
Koncepce sborové choreografie
v evropském uměleckém tanci
od 19. do první třetiny 20. století



Natálie Nečasová

*The Conception of the Group
Choreography in European
Artistic Dance from the
Beginning of the 19th to the First
Third of the 20th Century*

Abstract: The paper deals with changes brought by significant impulses for understanding of movement choir from the 19th century to the first third of the 20th century. At certain moments choreographers emphasized its ornamentalism and time-organized structure (ballet-féerie, second half of the 19th century). With the beginning of the 20th century was its position etabled as one of the autonomous composition principles. Shift in this direction can be traced both to the Modern Ballet (Michail Fokin, Bronislava Nijinska, Leonid Massine) and to the European Modern Dancers (Rudolf von Laban, Mary Wigman). The presented text aims to show different approaches to work with the movement choir.

Keywords: Europe, 19th and 20th century, corps de ballet, movement choir

Evropský profesionální tanec byl od svých počátků v podobě dvorských tanečně divadelních událostí typu *ballet de cour* vystaven ze sólových výstupů, duet, trií, kvartet a skupinových/sborových výstupů. Funkce a pojetí těchto útvarů v rámci celku se měnily. V tomto textu se soustředíme na taneční sbor, tedy choreografické koncepce utváření sborových výstupů, případně děl primárně postavených na skupinovém tanci, a to v období od počátku 19. století do první třetiny 20. století. Sborová choreografie prodělala během sledovaného období výraznou proměnu. V určitých momentech zdůrazňovali autoři ornamentální sborových formací a převládala časově organizační funkce sboru na úkor narativu (balety-féerie druhé poloviny 19. století). Ve 20. století se jeho význam v choreografické struktuře značně upevnil a tanec sboru se etabloval jako jeden z autonomních kompozičních principů. Posun tímto směrem lze vysledovat jak u tvůrců tzv. baletní moderny (Michail Fokin, Bronislava Nižinská, Leonid Mjassin), tak u představitelů výrazového tance (Rudolf von Laban, Émile Jaques-Dalcroze, Mary Wigmanová). Proměny a vývoj sborového tance přicházely jednak z interní potřeby rozvoje tanečního umění, jednak pod vlivem společenských a uměleckých podnětů.

V období moderny vznikala taneční díla postavená na napětí mezi masou a jedincem (Rudolf von Laban, Mary Wigmanová, Kurt Jooss), docházelo ke zrovnoprávnění tance sboru a sólistů (Michail Fokin)¹ a k zapojování amatérů do velkých skupinových choreografií (Rudolf von Laban). V teoretické rovině zkoumal chování jedince v davu francouzský sociolog Gustave Le Bon.² Podle něj nese dav znaky jakési kolektivní duše,³ kdy člověk získává pocit nepřekonatelné moci a svůj osobní zájem podřizuje zájmu kolektivnímu.⁴ Výkladem organizovaného lidského pohybu se ve dvacátých a třicátých letech 20. století zabýval i německý filmový a kulturní teoretik Siegfried Kracauer, nalézající paralelu mezi sjednoceným pohybem davu a masovou průmyslovou výrobou.⁵ Kracauer např. považoval za symbol organizace masy taneční soubor Johna Tillera⁶ využívající efektní a přesně synchronizované řady tanečnic. Předkládaný text na konkrétních osobnostech a v chronologickém sledu poukazuje na rozdílné přístupy k choreografii skupiny.

¹ Michail Fokin. „Pět principů Fokinových“. Přeložil Jan Reimoser. *Taneční listy*. 1964, č. 4.

² V knize *Psychologie davu* z roku 1895.

³ Gustave Le Bon. *Psychologie davu*. Přeložili Ladislav K. Hofman – Zdeněk Ullrich. Praha: Portál, 2016, 4. vydání, s. 20.

⁴ *Tamtéž*, s. 22.

⁵ Siegfried Kracauer. *Ornament masy: eseje*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2008, 292 s.

⁶ *Tamtéž*, s. 24. Kniha zahrnuje Kracauerovy eseje z 20. a 30. let 20. století, ve kterých analyzoval každodenní život v moderní německé společnosti. Kromě filmu v knize filozoficky hodnotil i fenomén moderního tance.

