

Tanečný kongres 2014

TANEC.SK

Inovácia a tvorivosť
ako stratégia udržateľného rozvoja

Zborník príspevkov
z prvého slovenského tanečného kongresu s medzinárodnou účasťou



v š m u
BRATISLAVA

Vysoká škola múzických umení v Bratislave
Centrum výskumu HTF

Tanečný kongres – Tanec.SK 2014

Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja

**Zborník príspevkov
z prvého slovenského tanečného kongresu s medzinárodnou účasťou**

**26. – 28. septembra 2014
Vysoká škola múzických umení, Koncertná sieň Dvorana**

BRATISLAVA 2015

Autorky a koordinátorky projektu Tanečný kongres – Tanec.SK 2014:
Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.
doc. Marta Poláková, ArtD.

Projekt sa realizoval za finančnej podpory Ministerstva kultúry SR,
Goetheho Inštitútu v Bratislave a Poľského Inštitútu v Bratislave

Pod záštitou:
riaditeľa Baletu SND Mgr. art. Jozefa Dolinského
a vedúcej Katedry tanečnej tvorby prof. Mgr. art. Iriny Čiernikovej, ArtD.

Zostavovateľky zborníka:
Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD.
doc. Marta Poláková, ArtD.

Editorka zborníka:
Mgr. art. Maja Hriešik, PhD. – Divadelný ústav, Bratislava

Za odbornú úroveň príspevkov zodpovedajú autori.

Recenzentky zborníka:
prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. – Vysoká škola múzických umení, Bratislava
Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD. – Divadelný ústav, Bratislava

ISBN: 978-80-89439-81-2

Úvodom

Tematické zameranie zborníka Tanečný kongres 2014 Tanec SK je široké a čitateľ v ňom nájde 34 veľmi cenných príspevkov významných odborníkov z oblasti tanečného umenia a školstva. Témy sa týkajú štyroch oblastí: Profesionálne divadelné scény; Nezávislá tanečná scéna; Tanečné školstvo a Dokumentácia a reflexia tanečného umenia. Slovenskí aj zahraniční odborníci vo svojich príspevkoch ponúkajú zaujímavý prehľad historických a teoretických východísk, ako aj výskumných zistení. Mnohí autori prezentujú poznatky a potreby odborníkov z praxe. Počet a tematická škála príspevkov svedčí o tom, že problematika súčasného stavu tanečného umenia v odbornej obci silne rezonuje a je nutné hľadať cestu na jej postupné efektívne riešenie. Komplexne hodnotím predložený zborník ako veľmi cenný a kvalitne spracovaný dokument, ktorý čitateľom ponúka nielen odborné zmapovanie predmetných problematik, ale aj možnosti ich riešenia.

*prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD.
Hudobná a tanečná fakulta
Vysoká škola múzických umení*

Obsah

Úvodom

Uvítací príhovor organizátoriek kongresu z Centra výskumu HTF VŠMU <i>Mgr. art. Ivica Liskayová, PhD., doc. Marta Poláková, ArtD.</i>	9
Príhovor dekanke Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU <i>doc. Mária Heinzová, ArtD.</i>	11
Príhovor vedúcej Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU <i>prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD.</i>	12
Príhovor riaditeľa Baletu SND <i>Mgr. art. Jozef Dolinský</i>	14
Príhovor generálnej riaditeľky Sekcie umenia a štátneho jazyka MK SR <i>Mgr. Zuzana Komárová, PhD.</i>	15
Príhovor zástupkyne odboru vedy a techniky na vysokých školách MŠVVŠ SR <i>PhDr. Katarína Hamarová</i>	17

Odborné príspevky

<i>Tanzplan Deutschland</i> Tanečný plán - Stratégia pre tanec 2005 – 2010 <i>Madeline Ritter</i>	19
Balet Slovenského národného divadla: tradícia verzus inovativnosť <i>Eva Gajdošová</i>	26
Vize tance – work in progress <i>Návratová Jana</i>	30
Tanec v nemeckých mestských a štátnych divadlách. <i>Patricia Stöckemann</i>	34
Katedra tanečného divadla, Bytom, Poľsko <i>Sylwia Hefczyńska-Lewandowska</i>	39
IDA – Institute of Dance Arts Súkromnej univerzity Antona Brucknera v Linzi <i>Rose Breuss</i>	43
Nedávna minulosť a súčasnosť maďarského tanca: Ako ďalej? <i>Katalin Lörinc</i>	50

Baletná škola Štátnej opery vo Viedni: Minulosť, súčasnosť a budúcnosť <i>Simona Noja</i>	54
Prepojenie teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie na Katedre tanečnej tvorby <i>Irina Čierniková</i>	58
Rozvoj tanečného školstva v Bratislave <i>Zlatuska Vincentová</i>	64
Centrum tanečného umenia – strecha pre stelesnené myslenie <i>Marta Poláková</i>	70
Deväťdesiat päť rokov tanečného umenia <i>Emil Tomáš Bartko</i>	76
O inštitucionalizovanej dokumentácii scénického tanca <i>Miklós Vojtek</i>	86
Centrum výskumu HTF VŠMU a jeho tanečné projekty <i>Ivica Liszkayová</i>	90
Prepojenie teórie s praxou v predmetoch didaktika klasického tanca a tradičný klasický repertoár na Katedre tanečnej tvorby <i>Irina Čierniková</i>	95
Financovanie „na žiaka“ – najväčší nepriateľ kvality umeleckého školstva na Slovensku? <i>Eva Ohradánová</i>	99
Posilnenie kvality vo výchovno-vzdelávacom procese tanečného školstva <i>Katarína Sninská</i>	105
„Erudícia“ tanečného pedagóga ľudového tanca. Potreba inovácií obsahovej náplne vzdelávania tanečných pedagógov <i>Agáta Krausová</i>	111
Existencia na hranici neexistencie Pohľad na stav reflexie a dokumentácie tanečného umenia na Slovensku <i>Marek Godovič</i>	119
Tvorba Petra Šavela v dramaturgických líniách Stanice Žilina- Záriečie <i>Miroslav Ballay</i>	124
Možnosti využitia Labanových pohybových teórií v pohybovej príprave študentov Katedry spevu VŠMU <i>Magdaléna Čaprđová</i>	130

Význam pohybového systému Pilates pre tanečné vzdelávanie <i>Andrea Sennaro</i>	135
Základná umelecká škola a jej postavenie vo vzdelávacom systéme Slovenskej republiky <i>Eva Ohraďanová</i>	142
Úloha psychológa v tanečnom vzdelávaní <i>Gabriela Herényiová</i>	148
Bratislava v pohybe: medzinárodný festival súčasného tanca <i>Miroslava Kovářová</i>	153
Je nezávislá scéna nezávislá? <i>Petra Fornayová</i>	159
Nový Priestor: nezávislá platforma ako súčasť edukačného systému <i>Katarína Trnavská, Alena Pitlová</i>	164
Ludové tanečné umenie a veda v Maďarsku: Prepojenie tanečnej vedy a umenia a ich vplyv na rozvoj tvorivosti v súčasnej pedagogickej a umeleckej činnosti <i>Anikó Lépesová</i>	170
Tanec: nový časopis nielen pre tanečníkov <i>Lucia Holinová</i>	179
Skromná existencia - krátka správa o tanečnom písaní <i>Katarína Zagorski</i>	181
Tanec ako téma vo výtvarnom umení: Interpretácia výtvarných diel s tanečnou tematikou z verejných zbierok Slovenskej národnej galérie v Bratislave <i>Jana Bílková</i>	186
Analýza grantového podprogramu MK SR 4. 1. Divadlo a tanec <i>Adriana Balázsová</i>	190
Priesaky a hraniceJaviskový tanec a tanečno-pohybová terapia <i>Zuzana Vasičáková Očenášová</i>	200
SKOK!, občianske združenie: potreba premostovania a otvoreného kreatívneho zdieľania <i>Jaroslav Viňarský</i>	206
SUMMARY	
Životopisy autorov príspevkov	

Uvítací príhovor organizátoriek kongresu z Centra výskumu HTF VŠMU

Mgr. art. Ivica Liskayová, PhD., doc. Marta Poláková, ArtD.

Milí tanečníci! Milí priatelia!

Je nám nesmiernou čťou privítať Vás v priestoroch najvyššej umeleckej vzdelávacej inštitúcie Slovenska, v prekrásnych priestoroch Koncertnej siene Dvorany Vysokej školy múzických umení.

Rozhodnutie usporiadať prvý Tanečný kongres 2014 – TANEC.SK s témou **Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja** malo pre nás, výskumných pracovníkov Centra výskumu HTF, dva dôvody. Prvým je absencia udalosti typu „kongres“ pre tanečné umenie na Slovensku a druhým bola silná inšpirácia vychádzajúca z našej osobnej účasti na minuloročnom Tanzkongress v Düsseldorfe v Nemecku, ktorú sme mali možnosť zrealizovať vďaka podpore Goetheho inštitútu.

Po mimoriadnom zážitku pozorovania zaujímavých prezentácií vyspelých rečníkov a diskusií choreografov a tanečníkov svetových mien s účasťou takmer troch tisícok účastníkov v Düsseldorfe, prirodzene prišla chvíľa konfrontácie s rôznymi otázkami, ako tanečné umenie funguje u nás na Slovensku.

V akej podobe sa nachádza slovenské umelecké školstvo (stredoškolské aj vysokoškolské)? Aké máme možnosti uplatnenia tanečníkov na Slovensku v kamenných divadlách? Aké príležitosti dostávajú začínajúci choreografi v kamenných divadlách? Máme na Slovensku rezidenčné pobyty pre tvorcov? Ako u nás funguje nezávislá tanečná scéna? V akom štádiu sa nachádza tanečná reflexia a dokumentaristika? Ako je zasadené tanečné umenie do celkového kultúrneho kontextu Slovenska? Ako rozvíjať vzťahy s inštitúciami v susedných krajinách tak, aby sme zároveň dokázali podporiť aj vlastné ciele? A množstvo ďalších otázok.

Na začiatku prípravného procesu sme si položili zásadnú otázku, koľkých záujemcov sa nám podarí zapojiť aktívne do prvého slovenského Tanečného kongresu. Teší nás, že sa podarilo relatívne veľa.

Na Slovensku neexistuje v štruktúre kultúrnych inštitúcií ani štátne ani neštátne „Tanečné centrum“ alebo iná organizácia, ktorá by systematicky podporovala a rozvíjala tanečné umenie na základe strategickkej vízie. Neexistuje ani samostatný Tanečný fond (podobne ako Hudobný fond) či Tanečný ústav (ako majú divadelníci – Divadelný ústav). Tanečné umenie na Slovensku – t.j. tanečná tvorba a vzdelávanie je sústredené do viacerých inštitúcií (divadiel, škôl, kultúrnych domov), či do zoskupení na nezávislej scéne, často však bez

vzájomných inštitucionálnych väzieb, bez spoločných celonárodných tanečných plánov. Spolupráca viacerých subjektov je postavená skôr na osobných vzťahoch, čo zjavne nezabezpečuje systémové fungovanie.

Pri pracovných stretnutiach na MK SR vznikla potreba **analýzy stavu tanečného umenia**, na základe ktorej by bolo možné hľadať riešenia. Žiadna však doteraz neexistuje, a tak vznikol nápad zorganizovať cez Centrum výskumu HTF VŠMU projekt tanečného kongresu, ktorý by mohol byť okamžitým riešením v podobe stretnutia tanečných odborníkov z celého Slovenska. Máme záujem spolu s Vami pomenovať problematiku, fakty a súvislosti v rôznych oblastiach. Máme snahu s Vašou podporou vytvoriť mapovanie súčasného stavu tanečného umenia na Slovensku.

K spolupráci sme ako partnerov oslovili Katedru tanečnej tvorby, Balet SND a Goetheho inštitút v Bratislave. Pri tejto príležitosti Vám ďakujeme za ústretovú spoluprácu. Vďaka patrí už vopred aj Divadelnému ústavu, ktorý sa bude podieľať na vydaní tlačeneho zborníka obsahujúceho prezentované príspevky ako výsledok zmapovania súčasného stavu tanečného umenia na Slovensku.

Dovoľte, aby sme privítali medzi nami pani dekanu HTF VŠMU doc. Máriu Heinzovú, ArtD., pani vedúcu Katedry tanečnej tvorby prof. Irinu Čiernikovú, ArtD., pani generálnu riaditeľku Sekcie umenia a štátneho jazyka Ministerstva kultúry SR Mgr. Zuzanu Komárovú, PhD., pani PhDr. Katarínu Hamarovú zo Sekcie vysokých škôl Ministerstva školstva, pani riaditeľku Goetheho inštitútu Janu Binder, vzácnych hostí zo zahraničia:

Madeline Ritter / Tanzplan Deutschland – Nemecko; Jana Návratová / Vize tance – Česká republika; Dr. Patricia Stöckemann / Theater Osnabrück; MFA Rachel Straus / The Juilliard School New York - USA; Sylwia Hefczynska-Lewandowska, PhD. / Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna Ludwika Solskiego w Krakowie - Poľsko; Univ. Prof. Rose Breuss / Bruckneruniversität - Rakúsko – IDA; Dr. Katalin Lörinc / Magyar Táncművészeti Főiskola - Maďarsko; Simona Noja / Ballettschule der Wiener Staatsoper Rakúsko. Víťame pána riaditeľa Baletu Slovenského národného divadla Mgr. art. Jozefa Dolinského a pani dramaturgičku Baletu Slovenského národného divadla Mgr. Evu Gajdošovú. Srdečne víťame Vás všetkých, ktorí ste svojou prítomnosťou prišli podporiť našu aktivitu.

