

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

**Divadelní fakulta**

**Ateliér muzikálového herectví doc. Jany Janěkové**

**Muzikálové herectví**

**Tanec není zločin**

**Diplomová práce**

**Autor práce: Marek Kolář**

**Vedoucí práce: Mgr. Ivana Kloubková**

**Oponent práce: MgA. Hana Litterová**

**Brno 2013**

## **Bibliografický záznam:**

KOLÁŘ, Marek. *Tanec není zločin [Dancing is not a crime]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví doc. Jany Janěkové, 2013, 49 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Ivana Kloubková.

## **Anotace:**

Tato práce se zabývá historickým vývojem tance jako takového, jeho rozvětvením na mnoho stylů a následnou adaptací na jeviště. Dále pojednává o rozvoji tance v hudebním divadle a zplnohodnotnění této složky, jakožto nositele emocí vedle slova a hudby. Cílem je definování systematické pohybové přípravy herce a následná práce na taneční roli.

## **Annotation:**

The diploma thesis deals with the history of dance in itself, the division into multiple dance styles and the subsequent stage adaptation. Further, it deals with the development of dance in musical theatre and its growing into an integral and full-featured constituent as the carrier of emotions alongside word and music. The aim is to define systematic movement training for musical actors and the subsequent dance role workout.

## **Klíčová slova:**

Historie tance, balet, jazzový tanec, step, muzikál, Billy Elliot

## **Keywords:**

History of dance, ballet, jazz dance, tap dance, musical theatre, Billy Elliot

## **Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce byla umístěna v Knihovně JAMU a používána ke studijním účelům.

V Brně, dne 2. září 2013

Marek Kolář

## **Poděkování:**

Zde bych rád poděkoval všem mým pedagogům tance, jmenovitě Marcelu a Lence Gebertovým, Renatě, Martinu a Petru Odstrčilovým, Janu a Kamile Tománkovým, Zdeňku Chlopčíkovi, Radku Ostrůvkovi, Karlu Bankovi, rodině Lansfeldové, Lence Tužilové, Davidu Strnadovi, Haně Litterové, Ivaně Kloubkové a Adamu Sojkovi, za jejich odborné vedení.

# Obsah

<b>PŘEDMLUVA</b> .....	<b>1</b>
<b>ÚVOD</b> .....	<b>2</b>
<b>1. POHLED DO HISTORIE TANCE</b> .....	<b>3</b>
1.1 TANEC V PRAVĚKU .....	3
1.1.1 <i>Tance spojené s polními pracemi</i> .....	4
1.1.2 <i>Tance vztahující se k počasí</i> .....	4
1.1.3 <i>Tance doprovázející události v lidském životě</i> .....	5
1.2 TANEC VE STAROVĚKU .....	6
1.2.1 <i>Egypt</i> .....	6
1.2.2 <i>Řecko</i> .....	7
1.2.3 <i>Řím</i> .....	7
1.3 TANEC VE STŘEDOVĚKU .....	8
1.4 RENESANCE.....	9
1.5 BAROKO.....	13
1.6 ROKOKO.....	16
1.7 KLASICISMUS .....	17
1.8 ROMANTISMUS .....	19
<b>2. TANEC VE 20. STOLETÍ A JEHO DOPAD NA HUDEBNĚ DRAMATICKÝ ŽÁNŘ</b> .....	<b>20</b>
2.1 JAZZOVÝ TANEC .....	21
2.2 STEP.....	22
2.3 ROCK AND ROLL .....	23
2.4 DISCO DANCE A STREET DANCE .....	24
<b>3. TANEC V MUZIKÁLOVÝCH INSCENACÍCH</b> .....	<b>25</b>
<b>4. TANEČNÍ PRŮPRAVA MUZIKÁLOVÉHO HERCE</b> .....	<b>32</b>
4.1 ZÁKLADNÍ PRINCIPY TANCE.....	32
4.1.1 <i>Základní držení těla</i> .....	32
4.1.2 <i>Svalové citění</i> .....	33
4.1.3 <i>Pohybové centrum</i> .....	33
4.1.4 <i>Dýchání</i> .....	34
4.1.5 <i>Hudební citění</i> .....	34
4.1.6 <i>Citění prostoru</i> .....	35
4.2 TANEČNÍ TECHNIKY.....	35
<b>5. PRÁCE NA TANEČNÍ ROLI – HLEDÁ SE BILLY ELLIOT</b> .....	<b>39</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>42</b>
<b>POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE:</b> .....	<b>43</b>
LITERATURA .....	43
INTERNET, DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ .....	43
<b>ABSOLVENTSKÁ ROLE</b> .....	<b>45</b>
DĚJ.....	45
PRÁCE NA ABSOLVENTSKÉ ROLI.....	47

# Předmluva

Když jsem byl obsazen do role Rena McCormacka v muzikálu *Footloose/Tanec není zločin*, bylo nutné, abych si vyhledal v historických pramenech cokoli, co by se týkalo tance. Studováním tohoto tématu mi do hlavy vklouzla myšlenka, zpracovat toto téma jako diplomovou práci, ve které bych se mohl zaměřit na vývoj tance od jeho počátků v pravěku, prozkoumat další historické etapy a proniknout až ke kořenům tance v muzikálových inscenacích. Název byl tedy zvolen dle prvního impulsu pro tuto práci.

Na téma tanec v muzikálu jsem se poté rozhodl navázat zamyšlením nad taneční přípravou, kterou jsem prošel během čtyř let na JAMU. Pokusím se najít důvody, proč a v čem jsou tyto techniky do praxe užitečné. Pro kapitolu o práci na taneční roli jsem se inspiroval v muzikálu *Billy Elliot*, který jsem měl možnost shlédnout v divadle Victoria Palace Theatre v Londýně. V části o hledání hlavního představitele Billyho Elliota jsem čerpal z amerických pramenů, ve kterých se nachází více informací.

# Úvod

Tanec byl součástí člověka již od nepaměti. Svět okolo něj byl plný pohybu – zvíř, kvetoucí rostliny, vlnící se voda. Tyto pohyby, stejně jako lidské, jsou pohyby funkční nebo jsou reakcemi na určitý podnět. Až s postupem času začal pohyb člověka plnit estetickou funkci. Než se ale k tomuto bodu dopracoval, čekala jej dlouhá cesta poznávání a učení se. Tak jako každé dítě má vrozené, že se od počátku svého bytí učí pozorováním a napodobováním, tak u vzniku tance tomu nebylo jinak. Člověk napodoboval například úspěšný lov, aby tak ovládl magické síly a naklonil si je na svoji stranu. Tím se začaly formovat pravěké rituální tance, které měly mnoho významů. Pro každou událost se používal jiný druh – smrt, svatba, narození. Postupem vývoje nabýval pohyb většího a většího významu ve své symbolice a tím se postupně utvářela velká mozaika pro tanec, jak jej známe dnes.

Tanec si prošel řadou fází a rozvětvil se do mnoha tanečních stylů. V dnešní době už neexistuje čistý styl jedné taneční techniky. V profesionálním divadle se snoubí více stylů dohromady. Pokud dnes divák navštíví baletní představení, setká se ve většině případů s prvky různých tanečně-dramatických forem. Tuto skutečnost zapříčinil fakt, že v minulosti jednotlivé styly vznikaly odděleně, nebo jako touha odklonit se od zavedených norem (vznik moderního tance). Postupem času se začaly jednotlivé styly ovlivňovat a přebírat od sebe prvky a myšlenky. Tanečně nejpestřejším divadelním žánrem je *muzikál*. Taneční stránka v něm nemá žádná omezení, proto se označuje jako multižánrový. Přípravenost muzikálových herců proto musí být všestranná, aby zvládali jak klasicky tančené party, tak i moderní styly.

# 1. Pohled do historie tance

## 1.1 Tanec v pravěku

Od pradávna je tanec nedílnou součástí lidské existence. V pravěku byl nejdůležitější součástí života lov zvířete. Hlavní pracovní náplní každého muže v kmeni bylo obstarávání obživy. V době primitivních nástrojů k lovu byla úspěšnost ukořisťení zvířete velmi malá. Z toho vyplývá, že se kmen uchyloval k rituálům, které měly pomoci ovládnout magické síly a tím dosáhnout co největší pravděpodobnosti, že se lov stane úspěšným. Tato magie se nazývá *imitativní* – napodobovací. Lidé věřili, že když se obléknou do podoby zvířete a budou se jej snažit co nejvýstižněji napodobit, dokážou jej ovládnout a poté snadno ulovit. Tuto skutečnost nám dokládají nástěnné malby v jeskyních, které se dochovaly do dnešní doby. Tou nejznámější je malba v jeskyni *Trois Frères* v Pyrenejích, kde je v pohybu zachycena lidská postava se zvířecí hlavou. To dokazuje přítomnost oněch rituálů, kdy se kmen sejde u ohně a šaman je za doprovodu bubnů začne vykonávat. Přesnou podobu těchto tanců nelze dnes vystopovat. Leccos nám však napoví pozorování života například afrických kmenů, které dodnes žijí na primitivním stupni vývoje, takže se pravěkým lovcům velmi podobají. Taneční historička Prudhommeau rozděluje lovecké tance do třech forem:

1. Tanec, který napodobuje zvíře.
2. Tanec, který znázorňuje usmrcení zvířete.
3. Tanec se zbraněmi.<sup>1</sup>

Tyto tance mají za cíl dosáhnout toho, aby zvíře přišlo, aby se jej podařilo usmrtit, nebo aby nástroje použité k boji s ním, byly účinné.

Po samotném lovu se tančilo velmi zřídka. Na rozdíl od náboženství se magie zaobírá přímo dosaženým objektem, tudíž nemusí vzdávat hold svému božstvu. Ovšem pralidé byli velmi pověřiví, takže tančili nad tělem zvířete, aby se jeho druhové nepřišli mstít.

---

<sup>1</sup> DOSEDLOVÁ, Jaroslava: *Terapie tancem: Role tance v dějinách lidstva a v současné psychoterapii*. Praha: Grada Publishing, 2012, s. 22.



V neolitu se člověk začal soustředit na zemědělskou činnost. Nemusel tedy každý den vyrážet na lov. Díky chování dobytka a pěstování plodin se život stal usedlejší a dostal větší řád (setí, růst, sklizeň, zpracovávání úrody). Člověk si začal více všimnout střídání ročních období, začal vnímat čas. Přesto všechno se lidé obávali, že tato pravidelnost není samozřejmostí. K tomu se váží nové druhy tanců, stále s magickým charakterem. Z těch základních můžeme jmenovat například:

1. Tance spojené s polními pracemi.
2. Tance vztahující se k počasí.
3. Tance doprovázející události v lidském životě.<sup>2</sup>

### ***1.1.1 Tance spojené s polními pracemi***

Těchto tanců se účastnili všichni obyvatelé kmene. Tyto rituály měly svůj řád, podobu a posloupnost a prováděly se pravidelně. Nejprve se tančilo okolo půdy nebo i přímo na ní, aby se stala plodnou. Aby se zem opravdu nasýtila, byly prováděny zvířecí oběti. Když byla půda takto posvěcena, následoval tanec setí, při kterém se imitoval pohyb setí s cílem posílit zrno, aby se co nejlépe zakořenilo. Před samotným růstem se skákalo okolo pole co nejvýše, aby rostliny vyrostly minimálně tak vysoko, jak byl rolník schopen vyskočit. Ke sklizni se tance příliš nevztahovaly, jelikož nebylo co vyvolávat či zažehňávat. Tančilo se jen na oslavu, mnohdy s produktem v ruce, jako výraz poděkování.

### ***1.1.2 Tance vztahující se k počasí***

Nedílnou součástí úspěšného pěstování rostlin je přízeň počasí. Lidé svými obřadními tanci vyvolávali déšť nebo uctívali slunce. Tance deště byly formou imitativní magie. Proto lidé například nechali padat na zem různé předměty, nebo běhali pod otevřeným nebem s vykvetlou rostlinou, aby ukázali výsledek, pro který potřebují vodu nebo také napodobovali situaci za deště tak, že tančili s velkými listy nad hlavou. Tance vztahující se ke slunci měly více náboženský než magický charakter. Člověk si uvědomoval důležitost slunečních paprsků i jejich nebezpečnost ve vztahu k zemědělství i jemu samotnému. Jejich výskyt byl však řidší, neboť nedostatek záření nezpůsobil takové problémy jako nedostatek vláhy. Při zimním

---

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 26.

slunovratu se prováděly nejvýznamnější rituály, při nichž lidé tančili s větvemi trvale zelených rostlin (jehličnany), aby poukázali na potřebu slunečního svitu a dali tak slunci najevo jeho důležitost ve vztahu k přírodě. Letní slunovrat, kdy slunce na obloze září nejdéle, byl nejideálnějším dnem k jeho uctívání. Při zatmění slunce zavládla v kmenu panika díky neznalosti fyzikálních jevů. Šaman ihned svolal celý kmen a společným tancem a zpěvem se snažili o znovuzrození slunce ze tmy.

### ***1.1.3 Tance doprovázející události v lidském životě***

Lidský život byl od nepaměti tím nejcennějším, co nám bylo dáno. Není proto divu, že od narození, v průběhu života, až po smrt, si každý člen kmene prošel několika oslavnými rituály, které reflektovaly důležité okamžiky jeho bytí. V žádném z těchto úkonů nechyběl tanec. Vzhledem k podmínkám, ve kterých lidé žili, panovala vysoká úmrtnost novorozeňat. Při narození dítěte zavládlo ve vsi velké vzrušení. Existuje několik druhů tanců, které se prováděly s novorozencem. Šlo o tance zajišťující mu zdravý život nebo přijímání jedince mezi ostatní. Většinou se kolem dítěte vytvořil kruh, ve kterém se tančilo. Poté dítě bylo pozvednuto a každý v kruhu si jej na chvíli pochoval. Nejvýznamnějším a nejdůležitějším obřadem byla *iniciace*. V pravěku hrála mnohem větší roli než třeba svatba. Jednotlivé kmény měly různé iniciační obřady. Odhaduje se, že měly velmi podobný scénář. Adept dospělosti býval uložen do jeskyně, jejíž vchod byl poté zakryt. V tento moment iniciovaní symbolicky umírají jako děti a opouštějí kmen. Na jejich cestě je doprovází šaman, který je učí rituály dospělých. Poté se v maskách navrátí zpět do vesnice, kde jsou prověřovány jejich znalosti nově naučených tanců. Pokud v této zkoušce obstojí, přijmou nové jméno a stanou se dospělými. Dosedlová zmiňuje ve své knize *Terapie tancem* výzkum H. Rejchové, která popsala iniciační tanec indiánského kmene Kwakiutl:

*„Tanec se provádí v pěti kruzích kolem ohně a občas je přerušován náhlými obraty v přesně předepsaném místě. Nováčci se nesmějí splést a jsou hlídáni zvláštními členy kmene, tzv. medvědími tanečníky. Ti jsou ustrojeni do medvědích masek, opatřeni drápy a hrají roli mstitelů. Tančí sérii hrůzných medvědí tanců: imitují pohyby medvěda, kňučí a škrábou drápy kolem sebe. V každém druhém a čtvrtém tanci si nasazují medvědí lebku, chodí po čtyřech, hrabou půdu a napodobují pohyby rozzlobeného medvěda. Když se někdo proviní proti řádu tance, vrhnou se na*

*něho, škrábou ho a koušou, až uteče. Znamená to, že si ho duch odnesl k očištění. Jestliže upadl nováček, musí ležet jako mrtvý a je za symbolických obřadů krvavého usmrčení „po kusech“ odnášen. Dříve prý medvědí tanečníci provinilého opravdu zabijeli.“<sup>3</sup>*

Další obřady prováděné v pravěkých kmenech také doprovázel tanec, například svatbu či smrt. Svatba, na rozdíl od iniciace, nehrála tak důležitou roli v životě. Zato pro smrt existovaly dlouhé taneční ceremonie, stejně jako pro narození. Byl to velmi podobný rituál, při kterém tanečníci nepřijímali mrtvého, ale odvrhovali jej a točili se k němu zády. S mrtvým se musely přerušit veškeré vztahy a poté byl uveden do nového světa.