Corps de ballet v 19. století – prázdná forma i hybatel děje

Vývoj baletního sboru ovlivnil přechod na kukátkové jeviště na přelomu 17. a 18. století. Horizontální choreografie *ballets de cour*, založená na půdorysných obrazcích, ustupovala a profesionalizace tanečnicků vedla k postupnému komplikování choreografie. Jedním z významných reformátorů, který otevřel problematiku kompozice tanečního sboru a jeho vztahu vůči hlavním protagonistům, byl Jean-Georges Noverre (1727–1810). Ve třetím listu svých *Lettres sur la danse et sur les ballets* z roku 1760 tvrdil: „Taneční obrazy vyžadují rysy silně vystupující, působivé situace, výrazné charaktery, smělé sbory, protivy a kontrasty stejně nápadné jako umělecky uspořádané.“⁷ Upozorňoval, že tvůrce nemůže pustit ze zřetel sborové tanečnický a že pokud se soustředí pouze na hlavní postavy, „*děj se zastavuje, postup scén zpomaluje a provedení ztrácí účinnost*“.⁸ Taneční sbor tak měl být ve shodě s tancem hlavních představitelů a choreograf neměl uvádět na scénu větší počet tanečnicků, než kolik si daný balet žádal.

Na Noverrovy reformátorské snahy navázal představitel baletního preromantismu Salvatore Viganò (1769–1821) tvořící na přelomu 18. a 19. století. Viganò dovedl noverrovský *ballet d'action* do podoby dramatické baletní formy nazvané *choreodrama* a zavedl důkladné zkoušení za doprovodu malého orchestru. Za prototyp jeho choreodramatu lze považovat balet *Die Geschöpfe des Prometheus* na hudbu Ludwiga van Beethovena, původně vytvořený v roce 1801 ve Vídni, v nové verzi uvedený v roce 1813 v Miláně. V této pozdější adaptaci se objevila i sborová scéna ztvárňující Viganòvu představu necivilizovaného (divošského) tance. Chaotické pohyby tanečnicků začaly být koordinované, až když vstoupil Prométheus přinášející lidem oheň/civilizaci.

Bližší představu o pojetí jeho sborových choreografií poskytuje Viganův životopisec⁹ Carolo Ritorni, podle kterého dokázal na jedné straně efektně vystavět sborové pasáže, na druhé mu neunikala ani jednotlivá gesta. „Sborové scény působily autenticky a zároveň dramaticky, přičemž se neztratila tanečnost. Sbory vytvořil monumentálně a efektně.“¹⁰ Viganò pracoval s velkolepým pojetím inscenací založených na střídání početných sborů, sólových výstupů či duetů, které, v intencích romantického důrazu na emocionalitu, vytvářely velké napětí mezi kontrastními složkami.

Sborovou choreografii romantických baletů si dnes převážně spojujeme s tajemným světem víl (*La Sylphide* 1832, *Giselle* 1841), jejichž nadpozemskost podtrhovala elevace a užití vyztužených baletních střevců. Ve sborových pasážích nereálných ženských postav

⁷ Petra Dotlačilová. *Literární dílo G. Angioliniho a J.-G. Noverra v kontextu 18. století*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2016, s. 74.

⁸ *Tamtéž*.

⁹ Viz Carlo Ritorni. *Commentarii della Vita e delle Opera Coredramatiche di Salvatore Viganò*. Milano, 1838, podle Tereza Babická. „Balet Husité před Naumburkem Salvatora Viganò, 1815“. In: Helena Kazárová (ed.). *Tanec a balet v Čechách, Čechy v tanci a baletu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze (NAMU), 2015.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 76.

hrál důležitou roli pohyb unisono, vyžadující pečlivý nácvik a technickou taneční vyspělost. Kromě výhradně ženských představitelk nalezneme v těchto dílech i smíšené sbory, v 1. jednání *Giselle* (tanec vinařů) či v 1. jednání *La Sylphide* (přátelé a družky Effie).

Vzhledem ke skutečnosti, že se z repertoáru baletního romantismu dodnes uvádí zejména *La Sylphide* a *Giselle*, je sborová choreografie tohoto období vnímána jako čistě ženská záležitost. V dobrodružných, dramatických baletech jako *Catarina ou la Fille du bandit* (1846 Londýn) nebo *Le Corsaire* (1856 Paříž, 1858 Petrohrad) choreografa Julese Perrota (1810–1892) měl významnou úlohu mužský sbor, který Perrot zapojoval do děje, např. v baletu *Le Corsaire* znázornil výrazovými a pohybovými prostředky námořníky na rozbourěném moři. „Boj lodě s vlnami, rvaní plachet, pád stěžně s námořníky na lanoví, a konečně potopení lodě pod rozbourěné vody vyvolalo v divácích skutečný strach,“¹¹ referovala o inscenaci dobová kritika. Celkově lze ke koncepci sborů romantických baletů dodat, že byly oproti pozdějšímu období méně geometrizované a více vystihovaly atmosféru.