Je nám ctou privítať aj veľmi vzácnu, najstaršiu generáciu zakladateľov tanečného umenia, pedagogiky, choreografie a tanečnej interpretácie. Pri tejto príležitosti považujeme za potrebné vyjadriť Vám slová uznania za to, že v povojnovom období ste presadzovali svoje odhodlanie kreovať históriu tanečného umenia.

Želáme si, aby ste sa v priebehu troch dní s nami cítili príjemne a veríme, že sa spoločne dozvieme mnoho zaujímavých informácií, pomenujeme slabé miesta, ale aj skutočnosti, na ktoré môžeme byť v tanečnom umení hrdí.

Vďaka patrí všetkým, ktorí nám pomáhajú. Držme si palce. Začíname.

Príhovor dekanky Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU

doc. Mária Heinzová, ArtD.

Vážení hostia, ctený akademický zbor, milí študenti, priatelia,

Hudobná a tanečná fakulta vo svojom názve prezentuje dva významné druhy umenia. Dnes a v nasledujúcich dňoch počas trvania Tanečného kongresu 2014 sústredíme pozornosť na tanečné umenie.

Na HTF prichádzajú študovať nielen absolventi tanečných konzervatórií alebo stredných odborných škôl zameraných na tanec, ale aj mladí tanečníci, ktorí skúsenosti získavajú v baletných súbormo divadiel alebo v súbormo ľudového či moderného tanca. Katedra tanečnej tvorby ich pripravuje na profesionálnu dráhu choreografov, tanečných interpretov, pedagógov tanca od ZUŠ až po vysokú školu, ale aj na dráhu odborníkov schopných reflektovať nové poznatky v oblasti tanečného umenia.

Z tejto malej analýzy je zrejmé, že vzdelávacie i umelecké inštitúcie reprezentujúce tanečné umenie existujú v určitej symbióze, vzájomne sa ovplyvňujú, podmieňujú. Aby táto symbióza dobre fungovala, je potrebné, aby zainteresovaní spolu komunikovali, poznali svoje problémy a dokázali ich spoločne riešiť. A k tomu by mal prispieť aj Tanečný kongres 2014.

Dovoľte mi, aby som Vás všetkých srdečne privítala, špeciálne vzácných hostí. Tanečný kongres pripravili naše milé kolegyne Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD., vedúca Centra výskumu HTF a docentka Marta Poláková, ArtD. v spolupráci s Katedrou tanečnej tvorby.

Verím, že sa na pôde HTF budete cítiť príjemne a že toto podujatie je len začiatkom vzájomných stretnutí, pri ktorých sa ešte lepšie spoznáme a budeme hľadať odpovede na otázky, ktoré pred chvíľou zazneli. Želám Vám pri diskusiách veľa úspechov.

Príhovor vedúcej Katedry tanečnej tvorby HTF VŠMU

prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD.

Dovoľte, aby som Vás čo najsrdečnejšie privítala v mene Katedry tanečnej tvorby, ktorú vediem od roku 2008.

Katedra tanečnej tvorby bola založená v roku 1951 ako samostatná katedra **Hudobnej fakulty VŠMU** so študijnými zameraniami: choreografia, pedagogika tanca a neskôr aj teória tanca. Pri zrode katedry a jej prvom rozlete stáli významné umelecké a vedecké osobnosti – František Poloczek, Ivo Váňa Psoťa, Stanislav Remar, Miroslav Kůra, Lubomír Petrov Pančev aj *pani Galina Basova, ktorú dnes medzi nami srdečne vítam.*

V priebehu existencie KTT dochádzalo k mnohým zmenám a úpravám študijných plánov, ktoré si vyžiadali požiadavky umeleckej a školskej praxe. V roku 1955 sa študijné zamerania rozšírili o teóriu tanca, ktorú viedol český estetik, historik a pedagóg prof. Jan Reimoser, neskôr jeho žiak Emil T. Bartko. Pribúdali osobnosti pre výučbu tanečných techník. V rokoch 1966-1968 dopĺňal činnosť KTT Metodický kabinet pod vedením Alice Pastorovej, ktorý bol znovu konštituovaný v roku 1979 ako Vedecko-metodický kabinet a jeho činnosť ďalej rozvíjali Marcela Grecmanová, Ervín Varga a neskôr Ján Blaho.

Dôležitým impulzom pre rozvoj študijného zamerania choreografia bola jej diferenciacia na choreografiu ľudového tanca a choreografiu baletu. Choreografiu ľudového tanca významne umelecky aj pedagogicky profiloval *prof. Štefan Nosál.*

V reakcii na spoločenskú potrebu sa v roku 1990 pedagogika tanca diferencovala na špecializácie pedagogika klasického tanca, pedagogika ľudového tanca, pedagogika moderného tanca a pedagogika tanca pre ZUŠ.

V súčasnosti ponúka KTT v bakalárskom, magisterskom a doktorandskom štúdiu v odbore tanečné umenie – študijný program tanečné umenie. V bakalárskom študijnom programe ponúka katedra tri študijné plány: choreografiu, tanečnú interpretáciu a tanečné umenie (bývalú pedagogiku tanca). V magisterskom študijnom programe katedra ponúka dva študijné plány: choreografiu a tanečné umenie. V študijnom pláne choreografia sa pripravujú študenti v dvoch zameraniach: choreografia – choreografia baletu a choreografia – choreografia ľudového tanca. KTT ponúka dennú a aj externú formu doktorandského štúdia.

Do konca akademického roku 2013/2014 ukončilo štúdium na katedre 391 absolventov, ktorí úspešne pôsobili alebo dodnes pôsobia v tanečnom umení a v tanečnom školstve. Mnohí z nich sú dnes medzi nami.

Vo funkcii vedúcich KTT pôsobili počas jej 63-ročnej činnosti Ivo Váňa Psota (1. 1. - 15. 2. 1952), Štefan Tóth, Jan Reimoser, Róbert Braun, Juraj Haluzický, Marilena Halászová, Dorothea Tóthová, Štefan Nosál, Dagmar Hubová. Od septembra 2008 vedie KTT Irina Čierniková.

Je pre nás významné, že zo všetkých spomenutých osobností vedúcich katedry môžeme privítať tento deň medzi nami *pani docentku Marilenu Halászovú a docentku Dagmar Hubovú.*

Okrem už spomínaných mien sa na formovaní KTT podieľali aj mnohé ďalšie osobnosti tanečného, hudobného umenia a vedy, ktorým väčšiu pozornosť budem venovať v ďalšom príspevku.

V úvodnom slove by som aj ja rada vyjadrila obrovské poďakovanie všetkým, ktorí pôsobili na katedre počas celého obdobia, ako aj poďakovanie najstaršej generácii absolventov, ktorí svoje vedomosti a skúsenosti uplatňovali v prvej povojnovej dekáde pri budovaní ďalších inštitúcií pre tanečné umenie.

Využívam túto výnimočnú udalosť Tanečný kongres – TANEC.SK na to, aby som odovzdala poďakovanie formou ďakovného listu a knižných darčiekov z edície VŠMU „pionierom“ tanečného umenia, ktorí sú tu dnes s nami. Sú to Galina Basova, Mgr. art. Zlatuška Vincentová, docentka Irena Pavlitová, Mgr. art. Oľga Markovičová, Mgr. art. Zoltán Nagy, Mgr. Miklós Vojtek, PhD., Augustína Herenyiová, Mgr. art. Peter Rapoš, Mgr. art. Heda Melicherová, Mgr. art. Milan Ševčík, Mgr. art. Jozef Podlucky, Mgr. art. Danica Pilzová, docentka Marilena Halászová, Mgr. art. Helena Jurasovová, Ján Haľama, docentka Dagmar Hubová, docentka Marcela Grecmanová, Mgr. art. Helena Žitňanová, ArtD.. Poďakovanie patrí aj tým, ktorí sa dnešného kongresu nemohli zúčastniť: Mgr. art. Jurajovi Kubánkovi, profesorovi Štefanovi Nosáľovi, Mgr. art. Jozefovi Sabovčíkovi, Mgr. art. Jozefovi Dolinskému staršiemu.

Všetkým Vám zo srdca a úprimne veľmi pekne ďakujeme!

Príhovor riaditeľa Baletu SND

Mgr. art. Jozef Dolinský

Vážené dámy, vážení páni,

Dovoľte mi privítať Vás na prvom Tanečnom kongrese na Slovensku, ktorému sme s radosťou poskytli partnerstvo a záštitu. Balet Slovenského národného divadla, ktorý práve vstupuje do 95. jubilejnej sezóny a Katedra tanečnej tvorby VŠMU s vyše 63-ročnou históriou patria k najvýznamnejším tanečným inštitúciám na Slovensku. Sú spojenými nádobami v rozvoji profesionálneho tanca na Slovensku, jeden bez druhého nemá opodstatnenie. V histórii baletu SND a VŠMU je veľmi veľa spoločných bodov, udalostí a spoluprác: VŠMU vždy bola a zostáva liahňou tvorivého potenciálu pre Balet SND, pokým Balet SND, ako najšpičkovejšie tanečné teleso, je pre mnohých tvorcov motiváciou, priestorom na realizáciu.

Je pre mňa ctou, že tu dnes môžem privítať osobnosti, ktoré stáli pri zrode a hrali významnú rolu v kľúčových obdobiach oboch inštitúcií. Hlboko sa skláňame nad odkazom, ktorý v tanečnom dianí na Slovensku zanechala táto generácia tanečníkov, pedagógov a choreografov. Vážime si osobnosti, ktoré sa zapísali výrazným písmom do našej tanečnej histórie a ktoré prepájali obe inštitúcie.

Chcem vyjadriť uznanie Centru výskumu HTF VŠMU za iniciatívu a úsilie zorganizovať Tanečný kongres s témou Inovatívnosť ako stratégia udržateľného rozvoja. Je najvyšší čas spojiť sily a skúsenosti s cieľom efektívne koordinovať tanečné dianie na Slovensku. Tanečné umenie hovorí univerzálnou rečou, zrozumiteľnou na celom svete – a je jedno či ide o balet, súčasný tanec alebo tanečné školstvo. Skúsme teda v rámci Slovenska pomenovať veci, ktoré môžu prispieť k tomu, aby sme sa necítili byť v úzadí – za divadlom, hudbou, filmom, výtvarným umením. Máme veľa dôvodov byť sebavedomí a hrdí na to, čo sme v tanci dodnes zaznamenali a aké vízie máme do budúcnosti.

Príhovor generálnej riaditeľky Sekcie umenia a štátneho jazyka Ministerstva kultúry SR

Mgr. Zuzana Komárová, PhD.

Vážená pani profesorka Čierniková,

Vážený pán riaditeľ Dolinský,

Vážené dámy, vážení páni, milí hostia a priatelia,

dnešný deň a toto podujatie považujem za prelomové, je pre mňa preto nesmiernou ctou prihovárať sa Vám na tomto mieste. Viažu sa mi k nemu totiž aj osobné spomienky. Je to už nejaký ten rok, čo som brázdila tieto chodby so skriptami v ruke a s nekonečným rešpektom a úctou sa dívala na svojich pedagógov. S rovnakým rešpektom a úctou, ale aj veľkým obdivom sledujem dnes aktivity docentky Polákovéj a doktorky Liszkayovej, ktoré sa snažia o nový pohľad na tanec, pochopenie tanečnej scény zo strany inštitúcií, ako aj o systémové zmeny. Nuž, nie je to ľahká úloha. O to viac ma teší, že dnes môžeme vidieť prvé výsledky.

S nadšením som čítala správu pani Madeline Ritter o iniciatíve Tanzplan Deutschland. Pamätám sa, že raz mi o tomto projekte rozprávala pani riaditeľka Goetheho inštitútu v Bratislave Jana Binder. Vtedy som netušila, že keď budem držať záverečnú správu o projekte v rukách, budú mi behať po chrbte zimomriavky. Pohľad na fakty totiž vyráža dych: 12,5 milióna eur z národnej grantovej agentúry pre tanec na obdobie piatich rokov, 426 spolupracujúcich inštitúcií alebo jednotlivcov, 8,5 milióna eur od samospráv a miest. Fantastické čísla a obdivuhodný projekt v Nemecku.

