
Reflexe dobových společenských témat
v západoevropské choreografii
70. a 80. let 20. století



Josef Bartoš

*Reflection of Period Social
Themes in Western European
Choreography in 1970s and
1980s*

Abstract: This article deals with social themes in Western European choreography in the 1970s and 1980s. It focuses on both: the historic context and the themes, which were frequently discussed by the society of the then period (political and military topics together with their impact on everyday lives, living conditions and interpersonal relationships). Due to the extent of subject matter, the author is interested mainly in the most important choreographers; he also points out the great activity of the German dance scene representatives.

Keywords: choreography, social themes, Western Europe, 1970s, 1980s

Úvodem – problematika interpretace obsahu

Záměrem této studie je poukázat na vzájemné souvislosti mezi choreografickou tvorbou a společenským kontextem v západní Evropě sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Chceme-li se však zabývat tematikou tanečních děl vymezeného období, narážíme na ústřední problém, jímž je častá neexistence libreta. O námětech jednotlivých inscenací se obvykle dozvídáme ze sekundárních pramenů: z dobových kritik, rozhovorů, případně ze slovníkových hesel, přehledových publikací nebo internetových zdrojů. V takovém případě je nutno mít na paměti, že zmíněné materiály jsou již interpretací obsahu zhlédnutého kusu, což může zapříčinit odlišné, v některých případech i protichůdné názory jednotlivých autorů.

Předmětem této studie jsou především taková společenská témata, která rezonovala v západní Evropě ve zmíněném období. Tehdejší celospolečenské klima bylo ovlivněno konfliktem mezi Východem a Západem po druhé světové válce, konkrétně mezi Sovětským svazem a Spojenými státy americkými, dále pak také vztahem bývalých koloniálních mocností vůči osvobozovacím procesům. Sedmdesátá léta byla zároveň obdobím rozsáhlé hospodářské krize, což se výrazně projevilo i na kvalitě každodenního života obyvatel (k historickému kontextu viz více v následující kapitole). Zaměřuji se proto nejen na náměty odkazující na politické i vojenské dění včetně jejich dopadů na běžný lidský život, ale také na životní poměry a mezilidské vztahy v tehdejšímu světě.

Problematikou se z této perspektivy doposud zevrubně nikdo nezabýval. Publikované dílčí studie a texty se zvoleného tématu dotýkají spíše okrajově. Hodnotným příspěvkem je publikace *Wizjonerzy ciała* (Vizionáři těla) polského autora Wojciecha Klimczyka (2010) zabývající se nejenom faktografií, ale povětšinou i jeho vlastní interpretací obsahů děl, občas i ve spojení s dobovým kontextem. Existuje však velké penzum zmíněných sekundárních pramenů, které dokreslují celkový obraz tanečního umění v západní Evropě sedmdesátých a osmdesátých let. Pro rozsáhlost dané látky se věnuji především tvorbě nejvýznamnějších choreografů doby.

Historický kontext

Už v první polovině dvacátého století docházelo k polarizaci světa, jež měla zásadní vliv na dění po druhé světové válce. Během tohoto období se postupně profilovaly dvě „supervelmoci“, které disponovaly do té doby nevídanou silou: Sovětský svaz a Spojené státy americké. Jejich vzájemný napjatý vztah, označovaný jako „studená válka“, určoval celé poválečné období až do pádu komunistických režimů ve střední i východní Evropě na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století.

Přes značný dopad, jaký zanechala druhá světová válka, byl následný růst evropské ekonomiky a hospodářství překvapivě progresivní a vrcholil zejména v šedesátých letech. Do evropských zemí zpustošených válkou totiž proudily finanční prostředky Spojených

států, a to zejména v rámci Marshallova plánu (1948).¹ Na jedné straně americká pomoc přispěla k zotavení ekonomiky, na straně druhé prohloubila pomyslnou propast mezi Východem a Západem Evropy. Sovětský vůdce Iosif Vissarionovič Džugašvili, celosvětově známý jako Stalin, v tomto kroku spatřoval rozšíření sféry vlivu USA ohrožující jeho impérium.

Oproti tomuto všeobecnému vzestupu, trvajícimu dvě poválečné dekády, byla sedmdesátá léta společensky i politicky velmi neklidná. Jako předzvěst se mimo jiné ohlašovaly studentské nepokoje v roce 1968, které se brzy rozšířily do dalších vrstev společnosti. Široká veřejnost kritizovala konzervatismus, represivní tendence státních aparátů, centralistické řízení, přílišnou byrokratizaci, izolovanost a zkonstnatělost i sociální nerovnost a konzumní styl života. Podobné protesty vedly ve Francii téměř k pádu vlády prezidenta Charlese de Gaulla, který o rok později na svou funkci rezignoval.

V první polovině sedmdesátých let pak naplno propukla hospodářská recese v důsledku několika historických událostí. Důležitým momentem se stal přechod z pevného kurzu dolaru na plovoucí v roce 1971, což způsobilo nebývale vysokou inflaci v západních státech. Dalším důvodem byla energetická krize po páté arabsko-izraelské (též jomkipurské) válce,² která zapříčinila mezi lety 1973–1975 čtyřnásobný nárůst ceny ropy. Deficit Evropského společenství se zvýšil ze 3 miliard dolarů v roce 1978 na 29 miliard o rok později. Od konce sedmdesátých let jednotlivé vlády zaváděly úsporná opatření, k oživení ekonomiky nicméně nedošlo. Na sklonku osmdesátých let proto sáhly k rozsáhlým privatizacím a restart ekonomiky a její pomalý růst nastaly až v devadesátých letech.

Zmíněná krize zasáhla i prosperitu východního bloku, jehož celkový vývoj byl závislý na centrální moskevské politice. Ta mnohdy nebyla schopna reagovat na lokální obtíže i specifika a vůči snahám svých satelitů často sahala k násilným represím; charakteristické jsou například události v tehdejší Československu známé pod názvem pražské jaro (1968). Světový hospodářský úpadek i zde vedl k velkému zadlužení a chaosu. Daná situace však umožnila vzestup opozičních sil na sklonku sedmdesátých a v osmdesátých letech. Důležitým mezníkem bylo zvolení Michaila Sergejeviče Gorbačova prvním tajemníkem Ústředního výboru Komunistické strany Sovětského svazu v roce 1985. Gorbačov prosazoval politiku takzvaného „nového myšlení“ (perestrojky – přestavby a glasnosti – otevřenosti), jež si zakládala na možnosti vnitropolitické demokratizace, odstranění centralizovaného řízení a transformace těžkopádného byrokratického aparátu. Gorbačov na rozdíl od svých předchůdců opět obnovil kontakt se západními zeměmi a v roce 1987 vyhlásil plán demokratizace, který následně otevřel cestu ke svržení totalitních režimů ve střední a východní Evropě v roce 1989. (Wegs–Ladrech 2002, Judt 2008, Durman 1998, Hobsbawm 2010)

¹ Tomuto rozsáhlému plánu financování poválečné Evropy předcházela Trumanova doktrína (1947), která poskytovala americké finanční prostředky Řecku a Turecku – více viz Koura 2013.

² Konflikt mezi Egyptem a Sýrií (vyzbrojenými Sovětským svazem) a Izraelem (podporovaným USA) v roce 1973.

