové práce. Její obsah odpovídá charakteru a velikosti nasbíraných dat z praktické části výzkumu. Sběr dat (rozhovory) pro praktickou část výzkumu diplomové práce probíhal v průběhu října a listopadu roku 2016. S ohledem na adekvátnost prostředí pro klidné interview byly rozhovory prováděny na místech, jež si respondenti sami zvolili nebo na kterých jsme se vzájemně

domluvili. Nejčastěji se schůzky odehrávaly v kavárnách, kancelářích, či domácnostech. Ve dvou případech byl rozhovor uskutečněn prostřednictvím videohovoru z důvodu časové vytiženosti a místní nedosažitelnosti expertů.

Metoda tzv. transkripce rozhovorů, neboli přepis dat, je dle Švaříček, Šed'ová a kol. (2014) snadný, avšak časově velmi náročný způsob práce s daty, zpravidla deset minut rozhovoru trvá 50 - 60 minut přepisování. Dále uvádí, že rozhovor je vhodné přepsat celý, a to především z důvodu vizualizace dat. Díky kompletnímu přepisu je možné text následně kódovat, komentovat poznámkami, hledat, kde se jednotlivé části doplňují, zda si dotyční neprotiřečí, a hlavně umožňuje vytvářet velmi důkladnou analýzu vztahů na všech úrovních.

Výzkum se skládá z deseti polostrukturovaných hloubkových rozhovorů s experty. Pro snadnější zpracování výsledků byly rozhovory, po předchozím souhlasu respondentů (viz Příloha č. 2), nahrány na záznamové zařízení - diktafon mobilního zařízení. Následně byly přepsány transkripcí do počítače, konkrétně do tabulkového programu Microsoft Excel. Každý z rozhovorů probíhal přibližně 60 - 90 min. Pouhý přepis všech dat trval v rozmezí 60 - 90 hodin. Pro jednodušší práci při zpracování proběhla prvotní kategorizace dat⁷². V dalších etapách byla prvotní kategorie rozdělena do menších celků a tímto způsobem bylo možné získat přesnější obraz o zkoumané problematice (Gavora, 2010). Data byla následně prezentována a zobrazena pomocí tabulky podle Miles a Huberman, jež se zaměřovali na grafickou prezentaci dat v kvalitativním výzkumu (Hendl, 2012).

Pro udržení anonymity respondentů se při přepisu dat a jejich následné prezentaci používá technika tzv. anonymizace dat (Švaříček, Šed'ová a kol., 2014).

V této práci byla v souladu s Etickou komisí (viz Příloha č. 1) použita metoda částečné anonymizace s využitím iniciálů respondentů.

Logická metoda strukturalizace představuje celek s jeho specifickými znaky, kde daný celek je rozdělen do subsystémů a každý tento subsystém je zkoumán jednotlivě, přičemž při zkoumání jednotlivých subsystémů jsou sledovány jednotlivé vazby mezi nimi (Molnár).

⁷² Kategorizace dat - jedná se o kódování pomocí klíčových slov, čísel a písmen, kde každý kód znamená jeden typ odpovědi.

Při zpracovávání dat byla využita právě metoda strukturalizace. Řazení informací do systémů a subsystémů bylo prováděno na základě hierarchie. Data byla následně zobrazena pomocí tabulky podle Miles a Huberman, jež se zaměřovali na grafickou prezentaci dat v kvalitativním výzkumu (Hendl, 2012).

Po zařazení dat do systémů a jejich kategorizaci se postupuje tzv. otevřeným kódováním. Kódování je základní analytickou technikou, která má vždy dva prvky: indikátory a koncepty. Indikátory představují data získaná od respondentů, koncepty představují právě kódy nebo názvy přiřazované k daným indikátorům nebo skupinám, do kterých patří (Švaříček, Šed'ová a kol., 2014).

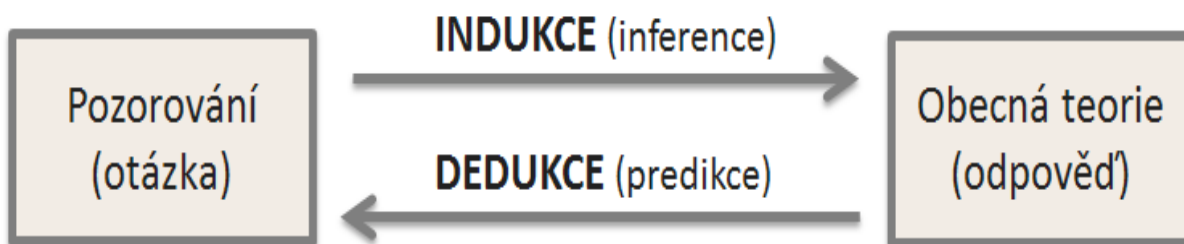
Při kódování bylo postupováno tak, že text rozhovoru, který prošel analýzou, byl rozdělen na jednotky, čímž byly pojmy a oblasti. Poté byl každé jednotce přiřazen kód, představující slovo nebo krátkou frázi, jež vystihovala určitý typ, a ten byl odlišný od všech ostatních. Dále byly kódy řazeny dle jejich podobnosti a souvislosti v rámci dané práce.

Další párovou logickou metodou je metoda analýzy – syntézy. Analýza je proces, při němž je postupováno od celku k částem. Celek je tedy myšlenkově a fakticky rozčleněn na části, přičemž díky analýze je badateli umožněno odělit pro výzkum podstatné od nepodstatných částí, a odlišit tak trvalé vztahy od vztahů nahodilých. Naopak syntéza tvoří základ pro správná rozhodnutí a její postup je používán v přesně opačném pořadí, tedy v pořadí od jednotlivých částí k celku. Analýzu a syntézu nelze chápat jako dva oddělené, izolované celky, jde totiž především o odhalování nových zákonitostí a vztahů, čehož je možné dosáhnout právě vztahem těchto dvou procesů (Molnár).

V rámci práce byla metoda analýzy – syntézy využita při rešerši odborného textu, dále při zpracování dat a jejich následnou interpretaci.

Logická párová metoda dedukce, založená na logickém myšlení, funguje vždy ve vztahu k indukci. Indukce je opačná metoda, tedy postup od částí k celku, od detailů a jednotlivých informací k obecně vysloveným tezím. Molnár popisuje, že vztažnost indukce - dedukce znázorňuje experimentální Kolbův cyklus (viz obr. 1).

Metoda dedukce byla využita v rámci tvorby závěrů z nashromážděných dat.



Obrázek č. 1: Kolbův cyklus indukce – dedukce. (images.google.de)

V souladu s postoji Etické komise a s respektováním faktu, že autorská tvorba je jistý druh osobního vlastnictví, nejsou nasbíraná data v práci uvedena v plném znění a délce (viz Příloha č. 1). Pro diplomovou práci byly vybrány a použity jen ty odpovědi a informace, jež se přímo vztahovaly k řešené problematice.

4.5 Předvýzkum

Předvýzkum představuje jakousi „ověřovací metodu“ před aplikováním samotného výzkumu, která probíhá na malém vzorku lidí. Jeho cílem je především ověření nosnosti výzkumného nástroje, kontrétně zjištění jak a zda je vůbec použitý nástroj funkční. Výhodou předvýzkumu je, že umožňuje provést úpravy ve výzkumných otázkách, či u výzkumného souboru. Podobnou metodou, která je hojně využívána před samotným výzkumem je tzv. pilotní šetření. Dané metody jsou často zaměňovány a dávány do rovnosti, ale nalezneme u nich určitou odlišnost, kterou je fakt, že v předvýzkumu je zkoumanou oblastí vhodnost zvolených nástrojů, avšak v pilotním výzkumu jde o seznámení badatele s prostředím, terénem (Molnár) a o ověření přístomnosti problému. Při pilotním šetření je využíváno jiných výzkumných metod než jakou je zvolená metoda pro daný výzkum.

Před samotným výzkumem proběhl tzv. předvýzkum na dvou probandech pomocí explorativní případové studie. Zvolenou metodou sběru dat byl polostrukturovaný hloubkový rozhovor s expertem v oboru tance/choreografie. Cílem předvýzkumu bylo zjistit srozumitelnost otázek a do jaké míry budou na dané otázky respondenti ochotni odpovídat. Zajímal nás názor probandů na znění, pořadí, či případné doplnění dalších otázek. Pro potřeby předvýzkumu byli vybráni probandi s následujícími charakteristikami:

Choreograf 1:

Pohlaví: žena

Věk: 38 let

Taneční styl: jazz dance, contemporary

Zkušenosti v oboru choreografie: 18 let

Choreograf 2:

Pohlaví: muž

Věk: 43

Taneční styl: klasická technika, step, jazz dance

Zkušenosti v oboru choreografie: 15 let

Výsledky předvýzkumu

Předvýzkum prokázal obecně platnou volbu otázek rozhovorů a pro lepší návaznost bylo upraveno pořadí některých otázek. Nebyly zaznamenány nesouhlasy s danými otázkami a na základě doporučení choreografů v předvýzkumu byly některé otázky rozšířeny o doplňující podotázky, či byly připojeny další samostatné otázky, které rovnou navazovaly na respondentovu odpověď. Kladně dotazovaní hodnotili přesnost délky rozhovoru a zajímavost tématu.

4.6 Výzkumný soubor

Dle Miovského (2006) metoda výzkumného vzorku, při aplikaci kvalitativního přístupu, většinou není předem dána a mění se v průběhu výzkumu. Švaříček, Šed'ová a kol. (2014) tvrdí, že obecně v kvalitativním výzkumu existuje pravidlo tzv. graduální konstrukce vzorku. Toto pravidlo je obecně přijímaným pravidlem, při kterém vybraný vzorek není tvořen okamžitě, a právě v jednom momentě, ale je převytvářen a rozšiřován naopak v průběhu sběru dat, a to dle logiky z toho vyplývající.

Další metodou je také metoda tzv. sněhové koule, která vysvětluje výběr respondentů jako získání nových kontaktů od již testovaných respondentů, kteří nám

dávají kontakt na jejich „známé“, kteří odpovídají našim kritériím (Miovský, 2006). Výzkumný vzorek bývá také velmi často přesně určen. Je zapotřebí určit vždy minimálně dva faktory, které soubor přesněji vymezí (např. věk a počet let působení v daném povolání). Tomuto omezení říkáme apriorní determinace a dá se kombinovat s již zmiňovanou metodou tzv. graduální konstrukce (viz. výše). Vyjímkou právě v této metodě je případ kompletního sběru, kdy je předem určeno, kdo bude do vzorku zahrnut - zkoumaný vzorek určuje určitá uzavřená skupina. Variantou kompletního sběru je případová studie, kdy „je zkoumán jeden předem daný případ a pouze k němu se vztahuje výzkumný problém a výzkumné otázky“ (Švaříček, Šedová a kol., 2014, s. 75).

V diplomové práci byl vybírán dvojí typ výzkumného souboru, konkrétně vzorek českých choreografů současnosti a výzkumný soubor zahraničních reformátorů. Zvolená metoda pro výběr výzkumného souboru českého vzorku choreografů byla kombinací graduální konstrukce, metody tzv. sněhové koule a metody apriorní determinace. Narozdíl od českého vzorku byl ten zahraniční tvořen výše uvedenou výjimkou, a tedy variantou kompletního sběru dat – případovou studií, kde na základě rešerše literatury byl zvolen výzkumný soubor dvanácti zahraničních reformátorů.

Výzkumný soubor českého vzorku tvořilo taktéž dvanáct předvybraných probandů, jež byli vybráni z řad expertů v oboru taneční choreografie v České republice. Byli vybráni skupinou odborníků, mezi něž patřila i J.N. – editorka a spoluautorka odborné monografie „Tanec v České republice“ (2010), šéfredaktorka odborného revue „Taneční zóna“, pedagožka dějin tance a zakladatelka Taneční sekce Institutu umění Divadelního ústavu; na základě záměrného výběru. Záměrný výběr byl proveden formou určení relevantních⁷³ znaků. Konkrétní kritéria výběru byla: věk, pohlaví, kvalifikace tanečníka/choreografa, taneční specializace, úspěšnost v oboru a ochota spolupracovat. Snahou bylo, aby byl vzorek co nejpestřejší. Se skupinou odborníků jsem konzultovala a diskutovala vhodný výběr adeptů jak českých, tak zahraničních, nejčastěji formou osobních schůzek, výjimečně formou telefonátů.

Většinu vybraných probandů jsem znala osobně, o dalších jsem se dozvěděla na doporučení od jiných choreografů, či skupinky odborníků. Poté jsem všechny telefonicky, emailem, či kombinací obou možností kontaktovala a domluvila si s nimi osobní schůzku, případně videohovor. Jelikož se jedná o velmi uznávané choreografy

⁷³ Relevantní znaky – ty znaky základního souboru, jež jsou důležité pro dané zkoumání (Gavora, 2010).

z oboru, dalo se předpokládat, že jejich nakontaktování nebude až tak snadné, a už vůbec ne získání jejich času pro rozhovor. Pět expertů mě při prvotní telefonické komunikaci, kdy jsem vždy nastínila, o jaký výzkum se jedná a jaké jsou jeho cíle, požádalo o znovuzavolání až po termínu jejich chystané premiéry. Poznamenala jsem si tedy dané termíny a kontaktovala je až poté. Předběžně s rozhovorem souhlasili, a proto jsem je, i přes odložení domluvení konkrétního termínu schůzky, považovala za tzv. jisté adepty výzkumu. Po znovukontaktování daných expertů proběhla další komunikace až na jednu výjimku – expert na mateřské dovolené - bez větších problémů. Se třemi experty jsem sjednala termín rozhovoru ihned při prvotním telefonátu. S dalšími čtyřmi experty bylo dojednání termínu schůzky a vůbec spolupráce o něco složitější: jeden expert byl časově tak vytížen, že bylo až nemožné sladit termíny, druhý expert nebyl dostupný osobně a bylo nutné komunikovat přes třetí osobu, kterou byla expertova osobní asistentka, a zbylí dva experti nevyhovovali podmínkám výzkumu.

Z celkového počtu dvanácti kontaktovaných probandů byli dva experti z výzkumu vyškrtnutí: jeden nejevilo o spolupráci zájem a lze konstatovat, že by ani nebyl ochoten odpovídat na dané otázky, proto jsem s ním termín rozhovoru ani nedomlouvala; druhý byl pracovním vytížen v zahraničí a termín, jež dotyčný uvedl jako nejbližší volný, byl pro podmínky našeho výzkumu nevyhovující. V konečném výsledku bylo dotazováno deset expertů, kdy se dvěma z nich proběhl již zmíněný videohovor. Na základě vzniklé situace byl i vzorek zahraničních reformátorů upraven snížením počtu tak, aby se oba vzorky svým počtem rovnaly. Skutečnost, že bylo probandů ve výzkumu méně, než původně být mělo, na testování nic nezměnila, neboť větší záměrný soubor neznamená vždy lepší vlastnosti. Odhad je stále stejný, nezávisle na počtu subjektů (Gavora, 2010).

5 Výsledky a diskuze

Výsledky výzkumu diplomové práce jsou děleny na: charakteristiku vzorku, rozhovory s experty a shrnutí empirického šetření.

5.1 Charakteristika vzorku

V následujícím textu jsou charakterizováni jednotliví experti z řad českých choreografů. Jsou seřazeni abecedně v tomto pořadí: jméno, stručná charakteristika. Zvolené seřazení dle abecedy slouží pro lepší orientaci v následujících krocích výzkumu, a především pak v tabulkách (viz Příloha č. 3).

A.P.