## **1.2 Tanec ve starověku**

Tanec ve starověku navázal na tanec v pravěku. Pokračovalo se v tancích rituálních, které časem přešly v tance náboženské. Uctíváním různých bohů vznikaly nové tance. Nejednalo se však o něco, co tu ještě nebylo. Například v pravěku byl tanec slunce a ve starověkém Egyptě měli slunečního boha Re. Tím pádem se člověk nesnažil ovládnout slunce samotné, ale tančil konkrétnímu bohu. Starověk znamenal rozvoj jednotlivých říší, které se stávaly kulturními centry, a tanec v nich začal plnit úlohu zábavy.

### **1.2.1 Egypt**

V Egyptě zastávali roli tanečníků kněží. Tančilo se převážně v chrámech, někdy i v jejich exteriérech. Nenajdeme zde žádný odkaz na tanec deště, jelikož půda zde byla zavlažována vodou z Nilu, která z něj byla přiváděna systémem kanálů. O to víc byly veškeré síly vynaloženy na tance pro uctívání boha slunce Re. Tančili také vojáci s luky a šípy, jako rituál před bojem. Ženy naopak tančily tanec mateřství, který se vyznačoval krouživými pohyby pánve. Jakmile se z těchto tanců vytrácel hlubší prožitek, začaly plnit zábavnou funkci. Z tance mateřství se stal tanec břišní, tak jak jej známe dnes. Důležité je, že v tomto období se tančí stále individuálně. Párový tanec byl zatím neobjeven.

---

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 31.

### 1.2.2 Řecko

V Řecku vůbec poprvé vzniká pojem estetika. Řekové se snažili poskytnout potěšení oku i duchu. Umění přestalo primárně sloužit bohům a začalo působit radost. Člověk už byl rozvinutý do takové míry, že postupně přestával bojovat s magickými silami, oprostil se od nich a skrze toto osvobození začal hledat nové prvky pro obohacení a zkrášlení života. Z tohoto důvodu se Řecko stalo jednou z nejtanečnějších zemí vůbec. Staří Řekové vytvořili taneční techniku, která přetrvala více jak 1500 let. Srovnáme-li to s technikou klasického tance, která má stáří zhruba 300 let, je to neuvěřitelná doba. O vysoké úrovni tance v Řecku svědčí fakt, že pro ně nebyl problém sestavit mnohočlenný sbor, který soutěžil s ostatními sbory jiných kmenů ve zpěvech a tanci. Taneční umění dostalo svůj název – *orchéstika*. Ta byla rozdělena do tří skupin<sup>4</sup>:

1. *Gymnopaidiké* – rytmizované tance pro chlapce.
2. *Pyrrhiché* – stylizovaná úprava dórských válečných tanců.
3. *Hyporchéma* – pantomimou znázorněný tanec za doprovodu hudby, reflektující život bohů.

Kult boha Dionýsa byl spojen s jednou z největších každoročních oslav. Ve své největší síle se jej účastnila celá vesnice. Byl to svátek boha plodnosti, extáze a vína. Trval několik dní a po tu dobu se pořádaly soutěže ve zpěvech, v tanci a v dramatických dílech. Není proto divu, že zde byl položen základní kámen pro řeckou komedii a tragédii. Nositelem tance v řeckém dramatu byl chór. Z chóru se postupně vyčlenili sólisté, kteří nejen hráli, ale i tančili. V Řecku můžeme vůbec poprvé stavět tanec na úroveň umění. Od této chvíle zaznamenal tanec velký pokrok ve svém vývoji.

### 1.2.3 Řím

V Římě můžeme dle Dosedlové<sup>5</sup> rozdělit vývoj tance do tří etap:

1. Etapa starověkých římských králů
2. Etapa římské republiky
3. Etapa římského císařství

---

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 44.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 49 – 51.

### **Ad1/ Etapa starověkých římských králů**

Do tohoto období spadají válečné tance a tance ve vztahu k zemědělství. Řím osidlovaly dvě kněžská kolégia Saliů. Saliové tančili ve válečném období oděni do vojenských úborů se štítem a kopím v ruce, aby nabírali sílu pro boj. Při tomto tanci zpívali oslavnou píseň bohům, která postupně přešla v modlitbu.

Tance ve vztahu k zemědělství byly náboženskými tanci, které se každoročně opakovaly. Stejně jako v pravěku byly prováděny s jediným cílem: aby úroda byla hojná. Římané vzývali tedy boha plodnosti Fauna, boha sklizně Consuse, bohyni úrody Ceres nebo bohyni přírody Floru. Při svátku Consulia, což je u nás dnes známo jako dožínky, se údajně tančily zvláštní tance na kožešinách volů.

### **Ad2/ Etapa římské republiky**

Toto období by se dalo nazvat obdobím stagnace v římském umění. Umělecké řemeslo, ať už to byl sochař, malíř, herec, či tanečník, bylo prohlášeno za nečestné. Z toho důvodu jej Římané neprovozovali ve velkém počtu, ale přenechávali jej otrokům nebo cizincům. To však nesnižovalo jejich lásku k umění.

### **Ad3/ Etapa římského císařství**

Zde se Římané inspirovali nejvíce v Řecku, kde umění a tanec byli na velmi vysoké úrovni. Nejrozšířenější se stala pantomima, která se ale odklonila od své původní symboliky a stala se pouze expresivní a obscénní formou zábavy. Díky těmto formám se křesťanství postavilo silně proti tanci a při zrovnoprávnění křesťanství Konstantinem Velikým tanec zcela odmítalo. V silně katolických zemích můžeme tento odpor sledovat i v dnešní době.

## **1.3 Tanec ve středověku**

Ve středověku tanec zaznamenal obrovský úpadek. Lid byl připoután k půdě, šlechta se přestala bavit a na místo oslav a rozvíjení kultury se zaobírala válkami. Velkou měrou k tomu přispěl postoj křesťanů, kteří odmítali tanec přijmout jako oslavný rituál bohům, jako důsledek úpadkových obscénních forem tance ze

starověkého Říma. Křesťané jej označili za činnost jdoucí proti bohu. Udává se, že v tomto období vznikly kruhové tance pohanského původu, dnes známé jako jihoslovanské kolo, běloruský *korvod*. Církev tyto nové formy tance zpočátku trpěla, ale později je označila za předkřesťanskou formu oslav, tudíž hříšnou. Hlavy církve se snažily zajistit, aby se v kostelích, v jejich okolí a během hlavních církevních svátků, netančilo. Utvořily se dva základní směry tance – selský a dvorský.

*Selský tanec* byl velmi různorodý. Lišil se od vesnice k vesnici. Sloužil lidem pro pobavení. Tančilo se na náměstí, kolem stromu a v bohatších vesnicích byly zřizovány speciální budovy určené k tanci. Během 13. a 14. století vznikají *cechovní tance*, při kterých se používaly různé rekvizity charakterizující nějaké řemeslo. Od 12. století se na panských dvorech rozvíjel *dvorský tanec*. Žena začala hrát ve společnosti důležitou roli, zejména díky kultu Panny Marie. Vznikaly tance plné úsměvů, poklon a ladných pohybů. Jednalo se o pantomimickou hru lásky. Tančily se ovšem i veselé, skočné tance. Šlechta se velmi často vzájemně navštěvovala a tyto schůzky doprovázely taneční hostiny. Není proto divu, že se dvorský tanec velmi rychle sjednotil do jednoho druhu. Velkou příznivkyní tance byla zejména **Alžběta I. Anglická**, která údajně navštěvovala taneční lekce každý den, aby se udržovala v kondici. V polovině 14. století byla Evropa zasažena morovou epidemií. To znamenalo návrat lidstva k magickým tanečním rituálům, neboť věřili, že veselost, vyjadřovaná tancem, od nich mor odežene. Kvůli vysoké úmrtnosti během epidemie se dostávají do popředí tance smrti. Jednalo se například o alegorické tance v menších skupinkách nebo také o masový tanec, při kterém jeden tanečník, oděn za smrt, lákal k tanci ostatní účastníky a tím se je snažil odvést z pozemského života.

## 1.4 Renesance

V 15. a 16. století zaznamenal tanec velký rozmach a vývoj zejména v Itálii. Objevují se zde první taneční mistři, kteří vyučovali na dvorech a v hierarchickém žebříčku společnosti se nacházeli velmi vysoko. Přípravovali například nevěstu na předsvatební tanec, který předváděla své budoucí rodině, aby se představila. Tančil s ní její mistr, který zde sehrál roli jejího otce.

V období renesance sehrála Francie a Itálie největší roli v evropském kulturním rozvoji.

Díky italským zámořským plavbám do Orientu a úspěšným křižáckým výpravám se Itálie stala velmi bohatou a významnou evropskou zemí. Její bohatství odstartovalo stavitelskou činnost a rozvoj přímořských měst a majetné společenské vrstvy tím dostaly možnost žít jednodušší život. Renesance je chápána jako návrat k antickým ideálům – tedy do popředí se dostává člověk, jeho ideál krásy, zdatnosti a moudrosti. Z toho důvodu se v renesanci stává hlavním filosofickým směrem *humanismus*. Velký důraz se kladl na vzdělanost, tudíž byly budovány university. Vše podpořil i vynález knihtisku (kolem roku 1440), který se stal mocným nástrojem šíření kultury. Světská kultura, která přinesla zájem o pozemský život, zapříčinila rozkvět společenských tanců. Etiketa a společenské chování byly v té době na prvním místě. Aby se lidé uměli správně chovat, uklánět a bravurně zvládali dvorské tance, bylo zapotřebí odborníka, který by je vše naučil. Přicházejí na řadu učitelé tance. Některé rukopisy se nám dochovaly do dnešní doby, takže o tanci z tohoto období máme mnoho informací. Z těchto děl můžeme uvést například: *Orchésographie, et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*. Toto pojednání **Thoinota Arbeaua** obsahovalo praktický návod pro tance *basse danse, gaillardu, voltu, pavanu, gavotu, moresku, buffons, canarie, courante a 23 variant branlů* a je nejdetajnější příručkou o tanci 16. století. Tyto příručky popisují, jak měl muž správně v tanci vést ženu, základní kroky, které se však u mnohých tanečních mistrů lišily, a různé taneční formace. O tom svědčí fakt, že ke každému tanci bylo napsáno, v jakém rytmu a tempu se má tančit a jaké kroky se v něm vyskytují:

1. R – révérence – poklona
2. r – reprise – krok vzad spojený pootočením k dámě
3. b – branle – přenesení těla z nohy na nohu do strany
4. s – simple – jednoduchý krok (krok a přísun)
5. d – double – dvojitý krok (dva kroky a přísun) <sup>6</sup>

Kroky 1 až 5 byly ustálené pro tanec *basse danse*, což byl tanec v sudém metru a pomalém tempu. Z nich pak taneční mistři skládali své tance, např.: R-b-ss-d

---

<sup>6</sup> BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: Akademie múzických umění, 2008, s. 7–8.

–r-d-ss-ddd-r-d a další kombinace. Tento tanec byl nejdůležitějším tancem 14. a 15. století.

Nejen tato pojednání, ale i obrazy a rytiny z renesance nám dávají poznat, jakým způsobem se lidé oblékali, jak drželi tělo a jak se bavili a tančili.

Počátkem 16. století byl *basse dance* nahrazen *pavanou*. *Pavana* se skládala ze dvou jednoduchých a jednoho dvojitého kroku (ss-d-ss-d-ss-d an tak dále). Spíše než o tanec se jednalo o to, aby žena ukázala své honosné šaty za doprovodu muže. Tančena byla v sudém metru. *Pavana* měla svou sestru v třídobém metru – *gagliardu*. Tento tanec byl velmi oblíbeným díky své veselé náladě. Tančili ji muži s kloboukem. Skládala se z pěti kroků na šest dob. Byla plná skoků a kroků připomínající chůzi jeřába. Další oblíbené tance byly *allemande* a *courante*. Typickým prvkem pro *allemande* bylo střídání tanečnic. Avšak pro své pomalé tempo a těžkopádnost si svou oblibu dlouho neudržel. Zato *courante* užíval skočných variací, měl i svou pantomimickou část, ve které se tanečníci dvořili dámám. Ty se k nim otáčely zády. Poté jim „podlehly“ a pokračovalo se v tanci dále.

Při dvorských slavnostech se začaly objevovat skupinové tance, které vzešly z tanců lidových. Jedním z nich byl starofrancouzský tanec *branle*. Skládal se ze tří kroků do jednoho smětu a dvou do opačného. Tančil se buď v kruhu, nebo v řadě.

Tanec se v renesanci dostává i do divadelních her. Zatím však není jejich plnou součástí. Objevuje se ve formě *intermedií*, což byly krátké výstupy s cílem oživit představení. *Moreska*, z které se později vyvinul *ballet de cour*, byl dupavý tanec, který měl znázorňovat boj proti Maurům, kteří v 11. století obsadili Španělsko. Jednalo se i o náznak spojení tance a děje do jednoho celku. Postupem času se *moreska* rozšířila natolik, že se jejím jménem nazýval jakýkoli tanec, který vyprávěl příběh.

Zatímco v Itálii a Francii se v plném proudu rozvíjel tanec, Anglie nezůstávala v tomto směru pozadu. Po francouzském vzoru vydal taneční mistr **Robert Copland** v roce 1521 návod, jak tančit *basse dance*. Nejdůležitější pro Anglii byly tak zvané *masky*<sup>7</sup>, při nichž se vyzývaly ženy k tanci. Tančili v nich šlechtici a jejich cílem bylo demonstrovat vznešenost a lesk dvora. *Masky* se skládaly z průvodu, což byla jediná veřejná část, po níž se děj přesunul do sálu, kde se hrály

---

<sup>7</sup> anglicky *masque*



monology a dialogy. Třetí částí byly *antimasky*. Tento tanec byl svěřen profesionálním tanečnickům a byl jakýmsi uvolněním po prezentování závažných témat v monolozích a dialozích. Tato slavnost byla zakončena příchodem masek, jejich tancem a závěrečným rejem. *Masky* zanikly v roce 1640, kdy se po občanské válce dostávají k moci puritáni.