Nedávno médiami rezonovala informácia o návrhu rozpočtu ministerstva kultúry Slovenskej republiky na rok 2015. Tiež to boli dych vyrážajúce čísla. Nenechajme sa však odradiť. Aj v Nemecku bolo na začiatku nadšenie, myšlienka, chuť urobiť niečo nové a veľká motivácia. Podobný projekt, akým bol Tanzplan Deutschland, má všetky predpoklady na úspech práve na Slovensku. Našej tanečnej scéne položili solídne základy osobnosti ako profesor Nosál, Jozef Dolinský starší, Jozef Zajko a mnohí ďalší. Mladšia generácia si našla svoje miesto v medzinárodných projektoch, prestížnych súboroch Jiřího Kyliána či Akrama Khana alebo na domácej scéne v Baletе Slovenského národného divadla. Slovenskí tanečníci sa stávajú súčasťou otváracieho ceremoniálu olympijských hier, či tanečných skupín zvučných mien svetového šoubiznisu. Profesionáli sa asi pousmejú, ale aj divácky úspech televíznych formátov ako Let's dance svedčí o tom, že Slovensko a tanec je spojenie, ktoré treba podporovať.

V tomto období vo zvýšenej miere skloňujeme kreatívne odvetvia a akcentujeme ich význam pri tvorbe HDP, ich ekonomickú návratnosť, ako aj silu vytvárať nové pracovné príležitosti. Tanec jednoznačne patrí medzi takéto odvetvia a možnosť systémovej zmeny v tanečnom umení vidím práve tu a práve teraz. Začína sa nové programové obdobie operačných programov, v spolupráci s odbornou verejnosťou na ministerstve kultúry tvoríme implementačný plán Stratégie rozvoja kultúry. Teda hovoríme stále častejšie o tom, čo, kedy a ako urobiť, aby kultúra dostala svoje zaslúžené miesto v spoločnosti. Lepšie miesto, ktoré si právom zaslúži. Hovoríme o rezidenčných projektoch, kreatívnych inkubátoroch, lepšom vzdelávaní ku kultúre a umeniu, o schopnosti kultúry reprezentovať nás v zahraničí, o tom, ako uchovávať kultúrne dedičstvo našich predkov a minulosť i súčasnosť podrobiť výskumu, ale aj o tom, ako podporovať pôvodnú tvorbu a kde na to všetko vziať peniaze.

Najsôr však potrebujeme plán, cestovnú mapu, postupnosť krokov. Kroky sú v tanci základ. Verím, že práve tu, urobíme spoločne ten prvý krok k tomu, aby tanec na Slovensku bol nielen rešpektovaným umeleckým druhom, ale mal aj potrebné inštitucionálne, finančné a personálne zázemie. Potom sa bude môcť rozvíjať a prinášať radosť tvorcom i publiku.

Bolo to síce už dávno, ale pamätám si svoj prvý krok v baletných špičkách. Bolel. Ale bol nádherný. Rada preto hovorím tancu, že je to špičkové umenie. Všetko špičkové sa však rodí cez bolesť. Nenechajme sa bolesťou odradiť. Keby sa tanečníci vzdali pre bolesť, zrejme by sme zajtra nemohli byť svedkami premiéry prvého slovenského baletu Angelika. Preto prajem tomuto kongresu úspešný a konštruktívny rytmus, správne tempo, dobrého dirigenta a budem sa tešiť na závery, z ktorých vyplynú konkrétne kroky. Verím, že to nebude opustené pas de deux pre dámy Polákovú a Liszkayovú, ale že to bude ouverture k ďalšej časti výnimočného tanečného diela.

**Príhovor zástupkyne odboru
vedy a techniky na vysokých školách
Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu
Slovenskej republiky**

PhDr. Katarína Hamarová

Vážené dámy a páni,

je mi ctou, že sa za Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu SR môžem zúčastniť na otvorení prvého celoslovenského Tanečného kongresu 2014 – TANEC.SK na tému „Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja“.

Zastupujem odbor vedy a techniky na vysokých školách, ktorého primárnou agendou je správa projektov KEGA a VEGA.

VEGA je skratkovým označením Vedeckej grantovej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR a SAV. Rieši projekty základného výskumu a projekty základného výskumu cieľovo orientované na riešenie konkrétnych problémov spoločenskej a hospodárskej praxe.

Označenie KEGA je skratkou Kultúrnej a edukačnej grantovej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, ktorá podporuje projekty aplikovaného výskumu v oblasti školstva, pedagogiky a tvorivého a interpretačného umenia. Výstupom z riešenia projektov môže byť aj samostatné vedecké podujatie.

Uskutočnenie tohto celoslovenského Tanečného kongresu pokladám za veľmi mimoriadne, pretože dozaista významným spôsobom prispeje k rozvoju v oblasti tanečného umenia.

Želám tomuto vedeckému podujatiu úspešný priebeh, tvorivú atmosféru a aby bolo pre všetkých zúčastnených trvalým prínosom.

Tanzplan Deutschland

Tanečný plán - Stratégia pre tanec 2005 – 2010

Madeline Ritter

Abstrakt

Príspevok približuje významný projekt podpory rozvoja tanca v Nemecku Tanzplan Deutschland, ktorý sa v rozmedzí rokov 2005 až 2010 konal v deviatich krajoch Nemecka. Išlo o plán štrukturálneho rozvoja tanca, ktorý staval na existujúcej tanečnej scéne a snažil sa o podporu miestnej a regionálnej tanečnej scény v danom päťročnom období predovšetkým v rôznych oblastiach ako napríklad: podpora existujúcej a budúcej generácie umelcov, tanečné vzdelávanie, kultúrne vzdelávanie a kultúrne dedičstvo tanca.

Kľúčové slová

Kultúrna politika, podpora tanca, regionálna kultúra, financovanie umenia.

Idea projektu

V roku 2005 sa rozhodla Spolková kultúrna nadácia v Nemecku investovať 12,5 milióna eur do tanca, čím dala zelenú veľkému tanečnému projektu, prvému svojho druhu v Európe. Päťročná iniciatíva, ktorá prebiehala až do roku 2010, pôsobila ako katalyzátor pre nemeckú tanečnú scénu a stala sa priekopníckym modelom udržateľnej kultúrnej praxe. Cieľom bolo posilniť tanec ako umeleckú formu – a to komplexne a systematicky. V čase, keď boli tanečné súbory v mnohých mestách v likvidácii, *Tanzplan Deutschland* sa vzoprel trendu a strhol na seba pozornosť svojím otvoreným prístupom, odlišným od tradičných kultúrno-propagačných programov.

Pôvodnou myšlienkou bolo vytvorenie veľkého národného festivalu, ktorého ďaleko siahajúci dosah bude slúžiť na zvýšenie povedomia verejnosti o tanci. Avšak namiesto jednej veľkej udalosti – a začínania od nuly – môj koncept ponúkal plán štrukturálneho rozvoja tanca, ktorý staval na existujúcej tanečnej scéne. Kultúrna nadácia sa rozhodla podporiť v nasledovnom päťročnom období predovšetkým miestnu a regionálnu tanečnú scénu v rôznych oblas-

tiach ako napríklad: podpora existujúcej a budúcej generácie umelcov, tanečné vzdelávanie, kultúrne vzdelávanie a kultúrne dedičstvo tanca.

Celková koncepcia, ktorá bola orientovaná na udržateľnosť, integrovala v rovnakej miere aktivitu tanečných profesionálov, ako aj lokálnych politikov. Jednou z podmienok bolo, že príslušné mesto alebo región bude prispievať nepretržite po dobu piatich rokov polovicou požadovanej sumy. Tí, ktorí už pôsobili na tanečnej scéne, sa museli sústrediť na obsah a vytvárať modelové plány do budúcnosti, ktoré išli nad rámec predchádzajúcich dosiahnutých výsledkov a ktoré mali podporovať rozvoj tanca v Nemecku. Členovia správnej rady *Tanzplanu* vybrali z prihlásených projektov z celého Nemecka deväť regionálnych projektov *Tanečných plánov* v Berlíne, Brémach, Drážďanoch, Düsseldorfe, Esene, Frankfurtu nad Mohanom, Hamburgu, Mníchove a Postupime. Ďalším zámerom podporných aktivít *Tanzplan Deutschland* bolo vytvorenie vzdelávacieho programu s cieľom integrovať novú generáciu tanečníkov, choreografov a akademických odborníkov. Vznikla nezisková organizácia *Tanzplan Deutschland*, ktorá projekt spustila. Päťčlenný tím realizoval plán s podporou správnej rady zloženej z renomovaných tanečných odborníkov.

Úspešné čísla

426 inštitúcií a partnerov spoločne pracovalo na posilnení tanca ako umeleckej formy, aby vytvorili lepšie tanečné siete a zvýšili vplyv tanca. Spolufinancovanie tvorilo celkom 21 miliónov eur, ktoré boli uvoľnené pre tanec v rokoch 2005 a 2010: nemecké mestá a regióny dali k dispozícii 8,4 miliónov eur navyše k pôvodnej investícii 12,5 miliónov eur Nemeckej spolkovéj kultúrnej nadácie. Viac ako 80% iniciatív na miestnej a národnej úrovni bude pokračovať vo svojej práci naďalej.

Tanzplan Deutschland začal byť vnímaný na celom svete ako modelový projekt a mnoho podobných sa odvtedy naštartovalo v krajinách od Islandu cez Španielsko až po Austráliu.

Štrukturálne zlepšenie na všetkých úrovniach – podpora rôznych umelcov a ďalšej generácie tanečníkov

Keď správna rada *Tanzplan* vybrala deväť projektov *Tanečných plánov* na začiatku roku 2006, zaznievala z tanečnej scény opakovaná kritika, že peniaze boli vynakladané len na štrukturálne zlepšenie. To bolo zámerné rozhodnutie, pretože prostredníctvom podpory individuálnych umeleckých projektov by nebolo možné zaviesť potrebné zmeny a zmobilizovať celú tanečnú scénu. Údaje *Tanzplan* preukazujú, že peniaze išli v priebehu piatich rokov priamo do umenia: v rámci projektu sa uskutočnilo 1277 predstavení v Nemecku, 819 v nezávislých produkčných domoch a 438 vo verejne financovaných divadlách, miestnych či národných. Do projektu bolo zapojených 389 choreo-

grafov z takmer 50 krajín; bolo udelených 180 grantov a rezidenčných pobytov, na ktorých sa zúčastnilo 613 umelcov. Tanečníkov a choreografov pritiahli workshopy, odborné školenia a majstrovské lekcie v Drážďanoch, Hamburgu a Frankfurte nad Mohanom, čím sa zvrátila tendencia tanečníkov smerovať za tancom iba do hlavného mesta Berlína. Umelci v rezidenčných programoch v Hamburgu, Postupime, Frankfurte a Drážďanoch získali granty, voľný vstup do štúdia, odborné umelecké vedenie a potrebné technické vybavenie, čo tiež prispelo k zakoreneniu tanca v regiónoch. *Tanečný plán Brémy* usporiadal deväť konferencií nemeckej tanečnej komunity v severnom regióne, ktoré sa konali na rôznych miestach – od Osnabrücku po Greifswald a od Brunswicku po Kiel – a vytvorili jedinečnú príležitosť pre choreografov z verejne financovaných a nezávislých tanečných súborov, aby sa stretli pri výmene názorov a skúseností.

Ďalším veľmi účinným nástrojom na podporu výnimočných choreografov bolo financovanie koprodukcii cez *Národnú performatívnu sieť*, ktorá poskytla projektu *Tanzplan Deutschland* 900 tisíc eur po dobu piatich rokov. Peniaze umožnili uviesť 47 premiér, stimulovať medzinárodnú spoluprácu a financovanie koprodukcii spoločne s mestami a regiónmi, čo násobilo konečnú sumu, ktorú do tanca investoval štát.

Ťažká a často zložitá situácia, v ktorej sa tanečníci ocitnú na konci svojej kariéry, bola dôvodom na založenie nadácie *Tanec – tranzitné centrum Nemecka* na začiatku roka 2010. *Tanzplan* položil základ nadácie a načrtnol smer, ktorým by sa mala uberať, spolu s dotáciou 60 tisíc eur na podporu poskytovania novej služby.

Umelecké vzdelávanie prostredníctvom tanca

Projekty *Tanečných plánov* v Düsseldorfe, Mníchove a Brémach priniesli tanec do škôl a regiónov. Ponuka sa pohybovala od tanca ako akademického predmetu až po projekt tried v Staatsballett Berlin. Trinásť tisíc tanečných lekcií, viac ako tridsať tisíc účastníkov, ako aj poznatky získané zo sprievodného výskumu, sú dôkazom veľkého dosahu tejto komplexnej iniciatívy tanečného vzdelávania. Pre deti a s deťmi sa konalo celkom 681 predstavení.