A.P. je nezávislá tanečnice, choreografka a režisérka, jež se narodila roku 1976 v Ústí nad Orlicí. Studovala Taneční konzervatoř v Praze, kterou roku 1994 úspěšně dokončila. Po konzervatoři pracovala jednu sezónu v Hudebním divadle Karlín v Praze, poté působila v divadle J. K. Tyla v Plzni. Absolvovala turné po zahraničí a spolupracovala se Státní operou Praha, s Českou komorní filharmonií, ale i s ViennaWalzerOrchestra. Založila nezávislé sdružení profesionálních tanečníků UMB (Ultra–minimal-ballet). Roku 2010 nastoupila jako choreograf a šéf baletu DFXŠ (divadlo F. X. Šaldy) v Liberci. Přípravuje choreografie pro opery, muzikály, festivaly, vernisáže, reklamy, vytváří celovečerní balety na vlastní libreta, např. „Maryša“, „Louskáček“, „Krvavá svatba“, „Popelka“, „Svěcení jara“ a režíruje opery, např. „Carmen“, „Kouzelná flétna“. Mezi její nejvýznamnější role patří např. „Dáma s kaméliemi“ (hlavní role), „Carmina Burana“ (Rebecca) atd. (alenaspekova.cz)

I.H.

I.H. je tanečnicí, lektorkou a choreografkou, která se narodila roku 1978 v Praze známé taneční choreografce a pedagožce Ivance Kubicové. Získala vzdělání v Tanečním centru Praha a na stážích či workshopech v Evropě i USA. V roce 2015 dostudovala magisterské studium na HAMU v Praze. I.H. působí na poli uměleckého i komerčního tance přibližně 20 let. Jako choreografka prošla různými divadelními projekty, muzikály, spolupracovala s mnoha TV produkcemi (Superstar, Stardance, Když hvězdy tančí atd.), natočila množství reklam (Diet Coke, Cofidis, Ariel aj.), vytvořila množství módních a vlasových show (Wella, Adidas, Redken, aj.) apod. Jako

tanečnice se věnuje modernímu a jazzovému tanci, ale prošla základy snad všech stylů a žánrů (contemporary, jazz, balet, hip hop, step, flamenco, folklór, afro atd.). Jako lektorka má za sebou několikaletou praxi v pražských tanečních studiích, na konzervatořích, či workshopech po ČR i v zahraničí. Vytvořila choreografii k muzikálům jako např. „Ať žijí duchové“, „MammaMia“, „Aida“ (ivanahannichova.com).

J.B.

J.B. je choreografkou, která vystudovala konzervatoř Tanečního Centra Praha a roku 2009 dokončila magisterské studium na HAMU. Absolvovala mnoho zahraničních stáží (New York, Itálie atd.). Postavila choreografie k operám, muzikálům („Quasimodo“, „Marná lásky snaha“ a „Urinetown“) a založila seskupení Burki&Com, se kterým působí ve divadelních představeních, jednorázových akcích, či ve spolupráci s jinými soubory. Její snahou je hledat nové výrazové prostředky současného divadla a performance. V kabaretu „Lidoskop“ experimentovala a propojila soudobý tanec s prvky nového cirkusu a vrcholové akrobacie, v podobném duchu se nese i představení „Walls&Handbags“ (burkicom.com). Její práce se neodehrává pouze v divadle, spolupracuje často i s ČT1 a s TV NOVA. Jako choreografka se podílela na prezentaci české módy na Expo 2011 v Šanghaji a Dni designu v Indii (www.narodni-divadlo.cz). J.B. získala cenu Divadelních novin v kategorii taneční a pohybové divadlo v sezóně 2014/2015 (burkicom.com).

J.H.

J.H. se narodil roku 1941 v Ostravě. Byl tanečníkem, choreografem a tanečním pedagogem, jenž dlouhá léta působil i v zahraničí. Svou aktivní taneční kariéru již ukončil, avšak své doby patřil mezi přední osobnosti moderního tance v Československu. V roce 1970 úspěšně zakončil studium na FTVS UK, vystudoval London School of Contemporary Dance v Anglii a roku 1980 dokončil magisterské studium na HAMU v Praze. Jako pedagog se věnoval především moderní technice Marthy Graham a jazzové technice MattaMattoxe, učil nejen u nás, ale i po světě (Dánsko, Anglie, USA aj.) Jako lektor a choreograf působil i pod tehdejší VUS (Vysokoškolský umělecký soubor, později VUS UK). Pro VUS tvořil choreografie: „Osamělosti“, „Šepoty a výkřiky“, které posléze přenášel i do USA. Roku 1988 založil

moderní skupinu Unia Nova. Choreografie stavěl i pro divadla (HDK v Praze, DJKT v Plzni a po celé ČSSR), baletní a taneční soubory (ČR, NDR, Polsko, USA aj.); na svém kontě má i nemálo choreografií do filmů, např. „Balada pro banditu“, „Princové jsou na draka“, „S tebou mě baví svět“ a televizních pořadů „Možná přijde i kouzelník“, „Silvestr 1998“. V letech 1995 – 2005 působil jako šéf baletu HDK (Hudební divadlo Karlín), (absolventská práce, Červinka, 2011)⁷⁴.

L.V.

L.V. je nezávislou choreografkou, taneční pedagožkou a tanečnicí na české i zahraniční taneční scéně, která se narodila roku 1978 v Bratislavě. Vystudovala pedagogiku moderního tance na HAMU pod vedením doc. Ivanky Kubicové. Jako taneční lektorka pravidelně vyučuje a vede workshopy v divadlech, tanečních školách a souborech u nás i v zahraničí. Roku 2012 založila vlastní soubor tanečního divadla Lenka Vágnerová and Company, pro který vytvořila řadu autorských představení: "Lešanské jesličky", „Gossip“, „La Loba“, „Jezdci“, „Mah Hunt“ aj. L.V. klade důraz na precizní pohyb a detaily, hledá fyzické možnosti a pohybové hranice vlastního těla. Za svou režijní a choreografickou práci získala se souborem LV&C řadu cen a nominací jako jsou např.: Cena města Plzně – Festival Skupova Plzeň 2016, Herald Angel Award a Total Theatre Award Nomination – Edinburgh Fringe Festival 2014, Tanečnice roku 2014, Taneční inscenace roku 2013, Cena diváka 2011 – Festival Česká taneční platforma, tři nominace na Cenu Thálie a mnoho dalších. Současně L.V. působí jako hostující choreografka i režisérka v mnoha souborech a divadlech v zahraničí. Pro Pražské divadlo Minor režírovala dvě celovečerní inscenace. Jako choreografka pravidelně působí i v činoherních, operních či novocirkusových projektech. V roce 2009 dokonce stála u zrodu přední české novocirkusové company Cirk La Putyka (viz charakteristika R.N.), (lenka-vagnerova.cz).

P.S.

P.S. je tanečníkem, choreografem, stepařem, který se narodil roku 1973 v Praze, jež studoval Státní taneční konzervatoř. V 90. letech externě spolupracoval s taneční

⁷⁴ Pan J.H. mi danou absolventskou práci předal a veškerá fakta potvrdil, neboť o něm, prozatím, nevyšla žádná oficiální publikace, ani na internetu nejsou dohledatelné důvěryhodné zdroje. Sám J.H. celý svůj příběh převyprávěl v rozhovoru, výtažek je tedy i kombinací dat ze samotného výzkumu.

skupinou UNO, kde se již začaly projevovat jeho tvůrčí ambice. Jeho záběr jako choreografa je široký. Na divadelní scény v průběhu let přivedl projekty současného tanečního divadla „Ghetto 1577“ a „La Bohème“, v nichž působil jako choreograf, scénárista a režisér a byl spoluautorem stepařské show „Project WINGS“, která se úspěšně představila na EDINBURG FESTIVAL FRINGE 2007. Doma i v zahraničí spolupracuje jako choreograf na módních přehlídkách a reklamních spotech, spolupracuje s filmovými produkcemi („Kvaska“) a velice pestrá je jeho spolupráce s českými i zahraničními muzikálovými scénami. Absolvoval řadu zahraničních stáží a workshopů. Je předsedou občanského sdružení Czech Dance Benefit Society o.s. Mezi jeho nejznámější choreografie patří např. „Kudykam“ a „Cats“ (Kočky), „Carmen“; „Lucie, větší než malé množství lásky“, či „Chicago“ (ndm.cz; musicalmedia.cz).

XX

Respondent není charakterizován.

R.N.

R.N. je potomkem 8. generace slavných českých loutkařů Kopeckých; je to herec, režisér a principál Cirk La Putyka. Narodil se roku 1979 v Praze. Vystudoval DAMU – herectví alternativního a loutkového divadla. Jeho angažmá momentálně probíhá v divadle Archa a úspěšném akrobatickém projektu Cirk La Putyka, který sdružuje multizánrové a všestranně nadané umělce z celého světa, má své působiště v prostorách pražských Holešovic Jatka78. Jako herec si zahrál např. v Národním divadle ve hře „Revizor“, nebo ve filmech a seriálech „Velmi křehké vztahy“, „Kriminálka Anděl“, „Jan Hus“, „Život je život“ a mezi nejúspěšnější vytvořené projekty patří „Cirk La Putyka“, „ChapiteauX“ a prostor „Jatka78“ (cs.wikipedia.org).

V.K.

V.K. je choreograf, tanečník a umělecký šéf 420PEOPLE, který se narodil roku 1975 v Praze. Vystudoval Pražskou taneční konzervatoř a v roce 1993 získal angažmá v holandském souboru Netherlands Dans Theatre, kde působil do roku 2004 pod vedením Jiřího Kyliána. V roce 2007 založil spolu s Natašou Novotnou v Praze soubor současného tance 420PEOPLE, kde působí jako umělecký ředitel dodnes a se kterým

vystupují po celém světě (Francie, Španělsko, Švédsko, Jižní Korea aj.). Zahrál si ve finském filmu „My madness is my love“ (Moje šílenství je moje láska) ztvárněním mladého Nižinského⁷⁵. Jako choreograf má V.K. na svém kontě tvorbu pro Holandsko, Francii, či USA; a pro 420PEOPLE vytvořil díla jako „GoldenCrock“ (Zlatý hrnec), „Wind-up“ (Navíjet) a „Smallhour“ (Malá hodina) a mnoho dalších, která vytvořil během cestování po celém světě. Mezi jeho největší úspěchy patří mimo jiné nominace na Tanečníka roku 2006 v Cannes, za interpretaci Teshigawarovy choreografie „Scream and Whisper“ (Šepoty a výkřiky) a několik dalších ocenění na prestižní ceny, např. nominace na Cenu Divadelního Institutu 2008 (420people.org).

Y.A.D.

Y.A.D. je slavný choreograf, režisér, performer, korespondent a umělec. V ČR je známý jako bývalý moderátor pořadu ESO. Narodil se v Liberci roku 1981. Y. je specifický svým původem – jeho matka je Češka a otec pochází z Nigérie. Jeho multikulturní původ ho inspiruje k poznávání jiných kultur a regionů, z čehož nejčastěji čerpá do svých choreografií. Vystudoval Central European Advertising Art Institute se zaměřením na uměleckou režii a copy-writing⁷⁶. Jako performer účinkoval ve filmu „Letopisy Narnie“ (USA), „Případ nevěrné Kláry“ (Itálie), v českém seriálu „Ordinace v růžové zahradě“, nebo v muzikálu „Monte Cristo“. Režíroval a produkoval množství videoklipů (Ben Cristovao, Kanye West, Charlie Straight aj.), festivalů a kampaní, za které získal množství ocenění. Je zakladatelem tanečního centra Dance Academy Prague, profesionální taneční skupiny JAD Dance Company, JAD Productions a taneční soutěže „Tanečník roku“. Y.A.D. je známý po celém světě a mezi jeho nejúspěšnější díla patří choreografie vytvořené pro americkou superstar rapera Kanyeho Westa, z nichž nejznámější je klip k písni „Runaway“, nebo vystoupení pro MTV Video Music Awards (yemiad.com; cs.wikipedia.org).

5.2 Rozhovory s experty

V rozhovorech s experty byly sledovány tři oblasti, a podle těchto oblastí byly připraveny konkrétní otázky (viz Příloha č. 4).

⁷⁵Vaclav Nižinskij – ruský tanečník a choreograf polského původu; člen Ruského baletu

⁷⁶ Copywriting (CW) - je tvůrčí činnost, při které se vytvářejí čtivé a poutavé reklamní a marketingové texty, které prodávají produkty a služby (cs.wikipedia.org, cit. 5.11. 2016)

Vymezení sledovaných kritérií tvorby českých choreografů

V rámci výzkumu bylo identifikováno celkem 29 sledovaných kritérií, ze kterých bylo použito 24 ve srovnávací tabulce. Zbýlých 5 kritérií bylo použito pro komentáře. Jednotlivá kritéria spadala do tří tzv. kategoriálních oblastí: *vstupní podmínky*, *proces tvorby* a *výstupy tvorby*; kde každá z oblastí byla v tabulce rozlišena jinou barvou. Žlutě bylo označeno období vstupních kritérií, která sledovala podmínky, za kterých se dané osobnosti vyvíjely a které měly vliv na jejich budoucí kariéru tanečníka/ choreografa. Zeleně označená oblast sledovala samotný proces tvorby a červeně byla označena oblast, sledující výstupy tvůrčí práce osobností. Byly stanoveny váhy jednotlivých kritérií.

Text je členěn dle následujícího pořadí: název kategorie jako nadřazené oblasti a kritéria jako konečné oblasti. K jednotlivým kritériím byla přiřazena pořadová čísla.

V oblasti vstupních podmínek byla hodnocena následující kritéria:

1. kritérium: osobnost – extrovert (1), introvert (0)
2. kritérium: rodina – profesně umělecká (1), amatérsky umělecká (0)
3. kritérium: předměty – podporující umělecký vývoj jedince (1), ostatní neumělecké předměty (0)
4. kritérium: hudba – hra na nástroj, zpěv (1), nehudební pozadí (0)
5. kritérium: škola – taneční, či umělecké zaměření (1), netaneční zaměření (0)
6. kritérium: kroužky – uměleckého zaměření (1), ostatní (0)
7. kritérium: impuls k tanci – konkrétní odborník (1), jiný impuls (0)
8. kritérium: motivátor/ mentor – konkrétní, související s uměním (1), nekonkrétní nebo nesouvisející s uměním (0)
9. kritérium: sny/ plány – související s uměním (1), nesouvisející s uměním (0)
10. kritérium: idol/ vzor – z oboru tance (1), chybí, či není z oboru tance (0)
11. kritérium: zlom choreografie – existuje zlom (1), neexistuje zlom (0)
12. kritérium: zásadní příležitost – z vlastní iniciativy (1), vnější iniciativa (0)

V oblasti procesu tvorby byla hodnocena následující kritéria:

- 13. kritérium: choreografie versus hudba – komponovaná hudba (1), hotová hudba (0)
- 14. kritérium: postup tvorby – konkrétní představa (1), hrubá či obecná představa (0)
- 15. kritérium: tvorba s tanečníky – tvoří sám (1), spoluploří s tanečníky (0)
- 16. kritérium: představa versus výsledek – spokojenost (1), nespokojenost (0)
- 17. kritérium: rituál – má tzv. tvůrčí i denní rituál (1), nemá rituál (0)
- 18. kritérium: práce v týmu – ano a rád (1), ne nebo jen když musí (0)

V oblasti výstupu tvorby byla hodnocena následující kritéria:

- 19. kritérium: typy projektů – stejná důležitost (1), upřednostňuje jedno, či druhé (0)
- 20. kritérium: tvorba doposud – nad 100 projektů (1), do 100 projektů (0)
- 21. kritérium: přínos – reprezentace v zahraničí (1), jiný (0)
- 22. kritérium: typický den – neschopnost vypnout (1), schopnost vypnout (0)
- 23. kritérium: volný čas – sport, aktivní odpočinek (1), spíše pasivní odpočinek (0)
- 24. kritérium: problematika – finanční problematika (1), jiná problematika (0)

Formulace sledovaných kritérií tvorby českých choreografů

Slovní popis kritérií, jež byla sledována a porovnávána u českých choreografů slouží k orientaci v tabulce č. 1 a k hlubšímu porozumění nastavené hodnotící škále (0; 1). Co konkrétně vyjadřují koeficienty 0 a 1 je podrobně rozepsáno v následujícím textu. Hodnota 0 váhového koeficientu znamená nízkou relevanci daného kritéria v souvislosti se stanovenými cíli. Naopak hodnota 1 přisuzuje danému kritériu maximální význam.

