

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2021

Zuzana Karlíková, DiS.

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra muzikologie

**Přínos choreografky Jarmily Jeřábkové
pro českou taneční scénu**

The Contribution of Choreographer Jarmila Jeřábková to
Czech Dance Scene

Bakalářská diplomová práce

Autor: Zuzana Karlíková, DiS.

Studijní obor: Uměnovědná studia

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Barbora Liška

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Přínos choreografky Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu* vypracovala samostatně s využitím všech uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 2. 5. 2021

.....

podpis

Poděkování

**Děkuji Mgr. et Mgr. Barboře Liška za její vedení při psaní mé bakalářské práce.*

**Děkuji paní Evě Blažíčkové za její laskavost a vstřícnost při poskytnutí rozhovoru.*

**Děkuji MgA. Elvíře Němečkové Ph.D. z Kyliánova tanečního centra na HAMU za ochotné poskytnutí některých materiálů.*

**Poděkování patří mé mamince Haně a králíčkově Edíčkově, kteří mě při psaní práce podporovali, když byly mé poznámky nepřehledné.*

**Bez pomoci Boží není nic. Takže děkuji.*

Obsah

Úvod.....	6
Poznámka k pramenům a literatuře.....	8
PRVNÍ ČÁST	10
1. Podněty vzniku moderního tance.....	10
1.1. Moderní tanec a jeho postavení vůči baletní technice.....	12
2. Isadora Duncan a duncanismus.....	13
2.1. Postavení Duncan v historii moderního tance.....	14
2.1.1. Příchod Isadory Duncan do Evropy	15
2.2. Myšlení Isadory Duncan	16
2.2.1. Duncan a Nietzscheho filozofie	16
2.2.2. Vize budoucnosti tance u Duncan.....	18
2.2.3. Pravá podstata tance a přirozené tělo u Duncan.....	20
2.2.4. Vliv antické kultury u Duncan	20
2.2.5. Inspirace přírodou v tanci Isadory Duncan	23
2.3. Principy duncanismu.....	23
2.3.1. Kritika baletní techniky.....	24
2.3.2. Vztah k hudbě u Duncan	25
2.3.3. Proces vytváření tance u Duncan	26
2.3.4. Teoretické principy Isadory Duncan	26
2.4. Přínos Isadory Duncan v taneční pedagogice	27
2.4.1. Vliv metody Françoise Delsarta	28
2.4.2. Nová gymnastika a konkrétní podoba pohybové gramatiky u Duncan.....	29
2.5. Taneční škola Isadory Duncan	31
2.5.1. Představa Isadory Duncan o fungování škol	31
2.5.2. Pedagogická náplň škol Isadory Duncan	33
DRUHÁ ČÁST	35
1. Společenské naladění na tělesnou kulturu a její pěstování.....	35
2. Šíření myšlení Isadory Duncan v českém prostředí	37
2.1. Škola Elisabeth Duncan v Praze	39
3. Jarmila Jeřábková (1912-1989).....	40
3.1. Počátky pohybové průpravy Jarmily Jeřábkové.....	41
3.2. Pedagogická činnost.....	42
3.2.1. Taneční škola a další pedagogické působení Jarmily Jeřábkové.....	43
3.2.2. Pedagogické zásady a přístup k dětem Jarmily Jeřábkové.....	46
3.2.3. Taneční metodika Jarmily Jeřábkové.....	50
3.2.4. Taneční metodika Jarmily Jeřábkové.....	51

5.1.	Duncanismus Jarmily Jeřábkové	54
5.2.	Skupina Jarmily Jeřábkové	56
5.3.	Choreografická činnost	59
5.3.1.	Válečné období.....	60
5.3.2.	Poválečné období	62
	Závěr	65
	Seznam použitých pramenů a literatury	68
	Elektronické zdroje	72
	Seznam tabulek	73
	Tabulka č. 1: Pedagogické působení Jarmily Jeřábkové.....	73
	Tabulka č. 2: Publikace Jarmily Jeřábkové.....	73
	Tabulka č. 3: Členky Skupiny Jarmily Jeřábkové.....	73
	Tabulka č. 4: Seznam choreografických děl Jarmily Jeřábkové.....	73
	Tabulka č. 5: Filmové a televizní choreografie.....	73
	Seznam příloh	74
	Příloha č. 1: Rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažíčkovou.....	74
	Příloha č. 2: Obrazová příloha	77
	Krátká diskuse	88
	Anotace	89

Úvod

Bakalářská práce se zabývá působením pedagožky a choreografky Jarmily Jeřábkové na české taneční scéně. Toto téma jsem zvolila proto, že jsem absolventkou Taneční konzervatoře v Brně a mým zájmem vždy bylo taneční umění. V závěrečné absolventské práci na konzervatoři jsem se věnovala choreografické tvorbě nejvýraznějších osobností západoevropského baletu 20. století, což mě v bakalářském studiu dovedlo k dalšímu studiu choreografie 20. století v českém prostředí. Při studiu tanečního oboru, jehož obsahem byla, mimo jiné, taneční teorie, taneční metodika a samozřejmě taneční praxe, jsem zjistila, že dílo pedagožky Jarmily Jeřábkové se jeví jako značně upozaděné. Toto bílé místo se proto stalo podnětem pro téma mojí bakalářské práce s názvem *Přínos choreografky Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu*.

Osobnost Jarmily Jeřábkové jsem zvolila i z dalších důvodů. Jarmily Jeřábkové si vážím a považuji ji za pedagožku, která položila základy české taneční metodice. Její vlastní metodická práce dodnes zaujímá výchozí bod v české taneční výchově žáků základních uměleckých škol i tanečních konzervatořích. Jako choreografka přinesla Jeřábková české taneční scéně velký díl češství a odraz naší slovanské kultury. Tato pedagožka není v české taneční pedagogice úplně neznámá, přesto její přínos vnímám jako nedoceněný, a to hlavně ze strany tanečních konzervatoří. Její jméno se při výuce nezmiňuje, a tak autorka metodiky taneční gymnastiky, jenž je na konzervatoři prakticky vyučována, zůstává anonymní.

Jarmila Jeřábková je významnou představitelkou šíření tanečního směru Isadory Duncan, tzv. duncanismu, v českém prostředí. Vnímání pojetí a významu tance přejala od jeho iniciátorky Isadory Duncan a její sestry Elisabeth Duncan. Jeřábková duncanismus rozvíjí ve svém zcela originálním stylu a její přínos spočívá jak v pedagogické činnosti, převážně z oblasti dětské taneční výchovy, tak v choreografické činnosti, a to v zakomponování čistě českých a slovanských prvků do světového duncanismu.

Předmětem této bakalářské práce bude prostřednictvím historiografického zkoumání prošetřit okolnosti vzniku a šíření principů Isadory Duncan v českém prostředí. Jak bude vysvětleno níže, cílem této práce není komparace dvou osobností, Isadory Duncan a Jarmily Jeřábkové, ani analýza choreografických děl obou autorek.

Jak jsem již uvedla, hlavní iniciátorkou konceptu duncanismu u nás je Jarmila Jeřábková, a proto bude mým cílem zodpovědět tyto hlavní výzkumné otázky: *1. Jaké jsou hlavní zásady duncanismu? 2. Jaké postavení zaujímá Jarmila Jeřábková v českém výrazovém tanci? a 3. Jakým způsobem Jarmila Jeřábková rozvíjí směr Isadory Duncan?* Jako vedlejší výzkumné otázky kontextového charakteru jsem stanovila: *Co aktivovalo reformy tance na přelomu 19. a 20. století? Jaké jsou inspirační zdroje Isadory Duncan? V jaké podobě se duncanismus šíří v českém prostředí? Jaké jsou pedagogické zásady Jarmily Jeřábkové?*

Bakalářská práce je strukturována na dvě části. První část práce slouží jako východisko pro druhou část a je dělena na dvě kapitoly a jejich podkapitoly. V první kapitole jsou stručně nastíněny okolnostmi vzniku moderního tance, a jakým způsobem se moderní tanec vyhraňuje vůči baletní technice. Druhá kapitola představí Isadoru Duncan jako iniciátorku novodobého tance, její myšlení, taneční principy, přínos v pohybové průpravě a její taneční školy, jež jsou klíčové pro druhou část. Druhá část práce je dělena na tři kapitoly. Její obsah je zaměřen na implementaci duncanismu do českého prostředí. První kapitola zahrnuje vhléd do formování ženského estetického tělocviku v tělovýchovné organizaci Sokol a druhá kapitola stručně objasňuje šíření směru Isadory Duncan v Praze. Stěžejním cílem této části však bude představit Jarmilu Jeřábkovou, a sice nejen jako choreografku a nositelku odkazu českého výrazového tance, ale především jako pedagožku a průkopnici konceptu Isadory Duncan v českém prostředí. Nastíním zde také vlastní pedagogický přístup k dětem Jarmily Jeřábkové vycházející z tezí duncanismu.

Záměrem této bakalářské práce je poukázat na často opomíjený přínos Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu.

Obsahem této práce jsou také dvě přílohy, do nichž jsem zahrнула rozhovor s žačkou Jarmily Jeřábkové paní Evou Blažíčkovou a mimo jiné také ukázkou dětských her z metodiky Jarmily Jeřábkové.

Poznámka k pramenům a literatuře

Tato bakalářská práce si klade za cíl představit čtenáři tanečnici, choreografku a pedagožku Jarmilu Jeřábkovou, jejíž postavení v tanečním oboru osobně vidím jako upozaděné, ať se jedná o její choreografickou nebo pedagogickou činnost. V době, kdy Jeřábková působila aktivně, byl o její dílo projevován zájem ze strany publicistiky nebo umělecky angažovaných osobností, s nimiž Jeřábková spolupracovala. Jeřábková ale nebyla typickým příkladem ctižádostivé avantgardní tanečnice, jakou byla například Isadora Duncan. Žákyně Jarmily Jeřábkové, Libuše Kurková a Eva Blažíčková, uvádí, že Jeřábková neměla potřebu se ke své práci příliš vyjadřovat formou rozhovorů nebo sepisováním spisků, proto ve své bakalářské práci čerpám převážně ze sekundárních pramenů a veřejně dostupných příspěvků tuto pedagožku zmiňující. Například rozhovor s Evou Blažíčkovou je jeden z cenných zdrojů. Existuje pouze jeden teoretický primární pramen Jarmily Jeřábkové, a to publikace *Taneční příprava*, kterou osobně vlastním, a která obsahuje věnování autorky Michaele Sedláčkové, její žákyni (viz. obrazová příloha).

Hledáním dalších zdrojů o Jarmile Jeřábkové jsem zjistila, že většina je jich skromně dostupná v antikvariátech nebo cestou prezenční výpůjčky v knihovnách. Vzhledem k současné společenské situaci nebylo možné prezenční výpůjčky využít. Co se týká tištěných publikací uvedených v této práci, o Jeřábkové i Duncan, většinu z nich používám ze své vlastní knihovny. Důležitým zdrojem byl časopis *Taneční listy* dostupný v knihovnách opět pouze formou prezenční výpůjčky. Vstřícností knihovny Univerzity Palackého v Olomouci Zbrojnice, knihovny Fakulty tělesné kultury a Vědecké knihovny v Olomouci mi byly poskytnuty naskenované strany z uvedeného časopisu. Tato práce vychází z veřejně publikovaných rozhovorů, ale bohužel nebylo možné se dostat ke všem z důvodu omezení služeb knihoven, i přesto byly prameny v rozsahu bakalářské práce dostatečné. Podrobnější informace, včetně choreografické činnosti, by byly námětem pro další odbornou práci.

Významným pramenem se také stala momentálně vyprodaná publikace *Dopisy o Jarmilách*, kterou mně na vyžádání laskavě poskytla MgA. Elvíra Němečková Ph.D. z Akademie múzických umění v Praze. Od MgA. Elvíry Němečkové Ph.D. jsem dále dostala kontakt na Mgr. Jiřího Lössla z Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu (NIPOS), který mě nasměroval na přímou žákyni Jarmily Jeřábkové Evu Blažíčkovou.

Mezi primární prameny Isadory Duncan jsem zařadila publikaci *Tanec* v českém překladu Jana Reye.

Na doplňující informace o použitých pramenech v této práci bude odkazováno v průběhu textu, a v některých kapitolách a subkapitolách bude na zdroj explicitně poukázáno.

PRVNÍ ČÁST

První část této bakalářské práce stručně nastíní vznik moderního tance a kontext odmítnutí baletní techniky. Dále bude představena Isadora Duncan a její inspirační zdroje pro zrod nového tanečního směru, dnes známého pod pojmem duncanismus. Tato část slouží jako východisko pro druhou část. V tom smyslu, že z níže představeného konceptu duncanismu vycházela později Jarmila Jeřábková. Hlavními prameny pro tuto část budou publikace zahraničních univerzitních profesorek, tanečních teoretiček a historiček jako *Dancing Naturally* (2011) od editorek Alexandry Carter (Middlesex University London) a Rachel Fensham (University of Melbourne), *Poetics of Dance* (2015) od Gabriele Brandstetter (Freie Universität Berlin) a *Nietzsche's Dancers* (2011) od americké taneční filozofky Kimerer LaMothe. Text bude také vycházet z teoretických studií amerických tanečních teoretiček a kritiček jako Ann Daly *Isadora Duncan's Dance Theory* (1994), Deborah Jowitt *Images of Isadora: The Search for Motion* (1985) a jiných. Dále bude citováno ze spisu Isadory Duncan *Tanec* (1927), jenž do češtiny přeložil Jan Rey v roce 1947.

1. Podněty vzniku moderního tance

Koncem 19. století došlo k revolučním změnám ve všech směrech umění. V modernizující se civilizaci se zcela vytratila přirozenost. Snaha projevovat se více svobodně a nespoutaně se odrazila také v tanci a jeho metodách.¹ Moderní tanec je poměrně široký pojem, a proto tato kapitola bude velmi stručně reflektovat jeho základní ideu.

Jak uvádí americká taneční teoretička Ann Daly, zájem o novou povahu a postavení tance začal být projevován kolem roku 1890. Tanec byl uznán jako společenská instituce a plnil funkci projevů civilizovaného způsobu života. V Americe a Evropě byly kolem roku 1900 oficiálně uznávány pouze dva druhy tance, společenský tanec a balet.² Na ostatní druhy tance se pohlíželo jako na amatérskou činnost.³ Tanec se stával ve větší míře předmětem diskusí a úvah v respektovaných

¹ CARTER, Alexandra. Constructing and Contesting the Natural in British Theatre Dance. In: CARTER, Alexandra a FENSHAM, Rachel, ed. *Dancing Naturally: Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-Century Dance*. London: Palgrave Macmillan, © 2011. s. 18. ISBN 978-0-230-27844-8.

² DALY, Ann. Isadora Duncan's Dance Theory. *Dance Research Journal* [online]. 1994, 26(2), s. 24. [cit. 16.2.2021]. doi:10.2307/1477914. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1477914>

³ CARTER in CARTER, FENSHAM, tamtéž.

časopisech a publikacích. Autoři převážně upozorňovali na tehdejší kritický stav taneční techniky, která se vyznačovala třemi typickými prvky: zábava, akrobacie a balet. Kulturní vůdci, umělci a intelektuálové se snažili o morální povýšení tance.⁴

Podle taneční historičky Susan Au vznik moderního tance lze datovat na konec 19. století,⁵ kdy se v Evropě začala formovat plastická gymnastika a eurytmika Émila Jacquese Dalcroze a technika Rudolfa von Labana⁶ vycházející z expresivní pohybové metody Françoise Delsarta.⁷ Z amerických tanečnic je následovali Loie Fuller nebo Isadora Duncan, které se také usadily v Evropě, a v Americe navázala například tanečnice Ruth St. Denis.⁸ Vytvořila se tak první generace osobností moderního tance, z jejichž tezí a technik vycházely představitelky českého výrazového tance jako Jarmila Kröschlová, Jarmila Jeřábková nebo Milada Mayerová.⁹

Termín *moderní tanec* nelze jednoznačně definovat. Choreografka a taneční pedagožka Ivana Kloubková pro tento pojem také zmiňuje několik dalších směrů spadajících do tohoto pojmu jako tanec výrazový, umělecký, osvobozený, svobodný, volný, nový, novodobý, přirozený, současný, gymnastický, rytmický, koncertní, německý a jiné. Význam moderního tance nelze definovat jedním slovem, nicméně do tanečního umění přináší zcela nové výrazové prostředky, taneční techniky anebo postoje, jakým způsobem pohlížet na tanec.¹⁰

Kulturu přelomu 19. století lze označit za dekadenci, k níž také patřili představitelé svobodného a expresionistického tance, zejména Isadora Duncan, němečtí taneční historici Hans Brandenburg, John Schikowski a jiní. Vznikala experimentální díla propojující slovo, filozofii, výtvarné umění, hudbu a tanec. Ve svých spisech se tito autoři vyjadřovali k umění a tanci, konkrétně k baletu, jako o úpadku, zvržení a degradaci.¹¹

Novodobí umělci hledali možnosti, jak se oprostit od společenských dogmat a rigidních křesťanských přesvědčení. Řešení nacházeli mimo jiné v antické kultuře, která položila základ evropskému vědění, filosofii a umění.¹²

⁴ DALY, tamtéž, s. 24.

⁵ AU, Susan. *Balet a moderný tanec*. Bratislava: Verbunk, 2017. ISBN 978-80-972203-1-0. s. 87.

⁶ CARTER in CARTER, FENSHAM, tamtéž, s. 28.

⁷ Tamtéž, s. 19.

⁸ KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha, 1964, s. 63-65.

⁹ Tamtéž, s. 61.

¹⁰ KLOUBKOVÁ, Ivana. *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno 1918-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. s. 1.

¹¹ BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford University Press, © 2015. ISBN 978-0-19-991657-3. (pbk.: alk. paper). s. 39.

¹² Tamtéž, s. 54.

Snaha o zlepšení životních podmínek moderního člověka se projevila v podobě prosazování zdravého životního stylu, pobytu v přírodě a v dostatku fyzické aktivity.¹³ Naproti tomu stála technokracie, modernizace, industrializace a zastaralé morální zásady, jež reprezentoval také balet.¹⁴

1.1. Moderní tanec a jeho postavení vůči baletní technice

Susan Au popisuje náhlý a překotný vývoj techniky klasického tance, a to převážně techniky na špičkách, sur le pointe, jež zaznamenává první polovina 19. století nástupem nové vývojové etapy, romantismu. Hlavními metropolemi klasického tance se stala velká evropská města a jejich divadla, jako milánská La Scala, Pařížská národní opera (Opéra national de Paris) a moskevské Velké divadlo (Bolšoj těatr). Tato centra udávala tempo tanečního vývoje všem evropským zemím až do nástupu 20. století, kdy se začínají umělecky projevovat vlivné taneční osobnosti z Ameriky jako například Loïe Fuller nebo Isadora Duncan.¹⁵

Au dále uvádí, že romantické balety jsou vrcholem klasické baletní techniky. Virtuozita variací, výška skoků, počet pirouettes a množství battu vrcholí v brilantních výkonech tanečních interpretů. Primárním prvkem choreografie se především stala vysoká úroveň technické vyspělosti tanečníka. Na úkor tomu ztrácí na důraze dějovost či umělecký výraz tance.¹⁶ Právě začátek 19. století, období romantismu, dalo za příčinu tomu, co pobuřovalo experimentální tvůrce 20. století. Velký tlak na dokonalost interpreta způsobil neúnosnost tehdejší taneční situace. Začali se tak objevovat umělci, kteří přinášeli zcela novodobý pohled na tanec. Odmítán byl tanec přetechnizovaný, strohý, precizní a tanec neúměrně zaměřený na výkon. Poukazovalo se též na vytrácení umění z tance, absenci výrazu a oduševnělosti tanečníka.¹⁷

Jmenované příčiny vedly moderní taneční umělce oprostít se od striktních norem klasického tance a vydat se novou cestou. Koncem 19. století se na umění vůbec začalo nahlížet z jiných perspektiv. Tehdejší tvůrci pak přinesli zcela nové prostředky a inovativní pohledy na vnímání umění. Pokrokové tendence v tanci počátku 20. století jsou značně čitelné, a to převážně po stránce formální. Reformou v tomto období také prošla baletní forma, kterou inicioval ruský tanečník a choreograf Michail Fokin.

¹³ CARTER in CARTER, FENSHAM, tamtéž, s. 18.

¹⁴ Tamtéž, s. 44.

¹⁵ AU, tamtéž

¹⁶ Tamtéž

¹⁷ CARTER in CARTER, FENSHAM, tamtéž

Novodobé principy se projevily ve scénografii, kostýmech, výrazových prostředcích těla, ale především v taneční technice.¹⁸ Nové techniky vycházeli z impulsivního emočního projevu lidského těla. Moderní tanec pracuje s těmito prvky: porušení vzpřímené osy těla, kontakt s podlahou, dynamický pohyb, švih, impuls, tah, tlak, střídání napětí a uvolnění, horizontálně a vertikálně vedený pohyb, izolace jednotlivých částí těla, paralelní pozice dolních končetin, chůze, běh, skoky, otočky, pády, sklony, úklony, torza apod.¹⁹ ²⁰Snahou bylo vyčlenit se ze svázanosti a strnulosti klasického tance.

Inspirací pro nový pohybový projev se stala antika, exotické východní kultury a přírodní elementy jako například roční období, fauna a flóra.²¹ Choreografové čerpaly motivy z představy o prapůvodní esenci tance. Důvodem navrácení se ke kořenům byla výše zmíněná touha po přirozenosti a bezprostřednosti, kterou autoři nacházeli v dynamických pohybech domorodých národů a jejich rituálů. Tanec primitivních kultur byl považován za živý artefakt historie lidstva.²²

Období před první světovou válkou tedy přineslo inovativní pohledy na vnímání lidského těla a jeho pohybu. Klasický tanec byl považován za přežitek minulosti, a proto vznikalo úsilí o nový pohybový projev, čehož se ujala také americká tanečnice Isadora Duncan, jejíž myšlení bude rozebírat následující text.

2. Isadora Duncan a duncanismus

Tato kapitola se zabývá jednotlivými principy duncanismu, které je nutné představit a zároveň chápat jako teoretickou oporu a východisko pro druhou část této práce. Následujícímu textu je věnována náležitá pozornost a důležitost, avšak s ohledem na hlavní cíl této práce. Na níže uvedených tezí nebo principů je postaven jeden ze směrů moderního či výrazového tance, proto je třeba na něj nahlížet kriticky optikou jedné umělkyně.

Text bude strukturován na menší podkapitoly, které si kladou za cíl představit Isadoru Duncan a její postavení v dějinách tance, její myšlení a subjektivní pohledy na taneční umění, její inspirační zdroje, na čem je směr duncanismu postaven, a vůči

¹⁸ AU, tamtéž, s. 87.

¹⁹ CARTER in CARTER, FENSHAM, tamtéž, s. 22.

²⁰ BUCKLAND, Theresa, Jill. From the Artificial to the Natural Body: Social Dancing in Britain, 1900–1914 in CARTER, FENSHAM, tamtéž, s. 69.

²¹ Tamtéž, s. 36.

²² DALY, tamtéž, s. 24.

čemu se vyhraňuje. Dále bude text pohlížet na pedagogickou práci a vznik prvních tanečních škol Isadory Duncan.

2.1. Postavení Duncan v historii moderního tance

Mezi výrazné osobnosti první generace amerického moderního tance patří bezesporu Isadora Duncan (1877, San Francisco, USA – 1927, Nice, Francie).²³ Český taneční teoretik Emanuel Siblík ji považuje za průkopnici či zakladatelku²⁴ novodobého tance a škol rytmického tělocviku.²⁵ Dále je označována za reformátorku tance, za niž ji považoval český taneční teoretik Jan Rey,²⁶ za „mučednici tance“, jak ji nazvala česká taneční publicistka Nina Vangeli,²⁷ nebo také za matku moderního „bosého“ tance, za kterou ji pokládá duncanovská tanečnice Sylvia Gold.²⁸ Z další perspektivy ji lze pokládat za iniciátorku svobodného tance, jehož koncept se utvářel koncem 19. století. Sama Duncan se nepokládala za tanečnici, ale za umělkyni,²⁹ respektive za tanečnici-filozofku.³⁰

Z následujících kapitol vyplyne, že Duncan byla příkladem vzdělané umělkyně pohybující se v intelektuálních kruzích. Zájem věnovala vědě a pokroku, zejména fyzice a evolučním teoriím. A právě proto se opěrnými body jejího učení staly přírodní jevy, antické umění a móda, klasická filozofie a filozofie Friedricha Nietzscheho. Mezi její vzory, na jejichž teoretické práce a názory se odkazuje ve svých spisech, patřili zástupci filozofie, biologie, umění či poezie, které tak lze považovat za její „učitele

²³ Encyclopedia Britannica. *Isadora Duncan: biography* [online]. Sewell Stokes. Encyclopedia Britannica: ©2021 [cit. 3.3.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Isadora-Duncan>

²⁴ Někteří současníci Isadory Duncan zejména taneční dvojice Ted Shawn a Ruth St. Denis, Duncan za zakladatelku amerického moderního tance nepovažovali, nýbrž sami sebe. Avšak jejich tvrzení nelze potvrdit, jelikož také oni sami byli v některých svých choreografických dílech Isadorou Duncan inspirováni. (JOWITT, Deborah. Images of Isadora: The Search for Motion. *Dance Research Journal* [online]. 1985, 17(18), s. 28 [cit. 21.12.2020]. doi:10.2307/1478076. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1478076>)

²⁵ SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937. s. 17.

²⁶ DUNCAN, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947. Edice Terpsichora, sv. 14. s. 43.

²⁷ VANGELI, Nina. Isadora Duncan v české společnosti. *Svět a divadlo: časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Svět a divadlo. 1998, 9(6), ISSN 08627258. s. 27.

²⁸ GOLD, Sylvia. *A Selection Of Isadora Duncan Dances. The Schubert Selection*. [online]. California: The Center for Sutton Movement Writing, Inc. © 1984 [cit. 28.10.2020]. ISBN 0-914336-20-7. s. 7. Dostupné z: http://www.dancewriting.org/acrobat/duncan/Isadora_Duncan_Dances.pdf

²⁹ Tento fakt uvedla do rodného listu svého syna Patricka v roce 1910. DALY, tamtéž, s. 24.

³⁰ LAMOTHE, Kimerer, L. *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. New York: Palgrave Macmillan, © 2006. ISBN 1-4039-6825-X. s. 109.

tance“.³¹ Řadí se mezi ně helénisté, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Joachim Wincklemann, Johann Wolfgang von Goethe,³² Jean-Jacques Rousseau, Charles Darwin, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Ernst Haeckel, Walt Whitman³³ nebo Auguste Rodin.³⁴

Duncan se na začátku své taneční kariéry v 90. letech 19. století nesetkala s úspěchem. Avšak z pohledu rodinných příslušníků na ni bylo pohlíženo jako na geniální dítě³⁵ a pozdější myšlení Duncan bylo formováno právě jejím rodinným zázemím. Vlivně na ni působila zejména matka Mary, rozvedená učitelka klavíru, která vychovávala své děti v moderním duchu doby. Ostatně tak, jak fungovaly některé další americké domácnosti, podobně vedené ke vztahu k umění a vědeckému pokroku.³⁶

V roce 1899 se rodina Isadory Duncan odstěhovala z Ameriky do Evropy, což byl zásadní krok v Isadorině umělecké kariéře. Průběh jejího vzestupu v Evropě bude nastíněn v následujícím textu.