Choreografické odkazy na politické události

Zmíněné politické dění a vojenské konflikty se staly častými náměty děl choreografů ve sledovaném období, zejména německých představitelů výrazového tance a jejich následovníků. Napětí mezi Sovětským svazem a Spojenými státy bylo tématem, které zpracovala Pina Bauschová³ ve svém díle *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (Na hoře byl slyšet křik, 1984). Autorka se inspirovala neustále přítomnou hrozbou atomové války,⁴ jež sužovala tehdejší společnost od amerického útoku na japonská města Hirošimu a Nagasaki v roce 1945. Tyto obavy ještě zesílily v období takzvané karibské (známé též jako kubánské) krize na počátku šedesátých let.⁵ O generaci starší Dore Hoyerová⁶ ale už v roce 1967 vytvořila taneční kus zabývající se konfliktem mezi Východem a Západem, konkrétně šlo o inscenaci s příznačným názvem *Vietnam* (1967).⁷ Inspirace jistě nebyla náhodná, jedním z hlavních zdrojů celé její tvorby byla nespravedlnost ve společnosti. (Klimczyk 2010: 87) Obdobný obsah spolu s kritikou imperialismu zvolil i rakouský tvůrce působící v Německu Johann Kresnik⁸ ve dvou svých titulech: první nese název *Kriegsanleitung für jedermann* (Návod na válku pro každého, 1970) a druhý *PIGasUS* (1970) – v programu k tomuto kusu poprvé použil slogan „Ballett kann kämpfen.“ (Balet může bojovat.).⁹ (Enzelberger 2015: 8) Kresnik také uvedl choreografii *Paradies?* (Ráj?, 1968), pro niž se inspiroval protestními událostmi z roku 1968. Tvůrčím popudem byl zejména atentát na vedoucí osobnost německé radikální levice Rudiho Dutschkeho, jenž pořádal demonstrace a pochody za občanská práva a proti válce ve Vietnamu.¹⁰ Wojciech Klimczyk (2010: 83) tvrdí, že se jednalo o první inscenaci s politickou tematikou od premiérového uvedení

³ Pina Bauschová (1940–2009). („Zemřela Pina Bausch“ 2009)

⁴ Nutno podotknout, že český choreograf Luboš Ogoun vytvořil dílo na stejné téma *Hirošima* (1963). V hlavním textu jej neuvádím proto, že se nachází mimo sledované období i geografické vymezení (československá premiéra se uskutečnila v Brně, světová premiéra pak o rok dříve v Maďarsku v choreografii Imreho Ecka). (Brodská – Vašut 2004: 70–72)

⁵ Střet mezi USA a SSSR, jehož rozřešení vedlo k odvrácení atomového konfliktu – více viz Veber 2012.

⁶ Dore Hoyerová (1911–1967). (Müller 2004: 393)

⁷ K zájmu o téma války ve Vietnamu mohla přispět také její účast na American Dance Festival, pořádaném Connecticut College, kde vystoupila 18. srpna 1967. (Chujoy – Manchester 1967: 478) V americké společnosti byl tento konflikt velmi aktuálním dobovým tématem.

⁸ Johann Kresnik (1939). (Koegler 2004: 59)

⁹ To ilustrují i Kresnikova slova v rozhovoru pro *Ballett International* z roku 1985: „Ballet should not be passive, it should be aggressive and capable of stimulating.“ (Langer 1985: 8) A dále pak jeho popis situace, když uvedl *PIGasUS* v berlínské Deutsche Oper: „Certain law-abiding citizens in the front rows didn't like the political drift, and there was such an uproar that the police had to be called in.“ (Langer 1985: 8)

¹⁰ Zájem o taková témata vzešel zřejmě od jeho americké manželky Ekkehard Krippendorfové. (Wegs – Ladrech 2002: 222) Studentské protesty v Německu se zároveň obrátily proti konzervativnímu vydavatelství Axela Springera, které ve svých periodikách ostře napadalo jejich vůdce včetně Rudiho Dutschkeho. Atentát, při kterém byl vážně zraněn a následně trpěl epilepsií, jež se stala o jedenáct let později příčinou jeho smrti, vyprovokoval další vlnu protestů proti nakladatelství a útoku na jeho distribuční síť. (Wegs – Ladrech 2002: 222–223 – zde je nutno upozornit na faktickou nepřesnost autorů, kteří tvrdí, že Dutschke po atentátu zemřel)

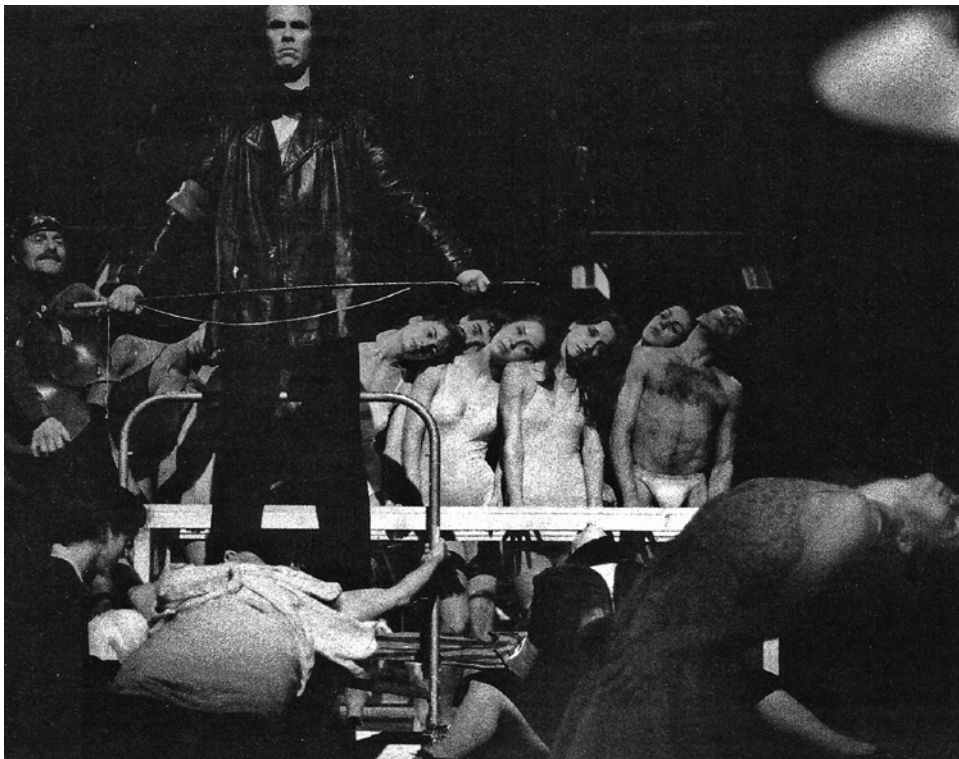


Sylvia Plath (1985), choreografie Johann Kresnik, na fotografii v popředí Kate Antrobusová, foto Manfred Zentsch

Zeleného stolu Kurta Joosse v roce 1932. Kresnik se i později vrátil k inscenování příběhů ze života reálných historických postav, a to například v pracích *Sylvia Plath* (1985), *Pasolini* (1986) a *Ulrike Meinhof* (1990). V prvním se nechal inspirovat příběhem Sylvie Plathové, americké básničky, konkrétně jejím bojem za zlepšení sociálního postavení ženy v americké společnosti padesátých let. (Servos 1985a: 32–36, Langer 1985: 8, Servos 1986: 30) Námětem druhého kusu byl život a smrt kontroverzní osobnosti, filmového režiséra a levicového politika s homosexuální orientací Piera Paola Pasoliniho. (Servos 1986: 30) Ve třetím díle zobrazil členku radikální teroristické skupiny *Frakce Rudé armády*, která se pomocí násilí snažila prosadit změny vládnoucího režimu.¹¹ (Klimczyk 2010: 83–84) Ke zmíněným produkcím a jejich předlohám je nutno podotknout, že Kresnikova tvorba byla výrazně ovlivněna jeho levicovým smýšlením.¹²

¹¹ Za své činy byla nakonec uvězněna a podle oficiálních údajů spáchala sebevraždu oběšením v roce 1976. O to, zda se skutečně jednalo o sebevraždu, nebo o vraždu na zakázku, se dodnes vedou spory. (více viz Daňková 2006)