V renesanční Francii se nejvíce tančily *momerie*, což byly burleskní průvody. Dále byly oblíbené dvorské tance a roztančené hostiny. Zásadní rozvoj tance na francouzském území můžeme zaznamenat za vlády **Kateřiny Medicejské**, která do své země zvala italské taneční mistry, kteří pomáhali s přípravou různých slavností. V roce 1573 uspořádala královna představení na počest polských vyslanců, které si pod svou taktovku vzal Ital **Baldassare di Belgiojoso**, který celé představení připravil a zorganizoval na hudbu Orlanda di Lassa. Di Belgiojoso poté své jméno pofrancouzštil na **Balthasar de Beaujoyeux**.

V roce 1581 vznikl ve Francii první hudebně dramatický žánr zvaný *ballet de court*<sup>8</sup>, který sjednocoval hudební, poetické a taneční prvky. Dne 15. října 1581 vznikl první známý balet *Kirké*, který nesl podtitul *Ballet comique de la reine*<sup>9</sup>, ve kterém tančila královna **Louisa Lotrinská**. Celé představení začalo orchestrální předehrou, po níž následoval proslov šlechtice. Další částí bylo *intermedium* – čtyřhlasý sbor, na který odpovídal pětihlasý sbor skrytý pod klenbou. Poté přijel alegorický vůz, na kterém sedělo dvanáct *najád*<sup>10</sup> a s nimi přišli hudebníci hrající na lyru, harfu, loutnu a flétnu. Po odzpívání duetu vůz odjel a celé obsazení tančilo první tanec, do nějž vstoupila čarodějka Kirké. Ta postupně začarovala všechny tanečníky, kteří po jejím dotyku strnuli. Po zvuku hromu vystoupil římský bůh Merkur, který zapěl monolog a tím oživil tanečníky. Sál se znovu roztančil, ale rozhněvaná Kirké začarovala i Merkura. Poté následovalo druhé intermedium, ve kterém se opět zpívalo, a za zpěvu postupně přišel sbor, který prosil nejvyššího boha Jupitera, aby je zbavil Kirké. Na pomoc mu přišly ještě bohyně moudrosti a řemesel Minerva a čtyři Ctnosti. Kirké byla Jupiterem zajata a vydána na pospas králi. Finále obstaral velký *Grand Ballet*, v němž vystoupili všichni účinkující.

---

<sup>8</sup> V češtině *dvorský balet*

<sup>9</sup> V překladu *Královnin dramatický balet*

<sup>10</sup> V řecké mytologii označuje bohyně – nymfy spojené s vodním živlem (jezera, řeky, potoky)

Po *balletu de court* přišel na řadu *ballet de l'Alcine*, který byl oprostěn od mluveného slova, a jednalo se o taneční představení se zpěvy. I diváci byli již odděleni od účinkujících rampou, ale na závěrečný tanec se diváci také připojovali.

V 17. století vznikají ve Francii nepřeborná množství malých i velkých baletů a tím se rozvoj baletního umění v kontinuitě s Itálií a Anglií vyvíjí až do podoby, jak jej v jeho klasické formě známe dnes.

## 1.5 Baroko

Francouzské baroko charakterizuje boj za udržení baletu a snahu nenechat prorazit nově vznikající žánr v Itálii – operu. Balet i nadále zůstává dvorským tancem, který se tančí při oslavách různých důležitých okamžiků země. Můžeme jmenovat například *Le Ballet de la marine*<sup>11</sup>, který vznikl na počest francouzské námořní flotily, jež byla vytvořena na popud kardinála Richelieua, aby se Francie vyrovnala ve svých silách Anglii a Holandsku. Důležitou osobou, co se umění týče, byl **kardinál Mazarin**, který se stal rádcem **Anně Rakouské**, jež nastoupila jako regentka po smrti krále Ludvíka XIII. Za dob strávených po boku **Antonia Barberiniho** byl Mazarin přítomen vývoji římské opery, a proto se zasadil o proniknutí italské opery na francouzské území. Díky němu měla v roce 1646 premiéru Cavalliho opera *Egistéo*. Jelikož se snaha o prosazení opery neustále zvyšovala, rostla tím nevraživost vůči Italům. Ti začali svá jména pofrancouzšřovat. V tuto chvíli se hledal kompromis mezi baletem a operou, takže každá opera hraná v tomto období byla zakončena baletem, ve kterém tančil panovník a dvořané.

Po korunovaci Ludvíka XIV. se znovu začaly pořádat dvorské balety. Například *Ballet de la nuit*<sup>12</sup> se stal prototypem barokního baletu. Tento balet trval celých třináct hodin a obsahoval 45 *entrées* ve čtyřech částech. Božena Brodská tento balet v knize *Vybrané kapitoly z dějin baletu* popisuje následovně:

*„První část vyprávěla o tom, co se stalo jak ve městě, tak na venkově od šesté hodiny ranní do deváté hodiny večerní. Druhá část líčila události od devíti hodin večer do půlnoci, třetí od půlnoci do tří hodin ráno a čtvrtá od tří do šesti hodin ráno. V epizodách z denního života se promítaly různé lidské charaktery, v některých*

---

<sup>11</sup> V překladu *Balet námořnictva*

<sup>12</sup> V překladu *Balet noci*

obrazech se zastřeně odrážely i nedávné události u dvora. Svatba *Thetidy a Pelea* připomínala divákům svatbu Anny Rakouské a Ludvíka XIII., obraz *Diany a Endymiona* její milostný příběh s vévodou Buckinghamem. Hlavní pozornost byla soustředěna na Ludvíka XIV., který v posledním *entrée* vycházel jako Slunce rozptylující tmu, jako symbol obnovování života, jako symbol královské moci, před kterou vše ustupuje do pozadí.<sup>13</sup>

Vzhledem k tomu, že pro baroko je typická monumentálnost, bohaté zdobení domů, a že ženy nosily honosné šaty, měl tento balet velký úspěch. Byl prvním baletem, který měl reprízy – celkem šest. Vystupovalo v něm velké množství postav, od lovců, pastýřů, sedláků a mrzáků až po demony, bohy, polo-vlky a další podivná stvoření. Také se zde využil princip *divadlo na divadle*, resp. *balet v baletu*, který reflektoval barokní zálibu v zrcadlech a ozvěnách.

Pro dvorský balet druhé poloviny 17. století byla typická snaha co nejvíce zaujmout. Fantazie při vybírání námětů neznala mezí a tak se hrály a tančily příběhy mytologické, burleskní, o střídání ročních období a tak podobně. Příkladem byl *Ballet des Saisons*<sup>14</sup>. Tvůrci v něm využívali bohatou scénu s překrásnými fontánami, která se postupně měnila v zahradu, pak ve vinici, v obilné pole, zimní krajinu. Kostýmy byly také velmi bohaté. Drahé látky, spousty zlata a stříbra.

Dvorský balet nevíce ovlivnily dvě osobnosti – **Jean Baptiste Lully** a **Pierre Beauchamp**. Lully spolupracoval nejdříve jako skladatel s tehdejšími velikány **Cambefortem** a **Lambertem**, se kterými zkomponoval dvanáct baletů, a od roku 1658 jich sám vytvořil dalších sedmnáct. Stal se zakladatelem francouzské opery a působil jako skladatel, tanečník, dramaturg i režisér. Beauchamp byl stejně jako Lully také skladatelem a tanečníkem v jedné osobě. Jako tanečník si vysloužil přezdívku *sans égale* – nesrovnatelný. Jeho taneční kariéra nebyla však příliš dlouhá a velmi brzy začal tanec vyučovat. Bylo mu u dvora svěřeno aranžování *entrées* a od roku 1655 vytvářel všechny balety pro Jeho Veličenstvo **Ludvíka XIV.** Když Ludvík XIV. v roce 1661 založil Královskou akademii tance, Pierre Beauchamp se stal jejím prvním ředitelem. Na akademii vyučovalo 13 tanečních mistrů, formovala se zde ucelená baletní technika, bylo uzákoněno pět základních baletních pozic, princip vytočení, tvořily se zápisy tanců a tím se začalo rozvíjet francouzské baletní

---

<sup>13</sup> BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: Akademie múzických umění, 2008, s. 22-23.

<sup>14</sup> neboli *Balet ročních období*

názvosloví, které se rozšířilo po celém světě a v téměř nezměněné podobě existuje až dodnes. Nejvíce se na akademii vyučoval tanec *courante*, který v tomto období ztratil svou společenskou funkci a tančil se pouze na jevišti. Dalším tancem, který se vyučoval, byl *menuet*, který proslul díky své vznešenosti, půvabu a koketerii.

Francouzská baletní škola expandovala do celého světa. Nejen, že francouzští mistři jezdili po světě a vyučovali, ale mistři z jiných evropských států přijížděli do Francie, aby se francouzské škole naučili. V období baroka bylo velmi módní mít na svém dvoře francouzského tanečního mistra, zejména pak v Anglii a Německu. Koncem šedesátých let sedmnáctého století ztrácí dvorský balet svůj význam a tanec se rozděluje na dvě větve – společenský a profesionální. Důkazem toho je *Ballet de Flore* z roku 1669, ve kterém naposledy tančil Ludvík XIV. V roce 1670 dvorský balet zcela zaniká. Od této chvíle v baletech přestávají šlechtici i dvořané účinkovat a přenechávají své místo profesionálním tanečnickům. V těchto představeních se snoubilo slovo s tancem a hudbou a vznikají tak dvě nové formy – opera a *comédie-ballet*. *Comédie-ballet* vzniká propojením tvůrčí práce Moliéra, Beauchampa a Lullyho. Tento syntetický žánr, ve kterém se propojoval tanec s hudbou, recitativy, sólovým a sborovým zpěvem, se těšil velké oblibě u dvora a tak tito pánové tvořili svá představení na objednávku. Lully s Beauchampem později konvertovali k opeře a založili v rámci francouzské Opery baletní školu pro 12 dívek a 12 chlapců, kterou vedl Beauchamp. Z této školy vzešly největší hvězdy pařížského baletu.

Anglie byla jednou ze zemí, kam putovali francouzští mistři a vyučovali zde tanec. Francouzská taneční škola ovládla nejen výuku tance ve šlechtických rodinách, ale i jeviště královského divadla. To, že do Anglie byli zváni sólisté, jako například **Claude Ballon** a **Marie Thérèse Subligniová**, neznamenal, že se zde narodily talenty pro rozvoj tance v této zemi. Jednou z takových osobností byl **Josias Priest**, který naaranžoval sedmnáct tanečních výstupů v opeře *Dido a Aeneas* a značně ovlivnil kulturní život v Londýně. Svědectví vypráví, že Priest měl vrozenou komiku a obrovský dar bravurně sdělit divákovi myšlenku svého výstupu. To dokazuje, že v Anglii se při tanci, na rozdíl od Francie, která byla známá svojí noblesou pohybu, využívaly ve značné míře velká gesta, která se blížila více k herectví. Tento směr dále rozvíjel **John Weaver**, který si ale pomáhal prvky z pantomimy a k nim terpve přidával tanec. Proto se mu také říká „otec anglické pantomimy“. Mezi lety 1700–1736 uvedl řadu baletů-pantomim v londýnském

divadle Drury Lane, překládal francouzské spisy o tanci do angličtiny a sám se věnoval psaní jak o historii tance, tak o pantomimě. Další neméně důležitou osobností byl **John Rich**, který se věnoval stejně jako Weaver taneční pantomimě a inspiroval se zejména v *commedii dell'arte*. Díky tomu roste nejen taneční technika, ale mísí se do ní i prvky akrobatické.

## 1.6 Rokoko

V období rokoka byl balet zatím pevně svázán s operou. Baletní vstupy nikterak nerozvíjely děj, ba naopak. Baletu bylo vyčítáno, že děj zpomaluje a divák měl problém po neustálém přerušování se v ději vyznat. Tanec plnil v operách pouze dekorativní funkci. Sólisté měli nárok na dvě *entrées* a v Paříži se k tomu velmi přihlíželo. Pokud si sólista řekl o obě *entrées*, bylo mu vždy vyhověno. Díky větší a větší oblibě kukátkového hlediště byly více využívány v tanci skoky, obohacené o *batteries*, což je ťuknutí nohy o nohu. 18. století zaznamenalo velký rozvoj v taneční technice. Ctižádostivost každého sólisty dávala vzniknout novým prvkům, jelikož každý z nich chtěl ukázat, že on je nejlepší. **Marie Anne de Cupis**, známá zejména jako **de Camarago**, byla tanečnicí, která převzala spoustu prvků z mužského baletu a aby její umění co nejvíce vyniklo, zkrátila si sukni, a to byla předzvěst kostýmové reformace v tanečním světě.

V rokoku se začaly ozývat negativní ohlasy na balet. Baletu byla vyčítána bezduchost, prázdnota, neschopnost tlumočit city. Volalo se po tom, aby se v tanci objevily alespoň tři základní fáze – expozice, zápletka a rozuzlení. Jedním z největších kritiků této doby byl **Louis de Cahusac**, který se se všemi těmito výtkami ztotožňoval, a žádal, aby se balet přiblížil klasicistním myšlenkám. Jedním z těch, kdo vyslyšel tyto hlasy, byla tanečnice **Marie Salléová**. Byla původem z komediantské rodiny a učila se ve francouzské Opeře. Tvrdou dřinu na taneční technice spojila s klasicistní vznešeností a vytvářela balety s dějovou linkou. Salléová ve svém tanečním projevu upřednostňovala výraz a cit. Často jezdila do Londýna, kde od svého dětství působila v pantomimách a vaudevillech. Tento nový proud se neslučoval s tendencemi v opeře, a tak Salléová opustila Francii a našla útočiště v nově postaveném divadle Covent Garden pod vedením **Johna Riche** a zde se stala choreografkou. V roce 1734 v tomto divadle uvedla svůj první dějový balet

pod názvem *Pygmalion*. Poté začala Salléová spolupracovat se skladatelem **G. F. Händelem**, ovšem po prvotním úspěchu jejich opery-baletu byli Londýnem vypískáni. Šlo zde o projevy antipatií vůči cizincům, a tak jejich spolupráce rázem skončila a Salléová se vrátila zpět do Francie, kde pokračovala ve svých tanečně pantomimických výstupech. Tento nový styl zaznamenal velký úspěch a podle nového formátu se začala upravovat již zaběhnutá představení, aby dosáhla větší dramatičnosti.

V Rakousku se v roce 1710 narodil významný tanečník a choreograf **Franz Anton Christoph Hilverding**, který pocházel podobně jako Salléová z umělecké rodiny. Byl vyslán do Francie, aby se učil taneční technice, a stal se později mistrem u dvora. V Paříži se učil vznešenému *danse-noble*, nejnovějším společenským tancům a navštěvoval velké balety a malá taneční představení na předměstí (Salléová). V roce 1735 se vrátil do Vídně, kde byl angažován jako učitel tance u dvora a zároveň i jako tanečník v divadle. Tanečním mistrem se stal ve svých třiceti letech a uváděl krátké balety, většinou jednoaktové, které byly plné pantomimy a významových gest. To z něj činí jednoho z nejvýznamnějších předchůdců **Jean-Georges Noverra**.