2.1.1. Příchod Isadory Duncan do Evropy

První přelomovou událostí Isadory Duncan na jejím vzestupu byl příchod do Evropy v roce 1899.³⁷ V Londýně téhož roku se spřátelila s ředitelem muzea New Gallery Charlesem Hallé,³⁸ který ji uvedl do světa hnutí moderních malířů a básníků, tzv. prerafaelitů.³⁹ Od té doby Duncan začala navštěvovat muzea a přednášky o starobylém umění a italských mistrech v každém městě, v němž pobývala. Mezi řeckými sochami, basreliéfy a vázami,⁴⁰ začala nacházet *pravou podstatu tance*, jejíž význam bude v textu vysvětlen později.

Během evropských cest také navštívila Athény v roce 1902, kde Duncan začala výrazně profilovat své postoje k tanci. Za vrchol úspěchu jejího úsilí lze označit právě

³¹ BRANDSTETTER, tamtéž, s. 53.

³² JOWITT, Deborah. Images of Isadora: The Search for Motion. *Dance Research Journal* [online]. 1985, 17(18), s. 26 [cit. 21.12.2020]. doi:10.2307/1478076. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1478076>

³³ LAMOTHE, tamtéž, s. 108.

³⁴ JOWITT, tamtéž, s. 27.

³⁵ GOLD, tamtéž, s. 9.

³⁶ LAMOTHE, tamtéž, s. 110.

³⁷ LAMOTHE, tamtéž, s. 112.

³⁸ BRANDSTETTER, tamtéž, s. 52.

³⁹ Mezi prerafaelisty patří Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones nebo William Morris.

⁴⁰ JOWITT, tamtéž, s. 26.

období započaté roku 1902.⁴¹ Tento úspěšný vývoj však neblaze ovlivnila tragická smrt jejích dvou dětí roku 1912, což lze pokládat za druhou přelomovou událost v její umělecké kariéře. Ztráta dětí Duncan změnila. Z tanečnice přinášející radost, lehkost a krásu se stala zamyšlená, rozvážná umělkyně⁴², stále bojující za své ideály. Změna nastala i u jejího tanečního projevu, který byl popisován jako těžkopádný.⁴³ Její tragickou smrt roku 1927 lze interpretovat jako odraz jejího osobního i uměleckého života.⁴⁴

2.2. Myšlení Isadory Duncan

Následující podkapitola představí základní myšlenkové proudy Isadory Duncan. Stěžejní bude vysvětlit některé pojmy Isadory Duncan, s nimiž pracovala ve své taneční teorii opírající se o filozofii Friedricha Nietzscheho, přírodní zákonitosti a antické umění.

2.2.1. Duncan a Nietzscheho filozofie

Pro tuto podkapitolu bylo čerpáno z publikace *Nietzsche's Dancers* americké tanečnice a filozofky Kimerer L. LaMothe, jež rozebírá vliv Friedricha Nietzscheho na taneční techniku Isadory Duncan a Marthy Graham. Nietzscheho filozofie není předmětem této bakalářské práce, proto je její obsah omezen na konkrétní téma vztahující se k postojům Isadory Duncan. V textu nebude rozebírána Nietzscheho estetická koncepce apollinského a dionýského principu⁴⁵, se kterou pracovala Isadora Duncan a další tvůrci moderního tance přelomu 19. a 20. století, neboť jde o téma poměrně hojně zpracované.⁴⁶ Následující text se bude zabývat Nietzscheho filozofickými tezemi, kterými se zabývala Isadora Duncan, a jenž se staly předmětem její taneční teorie.

⁴¹ JOWITT, tamtéž, s. 21.

⁴² Tamtéž, s. 28.

⁴³ SOURITZ, Elizabeth. Isadora Duncan's Influence on Dance in Russia. *Dance Chronicle* [online]. 1995, 18(2), s. 288 [cit. 21.12.2020]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1567881>.

⁴⁴ JOWITT, tamtéž, s. 28.

⁴⁵ Nietzsche se těmto principům věnuje v díle *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872).

⁴⁶ Touto tematikou se zabývá ve své bakalářské práci například Patrik Holub (HOLUB, Patrik. *Estetika výrazového tance: mezi apollinským a dionýským principem* [online]. Brno, 2021 [cit. 2021-04-29]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/dx70k/>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lenka LEE.). Je také do hloubky rozebráno v publikaci *Nietzsche's Dancers*.

Nietzscheho filozofii Duncan studovala v 90. letech 19. století, avšak nejvíce v roce 1903 v Mnichově.⁴⁷ V jeho spisech nacházela návod, jak dosáhnout změn v tanci, o které se tak usilovně snažila. V utváření tanečního konceptu Isadory Duncan se stala klíčovými Nietzscheho dvě vrcholná díla *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872) a zejména *Tak pravil Zarathustra* (1883), v nichž je metaforicky či zjevně poukazováno na tanec jako na nejvyšší esenci bytí.

Duncan se na Nietzscheho často odkazuje ve svých teoretických poznámkách z let 1902-1927 a popisuje ho jako „velkého mistra tance“,⁴⁸ ačkoliv on sám kvůli svému zdravotnímu stavu od druhé poloviny 80. let 19. století už tančit nemohl. Duncan v jeho dílech nacházela absolutní shodu se svým myšlením ve snaze přehodnotit pohled na náboženské hodnoty. Duncan v tomto smyslu vnímá tanec jako médium pro utváření nových morálních zásad, zprostředkování filozofie a jiného pohledu na křesťanství. Tanec je pro ni symbolem tzv. „velké renesance“⁴⁹ – ve smyslu znovuzrození nejdůležitějších životních hodnot, mezi něž Duncan řadí krásu a zbožnost. Tyto hodnoty se mohou projevit pouze skrze lidské tělo, které bychom měli milovat a ctít,⁵⁰ a proto Duncan považovala za nejvhodnější způsob vyjádření této renesance právě tanec.

Tuto paralelu lze nalézt také v Nietzscheho díle *Tak pravil Zarathustra*. Postava Zarathustry je tanečníkem, nebo spíše provazochodcem, který nabádá k proměně puritánsky orientovaných náboženských postojů buržoazie k vědomému vnímání sebe sama.⁵¹ Obsahem této idey bylo přijetí svého těla coby chrámu duše, neodsuzování tělesných hříchů, snaha je pochopit, a tím osvobodit vlastní mysl od společenských konvencí.

Nietzsche prosazoval, aby pozornost člověka byla zaměřena na zdravý životní styl, tělesný pohyb a studium umění. Z uměleckých složek obzvlášť vyzdvihoval tanec. Dle Nietzscheho dochází prostřednictvím tance k uvědomování si tělesného bytí a nalezení pravdy o původním záměru křesťanského dědictví.⁵² V textu *Tak pravil Zarathustra* Nietzsche považuje tanec za duševní terapii, tzv. theopraxis,⁵³ kterou

⁴⁷ LAMOTHE, tamtéž, s. 114.

⁴⁸ Tamtéž, s. 108.

⁴⁹ Tamtéž, nečíslo.

⁵⁰ Tamtéž

⁵¹ Tamtéž, s. 109.

⁵² Tamtéž, s. 111.

⁵³ Theopraxis je „činnost, při které si lidé představují, vyzdvihují a posvěcují své nejvyšší ideály“.
(Tamtéž, s. 109.)

považuje za nejvyšší ideál bytí.⁵⁴ Ke stejnému úsudku dochází také Duncan. V souladu s Nietzschem upozorňuje na transformaci křesťanských dogmat, podle nichž je lidské tělo, převážně ženské, vnímáno jako hříšné.⁵⁵ Viděno optikou Duncan, ženské tělo představuje dokonalou formu podstaty bytí.⁵⁶

V transformaci křesťanství v pojetí Nietzscheho i Duncan není cílem zapomenout na Boha či snižovat jeho význam. Oba dva neopomíjí duchovní smysl lidského života, přičemž navázat vztah s Bohem oba považují za jeden z nejdůležitějších úkolů člověka.⁵⁷ Domnívám se, že když Zarathustra říká: „Bůh je mrtev!“, nemíní tím ztrátu jeho existence. Jeho smrtí odešla pouze ta část, kterou následuje církev nabádající člověka, aby ignoroval svou intuici, instinkty a smysly. Nietzsche tak Boha nezavrhuje, ale nabídl jeho nové pochopení, které následovala také Duncan. Při formování nové duchovní cesty je pro Duncan tanec formou sloužící, zejména ženám, jako prostředek osvobození se od přísných puritánských přesvědčení. Duncan uvádí, že tanec je uměním tehdy, když se stane náboženstvím, které oslavuje ženu.⁵⁸ K tomu dodává: „...umění, které není náboženské, není uměním, je pouhým zbožím.“⁵⁹ Z výše uvedeného lze vyvodit, že tanec je pro Duncan i Nietzscheho důležitý zejména jako prostředek změny společenských vzorců a transformace křesťanství.

Téma Nietzscheho křesťanské transformace je také čitelné v choreografiích a učení dalších průkopníků moderního tance, zejména u Teda Shawna, Ruth St. Denis, Charlese Weidmana, Doris Humphrey, Mary Wigman a Marthy Graham. Nietzsche ovlivnil realizaci jejich tanečních technik a vizí o tanci.⁶⁰

Jak by měl být tanec podle Isadory Duncan realizován, rozebere další podkapitola.

2.2.2. Vize budoucnosti tance u Duncan

Tato podkapitola obecně představí tanec subjektivní optikou Isadory Duncan. Teorie tance Isadory Duncan je komplexně zpracována v manifestu z roku 1903 s názvem *Tanec budoucnosti*. Tento manifest vznikl původně jako rozhovor pro časopis *Berlin*

⁵⁴ Tamtéž, s. 109.

⁵⁵ Tamtéž, s. 111.

⁵⁶ Tamtéž, s. 143.

⁵⁷ Tamtéž, s. 111.

⁵⁸ Tamtéž, s. 112.

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ Tamtéž, s 7.

Press Club, kam byla Duncan pozvána, aby vysvětlila sporné reakce na své představení. Výsledek rozhovoru byl publikován jako esej. Stať obsahuje citáty z Descartových studií o vztahu mysli a těla, Rousseauovy pohledy na vzdělání, poznámky k historii baletu a odkazy k řecké kultuře. Následující text se odkazuje na interpretaci sekundárních zdrojů manifestu a necituje jeho originální přepis, nicméně jeho původní znění je dostupné.⁶¹

Vize Isadory Duncan o tzv. „tanci budoucnosti“ je postavena převážně na základě studia Darwinovy teorie a Nietzscheho filozofie.⁶² Darwin tvrdil, že není možné oddělovat mysl od těla. Duncan tuto myšlenku následovala. Byla přesvědčená, že propojení mysli a těla lze dosáhnout pouze tancem. Darwin, Nietzsche i Duncan se tak rozešli s křesťanským učením považující tělo za podřadné. Tanec budoucnosti by v tomto ohledu měl mít funkci obrození. Duncan zde prosazovala obnovu náboženských hodnot a vytváření nových estetických měřítek. K tomu bylo zapotřebí sestavit nové formy taneční techniky, metody tréninku a změnu přístupu k výkonu tanečnicka.⁶³ Duncan uvedla, že způsob myšlení a fyzické dovednosti člověka jsou propojeny: tanec je pro ni řadou pohybů spojených s myšlenkou nebo emocí, které ztvárňuje tělesná forma.⁶⁴ V podstatě se jedná o manifest odrážející rétoriku eugeniky⁶⁵ ⁶⁶. Tanec má v jejím pojetí přinášet duchovní rozměr, tedy nemá být pouhým cvičením, ale projevem lidskosti a života jako takového.⁶⁷

Tato vize také odmítá zastaralý vzorec společnosti přisuzující ženě podřadnou pozici vůči mužům. V tomto ohledu byla pro Duncan opět vzorem její matka, Mary, která opustila katolickou církev, rozvedla se se svým manželem, a vychovávala své děti sama.⁶⁸ Po vzoru své matky Duncan odsoudila křesťanské učení zneprátelující tanec a postoj k lidskému tělu, zejména tělu ženskému.⁶⁹

Tancem budoucnosti se Duncan snažila o zkonstruování ideální formy, tzn. ideálního tanečního těla v souladu se svou myšlenkou: „Nejvyšší inteligence

⁶¹ Manifest je přístupný například elektronicky zde: DUNCAN, Isadora. *The Dancer of the Future. The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts Books. Written c. 1902 and first published 1928. Dostupné z: <https://www.mccc.edu/pdf/vpa228/the%20dancer%20of%20the%20future%20-%20duncan.pdf>

⁶² JOWITT, tamtéž, s. 28.

⁶³ LAMOTHE, tamtéž, s. 108.

⁶⁴ DALY, tamtéž, s. 26.

⁶⁵ Tamtéž, s. 26.

⁶⁶ Eugenika je nauka o zlepšování dědičného základu a vývoje populace. (KRAUS, Jiří et al. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-1415-3. s. 220.)

⁶⁷ LAMOTHE, tamtéž, s. 109.

⁶⁸ Tamtéž, s. 110.

⁶⁹ Tamtéž, s. 111.

v nejsvobodnějším těle!“⁷⁰ čímž by mohlo být myšleno, že duševní a morální vyspělost člověka je nejvíce rozvíjena ve svobodném těle, kdy svobodné tělo je přirozené tělo. S přirozeností těla souvisí další myšlenkový koncept Isadory Duncan zahrnující hledání pravé podstaty tance, jež bude dovysvětlena v následujícím textu.

2.2.3. Pravá podstata tance a přirozené tělo u Duncan

Hlavním cílem Duncan bylo navrátit tanci jeho *pravou podstatu* a přirozenost. Celý proces konzumního způsobu života přelomu 19. století vidí Duncan jako nepřirozený směr odtržený od rytmu přírody. Navzdory vzrůstající urbanizaci a tlaku modernizující se společnosti Duncan hledala cestu, jak udržet lidskou mysl a tělo čisté, tedy přirozeně fungující v souladu s přírodními a vesmírnými zákony.⁷¹ Nutností je napojit se na své vlastní tělo, naslouchat jeho intuici a smyslům, ctít a respektovat ho jako chrám duše. Této harmonie těla a ducha lze dosáhnout podle Duncan právě tancem.⁷² Vzniká tak přirozený pohyb, jenž dovoluje nejsnáze přijímat a vydávat zemskou energii.⁷³ Celý tento proces vede ke znovuobjevení ideální přirozené krásy svého vlastního těla, kterou odráží spontánní projev dětí, a jenž se Duncan snažila probudit v každém člověku.⁷⁴

Výše nastíněná idea přirozeného těla a přirozeného pohybu se stala stěžejní tvůrčí a pedagogickou koncepcí Isadory Duncan. Jak již bylo řečeno výše, Duncan vycházela z pojetí ideálu krásy antické filozofie, o jejímž vlivu na duncanismus bude pojednávat následující podkapitola.

2.2.4. Vliv antické kultury u Duncan

Značný podíl na vznik moderního tance nese jeho vztah k archeologii, antropologii, etnologii, psychohistorii a znovu objeveného kultu antické kultury, kterému je od 90. let 19. století díky archeologii věnována pozornost v mnoha vědeckých teoriích. Spojitostí mezi tancem a antropologií se zabývala řada publikací. Například francouzský časopis *Le Théâtre* 12. prosince roku 1899 vydal rozsáhlý článek v edici pod názvem *Théâtre Antique-Gestes Modernes*. Z pohledu umělecké teorie se začala

⁷⁰ DALY, tamtéž, s. 26.

⁷¹ CARTER in CARTER, FENSHAM, tamtéž, s. 23

⁷² LAMOTHE, tamtéž, s. 109.

⁷³ DUNCAN, tamtéž s. 30.

⁷⁴ Tamtéž, s. 14.

popularizovat idea řeckého myšlení jako prototyp přirozeného a krásného lidského těla.⁷⁵

Duncan se stejně jako někteří její současníci obrátila ve svém úsilí o „nový pohyb“⁷⁶ a znovuzrození tance na antické umění, jelikož v něm viděla původ evropské kultury. Duncan argumentovala takto: „Jediný prostředek, jak zachránit tanec, je vrátit mu jeho pravé místo. Abychom poznali pravé místo tance, je potřeba studovat historii.“⁷⁷ Z jejího přesvědčení plyne nutná znalost původu tance.⁷⁸ Německá taneční teoretička Gabriele Brandstetter důležitost antického kultu pro moderní tanec potvrzuje: „Neměli bychom podceňovat význam „řeckého fantasma“ pro rozvoj tělesného projevu v moderním tanci.“⁷⁹

Při pobytu v Athénách roku 1902 se Duncan neúspěšně pokoušela obnovit starou formu řeckého dramatu. Za své počínání byly její tance kritiky nazývány „replikou starořeckých tanců“ nebo „archeologickou rekonstrukcí“.⁸⁰ Toto označení ale sama vyvracela a obhajovala se tím, že v tanci nenapodobuje antiku, ale pouze čerpá ze stejného zdroje jako antické umění, a to z přírody.⁸¹ Návrat ke starému řeckému tanci nebylo u Isadory Duncan cílem, ale spíše prostředkem k vytvoření nového tanečního vyjádření. Tímto způsobem se snažila najít cestu, jak vykročit z překonaného a podle Duncan zastaralého paradigmatu romantického baletu, baletní techniky a společenského tance oblíbeném u elitních tříd.⁸²

Duncan se obrátila na antickou tragédii, ve které se spojovala hudba, mluvený projev a tanec v podobě chóru, který se na jevišti objevil mimo jiné také vždy, když se v ději odehrávaly tragické události, např. vraždy. Tanec měl tak mírnit následky dramatických událostí na jevišti. K tomu Duncan dodává: „Takový byl a takový je účel tance.“⁸³ Tyto snahy o emoční harmonii v múzickém umění, pocházející z antického dramatu, a Duncan se je snažila následovat v tanci. Tvrdila také, že nikdy netančila

⁷⁵ BRANDSTETTER, tamtéž, s. 42.

⁷⁶ Tamtéž, s. 55.

⁷⁷ DUNCAN, tamtéž, s. 9.

⁷⁸ Původ tance podle Duncan pochází z oblastí Asie a Egypta. Ovšem kořeny naší evropské kultury bychom měli hledat na evropském kontinentě a dodává, že Řecko a řecké tance jsou původem naší civilizace. (DUNCAN, tamtéž, s. 9.)

⁷⁹ BRANDSTETTER, tamtéž, s. 41.

⁸⁰ Tamtéž, s. 55.

⁸¹ DUNCAN, tamtéž, s. 19.

⁸² BUCKLAND, Jill Theresa. From the Artificial to the Natural Body: Social Dancing in Britain, 1900–1914 in CARTER, FENSHAM tamtéž, s. 59-60.

⁸³ DUNCAN, tamtéž, s. 11.

sólově, ale jako celý sbor, jako to dělali staří Řekové.⁸⁴ V tomto smyslu lze vidět souvislost původu slova choreografie, které vychází ze slova chór. Etymologický výklad slova choreografie pochází z latinizované formy řeckého⁸⁵ *choreía* – tanec [od slova chór jako „sbor zpěváků“, z řeckého chorós jako „sborový tanec, sbor pěvců a tanečníků“]⁸⁶ a *grafie* – popis⁸⁷ [z řeckého gráfos, což je ve složeninách činitelské jméno ke gráfō jako „píšu, škrábu, kreslím“]:⁸⁸ „choreografie, kompozice tanečního díla, tance, baletu...“.⁸⁹ Z tohoto složeného slova lze v podstatě vyvodit původní význam tance jakožto sborového tance, který byl určen pro všechny bez rozdílu, o což se Isadora Duncan snažila.

Moderní filozofie 19. století se v návaznosti na antickou epochu zabývala mimo jiné také kultem souladu krásy těla a duše, tzv. kalokagathia,⁹⁰ který byl opět oživován jako kvintesence ženskosti v moderní době, což propagovala také Duncan.⁹¹

Jak již bylo zmíněno, byly církví jakékoliv tělesné potřeby potlačovány, ženy společensky znevýhodněny a rovněž na jejich tělo bylo pohlíženo jako na hříšné kvůli jeho tvaru a podobě. Rolí ženy bylo stát se matkou a manželkou, která poslouchá svého muže, a proto Duncan upozorňovala na nedostatek svobody žen. Chtěla pro ženy stejné postavení jako mají muži, nezávislost a právo mít děti bez podmínky manželství.⁹² Prosazovala zdravý životní styl, dostatek čerstvého vzduchu, vyváženou stravu a fyzickou kondici. Odsuzovala těžké dámské šaty svázané korzetem. Vnímala nerovnost mezi ženami a muži v jejich možnostech seberealizace a příležitostech. Muži se mohli zdokonalovat ve sportovních aktivitách, zatímco ženy nikoli.⁹³ Do začátku 20. století byly tanečnice podřízeny tanečním mistrům, ženy byly většinou jen interpretkami. Vlivem emancipace se ženy začaly více prosazovat v typicky mužských povolání, ve vědě, lékařství, literatuře nebo umění. Duncan se snažila o to,

⁸⁴ DUNCAN, tamtéž, s. 14.

⁸⁵ Online Etymology Dictionary. *Choreography* [online] Douglas Harper: © 2001-2021 [cit. 23.4.2021]. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/word/choreography>

⁸⁶ REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2. nezměn. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7. s. 227.

⁸⁷ Online Etymology Dictionary. *-graphy* [online] Douglas Harper: © 2001-2021 [cit. 23.4.2021]. Dostupné z: https://www.etymonline.com/word/-graphy?ref=etymonline_crossreference

⁸⁸ REJZEK, tamtéž, s. 187.

⁸⁹ KRAUS, tamtéž, s. 331.

⁹⁰ Pojem kalokagathia je chápán jako harmonie těla a duše. (ŠÍP, Radim, ed. *Kalokagathia: ideál nebo flatus vocis?*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. ISBN 978-80-210-4566-8. s. 54.)

⁹¹ BRANDSTETTER, tamtéž, s. 42.

⁹² SOURITZ, tamtéž, s. 283.

⁹³ Ačkoliv už od 80. let 19. století byla gymnastická cvičení zpřístupněna také pro ženy. (JOWITT, tamtéž, s. 23.)

aby ženy dosáhly svého práva, svobody, vzdělání, a mohly zaujmout důstojné postavení ve společnosti.⁹⁴ Isadora Duncan tuto tezi prezentovala svým nezávislým pohybovým projevem.

2.2.5. Inspirace přírodou v tanci Isadory Duncan

Za nejvyšší hodnotu ve vizi o tanci lze u Isadory Duncan pokládat přírodu. Duncan v tanci hledala opravdovost, přirozenost a emoční prožitek. Inspiraci přírodou vyjádřila takto: „Všechny skutečné taneční pohyby, které jsou možné pro lidské tělo, existují primárně v přírodě.“⁹⁵ Inspiraci Duncan čerpala z mořských vln, pohybů stromů, mraků, bouří, větru apod. Avšak za nejpřirozenější útvar přírody Duncan pokládá vlnovku. Svůj taneční pohyb proto nazvala jako „vlnění ve vesmíru“.⁹⁶ Původ jejího přesvědčení lze nalézt v řeckém umění a teorii vlnových pohybů.⁹⁷ Duncan vlnovku spatřuje ve všech přírodních zákonech: „Zvuk se šíří vlnami, světlo se šíří vlnami, energie se šíří vlnami...vlnitý pohyb probíhá celou přírodou.“⁹⁸ Dále uvádí, že studium přírody zahrnuje studium lidského těla, jeho rytmů, forem a zákonů⁹⁹ a říká, že jejich „charakteristickou linií je vlnovka“.¹⁰⁰ Toto jsou pro Duncan klíčové atributy v utváření její vize o tanci, jež se snažila dokazovat ve svém tanečním projevu a vlnový pohyb demonstruje na svých choreografiích a gymnastických cvičeních. Problematika reálné podoby tance, a také výchozích bodů principu duncanismu, bude obsahem následujícího textu.

2.3. Principy duncanismu

Eva Blažíčková (viz. doslovná citace rozhovoru v příloze této práce) vystihla charakter celého konceptu duncanismu takto: „Duncan metoda dává přednost kvalitě před kvantitou, obsahu před formou, podstatě před zjeveným. To jí činí těžko popsatelnou. Ani sebelepší popis stejně nestačí, protože potřebuje vysvětlení a zapálené předávání od člověka k člověku. Pro její poznání je pak potřeba trpělivě ochutnávat a zkoumat,

⁹⁴ LAMOTHE, tamtéž, s. 145-147.

⁹⁵ Tamtéž, s. 116.

⁹⁶ DUNCAN, tamtéž, s. 29.

⁹⁷ LAMOTHE, tamtéž, s. 117.

⁹⁸ DUNCAN, tamtéž, s. 29.

⁹⁹ LAMOTHE, tamtéž, s. 117.

¹⁰⁰ DUNCAN, tamtéž, s. 18.

následně přijmout, nebo svobodně odmítnout – člověka chápe jako svobodného tvůrce svého života.“¹⁰¹

Následující text se bude snažit popsat, s jakými konkrétními prvky Isadora Duncan ve svém tanečním konceptu pracuje. Text bude obsahovat: vymezení Isadory Duncan vůči baletní technice, jak si lze představit konkrétní proces vytváření tance v duncanismu, jak Isadora Duncan přistupuje k hudebnímu doprovodu, a také bude představeno sedm teoretických principů, o které se duncanismus opírá.

2.3.1. Kritika baletní techniky

Taneční společnost přelomu 19. století lze rozdělit na příznivce a odpůrce baletní techniky. Anglický skladatel a libretista Philip Hayman se v květnu roku 1891 ve vydání časopisu *Theatre* k pohybu baleríny vyjádřil takto: „...ve všech těchto pozicích a pohybech může být činná, hbitá, atletická, gymnastická, akrobatická, ale není výrazová, není popisná a rozhodně není rytmická.“¹⁰² V tomto směru byl balet považován za starý řád a také symbol přecivilizovaného způsobu života 19. století, který bylo potřeba změnit.¹⁰³

K podobným závěrům docházela také Isadora Duncan. V teoretických spisech *The Dance of the Future* (1903, *Tanec budoucnosti*) a *Tanec* (1927, česky 1947) se vyhraňovala proti akademické baletní formě a její nepřirozenosti. V klasickém tanci Duncan nenacházela cenné životní hodnoty jako krása a zbožnost, nýbrž hodnoty, jaké ve společnosti odráží buržoazie. Tanečnicím byl vnucován jednotný formální kód pohybu za účelem interpretace beztižných éterických bytostí, které nejsou dostatečně mentálně soběstačné a zaujímají submisivní pozici. Duncan tvrdila, že taková forma tance slouží pouze k pobavení¹⁰⁴ a nerozvíjí silného jedince, schopného sám sebe vést.¹⁰⁵

Duncan převážně odsuzovala balety vzniklé za doby Ludvíka XIV, jelikož podle ní neznají „opravdovou lidskost“¹⁰⁶. Klasický tanec napadala slovy jako „sterilnost“, „nepřirozená kvalita“, „pokřivení svalů“, „deformace těla“

¹⁰¹ BLAŽÍČKOVÁ, Eva. Rozhovor s žákyní Jarmily Jeřábkové, nar. 1943. Olomouc. 21.3. 2021. viz. tato bakalářská práce příloha č. 1 Rozhovor s choreografkou a tanečnicí pedagožkou Evou Blažíčkovou

¹⁰² DALY, tamtéž, s. 25.