Oblasti i jednotlivá kritéria byla předem vybrána a v průběhu sběru dat a jejich zpracování upravována dle potřeb výzkumu.

VSTUPNÍ PODMÍNKY

1. Osobnost

U dotazovaných bylo sledováno, zda se jedná o extrovertní, či introvertní typy osobnosti. Když se dotyční vyjádřili, že jsou extroverti, či jmenovali extrovertní rysy osobnosti, byli hodnoceni (1). Introverti byli hodnoceni (0) a když se charakterizovali jako introverti i extroverti, pak byla přisouzena váha (0,5).

2. Rodina

Byl sledován znak uměleckého nasměrování vlivem rodiny. Pokud dotyčný pocházel z profesionálně umělecké rodiny, tedy rodiny, kde se alespoň jeden člen rodiny živil uměním, pak byl dotyčný hodnocen (1). Jestliže pocházel ze zcela neuměleckého rodinného zázemí, pak mu byla přidělena (0). Avšak měl-li rodiče aj. členy rodiny umělecky založené na amatérské úrovni, byla přidělena hodnota (0,5)

3. Předměty

Dotazovaným, jež měli oblíbené předměty a vynikali v některých z předmětů, jež podporují umělecký vývoj jedince: TV, VV, HV, či jakákoliv tvorba, byla přiřazena (1). Všechny ostatní tzv. neumělecké předměty: M, F, CH aj. byly hodnoceny (0).

4. Hudba

Těm z tvůrců, kteří v dětství hráli na nějaký hudební nástroj, či se věnovali zpěvu, byla přisouzena (1), tvůrcům bez hudebního pozadí (0).

5. Škola

Sledováno bylo, zda respondenti mají vystudovanou školu uměleckého – tanečního – pohybového zaměření (1), nebo školu s jiným zaměřením, případně žádnou školu (0).

6. Kroužky

Kroužky jakéhokoliv uměleckého zaměření: tanec, zpěv, herectví, tvorba aj. byly hodnoceny (1) a všechny ostatní kroužky byly hodnoceny (0).

7. Impuls k tanci

Sledovaným jevem u znaku impuls k tanci bylo, zda impulsem dotyčného byl konkrétní člověk – odborník, expert (1), či se k tanci dostal přirozeně vlivem okolností, např. málo chlapců v souboru, vyrůstání po boku rodičů tanečníků apod. V tomto druhém případě byla prisuzována (0).

8. Motivátor/ mentor

Motivátor – cokoliv, co popouzelo a motivovalo respondenta k tanci či mentor, jenž určil jeho základní taneční nasměrování.

Hodnotou (1) byl hodnocen konkrétní motivátor, či mentor související s uměním. Váha (0) znamenala motivátor, jenž nebyl konkrétní, či nesouvisel s uměním, např. atlet.

9. Sny/ plány

Konkrétní dětské sny a plány byly opět děleny na související s uměním - hodnocené (1), či nesouvisející s uměním a hodnocené (0).

10. Idol/vzor

Pokud měl respondent v dětství vzor z oboru tance, pak byl hodnocen (1), pokud idol chyběl, či nebyl z tanečního oboru, byla mu přiřazena (0).

11. Zlom choreografie

Váha (1) se vyskytovala u jedinců, u kterých existoval zlom v choreografii, tzn. že byl přítomen impuls od experta, např. profesora. Tam, kde zlom neexistoval, neboť se dotyčný dostal k choreografii přirozeně tzv. ruku v ruce s tancem, nebo byl k tomu přímo donucen vlivem okolností, pak byla prisouzena (0).

12. Zásadní příležitost

Zásadní příležitost v tvorbě, která tvůrce nejvíce proslavila, otevřela mu dveře, a odstartovala tak jeho choreografickou kariéru. Větší váha (1) byla prisuzována tam, kde si dotyčný zásadní příležitost vytvořil sám z vlastní iniciativy. Naopka (0) byla připsána tam, kde zásadní příležitost vytvořili jiní – tzv. vnější iniciativa.

PROCES TVORBY

13. Choreografie versus hudba

Bylo sledováno, jak dotyční pracují s hudbou, a hodnoceno bylo to, zda pracují s hotovými skladbami (0), či si pro svou tvorbu hudbu komponují (1), resp. spolupracují s hudebními skladateli, kteří jim skladby komponují. Větší váha byla přisouzena tam, kde tvůrci pracují s komponovanou hudbou, a to proto, že choreografii dodává větší autenticity a zvyšuje její uměleckou hodnotu. Dílo je pak jedinečné svého druhu. V případě, že se vyskytly obě možnosti, kdy choreograf pracuje jak s hotovou hudbou, tak se zkomponovanou, či existovaly další možné přístupy, byla přiřazena hodnota (0,5).

14. Postup tvorby

Pro škálování bylo ze všech dostupných informací, týkajících se postupu tvorby, zvolen znak, zda mají tvůrci vždy předem jasnou představu (1), nebo zda mají v hlavě pouze připravenou hrubou, nekonkrétní představu (0). V případě, že se metody mění v závislosti na typu projektu, byla přisouzena hodnota (0,5).

15. Tvorba s tanečníky

Bylo zjišťováno, do jaké míry choreografové spolupracují a spolutvoří s tanečníky. Hodnota (1) byla přisouzena těm, kteří tvoří především sami. Hodnota (0) byla přiřazena tvůrcům, jež spolutvoří s tanečníky. Hodnota (0,5) se vyskytovala tam, kde se tento způsob tvorby liší vlivem projektu – volná, vázaná tvorba; nebo seskupením tanečníků – vlastní, cizí.

16. Představa versus výsledek

Bylo zkoumáno, do jaké míry jsou respondenti spokojeni s výsledkem své práce. Váha (1) byla přisouzena spokojenosti, hodnota (0) nespokojenosti a (0,5) bylo připsáno tam, kde dotyční mají prvotní představu, kterou rozvíjejí, ale už se k ní nevracejí, mnohdy si ji ani nevybavují. Tedy jejich názor na spokojenost je vlastně neutrální, proto střední hodnota.

17. Rituál

Zda mají dotyční respondenti rituály, ať související s tvůrčí prací, či denní, bylo zjišťováno pod tímto znakem. Choreografové s denními i tvůrčími rituály, a dokonce

s měnícími se rituály v závislosti na charakteru projektu, byli označeni (1). Choreografové bez rituálu (0) a ti, kteří mají tvůrčí rituál, ale ten není denní, známkou (0,5).

18. Práce v týmu

Hodnota (1) pro libou práci v týmu s ostatními tvůrčími složkami. Hodnota (0) pro nedobrovolnou práci v týmu, či kde dotyčný zásadně v týmu nepracuje. Tam, kde preferují vlastní tvorbu sami, ale na některých projektech, např. muzikálech, spolupracují s asistentkou, byla přidělena váha (0,5).

VÝSTUPY TVORBY

19. Typy projektů

Bylo sledováno, zda respondenti přistupují k projektům se stejnou důležitostí, či preferují nějaký typ projektu. Pokud přiřkládají stejnou váhu a pozornost všem projektům, pak to bylo hodnoceno (1). Při upřednostňování jen jednoho typu projektu – na zakázku, vlastní tvorba, bylo hodnoceno (0).

20. Tvorba doposud

Počet vytvořených projektů celkem za celé tvůrčí období života choreografa byla při počtu do 100 hodnocena (0), při tvorbě vyšší než 100 projektů byla přisouzena (1).

21. Přínos

Dotyční zmiňovali, co je jejich přínosem pro ČR. Pokud se v odpovědích vyskytla reprezentace v zahraničí, či pokud to je o dané osobnosti veřejně známo, byli hodnoceni (1). Pokud zmiňovali jiné přínosy pro ČR, ale nikoliv zahraniční zásah, či se to o daných osobnostech ví, že jejich působení je pouze na území ČR, pak byli hodnoceni (0).

22. Typický den

U popisu typického pracovního dne tvůrčího období byl sledován znak, zda dotyční dokáží zcela vypnout, či pracují ustavičně ve dne v noci na daném projektu. U jedinců, jež popisovali svůj den od rána do noci s tím, že představením žijí, či se zmínili, že mají problém skutečně vypnout a neřešit daný projekt byla připsána (1).

Tvůrcům, jež po zkouškách umí tzv. „vypnout“ a věnovat se naplno jiným aktivitám, byla přisouzena (0).

23. Volný čas

Váha (1) byla hodnocena u respondentů, jež svůj volný čas tráví i sportem a aktivním odpočinkem. Váha (0) se vyskytovala u jedinců, jež ve volném čase spíše pasivně odpočívají: nicnedělání, spánek, TV, knihy, hudba aj.

24. Problematika

Kritérium problematiky je téma, jež bude detailněji rozebíráno v dalších krocích diplomové práce. V dané škálovací tabulce bylo však hodnoceno, zda se dotyčný v průběhu rozhovoru zmínil o problematice finančního rázu (1), či mluvil jen o jiných problematikách (0). Pokud se jej problematika financí dotýká, je dotyčný nucen hledat zdroje příjmů a financování vlastní cestou, je nucen čelit častým konfliktům vlivem špatného ohodnocování a je nucen pracovat velmi tvrdě, aby se v oboru udržel na vrcholu.

5.3 Shrnutí empirického šetření

Výsledky kriteriálního srovnání českých choreografů

V příloze č. 3 jsou srovnáváni čeští a zahraniční choreografové a jejich kritéria ve třech oblastech: *vstupní podmínky* (viz tab. č. 1), *proces tvorby* (viz tab. č. 2) a *výstupy tvorby* (viz tab. č. 3). U všech kritérií byly určeny váhy (1; 0), kdy 1 znamená, že existuje význam jevu, a 0 že neexistuje, pokud dané kritérium bylo platné pouze z části, bylo označeno koeficientem 0,5. Vše bylo provedeno pomocí tabulkového procesoru Microsoft Excel a byly vypočítány váhové koeficienty pro jednotlivé choreografy a jednotlivé kriteriální oblasti. Vypočítané koeficienty jsou v následujícím kroku podrobně rozepsány a porovnány mezi sebou.

Následující text je řazen od oblasti s nejvyšším průměrem váhového koeficientu (0,78 – viz Příloha č. 3, tab. č. 3), po oblast s nejnižším (0,65 – viz Příloha č. 3, tab. č. 2). V každé oblasti jsou vytyčeny průměry koeficientů extrémních hodnot u sledovaných kritérií – sloupce. Následně jsou zmíněni tvůrci s extrémními hodnotami vypočítaných průměrů váhových koeficientů za celou oblast dohromady – řádky. V dalším kroku jsou u každého kritéria hledány shody mezi českými tvůrci. V závěru

každé sledované oblasti je shrnuto šetření komparace zahraničního a českého vzorku choreografů – sloupce.

Kriteriální oblast: Výstupy tvorby (viz Příloha č. 3, tab. č. 3)

V oblasti *výstupů tvorby* se průměr váhového koeficientu blíží 1, což znamená, že většina respondentů má nadstandardní výstupy tvorby. Zde je možné pozorovat výši váhového koeficientu 0,78 (viz Příloha č. 3, tab. č. 3). Vybraní choreografové jsou kapacity z oboru tance a choreografie v ČR, dalo se tedy očekávat, že hodnoty u kritéria *výstupy tvorby* se budou nejvíce blížit hodnotě 1. V oblasti byl zjištěn nejvyšší váhový koeficient 0,9 (viz Příloha č. 3, tab. č. 3) u znaků: *typy projektů, přínos a typický den*, kde se 9 z 10 respondentů shoduje v tom, že přikládají stejnou důležitost a pozornost při tvorbě všem typům projektů; stejně tak se většina shodla na tom, že v průběhu zkouškového období procesu tvorby neumějí tzv. vypnout a projektem žijí ve dne v noci. Neméně se dotyční shodují v tom, že jejich přínos pro ČR je mezinárodní, neboť reprezentují Česko v zahraničí. Naopak kritériem s nejnižším průměrem váhových koeficientů byla *tvorba doposud*, u které byl sledován počet projektů vytvořených za dobu kariéry respondentů. Jelikož každý z choreografů působí v jiné taneční sféře, kde se k projektům přistupuje různými způsoby, lze konstatovat, že tento znak má největší odpovědnost za množství odvedených projektů jednotlivých expertů. Současně náš vzorek choreografů obsahuje umělce různých věkových kategorií, každý tedy působí v oboru jinak dlouhou dobu. Dle našeho vzorku však nelze přesně určit, zda by pohlaví mělo přímý vliv na počet projektů z důvodu rodičovské zodpovědnosti (především u žen).

Choreografové P.S. a R.N. dosáhli nejvyššího možného váhového koeficientu, a tím je 1 (viz Příloha č. 3, tab. č. 3). Další vysoké hodnoty 0,83 (viz Příloha č. 3, tab. č.3) měli umělci A.P., J.B., L.V. a Y.A.D. U tvůrce Y.A.D. byla přiřazena váha 0 (viz Příloha č. 3, tab. č. 3) u kritéria *problematika*, kde dotyčný neuvedl finance jako slabinu českého tanečního průmyslu, ani se v průběhu celého rozhovoru o dané věci nezmínil. Lze usuzovat, že se jej tato problematika přímo nedotýká. Y.A.D. se pohybuje ve sféře komerčního zábavního průmyslu a na svém kontě má nejvíce vytvořených projektů ze všech respondentů ve výzkumu, jejich počet dosahuje k 1360 tvorbám (včetně uměleckých a výtvarných projektů ve funkci např. uměleckého ředitele, scénografa aj.).

Umělkyně se stejným počtem bodů, A.P. a L.V., měly koeficient snížen u položky *tvorba dodnes*, kde celkový počet projektů u A.P. se pohybuje v rozmezí 30 – 50 děl a u L.V. nepřevyšuje číslo sto. Obě choreografky se tak pohybují do hranice sto, což byla určená hranice pro hodnotu 0. Dotyčné se na rozdíl od Y.A.D. zaměřují na uměleckou tvorbu především vlastních celovečerních představení, jež jsou z hlediska příprav a tvorby obsahově a časově náročnějšími projekty. Dle A.P. je možné stihnout až šest projektů za rok, což je vysoké množství. Obě choreografky dělají i umělecké projekty na zakázku v zahraničí, ale komerčním zakázkám se věnují jen minimálně. U J.B. bylo kritérium *volný čas* hodnoceno váhou 0 (viz Příloha č. 3, tab. č. 3), protože patří k těm umělcům, jež ve svém volném čase preferují pasivní a relaxační volnočasové aktivity namísto aktivního tréninku, či sportování. Vůbec nejraději má dotyčná tzv. „bytí jen tak“. Zde nelze přesně určit, zda váha 1, či váha 0 má vyšší hodnotu, neboť každá osobnost potřebuje relaxovat jiným způsobem a i převaha pasivního odpočinku je pravděpodobně v pořádku. Avšak v rámci výzkumu byly váhy určeny dle aktivity, neboť se předpokládá, že aktivní choreograf se i v rámci svého volna tzv. udržuje v kondici, či zdokonaluje. U většiny z respondentů (7 z 10) tomu tak bylo.