## 1.7 Klasicismus

Od poloviny 18. století nabýval balet samostatnosti, závažnosti a nového významu. Zasloužila se o to dvě jména – **Gasparo Angiolini** a **Jean-Georges Noverre**. Zajímavé je, že se oba vydali stejným směrem, byli současníci, působili ve stejnou dobu ve Vídni, ale údajně se nikdy nesetkali. Ve svých baletech se zaměřili na vytváření postav a tanečníky vedli k přesnému vyjadřování citů. Dialogy a monology byly přesně vystavěny a rozšiřovaly nový taneční proud, který vznikl v rokoku. Klasicismus tedy pokračuje v pantomimicko-tanečním projevu, ovšem v mnohem větší míře. Sbor zde nepůsobil jen jako složka pro možnost vytvořit nevídané obrazce, ale dotvářel atmosféru a prostředí situací. Tato baletní reforma neprobíhala na francouzské půdě, nýbrž ve Vídni a ve Stuttgartu.

Na počátku druhé poloviny 18. století vzniká nový druh baletních představení – *ballet d'action*. *Ballet d'action* byl vyvrcholením mnoha teoretických spisů

a praktických pokusů, kam by se balet měl nadále vyvíjet. Nejlépe jej vystihuje **Angiolini** v předmluvě k *Donu Juanovi*:

*„Hra mnou uváděná je baletní pantomima starověkého stylu. Starověké taneční umění vyvrcholilo pantomimou, a to tak, že byly napodobovány zvyky, vášně a jednání bohů, hrdinů a lidí rytmičnými posunků a pohyby, které měly vlastní vyjadřovací prostředky. Pohyby a gesta zobrazovaly vlastně mluvenou řeč, byly jakýmsi druhem optické deklamace. Moje snaha je, uskutečnit na základě studií pantomimické provedení celé hry. Baletním mistrům, kteří mají potřebné znalosti a talent, otevírám nové cesty. Tanec se zříká mluveného slova, jen oči musejí rozumět, sluch je zbytečný, celý děj musí být viděn. Až dosud obdivovali diváci naše taneční kroky, naše postoje, pohyby, náš rytmus, naše skoky s klidnou a chladnou lhostejností. Pokouším se nyní proměnit v čin vše, co jsem po bedlivé práci nashromáždil o pantomimě starověku.“<sup>15</sup>*

*Don Juan* byl revolučním baletem. Obsahoval tři jednání, doposud byly všechny pantomimické balety jednoaktové, a přestože nekončil šťastně, nejedná se o dílo tragického baletu. Prvním tragickým baletem byla *Semiramis*. Zaznamenal s ním velký úspěch. Příběh měl spád, nebyl ničím brzděn, pro úplné pochopení děje v něm použil nápisy, dodržel jednotu místa, času a děje. Po svých úspěších na evropských scénách Angiolini zamířil do Petrohradu jako baletní mistr a zde dále rozvíjel *ballet d'action*.

Před příchodem Noverra a Angioliniho bylo zvykem, že hudbu pro balet, jenž byl součástí opery, nepsal její autor, ale například člen orchestru. Proti tomu se ohradil Noverre, který ve svých *Listech o tanci a baletech* psal o nutnosti spolupráce choreografa, libretisty, výtvarníka a skladatele, aby se dosáhlo vyváženosti všech složek. Dále se v nich ohradil vůči fádnosti a bezvýznamnosti dosavadních baletů a choreografií. Zavrhoval pouhé stavění ornamentů a symetrických tvarů a volal po kontrastu, dramatičnosti a pravdivosti. Dle jeho slov se balet měl stát svébytným představením s jasnou zápletkou, rozvinutým příběhem a s hrdiny, kteří přenášejí na diváka emoce. Definoval choreografické principy, které platí dodnes.

---

<sup>15</sup> BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: Akademie múzických umění, 2008, s. 44.

## 1.8 Romantismus

V romantismu dostal balet nový obsah, novou formu, nové zákony i novou estetiku. Libreto se dělilo na dvě části – reálný svět a sen. Nebylo to jako dříve, kdy nadpřirozené bytosti vstupovaly do reálného světa, aby zde zasáhly do děje a daly tak rozehřešení pozemské zápletky. Část odehrávající se v reálném světě nabízela obecenstvu pohled na tanec, který rozvíjel děj. Tančily se zde tance, které nacházely základ v tancích lidových, například *mazurka*, *bolero*, *furlana*. Tyto tance však byly značně upraveny pro jevištní užití. Měly zvyšovat zájem o lidové umění a pomoci k přesnější charakterizaci prostředí. Z toho vzešel název *charakterní tanec*. Ve druhé části libreta – v části snu, fantazie – se užíval vzdušný tanec. Vzdušnost tanci dávaly zejména kostýmy vyrobené z lehkých materiálů. V této části vystupovala do popředí tanečnice, na kterou byla soustředěna veškerá pozornost. Tanečník, který s ní tančil duet, byl také v pozadí. Byl tu jen proto, aby pomohl tanečnici podržet při náročných krocích, točkách nebo ji nadnášel v dlouhých táhlých skocích. Tanec na špičkách nebyl v romantismu žádnou novinkou, ale až teprve zde našel své uplatnění. Umožnil totiž tanečnici co nejmenší kontakt se zemí a dodával jejímu tanci na iluzivnosti.

V polovině 19. století balet upadá. Nově vzniklé formy a prvky se nikam dále nerozvíjely. Místo práce na obsahově bohatém libretu se násobily inscenační prvky, které měly zakrýt chudý obsah. I s hudbou bylo zacházeno dle libosti choreografa, což baletu také velmi ublížilo.

Další baletní velmocí, která dohnala Evropu koncem 18. století, bylo Rusko. Období romantismu navazuje na francouzskou i italskou baletní tradici a vrcholí v tvorbě **Maria Petipy**.



## 2. Tanec ve 20. století a jeho dopad na hudebně dramatický žánr

Minulé století znamenalo pro tanec na jevišti největší vzestup a rozmach v jeho dosavadní historii. Proto je také 20. století nazýváno „stoletím tance“. Reformoval se balet – *Les Ballets Russes*, nastoupily nové směry a vzniká moderní tanec – jak v Evropě, tak v Americe. V tomto období vzniklo obrovské množství nových tanečních stylů, ale ne všechny ovlivnily hudební divadlo. Proto se nadále podíváme na taneční odvětví, u kterých tomu tak bylo.

Vznikem nových hudebních stylů, zejména jazzu, se otevřel prostor pro tvorbu jiných pohybů, než s jakými se bylo možné setkat do této doby. Ze zámoří začala do Evropy pronikat afroamerická kultura, která měla svůj původ v Africe. Dalo by se říci, že tato kultura vrátila tanec zpět na zem. Drtivá většina nově vzniklých tanců se vyznačovala prací s podlahou, rytmizováním pomocí nohou – step, prací s izolováním jednotlivých částí těla, a podobně.

Moderní tanec se začal vyvíjet ve 20. století. Vzniká nová estetika tance. Pod tento pojem se řadí veškeré projevy uměleckého tance, které vznikaly mimo akademický tanec.

Rytmická stránka moderního tance se dělí na dva principy. První princip hovoří o přirozeném vyplynutí pohybu z hudebního podkladu. Druhý princip, který se stal mnohem užívanějším, hledal rytmus ve fyziologii (dýchání, rytmus srdečního tepu) nebo v přírodě (příliv mořských vln, pohyb rostlin ve větru). V počátcích moderního tance vymizela dualita choreografa a tanečníka. Tím, že moderní tanec vycházel z nitra člověka, se tanečník stal sám sobě choreografem. Tento nový směr se zcela odpoutal od divadla, scénografie a přestal vyprávět děj. Jak v Americe, tak v Evropě vznikaly taneční skupiny, které se formovaly okolo významných zástupců moderního tance. Každá z těchto skupin měla svůj vlastní styl a techniku. Mezi výnamná jména moderního tance se řadí například: **Martha Graham, Isadora Duncan, José Limon, Merce Cunningham** nebo **Rudolf Laban**.

## 2.1 Jazzový tanec

Jazzový tanec se postupně vyvíjel na území Spojených států amerických na přelomu 19. a 20. století jako forma zábavy. Vycházel z tanců afroamerických a byl obohacen o prvky dalších evropských lidových tanců, které se do USA dostaly v průběhu kolonizace. Postupně se z jazzu začaly rozvíjet další taneční styly, jako například *scénický jazz dance* - nejužívanější taneční forma pro muzikálový tanec nebo společenské tance jako *cakewalk*, *black bottom*, *charleston*, *lindyhop* nebo *boogie-woogie*. Za kolébku jazzového tance je považován New Orleans díky jeho rasové a kulturní rozmanitosti. Jazz vzkvétal ruku v ruce s vývojem populární hudby. Specifický prvek pro *jazz dance* je *polycentrismus*, což znamená, že se tanečník nesoustředí na jedno jediné pohybové centrum, ale má jich ve svém těle více. Důležitá je schopnost izolovat od sebe jednotlivé části těla. Tanečník pracuje s váhou směřující do země, takže se tančí převážně s pokrčenými koleny a s maximálním uvolněním v těle. *Jazz dance* umožňuje práci s pohybovými detaily.

Za takzvaný *Jazzový věk* se považují dvacátá léta 20. století. V tomto období se téměř veškerá populární hudba nazývala jazz. Společnost se po válce měnila, začala se uvolňovat z napětí a lidé se chtěli bavit. Nastala velká změna v módě, v zábavě, v hudbě a tanci. Zejména hudba a tanec patřily mezi nejvyhledávanější druh zábavy. Lid byl jako „utržený ze řetězu,“ proto vznikají tance jako *quickstep*, *charleston*. *Minstrels* – bělošští tanečníci, kteří se malovali na černo a znázorňovali tak tanec černošského obyvatelstva, začali být nahrazováni afroamerickými tanečnicemi a ti si záhy získávají velkou popularitu. Významnou kolébkou jazzové hudby a tance se po New Orleans stala černošská čtvrť Harlem v New Yorku. Broadway začala uvádět takzvané *černé muzikály*<sup>16</sup>, a tím se na jeviště adaptovaly veskrze všechny zábavné tance. V roce 1929 se na pár let pozastavil vývoj v tanečním světě kvůli hospodářské krizi a krachu bank.

V roce 1935 nabyl svého významu *swing* a s ním zdůraznění tanečního charakteru jazzu. *Swing* se vyvíjel zhruba od roku 1924. Jeho významnost tkvěla v dobře zapamatovatelných melodiích, které jazz postrádal. S jeho příchodem

---

<sup>16</sup> Termín používaný Balašem. Viz BALAŠ, Radek: *Tance 20. století*. Brno, 2002.

vznikají *big bandy* – jazzové taneční orchestry. Za mezník by se dal považovat orchestr **Bennyho Goodmana**, který do svého bělošského orchestru angažoval černošské hudebníky, proboural rasovou bariéru a propojil tyto dvě kultury. Hudba začala být šířena díky gramofónovým deskám a tanec díky zvukovému filmu, který proslavil zejména **Freda Astaira** – jednu z největších muzikálových hvězd filmového plátna. Ve čtyřicátých letech začala mít vliv na swingovou hudbu hudba latinská. Ta dala vzniknout novému jazzovému stylu *be – bop*, který je považován za základ moderní jazzové hudby. Vyznačoval se agresivním interpretačním provedením s velmi složitými harmoniemi. Éra swingu končí na počátku let padesátých kvůli 2. světové válce, při níž v nacisty okupovaných městech byl z rasových důvodů swing zakazován. Po roce 1946 byly rozpuštěny velké orchestry, například orchestr **Glenna Millera** nebo **Bennyho Goodmana**.

## 2.2 Step

*„V americké populární zábavě má své neoddělitelné místo i tap dance, v dřívějším názvu buck dance, u nás nazývaný step. Jeto krokový tanec rychlého tempa, při němž vyklepávají tanečníci rytmus střevíci. Začátek jeho historie spadá do období vzniku prvních černošských náboženských shromáždění na americkém území. Podle názoru odborníků patří vůbec k prvním jazzovým tancům. Vyvíjel se paralelně s jazzem, a to mnohem dříve než došlo k jeho pojmenování.“<sup>17</sup>*

O popularizaci *stepu* se postaraly zejména filmové a divadelní muzikály, potulné divadelní a varietní soubory. Byl oblíben zejména díky jazzové hudbě, která je silná díky svému synkopovanému rytmu. Původ *stepu* je velmi komplikovaný, jelikož nevznikal na jednom místě, ale je syntézou několika tanečních kultur různých národů. Jeho kořeny sahají od súdánských podupových tanců, přes irský *jig* až po dřevákový tanec *clog dance*, původem z Anglie. Amerika byla plná přistěhovalců různých národností a díky mísení jejich kulturních a tanečních tradic v chudinských čtvrtích začal kolem roku 1840 postupně vznikat *step*. Vzájemné setkávání afro-amerických a bělošských přistěhovalců a vzájemné napodobování jejich formy této taneční techniky pomohlo k postupnému vývoji *tap dance* do dnešní podoby.

---

<sup>17</sup> BALAŠ, Radek: *Metodika stepu*, Brno 1992, s. 5.

Afro-americký tanečník **Bill Bojangles Robinson** je považován za tvůrce moderní podoby stepu.

Step je historicky dělen na „černý“ a „bílý“, tedy afroamerický styl a euroamerický styl. *Afroamerický styl* je velmi blízký jazzovému tanci. Pracuje s izolacemi, čili využívá *polycentrické techniky*. To umožňovalo izolovanou práci chodidla nezatížené nohy a využití synkopovaného rytmu. Tento styl později ovlivnil jazz dance.

Naproti tomu euroamerický styl, vycházející z *irského jigu* pracoval s technikou jednoho centra – *technika monocentrická*, což bylo typické pro většinu evropských tanců. Tento styl využívá výskok a zvuk při dopadu. Úder je tedy prováděn celou nohou.

Step se stal celosvětově rošířenou technikou po nástupu zvukového filmu ve třicátých letech 20. století, zejména pak díky hvězdám jako **Fred Astair, Ruby Keeler, Ginger Rogers** a dalším. **Paul Draper** vypracoval metodiku stepu, díky níž dokázal, že lze step uplatnit i na jinou hudbu, než jazzovou. Stepováním na hudbu Mozarta dokázal, že stepaři mohou pracovat s hudbou stejně dobře jako klasičtí tanečníci.

Muzikál *Singin' In The Rain* (1952) s **Genem Kellym** v hlavní roli znovu zpopularizoval step, který během 2. světové války, jako většina tanečních a zábavních forem, postupně upadal v zapomnění.