¹⁰³ Tamtéž, s. 26.

¹⁰⁴ LAMOTHE, tamtéž, s. 108.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 109.

¹⁰⁶ DUNCAN, tamtéž, s. 15.

a „degenerace“.¹⁰⁷ To vše pramenilo z baletního tréninku. V mladém věku sama absolvovala několik baletních lekcí například u Marie Bonfanti v New Yorku a u Katti Lanner v Londýně.¹⁰⁸ Tato zkušenost pouze potvrdila její přesvědčení. Tanec totiž neznamená jen soubor kroků. Přesto však, že se jí přičil tanec na špičkách,¹⁰⁹ vytočené kyčelní klouby a kostýmy tutu, byla schopná ocenit talent Anny Pavlovy, Tamary Karsaviny a Václava Nižinského.¹¹⁰

Podle Duncan přetechnizovaná úroveň baletu vznikla proto, že taneční mistři věřili v tanec, který může existovat jako umění samo o sobě. Tuto tezi Duncan vyvrací. Tanec nemůže fungovat samostatně, proto se baletu vysmívala a domnívala se, že nemá nic společného s uměním.¹¹¹

2.3.2. Vztah k hudbě u Duncan

Důležitým prvkem v tvoření tance je pro Duncan cítění rytmu. Duncan se proto zamýšlela nad tím, jaký hudební podklad je s tancem v rytmické harmonii. Podle ní je vhodné použít skladby koncertní hudby, za což byla tehdejší kritikou odsuzována.¹¹² Nicméně po její smrti byla orchestrální hudba v tanečním repertoáru převážně u choreografů západoevropského baletu 20. století charakteristickým prvkem.¹¹³

Pro své choreografie Duncan velmi často volila skladby Bacha, Glucka, Beethovena, Chopina, Schuberta, Wagnera,¹¹⁴ Brahmsa¹¹⁵ a v pozdějších letech též dílo Skriabina.¹¹⁶ Obzvlášť vyzdvihovala operní reformu Christopa Willibalda Glucka a hudbu Richarda Wagnera.¹¹⁷ O Gluckovi tvrdí, že on jediný pochopil smysl chóru, který je postaven na jednoduchosti pohybu a pravdivosti gest.¹¹⁸ Ke svým choreografiím často vyhledávala $\frac{3}{4}$ rytmus valčíku.¹¹⁹

¹⁰⁷ BRANDSTETTER, tamtéž, s. 40.

¹⁰⁸ JOWITT, tamtéž, s. 23.

¹⁰⁹ Duncan v antickém umění nenašla nic pohybuující se na špičkách. DUNCAN, tamtéž, s. 17.

¹¹⁰ Nižinský jí toto ocenění neopětoval jako jeho kolegové a k tanci Duncan se vyjádřil takto: „...její performance je spontánní a není založena na žádné taneční škole, a proto nemůže být vyučována...není to umění“. (JOWITT, tamtéž, s. 23.) Nižinský o ní v podstatě tvrdil, že nevytváří umění, protože její tanec není vyučován jako technika.

¹¹¹ DUNCAN, tamtéž, s. 13.

¹¹² AU, tamtéž, s. 90.

¹¹³ Zejména v díle Leonida Mjassina, Serge Lifar, Rolanda Petita, Maurice Bějarta, Johna Neumeiera nebo Jiřího Kyliána.

¹¹⁴ DUNCAN, tamtéž, s. 13.

¹¹⁵ JOWITT, tamtéž, s. 21.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 28.

¹¹⁷ DUNCAN, tamtéž, s. 14.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 12.

¹¹⁹ JOWITT, tamtéž, s. 24.

2.3.3. Proces vytváření tance u Duncan

V teoretickém spisu *Tanec* Duncan popisuje, jak by měl vypadat ideální proces tvoření tance. Kimerer L. LaMothe¹²⁰ definuje tři základní kroky, jak Isadora Duncan vytvářela taneční umění:

1. Prvním krokem je otevřít své smysly kráse způsobem, který připodobňuje k reminiscenci. Duncan tento proces vnímá jako probuzení, uvědomění a napojení se na svou duši, jejími slovy: „Probuzení duše je prvním krokem v tanci.“¹²¹

2. Druhým krokem jsou pohybové reakce, které vyvolávají nápady, formy, témata a obrazy a mohly by se objevit v podobě tance.

3. Třetím krokem je formování pohybových reakcí do konkrétní podoby tance.¹²² V posledním kroku tvoření platí u Duncan heslo „vše zjednodušit“, avšak aby vytvořené dílo působilo jednoduše a přirozeně, je potřeba vynaložit mnoho úsilí. Tanečník musí být ukázněn, ctít pravidla a logický postup taneční metodiky.¹²³

Duncan ve svém pohybu pracuje se základním pravidlem moderního tance a to, že veškerý pohyb vychází ze středu těla, z oblasti břicha. Tam se nachází centrum pohybu, tj. solar plexus, který je spojen s volným dýcháním.¹²⁴ Idea probuzené duše umístěná v solar plexu je první a základní teorií tance Isadory Duncan, jak dokládá: „tanec je pohyb plynoucí z probuzené duše“.¹²⁵ Duncan nevytváří vzorce cvičení, které by musela svému tělu nutit, ale naslouchá svému pohybovému cítění vycházejícímu ze solar plexu. Duncan tak vytvořila metodu moderního tance, ačkoliv sama své pohybové principy metodou nenazývala, což bude doloženo v následujících odstavcích.

2.3.4. Teoretické principy Isadory Duncan

Sedm principů teorie tance a tanečního těla Isadory Duncan definovala ve své studii Ann Daly,¹²⁶ z nichž bude vycházet následující text.

1. Lidské tělo je prvotní zdroj krásy.

¹²⁰ LAMOTHE, tamtéž, s. 137.

¹²¹ Tamtéž, s. 120.

¹²² Tamtéž, s. 137.

¹²³ Tamtéž, s. 138.

¹²⁴ Tamtéž, s. 134.

¹²⁵ Tamtéž, s. 121.

¹²⁶ DALY, tamtéž, s. 26-28.

Proporce a symetrie lidského těla jsou podle Duncan nejpřesnější formou čehokoliv estetického. A dále je to příroda, která je projektována ve výtvarném umění.

2. Zdrojem tance je přirozenost.

Pohyb nahého těla je jediný dokonalý a přirozený.¹²⁷

3. Tanec by měl být přirozeným jazykem duše.

Duncan naráží na dogmata křesťanské církve a puritánské víry, že duše je posvátná a tělo znesvěcující.

4. Vůle jednotlivce podléhá gravitaci.

Duncan spojovala tělo a duši v jeden mechanismus, který nazývala vůle. Tento termín přejala od Schopenhauera, jenž chápe tělo jako objektivizovanou vůli. V interpretaci Isadory Duncan je tělo, stejně jako duše, přitahováno zároveň směrem vzhůru k nebi, tak i dolů k zemi. Tah gravitace je nejjednodušší forma objektivizace vůle, proto také odmítla lehkost baletu, který tento zákon nerespektuje.

5. Pohyb by měl odpovídat formě pohybujícího.

Nedílnou součástí teorie Duncan byl soulad mezi formou a pohybem. Z tohoto důvodu hledá pravý tanec, jehož cílem bylo objevit harmonický rytmický pohyb s ideální formou.

6. Pohyby v tanci musí být postupné a skládající se z neustálého vývoje.

Duncan odmítá moderní tanec tvořený z nahodile poskládaných kroků. Pohyb by měl být plynulý a pohybové akce by na sebe měly navazovat. Oproti baletu, který je postaven na geometrických přímkách, pohyb Isadory Duncan imituje pohyb vln.

7. Tanec musí vyjadřovat nejkrásnější, morální a zdravé ideály.

2.4. Přínos Isadory Duncan v taneční pedagogice

Z textu výše vyplývá, že Isadora Duncan svou představu o tanci stavěla na vlivu přírody, antického umění a Nietzscheho filozofie. Duncan sama uvádí, že nemá systém, metodiku ani techniku.¹²⁸ Právě absence metodiky a techniky se stala předmětem kritiky. Také proto není možné dokonale rekonstruovat její taneční školu. V roce 1937 se povedlo Isadořině žákyni Irmě publikovat *The Technique of Isadora*

¹²⁷ Isadora Duncan nikdy netančila nahá, ale ve smyslu nahý bylo myšleno odívání do řecké hedvábné tuniky, která podtrhuje tělesné linie a odhaluje jeho formu. (DALY, tamtéž, s. 28.)

¹²⁸ DUNCAN, tamtéž, s. 39.

*Duncan (Technika Isadory Duncan).*¹²⁹ Nicméně záměrem Isadory Duncan bylo předávat dál své poslání z žákyně na žákyni.¹³⁰

Jak již bylo zmíněno, Isadora Duncan není autorkou žádné techniky či metodiky, přesto se ale duncanovský tanec opírá o řád, zákonitosti a pravidla, avšak v souladu s ději biorytmu, a tedy s přírodou. Pro Duncan je tanec vytvářen vědomým procesem; není jen nahodilým jevem postaveným pouze na improvizaci.

Duncan upozorňovala na fakt, že v tanci nejde jen o pohyb fyzikálního charakteru, ale především o vyjádření emocí a myšlenek duše,¹³¹ a také o vytváření vlastní síly a individuality. Jak dokládá Nina Vangeli ve své studii: „Duncanismus není založen na taneční technice, ale na charismatických osobnostech.“¹³² V tomto smyslu se Duncan zásadně liší od chápání baletního umění a některých druhů moderního tance.

Duncanismus se pohybově opírá o gymnastická cvičení, přičemž gymnastika a tanec spolupracují ve vzájemné symbióze. V gymnastice lze nalézt základ pro veškerou pohybovou výchovu,¹³³ proto také Isadora Duncan nemá svou ucelenou taneční techniku ani metodiku. Duncan při formování vyučovacích metod vycházela ze svých vlastních zkušeností. Zásadní vliv na ni mělo několik návštěv baletních lekcí, kdy výuku tímto způsobem zamítla. Následující podkapitoly nastíní fenomén pohybu, se kterým souzněla.

2.4.1. Vliv metody Françoise Delsarta

Pohybové dovednosti Isadory Duncan a později také její taneční školu formoval cvičební program francouzského učitele pohybu Françoise Delsarta. Jak uvádí Jowitt ve své studii, málokdo nebyl v 80. a 90. letech 19. století pohybově ovlivněn Delsartem.¹³⁴

Delsartův přínos obnáší nový pohled na držení těla. Je autorem tanečně-pedagogického systému postaveného na jeho vlastním tréninku rytmické gymnastiky.¹³⁵ Jeho metoda se skládá ze sérií statických a mimicko-tanečních cvičení

¹²⁹ GOLD, tamtéž, s. 7.

¹³⁰ Tamtéž, s. 9.

¹³¹ DUNCAN, tamtéž, s. 22.

¹³² VANGELI, tamtéž, s. 29.

¹³³ Tamtéž, s. 22.

¹³⁴ JOWITT, tamtéž, s. 24.

¹³⁵ Delsarte zasahuje do kultivace gest a hlasového projevu. Jeho metody provozovali profesionální řečníci, herci a zpěváci. (JOWITT, tamtéž, s. 23.)

a póz, obecně označovaných pod pojmem „plastique animée“.¹³⁶ Principy Delsarta spojovaly pohyb a mentální přístup.

Duncan souhlasila s Delsartovým přesvědčením, že tělo je děleno na tři zóny – hlava, trup a končetiny, které odpovídají třem lidským úrovním – mentální, morální a vitální. S tímto vědomím dochází k tvorbě pohybů směrem ven, od středu (excentricky), směrem dovnitř, ke středu (koncentricky) a pohybů probíhající v klidu, ve středu těla (vyváženě nebo normálně).¹³⁷

Spekuluje se, zda Duncan skutečně navštěvovala některou z Delsartových škol, například v San Franciscu nebo v Oaklandu, nebo jen studovala jeho spisy.¹³⁸ Jowitt uvádí, že Duncan spíše čerpala od Delsartovy nástupkyně Genevieve Stebbins a jejího manuálu *The Delsarte System of Expression* z roku 1885, v němž nachází větší podobnosti s cvičebními praktikami Isadory Duncan, jelikož Delsarte se zaměřoval převážně na pohyb ve stoji na místě,¹³⁹ přesto je vliv Delsartových teorií u Duncan značný.

2.4.2. Nová gymnastika a konkrétní podoba pohybové gramatiky u Duncan

Tzv. „nová gymnastika“¹⁴⁰, jak označuje gymnastiku přelomu 19. a 20. století Deborah Jowitt, se zaměřovala na vnímání vlastního těla a estetický pohyb. Zdůrazňovala flexibilitu, koordinaci a rovnováhu pohybových dovedností jedince. Protahovací cvičení vedly k mobilnějšímu tělu. Pro posílení kotníků byla používána nová technika výskoku, ve které se uplatňovalo pravidlo dopadu pouze na špičky, aniž by se paty dotkly země. Do cvičení byly zařazeny drobné rekvizity jako hůlky, malé dřevěné kroužky nebo lehké činky. To byly prvky gymnastiky, které na své žáky uplatňovala také Duncan.¹⁴¹

¹³⁶ BRANDSTETTER, tamtéž, s. 43.

¹³⁷ JOWITT, tamtéž, s. 23.

¹³⁸ Tamtéž, s. 24.

¹³⁹ Tamtéž

¹⁴⁰ Do tzv. „nové gymnastiky“ lze řadit nové druhy gymnastiky a pohybových metod jako například Émile Jaques-Dalcroze nebo Isadory Duncan. (*Encyklopedie tělesné kultury. A-O*. Praha: Olympia, 1988, s. 175.)

¹⁴¹ JOWITT, tamtéž, s. 23.

Gymnastika¹⁴² byla podle Duncan pouze prostředkem pro tvoření jakéhokoliv typu estetického pohybu a tance.¹⁴³ Tanec se odvíjí od dobře technicky zvládnutých gymnastických cvičení a jedině poté je tanečník připraven propojit pohybovou dovednost s vnitřním prožitkem tance a vzniká estetický kultivovaný taneční projev,¹⁴⁴ což bylo u Duncan hlavním cílem.

V následujícím textu bude představen příklad pohybového cvičení metody duncanismu, jenž vysvětluje Kimerer L. LaMothe v publikaci *Nietzsches dancers*. Podle Duncan se následující cvičení má provádět nejlépe při jasně frázovaného hudebního doprovodu.

Postavení těla začíná ve výchozí pozici: vzpažené horní končetiny, které jsou tahem směřovány vzhůru, prsty lehce rozvinuté. Hrudník je vzpřímený a uvolněný. Dolní končetiny, rozestoupené na šíři boků, jsou pevně spojeny s podlahou tahem směrem dolů. Pohyb je veden od konečků prstů, které se pomalu začínají rolovat a směřují energii směrem dolů a dovnitř do těla. Postupně celá paže, dlaň, zápěstí a loket následují prsty, střídavě se natahují a krčí pohybem k zemi. Paže, hlava, krk a trup se principem rolování balí dovnitř, dokud se dlaně lehce nedotknou podlahy. Kolena se střídavě ohýbají a narovnávají, dokud se pohyb v solar plexu principem vlny nevrátí zase zpět a celý rolovací pohyb se navrácí do vzpřímené pozice se vztaženými pažemi směrem ke slunci.

Jakmile se vlnový pohyb opakuje nejméně čtyřikrát, tanečník dostává pocit, že jeho tělo je vlnou. S každým opakováním je znatelnější pohyb vlny, která se line skrz jeho tělo směrem dolů a nahoru a nahoru a dolů. Opakováním se tanečnickovo tělo rozpouští v pohybu. Pohybem vlny dochází k aktivaci solar plexu a také uvědomění svého vyššího já.

Další série cvičení obsahuje pouze pohyby paží. Každá paže pracuje nejdříve jednotlivě, po několika opakováních obě dohromady. Pohyb vychází z impulsu ramene. S uvolněným zápěstím a mírně skloněnou dlaní se celá paže zvedne. Energie

¹⁴² Totéž, co Duncan tvrdila o gymnastice, v dnešní době platí o baletu. Baletní průprava je ve 21. století základem pro všechny profesionální tanečníky a taneční sportovce, stejně jako na přelomu 19. a 20. století gymnastika. Klasický trénink vedený v divadelních souborech, je součástí fyzické přípravy většiny profesionálních tanečních souborů moderních i lidových. A dále také pro standardní a latinskoamerické tance, pro moderní nebo sportovní gymnastiku či krasobruslení.

¹⁴³ JOWITT, tamtéž, s. 23.

¹⁴⁴ KOCOURKOVÁ, Lucie. Emanuel Siblík a moderní tanec: kritické myšlenky. In KAZÁROVÁ, Helena, ed. *Tanec a balet v Čechách, Čechy v tanci a baletu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2016. ISBN 978-80-7331-371-5. s. 88.

je směřována do prstů ruky kreslících pomyslnou čáru podél centrální osy těla procházející solar plexem směrem vzhůru před krk, obličej a čelo směrem k obloze. Rameno se otevírá nad hlavou obloukem ven na stranu, odkud se zpět přeneso do středu. Celý pohyb se opakuje. Když je pohyb prováděn oběma pažemi dohromady a zápěstí se v okamžiku křížení lehce dotýkají v oblasti solar plexu, otevírá se tak průtok energie proudící celým tělem. Když se obě paže zvednou a dlaně se otevřou, kruhovým pohybem se více rozevře a vzpřímí hrudník. Ramena následují trajektorii pohybu, která je pomyslnými slunečními paprsky vedena od solar plexu.

Tato cvičení procvičují převážně ramenní klouby, ale v souladu s interpretací myšlení Isadory Duncan, mají svůj vyšší smysl ve spojení se se svým středem, který je přímo napojen na celý vesmír. Cvičení pomáhají tanečnickovi uvědomit si fyzický pocit jeho centra, kontakt chodidel s podlahou, jež pevně spojují tělo se zemí a dále změkčují pohybový aparát, a ten ve výsledku působí plynule a nenuceně. Tento pohybový tok přelívající se energie prochází celým tělem a je pro praxi školy Isadory Duncan charakteristický.¹⁴⁵

2.5. Taneční škola Isadory Duncan

Obsahem této podkapitoly bude představit historický kontext zakládání škol Isadory Duncan a jejich fungování.

2.5.1. Představa Isadory Duncan o fungování škol

Motivem pro založení tanečních škol Isadory Duncan jí byly děti samy. V dětském pohybu nacházela nespoutanost a přirozenost, kterou hledala v tanci. Daly uvádí, že Duncan vycházela z učení německého pedagoga Friedricha Fröbela, který se zabýval výchovou předškolních dětí.¹⁴⁶ Byla přesvědčená, že pokud bude dítě vedeno ke kráse, obklopeno uměním a vlídnými gesty, udrží si svou svobodu, sílu a individualitu do dospělého věku.¹⁴⁷ Děti nejsou zatíženy společenským dogmatem a když se s nimi pracuje od útlého věku, výsledky jsou efektivnější. Duncan v rozhovoru pro *The New York Herald* mluvila o tanci jako o prostředku formování charakteru dítěte.¹⁴⁸ Z tvrzení Duncan by se dalo vyvodit, že dítě má být učeno pohybu, který je odrazem

¹⁴⁵ LAMOTHE, tamtéž, s. 135.

¹⁴⁶ DALY, tamtéž, s. 26.

¹⁴⁷ DUNCAN, tamtéž, s. 15.

¹⁴⁸ DALY, tamtéž.

jeho duše, a jelikož řeči duše nejlépe rozumí děti, je potřeba jejich pohybům věnovat pozornost.

Cílem Duncan bylo u dětí vypěstovat lásku k pohybu po celý jejich život. Chápala taneční školu jako důležitý element v životě dítěte. Řečeno s Duncan, každodenní cvičení, jehož posláním je učinit den plný a šťastný, musí být prováděno s chutí. Její snažení vedlo k probuzení síly duše dítěte a rozvoji jeho individuality,¹⁴⁹ jež podle učení Duncan může probudit pouze tanec, a proto se také ve své škole snažila o příznivě působící prostředí na dětskou psychiku.¹⁵⁰

První školu se Duncan povedlo založit roku 1904¹⁵¹ v Grunewaldu v Německu¹⁵² a navštěvovalo ji 25 dívek.¹⁵³ Další studio Duncan Dance vzniklo roku 1911 v německém Darmstadtu, a otevřela jej její sestra Elisabeth. Ve Francii škola Isadory Duncan vznikla pod názvem Dionysion roku 1914 na okraji Paříže v Bellevue a v Rusku škola existovala v letech 1921–1922. Některé z uvedených škol sponzoroval podnikatel Paris Singer,¹⁵⁴ avšak cílem bylo vytvořit státem financovanou školu pro děti všech společenských vrstev. Ekonomicky to ale nebylo možné.¹⁵⁵

Snažila se o to, aby základní výukou tance prošly všechny děti bez ohledu na své společenské postavení. Bojovala za bezplatné taneční lekce a veřejné divadelní představení hlavně pro děti z dělnické vrstvy.¹⁵⁶ Krátkodobá realizace představy Isadory Duncan o tanečním umění pro všechny se povedla v Berlíně roku 1905, kdy bylo Duncan umožněno pořádat představení pro dělníky zdarma. Jejím záměrem bylo, jak sama píše, předat dělníkům trochu krásy a světla.¹⁵⁷ Téhož roku se jí zde také podařilo založit bezplatnou školu pro proletářské děti¹⁵⁸. Nicméně, aby se tak stalo natrvalo, potřebovala Duncan podporu vládních orgánů. Kontaktovala vládu ve Francii, Anglii, Řecku a Americe, avšak její projekt nebyl nepodpořen.¹⁵⁹ Dalšího krátkodobého úspěchu Duncan dosáhla po první světové válce v Rusku. V roce 1921 sovětská vláda otevřela divadlo pro dělnickou třídu, ale v důsledku politických změn

¹⁴⁹ DUNCAN, tamtéž, s. 32.

¹⁵⁰ LAMOTHE, tamtéž, s. 130.

¹⁵¹ JOWITT, tamtéž, s. 21.

¹⁵² Tamtéž, s. 28.

¹⁵³ LAMOTHE, tamtéž, s. 128.

¹⁵⁴ GOLD, tamtéž, s. 9.

¹⁵⁵ LAMOTHE, tamtéž

¹⁵⁶ DUNCAN, tamtéž, s. 36.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 34.

¹⁵⁸ Tamtéž

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 37.

se divadlo od roku 1922 opět stalo pouze obchodním podnikem, a tím byla zrušena i neplacená možnost pro dělníky.¹⁶⁰

Přesto Duncan v Sovětském svazu zůstala a roku 1921 založila v Moskvě svou školu přístupnou pro všechny.¹⁶¹ Současně organizovala letní kurzy pro stovky dělnických dětí,¹⁶² přičemž alespoň v této činnosti byla Duncan sponzorována ruskou vládou po dobu deseti let.¹⁶³

O realizaci ideální taneční školy se Duncan snažila přes 20 let. Věřila ve vybudování „velké mezinárodní školy dětí“.¹⁶⁴ Její snahy byly většinou neúspěšné nebo krátkodobé. Trvalé školy duncanismu se podařilo vybudovat až po její smrti ve 2. polovině 20. století. Začátkem 30. letch fungovala pouze jedna skupina s tradicí duncanismu,¹⁶⁵ kterou uchovaly její žákyně. Pod vedením Isadorables,¹⁶⁶ jak se nazývaly, začala vznikat další síť stoupenců Isadory Duncan, a tak vyrostla nová generace tanečnic svobodného tance.

2.5.2. Pedagogická náplň škol Isadory Duncan

Isadora Duncan svou školu vedla v tělocvičném duchu. Po svých žácích ale primárně požadovala taneční výraz pocházející z duše, protože tancem duše ožívá.¹⁶⁷ Duncan nesouhlasila s konceptem švédské nebo německé gymnastiky.¹⁶⁸ Tvrdila, že pohyby takového gymnasty vyjadřují pouze tělesnou zdatnost a sílu, zatímco pohyby tanečníka vyjadřují pocity a myšlenky duše.¹⁶⁹ I přes odmítnutí fyzické síly jako cíle, silová cvičení využívala jako prostředku, neboť pomocí gymnastických cvičení se u studentů probouzí smyslové vnímání a podporuje vnitřní tvůrčí energie.¹⁷⁰

¹⁶⁰ DUNCAN, tamtéž

¹⁶¹ SOURITZ, tamtéž s. 281.

¹⁶² DUNCAN, tamtéž, s. 40.

¹⁶³ GOLD, tamtéž, s. 9.

¹⁶⁴ DUNCAN, tamtéž, s. 41.

¹⁶⁵ SOURITZ, tamtéž, s. 289.

¹⁶⁶ Jednalo se o skupinu šesti žákyň Isadory Duncan, které si ke svému jménu přidružily příjmení Duncan: Anna, Erika, Irma, Lisa, Margot a Maria-Theresa. (Isadora Duncan Archive. *Isadora Duncan* [online] Ann Cooper Albright. © 2012 [cit. 12.4.2021]. Dostupné z: <https://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/1/>)

¹⁶⁷ LAMOTHE, tamtéž, s. 131.

¹⁶⁸ Těmito koncepty je míněn německý nářadový tělocvik Friedricha Ludwiga Jahna a Eiselena (z toho odvozený sokolský tělocvik Tyrše) a švédská zdravotní gymnastika Pehra Henrika Linga. (KÖSSL, Jiří, ŠTUMBAUER, Jan a WAIC, Marek. *Kapitoly z dějin tělesné kultury*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3420-3. s. 51.)

¹⁶⁹ LAMOTHE, tamtéž, s. 131.

¹⁷⁰ Tamtéž

Gymnastická cvičení provozovaná ve škole Isadory Duncan byla nejzákladnějšího druhu. Lze mezi ně řadit chůzi, běh a skoky, jejichž základem byla průpravná svalová cvičení. Jednalo se o jednoduchou rytmickou chůzi, nejprve ve volném tempu a po osvojení rychlejší chůze ve složitějším rytmu. Poté navazuje běh a následně se zapojují lehké skoky.¹⁷¹ Následovaly pohybové a taneční etudy, které nejčastěji vyjadřovaly přírodní jevy jako pohyb mraků, kymácející se stromy ve větru, let ptáků nebo vířivý pohyb padajícího listí.¹⁷² Tyto dovednosti se u dětí nejlépe pěstují v přirozeném prostředí, a proto cvičily na čerstvém vzduchu, bosé na trávníku obklopené přírodou.