¹² „I became politically engaged while still a youth. I learned a lot from my father who was murdered by partisans and from my stepfather who was an active Communist in Austria. Later on I made the acquaintance of Ernst Bloch in Cologne. He had a very great influence on me with his Marxist idealistic philosophy and

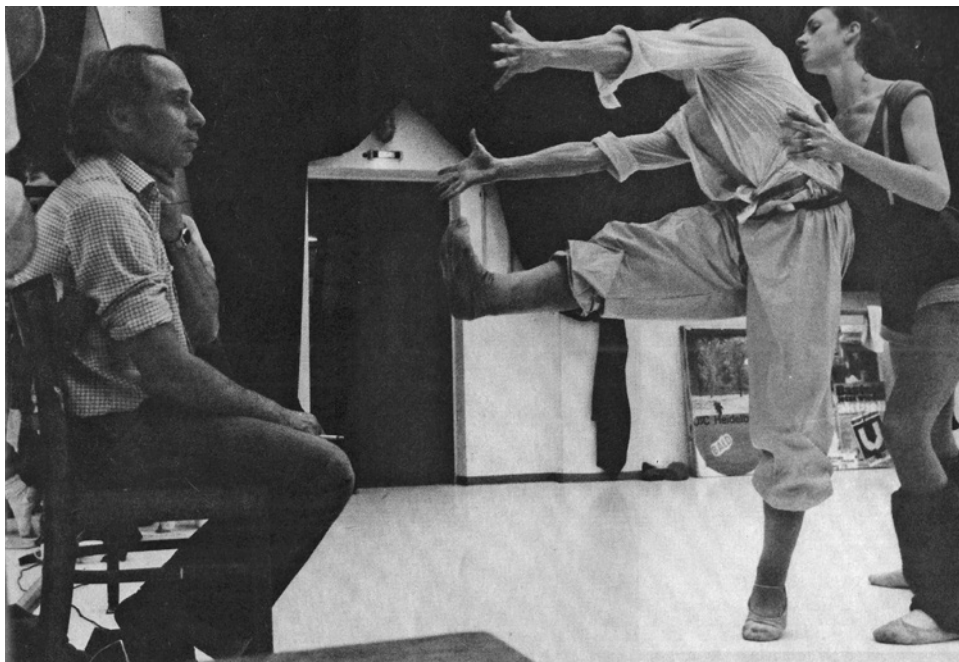


Familiendialog (1980), choreografie Johann Kresnik, foto *Ballet International*

Kresnik dále uvedl titul *Familiendialog* (Rodinný dialog, 1980), ve kterém poukázal na fašismus a jeho represivní tendence, konkrétně vyobrazil situaci rodiny sužované strachem z vládnoucího režimu. (Klimczyk 2010: 84) Obdobným tématem se zabývala i další německá choreografka Reinhild Hoffmannová¹³ v inscenaci *Könige und Königinnen* (Králové a královny, 1983). Jejím prostřednictvím kritizovala moc autoritářských režimů a násilné utlačování lidí, zobrazila také pocity strachu a beznaděje v dané situaci. (Klimczyk 2010: 90) „V novém tanečním kusu Reinhild Hoffmannové není nic jiného k vidění než korunované hlavy a jedna z nich – Sluneční král – je obutá do baletních špiček. Je to připomínka konzervativních hodnot? O tom nemůže být pochyb. (...) Byly i jsou tím, co dělá krále králem: teatrálními symboly moci a majestátnosti, ale také samoty a břemene, jak

his ‚principle of hope‘.“ (Langer 1985: 6) „(...) the turning point for me was Bloch's comment that ‚When you recognize injustice but do nothing about it, simply accept it, then you too are guilty‘. This immediately became basic principle of my life.“ (Tegeder 1989: 18)

¹³ Reinhild Hoffmannová (1943). (Koegler 2004a: 368)



Johann Kresnik (vlevo) na zkoušce, foto Manfred Zentsch, *Ballett International*

je s sebou daný status přináší.“¹⁴ Stejně tak švédský tvůrce Mats Ek¹⁵ ve své *Antigoně* (1979 a 1987 pod názvem *Wie Antigone*, *Jako Antigona*) zobrazil pomocí alegorického příběhu totožný námět, zejména poukazoval na upírání základních práv a svobod. (Garske 1989: 18)

V této tematické lince bychom neměli opomenout *Palermo, Palermo* (1989) Piny Bauschové. Choreografka se v díle vytvořeném na zakázku starosty stejnojmenného města měla inspirovat životem místních lidí. Stejně jako se potýkala Evropa s potížemi vycházejícími z činnosti radikálních skupin, v Itálii byla aktivní mafie, což Bauschová využila jako jeden ze zdrojů pro novou inscenaci. Odkaz na politické dění v mnohem zřetelnější podobě ale můžeme spatřit v úvodní scéně, která evokuje stržení Berlínské zdi coby symbolu studené války, rozdělující německou metropoli ještě měsíc před premiérou.¹⁶ Rozpolcenost tamní společnosti ztvárnil ve svém kuse *Herzlich Willkommen!* (Sr-

¹⁴ „In Reinhold Hoffmann's new dance piece, however are nothing but crowned heads to be seen, and one of them, the „Sun King“, shows up in the pointe shoes of the Danse d'école. Is this a retreat to conservative values? There can be no question of that. (...) They are, as it were, abstractions of what it makes the king a king: theatrical symbols for power and majesty, for loneliness, too, and for the burden which being harnessed to court ceremonial brings.“ (Jochen 1982: 12)

¹⁵ Mats Ek (1945). (Stähle 2004: 500)

¹⁶ Ke stržení Berlínské zdi došlo 9. listopadu 1989, premiéra inscenace *Palermo, Palermo* se konala 17. prosince. 1989.

dečně vítějte, 1986) i Kresnik. Zaměřil se na šok východních Němců při emigraci do západní části města.¹⁷

Němečtí autoři však nebyli jediní, kteří se vyjadřovali k dobovému politickému dění. Příkladem může být Ekova inscenace *Soweto* (1977). Předlohou mu bylo vyvraždění několika stovek Afričanů v ghettu na předměstí Johannesburgu v roce 1976. „*Jednoho dne jsem byl zasažen v ranních novinách fotkami ze Soweta – rozsáhlou předměstskou krajinou a jednotlivými lidmi v různých pozicích, roztroušenými v tom prostoru.*“¹⁸ (Garske 1989: 18) V dalším svém díle *St. George and the Dragon* (Svatý Jiří a drak, 1976) poukázal na kolonizační tendence západoevropských zemí, konkrétně ztvárnil střet industriální společnosti se starou lidovou kulturou třetího světa. (Grau – Jordan 2000: 173) Rovněž americký choreograf působící v Německu John Neumeier¹⁹ zobrazil střet západu a třetího světa (islámu) ve své adaptaci Shakespearova dramatu *Othello* (1985).