## 2.3 Rock and roll

*Rock and roll* vznikl v polovině padesátých let a při jeho nástupu se hudební i taneční svět obrátil vzhůru nohama. Swingové orchestry byly nahrazeny kapelami. Původně byl rock and roll hudebním a tanečním stylem, který vzešel z rychlých *country* skladeb a rychlého *jump blues*. Skladby byly často obohacovány o sóla tenorsaxofonu. Postupem času se rock and roll stal označením pro veškerou populární hudbu od **Elvise Presleyho**, přes **Beatles** až po rockové kapely. Díky audio záznamům a rádiovému vysílání rázem obletěla vlna rock and rollu celý svět. Tanec v tomto období byl velmi radostný a dynamický. Stejně jako jazz užíval polycentrickou techniku a obratní tanečníci do něj vkládali akrobatické prvky.

V druhé polovině sedmdesátých let se rock and roll stal základem pro nové taneční a hudební směry. V osmdesátých letech vzniká výhradně soutěžní a klubový tanec – *akrobatický rock and roll*.

## 2.4 Disco dance a street dance

Od roku 1970 se hudba a s ní i tanec větví na nepřeberné množství stylů. Již od dob rock and rollu však nejde o uměleckou formu tance, ale o formu čistě zábavnou. *Disco dance* se nejvíce vyvíjel ve velkých městech. Velkou popularitu si získal zejména díky líbivé, jednoduché hudbě. Studiové nahrávky a masové rozšíření disco klubů zapříčinilo, že se disco stalo velmi rychle populárním žánrem. Dnes jsou pořádány soutěže v disco dance, jak jednotlivé, tak skupinové.

V hudbě se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let objevila snaha o vyjadřování vlastního názoru a životního postoje. Stojí za ní především vznik *rapu*. Rap je odvětvím disco hudby. Tato hudba spíše v pomalejším tempu se stala podkladem pro pouliční tanečníky, kteří na ulicích chudinské čtvrti Bronx ukazovali své umění – *street dance*. Tento tanec v sobě snoubí vše. Od afroamerických a latinských tanečních stylů, přes disco, až po pantomimu a akrobacii. Postupem času se street dance rozvíjel v náročnosti jednotlivých prvků. Jeho odvětvím je *break dance*, který se vyznačuje především složitými akrobatickými prvky. Tanečníci pořádali takzvané *battles* – souboje, mezi tanečními skupinami. Šlo o předvedení co možná nejnáročnějších variací a pobavení publika, které svým potleskem rozhodovalo o vítězi klání. Díky prostorové náročnosti těchto tanců nedošlo k masovému rozšíření. Až dnešní taneční školy se postaraly o popularizaci tohoto tanečního stylu. Dnes patří street dance mezi soutěžní tance. Z pouliční taneční kultury vzešly další styly jako *hip hop*, *electric boogie*, *lockin'*, *house* a další.

### 3. Tanec v muzikálových inscenacích

O tom, jak se tanec v muzikálových inscenacích vyvíjel, existuje překvapivě velice málo dostupných materiálů. Jeho postupný vývoj lze zmapovat zhlédnutím jednotlivých představení po sobě jdoucích, dle samotné historie tohoto hudebně-dramatického žánru. Zjistíme, že tanec v muzikálu jde ruku v ruce s vývojem tance ve společnosti. Jednotlivá muzikálová představení se převážně liší podle toho, v jakém prostředí se děj odehrává, či jaká hudba slouží jako podklad pro tvorbu. Je tedy logické, že v díle zasazeném do prostředí amerického venkova spíše uvidíme sborové choreografie v country stylu než pas de deux zamilované dvojice.

Za průkopníka tance v muzikálových představeních se považuje **Thomas Rice**, který si při svých minstrel shows obarvil obličej na černo a napodoboval styl tance Afroameričanů. Tančil v obuvi s tvrdou podrážkou a jeho tanec se velmi podobal dnešnímu stepu. Kořeny muzikálového tance sahají zhruba do čtyřicátých let 19. století, kdy na pobřeží Ameriky dorazil *clog dance* – tanec připomínající rychlý waltz, tančený v 6/8 taktu s těžkými dřevěnými botami. Nadále byl tanec v hudebním divadle ovlivňován jazzovou hudbou, tudíž tanec v muzikálu se shoduje s vývojem jazzového tance.

**William Henry Lane**, přezdívaný také jako **Master Juba**, byl afroamerický tanečník, který stejně jako Thomas Rice implantoval do afroamerického tance prvky irského *jig stepu*. Je považován za „praotce stepu“. Když v polovině 19. století shořela budova Academy of Music, baletní soubor přišel o svoji domovskou scénu. Broadwayský manažer **Thomas Wheatley** si vzal tanečnický pod svá křídla a vytvořil s nimi v roce 1866 představení s názvem *The Black Crook* (1866), ve kterém tanečníci vystupovali v tělových trikotech, což vyvolalo v obecnstvu vlnu pohoršení, jelikož v tomto období byla Amerika velice konzervativní. V tomto spíše tanečním představení bylo zahrnuto i několik písní. Choreografie **Davidy Costy** se nesla v poloklasickém stylu. Tato show odstartovala dekádu ženských tanečních ansámbľů, ve kterých byl kladen důraz na ukazování krásných nohou tanečnic, což je známé především z pozdější produkce **Florenze Ziegfelda** anebo také z choreografií **Boba Fosseho**, kde tanečnice měly nohy ve většině případů zcela odhalené. Přelom 19. a 20. století zaznamenal změny v burleskních představeních, ze kterých se stala striptýzová show a vyzdvihla hvězdy jako **Gypsy Rose Lee** nebo **Fanny Brice**.

Obnažení ženských těl přilákalo do divadel a varietních klubů nemalé množství diváků. Nejednalo se však o striptýz v dnešním slova smyslu. Šlo o sólový výstup se zpěvem a tancem a nikdy se neukazovala úplná nahota. Intimní partie divákům zůstaly skryty.

O největší rozvoj tance v masovém měřítku se zasloužila vaudevillová představení. Na jevišti se objevily tance společenské, jako jsou *foxtrot*, *waltz*, *tango*. Díky těmto představením se tanec začal dostávat mezi lid a došlo k velké popularizaci tance na americkém pobřeží. Vaudeville se zasadil o rozšíření stepu. Tato událost je spjata se jménem **Bill “Bojangles“ Robinson**. Okolo roku 1910 se *hardshoe* a irský *clog dance* definitivně přetvořil v *tap dance* a byly poprvé použity boty s tvrdou podrážkou a kovovými plíšky určenými pro zesílení jednotlivých úderů. Robinson nepracoval s žádnou ucelenou technikou stepu, jelikož v této době žádná nebyla. Se svými kolegy improvizoval, tvořil, vymýšlel a budoval tradici toho nového tanečního stylu, který se záhy stal světově proslulým a zejména v muzikálové historii nejvíce uplatňovaným. Stal se propagátorem moderního stepu.

Nenasytné hledání nových možností, snaha se odlišit a být originální, to vše vedlo ke zrodu velkých talentů a mezi ně patřil i **George M. Cohan**, také známý jako „otec Broadwaye“.

George M. Cohan byl odchovancem vaudevillu a brzy se stal taneční hvězdou na Broadwayi. Přenesl duch vaudevillu do plnohodnotného muzikálového představení, které napsal, zrežiroval a sám v něm vystupoval. Tato show z roku 1904 nesla název *Little Johnny Jones* byla komickým melodramatem o americkém žokejovi, který odjel do Anglie, aby tam všechny oklamal. Cohan díky svému tanečnímu umu, komickému talentu a zejména schopnosti předvádět pěvecko-taneční čísla s lehkostí a samozřejmostí si vysloužil velkou oblibu u obecnostva a zbořil veškeré konvence hudebního divadla a zasloužil se o to, aby muži mohli na Broadwayi začít tančit.

Dalším důležitým propagátorem tance v muzikálových komediích bylo manželské duo **Vernon a Irene Castleovi**. Před jejich vstupem na scénu odstartovalo představení *The Merry Widow* (1907) trend užívání společenských tanců na jevišti. V tomto díle hlavní postavy tančily *waltz*, jako důkaz jejich vzájemné lásky, a to vyvolalo ohromné mezinárodní šílenství a rázem každý toužil tančit waltz.

Manželé Castleovi se potkali při spolupráci na muzikále *The Summer Widowers* (1910). Tento štíhlý a atraktivní pár přinesl v osobitém podání na scénu další společenské tance jako *foxtrot*, *medvědí tanec* a jiné. Zpomalili tempo, zjednodušili rytmus a jejich výstupy byly velmi intimní, emocionální a zároveň elegantní. Castleovi stáli za vznikem řetězce tanečních škol a sami si založili vlastní noční klub na Times Square. Jejich popularita dosáhla takové výše, že ženy po celých spojených státech kopírovaly Ireninu módu a účesy. Veron Castle zemřel v roce 1917. Sedm společných let mělo dopad na americkou kulturu a v muzikálovém žánru se společenský tanec napevno usadil jako základní prvek těchto inscenací.

Mezi lety 1907–1931 vznikla série revue producenta **Florenze Ziegfelda** nazvaná *Follies*, která měla klíčový dopad na změnu tance na Broadwayi. Zasadili se o ni tři režiséři – Julian Mitchell, Ned Weyburn a Albertina Rasch.

Prvním režisérem, který pod Ziegfeldem pracoval, byl **Julian Mitchell**. Tehdy ještě nebyl choreografem, jelikož označení choreograf se užívalo pouze v rámci klasického tance. Mitchell převrátil konvence v tehdejších divadlech. V nich panovala velmi uvolněná atmosféra, která vedla k nedisciplinovanosti souboru. Mitchell požadoval absolutní klid na zkouškách, plné soustředění a nasazení. Také vystoupil proti trendu krásných tanečnic. Proto řady souboru prořídly, aby v něm zůstaly jen talentované tanečnice. Jeho choreografie nepřinesla nic nového, co by mohlo vyvolat vlnu popularizace nějakého nového tance, tak jako to bylo například u Castleových. Mitchellova představení však byla vtipná, energická a divácky oblíbená.

Dalším z řady režisérů – choreografů – byl **Ned Wayburn**. Jeho inovace v tanci spočívala v prostorovém uspořádání souboru na jevišti. Vytvořil pravidla, podle kterých by se měly tvořit formace. Stavěl tanečnický od nejmenších po nejvyšší, definoval řadu, zástup, uhlopříčku. Jeho geometrická uskupení se používají v muzikálových choreografiích dodnes. Popsal též techniku chůze ze schodů pro ženy s vysokými podpatky a mohutnými kostýmy. Šlo o souhru protilehlých kyčlí a ramen, při které levé rameno udělalo pohyb vpřed spolu s pohybem vpřed pravé kyčle, a tím došlo k vyvážení těla při chůzi. Tato chůze dostala název *Ziegfeld Walk*. Wayburn vytvořil hrubou formu choreografických zápisků. To umožňovalo, aby v jeho nepřítomnosti mohli tanečníci zkoušet nebo si opakovat variace. Okolo roku 1910, s příchodem kovových plíšků do světa stepu, Wayburn pojmenoval tento tanec



jako *tap dance*. Byl učitelem mnoha významných tanečních hvězd, například **Freda Astaira**.

První významnou ženou mezi tanečními režiséry byla **Albertina Rasch**. Její snahou bylo vnést klasický tanec do světa muzikálových inscenací. Po jejích prvních pokusech z roku 1925 se stala součástí Ziegfeldova realizačního týmu. Její tance byly tvořeny tak, aby se líbily, ale zároveň si držely uměleckou hodnotu. Byla velmi náročná a po svých tanečnicích vyžadovala nápaditost, kuráž, inteligenci, sebereflexi a disciplínu. Tyto aspekty upřednostňovala před technickou dokonalostí. Rasch, jako vůbec první taneční režisérka v oblasti hudebního divadla, dostala pojmenování choreograf. V muzikálových představeních s tancem pracovala jako s plnohodnotnou složkou vedle zpěvu a herectví a její pracovní postupy odhalily široký záběr tance jakožto výrazového prostředku.

Ve čtyřicátých letech 20. století pracoval **George Balanchine** s myšlenkou tance jako nástroje pro rozvíjení děje a charakterů postav. Tvořil zejména na základě choreografií klasických baletů, podobně jako Albertina Rasch. Jeho choreografie byly velmi vtipné a nápadité. Otevřel baletu dveře na muzikálová jeviště, a tím se zasadil o rozvoj tance v muzikálu a ukázal cestu pro další vývoj, díky které se později proslavili dnes již hvězdní choreografové.

**Agnes DeMille** proslula zejména choreografií k muzikálu *Oklahoma* (1943). Toto dílo signalizovalo novou éru tance v muzikálovém žánru, kdy tanec byl postaven do role nástroje vyprávěcího děje. *Oklahoma* si vysloužila velkou oblibu nejen ze strany diváctva, ale i ze strany kritiky a pozvedla choreografa, jako článek realizačního týmu, na vyšší stupeň. Od této chvíle tanec v muzikálových produkcích neznal mezí a využívalo se vše, co bylo dostupné – step, jazz dance, balet, společenský tanec, folklór. V polovině 20. století nastává na Broadwayi vlna režisérů-choreografů v jedné osobě. Jedním z nich je následovník Agnes DeMille – Jerome Robbins.

**Jerome Robbins** začínal jako tanečník New Yorského baletu a studoval v proslulé americké herecké škole The Actors Studio. V roce 1944 začala jeho spolupráce s **Leonardem Bernsteinem** na baletu *Fancy Free* (1944), z níž vzešel muzikál *On The Town* (1944). Robbins každý taneční krok motivoval vzhledem k charakteru postavy, což výborně zapadlo do představ o tanci v muzikálu, a tanec si

vysloužil rovnocennou pozici se zpěvem a herectvím. Robbins byl taktéž znám jako „Attila Hitler“. Tuto přezdívku si vysloužil svým drsným přístupem, kdy mu nedělalo problém ponížit jednoho z herců před celým souborem. Mnozí, kteří se stali cílem v Robinsově běsnění, byli tímto tlakem motivováni a donutilo je to k nevídaným výkonům. Jeho nejvýznamnějším, nejznámějším a z hlediska muzikálu nejprůlomovějším dílem byla *West Side Story* (1957). Robbinsova choreografie a režie udělala z tohoto díla kult mezi muzikály. Jazzové variace, smíchané s baletními prvky, kořeněné skvělými propracovanými detaily, zabalenými do nadčasového příběhu inspirovaného Williamem Shakespearem a zasazeném do prostředí New Yorku, vynesly muzikál do nebes nejen po stránce taneční, ale i jako divadelní žánr překonal hranice všech zemí. Robbinsův velký podíl na rozvoji muzikálového tance měl i své stinné stránky. Díky svým hrubým režisérským praktikám a udavačství za protiamerické aktivity zůstal na stáří téměř osamělý, pouze s pár přáteli okolo sebe. Jeho poslední roky života byly sužovány ztrátou sluchu. V roce 1989 se pokusil o zrežirování retrospektivní show *Jerome Robbins Broadway* (1989), která sice získala cenu Tony, ale po finanční stránce naprosto propadla.