Svým vedením se Duncan snažila o naplnění představy svého ideálu taneční školy. Primárním záměrem Duncan bylo vychovat bytosti s dokonalou postavou a ideální formou pohybu.¹⁷³ Aby toho docílila, apelovala na potřebu obklopovat se krásnými věcmi, a proto ve své škole rozmístila sochy a obrazy ideálních postav.¹⁷⁴

Její škola byla napodobována ve všech městech. Tyto pokusy označovala za „rozumářskou gymnastiku“,¹⁷⁵ která nemá příznivý dopad na děti. Záměrem Isadory Duncan nebylo vychovat generaci profesionálních divadelních tanečnic. U svých žaček směřovala pozornost na rozvoj jejich další taneční pedagogické činnosti.

¹⁷¹ DUNCAN, tamtéž, s. 26.

¹⁷² Tamtéž, s. 27.

¹⁷³ Tamtéž, s. 23.

¹⁷⁴ Například skupinu tančících dětí od Donatella, viz. obrazová příloha této bakalářské práce. (DUNCAN, tamtéž, s. 24.)

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 33.

DRUHÁ ČÁST

Druhá část této bakalářské práce je zaměřena na implementaci duncanismu popsaného výše do českého prostředí. Stručně nastiňuje kontext společenské situace a zájem o estetický tělocvik na přelomu 19. a 20. století u nás. Představuje Jarmilu Jeřábkovou, její choreografickou, ale hlavně pedagogickou činnost. Kapitoly této části vychází z publikací českých tanečních historiků a badatelů jako Dorota Gremlíková *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938)* (2002), Helena Kazárová *Tanec a balet v Čechách* (2016), Emanuel Siblík *Tanec mimo nás i v nás* (1937) nebo mimo jiné z periodika *Taneční listy*. Text také reflektuje rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažíčkovou a její osobní zkušenost s Jarmilou Jeřábkovou.

1. Společenské naladění na tělesnou kulturu a její pěstování

Začátkem 20. století české země zažívaly hospodářský vzestup, zlepšení životních podmínek obyvatelstva a vzdělávacího systému. Lidé začali mít více volného času, a proto se mohli věnovat kulturní činnosti, jež se stala neodmyslitelnou součástí celospolečenského vývoje. Kulturní tvůrci a organizátoři pronikali do různých sociálních vrstev, a tím sílila základna příjemců kulturních hodnot, přičemž kultura neměla pouze sociální funkci, ale také funkci národnostní.¹⁷⁶

V důsledku ustoupení politického tlaku 2. poloviny 19. století byly zakládány národnostní spolky hospodářského, zájmového nebo kulturního charakteru. V roce 1862 vznikla první česká tělovýchovná organizace Tělocvičná jednota Pražská, později pod názvem Sokol Pražský. Jeho hlavními zakladateli byli Jindřich Fügner a Miroslav Tyrš, pod jehož vedením se Sokol dlouhodobě rozvíjel.¹⁷⁷

Pod sokolským hnutím začaly vznikat také tělocvičné činnosti pro ženy. Po prvním sdružení Spolek paní a dívek založeném Klemeňou Hanušovou v roce 1869, byl o pohybovou aktivitu žen proječován rostoucí zájem.¹⁷⁸ O vznik rytmického tělocviku pro ženy se od roku 1912 začala snažit Tělocvičná Jednota Sokol Žižkov.¹⁷⁹

¹⁷⁶ PÁNEK, Jaroslav a TŮMA, Oldřich. *Dějiny českých zemí*. 2. dopl. vyd. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3994-9. od s. 341.

¹⁷⁷ Tyrš například rozdělil tělesné cvičení na čtyři oblasti: 1. cvičení bez náradí, 2. cvičení náradíová, 3. cvičení skupinová, 4. cvičení úpolová (př. zápas, šerm). (KÖSSL, tamtéž, s. 118-119.)

¹⁷⁸ KÖSSL, tamtéž, s. 119.

¹⁷⁹ SIBLÍK, tamtéž, s. 117.

Zásadní vývoj ženského cvičení přineslo období první světové války, kdy byl z iniciace Emanuela Siblíka v Sokole rytmický tělocvik plně zaveden.¹⁸⁰

Emanuel Siblík¹⁸¹ (1886-1941), žák pedagoga a estetika Otakara Hostinského,¹⁸² byl vlivnou osobností české taneční teorie, estetiky, publicistiky, kritiky a historie. Podobné postavení zaujímali jeho současníci Joe Jenčík a Jan Reimoser, píšící pod pseudonymem Jan Rey.¹⁸³ Tyto tvůrce lze řadit mezi první autory česky psané odborné taneční literatury, kteří nesou podíl na vzniku řady historiografických materiálů a pramenů z oblasti tance.¹⁸⁴

Siblík byl velkým zastáncem bosé tělocvičné rytmiky,¹⁸⁵ kterou během první světové války zavedl v žižkovském a píseckém Sokole.¹⁸⁶ Rytmický tělocvik, nebo též rytmiku, popisuje Siblík jako souhrn rytmicko-plastických cvičení rozvíjející pružnost, výkon a vytrvalost těla i ducha.¹⁸⁷ V listopadu roku 1934 Siblík v Praze spoluzaložil první spolek taneční sféry Tanec-Rytmika-Gymnastika (dále jen TRG) sdružující taneční pedagogy a propagující metody estetického tělocviku. Členové vydávali vlastní periodikum, pořádali soutěže, vystoupení, výstavy, přednášky nebo kurzy a zaměřovali pozornost na rozvoj českého tanečního školství.¹⁸⁸ Po první světové válce taneční školy existovaly jen při divadlech nebo v soukromé činnosti,¹⁸⁹ proto si organizace kladla za cíl vyškolit učitele v tanečně-pohybových oborech a vybudovat jednotnou formu taneční pedagogiky.¹⁹⁰ Profesionálně ale bylo možné tanec studovat až po druhé světové válce na konzervatoři a vysoké škole. Ve 30. letech byla alespoň zavedena státní zkouška pro taneční pedagogy skládající se z pěti okruhů: 1. umělecký tanec, 2. pohybová výchova, 3. baletní umění, 4. rytmika (Dalcrozeova rytmická gymnastika) a 5. gymnastika (Očenáškův a Pospíšilův

¹⁸⁰ SIBLÍK, tamtéž, s. 15.

¹⁸¹ Siblíkův přínos blíže představuje například Lucie Kocourková ve své bakalářské práci z roku 2013 nebo ve své studii v publikaci *Tanec a balet v Čechách* z roku 2016.

¹⁸² Tamtéž, s. 18.

¹⁸³ GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938): Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888-1938)*. Praha: Státní opera Praha a Taneční listy, 2002. ISBN 80-238-8488-3. s. 92.

¹⁸⁴ KOCOURKOVÁ in KAZÁROVÁ, tamtéž, s. 79.

¹⁸⁵ Tělocvičná rytmika neboli ženský tělocvik se provozoval bez obuvi v řeckém chitonu po vzoru Isadory Duncan. (VANGELI, tamtéž, s. 28.)

¹⁸⁶ SIBLÍK, tamtéž, s. 14.

¹⁸⁷ SIBLÍK, Emanuel. *Tanec: Projev života a umění*. Praha: F. Topič, 1917. Edice Duch a svět, sv. 26/27. s. 98.

¹⁸⁸ KOCOURKOVÁ in KAZÁROVÁ, tamtéž, s. 82.

¹⁸⁹ GREMLICOVÁ, tamtéž, s. 92.

¹⁹⁰ KOCOURKOVÁ in KAZÁROVÁ, tamtéž, s. 90.

rytmický tělocvik). Podmínky zkoušky vypracovávalo a schvalovalo sdružení TRG. Kvůli větší taneční vzdělanosti došlo také k rozvoji české taneční teorie a kritiky.¹⁹¹

V první polovině 20. století se český taneční projev začal proměňovat vlivem zahraničních tendencí. Reflexe stavu českého estetického tělocviku a tanečního umění byla iniciována z podnětů tělocvičného hnutí Sokol. Přínosem v tomto směru bylo studium metody Émile Jaques-Dalcroze, jehož školu v Hellerau mezi léty 1911-1914 navštívili stoupenci Sokola Augustin Očenášek a Karel Pospíšil. O Dalcrozeovu rytmickou gymnastiku bylo před první světovou válkou na naší půdě projevován zájem i z jiných uměleckých oborů a jeho vliv na český výrazový tanec byl značný¹⁹². Dalšími vlivy na pěstování estetického pohybu u nás působila škola choreografa Rudolfa von Labana a zdravotní gymnastika americké lékařky Bess Mensendieck.¹⁹³

Mimo tělocvičný pohyb se v meziválečném období v českých zemích začala věnovat pozornost vývoji výrazového tance, a to převážně vlivu Isadory Duncan. O umělecký odkaz Duncan se zajímal zejména výše uvedený Emanuel Siblík, kterého lze považovat za vůbec prvního autora její monografie s názvem *Isadora: Taneční Obrození* vydanou roku 1929.¹⁹⁴ Kocourková uvádí, že Siblík viděl vzájemný vztah mezi myšlením Duncan a Miroslavem Tyršem, jehož pohybový záměr byl podobný duncanovskému.¹⁹⁵ Ze Siblíkových podnětů se u nás metoda Duncan začala postupně rozšiřovat.

2. Šíření myšlení Isadory Duncan v českém prostředí

Isadora Duncan poprvé v českých zemích vystoupila v roce 1902 v lázeňském regionu na západě Čech.¹⁹⁶ V době nástupu nového století nebylo domácí taneční prostředí na její směr připraveno. Nezávislé chování Isadory Duncan bylo českou společností vnímáno jako výbušné, drzé a příliš individualistické,¹⁹⁷ a proto o duncanismus nebyl

¹⁹¹ GREMLICOVÁ, tamtéž, s. 92.

¹⁹² Tamtéž, s. 93.

¹⁹³ Tamtéž, s. 94.

¹⁹⁴ KOCOURKOVÁ in KAZÁROVÁ, tamtéž, s. 87.

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 90.

¹⁹⁶ Isadora Duncan vystoupila v Mariánských Lázních (v Městském divadle), Františkových Lázních (v Konversations-Saal) a Karlových Varech (pravděpodobně v Městském divadle), kde představila své choreografie jako např. *Primavera*, *Bacchus a Ariadna* a jiné. (GREMLICOVÁ, Dorota. Jak tančila Isadora Duncan v Čechách. *Taneční listy. Časopis o umění pohybu*. Praha: Sdružení pro vydávání časopisu Taneční listy, 2002, 39(1), s. 17. ISSN 0039-937X.)

¹⁹⁷ Česká společnost byla nastavená spíše na sdružování a spolčování, proto vznikaly spolky či organizace, a nezávislost Isadory Duncan nebyla kladně přijímána. (VANGELI, tamtéž, s. 28.)

projevován zvláštní zájem.¹⁹⁸ Tanec duncanovského pojetí se u nás začal šířit až ve 20. letech 20. století. Blízký styl Isadory Duncan do Čech přinesla například ruská herečka Olga Vladimirovna Gzovská a z řad českých tanečnic tento směr dále propagovaly Ervína Kupferová nebo Věra Vratislava. Avšak tradice duncanismu se zde začala plně prosazovat až po smrti jeho tvůrkyně.¹⁹⁹

Jak již bylo zmíněno výše, iniciace zavedení výuky metody Isadory Duncan přišla ze strany Emanuela Siblíka, který doporučil navštívit tuto školu za účelem zlepšení pohybové způsobilosti posluchaček sokolské jednoty. Roku 1929 začal tuto ideu podporovat člen Sokola Augustin Očenášek. Ten spolu s lékařem²⁰⁰ a ředitelem Státních tělovýchovných kurzů Karlem Weignerem a pedagogem J. V. Klímou²⁰¹ vyslal do Školy Duncan, respektive na letní kurz v Klessheimu, osm žaček, osm dorostenek a osm cvičitelek.²⁰² Mezi dorostenkami byla také Jarmila Jeřábková.

Zámek Klessheim u Salzburku poskytovala zemská vláda Škole Duncan od roku 1925. Zde byly každoročně pořádány celostátní letní kursy přibližně pro sto dívek. Cílem kurzů bylo předat cvičenkám „tělesné ukáznění s duševními a uměleckými podněty“.²⁰³ Do obsahu výuky byl zahrnut tanec, tělocvik, sborový zpěv, hudební nauky, kreslení a výklad uměleckých děl.

V únoru roku 1930 v Národním domě na Vinohradech v Praze bylo pořádáno veřejné představení našich absolventek duncanovských kurzů, jenž vystoupily s nacvičeným tanečním programem. Večer byl rozdělen do dvou částí. Cvičení sedmi dětí v první části proběhlo pod vedením polsko-německé cvičitelky Lucy Burkičákové. Dětské ztvárnění pohádky Šípková Růženka se setvalo s velmi příznivým hodnocením. Vyzdvihován byl dětský přirozený, upřímný a procítěný pohybový projev. Cvičení deseti dospělých dívek ve druhé části, mezi nimiž byla také Jarmila Jeřábková, bylo vedeno ředitelem školy a manželem Elisabeth Duncan Maxem Merzem a lektorkou Gertrudou Drückovou. S hojným úspěchem se cvičenky prezentovaly v polce nebo v *Tanci Amazonek* na Schubertovu hudbu a choreografií Isadory Duncan. Právě zde se velmi projevil pohybový talent Jarmily Jeřábkové.²⁰⁴

¹⁹⁸ VANGELI, tamtéž, s. 28.

¹⁹⁹ GREMLICOVÁ, publikace 2002, tamtéž, s. 94.

²⁰⁰ Škola Alžběty Duncanové. *Rozpravy Aventina. Měsíční list pro kulturu, umění, kritiku a zvláště literaturu*. Praha: Aventinum, 1931/1932, 7(32), s. 261. ISSN 1802-1972.

²⁰¹ Tamtéž.

²⁰² SIBLÍK, 1937, tamtéž, s. 117-118.

²⁰³ Tamtéž, s. 118.

²⁰⁴ SIBLÍK, 1937, tamtéž.

2.1. Škola Elisabeth Duncan v Praze

Založením Školy Duncan v Praze v roce 1931 Isadorinou sestrou Elisabeth, se českému tanečnímu prostředí otevřela cesta nových možností pohybového vzdělání. Podle Siblíka to byli právě Miroslav Tyrš a Isadora a Elisabeth Duncanovy, jež položili základ tělovýchovného tance u nás. Sestry Duncanovy rozvinuly český tělocvik k jeho další podobě ve formě tělocvičné sestavy pro ženy.²⁰⁵

K fungování školy byl zřízen sbor v čele s předsedou Karlem Weignerem a dalšími členy výboru Augustinem Očenáškem a Emanuelem Siblíkem. Pražské studio bylo od října roku 1931 umístěno v YMČe²⁰⁶ a později přesídleno do Unitarie Svobodného bratrství. Funkci ředitel školy zastával Max Merz, který také korepetitoval rytmická cvičení starších žaček.²⁰⁷ Lekce byly určeny pro děti, dívky, hochy, dospělé dívky a účastnice sokolských kurzů.²⁰⁸

Škola si kladla za cíl vypracovat metodu systematického cvičení v souladu s fyziologickými možnostmi tělesného vývoje a s důrazem na rytmickou složku často doprovázenou zpěvem v harmonii s přirozeným dýcháním.²⁰⁹ Byly zde dodržovány principy a zásady metody Isadory Duncan popsané v první části této práce. Veškerý pohyb vycházel ze solar plexu, a tudíž z duševních prožitků. Důraz byl kladen na vědomé vnímání celého těla, uvolněné svaly, práci s dechem a na nekončící pohyb vedený prostorem.²¹⁰

Škola organizovala výroční představení ve Vinohradském divadle, kdy první proběhlo 17. dubna roku 1932.²¹¹ Z počátku žákyně vystupovaly v ukázkách tanečních etud a cvičení metodiky duncanismu,²¹² postupem času se program měnil na koncertní charakter.²¹³

²⁰⁵ SIBLÍK, 1937, tamtéž, s. 121.

²⁰⁶ Časopis *Rozpravy Aventina*, tamtéž, s. 261, GREMLICOVÁ, publikace 2002, tamtéž, s. 94 a KLOUBKOVÁ, tamtéž, s. 19 uvádí YMČu (Young Men's Christian Association – Křesťanské sdružení mladých lidí). SIBLÍK, 1937, tamtéž, s. 119 uvádí YWČu (Young Women's Christian Association – Křesťanské sdružení mladých žen).

²⁰⁷ SIBLÍK, 1937, tamtéž, s. 119.

²⁰⁸ *Rozpravy Aventina*, tamtéž, s. 261

²⁰⁹ Tamtéž

²¹⁰ SIBLÍK, 1937, tamtéž, s. 120.

²¹¹ *Rozpravy Aventina*, tamtéž

²¹² Tamtéž

²¹³ KOCOURKOVÁ in KAZÁROVÁ, tamtéž, s. 97.

Škola tvořila naději pro tehdejší sociální a politickou situaci. Sociální sféra byla odrazem velké hospodářské krize,²¹⁴ což se projevovalo zhoršením životní úrovně obyvatel a vzrůstající nezaměstnaností. V politické oblasti se zvyšoval vliv levicově orientované komunistické strany, šířil se destruktivní nacionalismus, český fašismus a německá represe.²¹⁵ V tomto kontrastním prostředí, proto Siblík Školu Duncan považoval za „vzor tanečního impresionismu“,²¹⁶ krásy a čistoty.

Isadora Duncan se snažila o vybudování tanečního směru působícího jako filozofie, kterou by následovaly další generace. Avšak způsob, jakým Duncan jednala nebyl mnohdy pochopen. Jejím posledním voláním o renesanci tance pravděpodobně více prosazovala sebe a své zájmy. Možná právě proto byl zahraniční duncanismus často prezentován jednou sólovou tanečnicí, zatímco v českém prostředí byl pojat spíše jako kooperativní činnost.²¹⁷ Odrazem bylo meziválečné období, v němž se lidé zajímali spíše o rozvoj národnostních a celospolečenských zájmů než o vlastní individualitu, což se projevilo také na našich novodobých tanečnicích. Český duncanismus pod vedením národnostního hnutí Sokol masově šířil pohybové principy Isadory Duncan. Hlavní zásadou bylo hledání přirozenosti, s níž se český estetický tělocvik a české tanečnice ztotožňovaly.²¹⁸ Hlavní představitelkou českého duncanismu je Jarmila Jeřábková. Iniciací Jeřábkové se tento směr udržel do současnosti, což se v té době nepovedlo žádné žákyni Isadory Duncan na světě.²¹⁹

3. Jarmila Jeřábková (1912-1989)

Jarmila Jeřábková se narodila 8. března roku 1912 v Praze do umělecky založené rodiny. Její babička navštěvovala hodiny klavíru u Bedřicha Smetany a zpěvu u Františka Pivody,²²⁰ stejně jako její teta Gabriela Roubalová. Matka Jeřábkové se také učila v nově vzniklém klavírním ústavu Bedřicha Smetany a vystudovala malířství na univerzitě v Mnichově. Její otec byl houslový virtuos František Jeřábek,

²¹⁴ Světová hospodářská krize vznikla v důsledku krachu newyorské burzy 24.10. 1929. (DIESTLER, Radek a JÜZLOVÁ, Jana. *České dějiny v kostce*. Praha: Knižní klub, 2014. Edice Universum. ISBN 978-80-242-4638-3. s. 223.)

²¹⁵ PÁNEK, tamtéž, s. 430-431.

²¹⁶ SIBLÍK, 1937, tamtéž, s. 128.

²¹⁷ VANGELI, tamtéž, s. 28.

²¹⁸ Tamtéž

²¹⁹ PILKOVÁ, Zdeňka. Nad dílem Jarmily Jeřábkové. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Panorama, 1989, 27(5), s. 6. ISSN 0039-937X.

²²⁰ PILKOVÁ, Zdeňka. Zastavení s Jarmilou Jeřábkovou. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Panorama, 1982, 20, s. 4. ISSN 0039-937X.

bývalý člen orchestru Národního divadla a Minneapolis Symphony Orchestra v USA.²²¹ Výchova, umělecký vliv a podpora rozvoje duchaplných hodnot ze strany rodiny vedly Jeřábkovou k přirozenému zájmu o hudbu, umění a estetický pohyb. Umělecky zaměřená rodina ovlivnila životní směřování Jarmily Jeřábkové taktéž do celoživotní umělecké činnosti. Jarmila Jeřábková zemřela 21. března 1989 v Praze.²²²

Následující kapitoly budou pojednávat o uměleckém působení Jarmily Jeřábkové.

3.1. Počátky pohybové průpravy Jarmily Jeřábkové

Jeřábková vyrůstala v neklidném období politických konfliktů, hospodářských a společenských změn, ale i přesto bylo její dětství díky rodinnému zázemí šťastné.²²³ Industriální společnost věnovala pozornost vzdělanosti populace a rozmachu kultury, ačkoliv tento záměr byl často směřován k masové a spotřební výrobě kulturního produktu nízké kvality. Společnost bohatla, byla zaváděna mechanizace průmyslu a zemědělství, začalo se šířit elektrické vedení, vodovodní sítě, probíhala výstavba městských čtvrtí nebo jejich rekonstrukce, rostla urbanizace, také se vyvíjely přírodní vědy, technika a průmysl²²⁴. V těchto změnách se začala vytvářet umělecky hodnotná tvorba směru moderních a avantgardních tvůrců, kam lze řadit také Jarmilu Jeřábkovou.

Vážný zájem o tanec Jarmila Jeřábková projevovala od dětství, například při návštěvách baletu Národního divadla. Otec ale balet Jeřábkové zamítnul. Jeřábková se tedy věnovala jiným pohybovým aktivitám jako lidový tanec, běh, lehká atletika a lyžování.²²⁵ Avšak počátky tanečního nadání se u Jeřábkové projevíly v tělovýchovné organizaci Sokol, kde od roku 1916 navštěvovala rytmiku u významné sokolské pedagožky Marie Provazníkové²²⁶ a poté od roku 1928 při studiích gymnázia u Augustina Otčenáška a B. Holečkové.²²⁷ Odtud byla Jeřábková v 17 letech vyslána spolu s dalšími cvičenkami na letní kurz Elisabeth Duncan do rakouského Klessheimu.

²²¹ Duncan Institut. *Jarmila Jeřábková*. Duncaninstitut.cz [online]. © 2020 [cit. 2020-10-28].

Dostupné z: <http://duncaninstitut.cz/en/festival/about-new-europe-festival/jarmila-jezabkova/>

²²² HOLEŇOVÁ, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0. s. 123-124.

²²³ PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 6.

²²⁴ PÁNEK, tamtéž, s. 364, 375.

²²⁵ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 4.

²²⁶ HOLEŇOVÁ, tamtéž, s. 123.

²²⁷ BLAŽÍČKOVÁ, Eva. Životopis Jarmily Jeřábkové [elektronická pošta]. Message to: karlikzuz@seznam.cz. 8. dubna 2021 17:47 [cit. 2021-05-03]. Osobní komunikace.

Elisabeth Duncan si zde všimla jejího nadání a nabídla jí studium v profesionálních kurzech. Roku 1929 tedy Jeřábková nastoupila na tříleté taneční studium v Klessheimu, které zahrnovalo každodenní osmi hodinový rozvrh, jehož náplní byla taneční průprava, švédská gymnastika, taneční improvizace, základy anatomie a hudební, výtvarné a pedagogicko-psychologické vzdělání.²²⁸ Zde Jeřábková absolvovala s poznámkou: „zvlášť disponovaná pro práci s dětmi“.²²⁹ Své pohybové vzdělání Jeřábková dokončila ve státních tanečních československých kurzech.²³⁰ Nabyté zkušenosti Jeřábkovou přivedly na myšlenku navázat na tradici škol sester Duncanových a dále ji rozvíjet. Jakým způsobem Jeřábková taneční směr duncanismus posunula, popisuje následující text.

3.2. Pedagogická činnost

Jarmila Jeřábková svou pedagogickou práci zahájila ve 30. letech, tedy v době, kdy taneční vzdělávání bylo možné provozovat ve formě divadelní nebo soukromé aktivity, tedy amatérské. Odbornost získaly české tanečnice až založením tanečního oddělení na pražské konzervatoři a tanečních oborů na Akademii múzických umění v Praze v roce 1945.²³¹ Jarmila Jeřábková do té doby profesionalizaci nepotřebovala. Po druhé světové válce se česká taneční scéna začala dělit na oblast 1. institucionálně zabezpečenou, tedy profesionální, kam spadal klasický a lidový tanec a 2. institucionálně nezabezpečenou, tedy amatérskou, kam spadali avantgardní tvůrci, jejichž vývoj byl hlavně v 50. letech zastaven, což postihlo také Jeřábkovou.²³² Nicméně zájem Jeřábkové byl orientován na taneční výchovu dětí a dospělých amatérů, čímž ale není myšlena umělecky nevhodná práce. Stejně jako Isadora Duncan také Jeřábková nevychovala tanečnický pro divadelní soubory, a proto její pedagogická činnost zůstala soukromá. Dalším důvodem, proč se Jeřábková spíše držela v ústraní, by mohl být sílící vliv politických zájmů a fašistické ideologie na uměleckou sféru ve 30. letech. V Československu vznikaly německé organizace, které potlačovaly české národnostní citění.²³³ Možná také proto Jeřábková v roce 1932 začala vyučovat umělecký tanec mimo Prahu na hudební škole ve Slaném a mohla zde

²²⁸ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 4-5.

²²⁹ Tamtéž, s. 5.

²³⁰ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

²³¹ PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 5.

²³² Tamtéž

²³³ PÁNEK, tamtéž, s. 431.

tvořit ryze český taneční styl,²³⁴ který bude přiblížen v textu níže. Přesto ale v Praze začala Jeřábková působit v soukromé Škole Elisabeth Duncan,²³⁵ kde plně začala uplatňovat svůj pedagogický talent. Roku 1934 Elisabeth Duncan Jeřábkové vedení této školy, v níž vyučovala do 50. let.²³⁶

3.2.1. Taneční škola a další pedagogické působení Jarmily Jeřábkové

Školu Duncan v Praze vedla Jarmila Jeřábková, jak již bylo zmíněno, od roku 1934. Zpočátku škola několikrát změnila své umístění a název. Od roku 1937 působila pod záštitou Elisabeth Duncan s názvem *Škola uměleckého tance Jarmily Jeřábkové založená pod osobním vedením Elizabeth Duncanové*²³⁷. Pevným sídlem Školy se pak roku 1938 stal palác Metro²³⁸ na Národní třídě č. 25.²³⁹ Poté se nejvíce ujal název *Studio Metro* nebo také jen *atelier* či *rytmika v Metru*,²⁴⁰ což byla škola vedená pod záštitou pouze Jarmily Jeřábkové. Zřízení tohoto studia finančně pomohla zabezpečit Společnost Isadory Duncan v Praze.²⁴¹ Výuka probíhala v podkrovním šestém²⁴² patře paláce, místnost byla tlumeně osvětlená, doplněná o světlý režný závěs po délce jedné stěny²⁴³ a často zde byla otevřená okna.²⁴⁴ Do atelieru chodili sledovat výuku Jarmily Jeřábkové zájemci o učení Isadory Duncan, výtvarníci, hudebníci, architekti nebo režiséři.²⁴⁵ Zde se také formovaly celoživotní pedagogické zkušenosti Jeřábkové. Současně v letech 1936-1938 organizovala spolu se Společností Elisabeth Duncan letní pohybové kurzy pro děti, dívky a ženy na zámku Velké Opatovice, kde bylo umožněno vést výuku po vzoru kurzů v Klessheimu v otevřeném venkovním prostoru.²⁴⁶ Docílilo se tak jedné ze zásad duncanismu, a sice úzkého kontaktu

²³⁴ O českém tanečním stylu Jarmily Jeřábkové se vyjádřil například spisovatel Jan Drda v dopise adresovaný Jeřábkové dne 28. 10. roku 1943 zveřejněný v publikaci *Dopisy o Jarmilách*, nebo také Jarmila Jeřábková v rozhovoru vedeném Zdeňkou Pilkovou v časopisu *Taneční listy* z roku 1982.