V taneční praxi poslední třetiny 19. století převládala virtuózní technika. Můžeme vysledovat jistý pokles technické úrovně tanečních sborů, který vytvářel dekorativní obrazy a měl stále méně prostoru k tanci. Odlišná situace panovala v carském Rusku. K tamním tvůrcům, kteří ovlivnili pojetí sborového tance, patřili Lev Ivanov (1834–1901), především jeho 2. jednání *Labutího jezera*, a Marius Petipa (1818–1910). Petipa ve svých baletech uplatnil smysl pro dokonalou kompozici sborových scén a rozmanité obrazce skupin v prostoru. Používal kontrastního napětí na principu unisona a kontrapunktu založeného na členění sboru na skupiny.

Podobu sborového tance výrazně formoval Ital Luigi Manzotti (1825–1905) využívající masové taneční výstupy založené na komplikovaném uspořádání, dokonalé organizaci a mašinérii. V jeho baletech vystupovali muži, ženy, děti i zvířata. Jako příklad poslouží Manzottiův balet o pokroku *Excelsior* z roku 1881, ve kterém vystupovalo na 500 účinkujících. Tehdejšího šéfa baletu Národního divadla Augustina Bergera vídeňské nastudování ohromilo¹² a v poněkud menším měřítku balet uvedl i u nás.¹³ Jako oslavu tělesných aktivit pojmal Manzotti rok po prvních novodobých olympijských hrách v Aténách balet *Sport* (1897), ve kterém stejně jako v *Excelsioru* využil efektních sborových formací.¹⁴ Luigi Manzotti

¹¹ Ivor Forbes Guest. *Jules Perrot: Master of the romantic ballet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 1. vyd., s. 307.

¹² „Byl jsem připraven na velký balet. Přece jsem věděl, co dovedou Italové vytvořit v baletním umění, a mnoho jsem už slyšel a četl o milánském Luigim Manzottim, autoru ‚Excelsioru‘, jenž si razil svou skvělou baletní výpravou vítěznou cestu světem. Ale něco takového, co jsem viděl, jsem přece neočekával.“ Ladislav Hájek. *Paměti Augustina Bergra: choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén*. Praha: Orbis, 1942, 1. vyd., s. 136.

¹³ Na repertoáru Národního divadla byl v letech 1885–1899 (Enrico Borri), 1903–1905 (Achille Viscusi) a 1913–1914 (Augustin Berger).

¹⁴ Robert Ignatius Letellier. *Romualdo Marengo: Excelsior and Sport*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012, s. 26.

ovlivnil svými početnými sbory hudební divadlo 20. století a jeho choreografické pojetí řad tanečnic mělo dopad na obdobné formace pozdějších revuí a muzikálových produkcí.

Skupinový tanec jako znak moderny

Propracovaná struktura sborové choreografie patří k emblematickým prvkům nastupující moderny. Inklinaci ke skupinovému tanci lze na začátku 20. století vysledovat jak u představitelů baletní moderny, tak výrazového tance. Sborový tanec ovlivnila i představa antického chóru, která se promítla do dobové taneční produkce (*Orfeus a Eurydika* v Hellerau, 1912 a 1913) nebo tanečně vzdělávacích systémů (Émile Jaques-Dalcroze, Isadora Duncanová). Antickým sborům se v knize *Zrození tragédie* věnoval Friedrich Nietzsche, podle kterého byly „mateřským lůnem všeho tak řečeného dialogu, to jest všeho jevištního světa, vlastního dramatu“.¹⁵

Formování koncepce sborové choreografie ovlivnily osobnosti z okruhu souboru Les Ballets Russes de Serge Diaghilev. První choreograf souboru Michail Fokin¹⁶ (1880–1942) se v roce 1914 ve svém dopise vydavateli anglického deníku *The Times* vyjadřoval proti dosavadní praxi uplatňující prázdnou ornamentální výstavbu sborů a navrhoval „postup od výraznosti jednotlivce k výraznosti skupiny a kombinovaného tance davu“.¹⁷ Proklamoval choreografické zrovnoprávnění tanečního sboru se sólisty, požadavek rezonující celým 20. stoletím.

Mezi Fokinovy choreografie založené na síle ženského i mužského tanečního sboru patřily zejména *Polovecké tance* (1909), které Fokin považoval za jedno ze svých nejdůležitějších děl.¹⁸ Fokin vzpomínal:

„Existovala sborová baletní čísla bez sólistů, ale jejich role nebyla ničím víc než pohyblivým ornamentem tanečnic svázaných stejným tempem. Jednalo se o skupiny a pohyby příjemné pro oko; ale vyjádření pocitů, vztřzení, duchovní vznešenost a temperament zůstávaly pojmy, které se nikdy nepoužívaly v souvislosti s baletním sborem.“¹⁹