Do politických námětů bychom mohli zařadit i produkce pojednávající o lidské víře a náboženství. V roce 1977 uvedl Kresnik inscenaci *Jesus GmbH* (Ježíš, s. r. o.), v níž kritizoval náboženské instituce a faleš křesťanské komunity. (Klimczyk 2010: 83) Choreograf v rozhovoru s Rolandem Langerem (1985: 8) popsal jevištní dění následovně: „Dílo je o sádrové soše Ježíše, která oživne poté, co ji vyhrabou z hromady odpadků. Vydá se pak do Říma navštívit papeže. Ten se objevuje bez své velké svatozáře a nádherného oblečení jako zcela běžný malý byrokrat, který s Ježíšem odmítá mluvit a urputně hledá svou svatozář, až mu ji najde klaun.“²⁰ Francouzský tvůrce Maurice Béjart²¹ v roce 1973 vytvořil kreaci *Golestan ou Le jardin des roses* (Golestan neboli Zahrada růží), která promlouvala o upínání se člověka na symboly nadpozemskosti a věčnosti. (Christout 2008c: 555) Jak sám autor řekl v rozhovoru pro *Ballet International*, obracel se k asijské víře a kultuře ve snaze najít to, co západní civilizace během svého vývoje ztratila – „metafyzické po-
rozumění životu“.²²

¹⁷ „I'm interested in the relationship between the two Germanies. I'd like to show a family who comes to the West, feels the coldness here and suffers as a result from this.“ (Langer 1985: 8)

¹⁸ „And one day I was struck by some pictures in our morning paper of Soweto with a vast suburban moon landscape and single people in different positions in and around the space.“ (Garske 1989: 18) Český překlad části rozhovoru je možné nalézt v Petišková – Vangeli 2005: 158–162.

¹⁹ John Neumeier (1942). (Koegler 2004d: 602).

²⁰ „The piece is about a plaster figure of Jesus which comes alive after being dug out of the rubbish heap and goes to Rome to meet Pope. The latter, bereft of his huge halo and magnificent clothes now appears as ordinary little bureaucrat who refuses to speak to Jesus, running about looking for his halo until finally a clown finds it for him.“ (Langer 1985: 8)

²¹ Maurice Béjart (1927). (Christout 2004: 403)

²² „What I am looking for are things which can help us, things which in my opinion we have lost. The West has made huge progress from a technological, philosophical and rational point of view, but at the same time we have lost any intuitive, religious... in short, any metaphysical understanding of life.“ (Trökes 1985: 12)



Solo mit Sofa (1977), na fotografii autorka choreografie Reinhild Hoffmannová, foto *Ballett International*

K danému tématu se váže i tvorba Carolyn Carlsonové,²³ původem Američanky působící převážně ve Francii, konkrétně tituly *Rituel pour un rêve mort* (Rituál za mrtvý sen, 1972) a *The Year of the Horse* (Rok koně, 1978). (Turnbull 1999: 56, Klimczyk 2010: 99)

Společenské poměry jako téma tanečních děl

Jak jsem již naznačil v druhé kapitole, životní poměry a standardy se v průběhu sedmdesátých let značně proměnily. Tvůrci se k dobové situaci ve společnosti stavěli především kriticky. Tak například Kresnik na konci šedesátých let vytvořil dílo *Susi Cremecheese* (Susi krémový sýr, 1969), které pranýřovalo ve společnosti běžný konzumní styl života²⁴ (Klimczyk 2010: 83), podobně i francouzská choreografka Maguy Marinová²⁵ v inscenaci *Babel Babel* (Babylon Babylon, 1982) s ironií parodovala vzkvétající popkulturu. (Klimczyk 2010: 104, Poesio 2011: 241–242, Kisselgoff 1987a) Další německá představitelka Susanne Linkeová²⁶ ve svém sólovém výstupu *Im Bade wannen* (Cachtat se ve vaně,

²³ Carolyn Carlsonová (1943). (Turnbull 1999: 57)

²⁴ Stejný postoj zaujal i v dalším svém díle *Ausverkauf* (Výprodej, 1984). Děj se odehrával na trhu, který autor parodicky označil anglickým mottem „Be Still and Consume“ (Buď v klidu a konzumuj). (viz recenze Servos 1984a: 32)

²⁵ Maguy Marinová (1951). (Poesio 2011: 244)

²⁶ Susanne Linkeová (1944). (Koegler 2004c: 203)

1980) zobrazila deprimovanou ženu ocitající se v tíživé finanční situaci, ze které nebylo úniku.²⁷ (Iglesias-Breuker 2008: 564)

Tvůrci dále poukazovali na represivní tendence mocenských struktur v tehdejším světě. Reinhild Hoffmannová se zaměřila na boj jedince proti většině, jeho zápas znázornila v díle *Solo mit Sofa* (1977, Sólo s pohovkou) pomocí stahující látky, ze které se snažila vymanit.²⁸ (Klimczyk 2010: 90) Stejně tak další německý autor Gerhard Bohner²⁹ zvolil pro svůj kus *Die Folterungen der Beatrice Cenci* (Mučení Beatrice Cenci, 1971) reálný příběh mladé aristokratky ze šestnáctého století, skrze který poukázal na týrání, krutost a manipulaci jedincem. (Klimczyk 2010: 83) „Kritici [výše zmíněnou produkci – pozn. autora] nazvali ‚první balet krutosti‘.“³⁰ (Servos 1984: 4) I Kresnik téma zpracoval ve své adaptaci dramatické předlohy nesoucí název *Mörder Woyczek* (Vrah Woyczek, 1987). „Heidelberský šéf baletu jako obvykle užívá drastických obrazů. (...) spojuje je, aby vytvořil věrohodnou ilustraci sociální nespravedlnosti a jejích následků. Oba [Woyczek a Marie, hlavní postavy – pozn. autora] jsou tím, co z nich udělali ostatní. Zřídka kdy je dílo ve svém sdělení tak přesné, že se člověk může zbláznit z vlastního osudu, že může doslova zešlehet ze systému hierarchie ve společnosti. Woyczek a Marie jsou pouhými zástupci.“³¹

Kritický postoj k dobové společnosti můžeme spatřit i v díle *Stoolgame* (Hra se stoličkami, 1974) českého choreografa Jiřího Kyliána³² působícího v Nizozemí. Námětem inscenace je stejně jako v případě Hoffmannové boj jednotlivce proti převaze. Inspiračním zdrojem byly nepochybně události pražského jara v roce 1968. „Tento taneční kus pojednává o zranitelnosti a vzdoru, o samotě přinášející s sebou nerovný boj. (...) Stal se markantním

²⁷ Linke v rozhovoru s Birgit Kirchner odpověděla na otázku, zda si dokáže představit, že by vytvořila politicky angažované dílo: „In human context yes. Politics, political ambitions, for me that's really impossible. But as soon as there's more than one person is where politics begin. To that extent, I can also produce political ballet. But I would tend rather towards the subject of ‚death‘ – dying death, corruption – instead of taking up concrete political subjects.“ (Kirchner 1983: 26)

²⁸ „Slowly the dancer slides from her position on the sofa onto the floor, inches forward toward the audience, her dress straightening itself en route. It becomes apparent that dress and sofa cover are one and the same. The dancer throws herself into the resistant material and stands up. The material billows up and pulls the dancer back inside. She rolls herself up in it and falls back onto the sofa. The point of departure, the sofa, is a part of herself.“ (Müller 1983: 14)

²⁹ Gerhard Bohner (1936–1992). (Klimczyk 2010: 85–87, „Gerhard Bohner“ 1992)

³⁰ Ale jak sám Bohner v rozhovoru s Norbertem Servosem tvrdí, jeho záměrem nebylo tvořit politicky angažovaná díla: „I have frequently experienced dance theatre as something very political, but I see no necessity in adopting political themes. I'm more interested in the processes that go on within the pieces, within the people.“ (Servos 1984: 4)

³¹ „As usual, Heidelberg's ballet director again uses drastic images. (...) he joins them together to form lively illustration of social injustice and its consequences. (...) Both [hlavní postavy Woyczek a Marie – pozn. autora] are what others have made of them. Seldom has a production presented more forcefully that one can go mad in one's own fate, but that one can literally be driven insane by the system of hierarchy. Woyczek and Marie are just representatives.“ (Servos 1987: 16–18)

³² Jiří Kylián (1947). (Utrecht 2004: 81–82)