²³⁵ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 5

²³⁶ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

²³⁷ DUNCAN INSTITUT, tamtéž

²³⁸ Dnes zde sídlí taneční škola Studio Dance Perfect nijak nesouvisející se školou Jeřábkové. (Taneční aktuality. *Výročí Jarmily Jeřábkové*. [online] Zuzana Smugalová. © 2012 [cit. 1.3.2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/vyroci-jarmily-jezabkove>)

²³⁹ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

²⁴⁰ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, Bohumíra a KURKOVÁ, Libuše. *Vzpomínky na Jarmilu Kröschlovou: jedenáct dopisů Libuše. Vzpomínky na Jarmilu Jeřábkovou: jedenáct dopisů Bohunce. Dopisy o Jarmilách*. Praha: NIPOS-Artama, © 2008. Edice Pohyb. ISBN 978-80-7068-218-0. s. 4.

²⁴¹ PILKOVÁ, tamtéž, s. 5.

²⁴² PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 4.

²⁴³ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 4.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 14.

²⁴⁵ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

²⁴⁶ Duncan Institut, tamtéž

s přírodou, z jejíž motivů pochází veškerý taneční pohyb. Kreslení zde vyučoval Emanuel Frinta.²⁴⁷ Záměrem Jeřábkové bylo realizovat tento koncept taneční školy v přírodě také v Praze, nicméně to se jí nepodařilo.²⁴⁸

Dosah pedagogického působení Jarmily Jeřábkové se neomezil pouze na prostory v paláci Metro. Jeřábková byla všestranně tělovýchovně zaměřená. Zpravidla učila tři hodiny denně,²⁴⁹ někdy však i třicet hodin týdně²⁵⁰ a přibližně osm set dětí i dospělých ročně.²⁵¹ Jak sama říkala, často šla „přes sebe“.²⁵² Tento způsob nadměrné pracovitosti a vytrvalosti se později projevil na jejích zdravotních problémech s pohybovým aparátem.²⁵³

Následující tabulka číslo 1 chronologicky shrnuje, kde a v jakých institucích se Jeřábková pedagogicky angažovala.

Tabulka č. 1: Pedagogické působení Jarmily Jeřábkové^{254, 255, 256}

1932-1934	vedení tanečního oboru na hudební škole ve Slaném
1932-1938	Škola Elisabeth Duncan v Praze
1936-1938	letní pohybové kurzy na zámku Velké Opatovice
od 1938	Studio Metro
30. léta	instruktorka ve státních tělovýchovných kurzech v Praze, Brně, Nymburce, Šternberku a Třeboni
1937-1938	tělovýchovný kurz pro 300 dětí z Československého červeného kříže
	školení pro instruktory tělovýchovné organizace Sokol
1938-1939, 1945-1949	výuka uměleckého tance na Ústavu tělesné výchovy Univerzity Karlovy (na žádost ministerstva školství)

²⁴⁷ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 7.

²⁴⁸ Tamtéž

²⁴⁹ Tamtéž, s. 5.

²⁵⁰ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 6-7.

²⁵¹ PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 6.

²⁵² KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 10.

²⁵³ JEŘÁBKOVÁ, Jarmila a CVEKLOVÁ, Bohumíra. *Taneční příprava*. Praha: NIPOS-Artama, 2004. Edice Pohyb. ISBN 80-7068-181-0. s. 160.

²⁵⁴ Duncan Institut, tamtéž

²⁵⁵ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 5.

²⁵⁶ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

1945-1955	vypracování metodiky pro slabozraké děti a práce s nimi ve škole na Vinohradech v Praze
1949	výuka uměleckého tance na Ústavu tělesné výchovy pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci
1954-1956	podílení na výzkumu správného držení těla ve Výzkumném pedagogickém ústavu v Praze (Státní výzkumný ústav J. A. Komenského)
	doplňovací kurzy pro instruktory jednotlivých odborů ve Státním výboru pro tělesnou výchovu a sport
1956-1958	spolupráce na nových učebních osnovách tělesné výchovy pro všeobecně vzdělávací školy ²⁵⁷ (spolu s Jarmilou Kröschlovou ²⁵⁸)
1956	příprava reprezentačního družstva československých gymnastek na Letní olympijské hry v Melbourne ²⁵⁹ (spolu s Lubošem Ogounem ²⁶⁰ , vítězství)
1956-1959	pobyt na Slovensku, školení pro učitele tance a tělesné výchovy v Košicích, Popradu a Trenčianských Teplicích
1956-1962	výuka učitelů tělesné výchovy na univerzitách
1957	vedení ukázkové hodiny na mezinárodním sympóziu o estetické výchově v Bratislavě
1958-1959	spolupráce na nových učebních osnovách estetické tělesné výchovy pro Lidové školy umění (spolu s Jarmilou Kröschlovou)
1959-1960	vedení doplňkových kurzů pro učitele tance hudebních škol ²⁶¹
1960-1961	působení na psychiatrické klinice v Praze v oblasti psychogymnastiky
1961-1963	výuka tance ve městech Středočeského kraje

²⁵⁷ V tehdejší školské vzdělávací soustavě se jednalo o jedenáctiletou všeobecně vzdělávací školu, která se dělila na „dva stupně, na osmiletku a vyšší tříletou školu střední.“ (CHLUP, Otokar. Poznámky k jednotné škole všeobecně vzdělávací. *Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*. [online]. 1956, 6(6), s. 657-658. ISSN 2336-2189. [cit. 30.4.2021]. Dostupné z: <https://pages.pedf.cuni.cz/pedagogika/?p=6697%20title=>)

²⁵⁸ Jarmila Kröschlová (1893-1983) je jednou z průkopnic českého moderního tance, výrazně přispěla k rozvoji pohybové průpravy tanečníků. (HOLEŇOVÁ, tamtéž, s. 159.)

²⁵⁹ Jednalo se o sestavu společného cvičení s kuželi pro československé sportovní gymnastky. (*Encyklopedie tělesné kultury. A-O*, tamtéž, s. 221.)

²⁶⁰ Luboš Ogoun (1924-2009) v té době působil jako trenér a choreograf Národního divadla v Praze. (HOLEŇOVÁ, tamtéž, s. 228.)

²⁶¹ V dnešní školské vzdělávací soustavě se jedná o typ základní umělecké školy.

1962-1963	výuka v hudební škole ve Voršilské ulici v Praze ²⁶²
1962-1964	externí výuka na Státní konzervatoři v Praze
70. léta	výuka na mezinárodních letních seminářích Společnosti Isadory Duncan v Gmundenu v Rakousku

3.2.2. Pedagogické zásady a přístup k dětem Jarmily Jeřábkové

Laskavá osobnost Jarmily Jeřábkové se nejvíce projevila v pedagogické práci s dětmi. Jeřábková dál předávala umělecké a životní hodnoty, které poznala sama v dětství. Tyto hodnoty v podstatě odráží ideu Isadory Duncan a patří mezi ně přirozenost, duchovní vnímavost a vlastní duševní síla. Pro Jeřábkovou byla stejně, tak jako tělesný pohyb, důležitá duchovní podstata života a víra v Boha.²⁶³ Totéž vkládala do dětské pohybové výchovy. Jeřábková byla typ pedagožky, která naslouchá dětem a učí se od nich. Stejně jako Isadora Duncan viděla Jeřábková v dětském pohybu motiv pravé podstaty tance. Žákyně Jarmily Jeřábkové Eva Blažíčková se v rozhovoru s redaktorkou a publicistkou Miroslavou Filipovou vyjádřila v Tanečních listech roku 1994 o vztahu k dětem své učitelky, a sice, že Jeřábková svým žákyním vždy říkala: „Od dětí se musíte učit. Od malých dětí. Z jejich nepokaženého pohybu!“²⁶⁴ Jeřábková byla pro děti moudrou rádkyní a jako pedagožka vedla výuku liberálním způsobem, avšak s pevně stanovenými pravidly. Své motto Jeřábková sdělila v rozhovoru s muzikoložkou Zdeňkou Pilkovou pro Taneční listy v roce 1982: „Celý život jsem šla vědomě za tím, abych udržela a rozvíjela jednotu dětského pohybu, kterou všechny děti dostávají darem, ale většinou ji později ztrácejí.“²⁶⁵ A dále dodává: „Onu jednotu, která je výrazem harmonie, vnitřní pohody a síly.“²⁶⁶ V tomto smyslu Jeřábková vnímá pozici tance jakožto poselství „o harmonickém pohybu jako klíči k plnému vnitřnímu rozvoji“²⁶⁷, a tedy, že tanec je potřeba rozvíjet od dětství. Tento text se bude dále věnovat pedagogickým zásadám Jarmily Jeřábkové.

²⁶² Nyní Hudební škola hlavního města Prahy. (Časopis Harmonie – klasická hudba, jazz a world music. *Hudební škola pod záštitou Komenského*. [online] Věroslav Němec. © 2011 [cit. 11.4.2021]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hudebni-skola-pod-zastitou-komenskeho.html>)

²⁶³ FILIPOVÁ, Miroslava. Spanilé břemeno poslání. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Divadelní ústav. 1994, 32, s. 13. ISSN 0039-937X.

²⁶⁴ Tamtéž

²⁶⁵ PILKOVÁ, tamtéž, s. 4.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 7.

²⁶⁷ Tamtéž

Jarmila Jeřábková vždy dbala na estetickou hodnotu tanečního sálu, cvičebního úboru a na celkovou úpravu svých žáků, tak i sebe jakožto taneční pedagožky.²⁶⁸ Doporučovala volit pastelové barvy, například světle modrou,²⁶⁹ a jednoduché střihy oděvů.²⁷⁰ Čistota, pokora a vlídnost vytvářely charakteristické klima tanečních hodin Jeřábkové. Tímto se odlišovala od povahy Isadory Duncan, jíž byly vlastní extravagance a emocionální výbušnost, což snižovalo vážnost jejího poslání. Blíže měla Jeřábková k Elisabeth Duncan, která měla racionálnější a důslednější přístup než vizionářská Isadora.²⁷¹ Právě působení osobnosti či charisma Jarmily Jeřábkové zásadně ovlivnilo podobu českého duncanismu. Jeřábková se svým žákům prezentovala jako „královna“²⁷² či „kouzelná bytost“ s lyrickým kultivovaným projevem a svým dobrosrdečným vystupováním měla schopnost nadchnout pro tanec spoustu svých žákyň.²⁷³ Citlivý přístup Jeřábkové k dětem vyjádřila její žákyně Libuše Kurková vzpomínkou z výuky: „A ta vlídná paní mluvila tiše a přívětivě a každou chvíli někoho přesvědčivě pochválila.“²⁷⁴ Možná je tento přístup dalším z důvodů, proč se duncanismus v českém kontextu natolik otiskl do taneční výuky. Jeřábková dokázala lidským způsobem přiblížit jeho zásady a principy, kdežto Isadora Duncan postupovala abstraktně a chaoticky. Obzvláště nejmladším žákyním jej Jeřábková dokázala vysvětlit jejich dětskou řečí a porozuměním dětskému.²⁷⁵ Jarmila Jeřábková ve svém pohybovém systému nabídla škálu kreativního využití pohybových námětů pro děti. Podle žákyně Jeřábkové Libuše Kurkové se žáci snažili proto, že jim byla nabízena motivace všude kolem nich. Motivace žáků pocházela z pochval Jeřábkové, z využívání pěkných předmětů, ze zajímavých námětů pro improvizaci nebo z klavírního doprovodu.²⁷⁶

Jarmila Jeřábková o svých zásadách příliš nemluvila, ale automaticky je vykonávala.²⁷⁷ Nejdůležitější zásadou, které se držela, bylo, že v duncanismu nejde jen o fyzickou zdatnost, ale o ideál krásy a dokonalost v přirozeném pohybu. Jeřábková

²⁶⁸ BLAŽÍČKOVÁ, viz. tato bakalářská práce příloha č. 1 Rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažíčkovou

²⁶⁹ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 4.

²⁷⁰ JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční příprava*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, © 1979. Edice Odborná literatura pro veřejnost. s. 18.

²⁷¹ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 12.

²⁷² Tamtéž, s. 14.

²⁷³ Tamtéž, s. 4.

²⁷⁴ Tamtéž

²⁷⁵ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 5.

²⁷⁶ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 6-7.

²⁷⁷ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 10.

pohyb chápala stejně jako jej pojímá novodobý tanec, a to jako „výraz prožitku“,²⁷⁸ proto byla pro Jeřábkovou stejně důležitá technická i výrazová složka tance, které viděla jako základní princip taneční přípravy.²⁷⁹ Žákyně Jeřábkové Libuše Kurková zmiňuje v publikaci *Dopisy o Jarmilách* některé výrazy Jarmily Jeřábkové, jimiž komentovala výkony svých žákyň, a jež lze také uplatnit jako rady či zásady pro taneční pedagogy a žáky. Patří mezi ně tyto výrazy a zásady:

1. „Exponovat se“ znamená:
 - a) vést působivou hodinu a usilovat o růst každého žáka;
 - b) u svých žáků probudit jejich velké úsilí a snahu;
 - c) úkol pedagoga je vyučovat s maximálním nasazením.
2. „Jen žádnou vatu“ znamená: nevyplňovat části tanečních forem nesmyslně.²⁸⁰
3. „Nechat splývat sprchu“ znamená: „nechat všechny trýzně, nástrahy a špinavosti po sobě stéci jako kapky rosy jakési sprchy“,²⁸¹ tj. nedovolit vnějším vlivům narušit svou vlastní identitu a osobnost, například pomluvami nebo intrikami.²⁸²

Jarmila Jeřábková v první řadě upřednostňovala kvalitu před kvantitou, což se projevilo například v menším počtu veřejných nevystoupení jejích žákyň a její skupiny, v důsledku nedostatečně vysoké úrovně technicky zvládnutého tanečního pohybu.²⁸³ Na důkladnější pilování techniky pohybu nebyl ve studiu Jarmily Jeřábkové časový prostor, neboť nebylo možné cvičit 3-4 hodiny denně, jak by si to Jeřábková pravděpodobně představovala, nýbrž jen 50 minut týdně s každou skupinou kurzistek. Nicméně tato hodina byla zcela plnohodnotná a cvičenky se naučily více než v jiných pohybových lekcích za celý měsíc,²⁸⁴ jelikož se Jeřábková vyhýbala stereotypu a mechanickému opakování cvičení.²⁸⁵ Jeřábková byla zásadová a svou autoritou ukázněvala své žákyně, po kterých vyžadovala maximální soustředění během celé vyučovací hodiny. Zároveň však vedla výuku v duchu přátelské atmosféry. Stejná pravidla platila jak pro pedagoga, tak pro žáka.

²⁷⁸ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž

²⁷⁹ Tamtéž

²⁸⁰ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 6-7.

²⁸¹ Tamtéž, s. 10.

²⁸² Tamtéž

²⁸³ Tamtéž, s. 7.

²⁸⁴ Tamtéž

²⁸⁵ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 19.

Z mého rozhovoru s žákyní Jeřábkové Evou Blažíčkovou, jsem se dozvěděla, jaká byla Jeřábková pedagožka. Paní Blažíčková se k Jeřábkové jako k pedagožce vyjádřila takto: „Byla přísná, pokud se jednalo o správnost věcí. Trvala na pravdivosti – v životě i v kumštu. Nepřipouštěla povrchnost, předstírání, vyumělkovanost, předvádění se. Nikdy ale nekritizovala, vedla nás s obrovskou trpělivostí a láskou až ke konečnému pochopení a výsledku. Ať šlo o cokoliv.“²⁸⁶ Paní Blažíčková v rozhovoru dále popsala obsah a průběh taneční vyučovací hodiny u Jeřábkové: „Obsah jednotlivých hodin na sebe volně navazoval, ale nikdy se nic mechanicky neopakovalo. Hodina začínala tím, že si pro nás paní Jarmila přišla do šatny a soustředila si nás kolem sebe. Nepřipadalo v úvahu, že by děti přišly samy do sálu a litaly a řádily. Po „navázání spojení“ následovala intenzivní část techniky, potom část, ve které se pracovalo na prostoru, vztazích, dynamice pohybu, s náčiním. Tato část, která byla většinou nejdelší, volně přešla do části improvizace a důležitého závěru – tečky, která celou hodinu zakončila. Ať v klidu nebo dynamickém vrcholu, byla vždycky tečkou. Každá hodina byla jeden neobyčejný, intenzivní zážitek.“²⁸⁷

Jarmila Jeřábková nejen, že děti vedla k hudebnímu a výtvarnému cítění, ale předávala jim umělecké a životní hodnoty, které nabyta z dětství a tanečních kurzů sester Duncanových, mezi něž patří přirozenost, svoboda těla, duchovní uvědomění, rozvoj individuality a víra v Boha. O tyto principy se snažila Isadora Duncan. Jarmila Jeřábková je v pedagogické práci zachovala a ctíla, jako její stoupenci a následovatelé. V publikaci *Taneční příprava* se Libuše Kurkové vyjádřila o pedagogickém úsilí Jarmily Jeřábkové jako o názorném a universálním způsobu tanečního vzdělávání. Kurková říká, že by bylo „...nedozrímým ziskem pro děti a pro celou společnost, kdyby se tyto principy pedagogické práce dotkly co nejširší vrstvy pedagogických pracovníků.“²⁸⁸ Z výpovědí jejích žákyň si lze představit, jaká byla Jarmila Jeřábková osobnost a jakým kontrastem musela být pro tehdejší socialistický režim.

Další zásady taneční metodiky a pohybová cvičení Jarmily Jeřábkové odráží její publikace vypsané v tabulce číslo 2.

²⁸⁶ BLAŽÍČKOVÁ, viz. tato bakalářská práce příloha č. 1 Rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažíčkovou

²⁸⁷ BLAŽÍČKOVÁ, viz. tato bakalářská práce příloha č. 1 Rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažíčkovou

²⁸⁸ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 154.

Tabulka č. 2: Publikace Jarmily Jeřábkové²⁸⁹

Název	1. vydání	2. vydání
Dva tance ²⁹⁰	Bratislava: Osvetový ústav, 1960	Praha: NIPOS-ARTAMA, 2004
Od jara do zimy	Praha: Orbis, 1963	Praha: Rotag, 2002 ²⁹¹
Dětské taneční motivy a choreografie I.–IV. ²⁹²	Bratislava: Osvetový ústav, 1969	
Taneční průprava	Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979	Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986; Praha: NIPOS-ARTAMA 2004

3.2.3. Taneční metodika Jarmily Jeřábkové

Jarmilu Jeřábkovou lze pokládat za zakladatelku dětské taneční výchovy. Jeřábková byla mezi prvními, kdo svůj zájem věnoval vytvoření systematické pohybové metodiky u nás,²⁹³ jelikož propracovanou metodiku měl do té doby jen klasický tanec vycházející z rusko-francouzské tradice. Tímto krokem se Jeřábková liší od Isadory Duncan a posouvá tak duncanismus na vyšší úroveň. Metodika Jarmily Jeřábkové se opírá o vlastní důsledně promyšlené zkušenosti autorky a v zásadě zahrnuje většinu tezí Isadory Duncan definované v první části této práce.

Jak je již v textu uvedeno, v 50. letech minulého století byla taneční a choreografická činnost Jarmily Jeřábkové pozastavena, a právě proto své úsilí věnovala pedagogické práci a vypracování systematické metodiky taneční gymnastiky, v níž spočívá její hlavní přínos pro českou taneční scénu. Z metodiky Jeřábkové dodnes vychází pohybová průprava vyučovaná na základních uměleckých školách nebo taneční gymnastika vyučovaná na tanečních konzervatořích. Bohužel tyto instituce převzaly metodiku Jeřábkové automaticky jako univerzální nástroj a často opomíjejí zmiňovat její autorství.

²⁸⁹ CVEKLOVÁ in JEŘÁBKOVÁ, CVEKLOVÁ, 2004, tamtéž, s. 162.

²⁹⁰ Obsahem byl *Tanec s míčem* a *Tanec se švihadlem*. (CVEKLOVÁ in JEŘÁBKOVÁ, CVEKLOVÁ, 2004, tamtéž, s. 162.)

²⁹¹ Součástí je nahrávka klavírního doprovodu a písně nahrané dětským sborem Bambini di Praga.

²⁹² HOLEŇOVÁ, tamtéž

²⁹³ Mezi prvními byla také například Jarmila Kröschlová. (KRÖSCHLOVÁ, tamtéž, s. 64.)

Metodika Jarmily Jeřábkové se vztahuje převážně na taneční přípravu dětí, přičemž je určena i pro každého v dospělém věku. Jeřábková se držela faktu, že tanec má působit jako uvolňující faktor, rozvíjet kreativitu a fantazii a neměl by zdravotně zatěžovat organismus. Tělesná cvičení mají být seřazena metodicky od jednoduššího ke složitějšímu. Svou práci směřovala k reformaci výuky tance a rytmické gymnastiky. Při práci s dětmi se zaměřovala na soulad rozvoje tělesných kompetencí s vývojem duševním. Jeřábková studovala vnitřní život dětí a svým laskavým přístupem jim otevírala cestu spontánního kreativního a kultivovaného projevu.

Jarmila Jeřábková svými metodickými postupy zdokonalila původní ideu Isadory Duncan jak v práci choreografické, tak především v práci pedagogické, jejíž obsah je v současné taneční pedagogice stále oživován. Jeřábková si jako jediná z žákyň sester Duncanových zajistila své následovnice, jež tento směr šíří dalším generacím.²⁹⁴ Výrazné jsou pedagožky Libuše Kurková zaměřující se na lidový tanec a Eva Blažíčková, která v roce 1992 založila školu Konzervatoř Duncan centre, rozchází se s lidovými prvky a rozvíjí duncanismus jako specifický druh výrazového tance s hudbou moderních skladatelů jako Miloslav Kabeláč, Klement Slavický, Zdeněk Lukáš a jiní.²⁹⁵

Pohybový systém Jarmily Jeřábkové se tedy povedlo šířit z tanečnice na tanečnici, jak to bylo v plánu Isadory Duncan, avšak Jarmila Jeřábková navíc své pohybové principy a dlouholeté zkušenosti shrnuje ve své publikaci s názvem *Taneční příprava*²⁹⁶ vydaná roku 1979. Jak již bylo poukázáno výše, tuto metodiku si mnozí taneční pedagogové neoprávněně přivlastnili, jak uvádí sama Jeřábková v úvodu jmenované publikace.²⁹⁷

Následující text popíše hlavní výchozí body taneční výchovy, o které se metodika Jarmily Jeřábkové opírá, a které shrnula ve své publikaci *Taneční příprava*.

3.2.4. Taneční metodika Jarmily Jeřábkové

Taneční metodika Jarmily Jeřábkové je postavena na principech Isadory Duncan, a navíc rozšířena o vlastní zkušenosti Jeřábkové z oblasti taneční výchovy, pedagogiky a práce s dětmi. Vytvořením ucelené systematické metodiky dala

²⁹⁴ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

²⁹⁵ HOLEŇOVÁ, tamtéž, s. 23.

²⁹⁶ JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční příprava*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, © 1979.

Edice Odborná literatura pro veřejnost.

²⁹⁷ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž, nečísl.

Jeřábková reálnou podobu pedagogickému úsilí Isadory Duncan, a také tím dala tanečnímu umění stále využívanou pohybovou oporu pro další taneční techniku, ať už z oblasti moderního, klasického nebo lidového tance. Jeřábková tvrdila, že v taneční výchově si „kladla za úkol nalézt syntézu technické složky tance a spontánního tanečního projevu dětí.“²⁹⁸ Taneční průprava Jeřábkové vychází z gymnastických cvičení, o což se opřela také Isadora Duncan, přičemž ale obě pedagožky nevycházely z totožného zdroje, neboť forma gymnastických cvičení se lišila. Oproti Isadoře Duncan, Jeřábková neodsoudila baletní techniku. Pravděpodobně v technice baletu viděla zdroj možností pohybového rozvoje. Jeřábková v jednotlivých cvičeních pracuje s některými baletními prvky, mezi něž patří vytočené klouby směrem ven, cvičení u tyče, některé polohy paží a pozice nohou. Soustředí se na pohyby procvičující celé tělo nebo jeho jednotlivé části, přičemž důraz klade na maximální vnímavost správného držení těla jakožto základu pro veškerou pohybovou gramatiku.²⁹⁹ Z pohledu Jeřábkové, by měl tanec působit jako prostředek k uvolnění a osvobození těla i ducha, v čemž se shoduje s ideami Isadory Duncan. Tanec v pojetí Jeřábkové probouzí kreativitu a uvolňuje mysl. Jeho cílem je kultivovaný pohyb a emoční vyspělost jedince, proto by průpravná svalová cvičení měla být sestavena didakticky, tj. fungovat na principu od jednoduššího ke složitějšímu a neměla by zdravotně zatěžovat organismus.³⁰⁰ Jarmila Jeřábková taneční výchovu nechápe „jako cíl, ale jako prostředek celkové výchovy, který má vytvořit z dítěte harmonického, fyzicky i psychicky plně rozvinutého člověka.“³⁰¹ Jarmila Jeřábková také od výuky tance vyžadovala přísné korigování vlastní pedagogické práce a sebereflexi vystupování u každého, kdo pracuje s dětmi, a tato sebereflexe se odrazí na citlivém přístupu k žákům. S citlivým přístupem pedagoga je dítě klidné a motivované ke každodenní a vytrvalé práci. Jarmila Jeřábková vždy říkala: „Učebna, taneční sál, to je vaše jeviště.“³⁰², proto byl její pedagogický projev umělecký.³⁰³ V neposlední řadě dbá na promyšlenou strukturu taneční hodiny a estetickou úpravu jak tanečního sálu, tak žáků i pedagoga.³⁰⁴

²⁹⁸ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž

²⁹⁹ PILKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 18.

³⁰⁰ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 10.

³⁰¹ PILKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 18.

³⁰² JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 154.

³⁰³ Tamtéž

³⁰⁴ Tamtéž, s. 18.