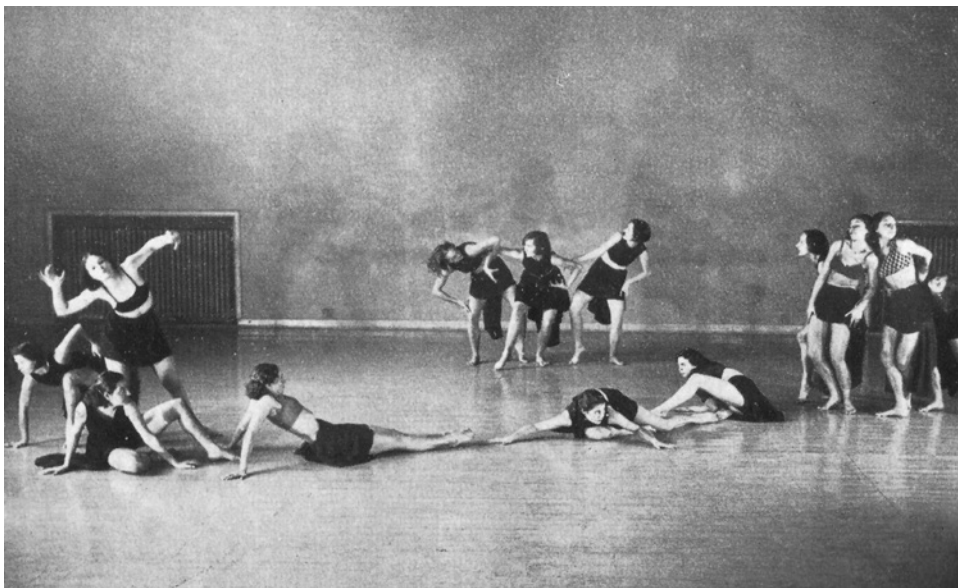
¹⁵ Friedrich Nietzsche. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad, 2014, [1. vyd. 1972], s. 78. V této knize se autor obrací k antické tragédii coby nejvyšší umělecké formě spojující v sobě dichotomii apollinského a dionýského principu.

¹⁶ Mezi významné Fokinovy žáky patřil choreograf souboru Les Ballets suédois (1920–1925) Jean Börlin (1893–1930), o němž Fokin prohlásil: „On je ten, který se mi podobá nejvíce. Příroda! Extáze! Fanatické obětování utrápeného těla pro dosažení maximálního choreografického vyjádření.“ Gérard Mannoni. *Les grands chorégraphes du XXe siècle*. Paris: Libella, 2015, s. 56. ISBN 978-2-283-02811-7. Na druhou stranu o něm taneční estetik a teoretik Emanuel Siblík, který měl možnost sledovat Börlinovu práci přímo v Paříži, napsal, že „[...] láska k malířským prostředkům svedla namnoze Börlina od trojrozměrného projevu tanečního k plošné dekorativnosti obrazu. Odtud plynulý pohyb, volně se prostorem rozvíjející, zploštil se a utkvával v postojích a gestech.“ Emanuel Siblík. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937, s. 200

¹⁷ Michail Fokin. „Pět principů Fokinových“. Přeložil Jan Reimoser. *Taneční listy*. 1964, č. 4.

¹⁸ Michail Michajlovič Fokin – Anatole Chujoy. *Memoirs of a ballet master*. London: Constable, 1961, s. 148.

¹⁹ *Tamtéž*.



Studie *Hexentanz*, choreografie Mary Wigmanová. Mary Wigman. *Deutsche Tanzkunst*. Dresden: Carl Reissner, 1935, fotografická příloha, s. 38.



Chórický pohyb (etuda), choreografie Mary Wigmanová. Mary Wigman. *Deutsche Tanzkunst*. Dresden: Carl Reissner, 1935, fotografická příloha, s. 13.



Taneční skupina Hellerau-Laxenburg ve skupinové choreografii Valerie Kratinové. Müller, Hedwig – Stöckemann, Patricia. „*jeder Mensch ist ein Tänzer*“: *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Anabas-Verlag, 1993, s. 105.

S *Poloveckými tanci* hostoval Ďagilevův soubor v roce 1913 v Novém německém divadle v Praze. Jak dokázal Fokin dostát svým požadavkům na sborovou choreografii, popisoval v *Bohemii* kritik Alfred Sandt:

„[...] A čistě ruský jako hudba, jako obraz, je i tanec. Žene se přes scénu jako bouře, žádný jednotlivec nevystupuje do popředí, zdá se, že tu své vášně tančí jedním skokem celý národ, radostně a dětsky prostě, odvážně a děsivě. Se zrychlující se hudbou se pohyb stává stále divočejším, brzy z toho rohu, brzy z onoho zaplavuje vlna tančících v harmonickém seskupení břehy rampy a odlévá se zpátky a rozplývá se v pozadí.“²⁰

Sandtův popis energického sborového tance jako jednolitého organismu slouží jako doklad o Fokinově schopnosti zacházet se skupinou zproštěnou hierarchického uspořádání.