S konečným koeficientem 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 3) bylo umělci XX sníženo hodnocení u kritéria *preference projektů*, kde se vyjádřil, že preferuje a pozornost soustředí pouze na vlastní projekty v Česku a zahraničí. Dříve pár projektů komerčního charakteru dělal, nyní se jim však nevěnuje vůbec, ačkoliv proti nim nic nemá, nenaplnuje jej tzv. „prázdné tancování“. Při příležitostech, kde je použita část choreografie již hotového díla, je přítomen jeho asistent. Dalším kritériem s nízkým hodnocením u XX byla *tvorba doposud*. Zde dotyčný uvedl, že celkem vytvořil přibližně 50 projektů, z toho 20 – 30 zahraničních. Lze předpokládat, že stejně jako u A.P. a L.V. je důvodem divadelně umělecký záběr, tedy jeho zaměření na nekomerční taneční sféru a fakt, že od roku 2002 vykonává funkci uměleckého šéfa baletu, což s sebou nese velkou zodpovědnost a práci hned na několika úrovních. Sám XX se v rozhovoru zmínil o tom, že jeho tvorba v zahraničí je považována za mnohem lepší, než jeho tvorba na domácí půdě. V zahraničí se může soustředit jen na choreografické řemeslo a nemusí svou pozornost rozdělovat do dalších funkcí, jako je tomu v Česku. Posledním znakem, jenž snížil jeho celkové hodnocení, byla *problematika*. XX se totiž o financích v oboru tance v průběhu celého rozhovoru, ani v rámci dodatků, nezmínil. V souvislosti s tancem v ČR podotkl především rozpolcenost taneční scény a

vzájemnou nevraživost, avšak o problematice finančního podhodnocení tanečníků a tanečních umělců se dotyčný nezmínil. Můžeme jen usuzovat, že by to mohlo být zapříčiněno jeho postavením v roli šéfa souboru, kde nemusí přímo vnímat finanční krizi tanečního světa jednotlivých nezávislých umělců, tzv. umělců „na volné noze“, či jen daná problematika nebyla to první a podstatné, co by rád zdůraznil v dodatcích rozhovoru. Jelikož stejně jako Y.A.D. nebyl přímo na názor na finanční problematiku tázán, není možné přesně určit, zda tuto problematiku považují za aktuální, či nikoliv. Nicméně v hodnocení naší tabulky (viz Příloha č. 3, tab. č. 3) byla určena váha 1 těm umělcům, kteří se v průběhu rozhovoru zmínili o dané problematice (někteří i opakovaně), z čehož lze usuzovat, že se jich daná problematika zřejmě dotýká; a váha 0 byla určena tam, kde dotyční danou problematiku nezmínili, tedy lze usuzovat, že pro ně tato problematika není až takovým „problémem“. Co je ale příčinou této skutečnosti, se můžeme jen domnívat.

Celkově se předpokládalo kladné, a do jisté míry se shodující, hodnocení v oblasti *výstupů tvorby*. Jeho odlišnosti se týkaly především profesního záběru choreografů. Konkrétně toho, zda se daní tvůrci pohybují a zaměřují na tanec v zábavním komerčním průmyslu, ve sféře divadelní, či ve sféře vlastní umělecké tvorby. Sféru divadelní by bylo možné dále rozdělit na divadelní – baletní a alternativní; a na divadelní – muzikálovou. Sféra komerční umožňuje, pokud patříte k těm nejlepším, vysoký počet projektů v rámci jednoho roku s velmi dobrým finančním ohodnocením, jste-li schopní si diplomaticky vyjednat odpovídající podmínky. S tím však souvisí i skutečnost, že je třeba klientovi nabídnout něco jiného a originálnějšího, nebo v nejlepší dostupné kvalitě na našem trhu, co jim nemůže nabídnout, nebo alespoň ne v takové kvalitě, konkurence. Na rozdíl od toho vlastní umělecké projekty, často celovečerní taneční představení, jsou pracemi na poněkud delší období, je tedy zřejmý nižší počet projektů v rámci jednoho roku a financování v tomto oboru je velmi náročné až problematické – jak tvůrci sami přiznali. Je potřeba shánět zdroje u partnerů a žádat o granty, aby projekt vůbec mohl vzniknout, neboť diváci chodit do divadla na tanec (není myšleno balet) nechtějí a místo toho, aby si vytvořili vlastní názor, se nechají ovlivňovat českou taneční kritikou, která jim určuje, co je a není dobré, jak se v rozhovoru vyjádřila A.P. Divadelní baletní sféra je zaštitěna státem a systémem, jež je daný a lze říci i obecně přijímaný na rozdíl od divadelní muzikálové sféry, kde ve valné většině soukromých divadel tanečníci nejsou součástí divadelního souboru, ale jsou tzv. externisty, kteří jsou placeni jen podle

odehraných představení, do kterých zkoušecí období (2 – 3 měsíce) není zahrnuto. Zde se finanční krize ukazuje velmi zřetelně. Oblast *výstupů tvorby* má podle očekávání velmi vysoké výsledné hodnoty. Svoji pozornost soustředíme proto více na oblast *vstupních podmínek a procesu tvorby*.

Hodnocení jednotlivých kritérií českých choreografů

U prvního sledovaného kritéria *typy projektů* byla sledována preference projektů vlastní tvorby, oproti projektům za účelem komerce. Devět z deseti respondentů věnuje stejnou pozornost a důležitost všem typům projektů, avšak vlastní tvorba je tzv. srdeční záležitostí, a to především ve vztahu k procesu tvorby. Komerční zakázky jsou respondenty považovány za možnost vyzkoušet si a naučit se pracovat s novými technologiemi, jež si na divadle, z finančních důvodů, dovolit nemohou. Taktéž devět z deseti expertů z nějakého důvodu odmítá určitý typ projektů. Těmi důvody jsou – finančně podhodnocené projekty a obecně nevhodné podmínky pro spolupráci, projekty se skrytou a neetickou reklamou, nezajímavé projekty a projekty se špatnou prezentací. Dotazovaní považují za důležitou oboustrannou komunikaci, respekt a jistou svobodu.

Tvorba doposud je kritériem, jež ukazuje, zda dotyční vytvořili po dobu své kariéry 1 – 100 projektů, nebo 100 a více projektů. Výsledkem tohoto zjištění není fakt, že by někteří byli schopnější a jiní méně, či dokonce úspěšnější a méně úspěšní. Ani nám tento faktor neukazuje, že jedni dělají práci kvalitněji a jiní upřednostňují kvantitu. Spíše než to, lze soudit, že množství odvedených projektů je závislé na tanečním zaměření umělce – choreografa. Dokazuje to skutečnost, že pět umělců vytvořilo do 100 projektů, kde čtyři z nich se věnují především tvorbě vlastní a divadelní. Dalších pět expertů vytvořilo více než sto projektů, a všichni dotyční se řadí mezi umělce, již mají na svém kontě nejen vlastní tvorbu, ale také množství komerčních projektů. Jeden z nich je dokonce převažujícím komerčním tvůrcem a za svou kariéru vytvořil přes tisíc děl. Jak již bylo zmíněno, projekty vlastní a divadelní tvorba jsou obsahově a časově náročnější, neboť se většinou jedná o celovečerní představení, jejichž tvůrčí proces trvá až tři měsíce zkoušení, avšak není započítána několikaměsíční příprava, jež probíhá před zahájením samotných zkoušek. A jelikož, jak dotyční zmínili, není možné v průběhu zkoušení zcela tzv. vypnout, znamená to, že dotyční nepracují na několika projektech najednou, nýbrž se intenzivně věnují jednomu projektu a jím i žijí. Z tohoto důvodu naši choreografové, věnující se především vlastní tvorbě, vytvoří v rozmezí dva

až dokonce v jednom případě šest projektů ročně, což je, jak sami respondenti uvedli, vysoké množství.

Třetím kritériem *přínos* bylo sledováno, zda mají dotyční zahraniční výstupy, a tím pádem reprezentují Českou republiku ve světě. Devět z deseti tvůrců tento zahraniční dosah má. Lze říci, že vybraní umělci jsou skutečnými kapacitami v daném oboru v rámci svého tanečního zaměření (divadlo, komerce apod.). Čeští choreografové považují kromě dobré pověsti v zahraničí za svůj přínos i následující: snaha o zvýšení zájmu o tanec, povědomí o žánru „nový cirkus“, nový způsob tancování (Graham technika, jazzová technika Matta Mattoxe), nadšení diváci z řad běžných lidí, česká tvorba s českými tématy, profesionalita, a mimo jiné i inspirace jiného úhlu pohledu.

Shodností u kritéria *typický den* je fakt, že devět z deseti choreografů nedokáže tzv. vypnout a žije daným projektem ve dne i v noci. Režim dne je u většiny velmi podobný, liší se jen povinnostmi, jež mimo to daný tvůrce má (rodina, zodpovědnost ve funkci šéfa aj.). Práce na projektech nekomerčního charakteru trvají zpravidla v rozmezí 1 – 3 měsíců intenzivních zkoušek, 5 - 7 dní v týdnu. O volných dnech se dotyční připravují.

Kritérium *volný čas* sledovalo poměr tvůrců, již se ve volném čase věnují aktivnímu a pasivnímu odpočinku. U sedmi z deseti expertů převažují sportovní aktivity, taneční trénink a obecně aktivní odpočinek. Dva experti preferují aktivity pasivního charakteru, či doslova žádné aktivity, a jeden expert je tzv. na hraně mezi oběma variantami. Obecně lze konstatovat, že většina českých choreografů tráví svůj volný čas aktivně, což se i dalo předpokládat. Neboť chce-li být člověk úspěšný v tom, co dělá, je časová investice nutná. Život tanečníka představuje celoživotní trénink, neustále je co nového se učit a kam posouvat vlastní hranice. O to spíše, patří-li dotyčný mezi „špičku“.

U kritéria *problematika* bylo sledováno, do jaké míry se našich respondentů týká evidentní finanční podhodnocenost tanečníků a tance obecně v rámci českého trhu. Na dané kritérium nebyli tázáni konkrétně, nýbrž v průběhu rozhovoru byla navozena taková situace, kdy by tuto problematiku zmínili, pokud by je trápila. V závěru rozhovoru byli dotazováni též vyzváni, aby se vyjádřili k české taneční scéně. Mnozí se o dané problematice vyjádřili jak v této části rozhovoru, tak již v jeho průběhu, hovořili tedy o daném problému opakovaně, čímž zdůraznili jeho aktuálnost. Celkem sedm

z deseti tvůrců vnímá finanční ohodnocení tanečníků a tanečních umělců jako nedostatečné. V rámci taneční problematiky byla zmíněna i mnohá jiná závažná témata jako např. že česká taneční kritika určuje, co se lidem má či nemá líbit, což má za důsledek, že lidi na tanec chodit nechtějí; nízký kredit profese tanečníka ve společenském žebříčku; rozdělená sféra tance na taneční „tábory“, mezi kterými panuje nevraživost a rivalita; špatný systém školství; nízká konkurence aj. Přesto všechno více než polovina dotazovaných uvedla, že v České republice máme výborné talentované umělce, jejichž častým problémem je, že se „neumí prodat“ a bojí se být sami sebou, pravděpodobně vlivem nezahojené rány předchozího režimu. L.V. danou problematiku shrnula větou, že v porovnání se zahraničím na české scéně vznikají „hrozně dobré věci, za skoro žádné peníze.“

Porovnání se zahraničními reformátory

Společným znakem českých a zahraničních reformátorů v oblasti *výstupů tvorby* a jediným pozorovatelným, jak u českého, tak zahraničního vzorku je kritérium *přínos*.

Přínos zahraničních reformátorů je jednoznačně celosvětový, tedy je zřejmý u všech deseti vybraných tvůrců, což bylo očekáváno, neboť byli vybráni jedni z největších reformátorů tance, kde se mezinárodní dosah předpokládá. Tím se nám potvrzuje fakt, že byli vybráni a dále porovnávání skutečně ti nejlepší z nejlepších v obou sledovaných případech.

V tabulce č. 3 (viz Příloha č. 3) se český vzorek choreografů liší od zahraničního o 0,1 bodu, kde zahraniční se dostali na váhu 1 a čeští na 0,9 (viz Příloha č. 3, tab. č.3).

Kriteriální oblast: Vstupní podmínky (viz Příloha č. 3, tab. č. 1)

Kriteriální oblast *vstupní podmínky* byla druhou nejvýznamnější sledovanou oblastí s výslednou hodnotou váhového koeficientu u našich respondentů 0,68 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1), neboť respondenti měli mírně lepší než průměrné vstupní podmínky do oboru. Jelikož oblast *vstupní podmínky* byla zásadní zkoumanou oblastí z hlediska vlivu na *proces* a *výstup tvorby*, obsahovala celkem dvanáct kritérií. Tvůrci měli nejvyšší průměr váhového koeficientu 1 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) u znaků *kroužky* a *škola*, což dokazuje, že všichni respondenti se už v dětském věku věnovali

kroužkům uměleckého zaměření a studovali, či vystudovali uměleckou školu. Dokonce devět respondentů navštěvovalo přímo taneční školu, či se věnovalo tanci, jeden respondent divadlu a filmu, přičemž zrovna tento respondent není ani choreografem v pravém slova smyslu, je tvůrcem režisérem, jenž staví strukturu a výrazovou hodnotu tanečních čísel, avšak konkrétní pohybovou náplň pouze ve spolupráci s asistovaným choreografem. Ačkoliv všichni respondenti studovali umělecký obor, specificky školu tanečního zaměření studovalo jen osm expertů, zbylí dva studovali – jeden divadlo a druhý uměleckou režii a copywriting. Dalším velmi zásadním kritériem byla *hudba* s výsledkem váhového koeficientu 0,9 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1), z čehož vyplývá, že většina (9 z 10) respondentů se v dětství věnovala hudbě – ať už hrou na hudební nástroj, či zpěvem. Jeden expert, konkrétně R.N., jak již bylo zmíněno, jenž je především režijním tvůrcem, neměl v dětství žádný hudební „background“⁷⁷. Současně velmi vysoký byl i průměr koeficientů u osobnostních rysů u kritéria *osobnost*, jejichž hodnota byla 0,85 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). Je nutné konstatovat, že převažovaly extrovertní typy choreografů, z čehož sedm umělců se o sobě vyjádřilo jako o extrovertní osobnosti, či vypovědělo takové rysy, jež extroverta charakterizují, a tři respondenti se vyjádřili, že jsou tzv. ambiverní⁷⁸, což znamená, že se v nich mísí introvert s extrovertem. V jejich podání to konkrétně znamená, že v osobním životě jsou introverti a při zkouškách na sále, či dle potřeb, projevují chování extrovertního typu.

Naopak zcela nejnižší výsledek váhového koeficientu se objevil u znaku *zlom choreografie*, hodnota tohoto koeficientu byla 0,3 (viz. Příloha č. 3, tab. č. 1). Všichni respondenti se vyjádřili, že zlom, kdy se z nich jako z tanečníků stali choreografové, nebyl zlomem, ale tato přeměna probíhala procesuálně paralelně s tancem, ať už „že to bylo potřeba udělat“, nebo ze silného vnitřního popudu, a dokonce čtyři experti byli k tvorbě vedeni již na škole. Nicméně u všech našich respondentů proces probíhal postupně a přirozeně. Pouze u tří osobností existoval kromě přirozeného vývoje i konkrétní zlom a tím zlomem byl odborník z oboru, profesor, který jim dal impuls k tvůrčí činnosti choreografa. U těch choreografů, u kterých existoval bod zlomu, byl daný znak hodnocen vyšší váhou než první uvedený znak – plynulý proces.

V oblasti vstupních podmínek se reakce respondentů též výrazně rozcházel u kritéria *sny/plány*, jež měli dotyční v dětství. Jen tři tvůrci snili o povolání s uměleckým

⁷⁷ Background – z angl. „pozadí“ (translate.google.cz, cit. 12. 11. 2016).