Say Bye Bye (1980), choreografie William Forsythe, foto Gert Weigelt, *Ballett International*

předobrazem abstraktně-symbolického stylu, v němž Kylián kombinuje svou politickou angažovanost s otázkami všeobecně existenciálního druhu.“ (Lanzová 2011: 22) Podobné téma si pro svůj titul *Insurrection* (Vzpoula, 1989) vybrala i francouzská choreografka Odile Dubocová.³³ (Klimczyk 2010: 121)

Mnohdy autoři také poukazovali na pocity osamění, odcizení jedince a existenční úzkosti. Příkladem může být Bějartův *Notre Faust* (Náš Faust, 1975) nebo kreace *Chant du compagnon errant* (Píseň potulného tovaryše, 1971) inspirovaná životem tanečníka Rudolfa Nurejeva.³⁴ (Christout 2008a: 540, Christout 2008b: 509) Dále pak kus *Say Bye, Bye* (Řekni nashle, nashle, 1980) amerického tvůrce působícího převážně v Německu Williama Forsytha,³⁵ v němž upozornil na lidskou agresivitu a kritizoval dobové společenské struktury.³⁶ (Kisselgoff 1982) Pina Bauschová v některých svých pracích odkazovala na totéž; v *Aktionen für Tänzer* (Akce pro tanečníky, 1976) skrze příběh ženy připoutané k nemocniční posteli, jež se sama nemůže hýbat a interagovat s ostatními, kteří si ji

³³ Odile Dubocová (1941–2010). (Le Moal 2008a: 136, Boisseau 2010)

³⁴ Rudolf Nurejev (1938–1993), původem ruský tanečník, choreograf, pedagog a šéf baletu. (Daniel 2004: 4)

³⁵ William Forsythe (1949). (Koeigler 2004b: 51)

³⁶ „In a program note filled with modish and suitable irony, Mr. Forsythe suggests he is merely doing disposable reportage – transmitting information about aggression and about structures in our society.“ (Kisselgoff 1982)



Café Müller (1978), na fotografii v popředí autorka choreografie Pina Bauschová, foto Gert Weigelt, *Ballett International*

nevšímají. (Iglesias-Breuker 2008a: 472) Na tyto pocity se také zaměřila ve známém díle *Café Müller* (Kavárna Müller, 1978). „Je to zoufalá výpověď o lidské samotě, o neschopnosti navázat kontakt s druhými lidmi, o nemožnosti najít u druhého pochopení a pomoc.“ (Beková 1988: 5) I Marinová se ve svých produkcích *La Jeune Fille et la Mort* (Mladá dívka a smrt, 1979) a *May B*³⁷ (1981) věnovala témuž; druhá z nich byla inspirována životem i dílem Samuela Becketta. (Poesio 2011: 241)

Diskutovaným námětem se stala i lidská komunikace, její nejednoznačnost a vzájemné neporozumění. Tím se zabýval francouzský tvůrce Philippe Decouflé³⁸ v dílech *Caramba* (Sakra, 1986) a *Codex* (Kodex, 1987). (Rowel 2011: 141, Klimczyk 2010: 109) Přesáhne-li časově vymezený rámec, paralelu můžeme spatřit i v choreografii *Alie/n A(c)tion* (1992) Williama Forsytha. Autor promlouvá o technologickém pokroku lidstva a jeho negativním dopadu na naši civilizaci, projevujícím se odosobněním a nepochopením. Tanec v jeho kusu hraje roli jediného zbylého pojítka mezi lidmi. (Hernandez 2008: 474) Podobný námět nalezneme i v choreografii *La Chute d'Icare* (Ikarův pád, 1989) belgického tvůrce Frédéric Flamanda.³⁹ (Klimczyk 2010: 126)

³⁷ Název je možné přeložit několika způsoby, proto jej nechávám v původním znění.

³⁸ Philippe Decouflé (1961). (Rowel 2011: 141)

³⁹ Frédéric Flamand (1946). (Le Moal – Adolphe 2008b: 160)

Někteří autoři se věnovali i dobovému postavení ženy. Kromě tvorby Piny Bauschové, již se podrobně věnuji v následující kapitole, se genderovými otázkami zabývala Belgičanka Anne Teresa de Keersmaekero⁴⁰ ve svých raných titulech *Rosas danst Rosas* (Rosas tančí Rosas, 1983), *Elena's Aria* (Elenina árie, 1984), *Stella* (1990) a *Achterland* (Zázemí, 1990). (Genter 2011: 130–133) Obdobně i její britská kolegyně Siobhan Daviesová⁴¹ v inscenaci *Then You Can Only Sing* (Pak můžeš jen zpívat, 1978). (Jordan – Whatley 2011: 116) Marinová poukázala na stinné stránky společenského postavení ženy v díle *Leçons de Ténèbres* (Lekce temnoty, 1987), konkrétně na násilí a ponižování, se kterým se musí potýkat. (Klimczyk 2010: 104, Kisselgoff 1987)

Mezilidské vztahy

Problematicku mezilidských vztahů tvůrci sledovaného období nahlíželi z různých úhlů pohledu, nejčastěji se zabývali vzájemnými poměry i střety mezi světy mužů a žen. Tento námět se line zejména tvorbou Bauschové. „Jako skrze lupu Pina Bauschová neustále zkoumá vztah mezi muži a ženami, konkrétně nedostatek partnerského porozumění, něhy a blízkosti, ale nikdy neredukuje tento zápas o lásku a štěstí – o něž bojuje někdy tiše a se zaťatými zuby, jindy vzdoruje při plné hlasitosti – na uhlazený boj mezi pohlavími.“⁴² V první řadě to byla její verze *Svěcení jara* (1975); „V podstatě zachovává původní libreto, ve kterém zvýrazňuje motiv nepřekonatelného rozporu mezi muži a ženami – ženy jsou ovládány silou mužů a nemohou se jí bránit.“ (Beková 1988: 5) Dále pak její choreografie *Blaubart* (Modrovous, 1977) zobrazující boj pohlaví, snahu vzájemně si porozumět a zároveň neschopnost opravdového sblížení, ale i strach ze sdílení přílišné intimity. (Brodská, s. n.) Povrchnosti a neupřímnosti lidských vztahů se věnovala v další své práci s názvem *Kontakthof* (Seznamka,⁴³ 1978). (Le Moal 2008: 576) Bauschová se zaměřila i na téma partnerského souznění v díle *Tanzabend I.* (Taneční večer I., 1982); „Láska je klíčovým slovem této nejnovější, dvouapůlhodinové expedice do vnitřních světů tužeb (...). ‚Láska je silná jako smrt; žárlivost je krutá jako hrob‘ – tato fráze z Písně písní by mohla posloužit jako krédo pro nové dílo, které se méně věnuje každodenním problémům štěstí každého z nás a více poukazuje na zjevnou transcendentální sílu lásky.“⁴⁴ Námětem její další

⁴⁰ Anne Teresa de Keersmaekero (1960). (Genter 2011: 136)

⁴¹ Siobhan Daviesová (1950). (Jordan – Whatley 2011: 121)

⁴² „As if with a magnifying glass, Pina Bausch continually examines male-female relationships, the lack of partnership, of tenderness, of closeness between them, but never reduces this battle for love and happiness – sometimes fought silently and with clenched teeth, sometimes defiantly at full volume – to a slick battle-of-sexes formula.“ (Servos 1984b: 38)

⁴³ Místo, kam lidé přicházejí, aby se seznámili.