Sborovou choreografií coby hlavní vyjadřovací nástroj rozvíjeli i další členové Les Ballets Russes Václav Nižinský (1889–1950), Bronislava Nižinská (1891–1972) nebo Leonid Mjassin (1896–1979). Nižinský ve *Svěcení jara* (1913) rozdělil tanečnický sbor do více skupinek, z nichž se v závěru vyčlenila sólistka. Jeho sestra Bronislava v díle *Les Noces* (1923) užíla sboru jako hybné síly v kontrastu k téměř statickým sólistům. Ve skupinových tancích se

²⁰ Dorota Gremlicová. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha: Státní opera, 2002, s. 79.

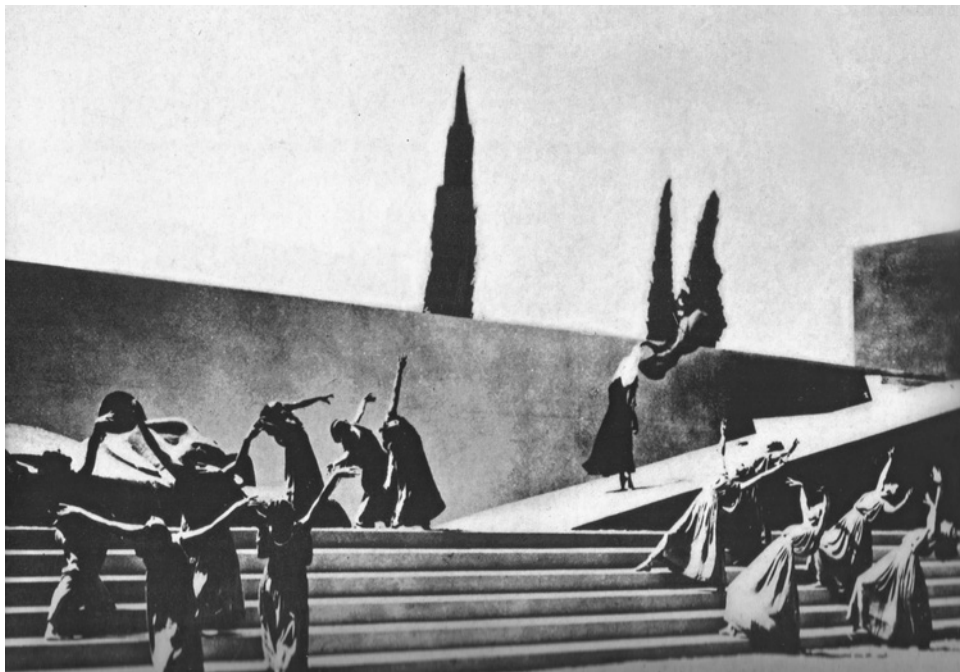


Choreografie *Vom Tauwind und der Neuen Freude* Rudolfa von Labana pro Olympijské hry v Berlíně v roce 1936. Müller, Hedwig – Stöckemann, Patricia. „*jeder Mensch ist ein Tänzer*“: *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Anabas-Verlag, 1993, s 164.

objevovaly i vlivy kabaretu, kdy byl např. kankán v podání sboru tanečnic součástí Mjassinova baletu *Gaîté Parisienne* (1938). Pro Mjassina samého byla velmi důležitá práce se skupinou, především v jeho symfonických baletech (*Choreartium* a *Les Présages*, 1933).

Cestu k symfonickým baletům (vliv dramaturgie Isadory Duncanové) a vznik baletu *Les Présages* vysvětloval Mjassin ve své autobiografii.

„Často jsem poslouchal Čajkovského Pátou symfonii a tehdy jsem získal pocit, že její téma jedince a jeho osudu by mi mohlo poskytnout ten správný materiál pro můj experiment. Věděl jsem, že moje práce by neměla být jednoduchým abstraktním výkladem ve vizuální podobě. Při použití Čajkovského hudby jsem si představoval baletní formu odpovídající formě hudební. Stručně řečeno, převzal jsem zodpovědnost za interpretaci významu Čajkovského symfonie prostřednictvím plastické výpovědi, výkladu a rozuzlení. Představoval jsem si sled pohybů a seskupení s různými asymetrickými mužskými a ženskými prvky. Poprvé jsem se vzdal tradičního partnerského uspořádání mezi tanečnicí a tanečnicemi. Rozhodl jsem se vyhnout všem symetrickým



Taneční skupina Hellerau-Laxenburg ve skupinové choreografii *Trachiňanky* (1933) v Syrakusách. Gerda Alexander – Hans, Groll. *Tänzerin Choreographin Pädagogin Rosalia Chladek*. Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag, s. 65.

kompozicím a vyjádřit tok hudby prostřednictvím měnících se linií, a to jak statických, tak i pohyblivých. Záměrně jsem se rozhodl následovat věty symfonie v logickém vývoji choreografických frází, postupně je zesilovat a přeskupovat do nových tvarů a obrazů.²¹

Mjassin v symfonických baletech významně reorganizoval vztah sólistů a sboru a s tanečníky pracoval individuálně, podobně jako dirigent s jednotlivými hráči v orchestru.