V rámci svojho vzdelávacieho programu *Tanzplan* tiež podporil kvalifikačné vzdelávacie programy pre učiteľov v Hamburgu a Kolíne nad Rýnom, čím uskutočnil ďalšie kroky smerom k spoločnému cieľu integrácie tanca do vzdelávania ako nezávislej formy umeleckého výrazu.

Nové iniciatívy tanečných školení a študijných programov

Vzdelávanie odborníkov – tanečníkov, choreografov a pedagógov, ktorí sa dnes musia rovnako dobre vyznať v praxi ako aj v teórii – bolo prioritou *Tanečného plánu Berlín* a *Tanečného plánu Frankfurt nad Mohanom*. Mladí

umelci z celého sveta dnes študujú bakalárske a magisterské programy na no-voziadenej *Inter-University Center for Dance* (HZT) v Berlíne. Nové magisterské programy v choreografii a odbornej príprave pedagógov sa začali vo Frankfurte a Giessene. *Tanečný plán* v Drážďanoch vytvoril nové väzby medzi odborným vzdelávaním a umeleckou produkciou prostredníctvom spolupráce Palucca Hochschule für Tanz v Drážďanoch a súborom Semperoper BALLETTO a Hellerau – Európskym centrom pre umenie. Projekt *Tanečný plán Essen* pozval odborníkov z vysokých škôl z celého sveta, aby v Zollverein v Essene vyskúšali na sympóziách a týždenných workshopoch nové vzdelávacie modely a spôsoby výučby v umeleckom prostredí. Viac ako 700 pedagógov a lektorov z 50 krajín viedlo 968 školení pre viac ako 25 tisíc účastníkov.

Päť rokov vzdelávacieho programu *Tanzplan*

V rámci vzdelávacieho programu *Tanzplan* bolo vyzvaných všetkých jedenásť verejne financovaných tanečných škôl a vysokých škôl, aby sa spoločne pozreli na kvalifikáciu a medzinárodné profilovanie tanečnej prípravy v Nemecku. Okrem založenia *Konferencie tanečného školstva* bolo ďalším viditeľným výsledkom tejto spolupráce zriadenie *Bienále tanečného vzdelávania*, týždennej platformy zameranej na budúcu generáciu tanečných profesionálov. Bienále sa konalo v Berlíne v roku 2008 a v Essene v roku 2010, pričom na každej udalosti sa stretlo viac ako dvesto pedagógov, študentov, známych umelcov a akademikov, ktorí spolupracovali na workshopoch, diskusiách a prezentáciách.

Koncom päťročného pôsobenia *Tanzplanu* vyšla publikácia *Tanečné techniky 2010 – Tanzplan Nemecko*. Ide o prvú prácu kompletizujúcu informácie o súčasných tanečných technikách, ktorú editovali Ingo Diehl a Friederike Lampert, ako výsledok trojročného medzinárodného výskumného projektu realizovaného v rámci vzdelávacieho programu *Tanzplan*. Táto vzdelávacia kampaň umožnila Nemecku rozvinúť jasný národný a medzinárodný profil v oblasti tanečného vzdelávania.

Kritérium posilnenia kultúrneho dedičstva v Nemecku viedlo k vytvoreniu *Asociácii nemeckých tanečných archívov*, v ktorej sa z iniciatívy a s podporou *Tanzplan Deutschland* združilo päť najväčších tanečných archívov. Jeden z našich projektov, prototyp on-line databázy s názvom *Digitálny atlas tanca*, v budúcnosti zlepší prístup ku kultúrnemu dedičstvu tanca (www.digitaler-atlas-tanz.de).

Servis a propagácia tanca

Ako službu pre celú tanečnú scénu zhromaždil *Tanzplan* kľúčové fakty a údaje o tanci. Táto práca viedla ku vzniku komplexnej webovej stránky (www.tanzfoerderung.de), ktorá poskytuje informácie o možnostiach financovania profesionálnych tanečných projektov, ako aj adresy vzdelávacích inštitúcií.

Tanzplan tiež poskytol finančnú podporu internetovým stránkam www-dance-germany.org a www.tanznetz.de a naštartoval program financovania publikácií, v rámci ktorého sa publikovalo 22 titulov o tanci. O projekte *Tanzplan* vyšlo 1687 správ v regionálnej i celoštátnej tlači, čo slúžilo na zvýšenie prítomnosti tanca v médiách.

Viac ako 80% začatých projektov naďalej pokračuje v snahe o udržateľný rozvoj v mestách s tanečným plánom

Tanzplan Deutschland bolo časovo obmedzené partnerstvo, ktorého zámerom bolo ukázať miestnym politikom kvality ľudí pracujúcich v odvetví kultúry. Bola to tiež výzva politikom využiť tieto kvality pre kultúrny rozvoj svojich miest. A fungovalo to. Uznanie Nemeckej spoljkovej kultúrnej nadácie a vynikajúca práca miestnych partnerov viedli k oveľa väčšiemu uznaniu tanca v kultúrnej politike. Napriek rozpočtovým obmedzeniam a finančnej kríze miestni a regionálni sponzori splnili svoje finančné záväzky v plnom rozsahu.

V polčase priebehu projektu kultúrna riaditeľka Nemeckej spoljkovej kultúrnej nadácie Hortensia Völckers sa spolu so mnou vydala do miest, v ktorých prebiehal *Tanzplan* a v rozhovoroch s politikmi a tanečnými odborníkmi skúmala možnosti pokračovania pracovných partnerstiev, ako aj konkrétne očakávania od takejto spolupráce. Pri rozhodovaní sa pre silných a motivovaných partnerov bolo od začiatku našou nádejou, aby partnerstvá pretrvali aj po ukončení projektu *Tanzplan Deutschland*. Zoskupenie partnerov a sponzorov na miestnej úrovni bolo rovnako rôznorodé ako obsah projektov. Rozdielne boli aj miestne stratégie, schvaľované a pripravované tak, aby zabezpečili kontinuitu.

Celkový obraz vyzerá veľmi pozitívne. Všetkých deväť *Tanečných plánov* dostane finančné prostriedky na pokračovanie vo svojej práci – niektoré budú dostávať menej peňazí, niektoré budú mať rovnakú úroveň financovania, zatiaľ čo *Tanečné plány* v Berlíne, Mníchove a Frankfurte budú mať v skutočnosti oveľa vyššiu úroveň financovania než predtým. Zahrnuté modelové projekty sa ukázali byť veľmi účinné tak na národnej, ako aj na medzinárodnej úrovni a významne prispeli k tomu, aby bol v Nemecku tanec viac viditeľný ako nezávislá umelecká forma. Nespochybniteľná kvalita obsahu a spôsob, akým sa spoločnosti zrkadlila v obsahu projektov, a tiež štrukturálne zlepšenia – to všetko vytvorilo pevný základ pre ďalší rozvoj v budúcnosti.

Odovzdávanie žezla na národnej úrovni

Keď *Tanzplan Deutschland* začínal, nikto si nevedel predstaviť obrovské množstvo dynamiky, ktoré tento projekt vnesie do vývoja a sebauvedomenia tanca. *Tanzplan* si stanovil za cieľ, aby sa tanec stal témou diskusie v rámci štátnej kultúrnej politiky. *Tanzkongress Hamburg* (Tanečný kongres Hamburg), v súčasnosti *Dachverband Tanz Deutschland* (Zastrešujúca nemecká tanečná aso-

ciácia) a národná iniciatíva *Tanec v školách* boli založené v rokoch 2006/2007. Záverečná správa Kultúrnej komisie v Nemecku v roku 2007 spomínala osobité podmienky pre tanec, v novembri 2010 bol tanec prvýkrát prerokovaný Výborom pre kultúru v Národnom parlamente a vo februári 2011 bola vykonaná malá interpelácia na Úrade spolkového kancelára o budúcnosti tanca v Nemecku – všetko predtým nemysliteľné udalosti, prebiehajúce na úrovni federálnej politiky.

Aby došlo k zmene princípu financovania od dotácií Nemeckou spolkovou kultúrnou nadáciou na pevný národný model financovania, je nevyhnutné sústavné lobovanie zo strany odborníkov. Analýza verejných výdavkov na tanec v Nemecku, ktorou bol poverený *Tanzplan Deutschland*, ukázala veľmi jasne, ako financovanie vzrástlo nielen v mestách, kde bola iniciatíva zahájená, ale aj to, ako financovanie tanca zaostávalo za inými umeleckými formami. Podiel federálnych výdavkov na tanec je zanedbateľne malý. Pre *Tanzplan Deutschland* bolo dôležité, aby sa zodpovednosť za rad dôležitých iniciatív presunul na štátne inštitúcie. Spolkové ministerstvo pre vzdelávanie a výskum bude v budúcnosti financovať projekt *Bienále tanečného vzdelávania* vo výške dvesto tisíc eur. Tretie bienále sa uskutočnilo vo Frankfurte v roku 2012 a štvrté je plánované v Drážďanoch v roku 2014. Financovanie nadácie *Tanec – tranzitné centrum Nemecka*, iniciovanej projektom *Tanzplan*, prevzal od marca 2011 Spolkový splnomocnenec pre kultúru a médiá. Dobré vyhliadky sú aj u komisára pre kultúru a médiá, ktorý by mal dotovať iniciatívu financovania koprodukcii cez *Národnú performatívnu sieť*. Berlínska Akadémia umenia preberá riadenie digitálneho *Atlasu tanca*, on-line portálu pre tanečnú históriu a dokumentáciu vyvinutú v rámci *Tanzplan Deutschland*, pričom bude pokračovať v spolupráci s ustanovenou *Asociáciou nemeckých tanečných archívov*. *Dachverband Tanz Deutschland* je teraz zodpovedná za dokončenie iniciatívy zriadiť *Národnú agentúru pre tanec*. Tá bola predtým spoločným projektom s *Tanzplan Deutschland*.

Propagácia tanca Nemeckou spolkovou kultúrnou nadáciou

Nemecká spolková kultúrna nadácia bude aj naďalej pokračovať vo svojom záväzku voči tancu. Medzinárodný *Tanečný kongres* zorganizovala nadácia už dvakrát a od roku 2013 sa stalo významným kultúrnym majákom. Plánom je, aby sa kongres konal raz za tri roky a aby bol putovný s každoročným rozpočtom až do osemsto tisíc eur.

Dva nové fondy *Tanečné dedičstvo* a *Taneční partneri* majú za cieľ podporovať kultúrne dedičstvo tanca a vytvoriť partnerstvo medzi tanečnými inštitúciami, tanečnými súbormi a tanečnými školami. Nemecká spolková kultúrna nadácia dáva k dispozícii až do roku 2014 celkom päť miliónov eur pre tieto fondy.

Zhrnutie

Tanzplan sa stal modelovým projektom na celom svete. Nemecké mestá a regióny významne podporili tanec v priebehu piatich rokov a budú tak robiť aj naďalej. Určitý záväzok voči tancu sa sformoval aj na federálnej politickej úrovni. Investície vložené do projektu *Tanzplan Deutschland* boli vydarené. Mnoho tisíc ľudí zapojených do projektu bude odovzdávať svoje skúsenosti na rôznych miestach. Zabezpečia, aby tanec nachádzal v spoločnosti svoju cestu vpred aj naďalej. Plán sa stal skutočnosťou.

Pozn. ed. Autorka je projektová riaditeľka Tanzplan Deutschland.

Balet Slovenského národného divadla: tradícia verus inovatívnosť

Eva Gajdošová

Abstrakt

Balet Slovenského národného divadla, telesa s najdlhšou históriou a najbohatšie zastúpenou tvorbou na Slovensku, vstupuje do svojej 95. divadelnej sezóny s víziou zaradiť sa medzi významné európske baletné scény. Toto výročie je príležitosťou na jeho reflexiu i náčrt vízií do budúcnosti, smerovania v kontexte svetového baletného diania. Najkľúčovejšou otázkou veľkých baletných domov dnes je nájsť rovnováhu medzi snahou a úlohou zachovávať tradície klasického odkazu a tendenciami inovovať, objavovať, byť prítlačlivým pre diváka 21. storočia. Príspevok si kladie otázku, akú úlohu v tomto procese hrá pôvodná tvorba.

Kľúčové slová

Inovatívnosť, pôvodná tvorba, tradícia, súčasná baletná dramaturgia.

I.