⁷⁸ Ambivert – člověk, u něhož jsou většinou tendence k introverzi i extravertizaci v rovnováze, mezityp introverta a extraverta, též centrovert (slovník-cizich-slov.abz.cz, cit. 10.12. 2016).

zaměřením, či měli plány uměleckého zaměření; dva byli hodnoceni body 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1), neboť v jejich výpovědi byla obsažena skrytá budoucí taneční kariéra. Dalších pět respondentů se vidělo ve zcela jiných profesích, např. veterinář, filozof, archeolog, letuška apod. Lze konstatovat, že kritérium *sny/plány* nepatří mezi zásadní vstupní předpoklady, jež by nám mohly predikovat budoucí taneční, či uměleckou kariéru. Naopak pokud se u dotyčného jedince neobjevuje tzv. zlom choreografie, nelze o něm říci, že se dotyčný nemůže stát uznávaným choreografem. Ideální podmínky týkající se volnočasových aktivit, uměleckého zaměření v rámci studia, dále hudební rozvoj v dětství, osobnostní rysy, konkrétní motivátor, či mentor nám mohou predikovat společně s vrozeným talentem a uměleckým duchem vhodné vstupní parametry pro kariéru choreografa/ tvůrce.

Dle výsledných koeficientů naší srovnávací tabulky je možno konstatovat, že nejjedlejší vstupní podmínky na úrovni konkrétních choreografů měl V.K. s výsledkem váhového kritéria 0,88 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) a A.P. s výsledkem 0,75 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). Koeficient V.K. byl nižší u kritéria *zásadní příležitost*, kterou si vlivem ostatních ideálních vstupních parametrů nemusel vytvářet z vlastní iniciativy, ale byla mu umožněna přirozeně v rámci jeho působení v zahraničním souboru rovnou na zahraniční půdě pod vedením J. Kyliána. Též měl o půl bodu nižší výsledek váhového koeficientu vlivem nepřítomnosti tanečního snu/plánu v útlém dětství, jenž ale není zcela směrodatný. Jako malý se neviděl v žádném uměleckém zaměstnání, nýbrž jako strojvedoucí, avšak později na střední škole už se toužil dostat do souboru ND (Národního divadla) a po revoluci chtěl dokonce odjet z ČR. U A.P. se nižší hodnocení vyskytuje u *impulsu k tanci*, u kritéria *vzor/idol* a *zlom choreografie*, což spolu nepřímou souvisí, vše lineárně vzestupovalo bez větších a zásadnějších výkyvů. Tedy A.P. od mala navštěvovala taneční kroužek, kam ji matka přihlásila, a stejně přirozeně se dostala k choreografii v rámci studia na konzervatoři, současně neměla a nemá konkrétní taneční vzor, ale obdivuje všechny lidi s hlubokým morálním kreditem. Nižší výsledné koeficienty dle tohoto výzkumu nejsou nikterak zásadní, naopak lze předpokládat, že pokud dotyčný ve světě tance tzv. vyrůstá a všechny ostatní vstupní parametry jsou ideální, není nucen vynakládat větší úsilí k realizaci svých, ač nevyřčených, snů.

Nejnižší průměr váhového koeficientu byl vypočítán u J.B. a J.H., kteří měli koeficient 0,58 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) a lze tedy konstatovat, že tito umělci měli dle

našeho výzkumu nejméně ideální vstupní podmínky. U J.B. byly určeny váhy 0 u kritérií: *rodina, předměty, škola, motivátor/mentor, idol/vzor, zlom choreografie a zásadní příležitost*. J.H. měl nulu u *rodiny, předmětů, impulsu k tanci, u snů* a u kritéria *idol/ vzor*. Dotyční nepocházeli z uměleckých rodin v tom smyslu, že jejich rodiče nebyli povoláním umělci, ale jelikož se u J.B. doma „hodně zpívalo a tancovalo“, byla určena váha 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). Kdežto J.H. pocházel z čistě neuměleckého prostředí a to – matka vychovatelka a otec řezník, svého času i voják. Oba respondenti měli větší oblibu u předmětů neuměleckého rázu, či neuměleckého potenciálu – dějepis a matematika, avšak J.B. též zmínila, že ji bavila i hudební výchova, ale ráda ji na škole neměla, neboť na ně byly kladeny vysoké nároky, což ji stresovalo. Ve výzkumu jsme tento znak hodnotili body 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). Dotyční neměli konkrétní vzor z oboru tance – J.B. nemá idoly, ale obdivuje různé lidi, kdežto u J.H. existoval konkrétní idol, avšak z řad sportovců, neboť současně s tancem hrál i basketbalovou ligu. Lze soudit, že u daných umělců byl start jejich choreografické kariéry méně ideální než u ostatních dotazovaných a lze konstatovat, že museli vynaložit větší množství úsilí, aby obstáli u konkurence, jež měla „dokonalejší“ vstupní podmínky.

Hodnocení jednotlivých kritérií českých choreografů

U kritéria *osobnost* bylo zjištěno, že sedm z deseti choreografů vykazuje extrovertní rysy osobnosti. Tři tvůrci popsali vlastní osobnost jako ambiverní, jež je kombinací obou rysů – extrovert i introvert. Avšak v rámci práce choreografa při tvorbě na sále se prý všichni chovají extrovertně. Extrovert je tedy shodným osobnostním rysem většiny zkoumaných českých choreografů.

U kritéria *rodina* bylo sledováno, zda dotyční pocházejí z profesně umělecké rodiny, či nikoliv. Výsledkem u českého vzorku bylo, že pět expertů z takové rodiny pochází, další tři pocházejí z neprofesně uměleckého rodinného prostředí a dva pocházejí ze zcela uměním netknuté rodiny. Nicméně větší část českého vzorku pochází z profesně uměleckého rodinného zázemí a většina (8 z 10ti) pochází z jakéhokoliv uměleckého (amatérsky nebo profesně) rodinného zázemí. Rodina jako sociální skupina má na dítě silný vliv a je do jisté míry určující. Důkazem toho je i fakt, že jak přirozeně v tanečním prostředí vyrůstající I.H., narozená dvěma tanečníkům z povolání, tak umění se vzpouzející R.N., narozen do silně divadelní rodiny, se uměleckému vlivu rodiny nevyhli a nyní se pohybují na poli profesionálních tvůrců ČR.

Předměty s uměleckým zaměřením, či potenciálem, převažovaly v preferencích českého vzorku. Sedm z deseti dotazovaných uvedlo, že na základní škole vynikali a bavily je tyto předměty: výtvarná výchova, písemná tvorba, tělesná výchova, hudební výchova aj. Dané kritérium nám dokazuje, že většina českých tvůrců měla vhodné dispozice pro budoucí uměleckou kariéru, jež se projevovaly již na základní škole.

Devět z deseti respondentů se v dětství věnovalo hudbě, především hře na hudební nástroj a zpěvu. Kritérium *hudba* je silným vstupním parametrem pro budoucího tvůrce choreografa, neboť se u něj předpokládá znalost hudebních zákonitostí a obecně muzikálnost, což se u našich respondentů potvrdilo jako platné. Hudba je pro většinu z nich základním kamenem tvorby.

Všichni sledovaní čeští choreografové též studovali školu s uměleckým zaměřením, kde osm z nich studovalo školu se specificky tanečním zaměřením (jeden ji nedostudoval), jeden se zaměřením na uměleckou režii, a jeden na herectví. Tito dva poslední se též ani nepovažují za choreografy v pravém slova smyslu, nýbrž jeden za tvůrce, neboť tento pojem má širší záběr, a druhý za režijního tvůrce.

Kroužky jakožto volnočasové aktivity s uměleckým zaměřením sledované u českých expertů jsou přítomné a shodné u všech dotazovaných. Předpokládá se, že rodiče obecně dětem předkládají širokou škálu aktivit, což přispívá k osobnostnímu rozvoji na všech úrovních, ale nevypovídá to o tom, že by ty děti, jež navštěvují umělecky zaměřené kroužky, měly větší šanci stát se choreografy. Avšak devět z deseti našich expertů již od dětství navštěvovalo taneční kroužek. Dané kritérium není až tak silným předpokladem, přesto jej všichni dotazovaní splňují a tím jsou jejich vstupní podmínky ideálnější.

Na úrovni *impulsu k tanci* se jednotliví čeští tvůrci liší. Hodnotou 1 bylo hodnoceno, pokud daným impulsem k tanci byla konkrétní osoba – odborník. Váhou 0, pokud popud k tanci byl z vlastní iniciativy, přirozený, či jej zapříčinila jistá okolnost – situace. Pouze u pěti českých choreografů existoval impuls formou konkrétní osoby. Dané kritérium nepatří mezi silné parametry, které by určovaly ideálnější vstupní podmínky. Kritérium pouze podporuje vývoj osobnosti a dokumentuje to, že byl v dotyčném rozpoznán talent třetí osobou. Je nutné konstatovat, že objevení talentu může být způsobeno i štěstím (talent dotyčný má, ale není objeven třetí osobou). V širším kontextu však lze namítnout, že pokud dotyčný splňuje i ostatní kritéria,

například to, že pochází z umělecké rodiny a navštěvuje kroužky, vzrůstá pak také pravděpodobnost, že bude objeven.

Motivátorem/mentorem byla u osmi z deseti choreografů konkrétní osoba přímo související s tancem. Toto kritérium je na úrovni českého vzorku velmi shodným a lze soudit, že i zásadním pro budoucí kariéru tanečníků.

Kritéria: *sny/plány* a *idol/vzor* byla vyhodnocena jako ne příliš zásadní znaky vhodných vstupních podmínek. Ve výzkumu byla přesto ponechána z toho důvodu, aby verbálně doplnila a okomentovala oblast vstupních podmínek.

Kritérium *zlom choreografie* vyjadřuje, zda v životě tanečníků existoval zlom, či nikoliv (např. přirozený vývoj). Ve výsledném hodnocení byla kritériu vypočtena hodnota 0,3 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) váhového kritéria na úrovni českých tvůrců, neboť u většiny z nich zlom neexistoval. Shodným znakem tohoto kritéria je fakt, že sedm z deseti expertů se k tvorbě choreografie dostalo přirozenou postupnou cestou. Na základě šetření lze dedukovat, že námi stanovená váha u kritéria zlom v choreografii není určujícím kritériem, jež by umocňovalo ideálnost vstupních podmínek.

U posledního kritéria *zásadní příležitost* byla u českého vzorku choreografů zjištěna iniciativa z vnějšku jako převažující. Konkrétně šesti respondentům byla zásadní příležitost nabídnuta a čtyři další si ji vytvořili z vlastní iniciativy, mnohdy i z vlastních finančních prostředků. Ve výzkumu byla vlastní iniciativě přisouzena vyšší hodnota, neboť dotyční byli nuceni vynaložit větší úsilí na cestě k cíli. Výsledná hodnota váhového koeficientu dosahovala 0,45 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1).

Porovnání se zahraničními reformátory

V oblasti *vstupních podmínek* bylo nalezeno více porovnatelných kritérií mezi zahraničními reformátory a českými choreografy.

U kritéria *osobnost* byly zahraniční reformátoři na základě rysů, jež extrovertní typy vykazují, zařazeni právě k nim. Orientace psychické energie osobnosti takových lidí je soustředěna směrem ven a je otevřena pro vliv z vnějšku (Kraus a kol., 2009). Jelikož zahraniční tvůrci jsou především reformátoři, průkopníci, propagátoři nových myšlenkových směrů a tanečních technik, zakladatelé škol, pedagogové, organizátoři apod., lze dedukovat, že dotyční tvůrci vykazují rysy osobnosti extrovertního typu. V příloze č.3 (viz tab. č. 1) byl nalezen rozdíl průměrných váhových kritérií mezi

českými choreografy a reformátory 0,15, kde český vzorek měl o 0,15 bodu nižší výsledek. Z výzkumu vyplynulo, že společným znakem sledovaných vzorků je přítomnost extrovertismu ve větší, či menší míře. Lze konstatovat, že extrovertní rysy osobnosti jsou relevantní pro vykonávání profese choreografa

Rodinné zázemí sledovaného kritéria *rodina* bylo u zahraničních umělců zastoupeno pěti tvůrci s neprofesně uměleckým rodinným zázemím, třemi s rodiči jakožto umělci z povolání a dvěma ze zcela neuměleckého rodinného zázemí. V porovnávací tabulce byla přiřazována hodnota 0 u neprofesně umělecky založené rodiny. Z tohoto důvodu byl rozdíl mezi zkoumanými vzorky o 0,1 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) bodu nižší u zahraničních reformátorů. Pokud zhodnotíme celou situaci komplexněji, v obou případech, jak u českého, tak zahraničního vzorku, převládalo nějakým způsobem umělecké rodinné prostředí. Lze dedukovat, že umělecké rodinné zázemí je jedním ze základních parametrů ideálních vstupních podmínek do profesního světa umění.

I u kritéria *hudba* se vzorek zahraničních a českých tvůrců příliš nelišil. Rozdíl činil 0,15 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1), kde zahraniční vzorek vykazoval průměr koeficientu 0,75 a český 0,9. Rozdíl je zanedbatelný a umožňuje nám dojít k premise, že oba sledované vzorky byly od dětství vedeny k hudbě a své hudební předpoklady dále kreativně zužitkovaly v budoucí tvůrčí kariéře.

Při porovnávání kritéria *škola* je zřejmé, že studium uměleckého oboru je častým a opakovaným jevem pozorovaným jak na úrovni českých choreografů, tak na úrovni zahraničních reformátorů tance. U obou sledovaných případů převažuje studium umělecky zaměřené školy. Rozdíl mezi případy je o 0,1 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) nižší u zahraničních reformátorů, neboť jeden z nich nevystudoval žádnou uměleckou školu. Lze konstatovat, že kritérium škola je směrodatným znakem a umělecky zaměřený studijní obor vhodným až žádaným parametrem pro ideální vstupní podmínky pro práci choreografa.

Na úrovni volnočasových aktivit s uměleckým zaměřením se oba vzorky shodují dokonce na 100%, u obou vzorků výsledná hodnota váhového koeficientu dosahovala 1 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). Jak český, tak zahraniční vzorek byl od dětství veden k umění. Vstupní podmínky obou vzorků jsou u kritéria kroužky zcela shodné. Z výzkumu lze odvodit, že kroužky jsou rozhodně jedním z nejshodnějších kritérií

v oblasti vstupních podmínek, avšak nikoliv jednoznačně určujícím pro kariéru choreografa.

U kritéria *impuls k tanci* na úrovni zahraničních reformátorů převažovala hodnota 0, neboť pouze tři experti byli tzv. objeveni odborníkem. Dle našeho hodnocení se tak daný vzorek dostal na finální hodnotu váhového koeficientu 0,3 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) a český vzorek na hodnotu 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) z celkové možné váhy o hodnotě 1. Rozdíl mezi českým a zahraničním vzorkem je 0,2 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). Tedy oba sledované případy se do jisté míry shodovaly v tom, že jejich impulsy k tanci byly různé, a nepřevažoval impuls formou objevitele talentu. I přes nepřítomnost objevitele odborníka jsou daní experti považováni za nejlepší české choreografy a zahraniční reformátory, aniž by byla ovlivněna míra ideálních vstupních podmínek.

Váhový koeficient u kritéria *Motivátor/mentor* byl považován za velmi nadprůměrný, neboť čeští tvůrci se dostali na hodnotu 0,8 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1) a zahraniční na hodnotu 0,9 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). U obou případů byl přítomen motivátor v podobě taneční, či umělecky založené konkrétní osoby. Rozdíl mezi případy byl pouze 0,1 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1). Lze dedukovat, že pro ideální vstupní podmínky je daný motivátor silným parametrem pro budoucí rozvoj kariéry tanečníka/choreografa.