Pro rozvoj výrazového tance byl důležitý švýcarský hudební učitel Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950), který v roce 1910 otevřel školu v Hellerau u Drážďan. Vytvořil metodu výuky označovanou *Rhythmische Gymnastik* určenou primárně pro hudebníky, ve které prostřednictvím pohybů vedl své žáky k porozumění hudební struktuře. Při snaze o vyjádření hudební formy používal např. fugu (obvykle dvou až šestihlasou), ve které každý z žáků pohybově znázorňoval jeden hlas.

Pojetí sborové choreografie souviselo i s novými scénografickými koncepty, kdy se na strohých scénách objevovaly trojrozměrné objekty, kolmé plochy nebo schody umožňující stupňovité rozvrstvení sboru do skupin.

²¹ Léonide Massine. *My life in ballet*. London: Macmillan, 1968, s. 186–187.



Karel T. Naeumn: Studie k zániku Dona Giovanniho z Talichova jubilejního provedení Mozartovy pražské opery v říjnu 1937 ve Stavovském divadle. *Živý tanec: list pro taneční kulturu*, únor 1939, č. 2, s. 21.

Podobné řešení zvolil i významný scénograf a tvůrce nové scénografické koncepce Adophe Appia (1862–1928) v nastudování Gluckovy opery²² *Orfeus a Eurydika*, které bylo v Hellerau uvedeno v letech 1912 a 1913. V ní využil Jaques-Dalcroze pohybujícího se a zpívajícího chóru, na kterém ukazoval účinek sjednoceného pohybu. Ve svých teoretických pracích navrhoval pojetí sborové choreografie založené na protikladech, kdy např. chůzi jedince vpřed umocní pohyb sboru vzad.²³ Chór podle něj také „dává formu a rámec individuálnímu výrazu hlavních osob“.²⁴ Jaques-Dalcroze zdůrazňoval, že výchovou pohybujícího se sboru se musí zabývat každá rytmická metoda, každý, kdo se zabývá tělocvikem, zpěvem a sportem.²⁵ Mezi jeho žáky patřili u nás i Augustin Očenášek a Karel Pospíšil, představitelé sokolského hnutí. Jaques-Dalcroze byl se školou v německém Hellerau spjat především v letech 1910–1914, po jejím znovuootevření v roce 1919 se na jejím chodu více nepodílel. Po první světové válce navázaly na jeho metodu tanečnice Valerie Kratinová, Jarmila Kröschlová nebo Rosalie Chladeková, která uváděla ve třicátých letech své skupinové choreografie ve starých antických amfiteátrech. Např. v Syrakusách na Sicílii realizovala se skupinou Hellerau-Laxenburg pohybovou kompozici na námět Sofoklovy tragédie *Trachiňanky*.²⁶

²² Choreografie sborových scén v opeře je samostatné téma, kterým se tato stať nezabývá.

²³ Émile Jaques-Dalcroze. *Rytmus*. Praha: Průlom, 1927, s. 56.

²⁴ *Tamtéž*, s. 57.

²⁵ *Tamtéž*, s. 49.

²⁶ Gunhild Oberzaucher-Schuller – Ingrid Giel. *Rosalie Chladek: Expression in Motion*. Munich: K. Kieser Verlag, 2011, s. 66.

Sborovou choreografií zásadně ovlivnil Rudolf von Laban (1879–1958), který už v desátých letech 20. století experimentoval v Asconě na Monte Verità se skupinovou improvizací, chórickým tancem. Ten spočíval v interakci mezi improvizujícím tanečníkem a těmi, kteří po něm pohyby opakovali. Ve dvacátých letech organizoval amatérské pohybové sbory zvané *Bewegungschöre*, které u německé veřejnosti dosáhly velké popularity.²⁷ Laban tvrdil, že pohybový sbor je nezávislý organismus, jehož cílem je být prostředníkem mezi sférou profesionálního a laického tance. Pohybový sbor pro něj znamenal ideální formu pro taneční amatéry.²⁸

Laban kladl velký důraz na skupinu jako na vyjadřovací nástroj. K jeho dílům patřil *Der Schwingende Tempel* (1922) pro 25 tanečnicků a několik pohybových sborů, *Agamemnon's Tod*²⁹ (1924) nebo choreografie *Faust* (1929) zahrnující jak tanec, tak deklamaci. V roce 1936 připravoval Laban masovou choreografii pro olympijské hry v Berlíně, jejíž nácvik byl po intervenci Josepha Goebbelse ukončen. V otázce skupinových děl navázal na Labana jeho žák Kurt Jooss (1901–1979), který např. v choreografii *Pavane pour une infante défunte* (1928) na hudbu Maurice Ravela proti sobě postavil skupinu a jednotlivce.