Hlavný zámer dramaturgie Baletu SND v posledných rokoch je popri uvádzaní diel svetového, klasického odkazu vytvoriť platformu na vznik pôvodných súčasných inscenácií a okrem inscenovania diel svetových choreografov nájsť priestor aj pre diela slovenských tvorcov. Pod heslom klasika verus súčasnosť, chceme otvárať dvere pôvodnej tvorbe, dať priestor predstaviteľom viacerých generácií choreografov a interpretov a rôznych tanečných žánrov. S tým súvisí naša aktívna spolupráca s tanečným školstvom, konkrétne s Tanečným konzervatóriom Evy Jaczovej v Bratislave a Vysokou školou múzických umení. Popri hlavnej dramaturgickej línii, ktoré tvoria baletné premiéry, za týmto účelom vznikol projekt *Súčasný tanec v SND*, ktorý nadväzuje na *Pondelky súčasného tanca* iniciované choreografkou Šárkou Ondrišovou v roku 2011. Posledné tri roky Štúdio SND funguje ako ďalšia neoficiálna scéna pre súčasný tanec, ale s profesionálnymi technickými parametrami a materiálnym zázemím, ktoré v existujúcich bratislavských priestoroch pre súčasný tanec (A4,

Elledanse) nie sú optimálne. V priestoroch Štúdia SND a v dramaturgii a produkcii Baletu SND sa teda počas posledných dvoch sezón predstavili so svojimi pôvodnými dielami už takmer všetci aktívni slovenskí tvorcovia. Spomeniem Jara Viňarského, Martu Polákovú, Zuzanu Hájkovú, Šárku Ondrišovú, Daniela Račeka, Slávu Daubnerovú, Stanislavu Vlčekovú, Jozefa Vlka, Milana Tomášika, Jána Ševčíka, Petru Fornayovú, Luciu Holinovú, Juraja Korca, Petra Šavela, Janu Terekovú atď.

V minulom roku vznikol z iniciatívy nezávislého združenia Full House ďalší projekt – *Koren(i)e súčasného tanca* – s ambíciou predstavovať nášmu publiku Slovákov, ktorí sa svojím talentom presadili vo svete, doma ich však mnohí nepoznajú. Projekt *Koren(i)e* nevznikol pri SND náhodne – tri javiská divadla poskytujú v súčasnosti najlepšie technické podmienky na realizáciu svetelne aj technicky mimoriadne náročných produkcií. Finančná náročnosť týchto projektov je ďalším dôvodom, prečo je tento projekt možný len v spolupráci viacerých subjektov – v tomto prípade dvoch: združenia, ktoré si podáva grant a rieši časť produkcie či propagácie a divadla, ktoré poskytuje priestor a taktiež propagáciu v rámci možností divadla. Tým pádom sa súčasný tanec a mladá pôvodná tvorba hrá nielen v komorných priestoroch Štúdia, ale Slovenské národné divadlo ju uvádza aj na javisku historickej budovy. V novembri 2014 sa napríklad predstaví skupina Les Slovaks s produkciou *Fragments* a po prvý raz sa uvedú diela súčasných slovenských tvorcov aj v Sále Opery a baletu, čo je najväčšia divadelná sála na Slovensku. V októbri 2014 – v rámci festivalu Bratislava v pohybe, s ktorým divadlo taktiež spolupracuje – sa predstaví skupina Wima Vandekeybusa a v novembri – v rámci projektu *Koren(i)e* – sa uvedie projekt skupiny Rootlessroots Jozefa Fručka – *Kireru*.

II.

Vstup tvorcov pôsobiacich na nezávislej scéne do kamenného divadla má dve roviny – ich hosťovanie priťahuje nové, mladšie publikum a čo je podstatné, rozširuje divácke poznanie o nový rozmer a pomáha pripraviť diváka na náročnejšie pôvodné diela v repertoári Baletu SND. Príkladom takéhoto diela je produkcia Baletu SND *The Tempest* od troch slovenských choreografov – Stanislavy Vlčekovej, Andreja Petroviča a Jara Viňarského. O tom, či je dobré pozývať na spoluprácu s baletným telesom choreografov zo súčasnej scény, sa vedie množstvo polemík. Tie súvisia s otázkami, ako si aj po takmer sto rokoch udržať svoj umelecký kredit a v neposlednom rade aj svojho diváka. Aj najlepšie svetové baletné domy so silnou tradíciou, akými sú balet Parížskej opery, Kráľovský balet v Londýne, Balet Veľkého divadla v Moskve, Balet Mariinského divadla, Štutgartský balet a ďalšie, každoročne hľadajú niečo nové, niečo, čím by posunuli hranice repertoáru, v ktorom dominuje špičková klasika, a obohatili ho o nové, progresívne diela.

Trendy vo svete naznačujú, že to zmysel má. Angelin Preljocaj, Josef Nadj, Sasha Waltz, Anna-Teresa Keersmaker, Trisha Brown a ďalší s úspechom spolupracujú s baletnými domami. Pre obe strany je to cenná skúsenosť.

S týmto vedomím sme začali aktívnejšie spolupracovať s VŠMU. Konkrétne v rámci projektu *PIECES*, na ktorom predstavia svoje prvotiny študenti choreografie VŠMU, ktorí sú zároveň členmi Baletu SND. Okrem týchto diel večer doplnia práce tanečníkov, ktorí choreografiu neštudujú a na javisku Baletu SND vystúpia aj študenti, ktorí nie sú členmi súboru. Snahou je vytvoriť zaujímavú konfrontáciu talentu a skúseností. Tento večer bude akýmsi pomyselným štartom spolupráce, v rámci ktorej by mali študenti – budúci pedagógovia a choreografi – dostať možnosť praxe na profesionálnej scéne, ako aj možnosť zúčastňovať sa na tvorivom procese počas skúšok a tréningov.

Ak sa pri pohľade do histórie chceme dopátrať, čo prinášalo do baletu inovácie, tak zistíme, že to boli práve pôvodné diela s novými podnetmi, súčasnou hudbou, inovatívnou výpravou, novými tanečnými technikami. V súpise domáckich autorov a pôvodnej tvorby v Archíve SND od roku 1920 po súčasnosť objavíme mená: Stanislav Remar (*Orfeus a Eurydika*, 1949), Jozef Zajko (*Rytierska balada*, hudba: Š. Jurovský, 1960), Karol Tóth (*Čarodejná noc*, hudba: Eugen Suchoň, 1980), Štefan Nosáľ, Boris Slovák, Ján Guoth, Jozef Dolinský, Libor Vaculík, Ondrej Šoth, Igor Holováč (jeho tvorba v SND je výrazne nadviazaná na slovenskú hudbu, napríklad na skladateľov Ilju Zeljenku, Tibora Freša a Henricha Leška), Vladimír Marušin, Ján Ďurovčík, Mário Radačovský, Šárka Ondrišová, Andrej Petrovič, Jaro Viňarský, Stanislava Vlčeková. Aj v budúcej sezóne bude Balet SND spolupracovať so slovenskou choreografkou Natáliou Horečnou, ktorá sa preslávila najmä v zahraničí, a vznikne nový pôvodný balet *Slovenské tance* na hudbu Petra Breinera.

III.

Udalosťou jubilejnej sezóny SND je svetová premiéra baletu *Angelika* od významného slovenského skladateľa Eugena Suchoňa. Táto baletná pantomíma je prvým slovenským baletom, ktorý ale dodnes nebol inscenovaný. Iniciátorom projektu je Peter Štilicha, ktorý priniesol partitúru i libreto a ponúkol ich Baletu SND na inscenovanie. Skladateľ Eugen Suchoň (1908 – 1993), jeden zo zakladateľov slovenskej hudobnej moderny, písal svoju baletnú pantomímu v období zrodu slovenského profesionálneho baletu. Dokončil ju v roku 1926 počas štúdií na Hudobnej škole pre Slovensko v Bratislave. *Angelika* patrí do predpusovej tvorby Eugena Suchoňa a mladý skladateľ ju začal písať pod silnými dojmami z návštevy Prahy v roku 1925. Rozsiahlu, dvestopäťdesiatosem stranovú partitúru napísal Suchoň pôvodne pre svoj salónny orchester v Pezinku. Balet nebol nikdy uvedený a autor ho sprístupnil až tesne pred svojou smrťou.

Autor revízie a hudobného spracovania partitúry baletu Rudolf Pepucha upravil dielo pre veľký orchester so snahou zdôrazniť dynamiku. Čerpal aj z príbuznej klavírnej a inštrumentálnej literatúry, ktorá vznikala paralelne so zrodom baletu a harmonicky i melodicky odkazovala na mnohé časti baletu *Angelika*. Pre autora choreografie a réžie Maura de Candiu bola určujúca hudba a pôvodné Suchoňove libreto. Hudbu, v ktorej dominuje Suchoňova mladícka harmonická jasnosť a melodická sviežosť, plná obrazotvorných a komunikatívnych prvkov, pretavil do choreografie. Oživiť *Angeliku* nebolo ľahké. Balet nebol nikdy inscenovaný, nie sú preto k dispozícii žiadne návrhy, obrázky, skice. Jediné, z čoho bolo možné vychádzať, boli hudobná partitúra a libreto, ktoré sa stali pre choreografa východiskom. Mauro de Candia posunul príbeh do súčasnosti, zjednodušil ho, ale základnú líniu zachoval. Z výtvarnej stránky sa snaží o čistotu a jednotný štýl, na bielej scéne dominuje čierny klavír, ktorý je v kontraste so sviežimi farbami kostýmov. To zdôrazňuje hravosť a radosť, ktoré sú také výrazné v Suchoňovej hudbe.

Angelika je príkladom oživenia minulosti nástrojmi súčasnosti. Slovenské národné divadlo ju uvádza ako poctu najvýznamnejšiemu slovenskému skladateľovi 20. storočia Eugenovi Suchoňovi.

Vize tance – work in progress

Návratová Jana

Abstrakt

Příspěvek představuje činnost a profil Vize tance. Jedná se o českou profesní občanskou iniciativu, která usiluje o institucionální zastřešení oboru, o vnitrooborovou komunikaci a zastupuje taneční profesionály navenek, ve vztahu ke státním a samosprávním institucím. Vznikla z potřeby řešit zásadní problémy nezávislé taneční scény a nabídla Ministerstvu kultury strategický dokument – Program na podporu současného tance, pohybového divadla interdisciplinárních umění. Program nikdy nebyl Ministerstvem kultury reálně akceptován a vedení Vize tance se proto zaměřilo na dílčí úkoly a kontinuální činnost ve prospěch tanečního oboru.

Klíčová slova

Občanská iniciativa, nezávislý tanec, strategické plánování – Program na podporu současného tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění, Transition – druhá kariéra, vzdělávání, právní ochrana, koncept kreativních průmyslů, Mezinárodní den tance.

Úvod

Vize tance je příkladem kulturní neziskové organizace, zaštiťuje subjekty nezávislé scény, je partnerem příspěvkových organizací (např. Institutu umění – Divadelního ústavu), ale také oborovým partnerem pro orgány státní správy a samosprávy, je rovněž garantem odborných výzkumů a koncepcí a pořadatelem celorepublikových oslav Mezinárodního dne tance.

Historie

Vize tance (VT) institucionalizovala svoji činnost v roce 2009. Navázala coby právní subjekt (občanské sdružení) na neformální platformu profesionálů, kteří se poprvé sešli v lednu 2006, aby formulovali podstatné oborové prob-

lémy a nastínili jejich řešení. Z jejich diskuse postupně v průběhu několika let krystalizoval strategický dokument *Program pro podporu tance, pohybového divadla a interdisciplinárních umění*, který byl prezentován formou mezinárodní konference v prosinci 2009. I přes záštitu tehdejšího ministra, mnoha společným jednáním s vysokými úředníky ministerstva, nebyl tento materiál odpovídajícím způsobem implementován do ministerské agendy a v následujících letech byl jeho význam dokonce marginalizován.

Co vlastně tehdejší Program obsahoval? Na rozsáhlou předkládací zprávu, která obsahuje SWOT analýzu, navazuje koncepce, která řeší především rozvoj infrastruktury budováním multifunkčních a choreografických center v metropolích i regionech, podporu mezinárodní spolupráce, networking, mobilitu umělců, podporu festivalů, oblast vzdělávání – umělecké, celoživotní vzdělávání profesionálů, taneční pohybovou výchovu v základních školách a mediální podporu tanečního oboru.

Program obsahoval harmonogram plnění rozvržený na deset let 2009 – 2019, postrádal však rozpočet. Vzhledem k přístupu postupně vládnoucích kabinetů, které řešily kulturní sektor formálně, a stále jako „nadstavbu“ nad jinými segmenty hospodářství, a přístupu Ministerstva kultury samotného, který lze eufemisticky označit za „neodborný“, se sváděl boj o živé umění jako takové, taneční nevyjímaje. Dokladem budiž vývoj dotací pro oblast tance pro celou republiku a všechny kategorie projektů (tedy od inscenací, přes festivaly po publikační projekty) v letech 2009 – 2013:

2009	407 147 €
2010	405 142 €
2011	432 142 €
2012	418 928 €
2013	321 428 €

Step by step

V tomto nepříznivém klimatu se sdružení zaměřilo na úkoly, které dokázalo plnit bez součinnosti ministerstva a dalších orgánů státní správy. Zaměřilo se na problémy uvnitř oboru, které bylo třeba diskutovat a řešit:

Právní ochrana a poradenství – autorské právo

Na webových stránkách Vize tance jsou publikovány základní vzory smluv, které se používají v umělecké taneční praxi; v nejbližší době budou publikovány základní právní změny, které nastanou se zavedením nového občanského zákona v lednu 2014.