Při komparaci vzorků u kritéria *zlom choreografie*, kde byla sledována existence či neexistence zlomu, bylo zjištěno, že jak čeští, tak zahraniční experti se pohybovali na nízkých průměrech váhových koeficientů, což dokazovalo skutečnost, že v jejich životě zlom neexistoval a přechod z tanečníka do role choreografa proběhl tzv. „ruku v ruce“. Rozdíl mezi případy byl 0,1 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1), kde českému vzorku byl vypočítán průměr 0,3 a zahraničnímu 0,4. Oba vzorky se shodovaly v tom, že jejich „zlom“ v cestě za choreografickým řemeslem nebyl zlomem, nýbrž přirozeným procesem. Z výzkumu lze konstatovat, že u daného kritéria nelze jednoznačně říci, která ze stanovených vah má vyšší hodnotu, neboť jak český, tak zahraniční vzorek choreografů se shoduje ve výsledcích opačných hodnot, než které byly určeny jako relevantní pro dané kritérium.

Posledním sledovaným kritériem bylo kritérium *zásadní příležitost*. V dohledaných informacích u zahraničních expertů převažovala vlastní iniciativa nad iniciativou z vnějšku, což bylo hodnoceno váhou 1. U českého vzorku tomu bylo

naopak, tedy převažovala vnější iniciativa (nabídnutí spolupráce aj.). Pravděpodobně to bylo způsobeno faktem, že vybraní zahraniční umělci žili v době, kdy právě probíhala reforma na významu ztrácejícího baletu a dotyční cítili silnou vnitřní touhu bojovat proti konvencím a svobodně se vyjadřovat. I přes rozdíl vzorků, který byl pouhých 0,15 (viz Příloha č. 3, tab. č. 1), kdy čeští autoři dosahovali 0,45 a zahraniční 0,6, nenalzáme u tohoto kritéria vzájemnou shodu mezi jednotlivými případy.

Kriteriální oblast: Proces tvorby (viz Příloha č. 3, tab. č. 2)

Kriteriální oblast procesu tvorby se svým výsledným koeficientem 0,65 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2) je o něco výše nad průměrem. Na výstupy tvorby expertů mají vliv nejen vstupní kritéria, ale i postup tvorby.

Znakem s nejvyšším koeficientem je *rituál* s výslednou hodnotou 0,9 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2). Většina choreografů (8 z 10) byla hodnocena váhou 1 jak za přítomnost rituálu, jež se přímo týká tvůrčího procesu, tak za přítomnost denního rituálu. Ve výpovědích respondentů se opakovaly rituály jako: režim, disciplína, rozcvičení tanečníci, sjednocení skupiny, vlastní příprava aj. Někteří choreografové uvedli, že mají jisté rituály před premiérami, jako např. neholení se, stejné sako na všechny premiéry, strach a obavy. R.N., tvůrce pocházející ze silně divadelně založené rodiny, ctí tzv. divadelní tradice (např. nepokládá si boty na divadelní stolec před představením, na generálních zkouškách se netleská apod.). R.N. a Y.A.D. mají jako jeden z rituálů osobní fyzický kontakt – podání ruky s umělci, spolupracovníky, či dokonce i s diváky. Šest expertů nezačne den bez kávy. Dvěma choreografům byla přiřazena váha 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2) z důvodu chybějícího osobního denního rituálu. U všech ostatních rituály přítomné byly, u některých byly dokonce proměnlivé vlivem okolností, jako např. destinace, životní etapa. I přesto, že znak rituál vykazoval nejvyšší výsledný koeficient ze všech kritérií v oblasti procesu tvorby, lze konstatovat, že zásadním způsobem neovlivňuje tvůrčí proces jednotlivců, nýbrž slouží k uklidnění. Díky rituálům tvůrci překonávají nervozitu a strach z neznámého.

Dalšími kritérii s velmi vysokým váhovým koeficientem byly: *práce v týmu a představa vs. výsledek*. U obou z uvedených znaků vychází průměrný váhový koeficient všech expertů 0,7 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2). Z této skutečnosti je možné usuzovat, že většina choreografů se nechává obklopovat týmem a spolupracuje s ostatními tvůrčími

složkami na úrovni především vlastní tvorby, nikoliv když je tento jev nutný z důvodů okolností – zakázka. Čtyři respondenti preferují tvorbu, kde si vše mohou určovat a rozhodovat sami, tzn. nepotřebují kolem sebe tým. Zbýlých šest tvůrců přizývá tým, ale zdůrazňují důležitost schopnosti komunikace a respektu jedné složky vůči druhé. Všichni respondenti, ať vyčteně, či skrytě vypověděli, že mají při své práci hlavní rozhodující slovo, ale někteří svou vizi realizují raději sami, jiní ve spolupráci. Lze usuzovat, že pro práci choreografa je nevyhnutelné pracovat v tvůrčím týmu a do jisté míry je důležité, umět se obklopit vyhovujícím týmem, jenž odpovídá individuálním požadavkům každého choreografa.

Druhým kritériem s výsledkem 0,7 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2), byla *představa vs. výsledek*, kde šest expertů je v rámci podmínek do jisté míry spokojeno s výsledkem práce, což bylo sledovaným znakem, hodnoceným váhou 1. Výsledek práce našich expertů je buďto totožný s prvotní představou, nebo ji dokonce předčí. Dva choreografové svou představu tzv. rozvíjejí a zpětně nekontrolují, tedy nedokáží říci, do jaké míry je shodná s výsledkem. Těmto byla přisouzena váha 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2). Názory choreografů na výsledek vlastní tvorby jsou pozitivní, ač zmínili, že na premiéře vidí věci, které by bylo dobré udělat jinak, dokonce někdy je vidí až po několika reprízách. Dva experti jsou velice kritičtí ke své práci, a dokonce jeden z nich uvedl, že „nedokáže naplnit svou představu“ a jeho reakce na výsledek je vždy negativní. Avšak sám choreograf také uvedl, že jeho nejslabší stránkou osobnosti choreografa je nízké sebevědomí a sebedůvěra, z čehož tato nespokojenost s výsledkem práce pramení. Kdyby jeho práce nebyla dobrá, nepatřil by dotyčný mezi choreografy s nejvyšším koeficientem v oblasti výstupů tvorby a nepatřil by mezi naše nejúspěšnější choreografy. Spokojenost je znakem odvedené práce, je pouze tzv. měkkým kritériem. Ukazuje na to, zda tvůrci považují svou práci za finální a kvalitní, ale dá se říci, že jsou spokojeni i tehdy, pokud jsou spokojeni spolutvůrci, tanečníci a především pak klienti, nebo diváci.

Zbývá tři kritéria: *choreografie vs hudba, postup tvorby a tvorba s tanečníky* se všechna pohybovala v průměru na hodnotě 0,5 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2) váhového koeficientu, současně patřila mezi nejnižší průměrné váhy dané sledované oblasti.

L.V. získala v oblasti procesu tvorby výsledný váhový koeficient 1, tzn. že u všech jednotlivých kritérií se rovnala stanovenému ideálu.

Naopak hodnota 0,25 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2) byla vypočtena J.H., jež měl váhu 0 u těchto kritérií: *choreografie vs. hudba, tvorba s tanečníky a práce v týmu*. Když J.H. ještě tvořil, používal pro svou vlastní tvorbu již hotovou hudbu. Choreograf při tvorbě neměl předem jasnou představu, nýbrž hrubou, kterou dále rozvíjel, a zpětně nekontroloval, do jaké míry je shodná s výsledkem, na což navazuje i další kritérium, a tím je tvorba s tanečníky. J.H. svou hrubou představu zhmotňoval na sále s tanečníky, ze kterých při tvorbě vycházel. Bylo pro něj důležité tzv. napojení na tanečníky. Choreograf také upřednostňoval samostatnou tvorbu nad spoluprací. Neznačená to, že by vůbec nespolečně pracoval, avšak byla mu bližší samostatná práce.

Lze soudit, že v rámci oblasti procesu tvorby tvoří naši respondenti zcela rozdílně a nelze přesně určit, zda má větší váhu hodnota 1, či 0. Kritérium lze však použít jako doplňující a podporující k dosažení cíle.

Hodnocení jednotlivých kritérií českých choreografů

U kritéria *choreografie vs. hudba* bylo zjištěno, že celkem pro pět choreografů je základem hudba, do které následně choreografují pohyb. Dva tvůrci používají opačný postup, kdy nejdříve choreografují pohyb, do kterého vkládají a přizpůsobí hudbu. A tři choreografové využívají oba předchozí postupy, které kombinují v závislosti na daném projektu. Lze dojít k závěru, že u našich respondentů je nejčastějším postupem při tvorbě první uvedený, kde základním kamenem je hudba, jež má určující funkci, do které je následně vkládán pohybový obsah. U téhož kritéria bylo zjišťováno, zda dotyční používají hotovou, či komponovanou hudbu. Výsledkem je, že čtyři experti využívají hotovou hudbu, čtyři si nechávají hudbu komponovat a pouze dva kombinují obě varianty. Nelze tedy obecně říci, zda je jeden, či druhý způsob výhodnější, či častěji využívaný. Dle výsledků z rozhovorů lze konstatovat, že zásadní vliv na volbu hudební předlohy má zadání. Neboť bude-li potřeba vytvořit číslo za komerčním účelem, hudba bude s největší pravděpodobností hotová a určena klientem. Bude-li se jednat o divadelní muzikálové (neautorské) představení, opět bude hudba dána, avšak aranžmá⁷⁹ lze po vzájemné konzultaci s ostatními tvůrčími složkami – režisér, dirigent aj., upravovat. Bude-li se jednat o tvorbu vlastního projektu, volba hudební předlohy bude čistě v rukou choreografa, jenž má pro daný projekt hlavní slovo. Lze předpokládat, že bude vycházet z vlastních preferencí a zkušeností.

⁷⁹ Aranžmá – úprava skladby pro určené nástrojové nebo pěvecké obsazení (Kraus a kol., 2009).

U kritéria *postup tvorby* bylo zjišťováno, zda mají tvůrci při přípravě choreografie jasnou, či hrubou představu o choreografii, o pohybovém obsahu a o situacích, jež chtějí ztvárnit. Celkem čtyři dotazovaní mají jasnou představu, dva hrubou představu a u dalších čtyř je představa proměnlivá, a to opět v závislosti na projektu. Současně bylo zjištěno, že společným znakem všech předních českých choreografů je fakt, že prvotní a směřovací pro postup tvorby je téma, od kterého se odvíjí vše ostatní.

U kritéria *tvorba s tanečníky* lze dospět k závěru, že tři choreografové tvoří až s tanečníky na sále, dva mají předem z větší části připravenou choreografii i pohybový obsah a na sále tvoří víceméně jen sólové a párové části díla; dva jsou jen částečně připraveni, dotvářejí a dále rozpracovávají na sále; dva pracují různě v závislosti na souboru, se kterým pracují (vlastní vs. cizí) a jeden přístupy mění v závislosti na projektu. U daného kritéria je tedy zřejmé, že každý z tvůrců tvoří zcela jiným způsobem a neexistuje jeden funkční přístup, nýbrž existuje jich pět a více. Avšak všichni odborníci se shodli v tom, že při tvorbě vycházejí z tanečníků v tom smyslu, že vycházejí z typů osobností, z jejich schopností, dovedností, pohybových kvalit a dle toho jsou tanečníci obsazováni a dle toho choreografové naplňují své představy.

U kritéria *představa vs výsledek* bylo sledováno, do jaké míry se liší výsledek od původní představy. Tři experti uvedli, že se jejich představa od výsledku liší, stejný počet uvedl, že jsou totožné a čtyři uvedli, že svou představu rozvíjejí, aniž by původní podobu zpětně kontrolovali, nebo je původní představa tak obrazná, že je vlastně neporovnatelná s výslednou choreografií. Přístupy choreografů jsou i v tomto znaku rozdílné. Avšak šest tvůrců je s výsledkem spokojeno, u dvou je spokojenost různá a dva spokojeni nebývají.

Velmi shodným kritériem je *rituál*, kde se osm respondentů shoduje na tom, že je pro ně důležitá příprava – tanečníků, jich samotných, skupiny apod. Polovina respondentů též přiznala, že den nezačne bez kávy.

Posledním sledovaným kritériem v oblasti procesu tvorby je *práce v týmu*. Všichni tvůrci se shodují na tom, že v týmu do jisté míry pracují, neboť je to často nevyhnutelný postup, avšak čtyři z nich, pokud si mohou vybrat, preferují samostatnou práci. Současně uvedli, že potřebují mít hlavní rozhodující slovo.

Porovnání se zahraničními reformátory

Společným znakem českých a zahraničních reformátorů v oblasti *postupu tvorby* a jediným pozorovatelným jak u českého, tak zahraničního vzorku, je kritérium *choreografie vs. hudba*.

Bylo sledováno, zda dotyční pro svou tvorbu využívají hudbu komponovanou, či hotovou. Bylo zjištěno, že vzorek českých choreografů kombinuje ve stejném zastoupení dva přístupy, a tedy práci s hotovou i komponovanou hudbou. Kdyžto u zahraničního vzorku převažuje s počtem šest hudba komponovaná. V dnešní době je totiž k dispozici nepřehledné množství hotových skladeb nejrůznějších hudebních žánrů, jež mají dnešní choreografové možnost využívat prostřednictvím aplikací jako Spotify, iTunes; sociálních sítí jako Youtube, Facebook apod. a jež reformátoři 20. století k dispozici neměli. Lze tedy předpokládat, že pokud chtěli být jiní a originální, bylo třeba si taneční hudbu nechat komponovat.

Druhým nejpočetněji zastoupeným byl v případě reformátorů tzv. experimentální přístup, kde bylo využíváno různých metod a experimentů, např. hotová hudba od klasických skladatelů, komponovaná hudba, práce bez hudby, tanec na mluvené slovo apod. Zde se projevuje souboj reformátorů s konvencemi, jež vzorek českých choreografů řešit nemusí, avšak i mezi českými tvůrci se najdou tací, kteří též s hudbou experimentují. P.S. a J.B. v rozhovoru popsali, že mnohdy tvoří na jinou hudbu – pro navození atmosféry, situace, emoce – která ve finální podobě tanečního díla nikdy nezazní. Někdy je nahrazena originální hudbou pro dané dílo, nebo není hudby užito vůbec. L.V. též tvoří na mluvené slovo, tedy i mezi našimi českými choreografy se objevují experimentální snahy v tvůrčích přístupech.

Zahraniční vzorek reformátorů tak u kritéria *choreografie vs. hudba* z celkové hodnoty 1 získal 0,75 (viz Příloha č. 3, tab. č. 2), kdežto vzorek českých choreografů 0,5. Větší váha byla přisouzena tam, kde tvůrci pracují s komponovanou hudbou, a to proto, že choreografii dodává větší autenticity a zvyšuje její uměleckou hodnotu. Dílo je pak jedinečné svého druhu. V příloze č. 3 se český vzorek choreografů liší o 0,25 (viz. tab. č. 2). Lze konstatovat shodnost ve využívání komponované a hotové hudby a existenci experimentálních přístupů k práci s hudbou jak u českých, tak zahraničních tvůrců.

Komentář k výzkumným otázkám

Byly stanoveny čtyři výzkumné otázky, na které byly hledány odpovědi.

1. Je možno vymežit shodné znaky v životě vybraných českých a zahraničních osobností předtím, než se stali úspěšnými choreografy?

V souvislosti s první danou otázkou bylo shledáno, že existují shodné znaky v životě českých i zahraničních expertů předtím, než se stali úspěšnými choreografy. Z výzkumu vyplynulo, že společným znakem sledovaných vzorků je přítomnost extrovertismu ve větší, či menší míře. Lze konstatovat, že extrovertní rysy osobnosti jsou relevantní pro vykonávání profese choreografa. Dalším základním parametrem ideálních vstupních podmínek je umělecké (profesně i amatérsky) rodinné zázemí. Oba sledované vzorky byly též od dětství vedeny k hudbě, neboť muzikálnost a znalost hudebních zákonitostí je pro povolání choreografa povinností. Dalším shodným kritériem bylo vzdělání uměleckého, nejen tanečního, charakteru a fakt, že všichni sledovaní v dětství navštěvovali kroužky s uměleckým zaměřením. V neposlední řadě byla zjištěna přítomnost motivátora, či mentora v životě většiny našich expertů. Vzorky se shodovaly i v tom, že v jejich kariéře neexistoval zlom, kdy se z tanečníků stali choreografy, nýbrž tato transformace probíhala přirozeným procesem tzv. „ruku v ruce s tancem“.