⁴⁴ „Love is the key word of this newest 2 ½ hour expedition into the inner world of desires (...). (...) ‚For love is strong as death; jealousy is cruel as the grave‘ – this line from the Song of Songs could serve as credo for this new piece, which stresses less the everyday problems with individual happiness than the apparently all-transcending power of love.“ (Servos 1983: 19)

inscenace *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger* (Sedm smrtelných hříchů maloměstšáků, 1976) se stala žena ztrácející jakoukoliv naději na vlastní seberealizaci v mužském kapitalistickém světě. (Iglesias-Breuker 2008b: 649) I Susanne Linkeová kritizovala onen boj mezi muži a ženami v díle *Frauenballett* (Ženský balet, 1981). (Klimczyk 2010: 88) William Forsythe uvedl v roce 1979 choreografii *Love Songs* (Milostné písně) za doprovodu písní Arethy Fanklinové a Dionne Warwickové. V té zobrazil surový souboj mezi zástupci obou pohlaví: „[Forsythe] plní jeviště postavami, které vyjadřují svou lásku skrze nenávisť a jež dávají průchod svému hněvu, frustraci a zoufalství. (...) *Love Songs* je o zuřivém běsnění žen směřovaném na neviditelné muže.“⁴⁵

Kritický tón obsahuje i dobová tvorba věnující se tématu rodiny a každodenních složitých situací i neshod, kupříkladu dvě práce Reinhild Hoffmannové *Hochzeit* (Svatba, 1979) a *Unkrautgarten* (Zaplevelená zahrada, 1980). (Klimczyk 2010: 91) „Úporné nacvičování vzorců chování tak, aby vyhovovaly společenským konvencím (...). Například v *Zaplevelené zahradě*: dívka zvědavě prozkoumává svět kolem sebe, mimo svůj běžný okruh dětských zkušeností, hravě balancující na hraně se snovým světem volnosti a štěstí. Matka ji zvedne a přenesení zpět na její předurčené místo, na židli. Vnější se tak zdá jako nebezpečné. Jakmile vyroste, dcera se již neodvažuje pouštět se do požadované autonomie, s úzkostí se zdržuje v bezpečí své židle. Zkrocení bylo úspěšné, externí bariéra se stala bariérou interní.“⁴⁶

Do tohoto tematického okruhu bychom mohli zařadit i titul Matse Eka *Bernardas Hus* (*Dům Bernardy Alby*) z roku 1978. Jak sám tvůrce tvrdí, jedná se o „jinotaj o útisku v rodině“.⁴⁷

Tabuizovaná témata

Ve sledovaném období se dále objevují náměty, které byly do té doby ve společnosti spíše tabu. Tak například Johann Kresnik vytvořil v roce 1971 dílo *Schwanensee AG* (Labutí jezero a. s.), v němž kritizoval nejen zkostnatělost klasické baletní tradice, ale poukázal i na rasismus skrze obsazení jednotlivých rolí – symbol dobrého rozhodnutí ztělesňovala bílá tanečnice, kdežto symbolem smilstva se stala afroamerická tanečnice. Jeho

⁴⁵ „Mr. Forsythe does not illustrate their songs. But he fills the stage with characters who express their love through hate, who vent their anger, frustration and desperation (...). Most often, ‘Love Songs’ is about the rage of women directed at invisible men.“ (Kisselgoff 1983)

⁴⁶ „The drilling of behavioral forms, being squeezed into conventions, (...). Take, for instance, *Weed Garden*: the girl ingeniously researches the world outside her circle of childish experience, balancing playfully on the edge of the dream world of freedom and happiness. The mother picks her up and brings her back to the predetermined spot, a char. The external appears as danger. Once grown up, the daughter no longer dares venture into the autonomy now demanded, clinging anxiously to the security of her chair. The taming was successful, the external barrier made internal.“ (Müller 1983: 13)

⁴⁷ „One can say *The House of Bernarda Alba* is about repression in the family. You may read it as an allegory.“ (Garske 1989: 18)



Endstation Sehnsucht (1983), choreografie John Neumeier, na fotografii Richard Cragun, foto Michael Dannenmann, Ballett International

zpracování známého baletního kusu bylo velmi osobité, kromě odkazů na rasismus se v něm objevila i další témata: válka, terorismus, prostituce či manipulace (české libreto je dostupné v Brodská – Vašut 2004: 91). (Klimczyk 2010: 83)

Dále to bylo dobově aktuální společenské téma nově objevené (na počátku osmdesátých let), sexuálně přenosné nemoci AIDS, která byla často spojována s homosexuální komunitou. Lloyd Newson,⁴⁸ původem australský choreograf působící ve Velké Británii, se těmto námětům věnoval v inscenacích *My Sex, Our Dance* (Moje pohlaví, náš tanec, 1986) a *Dead Dream of Monochrome Man* (Mrtvý sen jednobarevného muže, 1988). Druhý zmíněný titul byl inspirován skutečným příběhem sériového vraha Dennise Nilseena, který mezi lety 1978–1983 znásilnil a zabil dvanáct mužů. (Petišková – Vangeli 2005: 186–191, Leask 2011: 297–301) Do této kategorie bychom mohli zařadit také kus *Endstation Sehnsucht* (Tramvaj do stanice Touha, 1983) Johna Neumeiera. Dílo zabývající se tématy jako homosexualita, intriky, násilí a sex bylo inspirováno stejnojmenným dramatem Tennesseeho Williamse. (Boenisch 2008: 674) Námět menšinové sexuální orientace zobrazil i v adaptaci baletu *Labutí jezero Illusionen – wie Schwanensee* (Iluze – jako Labutí jezero, 1976), v níž propojil tradiční příběh s historickou postavou krále Ludvíka II. Bavorského a jeho skrývanou homosexuální orientací. (Boenisch 2008a: 578) Erotické, sexuální i násilné motivy zpracovával ve svých dílech i francouzský choreograf s italskými

⁴⁸ Lloyd Newson (1957, není přesně známo). (Petišková – Vangeli 2005: 186–191, Leask 2011: 297–301)



Giselle (1982), choreografie Mats Ek, na fotografii Luc Bouy, Ana Laguna, *Ballett International*

kořeny Jean-Claude Gallotta,⁴⁹ tak například v produkcích *Les Aventures d'Ivan Vaffan* (Dobrodružství Ivana Vaffana, 1984), *Les Louves et Pandora* (Vlčice a Pandora, 1986) a *Docteur Labus* (Doktor Labus, 1988).⁵⁰ (Turnbull 1999a: 116, Brunel 2004: 78–79) Obdobně se jimi zabývala i jeho krajanka Marinová v díle *Hymen* (Panenská blána, 1984), což ilustrují slova kritika Norberta Servose interpretující její náhled na vývoj pojetí vnímání lidského těla a sexuality: „Na počátku byl bezstarostný sex. Ten byl ubit lidskou kulturou, která byla nepřátelská k chlípným nutkáním.“⁵¹

Francouzský choreograf s albánskými kořeny Angelin Preljocaj⁵² se nechal inspirovat světem omamných látek – předlohou mu bylo Shakespearovo drama *Romeo a Julie* (1990), ve kterém z Monteků a Kapuletů udělal zápasící drogové kartely. (Burt 2011: 325) Podobně Mats Ek přinesl na jeviště vlastní adaptaci slavného baletu *Giselle* (1982), v níž mimo jiné odkryl do té doby skryté prostředí i praktiky ústavů pro duševně choré.⁵³ (Poesio 2011a: 144–148, Kisselgoff 1982a)

⁴⁹ Jean-Claude Gallotta (1950). (Turnbull 1999a: 117)

⁵⁰ Ke Gallottovu zpracování politických, sociálních a erotických námětů více v rozhovoru s Rolfem Garskem pro časopis *Ballett International*. (Garske 1985: 14–17)

⁵¹ „In the beginning was carefree sex. It was killed off by a culture hostile to lustful urges.“ (Servos 1985: 26)

⁵² Angelin Preljocaj (1957). (Burt 2011: 327)

⁵³ Pozoruhodné je i netradiční pojetí rolí, jak o tom mluví sám choreograf v rozhovoru pro *Ballett International* – viz Tegeder, Ulrich (1983), Create Characters, Special People..., *Ballett International*, 6 (5), s. 10–20.