Transition – druhá kariéra

Představitelé Vize tance se aktivně podílejí na projektech souvisejících s tématem druhé kariéry tanečníků. VT pořádala na toto téma v roce 2012 mezinárodní konferenci *TRANSITION – DRUHÁ KARIÉRA aneb „Jak dál po skončení umělecké kariéry?“*, podílí se na studiích, kulatých stolech a v současnosti připravuje založení Transition centre a nastavení speciální druhu pojištění pro tanečníky a další profesionály v oblasti performančních umění.

Vzdělávací problematika

Tato problematika je velmi rozsáhlá a řeší se napříč všemu uměleckými obory. Vize tance spolu s dalšími subjekty prosazuje vznik meziresortní komise Ministerstva kultury a Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy; zajímá se o otázku dalšího vzdělávání pedagogů, v němž nastal konflikt právní úpravy s možnostmi do vzdělání pedagogů. Toto téma navazuje na otázku Taneční a pohybové výchovy ve školách, pro jejíž rozvoj je nutné zajistit pedagogické pracovníky, „dovzdělat“ ty stávající. Zatím se obtížně vytvářejí podmínky, akreditace, pro studium pedagogů, kteří by mohli v tomto oboru získat aprobaci.

Změna legislativy – taneční pedagogika jako živnost vázaná, licencovaná

Vize tance otevřela problém nelicencované výuky v tanečních studiích (na vysvětlenou –např. sportovní podnikání spadá pod živnost vázanou, ale taneční je volné, v důsledku toho může docházet k neodbornému zacházení s klienty, což v případě dětí a mládeže může způsobit i škody na jejich zdraví a vývoji). Je třeba v tomto směru usilovat o změnu legislativy, což je dlouhodobý proces, který zatím z kapacitních důvodů nemá velkou progresi.

Vznik Taneční komory – začlenění do Hospodářské komory

S nástupem konceptu kreativních průmyslů je možné oblast tance chápat jako segment s ekonomickým potenciálem a chováním. Z toho důvodu by měla mít i přístup k rozhodovacím procesům, komentování nových zákonů (např. o státním rozpočtu) což umožní její členství v Hospodářské komoře. Začlenění tanečních subjektů pod tuto střešní organizaci je dlouhodobým úkolem VT.

Spolupráce na strategických materiálech

Představitelé Vize tance se aktivně podílejí na vzniku či připomínkování strategických kulturních materiálů, jsou členy pracovních skupin a aktivními členy nejrůznějších uměleckých a kulturních iniciativ (např. Za Česko kulturní).

Mezinárodní den tance

Jednou ze stěžejních aktivit Vize tance je pořádání celorepublikových oslav Mezinárodního dne tance. V letošním roce proběhl již 5. ročník, který vzbudil velký zájem veřejnosti i médií. Na přípravě programu, který je každoročně inovován, pracuje samostatný tým. Stablními body oslav je především společný flash mob, který se tančí ve všech registrovaných městech (letos jich bylo osmnáct), dále otevření tanečních škol, studií, divadel, bezplatné lekce, prezentace a další aktivity. Každoročně VT vydává u příležitosti oslav taneční mapu Prahy. Smyslem celorepublikových oslav je sjednotit taneční komunitu v celé zemi, napříč žánry a obory, stejně jako propojit nezávislé a podnikatelské subjekty i příspěvkové organizace (balety v divadlech), a jednotně prezentovat tanec veřejnosti jako poutavé umění i jako smysluplnou volnočasovou aktivitu. Ambicí dalšího ročníku je mezinárodní propojení.

Úkoly do budoucna

Pro činnost Vize tance je klíčové zajišťovat pravidelnou odbornou komunikaci formou seminářů, kulatých stolů, diskusí apod. Zástupci VT se budou podílet na formulaci nové státní kulturní politiky s důrazem na emancipaci oboru, sociální a společenský statut tanečních umělců a rozvoj infrastruktury. Stálá je také podpora vzniku Mezirezortní komise – MK a MŠMT a kroky k založení Taneční komory, již motivuje neustálá potřeba zajišťovat komunikaci uvnitř oboru, a moci se vyjadřovat k tématům hospodářské politiky apod. Dále se uvažuje o zřízení fondu pro podporu tance, který by mohl umožnit i profesionalizace činnosti Vize tance jako takové.

Záver

Vize tance je příkladem profesní organizace, která funguje nezávisle jako občanská iniciativa. Její význam vzrostl s nástupem konceptu kulturních a kreativních průmyslů. Její činnost je z hlediska oboru nezastupitelná, neboť reprezentuje oblast nezávislého tance a je otevřená ke spolupráci s podnikatelskými tanečními subjekty i s příspěvkovou taneční sférou.

www.vizetance.cz

Tanec v nemeckých mestských a štátnych divadlách.

Stručný prehľad

Patricia Stöckemann

Abstrakt

Príspevok približuje súčasnú tanečnú situáciu v Nemecku cez pohľad do minulosti a zdôrazňuje historické dôvody, ktoré vychádzajú z federálnej štruktúry divadiel z 18. storočia. Konkretizuje počet divadiel financovaných z verejných zdrojov, z ktorých takmer všetkých 150 ponúka všetky tri umelecké oblasti – operu, činohru a balet. Pripomína zároveň existenciu 280 súkromných divadiel. Približuje tanečné prúdy 20. storočia v Nemecku, vstup moderného tanca do baletných telies a popredné osobnosti pred druhou svetovou vojnou, po nej a v súčasnosti (Rudolfa Labana, Kurta Joosa, vplyv povojnových estetických noriem z New Yorku, Paríža a Londýna, fenomén Piny Bausch a súčasné choreografické osobitosti Johna Neumeiera, Williama Forshyta). V závere zdôrazňuje, že v Nemecku existuje toľko tanečných štýlov, koľko je choreografov a každá divadelná scéna je úzko spojená s dianím mesta, v ktorom sa nachádza.

Kľúčové slová

Štruktúra a financovanie divadiel v Nemecku, umelecký vývoj a inovácia, dejiny tanca, lokálne umelecké hnutia.

Kľúčom k pochopeniu prítomnosti sú vždy veci minulé a budúcnosť tvoria rozhodnutia dneška. Ani v tanci tomu nie je inak. Nemecko je krajina s najväčšou hustotou divadiel na svete. A tento fakt má svoje historické dôvody. „Nemecká divadelná scéna v celej svojej rozmanitosti vychádza zo systému malých feudálnych štátov, to znamená z federálnej štruktúry 18. storočia. Väčšina divadiel boli dvorné divadlá, slúžili vládnucim kniežatám na reprezentáciu. Vyslanci a návštevníci z iných štátov sa mohli v dvornom divadle presvedčiť o pokrokovosti a otvorenosti svojho hostiteľa. Aj architektúra a vybavenie divadiel boli vecou prestíže. Už vtedy šľachtické dvory ostro bojovali

o najprominentnejších a najlepších umelcov, architektov, baletných majstrov, skladateľov či spevákov.“¹

Dnes máme v šestnástich nemeckých spolkových krajinách dovedna 150 divadiel financovaných z verejných prostriedkov (a popritom ďalších 280 súkromných divadiel). 150 verejne financovaných divadiel tvoria štátne, mestské a krajské divadlá. Väčšina z nich ponúka všetky tri oblasti – operu, činohru a balet/tanec.

Štátne divadlá, v ktorých fungujú aj štátne baletné súbory, sú financované z rozpočtov spolkových krajín a majú v porovnaní s mestskými divadlami financovanými z rozpočtov jednotlivých miest oveľa vyššie rozpočty. Financovanie mestských divadiel a ich tanečných súborov závisí v neposlednom rade aj od veľkosti jednotlivých miest.

Štátne divadlá a ich baletné súbory, napríklad v Stuttgarte, Mníchove, Berlíne či Drážďanoch, sú následníkmi kráľovských dvorných divadiel, v ktorých zohrávala opera a balet vždy dôležitú reprezentačnú úlohu. Dodnes v nich pokračuje tradícia baletu.

Zo 150 nemeckých divadiel fungujú asi v 70 tanečné príp. baletné súbory rôznej veľkosti. Súbory štátneho baletu majú zväčša 50-80 členov, tanečné súbory mestských divadiel 10-20 členov. Okrem toho existujú v Nemecku bezpočetné nezávislé tanečné skupiny a nezávislá tanečná scéna, ktorá sa etablovala v osemdesiatych rokoch 20. storočia a ďalej sa rozvíja. Lákadlom pre umelcov z celého sveta, medzi nimi aj mnohých tanečníkov, choreografov či performerov, sa stal Berlín, nové hlavné mesto zjednoteného Nemecka.

Ale aj rôznorodosť baletných súborov verejných divadiel v Berlíne musela 15 rokov po zmene režimu priniesť napriek rastu umeleckého potenciálu obeť. Tri jestvujúce baletné súbory boli zlúčené do jedného. Balet Nemeckej opery Berlín v západnej časti mesta, Tanečné divadlo Komickej opery a súbor Štátnej opery Unter den Linden vo východnej časti Berlína. Ich spojením vznikol v roku 2004 jeden tanečný súbor pod názvom Štátny balet Berlín, ktorého umeleckým riaditeľom a intendantom je od jeho založenia ruský tanečník Vladimír Malachov, od budúcej sezóny prevezme jeho vedenie španielsky choreograf Nacho Duato.

Napriek statusu hlavného mesta nereprezentuje Berlín kultúrnu rozmanitosť celého Nemecka. Kultúra je vo výsostnej kompetencii jednotlivých spolkových krajín. A podobne ako v Berlíne, má každé divadlo v každom meste vlastnú históriu, ktorá je vždy úzko spojená s históriou mesta a krajiny.

¹ VON DÜFFEL, John. In: KHUON Rolf & Ulrich (ed.) *Theater muss sein. Fragen. Antworten. Anstöße.* Köln : Deutscher Bühnenverein, 2003

Tanečné prúdy 20. storočia

Moderný tanec, ktorý prichádza na nemeckú scénu začiatkom 20. storočia s takými menami ako napr. Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss a mnohými ďalšími, a ktorý si v dvadsiatych rokoch, v čase Weimarskej republiky, vytvoril vlastnú nezávislú scénu výrazového tanca, ovplyvnil aj obsahové a estetické smerovanie divadelných baletných súborov. V mnohých menších nemeckých divadlách došlo k zmene paradigmy, napríklad v Münsteri, Oberhausene, Darmstadte. Baletné súbory sa pretransformovali na tzv. moderné súbory. Znamená to, že choreografi, baletní majstri, tanečníci, ktorí prichádzali do divadiel, pochádzali čoraz častejšie z oblasti moderného tanca. Vo veľkých štátnych divadlách si síce balet zachoval svoju prevahu, no napriek tomu sa celkom nevyhol myšlienkam, zásadám a poznatkom moderného tanca.

Po druhej svetovej vojne ležalo Nemecko a jeho kultúra v troskách. Hostovanie zahraničných baletných súborov po roku 1945 v Nemecku jasne ukázalo, akým smerom sa vyvíjala technická a umelecká úroveň zahraničných súborov a do akej miery bolo nemecké tanečné umenie počas fašistickej diktatúry od týchto medzinárodných trendov odrezané. Nemeckí tanečníci museli doháňať know-how a techniku. Balanchinove balety so súborom New York City Ballet, Serge Lifar s baletom Parížskej opery či Royal Ballet pod vedením Ninette de Valois nasadili novú latku a stali sa vzorom pre nemeckých tanečníkov. V päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch nasledovalo nové estetické a programové smerovanie, ktoré znamenalo najmä príklon ku klasickému tancu.

Estetika tanečného divadla Johanna Kresnika, Piny Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke a i. prináša začiatkom sedemdesiatych rokov ďalší rozmach nových obsahov, foriem a dramaturgií tanca. Po vzore Brém, kde pôsobil Johann Kresnik, či Wuppertalu, kde v roku 1973 založila svoje tanečné divadlo Pina Bausch, ktoré sa v osemdesiatych rokoch stalo priam synonymom nemeckého tanečného divadla, začali aj tanečné súbory nemeckých divadiel čoraz častejšie preberať estetiku tanečného divadla. Popritom ostal vo väčších a veľkých divadlách zachovaný balet. Ale aj tu sa začali vynárať otázky a nové úvahy o tejto umeleckej forme a jej stáročiami formovanej technike.

V mestách ako Stuttgart, Mníchov, Düsseldorf, Berlín, Hamburg a Drážďany prežíva naďalej tradícia baletu. Zatiaľ čo v Stuttgarte v 18. storočí reformoval balet Jean-George Noverre, v šesťdesiatych rokoch to boli baletné kreácie Juhoafričana Johna Cranka, ktoré predstavovali hotový baletný zázrak. Crankovo choreografické dedičstvo sa v mnohostrannom repertoári tohto divadla zachováva podnes, najmä vďaka intendantovi baletu Reidovi Andersonovi, bývalému Crankovmu tanečníkovi. Ten, podobne ako pred ním Cranko, podporuje choreografické talenty, napríklad Marka Goeckeho, ktorý sa stal jedným z domovských choreografov stuttgartského baletu. Choreografi, ktorých vo svojom súbore objavil a podporoval John Cranko, prispeli významnou mierou

k smerovaniu nemeckého baletu v poslednej tretine 20. storočia a pomohli mu budovať medzinárodné renomé.