V taneční výchově Jarmily Jeřábkové je pracováno se základy techniky moderního tance, mezi něž patří: 1. centrální pohyb, 2. těžištní pohyb a 3. centrum těla.³⁰⁵ Dále Jeřábková dbá na orientaci tanečníka v prostoru a jeho cítění, k čemuž uzpůsobila podobu her, které procvičují vnímání půdorysných drah.³⁰⁶ Důležitou pozici v tanci zaujímají kolektivní vztahy, jež Jeřábková upevňuje mezi tanečníky pomocí různých formací, držení, očním kontaktem anebo prací s náčiním.³⁰⁷

Náplň vyučovací hodiny by měla sestávat ze čtyř částí. V publikaci *Taneční příprava* Jeřábková rozděluje výuku na tyto části:

1. úvodní, s rozcvičením;
2. průpravná, ve které se jednotlivá cvičení provádí na zemi, u tyče a na volnosti;
4. hlavní, kde cvičení vycházejí z opakujících se základních pohybových úkonů, a to z chůze, běhu, poskoků, cvalů, skoků a otáček, které se varíují s tanečními kroky;
5. závěrečná, zklidňující.³⁰⁸

Důležitou součástí rozvoje kreativity a hudebního cítění v dětské pohybové výchově jsou improvizací cvičení zahrnutá v hlavní části hodiny. Mezi náměty pro improvizaci patří příroda, pohádky nebo dětský život³⁰⁹. Improvizací cvičení jsou postavená na principu hry, která probouzí a kultivuje dětskou fantazii pomocí využití náčiní či pomůcek³¹⁰ jako švihadla, šňůry, míče, stuhy, proutěných kroužků, obručí anebo malého a velkého lehkého šátku.³¹¹ Jedním z příkladů improvizace je improvizace v kruhu – děti sedí v kruhu a jedno tančí sólově uvnitř s předmětem, který mělo za úkol improvizací předat dalšímu, při tom si s předmětem „povídat“ a přistupovat k němu jako k živému. Děti se tak učily vnímat pohyby druhých. Ve skupině se s předměty vytvářely „řetězy“, „proplétačky“ nebo „branky“, a tak všechny děti tančily spolu navzájem.³¹²

Jeřábková v *Taneční přípravě* pracuje s vlastní terminologií a u těchto pojmů je vždy u každého cvičení vysvětlena správnost provedení a také je upozorňováno na časté chyby v provedení.³¹³ Cvičení jsou postavena na přirozeném pohybovém

³⁰⁵ JEŘÁBKOVÁ, 1979, tamtéž, s. 10-11.

³⁰⁶ Tamtéž, s. 14.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 16-17.

³⁰⁸ Tamtéž, s. 19.

³⁰⁹ Tamtéž, s. 150.

³¹⁰ Součástí obrazové přílohy této práce bude také ukázka improvizací cvičení s náčiním.

³¹¹ Tamtéž, s. 100.

³¹² KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 6-7.

³¹³ PILKOVÁ, tamtéž

základě, vychází z fyziologických dispozic dětského těla, rozvíjí pohybový aparát v souladu s dětským projevem, a nadto podporuje rozvoj citové složky dítěte.

5.1. Duncanismus Jarmily Jeřábkové

Zásadní podobu českého duncanismu a tanečního směru Jarmily Jeřábkové určovaly dva hlavní prvky, a to hudební a výtvarné cítění. Ve své umělecké činnosti se proto Jeřábková snažila o spolupráci s mnoha osobnostmi české umělecké scény.

Velkou pozornost Jeřábková věnovala hudební složce počínaje volbou klavírního korepetitora k výuce. Byla si vědoma důležitosti hudebního doprovodu a jeho vlivu na dětský pohyb. Hudbu vnímala jako velký zdroj inspirace, jenž rozvíjí fantazii a tvořivost, a proto se snažila o spolupráci s kvalifikovanými hudebníky jako byli Jiří Ruml, Zdena Holovská, Elena Mikešová,³¹⁴ Václav Trojan³¹⁵ a další, kteří velmi dobře improvizovali, což Jeřábková požadovala. Pro choreografickou činnost Jeřábková volila skladby v tradičním duncanovském stylu, tedy například Sebastiana Bacha nebo Ludwiga van Beethovena.³¹⁶ Osobní vztah však měla k romantismu, zejména ke skladbám Schuberta a Chopina, které pouštěla ze starého gramofonu.³¹⁷ Zásadním přínosem pro český duncanismus byl právě výběr hudebního doprovodu jakožto významné složky tanečního projevu. Jeřábková se totiž převážně zaměřovala na tvorbu českých hudebních autorů jako například Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetanu, Vítězslava Nováka nebo Petra Ebena. Tímto Jeřábková posunula duncanismus na novou úroveň a vytvořila svůj zcela osobitý taneční styl, jenž byl prostoupen českou národní kulturou, lidovou tradicí a reprezentoval tak naše „češství“, jak tento směr popsal Jan Drda v dopise adresovaný Jeřábkové ze dne 26. 10. roku 1943,³¹⁸ který je zveřejněn v publikaci *Dopisy o Jarmilách*.³¹⁹ Drda popisuje jeřábkovský taneční styl jako „taneční sloh český“³²⁰ a dodává: „...ano tohle je hluboce pravdivý výraz češství v nás, našeho musična, naší tanečnosti, naší základní

³¹⁴ Duncan Institut, tamtéž

³¹⁵ BLAŽÍČKOVÁ, viz. tato bakalářská práce příloha č. 1 Rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažíčkovou

³¹⁶ PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 5.

³¹⁷ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 14.

³¹⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Duncan: sborník k dvacátému výročí založení Konzervatoře Duncan Centre = special 20th anniversary issue of the founding of Duncan Centre Conservatory*. Praha: Společnost pro taneční a múzickou výchovu, 2012. ISBN 978-80-905136-1-7. s. 9.

³¹⁹ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 23-27.

³²⁰ Tamtéž, s. 25.

básnivosti.³²¹ Choreografický styl Jeřábkové je proto spojován s obrozením českého tanečního hnutí,³²² pro nějž je charakteristická slovanskost, múzičnost, lyričnost a bohatá rytmičnost.³²³

Jeřábková navazovala kontakty s hudebníky Otakarem Paříkem, Františkem Škvorem, Jaroslavem Voglem³²⁴ nebo Václavem Smetáčkem, kteří dirigovali některá představení a také spolupracovala se Symfonickým orchestrem hlavního města Prahy FOK.^{325 326}

Dalším důležitým prvkem tanečního stylu Jarmily Jeřábkové byla výtvarná složka. Jeřábková navazovala spolupráci s předními českými představiteli výtvarného umění – s malíři, kreslíři, grafiky, scénickými výtvarníky a ilustrátory. Zejména národní umělec Karel Svoboda, rodák ze Svatého Kopečku a autor olomouckého orloje, který nejen že pracoval s charakteristickými prvky jednotlivé taneční choreografie, ale také s typem hudby a půdorysem. Dále to byli Emanuel Frinta, Josef Soukup, grafik Antonín Landa, výtvarnice a žákyně Jeřábkové Olga Fejková a v pozdějších letech Jarmila Fenclová-Havlíková, jenž se podíleli na kostýmech nebo kreslili společně se svými žáky pohybové studie při výuce nebo vystoupení Jarmily Jeřábkové.³²⁷ Vzniklo tak několik kreseb inspirovaných tancem českých duncanistek.³²⁸

V důrazu na hudebnost a výtvarnost spočívá hlavní umělecký a choreografický přínos tanečního stylu Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu. Na hudebním a výtvarném vkusu Jeřábkové se formoval čistě český duncanismus. Souvislosti lze nacházet ve spojení národní hudby a pohybů Jarmily Jeřábkové evokující výtvarná díla Josefa Mánesa³²⁹ nebo Karla Svobodu.³³⁰ Tímto spojením jsou principy Isadory Duncan obohaceny o lidový a folklorní charakter³³¹, a ten vždy promlouval k lidem,

³²¹ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 26.

³²² Tamtéž

³²³ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 7.

³²⁴ Duncan Institut, tamtéž

³²⁵ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

³²⁶ „Zkratka FOK symbolizuje původní zaměření orchestru (Film – Opera – Koncert).“ (*Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK*. [online] FOK: © 2021 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.fok.cz/>)

³²⁷ PILKOVÁ, tamtéž

³²⁸ Tancem Jarmily Jeřábkové se inspiroval například Emanuel Frinta, viz. obrazová příloha této práce.

³²⁹ V předání před ateliérem v paláci Metro visela reprodukce lavírované perokresby Josefa Mánesa *Taneční píseň* z cyklu *Musica* a sloužila jako motiv pro tvorbu českého duncanismu. (KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 14.)

³³⁰ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 14.

³³¹ VANGELI, tamtéž, s. 28.

jelikož jedením z rysů české kultury je život a problémy lidových vrstev.³³² Touto srozumitelnou formou, jak pro děti, tak dospělé, Jeřábková šířila původní koncept duncanismu, čímž dosáhla jeho přetrvání v současnosti.

5.2. Skupina Jarmily Jeřábkové

Od počátku 30. let pokračovala Jarmila Jeřábková, vedle své pedagogické činnosti, v rozvíjení duncanismu také jako tanečnice a choreografka pravidelným pořádáním jevištních komorních představení. Skupina Jarmily Jeřábkové nebo též „Jeřabinky“, jak se nazývaly, byla stejná generace dívek a žaček Jeřábkové, které spojovala láska k tanci.³³³ Skupina se aktivně zapojovala do dění české taneční scény a účastnila se mezinárodních tanečních přehlídek, například v roce 1931 vystoupili na kongresu uměleckého tance v Itálii (Riunione Internazionale Di Danza Firenze) a v roce 1934 ve Varšavě. Na české půdě působila skupina poprvé v letech 1935-1946. Vystupovala v menších i větších pražských koncertních sálech, zejména v Divadle komedie³³⁴, v Divadle na Vinohradech, v Lucerně, v Komorním divadle, v Divadle 5. května, ale také v dalších městech jako například ve Slaném, Chotěboři, Ostravě, Písku, Hradci Králové nebo Příbrami.³³⁵

Přístupem, jakým Jeřábková vedla svou skupinu a své žákyně, docílila uměleckých úspěchů také v zahraničí. Například roku 1937 na Kongresu umělecké tělesné výchovy (Congres d'Education Physique) v Paříži organizovaném Uníí učitelů tance a tělesné výchovy (Union des professeurs de danse et éducation physique) byla Jarmile Jeřábkové udělena první cena.^{336, 337}

Je trochu prokletím naší společnosti, že se opravdovým umělcům dostane ocenění z českého prostředí až poté, co jsou tito umělci uznáni v zahraničí. Pilková píše, že je tragédií naší národní kultury, že špatně hospodaří s talenty.³³⁸ V mnoha případech umělci nesli následky za politické konflikty v zemi, a to mělo za následek emigraci a uplatnění svého nadání v cizině. Podobně se tomu stalo také v tanečním

³³² PÁNEK, tamtéž, s. 423.

³³³ KACIANOVÁ, Veronika, 2009. *Choreografická tvorba Jarmily Jeřábkové: „Slovanské tance“*. Praha: Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Hudební fakulta. Vedoucí práce GREMLICOVÁ, Dorota. s 13.

³³⁴ GENZEROVÁ, Gabriela. Jarmila Jeřábková a její skupina. *Taneční listy. Časopis o umění pohybu*. Praha: Sdružení pro vydávání časopisu Taneční listy, 2002, **39**(3), s. 14. ISSN 0039-937X.

³³⁵ Duncan Institut, tamtéž

³³⁶ Duncan Institut, tamtéž

³³⁷ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

³³⁸ PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 5.

umění v poválečném období. Perspektivní vývoj českého novodobého tance nepříznivě ovlivnila změna politické situace přelomu 40. a 50. let, tedy nástupem socialismu. Od roku 1945 vznikala síť státních orgánů, tzv. národních výborů, které pod vládou Komunistické strany Československa řídily lidovou správu, což zahájilo proces retribučních soudů a znárodňování majetku převážně v oblastech zemědělství, průmyslu, publicistice a umění.³³⁹ Tato konfiskace se odrazila také na soukromých tanečních činnostech a dalších uměleckých aktivitách. Jedno z mála umění, které zaznamenalo značný rozkvět i přes tyto události, byl balet, jelikož kvůli svému institucionálnímu zabezpečení se jeho vývoj politickou mocí nebrzdil.³⁴⁰ Avšak novodobé taneční směry byly viděny jako příliš nezávislé a soběstačné, a to se socialistický ideový režim snažil potlačit.³⁴¹

Proces znárodňování uměleckých institucí postihl také Jarmilu Jeřábkovou. V roce 1948 byla nejdříve zrušena její skupina, v roce 1955 proběhlo zestátnění školy v paláci Metro a v roce 1959 byl celý její majetek převeden pod správu Kulturního domu v Praze 1.³⁴² Jarmila Jeřábková v ateliéru vyučovala dál pod označením „lektorka kursů OKD“.^{343, 344} Od roku 1946 přestala Jarmila Jeřábková veřejně vystupovat jako tanečnice, přičemž svou pozornost začala naplno věnovat vypracování systematické taneční metodiky, která v českém tanečním školství chyběla. Tento režim přetrval do roku 1956, kdy mohla, během krátkého uvolnění napětí komunistického režimu³⁴⁵, opět dále rozvíjet nejen svou pedagogickou, ale i choreografickou činnost. Tímto obdobím Jeřábkové začala všestranně orientovaná umělecká dráha, jenž je pokládána za vrchol jejího působení,³⁴⁶ a kterou znázorňuje tabulka číslo 1 výše v textu.

Nová taneční skupina Jarmily Jeřábkové vznikla roku 1967³⁴⁷ z iniciace starších žákyň,³⁴⁸ podobně jako bylo obnoveno Studio Metro roku 1969.³⁴⁹ Po roce

³³⁹ PÁNEK, tamtéž, s. 482-483.

³⁴⁰ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 6.

³⁴¹ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

³⁴² Duncan Institut, tamtéž

³⁴³ FILIPOVÁ, tamtéž, s. 13.

³⁴⁴ Zkratka OKD znamená Obvodní kulturní dům. (*Slovník zkratk.* Praha: Encyklopedický dům, 1994. ISBN 80-901647-1-4. s. 157.)

³⁴⁵ ROČEK, Petr, A. Československá socialistická republika. Iluze změn a proměny iluzí. In BĚLINA, Pavel a POKORNÝ, Jiří. *Dějiny země Koruny české. II. Od nástupu osvícenství po naši dobu.* Praha: Paseka, 1992. ISBN 80-85192-30-6. s. 276-277.

³⁴⁶ PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 6.

³⁴⁷ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁴⁸ Většina členek skupiny byla matkami a věkově kolem třicátého roku. (GENZEROVÁ, tamtéž)

³⁴⁹ Duncan Institut, tamtéž

1968 Jeřábková se svou skupinou obnovila veřejnou jevištní činnost, opět se dostala do kontaktu se Společností Isadory Duncan³⁵⁰ a účastnila se několika zahraničních zájezdů. Roku 1968 skupina vystoupila na Akademii Raymonda Duncan v Paříži a v roce 1969 se účastnila oslav k příležitosti 90. výročí Isadory Duncan přádané Duncan Gesellschaft v německém Esslingenu u Stuttgartu. Presentace stejného programu následovala v letech 1969-1970 v Praze a Rakovníku, dále během pobytu v Liptovském Mikuláši³⁵¹ v roce 1971 na Střetnutí pedagogů dětské tanečně-hudební výchovy pořádané Osvetovým ústavem. Jarmila Jeřábková zde také prezentovala ukázkovou taneční hodinu, kterou zdokumentovala slovenská televize. Dnes je tato hodina jedinečným archivním materiálem z pedagogické činnosti Jeřábkové.³⁵² Jarmila Jeřábková se vyjádřila o poslání její skupiny v programu prvního představení roku 1969 takto: „Náš způsob tance vnáší do života dětí, mladých dívek a žen harmonický pohyb a rozvíjí jejich hudební cítění. Soustavnou, dlouhodobou prací na pohybu i vztahu pohybu a hudby docházíme pak k vlastní taneční tvořivosti, která je vždy pro život obohacujícím. Naším cílem není jevištní tanec, náš tanec je určen všednímu dni, aby jej učinil radostnějším“.³⁵³

Jarmila Jeřábková se svou taneční skupinou spolupracovala také na filmové tvorbě, mezi něž patří filmová rekonstrukce originálních choreografií Isadory Duncan *Jak tančila Duncanová* (režie Jaroslav Kořán, 1958), choreografie pro filmovou inscenaci pohádky Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* (režie Petr Weigl, 1969), kde se představila skupina Jeřábkové společně s Armádním uměleckým souborem a rovněž filmová verze *Janáčkových Říkadel* (režie Svatopluk Studený, 1973).³⁵⁴

Mimo filmové spolupráce se Skupina Jarmily Jeřábkové angažovala v tanečně hudebních pořadech Československé televize. V roce 1969 pro televizní pořad *cvičím, cvičíš, cvičíte* natočili s režisérem Josefem Valchářem ukázky ze své tvorby a v roce 1971 pořad *Taneční miniatury* režiséra Ilji Bojanovského.³⁵⁵

V roce 1975 převzala vedení skupiny dospělých žákyně Jeřábkové Eva Blažičková, která ji vedla pod názvem Studio komorního tance až do roku 1992.³⁵⁶

³⁵⁰ BLAŽIČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

³⁵¹ Duncan Institut, tamtéž

³⁵² GENZEROVÁ, tamtéž

³⁵³ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁵⁴ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 7.

³⁵⁵ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁵⁶ HOLEŇOVÁ, tamtéž, s. 23.

Mimo skupinu dospělých vedla Jarmila Jeřábková od konce 50. let i dětský taneční soubor,³⁵⁷ s nímž se také podílela na tanečně-hudebních pořadech pro Československou televizi. Například v roce 1971 byl vysílán seriál pro děti *Hrajte si s námi*.³⁵⁸

Tabulka číslo 3 jmenuje členky obou dospělých skupin Jarmily Jeřábkové a následující podkapitola pojedná o její choreografické činnosti.

Tabulka č. 3: Členky Skupiny Jarmily Jeřábkové

<i>První skupina – Skupina Jarmily Jeřábkové (1935-1946)</i> ³⁵⁹
Dáša Bittnerová, Dana Bořkovcová, Běla Dintrová, Marta Horová, Onta Jankovská, Elvíra Mařatková, Jarina Smoláková ³⁶⁰
<i>Druhá skupina – Skupina Jarmily Jeřábkové (1967-1972)</i> ³⁶¹
Eva Blažíčková, Živana Bonušová, L. Dyrová, Ljuba Eremiášová, Helena Metličková, Nea Nováková, Zdena Pilková, Hana Pivcová, Libuše Šváblová ³⁶²

5.3. Choreografická činnost

Choreografickou činnost Jarmily Jeřábkové lze rozdělit na dvě tvůrčí období. První období, válečné, od roku 1940 do roku 1946 a po desetileté pauze, druhé období, poválečné, od roku 1956 do 70. let.

Jak je již v textu uvedeno, Jeřábková svými choreografiemi reflektovala principy Isadory Duncan, avšak tento směr rozvíjela v duchu českého národního myšlení, a tím přiblížila jeho hlavní teze naší populaci. A to je právě to češství, které popisuje Jan Drda, a které prostupuje výtvarným uměním například u děl Josefa Mánesa, v hudbě Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetany nebo právě v choreografii Jarmily Jeřábkové.³⁶³ Jeřábková se už nedržela přísně řeckých ideálů jako Isadora Duncan a zařadila do duncanismu lidové prvky. Jako choreografka vytvářela nenarativní směr komorního charakteru. Důležitými prvky jsou zde rytmická složka, česká lidová tanečnost a jemnocitné udební cítění.³⁶⁴ Právě hudební složka je

³⁵⁷ BLAŽÍČKOVÁ, Životopis Jarmily Jeřábkové, tamtéž.

³⁵⁸ Duncan Institut, tamtéž

³⁵⁹ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁶⁰ Duncan Institut, tamtéž

³⁶¹ CVEKLOVÁ in JEŘÁBKOVÁ, CVEKLOVÁ, 2004, tamtéž, s. 161.

³⁶² Duncan Institut, tamtéž

³⁶³ KURKOVÁ in CVEKLOVÁ, KURKOVÁ, tamtéž, s. 24.

³⁶⁴ PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 5.

u Jeřábkové viditelným a znatelným inspiračním zdrojem,³⁶⁵ na rozdíl od Isadory Duncan, kde to je příroda. Choreografie vytvářela pro své dvě skupiny, jejichž působení zmiňuji v předešlé podkapitole, a také pro svou dětskou taneční skupinu. Mimo vlastní tvorbu je Jarmila Jeřábková autorkou choreografií pro film a televizi, jež jsou zmíněny v textu v podkapitole Skupina Jarmily Jeřábkové.

5.3.1. Válečné období

První období choreografické činnosti Jarmily Jeřábkové tvoří kontrastní charakter s tehdejší politickou situací. Za druhé světové války se České země zcela dostaly do područí Německé říše a 16. března roku 1939 byl na našem území zřízen zdánlivě autonomní stát Protektorát Čechy a Morava. Cílem toho bylo vyhlazení českého národa a začlenění českých zemí do Německé říše. Nacistická okupace. Germanizační a nacistickou politikou probíhala arizace židovského majetku a dalších menšin, jež byly posílány do koncentračních táborů.³⁶⁶ Ve veřejně právních institucích, jako tisk, rozhlas, ediční činnost a filmová produkce, byla nastavená přísná cenzura. Nastalo třídění českých a zahraničních literárních autorů a zákazy vydávání literatury, promítání filmů či provozování divadel. Přesto se vývoj českého kulturního života nezastavil, a to ani v soukromé oblasti. Lidé v kultuře a umění nacházeli povzbuzení a naději. Literární, výtvarní, hudební, filmový a taneční umělci se vraceli k motivům z české národní minulosti a tradicím, čímž podporovali vlastenecké povědomí.³⁶⁷ Touto zásadou se řídila také Jarmila Jeřábková v novodobém tanci.

Umělecky významným dílem ve tvorbě Jeřábkové bylo uvedení *Slovanských tanců*³⁶⁸ Antonína Dvořáka v roce 1940 jako první taneční program Jeřábkové. *Slovanské tance* jsou častou choreograficky zpracovávanou látkou už od roku 1901. Český taneční slovník uvádí na dalších 40 provedení.³⁶⁹ Jarmila Jeřábková k choreografii proto přistupovala velmi zodpovědně a jejich uvedení předcházela

³⁶⁵ KRÖSCHLOVÁ, tamtéž, s. 63.

³⁶⁶ PÁNEK, tamtéž, s. 456.

³⁶⁷ Tamtéž, s. 464.

³⁶⁸ Podrobnější analýzu tohoto díla zpracovává například bakalářská práce Veroniky Kacianové z roku 2009 dostupná pouze na vyžádání z archivu knihovny AMU v Praze, (KACIANOVÁ, Veronika, 2009. *Choreografická tvorba Jarmily Jeřábkové: „Slovanské tance“*. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Hudební fakulta. Vedoucí práce GREMLICOVÁ, Dorota.), která se dále odkazuje na nepublikovaný strojopis analýzy *Slovanských tanců* Emanuela Siblíka *Slovanské tance /Jeřábková/*. (KACIANOVÁ, tamtéž, s. 1.)

³⁶⁹ Poprvé v choreografii baletního mistra Achille Viscusioho a dále také například u novodobých choreografek jako Maryna Úlehlová, Anka Čekanová, Elmarita Divišková, Milča Mayerová nebo Jarina Smoláková a dalších. (HOLEŇOVÁ, tamtéž, s. 293-294.)

dvouletá příprava autorky zahrnující studium národopisných lidových pramenů Vratislava Vycpálka a dalších. Důstojnost tohoto tanečního díla doplnila hudební spolupráce Symfonického orchestru hlavního města Prahy FOK pod vedením dirigentů Františka Škvora, Ivana Paříka³⁷⁰ či Václava Smetáčka a scénografie a kostýmy Karla Svobinského. Dílo bylo uváděno ve velkých pražských sálech jako Smetanova síň, Vinohradské divadlo, Lucerna³⁷¹ nebo mimo Prahu.³⁷² Choreografie je vystavená pro osm tanečnic³⁷³ a vychází z typických charakteristických prvků jednotlivých slovanských tanců. Jeřábková tančila spolu se skupinou, sólový tanec č. 7 c moll a tanec č. 15.³⁷⁴

Druhým tanečním večerem Jarmily Jeřábkové v roce 1943 byl program postaven na vokálních skladbách českých skladatelů jako sbory Antonína Dvořáka a Josefa Suka, skladba *Balady* Vítězslava Nováka a *Polka jede* Otakara Zicha.³⁷⁵ Tím Jeřábková přinesla nový dramaturgický prvek v podobě spojení novodobého tance a zpěvu.

Třetím programem bylo uvedení inscenace *Na zámku a v podzámčí* v roce 1946.³⁷⁶ Večer se uskutečnil na setkání Syndikátu československých spisovatelů na zámku Dobříš. Choreografie se skládala ze tří částí. V první, *Na zámku*, se předváděly dvorské tance v sále, druhá, *V podzámčí* obsahovala lidové tance na nádvoří a třetí, *Sen noci svatojánské* měla charakter pohybové taneční fantazie, kde se kreativně vyjádřily členky souboru Jeřábkové za hudebního doprovodu Felixe Mendelssohna-Bartholdyho a odehrála se v parku.³⁷⁷ Na základě úspěchu se představení pořádalo také v Praze.³⁷⁸

³⁷⁰ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 5.

³⁷¹ Dvě představení pořádané pro dělníky pražské Waltrovky z popudu spisovatele Jana Drdy. (PILKOVÁ, tamtéž, s. 5.)

³⁷² PILKOVÁ, tamtéž, s. 5.

³⁷³ Duncan Institut, tamtéž

³⁷⁴ PILKOVÁ, tamtéž, s. 5.

³⁷⁵ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 6.

³⁷⁶ Tamtéž, s. 6.

³⁷⁷ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁷⁸ Duncan Institut, tamtéž

5.3.2. Poválečné období

Poválečná tvorba Jarmily Jeřábkové je charakteristická spoluprací s Československou televizí a zahrnuje převážně tvorbu choreografií pro svou dětskou taneční skupinu, s níž vytvořila, mimo jiné, také dvacetidílnou sérii o předškolní tělesné výchově.³⁷⁹

Politická intervence zapříčinila desetiletou odmlku tvůrčí činnosti Jarmily Jeřábkové v letech 1946-1956. V roce 1958 vytvořila hudebně taneční dílo *Od jara do zimy* podle předlohy příběhu Anny Juráskové a kreseb Karla Svolsinského, v choreografické spolupráci s Elvírou Mařatkovou, hudbou Jiřího Rumla a scénografií Adolfa Weinga.³⁸⁰ Toto dílo zdokumentovala Československá televize a s žáky Jeřábkové jej natočila jako třicetidílnou sérii her. V roce 1963 toto dílo Jeřábková vydala knižně ve spolupráci s Jasnou Lazarovou (taneční hry a verše), Jiřím Rumlem (hudba) a Olgou Frejkovou (ilustrace). Publikace obsahuje 20 dětských tanečních her určené pro děti předškolního a školního věku. Druhé vydání vyšlo roku 2002 a součástí je audiokazeta s nahranými skladbami.³⁸¹ Součástí obrazové přílohy této práce bude také ukázka jedné z her.