Do tabuizovaných námětů bychom mohli zařadit i kus Reinhild Hoffmannové *Callas* (1984). Autorka se inspirovala příběhem slavné řecké sopranistky Marie Callasové. Chtěla poukázat na mýtus umělce: na fascinaci kultem hvězdy na jedné straně a na problematický, často finančně velmi nesnadný život umělce na straně druhé. (Scheier 1983: 44, Klimczyk 2010: 91)

Závěrem

Je patrné, že umělci sedmdesátých a osmdesátých let nebyli k dobovému společenskému dění neteční. Ačkoliv tvorba na témata politická, případně válečná, se stala charakteristickým rysem tohoto období, nepřehlédnutelná jsou také díla věnující se mezilidským vztahům a pocitům odcizení v moderní době. Zároveň si můžeme povšimnout, že zdaleka nejaktivnější byli choreografové působící na německé taneční scéně. Ti vytvořili díla, která dnes považujeme za zcela stěžejní (například *Café Müller* Piny Bauschové nebo *Othello* Johna Neumeiera). Podrobnější studium užší souvislosti se společenskými poměry doby či německou koncepcí divadla jako takového se nabízí jako téma pro další studium.

Právě budoucnost Německa po druhé světové válce byla jedním ze zdrojů neshod nejen mezi SSSR a USA, ale také mezi USA a Francií. Německo bylo po tomto konfliktu zbaveno jakékoliv vojenské síly. Američtí spojenci však usilovali o uvolnění restrikcí, aby se země mohla bránit případnému útoku z Východu a nestala se tak snadnou kořistí expanzivní politiky sovětského bloku. Francouzští státníci se zprvu stavěli proti tomuto plánu, jelikož mohl ohrozit jejich výsadní postavení v Evropě. Sovětský svaz v reakci na vstup Německa do mezinárodní organizace NATO vytvořil vojenský pakt Varšavská smlouva.

Německou společnost však sužoval jeden zásadní problém, který se definitivně podařilo překonat až v roce 1990 – území bylo rozděleno do čtyř okupačních zón mezi SSSR, USA, Francií a Velkou Británií. USA, Británie a později i Francie se připojily k myšlence silného německého státu, kdežto sovětský blok se obával jeho opětovného zotavení. Pocit nejednotnosti a odtržení pak završila stavba Berlínské zdi, symbolu studené války, na počátku šedesátých let. Pokud se do té doby zdálo rozdělení spíše politické, tehdy získalo skutečné, hmatatelné hranice. Rozpolcená společnost tak byla s největší pravděpodobností jedním z hlavních zdrojů témat pro tvorbu tanečních umělců. (Wegs – Ladrech 2002, Judt 2008, Müller – Vollrath – Krieger 1995) To ilustrují i závěrečná slova z recenze německého kritika Jochena Schmidta na Kresnikovo *Herzlich Willkommen!*: „Příběh kulturního, společenského a politického šoku, který si mohou prožít emigranti přecházející ze socialistického do kapitalistického Německa, tu zobrazen není. Něco takového zobrazit v tanci zřejmě ani není možné. Na otázku, jak zatančit rozdělení Německa, existuje pouze jediná odpověď: raději vůbec.“⁵⁴

⁵⁴ „But the story of the cultural, social and political shock that many emigrants from the socialist to the capitalist Germany receive is not staged here. It is probably not even possible to portray it in dance. To the question, how does one dance the German division, there is probably only one answer: at best not at all.“ (Schmidt 1986: 76)

Bibliografie

- Beková, Dorota. „Taneční divadlo Piny Bauschové“. *Taneční listy*. 1988, roč. 26, č. 1, s. 5–6.
- Boenisch, Peter. „Un tramway nommé Désir“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008, s. 674.
- Týž. „Illusionen – wie Schwanensee“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008a, s. 578.
- Bohlin, Peter. „Shaking off Tradition“. *Ballett International*. 1988, roč. 11, č. 4, s. 32–34.
- Boisseau, Rosita. „Odile Duboc, chorégraphe“ [online]. *Le Monde*. 7. 5. 2010 [cit. 29. 10. 2017]. Dostupné z: http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2010/05/07/odile-duboc-choreographe_1348113_3382.html.
- Brodská, Božena. *Pina Bausch* [nepublikovaný materiál].
- Brodská, Božena – Vašut, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004.
- Brunel, Lise. „France: Modern Dance since 1970“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 2004, s. 77–80.
- Burt, Ramsay. „Angelin Preljocaj“. In: Bremser, Martha – Sanders, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 2011 [1. vyd. 1999], s. 322–329.
- Craine, Debra – Mackrell, Judith (eds.). *The Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 502 s.
- Daniel, David. „Nureyev, Rudolf“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 5. New York: Oxford University Press, 2004, s. 4–9.
- Daňková, Šárka. *RAF – Frakce Rudé armády: tři generace teroristů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Knižnice Dějin a současnosti, 2006.
- Durman, Karel. *Útěk od praporů*. Praha: Karolinum, 1998.
- Enzelberger, Genia. *Das „Choreographische Theater“ von Johann Kresnik als „Theater der Szenographie“*. Disertační práce. Vídeň: Universität Wien, 2015.
- Garske, Rolf. „Searching for a New Complexity: Interview with Mats Ek“. In: *Ballett International*. 1989, roč. 12, č. 3, s. 17–21.
- Týž. „Dance Creates its Own Handwriting“. *Ballett International*. 1985, roč. 8, č. 1, s. 14–17.
- Genter, Sandra. „Anne Teresa de Keersmaeker“. In: Bremser, Martha – Sanders, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 2011, [1. vyd. 1999], s. 130–137.
- mip. „Gerhard Bohner“ [online]. *Der Spiegel*. 20. 7. 1992 [cit. 25. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9282267.html>
- Grau, Andrée – Jordan, Stephanie. *Europe dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity*. New York: Routledge, 2000.
- Hernandez, Brigitte. „ALIE/N A(C)TION“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*, Paris: Larousse, 2008, s. 474.
- Hobsbawm, Eric. *Věk extrémů: Krátké dějiny 20. století 1914–1991*. Praha: Argo, 2010.
- Holeňová, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- Christout, Marie-Françoise. „Béjart, Maurice“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4. New York: Oxford University Press, 2004, s. 403–407.
- Táž. „Notre Faust“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008a, s. 540.
- Táž. „Chant du compagnon errant“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008b, s. 509.
- Táž. „Golestan ou le Jardin des Roses“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008c, s. 555.
- Chujoy, Anatole – Manchester, P. W. (eds.). „Hoyer, Dore“. In: Titíž. *The Dance Encyclopedia*. New York: Simon and Schuster New York, 1967, s. 477–488.
- Iglesias-Breuker, Marilén. „Im Bade wannen“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008, s. 564.