2. Jaké jsou funkční tvůrčí postupy a metody využívané u českých a zahraničních choreografů?

Funkční tvůrčí postupy a metody byly sledovány v oblasti proces tvorby, konkrétně u kritérií: práce s hudbou, postup tvorby, tvorba s tanečníky, představa vs. výsledek, rituál a práce v týmu. Bylo zjištěno, že pro tvorbu českých choreografů je prvotní a směrodatné téma a zadání, od kterých se odvíjí vše ostatní. Většina českých choreografů postupuje tak, že základním kamenem je hudba, jež má určující funkci a do které je až následně vkládán pohybový obsah, avšak objevuje se i opačný postup. V rámci tvorby s tanečníky bylo zjištěno, že každý z tvůrců tvoří zcela jiným způsobem a že neexistuje jeden funkční přístup, nýbrž že jich je minimálně pět. Avšak všichni experti při tvorbě vycházejí z tanečníků ve smyslu typu osobnosti, schopností, dovedností, pohybových kvalit aj. a podle toho jsou tanečníci do rolí obsazováni a dle tohoto tvůrce naplňují své představy. Taktéž je pro všechny české respondenty jakýmsi rituálem každodenní příprava, ať už tanečníků, jich samotných, skupiny apod. Přístupy

zahraničních tvůrců byly více experimentální, např. tzv. metodou náhody, kdy choreograf losuje z nadepsaných lístečků pohyby různých částí těla, z jiných lístečků zase různé směry, a tím vzniká pohybový obsah choreografie. Experimentují i např. tak, že je vytvořen zvlášť tanec a zvlášť hudba, společně se poprvé setkají až na premiéře. I mezi českými tvůrci lze najít snahy o experiment, kdy např. tvoří na jinou hudbu, než je ve finální podobě tanečního čísla použita, a to především z důvodu navození atmosféry, emocí, či pro větší inspiraci. Někteří choreografové mají jasnou představu a jiní zase hrubou. Někteří hledají situace a obrazy, jiní zase detaily. Někteří postupují vždy stejným způsobem, jiní metody mění. Postupů a metod může být nekonečně mnoho, záleží jen na choreografovi samotném, které zvolí a které budou vyhovovat jemu samotnému, či budou nejvhodnější variantou pro zpracování daného tématu.

3. Je možno určit, která kritéria ovlivňují výstupy tvorby českých choreografů?

Lze konstatovat, že na výstupech tvorby našich choreografů mají podíl jak kritéria z oblasti vstupních podmínek, tak kritéria procesu tvorby. Velmi silný vliv má na choreografy výstupy taneční sféra, ve které se dotýčný pohybuje. Od tohoto se odvíjí jak finanční ohodnocení, tak množství a typ projektů.

4. Jaké názory a postoje vyjadřují čeští choreografové na téma česká taneční scéna?

Postoje a názory choreografů na českou taneční scénu se v mnohém shodovaly. Většina respondentů velmi silně vnímá finanční podhodnocenost. Byla zmíněna i mnohá jiná závažná témata, jako např. že česká taneční kritika určuje, co se lidem má, či nemá líbit, což má za důsledek hned další problematiku, kterou je fakt, že běžní lidé na tanec chodit nechtějí. Byl zmíněn i nízký kredit profese tanečníka ve společenském žebříčku, nebo rozpolcenost taneční scény na tzv. taneční „tábory“, mezi kterými panuje nevraživost a rivalita. Bez povšimnutí by neměla zůstat ani problematika systému školství, nebo nízká konkurence. Přesto všechno více než polovina dotazovaných uvedla, že v ČR máme výborné talentované umělce, jejichž problémem je, že se „neumějí prodat“ a bojí se být sami sebou.

6 Závěr

Téma „Porovnání tvůrčích přístupů při tvorbě taneční kompozice“ bylo zvoleno nejen pro přiblížení taneční, a především pak tvůrčí problematiky široké veřejnosti, ale také pro nalezení souvislostí mezi tvůrčími přístupy vybraných choreografů, ze kterých by bylo možné vycházet při vlastní tvorbě. Téma bylo současně zajímavé i z toho důvodu, že prozatím nebyla zpracována diplomová práce, která by se zabývala stejnou, či podobnou problematikou, tedy komparací tvůrčích choreografických přístupů. Bylo výzvou stát se tvůrcem nové badatelské oblasti, jež skýtá ještě mnoho neobjeveného.

Cílem diplomové práce bylo najít shody a rozdíly v tvůrčích přístupech vybraných zahraničních a českých autorů tanečních choreografií. Byl zvolen kvalitativní výzkum a jako hlavní výzkumná metoda kazuistika, konkrétně komparativní studie, která společně s dotazovaným šetřením formou polostrukturovaného (hloubkového) rozhovoru, prováděného s vybranými odborníky z oboru choreografie, porovnávala dva případy mezi sebou – české choreografy se zahraničními reformátory.

Lze konstatovat, že ideální vstupní podmínky mohou společně s vrozeným talentem a uměleckým duchem predikovat vhodné vstupní parametry pro kariéru choreografa. Též lze obecně říci, že však neexistuje jeden funkční tvůrčí přístup, nebo přístup, který by byl více funkční než ostatní, ale je jich nespočetně mnoho, závisejí na choreografových preferencích, zkušenostech, a především pak na typu projektu a zadání, podle kterých bude zvolen vhodný postup. Na výstupy tvorby mají přímý vliv vstupní podmínky, stejně tak proces tvorby. Bylo zjištěno, že zásadním způsobem se na produkci choreografovy práce podílí i taneční sféra, ve které se dotyčný pohybuje. Nejzásadnějším pro tvorbu choreografa je však zadání, téma a hudba, ze kterých vychází vše ostatní.

Z práce vyvstávají zajímavé otázky, které by mohly být dalšími podněty hodnými probádání. Týkají se především taneční problematiky. Problém financování tanečníků a jejich postavení ve společenském žebříčku jsou velmi aktuální témata, mezi tanečníky dnes a denně řešená. Zajímavé by mohlo být i zkoumání hlavní příčiny problematiké divácké návštěvnosti tanečního umění v Česku.

Přehled použitých zdrojů

1. BADINKA, V. *Bob Fosse a jeho choreografická tvorba*. Praha: 2010. 32 s. Bakalářská práce na AMU. Vedoucí BP prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph. D.
2. BALAŠ, R. *Tance 20. století*. Olomouc: Hanex, 2003. ISBN 80-85783-40-1.
3. BEAUMONT, C. W. *Michel Fokine & his ballets*. NY: Dance Horizons, c1981. 170s. ISBN 0-87127-120-6.
4. BONNET – ŠENKOVÁ. *Současné trendy v moderním tanci ve Francii a jejich využití v tréninkovém systému profesionálních tanečníků*. Bakalářská práce na HAMU. Vedoucí práce Doc. Ivanka Kubicová.
5. BREMSER, M., SANDERS, L. *Fifty contemporary choreographers*. 2. edition. London: 2010. ISBN 978-0-415-38082-9.
6. COHEN, S. J. *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*. USA: Wesleyan University Press, c1969. 112s. ISBN 0819560030.
7. COHEN, S. J. *International Encyclopedia of Dance*. Vol 4. New York: 2004.
8. CUTCHER, J. BOB FOSSE. *The Library of American Choreographers*. 1. vydání. New York: The Rosen Publishing Group, Inc, 2006. 37 s. ISBN 1-4042-0446-6.
9. ČERVINKA, M. *Jan Hartmann*. Praha: 2011. Absolventská práce na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy. Vedoucí práce Mgr. Gabriela Genzerová.
10. FANGEROVÁ a kol. *Scénografie 58: Tanec a výtvarné umění*. Praha: Divadelní ústav, 1983. ISBN 80-7008-011-6.
11. FOKINE, M. *Memoirs of a ballet master*. London: Constable & Company Limited, c1961. 465s.
12. GAVORA, P. *Úvod do pedagogického výzkumu*. Brno: Paido, 2010. ISBN 978-80-7315-185-0.
13. GOTTFRIED, M. *All His Jazz / The life and death of Bob Fosse*. 1. vydání. New York: Da Capo Press edition, 1990. ISBN 0-306-81284-3.
14. GRAHAM, M. *Blood Memory*. Doubleday, 1991. 288s. ISBN: 0-385-26503-4.
15. GREMLICOVÁ, D. *Taneční umění na scénách Nového uměleckého divadla v Praze. (1888-1938)*. Praha: 2002, s. 88.

16. HENDL, J. *Přehled statistických metod*. Praha: Portál, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-262-0200-4.
17. HENDL, J. *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál, s. r. o., 2012. ISBN 978-80-262-0219-6.
18. JANATOVÁ, S. *Marta Graham a její taneční technika*. Praha: 1988. Diplomová práce na AMU. Vedoucí DP doc. Ivanka Kubicová.
19. JEBAVÁ, J. *Kapitoly z dějin tance*. Praha: Karolinum - nakl. UK, 1998. ISBN 80-7184-620-1.
20. JUHÁSOVÁ, A. *Historie „scénického“ tance v Brně*. Brno, 2009. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Kristýna Bobáková, Ph.D.
21. KLOUBKOVÁ, I. *Výrazový tanec v ČSR Praha, Brno (1918-1945)*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989.
22. KODET, J. *Využití současných trendů ve výuce moderního tance*. Praha: 1991. Diplomová práce na AMU. Vedoucí práce doc. Ivanka Kubicová.
23. KOHÚTOVÁ, V. *Africký tanec*. Praha: 2011. 10. s. Diplomová práce na UK FTVS. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jana Černá.
24. KOLEKTIV AUTORŮ. *Gymnastika*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1733-6.
25. KUPCOVÁ, S. *Choreografická tvorba a herectví*. Praha: 2010. Bakalářská práce na AMU. Vedoucí BP MgA. Elvíra Němečková, PhD.
26. KRAUS, J. a kol. *Slovník cizích slov A – Ž*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1415-3.
27. KREJČOVÁ, E. *Emil Jacques – Dalcrose, iniciátor novodobého výrazového tance*. Praha: 1995. Diplomová práce na AMU. Vedoucí diplomové práce doc. Ivanka Kubicová.
28. KRÖSCHLOVÁ, J., *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964. 268+40s.
29. KRÖSCHLOVÁ, J., *Výrazový tanec*. Praha: IPOS-ARTAMA Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2002. ISBN 80-7068-106-3.
30. KURTH, P. *Isadora: A Sensational Life*. Little. USA: Brown and Company, 2001. ISBN 0-316-50726-1.

31. LIŠKA, V. *Doctorandus (Průvodce budoucích Ph.D.)*. Praha, 2004.
32. MARKOVIČOVÁ, O. *Dejiny tanca a baletu: pre 5.-8. ročník hudobnej a tanečnej školy a pre 3. a 4. ročník tanečných oddelení na konzervatóriach*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985. 92s.
33. MARTINOVÁ, M. *Scénografie 58: Tanec a výtvarné umění*. Praha: Divadelní ústav, 1983. ISBN: 80-7008-011-6.
34. MINTON, S. C. *Choreography: a basic approach using improvisation*. USA: Human Kinetics Publishers, 1986. ISBN 0-87322-071-4.
35. MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. Praha: Grada, 2006. ISBN 80-247-1362-4.
36. MLÍKOVSKÁ, J. *Vybrané kapitoly o choreografii*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. 63s.
37. MLÍKOVSKÁ, J. *Vyprávění o tanci na jevišti*. Praha: NIPOS-ARTAMA, 2009. ISBN 978-80-7068-231-9.
38. NÁVRATOVÁ, J., VAŠEK, R. a kol. *Tanec v České republice*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010. ISBN 978-80-7008-241-6.
39. NOSÁL, Š. *Choreografia ľudového tanca*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984.
40. NOVERRE, J. G. *Listy o tanci a baletch*. Praha: Družstvo Dílo přátel, 1945. Publikace č. 18.
41. NOVOTNÁ, V. a kol. *Gymnastika jako tvůrčí akt*. Praha: Karolinum - nakl. UK, 2012. ISBN 978-80-246-2116-6.
42. PASTOROVÁ, A., *O choreografii (studijní materiál pro školení choreografů)*. Osvetový ústav. Bratislava 1978
43. PAYNE, H. *Kreativní pohyb a tanec*. Praha: Portál, s. r. o., 1999, 2011. ISBN 978-80-7367-887-6.
44. PETIŠKOVÁ, L., VANGELI, N. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha, 2005.
45. RYBÍNOVÁ, N. *Taneční směry koncem 19. století a začátkem 20. století*. Studijní materiál pro lektory tanečních kurzů a seminářů

46. STUPECKÁ, K. *Minimalismus, invence v současné taněční tvorbě*. Praha: 2015. Diplomová práce na HAMU. Vedoucí diplomové práce: Mgr. Bohumíra Eliášová Ph. D.
47. STROUHALOVÁ, M. *Tanec v umění antického Řecka*. Praha: 2011. Diplomová práce na UK FF. Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Iva Ondrřejová, Csc.
48. ŠTÁVOVÁ, H. *Hudba v choreografii. Interakce tance a hudby s využitím pohybových senzorů*. Praha: 2015. Diplomová práce na AMU. Vedoucí DP prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph. D.
49. ŠVARŤÍČEK, R., ŠEDOVÁ, K. A KOL. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. 2. vydání. Praha: Portál, 2004. ISBN 978-80-262-0644-6.
50. VAUGHAN, D. *Merce Cunningham Fifty years aperture*. I.edition. New York: 1997. ISBN 0-89381-624-8.
51. VEVERKOVÁ, K. *Choreografie a její výuka*. Praha: 2007. Diplomová práce na HAMU. Vedoucí diplomové práce Mgr. Mirka Eliášová.
52. VŠETIČKOVÁ, V. *Tanec jako projev zbožnosti*. Praha: 2007. Diplomová práce na UK KTF. Vedoucí diplomové práce Tomáš Mrňávek, Th. D.