Druhým velkým jménem ve světě muzikálu, režisérem a choreografem v jedné osobě byl **Bob Fosse**. Fosse začínal jako tanečník ve vaudevilleu a později svůj taneční um zdokonaloval jako tanečník společenských tanců v nočních klubech. Jako choreograf poprvé pracoval u režiséra **George Abbotta** na díle *The Pajama Game* (1956). Jeho choreografie byly protkané sexualitou a velkou energií. Záhy se rozhodl pro samostatnou práci jako choreograf a režisér. Jeho nejznámější díla vytvořil pro svou třetí manželku **Gwen Verdon**, která byla typickou Fosseho tanečnicí – mrštná, pružná a schopná vyzářovat jak oheň, tak i led. Fosseho díla jako *Damn Yankees* (1955), *New Girl in Town* (1957), *Redhead* (1959) a *Sweet Charity* (1966), mu zajistila čtyři ocenění Tony a byl tvůrcem první úspěšné muzikálové televizní reklamy. Tím navždy změnil divadelní reklamní strategii. Fosse zrežiroval také tři televizní muzikály. *Sweet Charity* (1968), *Cabaret* (1972) a autobiografický muzikál *All That Jazz* (1979). V roce 1972 se stal jediným člověkem v historii, kterému se podařilo v jednom roce získat ocenění Tony, Emmy a Oscara. V roce 1975 se se vrátil od filmu na jeviště a zrežiroval *Chicago*, které se záhy stalo hitem. Dlouho hraná show s názvem *Dancin'* z roku 1979 mu vynesla další cenu Tony za

choreografii. Rok 1987 se stal Fossemu osudným, když po několika letech pití a silného kouření zemřel na infarkt. Bylo velmi symbolické, že stejnou smrt si sám narežiroval v díle *All That Jazz*. Neúnavná snaha o zachování jeho uměleckého dědictví vedla ke vzniku představení *Fosse* (1999), které bylo poskládané z jeho nejznámějších choreografií. Postarala se o to jeho žena Gwen a režisérka **Ann Reiking**, která u Fosseho působila jako tanečnice a měla s ním velice blízký vztah.

Fosseho choreografie vycházela primárně z *jazz dance*. Nebylo však ojedinelé, že jej míchal s baletem, kankánem a dalšími styly. Pracoval s detailem, zejména s prsty a pohybem dlaní. Vše zvýraznil bílými rukavičkami a velmi lpěl na dobrém osvětlení. Svým tanečnickům dával podtexty, podobně jako to je u herectví. Fosseho práce byla velmi založená na emočním základu, což potvrzují jeho slova: „*Čas pro zpěv nastává, když se emoční vypětí dostane tak vysoko, že slovy už to dále vyjádřit nelze. Čas pro tanec nastává, když emoce jsou tak silné, že nestačí o nich jen zpívat.*“<sup>18</sup>

Choreograf a režisér **Gower Champion** se ve své tvorbě odvrátil od jazzu. Jako základ pro svá díla mu posloužila mnoholetá zkušenost z oblasti společenských tanců. Tvrdil, že právě společenský tanec dodává muzikálovým představením vzdušnost a lehkost pohybu. V roce 1948 získal cenu Tony za revue *Lend and Ear*. Jako tanečník se například objevil ve filmovém zpracování muzikálu *Showboat* (1951). Další cenu Tony si vysloužil za *Bye Bye Birdie* (1956), kde spojil svět muzikálové komedie se světem rock and rollu, což publikum s nadšením přijalo. Jeho snaha plynule spojit příběh, písně a tanec, byla důvodem vzniku muzikálu *Hello Dolly!* (1964). Champion byl znám svou maximální koncentrací a únavným zdlouhavým zkoušením, za což si vysloužil přezdívku „puntíčkář“. Ve svých inscenacích velmi pracoval se světlem a byl průkopníkem projekcí, za což si vysloužil další ceny Tony. Champion trpěl vzácnou poruchou krve a na sklonku života stihl zrežirovat představení *42nd Street* (1980), u kterého se nedočkal premiéry, jelikož pár hodin před ní své chorobě podlehl. „Čtyřicátá druhá ulice“ se stala jeho nejhranějším muzikálem.

---

<sup>18</sup> Vlastní překlad Fosseho citátu. "The time to sing is when your emotional level is too high to just speak anymore, and the time to dance is when your emotions are just too strong to only sing about how you feel." Bob Fosse. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 19.8.2013 [cit. 2013-08-31]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Bob\\_Fosse](http://en.wikipedia.org/wiki/Bob_Fosse)

Nezařaditelným tanečním muzikálem jsou *Cats*<sup>19</sup> z roku 1982. Jevištní adaptace sbírky povídek T. S. Eliota *The Book of Practical Cats* se stala celosvětovým hitem. Za tímto úspěchem stojí choreograf **Gillian Lynne**, který z herců udělal věrné kopie koček. Z tanečního hlediska by se jen stěží dalo pojmenovat, která technika se k těmto pohybům nejvíce přibližuje.

V devadesátých letech muzikál využíval většinu tanečních stylů. S příchodem populární hudby, *hip-hopu* a dalších stylů můžeme v muzikálech nalézt i prvky jejich tanečních sourozenců. Masovější využití však nenalezneme. Jedná se o ojedinělá představení, při kterých je využíván například zmíněný hip-hop, break dance a další. Ovšem můžeme pozorovat moderní pojetí klasických muzikálů, které jsou zasazené do dnešní doby a využívají tak moderních prvků, jak v kostýmování, tak i v choreografii.

---

<sup>19</sup> v češtině *Kočky*

## 4. Taneční průprava muzikálového herce

Je zřejmé, že muzikál je žánr, který má velmi široký záběr tanečních technik. Těžko říci, zdali je vůbec v lidských možnostech obsáhnout během přípravy vše, co herce na profesionálním jevišti může potkat. Tak jako herec činohry se s každou postavou ocitne tváří v tvář nové výzvě, tak by měl herec syntetického žánru přistupovat k tanci. Jak staré přísloví říká: „Těžko na cvičišti, lehký na bojišti.“ Pro muzikálového herce při tanečním vzdělávání by měla být primární všestrannost. Měl by dokonale ovládat základní principy tance, které jsou téměř shodné pro veškeré techniky. Základní držení těla, svalové cítění, pocit centra, dech, hudební cítění, cítění prostoru. To vše by měl tanečník znát, ať už se chystá na baletní výstup, mistrovství v latinskoamerických tancích anebo úvodní taneční číslo v muzikálu. Není nic horšího, než sledovat hrbatého tanečníka, který se zatajeným dechem šlape mimo rytmus, tělo mu vlaje prostorem a každou chvíli se s někým na jevišti nebo tanečním parketu srazí. Aby tomu tak nebylo, je třeba systematicky tělo připravit od základu.

### 4.1 Základní principy tance

#### 4.1.1 Základní držení těla

Základní držení těla je nejdůležitějším stavebním kamenem nejen pro tanečnický, potažmo muzikálový herce. Dle *Výuky moderního tance s využitím principů José Limona* dosáhne tanečník základního postavení takto:

*„Správné postavení těla probíhá ve vertikální ose. Váha je rovnoměrně rozložena na celé ploše chodidel (3 body – palec, malíček, pata). Chodidla jsou rozprostřena na podlaze, jako by tělo vrůstalo do země svými kořeny. Napětí těla vytváří tah, který směřuje od fyzického centra (pánev) směrem do země a naopak po páteři vzhůru až do temene hlavy. Je důležité, aby napětí vycházelo z pocitu proudící energie, která se může označit jako dynamika v těle. Je třeba mít pocit, jako by tato energie roztahovala tělo do všech směrů.*

*Kromě vertikální osy se zdůrazňuje i horizontální osa, která prochází rameny, a zabezpečuje tím držení hrudníku. Důležité je též vytažení těla v kyčelních kloubech.*

*Sedací svaly jsou kontrahované, břišní svaly přitažené do šířky, spodní žebra zatažená, hrudní kost táhne směrem vzhůru, ramena jsou rozložena do šířky, lopatky zasazené směrem do šířky a dolů. Hlava na protažené krční páteři táhne temenem vzhůru (tah za ušima). Důležitý je i uvolněný a aktivní výraz obličeje a pohled očí.*<sup>20</sup>

Tento princip postavení těla by se měl stát tanečnickovi vlastním. Neměl by být ztuhlý, ale získat pocit volnosti a svobody. Zejména pak volnost mimických svalů je důležitá, protože obličej hraje zásadní roli v hereckém projevu, který se u muzikálového herce při taneční průpravě nesmí opomíjet, a musí se na něm pracovat již od začátku, aby tanečník vyzařoval pocity a myšlenky, které tancem ztvárňuje.

#### **4.1.2 Svalové cítění**

Každý sval na těle má svůj význam pro určitý pohyb. Například pohyb paže vzhůru nevykonáme bez zapojení určitých svalových partií. Aby pohyb vypadal esteticky, je nutné si uvědomit, které svaly při něm zapojujeme. K tomu nám slouží svalové cítění. Sval se dá vědomě použít ve čtyřech režimech. Prvním z nich je uvolnění (*relaxace*), kdy je sval zcela povolený. Druhým je klidový tonus, kdy sval je volný, ale zároveň aktivní. Třetím je smrštění (*kontrakce*), kdy dochází k zatnutí svalu, nikoli však křeči, a čtvrtým pak protažení (*extenze*), kdy se sval natahuje. Kombinace těchto druhů svalového napětí pomáhá dosáhnout volnosti v pohybu a zejména pak uvědomělého provádění jednotlivých tanečních prvků. Důležité je, aby si tanečník vypěstoval správné pohybové návyky. Vědomá práce svalů také pomáhá ke zlepšení takzvané pohybové paměti a také k práci s rovnováhou a následným vyvažováním pomocí zapojování a uvolňování jednotlivých svalových skupin.

#### **4.1.3 Pohybové centrum**

S dosažením rovnováhy těla nesouvisí pouze práce se svalovým cítěním, ale také s uvědoměním si pohybového centra. Fyzické centrum těla se nachází v oblasti

---

<sup>20</sup> KLOUBKOVÁ, Ivana: *Výuka moderního tance s využitím principů techniky José Limóna*, Brno 2008, s. 9.

pánve a u centra pohybového tomu není jinak. Tanečník by se měl naučit toto centrum cítit a každý pohyb provádět skrze něj. Pohyb se pak stává stabilní, kompaktní a ladný. Ve společenských tancích se jako centrum pohybu uvádí představa pánevního dna – imaginární deska obepínající pánev rovnoběžná s podlahou. Pokud si tanečník například představí, že musí nést tuto desku neustále rovnoběžně s podlahou, dosáhne při chůzi plynulého pohybu, jakoby letěl v prostoru. Je důležité si uvědomit, že pokud není energie v pohybovém centru, nemůže se dostat energie do ostatních částí těla.

#### **4.1.4 Dýchání**

Dýchání je základní životní funkce, kterou každý člověk používá, aniž by nad ní musel přemýšlet. Pro tanečníka je však nezbytné, aby se s dechem naučil pracovat vědomě. Nejen že se při správném používání dechu lépe prokysličuje organismus, hlavně svalstvo, ale tanečník dosáhne kvalitnějšího provedení pohybu. Mnoho tanečních technik je postaveno na dechu jakožto základním principu. **Martha Graham** vycházela prioritně z dechu a s ním související práce s ním – *kontrakce* (výdech), *release* (nádech). Principiálně platí, že s výdechem dochází k uvolnění a s nádechem k protažení. U muzikálového herce nastává problém, pokud je pohyb spojený se zpěvem. Technika pěveckého dýchání je naprosto odlišná od tanečního. Ovšem není to nemožné zkombinovat. Neexistuje žádná šablona pro to, jak dýchat u tance a zpěvu zároveň, jelikož v praxi platí, že každá choreografie a píseň bývá zcela odlišná. Zde si herec musí nejdříve choreografii tzv. nadýchat dle nádechů v pěveckém partu, aby nebyla porušena logika textu. Poté stejným způsobem píseň nazpívat a nakonec obě složky propojit v jeden harmonický celek. Za dosažením odpovídajícího výsledku stojí hodiny práce, vztahující se k míře talentu a citu interpreta.

#### **4.1.5 Hudební citění**

Při tanci je neméně důležité hudební citění. Muzikálový herec by měl mít hudební vzdělání, které mu napomůže cítit nejen rytmus, ale také první dobu taktu, začátek a konec hudební fráze. Samotná choreografie by měla ctít hudební podklad – pokud tedy v daném čísle nějaký je. Dobrým tréninkem na rytmus je *body drumming*.

Jde o tanec bez hudby, kdy hudbu (rytmus) si tanečník vytváří sám. Využívají se k tomu podupy nohou, tleskání, údery rukou o stehna, či hrudník a různé pokřiky. Tanečník se zde stává jakýmsi bubeníkem na vlastní tělo a zároveň u toho předvádí taneční kreace. Při práci na tanečním čísle je dobré mít hudbu dobře naposlouchanou a skrze hudební cítění ji nechat prostoupit celým tělem, aby se tělo stalo hudbou. Tím dochází k naprosté symbióze hudby a pohybu. A to by mělo být cílem každého tanečníka. Hudba je také velmi silným nástrojem pro přenos emocí. Její síla může napomoci herci k prohloubení jeho pocitů při zkoušení a následné interpretaci na jevišti.

#### **4.1.6 Cítění prostoru**

Cítění prostoru se využívá nejen v tanci, ale i při výuce herectví a také v běžném životě. V herectví se klade důraz na zaplnění prostoru tělem. Prostor by neměl být chápán jako prázdno, ale jako nekonečná hmatatelná hmota, do které lze obtiskávat gesto a malovat tělem. Právě představa malíře, který kreslí do prostoru svým pohybem obraz, pomáhá začátečnickům rozvíjet cit pro prostor. Neodmyslitelnou součástí je orientace v prostoru. Akademický tanec vymezuje osm základních bodů, kdy lichá čísla určují přímé směry (vpřed, vzad, doleva, doprava) a sudá čísla označují směry jejich diagonál. To usnadňuje nejen orientaci, ale také komunikaci zejména mezi tanečníkem a choreografem.

## **4.2 Taneční techniky**

Muzikálový herec by měl během přípravy na profesionální kariéru obsáhnout alespoň pět tanečních technik. Technika **klasického tance** je vhodná jak pro úplné taneční začátečníky, tak i pro zkušenější. Baletní trénink je nejvhodnější průprava pro srovnání těla, díky své pohybové striktnosti. Tanečník si osvojí techniku skoku, rotací, správného vedení paží, práce s chodidly, švihu a dalších. Klasický tanec rozvíjí práci zejména spodní části těla. Díky své náročnosti na pohybový rozsah donutí tanečníka, aby systematicky pracoval na vytažení jednotlivých svalových skupin. To je jedna ze základních věcí pro svobodnou práci s tělem. Každý prvek se pak stává jednodušeji proveditelným, pokud tanečníka nelimituje jeho pohybový rozsah.



Ke klasickému tanci by měl patřit také **tanec s partnerem** – partneřina. Ta se na JAMU učí odděleně v rámci scénické praxe a práce s choreografem. U partneřiny je třeba se naučit vzájemné souhře a cítění jeden druhého. Je důležité, aby si partneři mezi sebou navzájem věřili. Při vysokých zvedačkách je víra jeden v druhého důležitá. Není dobré zvedačky trénovat osamoceně. Vždy je třeba mít kolem sebe nějakou záchranu, aby nedošlo ke zbytečným úrazům. Je třeba si uvědomit, že žádná zvedačka není o síle partnera, ale o koordinaci pohybů, které partner a jeho partnerka vykonávají.