Takisto John Neumeier, ktorý po Stuttgarte a Frankfurte v roku 1973, ako mladý tanečník a choreograf zakotvil v Hamburgu, vlastnými kreáciami vybudoval hamburský balet a založil Baletnú akadémiu a Baletné centrum Johna Neumeiera. Jeho choreografie možno nájsť v repertoári nemeckých štátnych baletných súborov, napríklad v Bavorskom štátnom baletе v Mníchove, v Stuttgartskom baletе, ale stali sa súčasťou aj repertoáru súborov v zahraničí.

William Forsythe vytvoril svoje prvé choreografie, podobne ako Neumeier, pre súbor v Stuttgarte. V roku 1984 sa stal šéfom baletu vo Frankfurte a túto pozíciu zastával až do roku 2004. Potom sa s divadlom vo Frankfurte rozlúčil a založil vlastný nezávislý súbor s podporou spolkových krajín Sasko a Hesensko a miest Drážďany a Frankfurt. Forsythove najnovšie diela uvádza výlučne jeho nový súbor, pokým jeho skoršie práce majú svoje stále miesto v repertoári takmer všetkých dôležitých baletných súborov na svete. Forsythe patrí k najvplyvnejším súčasným choreografom, ktorí priniesli „baletnú revolúciu“ a otvorili tomuto umeleckému žánru úplne novú dimenziu.

Štruktúra stálych tanečných súborov a choreografov prispela k tomu, že od začiatku 20. storočia sa v Nemecku rozvíja živá tanečná scéna a od sedemdesiatych rokov čoraz rôznorodejšia, s choreografmi ako Johann Kresnik, John Neumeier, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, William Forsythe či v ostatnom čase aj Martin Schläpfer, riaditeľ baletu Ballett am Rhein v Düsseldorfe Duisburgu.

Po znovuzjednotení oboch nemeckých štátov sa začiatkom deväťdesiatych rokov opäť rozrástla nemecká divadelná a tanečná scéna. A toto rozšírenie prinieslo so sebou novú dynamiku. Choreografi z východného Nemecka prichádzali do západonemeckých divadiel a naopak, napríklad Stefan Thoss z Drážďan sa stal riaditeľom baletu v Kieli, neskôr odišiel do Hannoveru a naposledy pôsobil vo Wiesbadene; Mario Schröder, tiež z východného Nemecka, vystriedal Stefana Thossa na poste riaditeľa tanečného súboru v Kieli, neskôr odišiel do Würzburgu a teraz vedie balet opery v Lipsku. Tamojší balet viedol po zmene režimu od roku 1991 až do svojej predčasnej smrti choreograf Uwe Scholz, pochádzajúci z Hesenska v západnom Nemecku, ktorý zomrel vo veku 46 rokov. Uwe Scholz, tiež jeden z odchovancov stuttgartskeho baletu, patril bezpochyby k výrazným baletným choreografom svojej generácie.

Mladí choreografi stále častejšie prijímajú výzvu vybudovať si v divadle vlastný súbor, rozvíjať vlastné predstavy o tanci a vytvárať vlastný repertoár. Napríklad Jan Pusch začínal ako tanečník v Hamburgu u Johna Neumeiera, neskôr pracoval ako nezávislý choreograf, od roku 2007 viedol ako choreograf súbor Štátneho divadla v Oldenburgu a napokon v roku 2010 prešiel do Štátneho divadla v Braunschweigu. Alebo napríklad taliansky choreograf Mauro de Candia. Pred dvoma rokmi (2012) sa stal šéfom tanečného súboru v Osnabrücker. De Candia, ktorý sa v Bratislave podieľal ako choreograf na príprave baletu *An-*

gelika v Slovenskom národnom divadle, má niečo cez tridsať rokov, absolvoval klasické tanečné vzdelanie na baletnej akadémii v Monte Carle, bol sólistom u Stefana Thossa v balete Štátnej opery Hannover a pred svojim angažmánom v Osnabrücku pracoval ako nezávislý choreograf pre medzinárodné súbory.

Ak by sme sa pokúsili priradiť choreografov v nemeckých divadlách rôznym estetickým prúdom, neuspeli by sme. Dnes jestvuje toľko rôznych štýlov, koľko je choreografov. K tomu treba pripočítať aj aktérov nezávislej tanečnej scény, medzinárodné hosťujúce súbory a festivaly v rôznych mestách a regiónoch. Aj mestá ovplyvňujú a zasahujú do zostavovania herných plánov tanečných súborov mestských divadiel. Každé mesto má inú mentalitu, iné publikum, iné spoločenské štruktúry. Divadlá, ktoré to zohľadňujú, sa podieľajú na vytváraní identity daného mesta. Na tento aspekt vytvárania kultúrnej identity poukazuje autor a divadelný dramaturg John von Düffel v jednom zo svojich článkov o nemeckom divadle. Jeho hodnotením by som chcela ukončiť svoj príspevok. „Nemecká divadelná scéna je jedinečná a úzko spojená so životom miest, v ktorých sa nachádza. Na rozdiel od centralistických divadelných štruktúr vo Francúzsku či Anglicku jej federálny pôvod umožňuje urbánny, sebavedomý kultúrny život mimo upriamania sa na jedno hlavné mesto. Práve v časoch globalizácie, v ktorej rastie hrozba zániku kultúrnej identity, je rôznorodá nemecká divadelná scéna viac ako len otázkou lokality. Je výrazom duševného a kultúrneho života rôznych nemeckých miest a tým možno aj posledným znakom, ktorý odlišuje miestne pešie zóny od miest v iných krajinách.“²

² VON DÜFFEL, John. In: KHUON Rolf & Ulrich (ed.) *Theater muss sein. Fragen. Antworten. Anstöße.* Köln : Deutscher Bühnenverein, 2003

Katedra tanečného divadla, Bytom, Poľsko

Sylwia Hefczyńska-Lewandowska

Abstrakt

Príspevok predstavuje mladú Katedru tanečného divadla a jej vývoj a transformáciu od roku 2007. Približuje študijný program rozdelený na dve fázy – úvodnú dvojročnú a nasledujúcu trojročnú. Pomenováva jednotlivé vyučovacie predmety a ciele. Zdôrazňuje dôležitosť dopĺňania vyučovania prostredníctvom workshopov s hosťujúcimi pedagógmi, vyzdvihuje študentské stáže a medzinárodné výmeny, vymenúva zahraničné partnerské školy, s ktorými spolupracuje. V závere približuje profil absolventa Katedry tanečného divadla.

Kľúčové slová

Tanečné divadlo, študijné programy umeleckých odborov, hosťujúci pedagógovia, študentské výmeny.

Zameranie štúdia na Katedre tanečného divadla

Špecializácia *Herectvo tanečného divadla* vznikla v akademickom roku 2007/2008 na Katedre herectva Štátnej vysokej školy dramatických umení v Krakove. V akademickom roku 2008/2009 sa odbor transformoval na Katedru tanečného divadla so sídlom v Bytome. Štúdium na Katedre tanečného divadla je denné, magisterské a trvá deväť semestrov. Študijný program obsahuje prednášky a semináre z teoretických predmetov, kým praktická výučba má podobu intenzívnych tréningov, seminárov, predstavení, stáží a interdisciplinárnych tvorivých projektov. Základné poznatky sa kombinujú so získavaním špeciálnych zručností, čo škola poskytuje v podobe workshopov. Vyučujú pedagógovia zo Štátnej divadelnej školy v Krakove, Sliezskej univerzity v Katowiciach a z Univerzity Adama Mickiewicza v Poznani. Časť teoretickej aj praktickej výučby vedú zahraniční hosťujúci pedagógovia.

Študijný program

Študenti, ktorí ukončili stredoškolské štúdium maturitou, sa prijímajú na základe výsledku prijímacieho konania. Prijímacie konanie pre štúdium na Katedre tanečného divadla má dve kolá. V prvom kole predvádzajú študenti svoje schopnosti pred dvomi komisiami:

1. Herecká komisia hodnotí prednes poézie, prózy, spev a predvedenie hereckých úloh.
2. Tanečná komisia hodnotí predvedenie klasického tanca, súčasného tanca a úloh z pohybovej improvizácie.

Úspešní kandidáti z prvého kola predstupujú pred komisiu zloženú z odborníkov na tanec aj herectvo. V druhom kole sa určuje poradie podľa počtu získaných bodov. Do prvého ročníka sa prijíma 25 študentov. Výučba je rozdelená do dvoch úsekov: úvodná a hlavná etapa. Úvodná časť trvá 2 roky, počas ktorých sa pozornosť koncentruje na fyzické aspekty profesie a celkové pochopenie telesného aspektu v herectve a tanečných technikách. Intenzívne telesné cvičenie, ktoré zahŕňa telesnú výchovu, jogu, gyrotonické cvičenia, súčasný tanec, techniky klasického tanca, poľské súčasné techniky, improvizáciu sily, rovnováhy, zvyšovanie fyzickej kondície, koordinácie, rozvíjanie rýchlosti reakcií a predstavivosti, ktoré sú základom ďalšej práce a napredovania. V oblasti hereckých techník študenti pracujú na základných hereckých cvičeniach, recitácii, speve a majú hodiny solfeggia. Študenti navštevujú a analyzujú predstavenia, a tým si zdokonaľujú analytický a písomný prejav. Štúdiom histórie tanca, divadla, filozofie, antropológie a anatómie získavajú dôležité poznatky, začínajú chápať, čo to je tanečné umenie, aká je rola súčasného tanečníka v historickom, kultúrnom a spoločenskom kontexte.

Nasledujúce tri roky štúdia rozširujú poznatky a zručnosti vo výkonnej aj tvorivej oblasti. Technické prvky sa spájajú s poznatkami z hudby, rytmu, réžie, choreografie a spolu so znalosťou teórie sa podnecuje tvorivé myslenie a hľadanie vlastnej umeleckej cesty. Súbežne s hodinami súčasnej aj klasickej tanečnej techniky sa vyučuje aj poľský folklór. Študentská tvorivosť sa rozvíja komponovaním, improvizáciou, dramatickými scénami, improvizovanými scénami, rozličnými podobami tanečného divadla, novými médiami. V tomto období sa vyučujú teoretické predmety ako dejiny umenia, hudobná literatúra, kultúrny manažment a podnikanie.

Veľmi dôležitou súčasťou výučby sú workshopy. Intenzívne stretnutia s umelcami a profesormi z celého sveta podnecujú nové nápady, iný spôsob myslenia. Objavujú sa nové súvislosti medzi rôznymi druhmi umenia. V uplynulom školskom roku viedli workshopy na našej škole napríklad: Manisha Gulyani (kathak), John Gallagher (partnering), Assan Konte (západoafrický tanec).

Výučba prebieha päť dní v týždni, od pondelka do piatku. Počas workshopov bývajú cvičenia a semináre aj v sobotu. Súhrnný počet vyučovacích hodín je 4590. Vyučovacím jazykom je poľština. Výučba so zahraničnými lektormi sa

koná v angličtine. Každý semester končí skúšobným obdobím. Skúšky majú často verejnú podobu, sú prístupné pre verejnosť. Štúdium sa končí diplomovým predstavením (herecká a tanečná tvorba) a obhajobou dizertačnej práce. Absolvent získava titul magister a diplom o ukončení vysokoškolského štúdia.