K choreografickému propracování skupinového tance přispěla i další Labanova žákyně a propagátorka absolutního tance Mary Wigmanová. Ve svých promyšlených sborových dílech *Szenen aus einem Tanzdrama* (1924) nebo *Schwingende Landschaft* (1929) přinášela abstraktní pohyb oproštěný od dějové složky, složitě prokomponovaný a nesoucí čistě pohybové významy, vyplývající z kvalit pohybu. Pozicí tanečnicka uvnitř sborové choreografie se Wigmanová zaobírala i v knize *Deutsche Tanzkunst* (1935):

„Nikoli náhodou má pro nás nový a hlubší smysl myšlenka ‚chóru‘. A právě tady – v dílech, vycházejících z myšlenky, ztvárněných pohybem a řečí chóru – je oblast, do které tanečník může vnést ty nejpodstatnější předpoklady. Může se stát živým přínosem pro tyto velkolepé a zavazující úkoly. Tanečnickova výhoda spočívá jak v jeho výrazové schopnosti a schopnosti začlenit se, tak i v rytmické spolehlivosti, v jeho znalosti působení prostoru a v neposlední řadě v úctě k tvůrčí energii, jejímž prostřednictvím se umělecké dílo dostává na svět.“³⁰

²⁷ Podobné masové produkce, na kterých se podíleli amatéři, nalézáme i v našem prostředí. Žižkovský sokol např. v roce 1913 uvedl tělocvičnou báseň *Pád tyrana*. Na tuzemských sokolských sletech a spartakiádách se choreograficky podíleli i Joe Jenčík (tanec *Prací k svobodě* na II. Dělnické olympiádě 1927, tanec kněžek ve scéně Týršův sen na IX. všesokolském sletu 1932, *Osvobozená práce* na Dělnické olympiádě v roce 1934) nebo Labanova žačka Milča Mayerová (masová skladba *Rozsévačka* pro Druhou celostátní spartakiádu v roce 1960).

²⁸ Isa Partsch-Bergsohn. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Reading (UK): Harwood Academic Publishers, 1994, s. 15.

²⁹ Laban se inspiroval Noverrovým baletem *Der gerächte Agamemnon* (1772).

³⁰ Ladislava Petišková – Nina Vangeli. *Čítanka světové choreografie 20. století: studijní texty Konzervatoře Duncan centre*. Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2005, s. 54.

Na rozdíl od snahy výrazových tanečníků chápat skupinu jako jednotlý živý organismus, existovala i koncepce tanečního sboru jako pohybujících se objektů. Ve futuristické pantomimě *Cocktail* (1927) Filippa Tommasa Marinettiho a Silvia Mixe, ve výpravě Enrica Prampoliniho a choreografii Václava Vlčka na pařížské scéně Futuristického divadla pantomimy, představovali tanečníci láhve s alkoholem. Ve chvíli, kdy si zákazník objednal, ožila scéna po světelné i pohybové stránce a zběsilé likéry imitovaly úkony skutečného míchání.

Nové podoby zacházení s pohybovým sborem prostupovaly i do ostatních uměleckých druhů. S promyšleným strojovým pohybem pracoval Fritz Lang ve filmu *Metropolis* z roku 1927. Inscenování mas se mohlo stát i nástrojem propagandy, jak tomu bylo v Rusku tři roky po Velké říjnové revoluci, kdy režisér Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov zrekonstruoval v petrohradském plenéru Dobytí Zimního paláce s 8000 lidmi, z toho stovkami tanečnicků a akrobatů.³¹

Závěr

Cílem této práce bylo poukázat na důležité osobnosti ovlivňující koncepci sborové choreografie. Průřez sledovaným obdobím nastínil různé přístupy choreografické výstavby a začlenění sboru do struktury tanečního díla. Hierarchické uspořádání corps de ballet v 19. století, přesné prostorové linie a uskupení vystřídal modernistický důraz na skupinu jako kompaktní celek. Tanec sboru v období moderny sloužil jako nástroj pro vyjádření děje i čistě abstraktních témat. Důležitým milníkem bylo i zapojení amatérů do veřejných masových produkcí. Procesy rozvíjející umění sborové choreografie se neuskutečňovaly lineárně, ale byly často podmíněny dramaturgií.