Elektronické zdroje

1. CARTER, CURTIS L., *Somaesthetics and Dance*. Contemporary pragmatism 12, 2015, [online], Vol. 12 Issue 1, p100-115, 16p. [cit. 26.03.2016], www.web.ebscohost.com, ISSN: 15723429
2. ČESKÁ TELEVIZE. *Bob Fosse*. [online], 1996-2016, [cit. 13.10.2016]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/bob-fosse/>
3. DANCE MAGAZINE. *Tomorrow and the Martha Graham Company*. Dance Media LLC, 2016. [online], [cit. 20.03.2016].
4. 331 DANCE STUDIO OLOMOUC. *Contemporary dance*. [online], [cit. 01.09.2016]. Dostupné z: <http://www.331.cz/tanecni-styly/contemporary-dance/>
5. DORIS HUMPHREY SOCIETY. *Bibliography* [online]. Illinois, 2016 [cit. 22.9.2016]. Dostupné z: <http://www.dorishumphrey.org/the-early-years/>
6. FOSSE, B. *Fosse*. [online], [cit. 12.10.2016]. 1994-2003. Dostupné z: http://www.fosse.com/features/fosse_an_introduction.html

7. CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION. *The foundation* . [online], [cit. 24.10.2016]. Dostupné z: <https://gulbenkian.pt/en/>.
8. HERING, D. *Tomorrow and The Martha Graham Company*. Dance magazine, 2011, [online], Vol. 79 Issue 7, p28-33. [cit. 03.04.2016]. Dostupné z: http://dancemagazine.com/news/Tomorrow_and_the_Martha_Graham_Company/
9. JIŘÍ KYLIÁN. *Existence*. [online], [cit. 07.11.2016]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/existence/>.
10. JUDITH LYNNE HANNA. *Biography*. [online], [cit. 23.10.2016]. Dostupné z: <https://judithanna.com/biography/>
11. KONZERVATOŘ DUNCAN CENTRE. [online], [cit. 09.09.2016]. Dostupné z: <http://www.duncancentre.cz/skola/nova-file-page/>
12. MARTA GRAHAM. *Marta Graham*. [online], [cit. 03.04.2016]. Dostupné z: <http://marthagraham.org/about-us/our-history/>
13. MASON, PAUL H., *Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice*. Research in Dance Education, 2012, [online], Vol. 13, No. 1. p5-24. [cit. 26.03.2016], www.webofknowledge.com, ISSN: 1464-7893.
14. MOLNÁR, Z. *Úvod do základů vědecké práce*. [online], [cit. 25.11.2016]. Dostupný z: www.utb.cz/file/22670_1_1/
15. MICHEL FOKINE. *Biography*. [online], [cit. 01.09.2016]. Dostupné z: <http://www.michelfokine.com/id4.html>
16. MICHEL FOKINE. *Biography*. [online], 2003-2007, [cit. 01.09.2016]. Dostupné z: http://www.abt.org/education/archive/choreographers/fokine_m.html
17. MUSICAL MEDIA. *Pavel Strouhal*. [online], [cit. 10.11.2016]. Dostupné z: <http://www.musicalmedia.cz/tvurci/pavel-strouhal:all.htm>
18. NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ. *Příspěvková organizace statutárního města Ostrava* [online]. 2016 [cit. 28.11.2016]. Dostupné z: <http://www.ndm.cz/cz/osoba/2319-kylian-jiri.html>
19. ONLINE OXFORD DICTIONARY. *Twerk*. [online], [cit. 01.07.2016]. Dostupné z: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/twerk>
20. PAUL LOVE. [online], [cit. 02.11.2016]. Dostupné z: <http://www.paullove.portfoliobox.me/writing-editing>

21. PŘEKLADAČ GOOGLE. [online], [cit. 13.10.2016]. Dostupné z:
<https://translate.google.cz/>
22. SLOVNIK CIZICH SLOV. [online], [cit. 05.07.2016]. Dostupné z:
<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/>
23. TANEC; *Britský seriál o historii tance, díl 1-8* [dokumentární seriál]. Režie Geof Dunlop. Velká británie, 1993.
24. TANEČNÍ DIVADLO. *O současném tanci a tanečním divadle*. [online], [cit. 06.11. 2016]. Dostupné z: <http://tanecnidivadlo.com/o-soucasnem-tanci-tanecnim-divadle>
25. THEATRO MELI. *Isadora – When She Danced*. [online], [cit. 03.04.2016]. Dostupné z: <http://www.theatromeli.com/greek-theatrical-plays/izantora-when-she-danced-en.html>
26. TRINITY LABAN CONSERVATOIRE OF MUSIC AND DANCE. *History*. [online]. London [cit. 09.10.2016]. Dostupné z:
<http://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/overview/history>.
27. WIKIPEDIA. *Tanec*. [online], [cit. 26.03.2016]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/wiki/Tanec>
28. WIKIPEDIA. *Isadora Duncanová*. [online], [cit. 26.03.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Isadora_Duncanová
29. WIKIPEDIA. *Ken Russel*. [online], [cit. 02.04.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Ken_Russell
30. WIKIPEDIA. *Sewell Stokes*. [online], [cit. 02.04.2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Sewell_Stokes
31. WIKIPEDIA. *Fráze*. [online], [cit. 01.10.2016]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A1ze>
32. WIKIPEDIA. *John Martin*. [online], [cit. 02.11.2016]. Dostupné z:
[https://en.wikipedia.org/wiki/John_Martin_\(singer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Martin_(singer))
33. WIKIPEDIA. *Stéphane Mallarmé*. [online], [cit. 24.10.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9
34. WIKIPEDIA. *George Balanchine*. [online], [cit. 08.11.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/George_Balanchine

35. WIKIPEDIA. *Fred Astaire*. [online], [cit. 08.10.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Fred_Astaire
36. WIKIPEDIA. *Abraham Walkowitz*. [online], [cit. 30.10.2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Walkowitz
37. WIKIPEDIA. *BBC*. [online], [cit. 03.04.2016]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/wiki/BBC>
38. WIKIPEDIA. *Kanye West*. [online], [cit. 10.11.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Kanye_West
39. WIKIPEDIA. *Rostislav Novák*. [online], [cit. 05.11.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Rostislav_Nov%C3%A1k
40. WIKIPEDIA. *Marta Graham*. [online], [cit. 03.04.2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Martha_Graham
41. WIKIPEDIA. *Pablo Picasso*. [online], [cit. 03.04.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso
42. WIKIPEDIA. *Yemi A. D.* [online], [cit. 05.11.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Yemi_A.D
43. WIKIPEDIA. *Copywriting* [online], [cit. 5.11. 2016]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/wiki/Copywriting>
44. WIKIPEDIA. *Camill Hoffmann*. [online], [cit. 01.12. 2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Camill_Hoffmann
45. WIKIPEDIA. *Leo Delibes*. [online], [cit. 08.11.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9o_Delibes
46. WIKIPEDIA. *Karl Bruckner*. [online], [cit. 09.11.2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Bruckner
47. WIKIPEDIA. *Robert Fuchs*. [online], [cit. 08.11.2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Fuchs
48. WIKIPEDIA. *Camill Hoffmann*. [online], [cit. 05.10.2016]. Dostupné z:
https://de.wikipedia.org/wiki/Camill_Hoffmann
49. WIKIPEDIA. *Edvard Gordon Craig*. [online], [cit. 07.11.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Edward_Gordon_Craig

50. WIKIPEDIA. *Vaslav Nijinsky*. [online], [cit. 06.10.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Vaslav_Nijinsky
51. WIKIPEDIA. *Max Reinhard*. [online], [cit. 01.12.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Max_Reinhardt
52. WIKIPEDIA. *Copywriting*. [online], [cit. 05.11.2016]. Dostupné z:
<https://cs.wikipedia.org/wiki/Copywriting>
53. WIKIPEDIA. *Anna Pavlovová*. [online], [cit. 01.12.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Anna_Pavlovov%C3%A1
54. WIKIPEDIA. *Lincoln Kirstein*. [online], [cit. 17.10.2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln_Kirstein
55. WIKIPEDIA. *Tony Award*. [online], [cit. 13.08.2016]. Dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/Tony_Award
56. WIKIPEDIA. *Jean Erdman*. [online], [cit. 25.09.2016]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Erdman
57. YOUTUBE. *Who was Isadora Duncan. Isadora Duncan Dances and Dance Technique*. [online], [cit. 29.03.2016]. Dostupné z:
https://www.youtube.com/watch?v=SPIN_gO5TOM
58. YOUTUBE. *Isadora Duncan Dance Technique & Repertory Screener*. [online], [cit. 02.04.2016]. Dostupné z:
<https://www.youtube.com/watch?v=V7H31cnTICM>

Přílohy

Příloha č. 1: Potvrzený formulář Etické komise UK FTVS

Příloha č. 2: Schválený text Informovaného souhlasu

Příloha č. 3: Tabulka č. 1, Tabulka č. 2, Tabulka č. 3

Příloha č. 4: Otázky pro polostrukturovaný rozhovor

Seznam tabulek:

Tabulka č. 1: Kriteriaální oblast – Vstupní podmínky

Tabulka č. 2: Kriteriaální oblast – Proces tvorby

Tabulka č. 3: Kriteriaální oblast – Výstupy tvorby

Seznam obrázků:

Obrázek č. 1: Kolbův cyklus indukce – dedukce (images.google.de)

Příloha č. 1: Potvrzený formulář Etické komise

Příloha č. 2: Schválený text Informovaného souhlasu

INFORMOVANÝ SOUHLAS

Vážený pane, vážená paní,

v souladu se Všeobecnou deklarací lidských práv, zákonem č. 101/2000 Sb., o ochraně osobních údajů a o změně některých zákonů, ve znění pozdějších předpisů a dalšími obecně závaznými právními předpisy (*jakož jsou zejména Helsinská deklarace, přijatá 18. Světovým zdravotnickým shromážděním v roce 1964 ve znění pozdějších změn (Fortaleza, Brazílie, 2013); Zákon o zdravotních službách a podmínkách jejich poskytování (zejména ustanovení § 28 odst. 1 zákona č. 372/2011 Sb.) a Úmluva o lidských právech a biomedicíně č. 96/2001, jsou-li aplikovatelné*), Vás žádám o souhlas s Vaší účastí ve výzkumném projektu v rámci diplomové práce s názvem „Porovnání tvůrčích přístupů při tvorbě taneční kompozice“ prováděné na UK FTVS.

Cílem diplomové práce je hledat rozdílnosti, či shody v tvůrčích východiscích u vybraných autorů tanečních choreografií, ze kterých lze vydedukovat funkční přístup v tvůrčí choreografické práci. Konkrétními cíli je komparace postojů a způsobů tvorby známých světových choreografů s přístupy vybraných choreografů v České republice. Pro diplomovou práci byla zvolena metoda kvalitativní. Konkrétně bude použita případová komparativní studie, jež bude porovnávat pomocí kazuistiky a polostrukturovaných rozhovorů. Výzkum bude probíhat jako rozhovor mezi Vámi a tazatelem. Časový odhad na jedno rozhovor je cca 60minut v závislosti na šíři otázek a Vašich odpovědích. Výzkumný projekt nepřináší žádná zdravotní rizika s ním spojená. Získaná data z rozhovorů budou zaznamenána na přenosné médium, kterým bude mobilní telefon. Dále budou data přepsána a následně Vám zaslána ke schválení. Schválená data budou použita ve výzkumu diplomové práce a budou dána do kontextu s teoretickou částí práce. Vaše jména budou ve výzkumu použita v anonymní podobě pomocí Vašich iniciálů. Kompletní znění rozhovorů nebude nikde uveřejněno. Před publikací Vám budou použítá data zaslána ke kontrole pravdivosti jejich znění. Získaná data budou zpracovávána a uchována v anonymní podobě pod Vašimi iniciály a publikovaná v diplomové práci a v odborných časopisech, případně budou využítá při další výzkumné práci na UK FTVS. Po ukončení výzkumu budou osobní data a audiozáznamy smazány.

Po dokončení diplomové práce budete informováni o dosažených výsledcích, které výzkum přinesl. Dále Vám bude sdělena informace, kde bude celá diplomová práce zveřejněna. V maximální možné míře zajistím, aby získaná data nebyla zneužita.

Jméno a příjmení předkladatele a hlavního řešitele projektu: Bc. Aneta Antošová

Podpis:

Jméno a příjmení osoby, která provedla poučení: Bc. Aneta Antošová

Podpis:.....

Prohlašuji a svým níže uvedeným vlastnoručním podpisem potvrzuji, že dobrovolně souhlasím s účastí ve výše uvedeném projektu a že jsem měl(a) možnost si řádně a v dostatečném čase zvážit všechny relevantní informace o výzkumu, zeptat se na vše podstatné týkající se účasti ve výzkumu a že jsem dostal(a) jasné a srozumitelné odpovědi na své dotazy. Byl(a) jsem poučen(a) o právu odmítnout účast ve výzkumném projektu nebo svůj souhlas kdykoli odvolat bez represí, a to písemně Etické komisi UK FTVS, která bude následně informovat předkladatele projektu.

Místo, datum

Jméno a příjmení účastníkaPodpis:

Příloha č. 3: Tabulka č. 1, Tabulka č. 2, Tabulka č. 3

Tabulka č. 1 – Kriteriaální oblast: Vstupní podmínky

Tabulka č. 2 – Kriteriační oblast: Proces tvorby

Tabulka č. 3 – Kriteriační oblast: Výstupy tvorby

Příloha č. 4: Otázky pro polostrukturovaný rozhovor

1. Jak byste charakterizoval/a svou osobnost choreografa/ky z hlediska temperamentu, Vašeho charakteru?
2. Jaké předměty na základní škole Vás nejvíce bavily? Které Vám nejvíce šly a ve kterých jste vynikal/a?
3. Hrál/a jste v dětství na nějaký hudební nástroj nebo navštěvoval/a jste např. pěvecký kroužek?
4. Navštěvoval jste někdy taneční kurzy nebo kroužky, které se zaměřovaly na tanec?
5. Co bylo tím zásadním okamžikem/bodem ve vašem životě, který zapříčinil to, že jste začal/a tančit? Měl/a jste umělecké, popř. taneční „vlohy“ v rodině?
6. Měl/a jste něco nebo někoho, kdo byl Vaším motivátorem?
7. Měl/a jste nějaké konkrétní sny a plány? Čím jste chtěl/a být, když jste byl/a malý/á?
8. Měl/a jste v životě nějaký idol, vzor? Nemusí se týkat pouze tance. Co na Vašem vzoru, idolu bylo tak výjimečného?
9. Co bylo tím zlomovým okamžikem, kdy se z Vás jako z tanečníka/ce stal/a choreograf/ka? Směřoval/a jste k tomu záměrně?
10. Kdo Vám dal první příležitost prosadit se? Při jaké příležitosti to bylo?
11. Jaké jsou Vaše nejsilnější a nejslabší stránky osobnosti (ve vztahu k Vaší práci, k tvorbě)?
12. Co nebo kdo je pro Vás zdrojem inspirace? Odkud čerpáte? Inspirujete se i tvorbou zahraničních tvůrců? Máte někoho, kdo je Vaším „choreografickým vzorem“?
13. Ve vztahu k hudbě, jaké choreografie se Vám nejlépe „staví“ – taneční, netaneční, komponované přímo Vámi, hudební mix?
14. Co je pro Vás prvním krokem, po výběru hudby, který spouští proces tvorby?

15. Jak dalece vycházíte ze svých tanečníků, akrobatů a jak dalece ze své vlastní představy? Liší se výsledek od Vaší prvotní představy? A jak jste s výsledkem většinou spokojen/a?
16. Máte nějaký rituál, bez kterého nedokážete „fungovat“? Třeba nějaký, bez kterého nezačnete den nebo který např. i vyžadujete od Vašich tanečníků?
17. Pracujete v týmu nebo si vše řídíte sám/a? Mění se Váš tým nebo pracujete v základu stále se stejnými lidmi? Máte např. asistentku? Ovlivňují Vaši práci i jiné „složky“? Pokud ano, vysvětlete, jak Vaši tvorbu ovlivňují a jestli mají pozitivní, či negativní vliv.
18. Za dobu, co tvoříte, jste si vytvořil/a určitě nějaký vlastní rukopis. Zkuste říci, co je právě tím Vaším rukopisem a jestli se v průběhu doby nějak změnil?
19. Příkladáte stejnou důležitost a pozornost při tvorbě projektům „na objednávku“ a projektům z tzv. vlastní iniciativy (pro potěšení)? Existují nějaké projekty, které odmítáte, které z nějakého důvodu neděláte?
20. Kolik choreografií jste zhruba za svůj život vytvořil/a? (odhadem) Které/á choreografie je Vaší srdeční záležitostí a které/á Vás nejvíce „proslavila“?
21. Co považujete za Váš největší přínos pro Českou republiku?
22. Jak vypadá Váš typický den v pracovním procesu? Kolik dní v týdnu pracujete?
23. Jak vypadá Váš volný den? Jakým způsobem relaxujete – aktivně, pasivně?
24. Je něco, co byste chtěl/a zdůraznit nebo říci a nehovořili jsme o tom? Váš názor na českou taneční scénu? Případně máte nějaké dotazy k již vyřčenému?