V roce 1967 Jarmila Jeřábková pro svou novou taneční skupinu vytvořila cyklus *Pohybových a tanečních studií*,³⁸² s níž vystupovali v Komorním divadle³⁸³ a Divadle Komedie.³⁸⁴ Cyklus obsahoval tři večery, které přenášela Československá televize.³⁸⁵ Jedná se o kompilaci tanečních etud nebo scénických variací. Skupinové choreografie vytvářely spolu s Jeřábkovou její žákyně. V případě sólového vystoupení byla autorkou sama tanečnice. První večer pořádaný v roce 1969 měl tři části. V první části zazněly skladby českých starých mistrů, ve druhé skladatelů 20. století například Béla Bartóka a Bohuslava Martinů³⁸⁶ a ve třetí *Slovanské tance* Antonína Dvořáka v choreografii Jarmily Jeřábkové. Druhý večer měl premiéru roku 1970 a byl orientován na tvorbu českých skladatelů 20. století jako *Antigona* Vladimíra Sommera, *Starodávné čarování milému*³⁸⁷ Petra Ebena v choreografii a tanečním ztvárnění Evy

³⁷⁹ Duncan Institut, tamtéž

³⁸⁰ Tamtéž

³⁸¹ JEŘÁBKOVÁ, Jarmila, LAZAROVÁ, Jasna a RUMML, Jiří. *Od jara do zimy: 20 dětských tanečních her*. Praha: Orbis, 1963.

³⁸² Známe též pod názvem *Večer tanečních a pohybových studií*. (CVEKLOVÁ in JEŘÁBKOVÁ, CVEKLOVÁ, 2004, tamtéž, s. 161.)

³⁸³ HOLEŇOVÁ, tamtéž, s. 123-124.

³⁸⁴ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁸⁵ Duncan Institut, tamtéž

³⁸⁶ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁸⁷ GENZEROVÁ, tamtéž

Blažičkové, *Frydecká Panna Maria* v choreografii a podání Ljuby Eremiášové a další. Třetí večer se odehrál roku 1972 a zazněla díla zahraničních skladatelů 20. století, například francouzského autora konkrétní hudby Pierra Henryho *Marche du jeune homme* v choreografii Hany Pivcové³⁸⁸ nebo skladby Igora Stravinského, Dariuse Milhauda či Arnolda Weberna.³⁸⁹ Recenzi napsala v *Tanečních listech* Elmarita Divišková.³⁹⁰

Přehledový seznam děl Jarmily Jeřábkové znázorňuje tabulka číslo 4 a 5.

Tabulka č. 4: Seznam choreografických děl Jarmily Jeřábkové^{391, 392, 393}

Rok	Název	Hudba	Hudební spolupráce	Kostýmy, scénografie
První Skupina Jarmily Jeřábkové				
<i>První celovečerní program</i>				
1940	Slovanské tance	Antonín Dvořák	FOK	Karel Svolinský
<i>Druhý celovečerní program</i>				
1943	Moravské dvojzpěvy	Antonín Dvořák	český pěvecký sbor pod vedením Jana Kühna	Karel Svolinský
	Dvojzpěvy: Zpěvy pro ženský sbor op. 15	Josef Suk		
	Balady: Zakletá dcera, Vražedný milý, Ranoša	Vítězslav Novák		
	Polka jede	Otakar Zich		
<i>Třetí celovečerní program</i>				
1946	Na zámku a v podzámčí			

³⁸⁸ DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Zajímavosti z tanečních scén: III. večer pohybových a tanečních studií Skupiny Jarmily Jeřábkové. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Orbis, 1973, 11(3), s. 6 ISSN 0039-937X.

³⁸⁹ GENZEROVÁ, tamtéž

³⁹⁰ DIVÍŠKOVÁ, tamtéž

³⁹¹ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 7

³⁹² PILKOVÁ, 1989, tamtéž, s. 5

³⁹³ CVEKLOVÁ in JEŘÁBKOVÁ, CVEKLOVÁ, 2004, tamtéž, s. 161.

Druhá Skupina Jarmily Jeřábkové				
1967-1972	cyklus Pohybových a tanečních studií	česká stará hudba, hudba 20. století, Antonín Dvořák		
Dětská taneční skupina Jarmily Jeřábkové				
1958	Od jara do jara		Jiří Ruml	Adolf Weing

Tabulka č. 5: Filmové a televizní choreografie³⁹⁴

Rok	Název	Režie
<i>Choreografie pro film</i>		
1958	Jak tančila Duncanová	Jaroslav Kořán
1969	Radúz a Mahulena	Petr Weigl
1973	Janáčkovy Říkadla	Svatopluk Studený
<i>Taneční pořady pro Československou televizi</i>		
1969	cvičím, cvičíš, cvičíte	Josef Valchář
1971	Taneční miniatury	Ilja Bojanovský
1971	Hrajte si s námi	

³⁹⁴ PILKOVÁ, 1982, tamtéž, s. 7

Závěr

Tato bakalářská práce se si kladla za cíl představit Jarmilu Jeřábkovou jako osobnost českého novodobého tance z pohledu jejího pedagogického, a okrajově choreografického, přínosu. Taneční směr Jarmily Jeřábkové vychází z konceptu americké tanečnice Isadory Duncan. a jejího směru, dnes známého pod pojmem duncanismus. Pro představení tanečního směru Jarmily Jeřábkové bylo nezbytné definovat taneční principy a zásady Isadory Duncan, z nichž Jarmila Jeřábková čerpala. Tato práce přinesla odpovědi na hlavní výzkumné otázky: *1. Jaké jsou hlavní zásady duncanismu? 2. Jaké postavení zaujímá Jarmila Jeřábková v českém výrazovém tanci? a 3. Jakým způsobem Jarmila Jeřábková rozvíjí směr Isadory Duncan?*

V první části této bakalářské práce se čtenář dozvěděl odpověď na jednu z hlavních výzkumných otázek: *1. Jaké jsou hlavní zásady duncanismu?* Z pohledu tanečních vědců a kritiků je Isadora Duncan prezentována jako avantgardní tanečnice či tanečnice-filozofka, jejíž snahou bylo obnovit přirozený a svobodný taneční projev. Ve svém myšlenkovém konceptu se odkazuje na několik inspiračních zdrojů, mezi nimiž vyniká vliv antického umění, filozofie Friedricha Nietzscheho a inspirace přírodními zákonitostmi. Příroda jako taková, se stala hlavním inspiračním zdrojem Isadory Duncan. V přírodních jevech viděla svobodu a přirozenost, kterou postrádala zastaralá paradigmatu romantického baletu a společenského tance. Duncan, nejenže se vyhraňuje vůči baletní technice, ale kritizuje konzervativní společnost a rigidní vzorce chování, se kterými se setkávala v některých intelektuálních kruzích. Snahou Isadory Duncan bylo reprezentovat svobodné tělo i ducha, nezávislé na společenském systému či náboženství. Přílišná nezávislost, extravagance a také absence vlastní taneční techniky či metodiky, se u Isadory Duncan stalo terčem kritiky. Tuto kritiku myšlenkového konceptu Isadora Duncan akceptovala. Duncan se snažila o vyjádření sebevědomé emancipované ženy, jež v moderním světě zaujímá rovnocenné postavení s muži. Dále byla první výzkumná otázka rozvíjena tématem pedagogického přístupu Isadory Duncan a procesu zakládání mezinárodní školy duncanismu, ve které absolvovala také Jarmila Jeřábková. Za svého života se Isadore Duncan nepovedlo vybudovat síť škol mezinárodního duncanismu, nicméně po její smrti se tento záměr povedlo realizovat její sestře Elisabeth a také jejím následovnicím, tzv. Isadorables, které dál předávaly poslání své učitelky z žákyně na žákyni, a každá rozvíjela

duncanismus svým způsobem. Jednou z pokračovatelek této tradice je právě také Jarmila Jeřábková.

Ve druhé části této bakalářské práce byly pomocí historiografického bádání zodpovězeny druhá a třetí výzkumná otázka: 2. *Jaké postavení zaujímá Jarmila Jeřábková v českém výrazovém tanci?* a 3. *Jakým způsobem Jarmila Jeřábková rozvíjí směr Isadory Duncan?* Nejdříve byl představen proces implementace duncanismu do českého prostředí, kde se začal šířit z iniciace České obce sokolské, která vyslala své lektorky a cvičenky na letní pohybový kurz do Klessheimu, mezi nimiž byla také Jarmila Jeřábková. Dále se text této práce zaměřuje na přínos Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu.

Jarmila Jeřábková, tanečnice, choreografka, pedagožka a nositelka odkazu Isadory Duncan, je jedinou následovnicí duncanismu, jíž se tento koncept povedlo udržet do současnosti, jelikož vychovala další pokračovatelky tohoto směru (Eva Blažíčková). Jedním z vytyčených cílů této práce bylo zjistit: *Jaké postavení Jarmila Jeřábková zaujímá v českém výrazovém tanci?* Z výzkumného bádání vyplynulo, že ačkoliv v současném tanečním umění je Jeřábková málo zmiňovaná, povedlo se jí zanechat odkaz, který je stále využíván a platný převážně v oblasti dětské taneční výchovy. Je to právě Jarmila Jeřábková, která sestavila systematickou metodiku taneční gymnastiky, jež je vyučována na základních uměleckých školách (dále jen ZUŠ) nebo tanečních konzervatořích, a tím položila základ veškeré taneční výchově. Další výzkumnou otázkou bylo: *Jakým způsobem Jarmila Jeřábková rozvíjí směr Isadory Duncan?* Tato otázka byla rozšířena o téma, s jakým přístupem Jeřábková k duncanismu přistupuje. V první řadě si Jarmilu Jeřábkovou nelze představovat jako bohémskou avantgardní tanečnici formátu Isadory Duncan. Její osobnost a charakter byla jejími žákyněmi vykreslena jako královna nebo dáma novodobého tance s vytříbeným vkusem a kultivovaným chováním. Tyto osobnostní rysy Jeřábkové značně poznamenaly podobu českého duncanismu. Jeřábková zachovala hlavní ideu Isadory Duncan a dál s touto tradicí pracuje zcela originálním způsobem, což se projevilo, jak v její choreografické, tak v pedagogické činnosti.

Ve své choreografické tvorbě Jeřábková pracuje s čistě českými prvky. Do výrazového tance zařazuje lidové, folklorní a slovanské motivy, které lze považovat za hlavní znaky českého duncanismu. Tyto známky vlastenectví se u Jeřábkové projevily také v hudební a výtvarné složce jejího díla. V díle Jarmily Jeřábkové se objevují většinou čeští hudební tvůrci od Antonína Dvořáka po Petra Ebena.

Rytmickým cítěním, tanečností a lyričností, Jeřábková ukazovala svým žákyním, které byly součástí její taneční skupiny, že nestačí vnímat tanec jako uskupení kroků jdoucích za sebou, ale jako harmonii těla a ducha v souladu s úctou k duchovním hodnotám života. Dále je také český duncanismus Jeřábkové odrážen ve výtvarné složce jejích choreografií. Podobu scénografie i kostýmů většinou vytvořil Karel Svolinský, se kterým Jeřábková dlouhodobě spolupracovala.

V pedagogické činnosti s dětmi i dospělými jsou otisknuty charakterové vlastnosti Jarmily Jeřábkové, mezi které patřila vlídnost, trpělivost, pokora a laskavost. To činilo Jarmilu Jeřábkovou výjimečnou pedagožkou. Překvapujícím zjištěním v této bakalářské práci bylo nalezení autorství Jarmily Jeřábkové v metodice taneční výchovy, s níž jsem se během svého tanečního vzdělávání sama setkala, aniž bych znala autorku. Důležitým záměrem této odborné práce bylo znovu upozornit na pedagogickou činnost Jarmily Jeřábkové, což se povedlo splnit. Jarmila Jeřábková svým metodickým pohybovým systémem, který shrnuje ve své publikaci *Taneční průprava*, obohatila taneční umění o ucelené a komplexně zpracované základy taneční výchovy, kterými projde většina dětí v jakýchkoli tanečně pohybových aktivitách, ať už v gymnastice, na ZUŠ, konzervatořích či v jiných zájmových kroužcích zaměřených na pohyb.

Závěrem lze říci, že se mi povedlo dosáhnout vytyčených cílů této práce a odpovědět na stanovené výzkumné otázky, i přes omezené podmínky současné společenské situace a přístupu k pramenům.

Seznam použitých pramenů a literatury

1. AU, Susan. *Balet a moderný tanec*. Bratislava: Verbunk, 2017. ISBN 978-80-972203-1-0.
2. BĚLINA, Pavel a POKORNÝ, Jiří. *Dějiny zemí Koruny české. II. Od nástupu osvětlenství po naši dobu*. Praha: Paseka, 1992. ISBN 80-85192-30-6.
3. BLAŽÍČKOVÁ, Eva. Rozhovor s žákyní Jarmily Jeřábkové, nar. 1943. Olomouc. 21.3. 2021.
4. BLAŽÍČKOVÁ, Eva. Životopis Jarmily Jeřábkové [elektronická pošta]. Message to: karlikzuz@seznam.cz. 8. dubna 2021 17:47 [cit. 2021-05-03]. Osobní komunikace.
5. BRANDSTETTER, Gabriele. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford University Press, © 2015. ISBN 978-0-19-991657-3 (pbk.: alk. paper).
6. CARTER Alexandra a FENSHAM, Rachel, ed. *Dancing Naturally: Nature, Neo-Classicism and Modernity in Early Twentieth-Century Dance*. London: Palgrave Macmillan, © 2011. ISBN 978-0-230-27844-8.
7. CVEKLOVÁ, Bohumíra a KURKOVÁ, Libuše. *Vzpomínky na Jarmilu Kröschlovou: jedenáct dopisů Libuše. Vzpomínky na Jarmilu Jeřábkovou: jedenáct dopisů Bohunce. Dopisy o Jarmilách*. Praha: NIPOS-Artama, © 2008. Edice Pohyb. ISBN 978-80-7068-218-0.
8. DALY, Ann. Isadora Duncan's Dance Theory. *Dance Research Journal* [online]. 1994, **26**(2), 24-31. [cit. 16.2.2021]. doi:10.2307/1477914. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1477914>
9. DIESTLER, Radek a JŮZLOVÁ, Jana. *České dějiny v kostce*. Praha: Knižní klub, 2014. Edice Universum. ISBN 978-80-242-4638-3.
10. DIVÍŠKOVÁ, Elmarita. Zajímavosti z tanečních scén: III. večer pohybových a tanečních studií Skupiny Jarmily Jeřábkové. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Orbis, 1973, **11**(3), s. 6. ISSN 0039-937X.
11. DUNCAN, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1947. Edice Terpsichora, sv. 14.
12. *Encyklopedie tělesné kultury. A-O*. Praha: Olympia, 1988.
13. FILIPOVÁ, Miroslava. Spanilé břemeno poslání. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Divadelní ústav. 1994, **32**, s. 12-13. ISSN 0039-937X.

14. GENZEROVÁ, Gabriela. Jarmila Jeřábková a její skupina. *Taneční listy. Časopis o umění pohybu*. Praha: Sdružení pro vydávání časopisu Taneční listy, 2002, **39**(3), s. 14. ISSN 0039-937X.
15. GOLD, Sylvia. *A Selection Of Isadora Duncan Dances. The Schubert Selection*. [online]. California: The Center for Sutton Movement Writing, Inc. © 1984 [cit. 28.10.2020]. ISBN 0-914336-20-7. Dostupné z: http://www.dancewriting.org/acrobat/duncan/Isadora_Duncan_Dances.pdf
16. GREMLICOVÁ, Dorota. Jak tančila Isadora Duncan v Čechách. *Taneční listy. Časopis o umění pohybu*. Praha: Sdružení pro vydávání časopisu Taneční listy, 2002, **39**(1), s. 17. ISSN 0039-937X.
17. GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888-1938): Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888-1938)*. Praha: Státní opera Praha a Taneční listy, 2002. ISBN 80-238-8488-3.
18. HOLEŇOVÁ, Jana, ed. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0.
19. CHLUP, Otokar. Poznámky k jednotné škole všeobecně vzdělávací. *Pedagogika: časopis pro vědy o vzdělávání a výchově*. [online]. 1956, **6**(6), 653– 660. ISSN 2336-2189. [cit. 30.4.2021]. Dostupné z: <https://pages.pedf.cuni.cz/pedagogika/?p=6697%20title=>
20. JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční příprava*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, © 1979. Edice Odborná literatura pro veřejnost.
21. JEŘÁBKOVÁ, Jarmila a CVEKLOVÁ, Bohumíra. *Taneční příprava*. Praha: NIPOS-Artama, 2004. Edice Pohyb. ISBN 80-7068-181-0.
22. JEŘÁBKOVÁ, Jarmila, LAZAROVÁ, Jasna a RUMML, Jiří. *Od jara do zimy: 20 dětských tanečních her*. Praha: Orbis, 1963.
23. JOWITT, Deborah. Images of Isadora: The Search for Motion. *Dance Research Journal* [online]. 1985, **17**(18), 21-29 [cit. 21.12.2020]. doi:10.2307/1478076. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1478076>
24. KACIANOVÁ, Veronika, 2009. *Choreografická tvorba Jarmily Jeřábkové: „Slovanské tance“*. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze. Hudební fakulta. Vedoucí práce GREMLICOVÁ, Dorota.
25. KAZÁROVÁ, Helena, ed. *Tanec a balet v Čechách, Čechy v tanci a baletu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2016. ISBN 978-80-7331-371-5.
26. KLOUBKOVÁ, Ivana. *Výrazový tanec v ČSR: Praha, Brno 1918-1945*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989.

27. KÖSSL, Jiří, ŠTUMBAUER, Jan a WAIC, Marek. *Kapitoly z dějin tělesné kultury*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3420-3.
28. KRAUS, Jiří et al. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-1415-3.
29. LAMOTHE, Kimerer, L. *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. New York: Palgrave Macmillan, © 2006. ISBN 1-4039-6825-X.
30. PÁNEK, Jaroslav a TŮMA, Oldřich. *Dějiny českých zemí*. 2. dopl. vyd. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3994-9.
31. PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Duncan: sborník k dvacátému výročí založení Konzervatoře Duncan Centre = special 20th anniversary issue of the founding of Duncan Centre Conservatory*. Praha: Společnost pro taneční a múzickou výchovu, 2012. ISBN 978-80-905136-1-7.
32. PILKOVÁ, Zdeňka. Nad dílem Jarmily Jeřábkové. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Panorama, 1989, **27**(5), s. 4-6. ISSN 0039-937X.
33. PILKOVÁ, Zdeňka. Literatura o tanci. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Orbis. 1979, **17**, s. 18. ISSN 0039-937X.
34. PILKOVÁ, Zdeňka. Zastavení s Jarmilou Jeřábkovou. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Panorama, 1982, **20**, s. 4-7. ISSN 0039-937X.
35. REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2. nezměn. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7.
36. SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.
37. SIBLÍK, Emanuel. *Tanec: Projev života a umění*. Praha: F. Topič, 1917. Edice Duch a svět, sv. 26/27.
38. *Slovník zkratek*. Praha: Encyklopedický dům, 1994. ISBN 80-901647-1-4.
39. SOURITZ, Elizabeth. Isadora Duncan's Influence on Dance in Russia. *Dance Chronicle* [online]. 1995, **18**(2), 281-291 [cit. 21.12.2020]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1567881>.
40. ŠÍP, Radim, ed. *Kalokagathia: ideál nebo flatus vocis?*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. ISBN 978-80-210-4566-8.

41. Škola Alžběty Duncanové. *Rozpravy Aventina: měsíční list pro kulturu, umění, kritiku a zvláště literaturu*. Praha: Aventinum, 1931/1932, 7(32), s. 261-262. ISSN 1802-1972.
42. VANGELI, Nina. Isadora Duncan v české společnosti. *Svět a divadlo. Časopis o světě divadla a divadle světa*. Praha: Svět a divadlo. 1998, 9(6), ISSN 08627258.

Elektronické zdroje

Časopis Harmonie – klasická hudba, jazz a world music. *Hudební škola pod záštitou Komenského*. [online] Věroslav Němec. © 2011 [cit. 11.4.2021]. Dostupné z:

<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hudebni-skola-pod-zastitou-komenskeho.html>

Encyclopedia Britannica. *Isadora Duncan: biography*. [online]. Sewell Stokes. Encyclopedia Britannica: © 2021 [cit. 3.3.2021]. Dostupné z:

<https://www.britannica.com/biography/Isadora-Duncan>

Online Etymology Dictionary. *Choreography*. [online] Douglas Harper. © 2001-2021 [cit. 23.4.2021]. Dostupné z: <https://www.etymonline.com/word/choreography>

Symfonický orchestr hlavního města Prahy FOK. [online] FOK: © 2021 [cit. 3.5.2021]. Dostupné z: <https://www.fok.cz/>

Taneční aktuality. *Výročí Jarmily Jeřábkové*. [online] Zuzana Smugalová. © 2012 [cit. 1.3.2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/vyroci-jarmily-jerabkove>

The Isadora Duncan Archive. *Isadora Duncan*. [online] Ann Cooper Albright. © 2012 [cit. 12.4.2021]. Dostupné z: <https://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/1/>

Seznam tabulek

Tabulka č. 1: Pedagogické působení Jarmily Jeřábkové.....	44
Tabulka č. 2: Publikace Jarmily Jeřábkové.....	50
Tabulka č. 3: Členky Skupiny Jarmily Jeřábkové.....	59
Tabulka č. 4: Seznam choreografických děl Jarmily Jeřábkové.....	63
Tabulka č. 5: Filmové a televizní choreografie.....	64

Seznam příloh

Příloha č. 1: Rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažičkovou

Příloha č. 2: Obrazová příloha

Příloha č. 1: Rozhovor s choreografkou a taneční pedagožkou Evou Blažičkovou

V březnu 2021 jsem kontaktovala paní Evu Blažičkovou a požádala ji o rozhovor prostřednictvím e-mailové korespondence. Paní Blažičková mé žádosti obratem vyhověla. Sestavila jsem strukturovaný rozhovor se šesti otázkami. Cílem rozhovoru bylo zjistit osobní zkušenost paní Blažičkové s Jarmilou Jeřábkovou z pohledu jako žákyně, a také získat informace za účelem zodpovězení stanovených výzkumných otázek této práce. Dále následuje původní a nerevidovaná verze rozhovoru. Text byl převeden do textového editoru Microsoft Word.

1. Co vedlo Jarmilu Jeřábkovou jít cestou duncanismu? Jaký byl její motiv šířit novou pohybovou aktivitu, než na kterou bylo tehdejší československé taneční prostředí zvyklé?

Paní Jarmila Jeřábková poznala sama na sobě, jaký zásadní vliv pro člověka má vzdělání a výchova v tomto směru (rozuměj Duncanismu). Jako mladá dívka, obdařená výrazným múzickým talentem byla vyslána Českou obcí Sokolskou do kurzů Elisabeth Duncan (sestry slavné tanečnice Isadory) v rakouském Klessheimu. Následně tomuto učení a jeho domýšlení pro současnost věnovala celý svůj život. Nikdy nedesertovala, nikdy se nevzdala. Když jí byla znemožněna kariéra tanečnice a choreografky na základě celkem známých hanebných rozhodnutí komunistického režimu, věnovala veškerý svůj potenciál pedagogické práci.

Ve svém, původně soukromém Ateliéru v paláci Metro na Národní třídě učila jako lektorka pohybové výchovy za pár korun. Lektorka pohybové výchovy, protože pojem tanec byl vyhrazen pouze pro balet a trochu i lidový tanec. Jak v umělecké sféře, tak i ve vzdělávání. Vše ostatní bylo z výše mocných přehlíženo.

Tedy stručně: nešlo o „zvyklosti tanečního prostředí“, ale o šikanu komunistické moci, zde celého jednoho uměleckého oboru, který byl za první republiky srovnatelný v plném rozsahu se zahraničním děním. Z tohoto počínu – nehledě na zločiny spáchané na jednotlivcích, se současný tanec vzpamatovává dodnes.

2. *Jaká byla podle Vás Jarmila Jeřábková pedagožka? Spíše přísná nebo přátelská? Co vyžadovala od svých žákyň? Přiblížila byste mi, prosím, některé její zásady, co pro ni bylo v tanci a taneční pedagogice nejdůležitější a co naopak kritizovala.*

Paní Jarmila (jinak se jí neříkalo ani za rohem) byla pro nás milovanou a váženou ženou, naším životním guru. Bylo nás mnoho, které provedla se ctí složitým obdobím dospívání. A nejen to.

Byla přísná, pokud se jednalo o správnost věcí. Trvala na pravdivosti – v životě i v kumštu. Nepřipouštěla povrchnost, předstírání, vyumělkovanost, předvádění se.

Nikdy ale nekritizovala, vedla nás s obrovskou trpělivostí a láskou až ke konečnému pochopení a výsledku. Ať šlo o cokoliv.

3. *Mohla byste popsat, jak probíhala taneční vyučovací hodina Jarmily Jeřábkové? Zajímalo by mě také, jak se na hodinu předem připravovala.*

Paní Jarmila trvala na kvalitě ve všech směrech. Spolupracovala výhradně s vynikajícími hudebníky – korepetitory (např. prof. Bonuš, Václav Trojan, paní Elena Mikešová, paní Bezděková, prof. Ruml), hudebními skladateli a vynikajícími improvizátory.

Ona sama byla vždy dokonale upravená, sál dokonale čistý, světlý a prázdný. Úpravu a absolutní soustředění po dobu celé hodiny (lekce) vyžadovala i od nás. Nepřipadalo v úvahu, aby se v sále povalovaly odložené svršky nebo lahve s pitím, nebo aby si během hodiny někdo odběhl apod. V jedné části sálu stálo křídlo, pod oknem „bedna“, která sloužila také jako sezení pro pované hosty, kteří se zajímali o její výuku. Patřili mezi ně výtvarníci, muzikanti, režiséři, architekti i zájemci o pohyb a poznání Duncan metody.

Hodiny probíhaly vždy v celistvosti, bez pauz a výpadků ze soustředění. Měly svá vyvrcholení a zklidnění, ale vždy byly velmi intenzivní fyzicky i mentálně – výpadky ze soustředění se jednoduše nekonaly.

Obsah jednotlivých hodin na sebe volně navazoval, ale nikdy se nic mechanicky neopakovalo. Hodina začínala tím, že si pro nás paní Jarmila přišla do šatny a soustředilasi nás kolem sebe. Nepřipadalo v úvahu, že by děti přišly samy do sálu a litaly a řádily. Po „navázání spojení“ následovala intenzivní část techniky, potom část, ve které se pracovalo na prostoru, vztazích, dynamice pohybu, s náčiním. Tato část, která byla většinou nejdelší, volně přešla do části improvizace a důležitého závěru – tečky, která celou hodinu zakončila. Ať v klidu nebo dynamickém vrcholu, byla vždycky tečkou.

Každá hodina byla jeden neobyčejný, intenzivní zážitek.

4. Požadovala Jarmila Jeřábková po svých žákyních přísnou životosprávu, diety? Jakou měla sama životosprávu?

O dietách a životosprávě se vůbec nevedla řeč. Každý mohl tančit. Malý, velký, tlustý nebo tenký. Pokud byl tlustý moc, sám přišel na to, že bez pár kilo navíc se mu tančí lépe.