Druhou technikou, se kterou jsem se na JAMU setkal, je **technika Marthy Graham**. Pomáhá k uvědomění si centra těla a práce s ním. Oproti baletu má výhodu, že základní cviky této taneční techniky se provádí na podlaze. Tím je eliminováno působení gravitace na tělo a tanečník se může lépe koncentrovat na práci s dechem, potažmo s kontrakcí a uvolněním. Cvičení na zemi má svůj nezpochybnitelný význam pro rozvoj základů akrobacie, které by měl každý muzikálový herec ovládat. Tato technika je také velmi dobrá pro zlepšení pružnosti těla, zejména pak v oblasti zádočných svalů, které mnohdy způsobují největší omezení pohybu. Na rozdíl od techniky klasického tance, která učí přímým liniím těla, tato technika využívá opozice v těle, pohyby ve spirále, odlišnou práci paží a jiné. Jelikož Martha Graham vycházela při skládání pohybů z vnitřních impulsů pro psychofyzické jednání, stává se její tanec dobrým tréninkem pro rozvoj hereckého výrazu v tanci, což je věc, kterou ve své přípravě žádný herec nesmí opomíjet. Pohyb podle Marthy Graham není nikdy samoučelný, ale rozvíjí schopnost koordinace na základě vnitřního rytmu. Na vnitřním rytmu lze pracovat i během herecké přípravy. Ale jsou i techniky taneční, které mají základ právě v rytmu, zejména pak v rytmu produkovaném tancem. Technika Marthy Graham není na JAMU vyučována v ortodoxním stylu, ale je upravena právě pro potřeby muzikálových herců.

Mezi techniky rozvíjející rytmus v těle patří **step**. Step je vedle jazz dance nejvyužívanější taneční technikou v muzikálových inscenacích. I v muzikálu *Kočky*, ve kterém je veškerý pohyb stylizovaný do podoby pohybu kočkovitých šelem, se nachází stepařské taneční číslo. Step není důležitý pro výchovu herce jen kvůli tomu, že se v muzikálech tak často využívá. Důležitá je pro něj práce s rytmem, s dynamikou, s akcenty, se synkopami a s izolováním jednotlivých částí těla. To, že se herec během hudební přípravy na tento technicky náročný žánr naučí pracovat

s hudbou – rytmem, například ve zpěvu, neznamená, že se mu tato dovednost projeví do celého těla. A k tomu je právě step vhodný. Základem je rytmus v hudbě slyšet. Již ve školce se děti učí vytleskávat a vydupávat rytmus. U stepařů tomu není jinak. Pokud si tanečník nepostaví dostatečný rytmický základ v těle, který si osvojí natolik, že o něm nemusí přemýšlet a zpracovává jej podvědomě, nemůže nikdy na jevišti působit sebejistě. Proto by měl muzikálový herec „obout stepařské boty“ mnohem dřív, než jej to čeká na samotném jevišti.

Muzikálový herec může během zkoušení inscenace narazit na požadavek režiséra, aby udělal nějaký akrobatický prvek. To však může způsobit problém pro obě strany, jelikož je v tomhle směru interpret nevzdělaný. Z toho důvodu by v přípravě neměl chybět trénink **akrobacie**. Není nutné, aby herec byl zároveň gymnastou. Ale cokoli má herec ve svém pohybovém slovníku navíc, se stává nespornou výhodou. Proto by si měl osvojit základní akrobatické prvky, jako jsou kotoul vpřed a vzad, hvězda, přemet, stoj na hlavě, stoj na ruce, popřípadě náročnější prvky jako odhazované salto vzad, hvězda bez opory rukou a další. Tyto dovednosti rozvíjejí i některé taneční techniky, které tyto prvky ve značné míře využívají. U akrobacie je nutnost dlouhodobé přípravy, jelikož vyžaduje vysokou míru koncentrace a přesnost v provedení. Při provádění jakýchkoli prvků během představení působí na herce mnohem více okolních vlivů než na zkušebně nebo v tělocvičně. Pak se tyto prvky stávají o to více nebezpečnými a proto je nutné je mít dokonale natrénované a nesmí chybět pravidelné opakování a nabírání jistoty i během hraní inscenace, aby tělo nezapomnělo určité detaily, bez kterých by prvek nemusel dopadnout dobře.

Nejdůležitější pohybovou složku u muzikálového herce tvoří **jazzový tanec**. Hlavně proto, že tvoří základ muzikálového tance. Pro jazzový tanec je základním impulsem hudba. Hudba v muzikálových inscenacích je považována za nosný prvek emocí. Tudíž jazzový tanec vycházející právě z hudby je nejideálnějším tanečním stylem pro tento divadelní žánr. Pohybově je velmi náročný díky velké rozmanitosti prvků. Snoubí se v něm vše, co patří do všestranného pohybového slovníku. Využívá se v něm práce s izolacemi jednotlivých částí těla – izolace hlavy, ramen, hrudníku, pánve, nohou, levé paže, pravé paže a dalších. Tak jako u techniky Marthy Graham je základem dech, u jazzového tance tvoří základ hudba. Zde tanečník nejvíce využije hudební citění. Musí se jakoby obléci do hudby, na kterou tancuje. Hudba

musí prostoupit celým tělem, ve kterém začne pulsovát a tím se tělo rozpožybuje. Tanec poté působí, jako by vznikál přímo v danou chvíli. Jeho nesmírnou výhodou je energie a radost, která z něj tryská. Neobsahuje žádné striktní pohybové prvky, tak jako třeba klasický tanec. Velký důraz je v něm kladen na individualitu interpreta, v inscenaci pak na individualitu tančené postavy. Proto, aby se herec stal dobrým jazzovým tanečníkem, musí mít techniku na vysoké úrovni. Poté dosáhne svobody, která je pro jazz dance jedním ze základních stavebních kamenů.

## 5. Práce na taneční roli – hledá se Billy Elliot

Mezi muzikálovými tituly se objevují díla, která vyprávějí příběh postavy, jejíž podstatou je například touha stát se tanečníkem. Mezi takové inscenace patří například muzikály *Flashdance* (2008) nebo *Billy Elliot* (2005). U takovéto role je důležité, aby interpret měl dostatečné taneční schopnosti, aby roli zvládl.

Role Billyho Elliota je velmi náročná, jelikož obsahuje taneční čísla různých tanečních stylů, při kterých se divákům tají dech nad umem těchto mladých muzikálových hvězd<sup>21</sup>. Například scéna, kdy Billy má vysvětlit komisi na taneční akademii, co má na tanci nejraději (hudební číslo „Electricity“), nejdříve zpívá:

*„Nemohu to vysvětlit,  
Nemám na to slov.  
Je to pocit, který nemohu ovládnout.  
Myslím, že je to jako zapomenout, ztratit to, kdo jsem,  
A zároveň něco, co mě naplňuje,  
Je to jako hudba, co mi hraje v uchu  
A já poslouchám a pochlučám a potom zmizím.  
A pak pocítím změnu,  
Jakoby se ve mně rozhořel oheň,  
Něco ve mně překypuje a je nemožné to skrýt.  
A najednou létám, létám jako pták,  
Jako elektřina, elektrická energie,  
Pryští uvnitř mě  
A já jsem volný, jsem volný.  
Je to trochu jako být našťvaný,  
Trochu, jako když se bojím,  
Jako když jsem zmatený a všechno dohromady a je to šílené, jako v pekle.  
Je to, jako když jste plakali,  
A jste prázdní a plní,  
Nevím co to je a je těžké to říct.  
Je to jako když vám v uchu hraje hudba,*

---

<sup>21</sup> V této kapitole čerpám z osobní návštěvy představení v Londýně, viz John, E., Hall, L. : *Billy Elliot* [divadelní inscenace]. Režie Stephen Daldry. Victoria Palace Theatre, Londýn. 2005.

*Ale je nemožné ji slyšet.  
Ale pak cítím, jak to se mnou pohne,  
Jako by něco hluboko ve mně hořelo.  
Něco ve mně překypuje a je nemožné to skrýt.  
A najednou létám, létám jako pták,  
Jako elektřina, elektrická energie,  
Pryští uvnitř mě  
A já jsem volný, jsem volný.*<sup>22</sup>

Po odpovídání těchto slov začne taneční číslo, ve kterém se mísí prvky moderního a klasického tance, nechybí ani prvky akrobatické. Billy předvede náročné skoky a na závěr několikanásobnou piruetu ala second zakončenou do výpadu.

V čísle *Angry dance* Billy zase předvádí bravurní stepařské číslo. Je to ve chvíli, kdy mu otec zakáže, aby navštěvoval místo hodin boxu hodiny tance. Billy uteče do svého pokoje a tam si začne nervózně dupat nohou, až se roztančí po celém jevišti a divák jen žasne nad tím, co tito v průměru dvanáctiletí kluci dokáží.

*Billy Elliot* není ale jen přehlídka dokonale zvládnutých tanečních čísel. Mladí Elliotové nejen, že bravurně odtančí své choreografie, ale zároveň je dokáží naplnit herecky. Herecká část, při práci na takovémto typu postavy, nemůže být opomíjena. Herec si musí uvědomit, koho hraje, kým se na jevišti stává, a proč jednotlivá čísla tančí. Pokud k tomuto uvědomění při práci na roli nedojde, herec přestává býti hercem a stává se tanečníkem. Nutno podotknout, že i z pohledu tanečníka by to bylo špatně. V muzikálu, ať se jedná o jakkoli náročnou postavu co se týče tance, nebo zpěvu, je herecká stránka vždy nejdůležitější. Nelze však na ní pracovat odděleně. Vždy je nutné propojit všechny složky co možná nejdříve, aby vše vzkvétalo bok po boku a došlo k co nejideálnějšímu propojení všech tří složek.

Hledání představitelů Billyho Elliota není jednoduchá záležitost. **Nora Brennan**, která se v Severní Americe společně se svým týmem starala o konkurzy na tuto roli, mluví o sobě jako o detektivovi<sup>23</sup>. Aby bylo z čeho vybírat, zřídila dokonce

---

<sup>22</sup> Vlastní překlad anglického textu písně. Pro překlad použit materiál Electricity Lyrics: From Billy Elliot The Musical. In: [online]. STlyrics [cit. 2013-08-30]. Dostupné z: <http://www.stlyrics.com/lyrics/billyelliottthemusical/electricity.htm>

<sup>23</sup> *Billy Elliot the Musical* [online]. [cit. 2013-08-31]. Dostupné z: <http://www.bebilly.com>

webovou stránku<sup>24</sup>, na které mohli zájemci posílat svá taneční a pěvecká videa. Nároky na uchazeče byly enormní. Režisér **Stephen Daldry** říká: „Pokud zvládnete během maratonu odehrát Hamleta, můžete hrát Billyho Elliota.“<sup>25</sup>

Takzvaný *Team Billy* během osmi měsíců objel sedm velkých měst napříč celou Amerikou. Zhruba z dvou tisíc uchazečů vybral 15 nejlepších, kteří zavítali do New Yorku na desetidenní workshop. Z tohoto intenzivního kurzu vzešli tři budoucí Billy Elliotové. Během konkurzu nezáleží, jestli jsou to baletní tanečníci, stepaři nebo streetoví tanečníci. Po konkurzu trvá téměř dva roky, než chlapci vstoupí na jeviště před publikum. Proto jsou vybíráni kandidáti ve věku od 9 do 12 let a je stanoven i výškový limit, aby na konci tréninkového procesu nebyli na roli příliš staří a vysocí. Mnohdy nezáleží na úrovni pohybových schopností, ale pozoruje se, jak který kandidát pracuje, jakou má houževnatost. Pro tvůrčí tým je zejména důležité, aby tento náročný proces přípravy mladí Elliotové zvládli psychicky.

Jakmile jsou představitelé vybráni, začne tvrdá příprava. Poblíž jejich domova produkce vyhledá vhodné pedagogy na jednotlivá taneční odvětví. Chlapci navštěvují hodiny baletu, jazzového tance, stepu a akrobacie. Zároveň musí zacílit svou přípravu i na pěveckou techniku. Rozvíjení hereckých schopností ponechává režisér až na poslední tři měsíce, kdy se inscenace začíná zkoušet. Tvrdí, že u mladých chlapců je to jednodušší, když jsou herecky nezkušení<sup>26</sup>. Nemají pak v tomhle směru žádné zábrany. Po příjezdu do New Yorku jim nastává tvrdý režim. Pracují od desíti hodin ráno do desíti hodin večer. Během dne mají jak taneční tréninky, tak herecké zkoušky a korepetice. Po třech měsících jsou vpuštěni na jeviště před obecenstvo. Hrají maximálně dvakrát do týdne. Ve dnech kdy nehrají, pokračuje jejich trénink. V den kdy hrají, navštíví ráno baletní trénink, akrobatický trénink, poté mají volno a odpoledne absolvují rozechřívací trénink před samotným vystoupením.

Během takového zkoušení je nutné dodržovat správnou stravu. I v tomhle směru je o Billyho řádně postaráno. Chodí na pravidelné kontroly k lékaři, starají se o něj dietologové a kondiční trenéři.

---

<sup>24</sup> Webová stránka [www.bebilly.com](http://www.bebilly.com)

<sup>25</sup> *Billy Elliot the Musical* [online]. [cit. 2013-08-31]. Dostupné z: <http://www.bebilly.com>.

<sup>26</sup> Tamtéž

## Závěr

Škála pohybových disciplín vyučovaných na JAMU je velmi široká. Záleží zde na člověku, jak se k tomu postaví a jak je na sebe přísný. Také se nelze připravovat na jednom místě a je dobré navštívit i jiné taneční instituce, například letní taneční kempy a jiné. Jak bylo uvedeno výše, v přípravě není možné obsáhnout vše, co bude herec v profesionální praxi potřebovat. Základní názvosloví a taneční příprava na JAMU je vyučována na vysoké úrovni. Je to už jen na člověku, jak se bude po škole, i během ní, rozvíjet. Tato práce je celoživotní cesta, která nikdy nekončí a vždy je se čemu učit. S každou nově získanou rolí přichází nová výzva a to je to, co by mělo herce neustále motivovat k objevování dalších možností jeho pohybového aparátu – těla. Podmínky v České republice zřejmě nikdy nedosáhnou úrovně, jaká je vidět na příkladu *Billyho Elliota*. Není to o tom, že bychom u nás neměli tak kvalitní trenéry a talenty. Je to spíše otázka ekonomická, která do této práce nepatří.

# Použité informační zdroje:

## Literatura

BALAŠ, Radek: *Metodika stepu: Původ stepu, jeho historie, terminologie, technika a praktická cvičení*. Brno, 1992.

BALAŠ, Radek: *Tance 20. století*. Brno, 2002.

BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. ISBN 80-85883-84-8.

BRODSKÁ, Božena: *Romantický balet*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1974.

BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: Akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-7331-106-3.