Zvláštní vztah k myšlence sborového tance měla např. Isadora Duncanová (1877–1927), která přestože ve svých tancích vystupovala sama, tančila tak, jako by byla doprovázena neviditelným sborem tanečnic. „*Když jsem tančila, vždy jsem se snažila být chórem. Byla jsem chórem mladých dívek, pozdravujících návrat loďstva, byla jsem chórem, který tančil pyrriché nebo tanec bakchický, nikdy jsem netančila sólo.*“³²

³¹ James Von Geldern. *Bolshevik Festivals, 1917–1920*. Berkeley: University of California Press, 1993, s. 201–203.

³² Isadora Duncan. *Tanec*. Praha: Družstvo Dílo, 1947, s. 14.

Bibliografie

- Babická, Tereza. „Balet Husité před Naumburkem Salvatora Vigana, 1815“. In: Kazárová, Helena (ed). *Tanec a balet v Čechách, Čechy v tanci a baletu*. Praha:
- Burt, Ramsay. *Alien Bodies: Representations of Modernity, Race and Nation in Early Modern Dance*. London: Taylor & Francis, 1998, 240 s.
- Dance Perspectives Foundation – Cohen, Selma Jeanne (eds.). *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation. Vol. 1–6*. Oxford New York: Oxford University Press, 2004, sv. 3, 4.
- Dotlačilová, Petra. *Literární dílo G. Angioliniho a J.-G. Noverra v kontextu 18. století*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2016, 307 s.
- Duncan, Isadora. *Tanec*. Praha: Družstvo Dílo, 1947, 43 s.
- Fokin, Michail Michajlovič. *Memoirs of a ballet master*. London: Constable & Company Limited, c1961. xvi, 1st eng. ed., 318 s.
- Týž. „Pět principů Fokinových“. In: *Taneční listy*. 1964, č. 4.
- Ivor Forbes Guest. Jules Perrot: Master of the romantic ballet. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 1. vyd., 383 stran.
- Gremlicová, Dorota. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha: Státní opera, 2002.
- Hájek, Ladislav. *Paměti Augustina Bergra: choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén*. Praha: Orbis, 1942, 1. vyd., 336 s.
- Holeňová, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001, 381 s., ISBN 80-7008-112-0.
- Jaquese-Dalcroze, Émile. *Rytmus*. Praha: Průlom, 1927, 123 s.
- Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze (NAMU), 2015, 111 s.
- Kracauer, Siegfried. *Ornament masy: eseje*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2008, 292 s.
- Kröschlová, Jarmila. *Výrazový tanec*. Praha: Orbis, 1964, 261 s.
- Le Bon, Gustave. *Psychologie davu*. Přeložili Ladislav K. Hofman – Zdeněk Ullrich. Praha: Portál, 2016, 4. vydání, 175 s. 20.
- Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse: tanec, balet, pantomima*. Paris: Larousse, c2008. xviii, nouv. éd., 841 p. Librairie de la danse.
- Letellier, Robert Ignatius. *Romualdo Marenco: Excelsior and Sport* [online]. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 30 s, [cit. 2017-11-01]. Dostupné z: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/60318>.
- Mannoni, Gérard. *Les grands chorégraphes du XXe siècle* [online]. Paris: Libella, 2015, 60 s., [cit. 2017-11-15]. Dostupné z: <http://www.buchetchastel.fr/data/extrait/9782283028117.pdf>.
- Massine, Léonide. *My life in ballet*. London: Macmillan, c1968, 1. vyd., 318 s.
- Nietzsche, Friedrich. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad, 2014, [1. vyd. 1972], 223 s.
- Noverre, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945, 249 s.
- Oberzaucher-Schuller, Gunhild – Giel, Ingrid. *Rosalía Chladek: Expression in Motion*. Munich: K. Kieser Verlag, 2011, 176 s.
- Partsch-Bergsohn, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*. Harwood Academic Publishers, 1994, 167 s.
- Petišková, Ladislava – Vangeli, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2005, 207 s.

Siblík, Emanuel. *Antické krásno v moderním tanci: od Platona k Duncanové*. Praha: Společnost Elisabethy Duncanové, 1937, 102 s.

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

Von Geldern, James. *Bolshevik Festivals, 1917–1920*. Berkeley: University of California Press, 1993, 317 s.

MgA. Natálie Nečasová (*1992) studuje doktorský program taneční vědy na HAMU. V roce 2013 absolvovala mezinárodní intenzivní kurz zaměřený na taneční antropologii IPEDAK/IPEDAM v norském Trondheimu. V bakalářské práci se věnovala Heleně Vojáčkové, pedagožce zdravotní gymnastiky. Ve své diplomové práci se zaměřila na tři zástupce české taneční enklávy ve Francii v 1. polovině 20. století – Františka Malkovského, Emanuela Siblíka a Zdenku Podhajskou. V rámci doktorského studia téma rozšiřuje a mapuje umělecké aktivity dalších českých tanečníků ve Francii v období moderny.