Možná někdy, např. před Vánocemi – s úsměvem a láskou poznamenala: “ Pozor na vánočky“!

Když jsme dostali rozum, hlídali jsme se sami.

5. Do jaké míry si myslíte, že se duncanismus projevil v metodice Jarmily Jeřábkové? Striktně se držela jeho pravidel? Jakým způsobem ho dále rozvíjela?

Metodika i didaktika Jarmily Jeřábkové na Duncanismu stavěla a samozřejmě je rozvíjela na základě nových poznatků a vlastních zkušeností. Stejně tak, jako současná Duncan metoda ctí principy a kvality objevené setrami Isadorou a Elisabeth Duncan a navazuje na cennou a dosud společností nedocenenou etapu Jarmily Jeřábkové.

Duncan metoda dává přednost kvalitě před kvantitou, obsahu před formou, podstatě před zjeveným. To jí činí těžko popsateľnou. Ani sebelepší popis stejně nestačí, protože potřebuje vysvětlení a zapálené předávání od člověka k člověku. Pro její poznání je pak potřeba trpělivě ochutnávat a zkoumat, následně přijmout, nebo svobodně odmítnout – člověka chápe jako svobodného tvůrce svého života.

6. Osobně si myslím, že je Jarmila Jeřábková v dnešní taneční pedagogice nedocenená. Jaké místo v taneční pedagogice Jeřábková zaujímá?

To je hodně složitá otázka, související s mnoha věcmi – mio jiné i s transformací divadel, která se pořád ne a ne uskutečnit. Jen pro představu: dovedete si představit v tom skvělém Divadle Archa Louskáčka? Zatím neexistuje soubor současného tance, který může počítat s finanční podporou alespoň na tři sezóny dopředu, aby mohl plně fungovat. Současný tanec se musí stát samozřejmou součástí divadelního programu, jinak nebude veřejností plně doceněn.

Na poli taneční pedagogiky se stal velký posun v roce 2010, kdy byla Taneční a pohybová výchova, postavená na principech Duncanismu, zařazena jako součást všeobecného vzdělávání do oblasti Umění a kultura. V nejbližší době bude tento předmět přejmenován na TANEC.

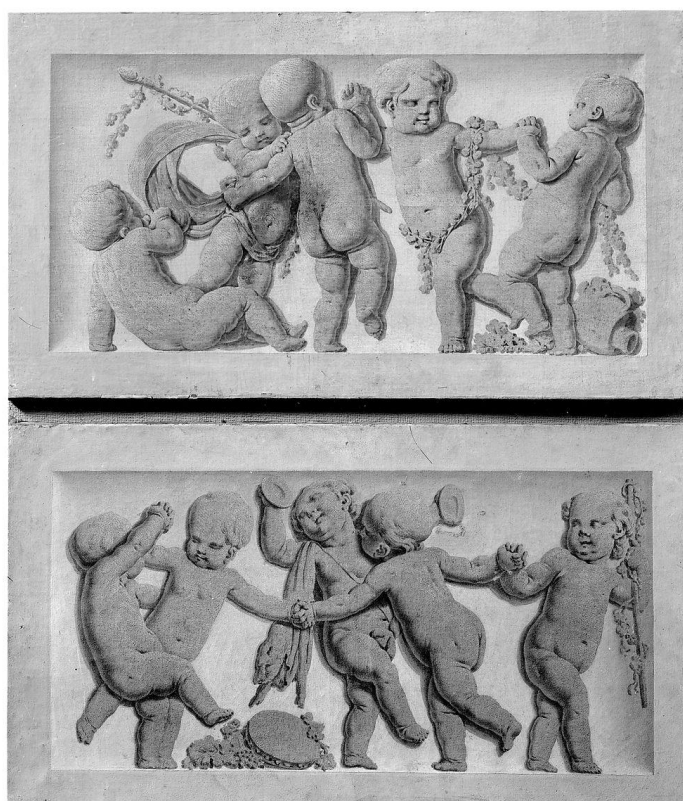
Příloha č. 2: Obrazová příloha

1. Isadora Duncan a Isadorables. *The Isadora Duncan Archive*. [cit. 12.4.2021]. Dostupné z: <https://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/1/>
2. Dancing children. *The Metropolitan Museum of Art*. [cit. 12.4.2021]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/189523>
3. Elizabeth Duncan-Schule 1930 in Schloss Kleissheim bei Salzburg. *Pro Marienhöhe*. [cit. 5.4.2021]. Dostupné z: <http://www.xn--promarienhöhe.eu/e-duncan-schule.html>
4. Ze školy Elisabeth Duncan v Klessheimu roku 1931. Program k baletu Isadora Duncan – Příběh tanečnice, v choreografii Libora Vaculíka. Národní divadlo v Praze: Balet Národního divadla, sezona 1997/1998. s. 28. ISBN 80-85921-75-8.
5. Jarmila Jeřábková, portrét. *Taneční aktuality*. [cit. 5.4.2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/vyroci-jarmily-jeřabkove>
6. Jarmila Jeřábková, při oslavě životního jubilea. CVEKLOVÁ, Bohumíra a KURKOVÁ, Libuše. *Vzpomínky na Jarmilu Kröschlovou: jedenáct dopisů Libuše. Vzpomínky na Jarmilu Jeřábkovou: jedenáct dopisů Bohunce. Dopisy o Jarmilách*. Praha: NIPOS-Artama, © 2008. Edice Pohyb. s. 29. ISBN 978-80-7068-218-0.
7. Jarmila Jeřábková při výuce dětí. *Taneční aktuality*. [cit. 5.4.2021]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/osobnosti/vyroci-jarmily-jeřabkove>
8. Jarmila Jeřábková při práci s dětmi. *Místní kultura*. [cit. 5.4.2021]. Dostupné z: <https://www.mistnikultura.cz/ladeni-tela-jarmily-jeřabkove>
9. Taneční (z cyklu Musica). *Národní galerie Praha*. [cit. 10.4.2021]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.K_148
10. Tanec Jarmily Jeřábkové, kresba Emanuela Frinty. PILKOVÁ, Zdeňka. Nad dílem Jarmily Jeřábkové. *Taneční listy. Časopis pro tanec, balet, pantomimu, folklor a společenský tanec*. Praha: Panorama, 1989, **27**(5), s. 5. ISSN 0039-937X.
11. Taneční průprava, věnování Jarmily Jeřábkové své žákyni Michaela Sedláčkové ze dne 17. 10. 1979. JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční průprava*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, © 1979. Edice Odborná literatura pro veřejnost.
12. Taneční průprava, cvičení u opory (ilustrace: Jarmila Havlíková). JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční průprava*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, © 1979. Edice Odborná literatura pro veřejnost. nečísł.

13. Taneční průprava, pohyby s kroužky v trojici (ilustrace: Jarmila Havlíková). JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční průprava*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, © 1979. Edice Odborná literatura pro veřejnost. s. 131.
14. Taneční průprava, taneční improvizace se stužkou (ilustrace: Jarmila Havlíková). JEŘÁBKOVÁ, Jarmila. *Taneční průprava*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, © 1979. Edice Odborná literatura pro veřejnost. s. 144
15. Od jara do zimy, taneční hra Pampeliška (ilustrace: Olga Fejková). JEŘÁBKOVÁ, Jarmila, RUMIL, J. a LAZAROVÁ, Jasna. *Od jara do zimy: 20 dětských tanečních her*. Praha, 1963. s. 25-26.



1. Isadora Duncan (sedící uprostřed) a Isadorables.



THE METROPOLITAN MUSEUM
OF ART

2. Tančící děti – Donatello, replika reliéfu umístěna ve Škole Isadory Duncan



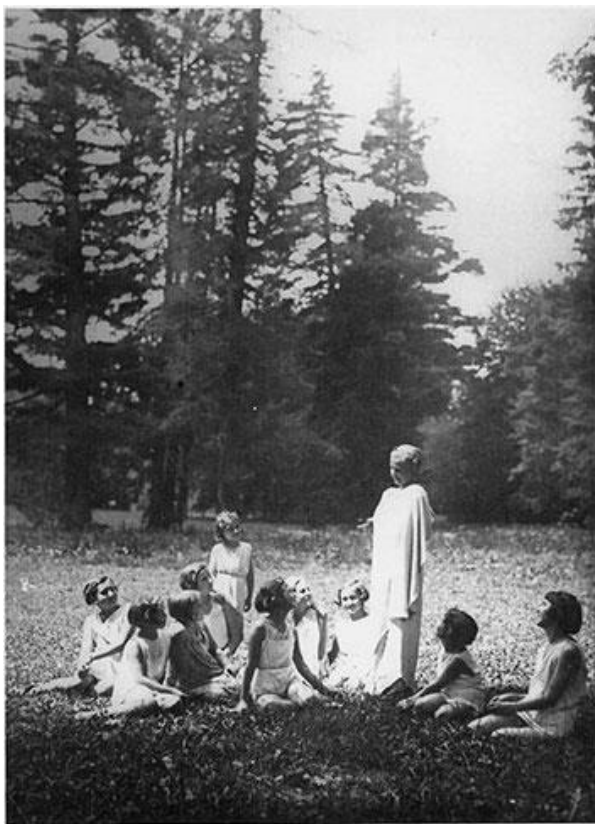
3. Škola Elisabeth Duncan na zámku v Klessheimu roku 1930



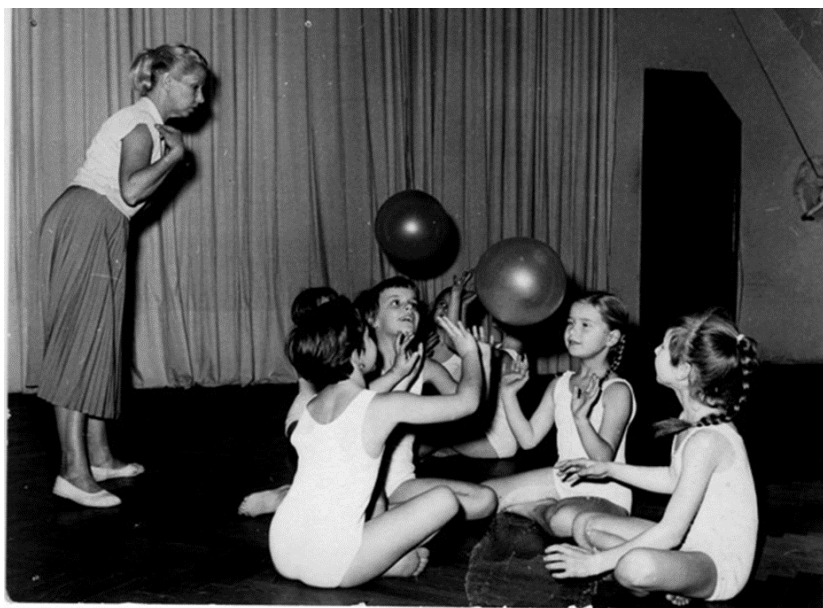
4. Ze školy Elisabeth Duncan v Klessheimu roku 1931



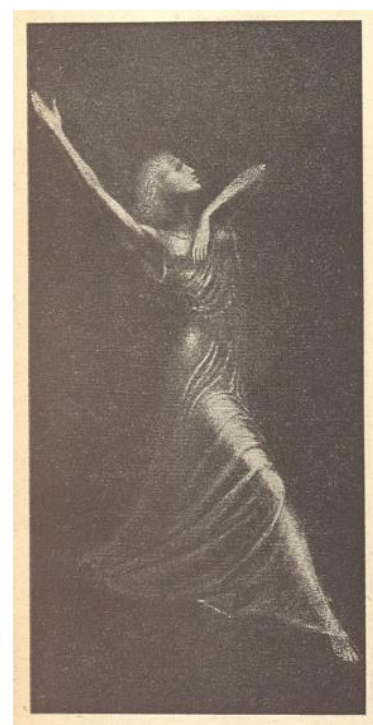
5. Jarmila Jeřábková, portrét (vlevo)
6. Jarmila Jeřábková, při oslavě životního jubilea (vpravo)



7. Jarmila Jeřábková při výuce dětí



8. Jarmila Jeřábková při práci s dětmi



9. Taneční, z cyklu Musica – Josef Mánes, replika obrazu visící ve Škole Jarmily Jeřábkové, a jenž představoval zdroj pohybové inspirace (vlevo)

10. Tanec Jarmily Jeřábkové, kresba Emanuela Frinty (vpravo)

JARMILA
JEŘÁBKOVÁ

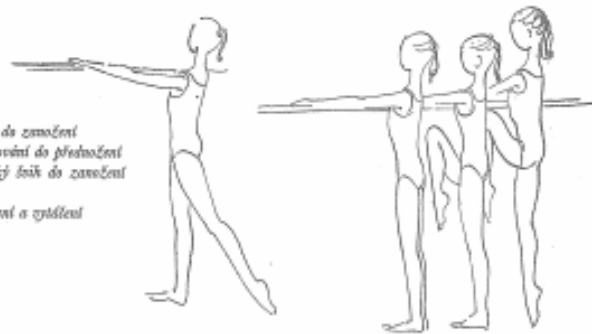


STÁTNÍ
PEDAGOGICKÉ
NAKLADATELSTVÍ
PRAHA

*Michaele Sedláčkové
se vzpomínkou
na předančevé léta
Praha 17. 10. 1979 Jarmila Jeřábková*

11. Taneční příprava, věnování Jarmily Jeřábkové své žákyni Michaele Sedláčkové ze dne 17. 10. 1979

- 71) Cvičení u opory – žvih do zanožení
 72) Cvičení u opory – skrčování do přednožení
 73) Cvičení u opory – velký žvih do zanožení
 a uvažení
 74) Cvičení u opory – vtažení a vytažení



Zpočátku provádíme cvičení ve stoji na celém chodidle, později s vypérováním do nízkého výponu a nakonec do vysokého vypérování (palec se špičkou dotýká země).

Velký žvih do zanožení

Ze stoje spatného, čelem k tyči, obě ruce se přidržují opory ze skrčeni přednožmo žvih do zanožení (73) se vzpřímeným trupem, s předklonem trupu



Unožování

Ve stoji bokem k opoře

a) Volnou nohu suneme do stoje únožného a zpět.

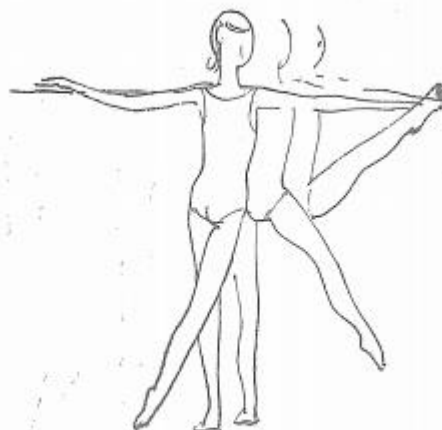
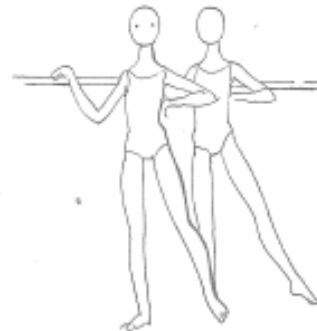
b) Nohu opřenou o špičku v unožení vtáčíme a vytáčíme v kyčelním kloubu, koleno zůstává protažené (74).

c) Volnou nohu ve větším vytočení suneme do nízkého unožení. Přinůžujeme vytočeně střídavě za patu a před špičku stejné nohy (75).

d) Ve stoji únožném vytočením lehké odrazy špičkou nohy od země do nízkého unožení.

e) Ze skrčeni únožmo prudce třít bérce do stoje únožného a zpět.

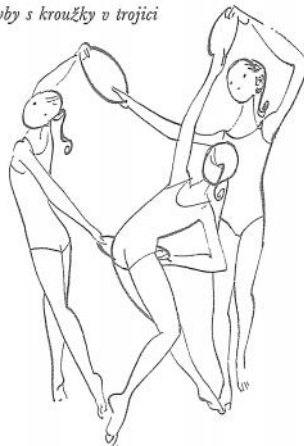
f) Špičku vytočené nohy suneme po lýtku stejné nohy ke kolenu a zvolna rozvineme pohyb do vytočeného protaženého unožení; závěrem se noha zvolna vrací do výchozího postavení (76)



78) Cvičení u opory – spojit žvih do přednožení – zanožení

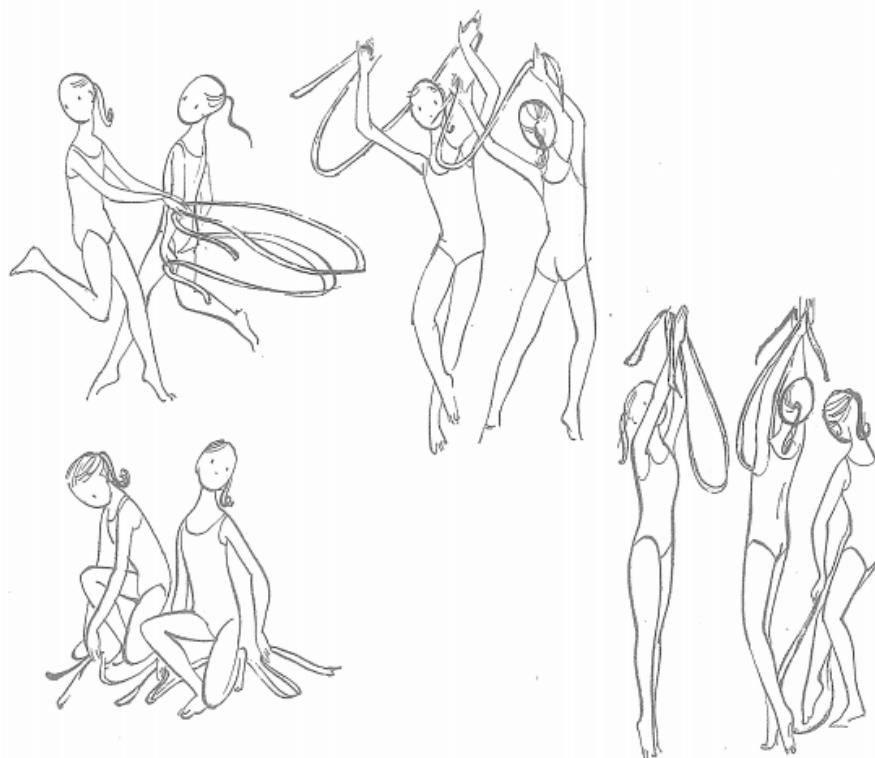
12. Taneční průprava, cvičení u opory (ilustrace: Jarmila Havlíková)

169| Pohyby s kroužky v trojici



13. Taneční průprava, pohyby s kroužky v trojici (ilustrace: Jarmila Havlíková)

183| Taneční improvizace se stužkou
184| Taneční improvizace se stužkou



14. Taneční průprava, taneční improvizace se stužkou (ilustrace: Jarmila Havlíková)

Pampeliška

Příprava ke hře: Děti utvoří kruh okolo sedícího děvčátka (sed na patách) představujícího „pampelišku“.

1. sloka
1. - 2. takt: děti se drží za ruce a jdou po kruhu vpravo čtyřmi kroky, začíná levá noha.
 3. - 4. takt: čtyřmi malými kroky zmenšují kruh, přibližují spojené ruce k děvčátku, které se sklání.
 5. - 6. takt: krokem ustoupí děti nazad, snižují paže a přecházejí do kleku na obě kolena. Dítě představující „pampelišku“ se narovná a lehkým otáčivým pohybem rukou naznačuje kvetoucí „pampelišku“, tak jako ostatní děti.
 7. - 8. takt: „pampeliška“ vstává, ostatní děti usedají na paty. Pohyb rukou zůstává stejný jako v 5. - 6. taktu.
 9. - 10. takt: děti vstávají, zvedají paže do měkkého upažení a zvolna se na místě otočí.
2. sloka
1. - 2. takt: děvčátko představující „pampelišku“ opět usedá, kruh dětí se pohybuje stejným způsobem jako v 1. sloce.
 3. - 4. takt: čtyřmi kroky zmenšují děti kruh, zvedají spojené paže a vytvářejí tak stříšku nad sklánějící se „pampeliškou“.
 5. - 6. takt: děti krokem ustoupí nazad, snižují paže a přecházejí do kleku na obě kolena. Dítě představující „pampelišku“ se narovná a malými úklony s doprovodným pohybem paží naznačuje pohyb pampelišky ve větru, totéž naznačují ostatní děti.
 7. - 8. takt: „pampeliška“ uprostřed kruhu vstává, ostatní děti usedají na paty. Naznačují pohyb pampelišky ve větru jako v 5. a 6. taktu.
 9. - 10. takt: děti vstávají, otáčejí se a lehkým pohybem paží ukazují kolem sebe stejně jako „pampeliška“.
 11. - 13. takt: děti se rozběhnou, utvoří kruh kolem nové „pampelišky“ a hra se opakuje.



S pohybem (♩ = 66) Pampeliška

1 Hra - je - me na pam - pe - liš - ku, za - vře - me ji
 2
 3
 4 do ka - liš - ku, na ja - ře i v lé - tě, pam - pe - liš - ka kve - ta,
 5
 6
 7
 8
 9 všu - da roz - kvě - tá.
 10
 11
 12
 13

1. Hrajeme na pampelišku,
zavřeme ji do kalíšku,
na jaře i v létě,
pampeliška kvete,
všude rozkvétá.
2. Hrajeme na pampelišku,
odkvétá, má bílou síňku;
je jich plná louka,
vítr do nich fouká,
kam se rozletí?



15. Od jara do zimy, taneční hra Pampeliška (ilustrace: Olga Fejková)

Krátká diskuse

Bakalářská práce je na úplném konci. Možná si čtenář pomyslí, jestli je to opravdu všechno. Výsledek může být neurčitý, ovšem i to je výsledek. V této práci šlo o připomenutí zapomenuté vynikající české tanečnice a pedagožky vycházející z duncanismu, nebylo cílem ohromit a přesvědčit nebo udělat dojem. Ostatně samotná povaha Jeřábkové výstřední nebyla, proto čtenář při čtení textu cítí zřejmě spíše klid.

Bylo jistě možné rozvíjet do detailů, kromě samotné filozofie práce Jeřábkové, i popis choreografických prvků a sestav. Oblast choreografie Jeřábkové není hlavním tématem této bakalářské práce a je zmíněna pouze okrajově, a to z více důvodů.

Předně se jedná o tak specifické vytváření kompozice tanečního díla, že jsem přesvědčena, že si zaslouží mnohem větší pozornost a prostor pro rozbor, jako například podnět pro novou odbornou práci, a znovu Jeřábkovou uvést do vědomí tanečních oborů všech úrovní od základních uměleckých škol (dále je ZUŠ) až po školy vysoké. Sama jsem absolventkou tanečního oboru na ZUŠ a studovala jsem na dvou konzervatořích obor tanec. Ve školách se z Jeřábkové sice vychází, ale nikdo o ní nemluví, je anonymní. Dalším důvodem, proč se podrobně věnovat dílu Jeřábkové je, že vytvořila ucelený malý komorní systém choreografií, tím je originální a jedinečný. Za třetí, Jeřábková je česká postava z 60. let 20. století, která své dílo tvořila v českém klimatu, zakládala si na českých hodnotách a vlastenectví (např. hudební doprovody českých hudebních skladatelů jako A. Dvořák) a na nic imaginárního a umělého si nehrála, byla přirozená, sama sebou. Není také možné ji proto srovnávat se zahraničními choreografy a choreografkami, či performančním uměním. V neposlední řadě se nenechala strhnout avantgardní Isadorou Duncan a šla svou cestou vlastního srdce.

V současné době v oboru české i zahraniční taneční tvorby se to choreografy a choreografkami jen hemží, kteří přicházejí a odcházejí, ovšem otázkou zůstává, jak kvalitní a trvalé dílo zanechávají, zvláště pro české tanečníky a tanečnice. Jak je možné, že tvorba Jeřábkové zůstala, i když víceméně anonymně, zachována dodnes? Nejen v tanečních školách se vychází z její koncepce, a navíc má české pokračovatelky (Eva Blažíčková). Zdá se, že opravdovost a autentičnost osobnosti Jarmily Jeřábkové je síla, která proniká do českého tanečního prostředí a tvoří pevnou základnu pohybu hlavně pro děti.

Anotace

NÁZEV: Přínos choreografky Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu

AUTOR: Zuzana Karlíková

KATEDRA: Katedra muzikologie

VEDOUcí PRÁCE: Mgr. et Mgr. Barbora Liška

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá přínosem Jarmily Jeřábkové pro českou taneční scénu. První část pojednává o problematice novodobého tanečního směru začátku 20. století tanečnice Isadory Duncan. Objasňuje její myšlení, inspirační zdroje a nové pohledy na taneční umění. Dále definuje principy a zásady duncanismu, jeho metodu a z čeho vychází. Druhá část se věnuje implementaci duncanismu do českého rytmického tělocviku, a to od počátků v tělovýchovné organizaci Sokol k jeho chovance a tanečnici Jarmile Jeřábkové, která duncanismus obohacuje o české národní motivy. Cílem práce bylo zjistit jakým způsobem Jeřábková duncanismus rozvíjí. Tento směr Jeřábková dotvořila v taneční umění, jenž lze pokládat za ryze české, především kvůli zařazení lidových a slovanských prvků, a navíc citlivé práci s hudební a výtvarnou složkou. Dále text poukazuje na její nedoceněnou pedagogickou a choreografickou činnost. Práce reflektuje choreografický přínos, taneční pedagogiku, metodiku taneční gymnastiky a přístup k dětem Jarmily Jeřábkové.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jarmila Jeřábková, duncanismus, Isadora Duncan, český výrazový tanec, taneční metodika, taneční pedagogika, choreografie, rytmická gymnastika

Annotation

TITLE: The Contribution of Choreographer Jarmila Jeřábková to Czech Dance Scene

AUTOR: Zuzana Karlíková

DEPARTMENT: The Department of Musicology

SUPERVISOR: Mgr. et Mgr. Barbora Liška

ABSTRACT:

This Bachelor thesis explores the contributions of Jarmila Jeřábková to the Czech dancing arena. The first section discusses the modern dance movement of the beginning of the 20th century, initiated by Isadora Duncan, an American dancer. It illuminates her thoughts, her sources of inspiration and the innovative views of this artist regarding the art of dance. This section furthermore defines the principles and doctrines of duncanism, its method and the background of origin and influences. The second section focuses on the implementation of duncanism into the Czech rhythmical gymnastics classes, spanning from the beginnings of the gymnastics organization to its pupil and dancer Jarmila Jeřábková, who enriches duncanism with Czech national elements. The aim of the thesis was to identify the manners in which Jeřábková advances the duncanism movement. Jeřábková ultimately refined this movement into an art form which can be considered purely Czech, mainly for the implementation of folk and Slavic elements and the delicate work with musical and artistic components. The text also points out her less recognized pedagogical and choreographic activity. The work reflects the contribution to choreography, dancing pedagogy and the dancing gymnastics methodology and attitude towards children of Jarmila Jeřábková.

KEY WORDS:

Jarmila Jeřábková, duncanism, Isadora Duncan, Czech expressive dance, dance methodology, dance pedagogy, choreography, rhythmical gymnastics