DOSEDLOVÁ, Jaroslava: *Terapie tancem: Role tance v dějinách lidstva a v současné psychoterapii*. Praha: Grada Publishing, 2012. ISBN 978-80-247-3711-9.

KUBICOVÁ, Ivanka a Jan HARTMAN: *Úvod do histórie moderného a džezového tanca*. Osvetový ústav Bratislava, 1986.

KLOUBKOVÁ, Ivana: *Výuka moderního tance s využitím principů techniky José Limóna*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008. ISBN 978-80-86928-45-6.

## Internet, divadelní představení

*Billy Elliot the Musical* [online]. [cit. 2013-08-31]. Dostupné z: <http://www.bebilly.com/>

Billy Elliot the Musical: Finding Billy Elliot: The journey to become the famous boy.

[online]. 2010, s. 4 [cit. 2013-08-30]. Dostupné z:

[http://www.hennepintheatretrust.org/sites/default/files/files/Article\\_FindingBilly\\_Flatow\\_0.pdf](http://www.hennepintheatretrust.org/sites/default/files/files/Article_FindingBilly_Flatow_0.pdf)

Bob Fosse. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 19.8.2013 [cit. 2013-08-31]. Dostupné z:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Bob\\_Fosse](http://en.wikipedia.org/wiki/Bob_Fosse)

Electricity Lyrics: From Billy Elliot The Musical. In: [online]. STlyrics [cit. 2013-08-30].

Dostupné z: <http://www.stlyrics.com/lyrics/billyelliottthemusical/electricity.htm>



John, E., Hall, L.: *Billy Elliot* [divadelní inscenace]. Režie Stephen Daldry. Victoria Palace Theatre, Londýn. prem. 2005.

KENRICK, John. *Musicals101.com: The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film* [online]. 1997-2013 [cit. 2013-08-30]. Dostupné z: <http://www.musicals101.com>

KYMPLOVÁ, Pavla. *Baletní encyklopedie* [online]. [cit. 2013-08-02]. Dostupné z: <http://www.balet.netstranky.cz>

*Tance.cz: Vaše čtení nejen o tančení* [online]. [cit. 2013-08-30]. Dostupné z: <http://www.tance.cz>

*Taneční divadlo Jičín* [online]. [cit. 2013-08-30]. Dostupné z: <http://tanecnidivadlo.com>

# Absolventská role

Inscenace: *Footloose/Tanec není zločin*

Role: Ren McCormack

## Děj

Mladý kluk, ještě středoškolák, přijíždí z velkého města Chicago na americký venkov do městečka Bomont. Zde se setkává s velmi konzervativními názory a naráží zde na místní autoritu Shaw Moora, reverenda, který díky svému postavení tahá za nitky v městské radě. Ren přichází jako ničím nezatížená, svobodná, mladá duše, která již v první moment, kdy se ocitne v Bomontu, rozkóduje, že zde to nebude mít lehké, zejména pak s reverendem, na kterém se mu již od začátku něco nezdá. Po malém „faux pas“, kdy na školní půdě předvede svému novému kamarádovi Willardu Hewittovi, jak se v Chicagu tráví volné večery a zatančí, strhne ve škole velký rozruch a je u toho přistižen ředitelem školy a okamžitě je povolán do ředitelny. Ovšem až po vyučování. V zápětí je Renovi vysvětleno, proč je v Bomontu zakázáno tančit.

**Rusty:** *„Tak teda... Čtyři děcka, který jsme všechny znaly odmala, se vracely z diskotéky v Bayloru, teda z vedlejšího okresu. Myslím, že tenkrát v noci přšelo, a asi byly taky trochu divoký, takže se přestaly kontrolovat. To auta většinou neunesou, a tak to jejich prorazilo zábradlí a překutálelo se přes Potawnejskej most. Letělo celejch 20 metrů, rovnou do řeky.“*

Ren pochopí, že všichni při nehodě zahynuli a Rusty pokračuje:

**Rusty:** *„No, a podle šerifa, kterej zvěřejnil pitevní zprávu, bylo jasný, že byly jak nality, tak zhulený. Dovedeš si představit, jak to s tímhle zapadákovem začlounalo. Každýho v Bomontu jako by chytnil rapl.“*

Ren si uvědomuje závažnost této situace, ale stále mu nejde do hlavy, proč by kvůli tomu mělo být zakázáno tančit. Po peripetích s policií, neustálých problémech ve škole se rozhodne, že je potřeba s tím něco udělat. Jeho přirozená autorita a charisma zapříčiní, že získá podporu všech mladistvých a tak začne boj za obnovu tance na veřejnosti. Tento boj se však nevztahuje prvoplánově k tanci, ale je to boj za svobodu. V Bomontu se Ren seznámí s dcerou reverenda Moora, Ariel. Po prvním vzájemném kontaktu mezi nimi vzplane láska. Ren je kluk, jaký v Bomontu do této chvíle nebyl. Je sečtělý, charismatický, nebojácný, trochu tvrdohlavý a cílevědomý, zároveň citlivý, romantický a má své tajemství, o kterém nikomu nechce říct a to, proč s ním kromě matky nepřišel do Bomontu i jeho otec. Při prvním intimním dialogu s Ariel se divák dozvídá, že jeho otec: „*Jednoduše odkráčel, odkráčel a zabouchl za sebou dveře. Ani nepozdravil, nic.*“ Ariel je jasné, co Rena trápí, a tak jej přiměje, aby vše, co jej uvnitř svírá, zakřičel do vlaku a dostal to tak ze sebe ven. Ren to po chvíli váhání udělá a v jeho nitru nastane uvolnění. Od tohoto okamžiku je připraven bojovat za svobodu všech v Bomontu. Se svými novými kamarády přichystají kampaň a Ren předstoupí před městskou radu v čele s reverendem Moorem, aby přednesl připravenou řeč o nesmyslnosti zákazu tance na veřejnosti. Ještě před tím se setká s Ariel, která mu přinese Bibli a v ní označené stránky, které se týkají tance. Při tomto setkání se Ren dozvídá, že jedním z dětí, které se při autonehodě zabily, byl i její bratr Bobby, a že právě kvůli tomu se reverend rozhodl pro vyhlášení zákazu tance.

Ihned po začátku Renovy obhajoby tance je přerušen, protože nikdo nechce o tomto tématu nic slyšet, ale zastane se ho reverendova manželka, Vivian Mooreová, a Renovi je povoleno pokračovat. Ren radě sdělí, proč lidé tančili v dobách dávno minulých. Nejde o tanec spojený s drogami a alkoholem, jak si v Bomontu myslí. Jde o oslavu něčeho posvátného. Lidé přece původně tancovali, aby uctili Boha nebo aby ovládli nadpřirozené síly. Jako důkaz přednese úryvky z Bible od Ariel, které reverend moc dobře zná.

Přes veškerou Renovu snahu je podnět na zrušení této vyhlášky zamítnut. Ren se nachází v úzkých, ale jeho matka mu dodá odvahu a přesvědčí ho, aby šel za reverendem ještě jednou, ale vše si řekli mezi čtyřma očima. Ren se zdráhá, protože má pocit, že když nepomohlo ani čtení úryvků z Bible, nemá už žádné jiné zbraně. Matka mu však napoví, aby mluvil sám za sebe, ze svého nitra, a tak jej přesvědčí.

Ren se odhodlá a vydá se k reverendovu domu. Zde se setkají a reverend s ním odmítá o čemkoli diskutovat. Ren je však neodbytný a začne na reverenda tlačit:

*„Komu proboha může vadit, že si mladí chtějí trochu zatancovat. Všichni tady myslí na jedinou věc, na Potawnejskej most a ty čtyři děcka!“* Tato slova reverenda rozohní a reverend po něm vystartuje. Ren však pokračuje: *„Vím, že jedním z nich byl váš syn a moc s váma cítím. Ale taky vím, že není dobrý právě k uctění jejich památky, aby se kvůli tomu všichni uzavřeli před světem.“*

Reverend je však neoblomný a pošle Rena pryč se slovy, že chce být sám. Ren se chytne hozeného lana a dále pokračuje:

*„To už jste, pane. Oba jsme sami. Vy i já. Oba jsme někoho ztratili. A když vám ostatní říkají, že vám rozumí, nikdy nemůžou porozumět. Vsadím se, že si několikrát denně říkáte... „Proč?“... Já to dělám. Pořád přemýšlím, proč můj táta odešel. Bylo to kvůli mně? Udělal jsem něco, co jsem neměl? Anebo... neudělal jsem, co jsem měl? Mohl bych ho přivést zpátky? Ne, nemůžu. Ale to vám nemusím vysvětlovat. Vy to znáte.“*

Reverend přikývne na znamení souhlasu.

*„Takže to je důvod, proč jsem sem přišel a byl jsem nešťastnej a naštvanej na celej svět. Je jasný, že v mnoha lidech to vyvolalo averzi vůči mně. Je mi to líto. Ale teď je ta chvíle, kdy se potřebuju pohnout z místa. Jsem vyčerpanej ze vzpomínek a z přemýšlení o tom, co bylo.“*

Tato slova reverendem pohnou a Ren odejde. Poté si reverend uvědomí, jak dlouho se upínal na tu strašlivou noc, kdy zahynul jeho syn a že nemá právo kvůli jeho vnitřnímu trápení omezovat ostatní obyvatele města. A tak zruší zákaz tance a osvobodí tak nejen mládež, ale najde tím i mír sám v sobě.

## **Práce na absolventské roli**

Do této role jsem byl obsazen na konci letního semestru třetího ročníku. Po prvním přečtení jsem věděl, že mě čeká nelehký úkol. Snažil jsem se z počátku nalézt společné rysy mezi Renem McCormackem a Markem Kolářem. Zjistil jsem, že toho máme dost společného, jen on je mnohem více otevřený, nebojí se vyslovit svůj názor nahlas. Od začátku jsem věděl, že tato herecká příležitost pomůže nejen

mému rozvoji řemesla, ale také rozvoji osobnímu. Období zkoušek nebylo jednoduché, jelikož jsme se spolužáky zároveň dokončovali třetí ročník a *Footloose* se zkoušel o víkendech a v každé volné chvíli. Čas pro odpočinek, zamyšlení se nad postavou a hledání její podstaty se tak zúžil na pár desítek minut týdně. Velmi bych chtěl ocenit práci režisérky doc. Jany Janěkové, která s námi pracovala, ač náročným, tak velmi smysluplným stylem, kdy nám nechala volnou ruku při počátcích, a byli jsme nuceni si charaktery hledat. Mně tato práce úplně nesedí, jelikož jsem na ni ještě herecky nezralý, ale bojoval jsem, jelikož jsem se nedokázal smířit s tím, že bych něco nedokázal. A to mi dalo uvědomit si podstatu Rena, který za všechno bojuje do poslední chvíle a jen tak se nevzdá.

Pěvecky byl Ren velmi náročný. Hlavně kvůli nadměrnému pohybu během písni. Dlouhou dobu jsem hledal způsob, jak propojit zpěv s fyzicky náročnou choreografií. Trávil jsem hodiny sám na zkušebně, zpíval písně stále dokola a u nich skákal, běhal, dělal různé cviky, jen abych se co nejvíce zadýchal, ale na zpěvu to nebylo znát. Nutno uznat, že i přes veškerý trénink jsem shledal ve svém výkonu na jevišti drobné rezervy. Velké díky patří mým dvěma pedagogům zpěvu, a to MgA. Haně Horké a doc. Karlu Hegnerovi, za jejich vedení a pomoc při práci na této roli.

Tanečně byla postava náročná spíše na fyzickou kondici. Taneční prvky nebyly nikterak technicky záladné. Spíše jsme pracovali na jakémsi organizovaném chaosu, který vystihl prostředí mladistvých a ve finále působil jako kompaktní celek. Zde bych rád poděkoval choreografovi Laco Cmorejovi za trpělivost a pochopení, když síly docházely, ale bylo třeba zkoušet a zkoušet.

Chvíle, na které nikdy nezapomenu a ponesu si je s sebou celý život, byly v období předpremiér v divadelním studiu Marta. Tam jsem pochopil, jak mocná psychika dokáže být. Kvůli mé přirozeně vysoké sebekritičnosti jsem nebyl se svými výkony spokojený. To způsobilo absolutní ztrátu sebevědomí. Před každou generálkou jsem se probouzel v křečích, nebyl schopný přijímat jídlo a celé tělo se chvělo. V den prvního veřejného představení jsem dorazil do divadla a nebyl schopný ničeho. Snažil jsem se přesvědčit sám sebe, že je všechno v pořádku a že představení odehrají. Ale nešlo to. Začátek byl tedy odložen, diváci požádání o trpělivost a Jana Janěková se během chvílky přeměnila z režisérky v osobního psychologa. V mé hlavě se odehrávaly takové věci, které se ani nedají popsat. Snažila se mě uklidnit a podpořit, zjistit, čeho se tak neuvěřitelně bojím, ale nic

nepomáhalo. Poslední rozhodnutí, zdali budeme hrát anebo se představení zruší, mělo padnout z mých úst před nastoupeným celým ansámblem. Paní Janěková vysvětlila všem kolegům, co se děje a poté položila otázku, jestli teda budu hrát nebo ne. Věděl jsem, že když se do toho dám, tak můžu překonat sám sebe a tím posílit svou vnitřní sebejistotu. Ale s pláčem jsem vyslovil „ne“. V ten moment se všichni účinkující – spolužáci a hostující studenti konzervatoře, shlukli okolo mě, aby mi dokázali, že v tom nejsem sám. Zde jsem si uvědomil, jak ohromnou sílu má kolektiv, když drží pohromadě. V tu chvíli jsem si uvědomil, že na jeviště musím vstoupit a musím představení nějak odehrát. Převlékl jsem se do kostýmu, nasadil si port a se zpožděním jsme začali. To, co se dvě a půl hodiny na jevišti dělo, si vůbec nepamatuji. Jediné co vím, že mě to posílilo a uvědomil jsem si, že pokud nejde v danou chvíli o život, jde o ...

Po této zkušenosti jsem začal pracovat na rozvíjení psychické odolnosti vůči stresu. A role Rena mi k tomu maximálně dopomohla. Nejvíce asi text písně „Jsem volnej“, ve které se zpívá:

*Jistý je, že není se čeho bát,  
Má-li něco cenu, budu se za to prát.  
Nikdo mě nespoutá, nesrazí do kouta.  
Zas poběžím dál, vyskočím výš,  
Já jsem teď král, zas prokop' jsem mříž.*

*Bůh pomáhá všem, co strach zvládnou.  
Denně válčím s novou nástrahou.  
K pomluvám jsem vždy byl lhostejnej.  
Ať si padnu, já jsem svobodnej!“*

Tato slova mi běžela v hlavě každý den, ať mě čekalo představení nebo ne. Díky Renovi jsem našel v sobě klid, který mi umožnil další svobodný rozvoj a celkově se v roli uvolnit a žít s postavou její příběh. Nejen Ren, ale všichni, kdo se na tomto projektu podíleli, mají můj vděk. Neskutečně mi pomohli, aniž by o tom někteří věděli. Díky nim jsem schopný vstoupit den co den na jeviště a svobodně se na něm pohybovat a tvořit.