- Táž. „Aktionen für Tänzer“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008a, s. 472.
- Táž. „Sept Péchés capitaux (les)“. In: Le Moal, Philippe (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008b, s. 649.
- Jordan, Stephanie – Whatley, Sarah. „Siobhan Davies“. In: Bremser, Martha – Sanders, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, [1. vyd. 1999], 2011, s. 114–123.
- Judt, Tony. *Poválečná Evropa: historie po roce 1945*. Praha: Slovart, 2008.
- Kirchner, Birgit. „Dancing Really Does Make Sense“. *Ballett International*. 1983, roč. 6, č. 12, s. 22–32.
- Kisselgoff, Anna. „Ballet: New works from the Dutch“ [online]. *The New York Times*. 22. 7. 1982 [cit. 28. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1982/07/22/arts/ballet-new-works-from-the-dutch.html>.
- Táž. „Ballet: Cullberg ‚Giselle‘“ [online]. *The New York Times*. 10. 11. 1982a [cit. 30. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1982/11/10/arts/ballet-cullberg-giselle.html>.
- Táž. „Ballet: Joffrey in a Forsythe premiere“ [online]. *The New York Times*. 21. 10. 1983 [cit. 28. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1983/10/21/arts/ballet-joffrey-in-a-forsythe-premiere.html>.
- Táž. „Dance: ‚Lecons de tenebres‘ in Paris“ [online]. *The New York Times*. 13. 5. 1987 [cit. 30. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1987/05/13/arts/dance-lecons-de-tenebres-in-paris.html>.
- Táž. „Dance: Maguy Marin’s ‚Babel Babel‘“ [online]. *The New York Times*. 21. 10. 1987a [cit. 11. 11. 2017]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1987/10/21/arts/dance-maguy-marin-s-babel-babel.html>.
- Klett, Renate. „Theater der schreienden Bilder“ [online]. *Der Spiegel*. 21. 10. 1983 [cit. 8. 11. 2017]. Dostupné z: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13503189.html>.
- Klimczyk, Wojciech. *Wizjonerzy ciała: panorama współczesnego teatru tańca*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- Koegler, Horst (ed.). *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. New York: Oxford University Press, 1987 [1. vyd. 1972].
- Týž. „Kresnik, Johann“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4. New York: Oxford University Press, 2004, s. 59–60.
- Týž. „Hoffmann, Reinhild“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4. New York: Oxford University Press, 2004a, s. 368.
- Týž. „Forsythe, William“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 2004b, s. 51–53.
- Týž. „Linke, Susanne“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4. New York: Oxford University Press, 2004c, s. 368.
- Týž. „Neumeier, John“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4. New York: Oxford University Press 2004d, s. 602–604.
- Koura, Jan. *Zápas o východní Středomoří: Zahraniční politika Spojených států amerických vůči Řecku a Turecku v letech 1945–1953*. Praha: Filozofická fakulta UK v Praze, 2013.
- Langer, Roland. „Politician of Dance“. *Ballet International*. 1985, roč. 8, č. 5, s. 6–12.
- Lanzová, Isabelle. „Zahrada s tisíci květy: Jiří Kylián a prvních dvacet let v Nizozemském tanečním divadle“. In: Gremlicová, Dorota – Táž – Němečková, Elvíra – Vašek, Roman. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2011, s. 10–94.
- Leask, Josephine. „Lloyd Newson“. In: Bremser, Martha – Sanders, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 2011, [1. vyd. 1999], s. 240–245.
- Le Moal, Philippe. „Kontakthof“. In: Týž (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008, s. 576.
- Týž. „Duboc Odile“. In: Týž (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008a, s. 136.
- Týž – Adolphe, Jean-Marc. „Flamand Frédéric“. In: Týž (ed.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008b, s. 160.
- Müller, Helmut M. – Vollrath, Hanna – Krieger, Karl-Friedrich. *Dějiny Německa*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995.
- Müller, Hedwig. „The Path is the Goal“. *Ballett International*. 1983, roč. 6, č. 4, s. 10–20.
- Týž. „Hoyer, Dore“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 2004, s. 393.

- Petišková, Ladislava – Vangeli, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. Století*. Praha: Konzervatoř Duncan centre, 2005.
- Poesio, Giannandrea. „Maguy Marin“. In: Bremser, Martha – Sanders, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 2011, [1. vyd. 1999], s. 240–245.
- Týž. „Mats Ek“. In: Bremser, Martha – Sanders, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 2011a, [1. vyd. 1999], s. 144–150.
- Rowell, Bonnie. „Philippe Decouflé“. In: Bremser, Martha – Sanders, Lorna (eds.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 2011, [1. vyd. 1999], s. 137–144.
- Servos, Norbert. „Love is Strong as Death“. *Ballett International*. 1983, roč. 6, č. 2, s. 16–19.
- Týž. „Everything's in Motion“. *Ballett International*. 1984, roč. 7, č. 11, s. 4–8.
- Týž. „The Power of the Market: Johann Kresnik's Choreographic Finale in Heidelberg“. *Ballett International*. 1984a, roč. 7, č. 3, s. 32–34.
- Týž. „Painful Clarity: A new look at old works by Pina Bausch“. *Ballett International*. 1984b, roč. 7, č. 2, s. 38–39.
- Týž. „Vintage Avant-garde: Maguy Marin's latest creation ‚Hymen‘ in Paris“. *Ballet International*. 1985, roč. 8, č. 1, s. 26–27.
- Týž. „The Other Side of Happiness: The Life and Death of Writer Sylvia Plath as ‚Choreographical Theatre‘ in Heidelberg“. *Ballett International*. 1985a, roč. 8, č. 4, s. 32–36.
- Týž. „End of a Dream“. *Ballett International*. 1986, roč. 9, č. 5, s. 30–32.
- Týž. „Man Without Qualities: Kresnik's ‚Mörder Woyczek‘“. *Ballett International*. 1987, roč. 10, č. 5, s. 16–18.
- Týž. „Sad Beautiful Parties“. *Ballett International*. 1985b, roč. 9, č. 6–7, s. 34–36.
- Scheier, Helmut. „Reinhild Hoffmann's ‚Callas‘ in Bremen“. *Ballett International*. 1983, roč. 6, č. 12, s. 44–45.
- Schmidt, Jochen. „Of Kings, Beachcomers and Strange Saints“. *Ballet International*. 1982, roč. 5, č. 11, s. 11–14.
- Týž. „How Does One Dance The German Division“. *Ballett International*. 1986, roč. 9, č. 7–8, s. 76–78.
- Stähle, Anna Greta. „Ek, Mats“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 2. New York: Oxford University Press, 2004, s. 500–501.
- Tegeder, Ulrich. „Johan Kresnik: ‚...I'll never stop asking questions!‘. *Ballett International*. 1989, roč. 12, č. 6, s. 16–22.
- Trökes, Manu. „East meets West: Eastern Influence on Western Theatre“. *Ballet International*. 1985, roč. 8, č. 8, s. 10–14.
- Turečková, Hana. *Modrovous: Analýza choreografické práce Piny Bauschové*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2010.
- Turnbull, Ann Veronica. „Carolyn Carlson“. In: Bremser, Martha (ed.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 1999, s. 55–58.
- Táž. „Jean-Paul Gallotta“. In: Bremser, Martha (ed.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 1999a, s. 55–58.
- Utrecht, Luuk. „Kylíán, Jiří“. In: Cohen, Selma Jeanne (ed.). *International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4. New York: Oxford University Press, 2004, s. 81–82.
- Veber, Václav. „Kubánská raketová krize 1962“. In: *Paměť a dějiny*. 2012, roč. 6, č. 3, s. 3–17, ISSN 1802-8241.
- Wegs, J. Robert – Ladrech, Robert. *Evropa po roce 1945*. Praha: Vyšehrad, 2002.
- mip. „Zemřela Pina Bausch“ [online]. *Taneční aktualita.cz*. 1. 7. 2009 [cit. 21. 10. 2017]. Dostupné z: <http://www.tanečníaktuality.cz/zpravy/archiv/archiv-zprav-2007-2010/zpravy-ze-zahranici-2009/cervenec/#c3617>

MgA. Josef Bartoš (*1990) je absolventem Konzervatoře Duncan centre a magisterského programu taneční vědy na Hudební a taneční fakultě AMU v Praze, kde pokračuje v doktorském studiu. V rámci postgraduálního studia se zaměřuje na psychologické aspekty tance. Působí v redakci internetového časopisu Taneční aktuality a vyučuje na zmíněné konzervatoři.