Študentské stáže a medzinárodná výmena

Pre získanie nových vedomostí, osobnostný rast a využitie nadobudnutých zručností sú veľmi dôležité študijné pobyty a účasť na tvorivých projektoch. Participáciou na projektoch v profesionálnom prostredí študenti demonštrujú svoje zručnosti a znalosti. Dostanú príležitosť spoznať nielen umelecký kontext profesionálneho života, ale aj jeho organizačnú, právnu a finančnú stránku. Nadviažu domáce aj medzinárodné kontakty, otvoria sa novým zážitkom, spoznajú kultúrnu rôznorodosť, rozvíjajú zmysel pre kultúrne a umelecké prepojenia a v neposlednom rade aj interpersonálne a sociálne zručnosti. Študentská stáž je povinná, s minimálnou dĺžkou 6 týždňov. Po prvom roku štúdia sa študent ako dobrovoľník zúčastňuje na Medzinárodnej konferencii súčasného tanca a na Tanečnom festivale v Bytomi (ekotópia kultúry). Ciele, úlohy, program a rozsah zodpovednosti študenta pripraví pedagóg školy v spolupráci s hlavnými organizátormi festivalu. V ďalšom ročníku spolupracujú študenti na festivaloch v Poľsku a v zahraničí (Poznaň, Lublin, Warszawa, Mníchov, Weimar, Tel Aviv). Študenti môžu ísť aj samostatne na stáž, študijný pobyt, prax, zúčastniť sa na tvorivých projektoch, alebo môžu využiť inštitucionálne kontakty Katedry tanečného divadla. Zoznam partnerských škôl je obsiahly. Špecifiká našej katedry nám predurčili ako partnerov tieto školy:

1. Antoni Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz v Linzi (Rakúsko)
2. Codarts, Rotterdam Dance Academy (Holandsko)
3. Folkwang Universität der Künste v Essene (Germany)
4. Latvijas Kulturas Akadēmija v Rige (Lotyšsko)
5. San Diego State University USA
6. Macau Conservatory, Macau Čína

Každoročne sa niekoľko študentov rozhodne stráviť semester v cudzine prostredníctvom programu Erasmus. Študenti si cenia príležitosť zúčastniť sa na medzinárodných, často interdisciplinárnych tvorivých projektoch. Máme napríklad dohodu medzi Katedrou tanečného divadla a Kibbutzim College of Education, Technology and the Arts. V rámci zmluvy o spolupráci vo vytváraní teoretických aj praktických podmienok pre rozvoj umenia, čo je v tomto prípade tanečné divadlo, vznikol projekt, ktorý sa bude prezentovať v Tel Avive a v Bytomi. V predchádzajúcich rokoch sa realizovali projekty, ktoré sa konali na Katedre hudby a tanca na San Diego University. Skupina študentov sa dva-

krát zúčastnila výmenného pobytu na Bauhaus Universität, kde si vymieňali skúsenosti so zástupcami univerzít z Francúzska, Nemecka a Poľska.

Profil absolventa

Štúdium odboru *Herec tanečného divadla* má komplexnú podobu. Vyžaduje vhodné podmienky na rozvoj zmyslového vnímania a intuitívneho chápania. Vzdelávanie sa koncentruje na nasledujúce oblasti:

- Rozvoj tvorivej osobnosti v kontexte takých hodnôt, ako sú umelecké majstrovstvo a profesionalita.
- Rozvoj a osvojenie technických zručností, získanie schopnosti chápať performatívne umenia v širokom kontexte.
- Študent získa zručnosti a znalosti v oblasti umeleckého vyjadrovania, ktoré mu umožnia vedome tvoriť, realizovať a vyjadriť vlastné, originálne umelecké predstavy.
- Študent získa schopnosti prepájať nadobudnuté vedomosti a rozvíjať ich v rôznorodých kultúrnych aktivitách.

Absolvent odboru tanečného divadla by mal byť profesionálne aj všeobecne vzdelaný tanečník s teoretickými aj praktickými znalosťami, so schopnosťou prejaviť sa na scéne samostatne, tvorivo a originálne. Absolventi získavajú podmienky nielen na rozvoj vlastnej kreativity, sú však predovšetkým vynikajúcimi hercami tanečného aj činoherného divadla. Absolvent odboru tanečného divadla by mal byť schopný na základe vedomostí a technickej obratnosti formulovať, stvárniť a vyjadriť vlastné myšlienky. Mal by byť pripravený na tímovú partnerskú spoluprácu v tvorivých projektoch, a to aj interdisciplinárnych. Mal by mať všetky umelecké prostriedky na to, aby sa stal vedúcou osobnosťou umeleckých projektov. Mal by mať rozsiahle vedomosti z historického a kultúrneho kontextu umenia a prepájať ich s inými oblasťami súčasného života. Veľmi dôležitá je aj základná znalosť finančných, marketingových a právnych aspektov umelcovho života, ktoré sú nevyhnutné pre fungovanie nezávislého umenia. Keď to zhrnieme, absolventi Katedry tanečného divadla na základe vedomostí a zručností, ktoré získali počas štúdia, sú pripravení pracovať v inštitúciách a na projektoch performatívneho charakteru, využívajú fyzickú obratnosť, tanec, herectvo a spev.

Naši absolventi sa vyznačujú odhodlanosťou, nezávislosťou a tvorivosťou v profesionálnom svete. Na umeleckom trhu sa dajú rozpoznať a majú dobré meno. Riaditelia divadiel, tvorcovia tanečných a dramatických projektov spoznávajú profesionalitu a odhodlanie študentov našej katedry. Tento rok absolvovalo na Katedre tanečného divadla Štátnej vysokej školy dramatických umení Ludwiga Solského v Krakove deväť študentov.

IDA – Institute of Dance Arts Súkromnej univerzity Antona Brucknera v Linzi

Rose Breuss

Abstrakt

Autorka predstavuje IDA ako medzinárodnú vzdelávaciu inštitúciu súčasného tanca a približuje jeho krátku históriu. Poukazuje na dôležitú stránku štúdia na IDA - medzinárodný pôvod študentov. Rakúsko opisuje ako malú krajinu, v tanečnej oblasti slabo štruktúrovanú, so skromnými možnosťami v pedagogickej oblasti. Zdôrazňuje dôležitosť poskytovať tanečníkom vzdelanie pre medzinárodnú scénu. Ponúka pohľad na nosné piliere štúdia v bakalárskom a magisterskom stupni, praktický a teoretický modul. Upriamuje pozornosť na učebnú metodiku, uvádza možnosť využívania e-learningového programu Univerzity v Salzburgu. Informuje o laboratóriu umeleckého výskumu IDA Dance Research LAB.

Kľúčové slová

Teória a prax vo výučbe, e-learning, medzinárodný charakter študijného odboru tanec, DANCE LAB - platforma pre výskum.

Rada by som na tomto sympóziu hovorila o vzdelávacom programe nášho inštitútu *Institute of Dance Arts (IDA)* Súkromnej univerzity Antona Brucknera v Linzi a o rakúskej tanečnej scéne. V krátkosti by som sa chcela zmieniť o obsahovom smerovaní štúdia na našom inštitúte a nad rámec nášho študijného programu by som sa chcela podrobnejšie venovať aspektom umeleckého výskumu, predovšetkým aspektu *výskumu pohybu v súčasnom tanci (Movement Research)*. Tu možno nájsť určité podnety pre diskusiu a kontextuálne odkazy pre druhú časť tohto sympózia *Teoretická analýza v tanci 2014*, ktorú považujem tiež za mimoriadne zaujímavú.

Naša škola je medzinárodnou vzdelávacou inštitúciou súčasného tanca, naši študenti pochádzajú zo všetkých európskych krajín, z Latinskej Ameriky, Číny, Indie, atď., a preto sa vo svojom príspevku nebudem zameriavať len na Rakúsko. Súčasná tanečná scéna má kočovnícku povosť, tanečníci a tanečníc-

ky prežijú veľkú časť svojho profesijného života na cestách. Rádus, v ktorom sa odohráva umelecká a pedagogická tanečná tvorba, presahuje zväčša hranice krajín. Keďže Rakúsko je malá krajina a v tanečnej oblasti pomerne slabo štruktúrovaná, je pre mňa a mojich kolegov dôležité poskytovať tanečníkom vzdelanie potrebné pre medzinárodnú scénu a nie pre miestne inštitúcie, v ktorých majú vďaka mnohostranným kvalitám nadobudnutým počas štúdia aj tak dvere vždy otvorené.

Krátka história inštitútu IDA

Pred deviatimi rokmi sa Brucknerovo konzervatórium v Linzi pretransformovalo na univerzitu s kompletnou akreditáciou. Budúci rok oslavuje naša univerzita 10. výročie svojho založenia a dostane veľmi inšpirujúci darček – novú, architektonicky veľmi zaujímavú budovu v jednej z najkrajších lokalít Linza. Najmä tanečný inštitút si príde na svoje, dostaneme štyri nové tanečné sály a vlastnú tanečnú scénu.

IDA je jedným z jedenástich inštitútov v oblastiach klasická hudba, džez, stará hudba, spev a herectvo. Po obsahovej stránke je inštitút úplne samostatný. Napriek tomu, že sa prijímajú spoločné celouniverzitné rozhodnutia, moje skúsenosti ako riaditeľky inštitútu dosvedčujú, že sme si vždy vedeli presadiť vlastnú cestu, ktorá lepšie zodpovedá špecifikám tanca.

Na našom inštitúte pracuje pätnásťčlenný tím stálych profesorov a mnoho hostujúcich medzinárodných tanečných umelcov, ktorých sa nám darí získať pre špecifické workshopy. Týmto spôsobom sa v našom inštitúte odzrkadľuje rôznorodosť a dynamika medzinárodnej tanečnej scény. Naš angažovaný tím vychováva súčasných tanečníkov, ktorí sa môžu neskôr uplatniť v rôznych oblastiach, či už ako interpreti alebo v povolání tanečníka s rôznorodými umeleckými a pedagogickými aktivitami. Zameriavame sa na prepájanie technicko-tanečnej, remeselnej zručnosti – “techné” tanca – a umeleckej individuality, ako aj teoretickej schopnosti reflexie.

Posledná úspešná akreditácia našich študijných osnov sa uskutočnila v roku 2014 a do platnosti vstúpi na jeseň v novom školskom roku. Nasledujúce informácie o študijných programoch sa vzťahujú na tieto nové akreditované osnovy. Ponúkame tri študijné odbory, jeden bakalárskeho a dva magisterského stupňa.

Bakalárske štúdium súčasného tanca pod názvom *Súčasný tanec – scénický tanec/performance/pedagogika* sa vyučuje v rozsahu 8 semestrov. Profilácia tohto študijného programu a jeho obsahové zameranie vyplývajú zo skúseností a poznatkov o súčasnej praxi. Rozdelenie na scénický tanec a tanečnú pedagogiku už nezodpovedá súčasnému vykonávaniu tejto profesie, a preto sme zlúčili študijné plány do jedného plánu bakalárskeho štúdia. Vychováваме súčasných tanečníkov, ktorí vedú kreatívne používať svoje fyzické schopnosti, ovládajú tanečný repertoár, umelecké intencie, praktické a teoretické

vedomosti v rôznych súvislostiach. Konvenčný obraz povolania – javisková kariéra so stálym angažmánom v tanečnom súbore alebo učiteľská kariéra so zamestnaním v umeleckej škole, príp. v súkromnom tanečnom štúdiu – sa v Rakúsku v podstate nikdy neujal. V Rakúsku máme len tri krajinské divadlá s moderným tanečným súborom a v pedagogickej oblasti majú učitelia k dispozícii len jednu štruktúru – umelecké školy. V školách sa tanec ponúka len ako voľnočasová aktivita. V realite to znamená, že tanečníci si sami vytvárajú svoje profesijné možnosti, nenachádzajú ponuku, ale sami ju iniciujú a – ako ukazuje vývoj – robia to veľmi úspešne, pretože záujem o tanec stále rastie. Tanečníci sa rozhodujú podľa svojich umeleckých alebo pedagogických priorít.

Využívajú konvenčné kariérne možnosti, to jest stály angažmán v divadle/tanečnom súbore/škole, alebo sa venujú samostatnej činnosti a realizujú ekonomicky úspešné umelecké, pedagogické, sociálno-pedagogické projekty či projekty zamerané na sprostredkovanie umenia.

V umeleckom kontexte sú vždy nutné aj pedagogické zručnosti, napríklad pri vedení tried/tréningov/koučingu. V pedagogickom kontexte zohrávajú dôležitú úlohu spôsoby sprostredkovania umeleckej práce. Tanečníci zdieľajú spektrum svojich skúseností z umeleckých procesov. Umelecká, tanečná kompetencia môže poskytnúť tanečnej pedagogike dôležité impulzy a mnohostranne inšpirujúcu metodiku.

Bakalársky odbor zahŕňa tradičné tanečné techniky (klasický balet, moderný tanec) a súčasné tanečné techniky. Rozvrh hodín je zostavený tak, že na každú tanečnú techniku pripadá jedna vyučovacia jednotka denne vo všetkých ročníkoch. Odbory súčasný tanec a klasický balet sprostredkujú základy tanečnej techniky, zákonitosti pohybu daných techník a pohybový vokabulár. Vypracovanie individuálnej telesnej schémy, vedomé dýchanie, priepustnosť a integrácia ľudského tela sa zvlášť zohľadňujú pri rôznych tanečných technikách.

Obsah vyučovania jednotlivých tanečných techník je rozdelený na stupne. V moduloch 2-4 sa postupne zvyšuje komplexnosť etud/cvičení/sérií cvičení. Prehĺbuje sa fyzická realizácia pohybov a pohybových kombinácií naučených v jednotlivých tanečných technikách. Rozvoj technických schopností – *skills* – študentov sa zameriava na komplexné chápanie pohybu a na precízne stváranie techník.

V súčasnosti sa po odsúhlasení pedagógov z rôznych oblastí pripravujú jednotné sylaby. Keďže všetky predmety sa vyučujú tímovo (*team teaching*), a nie spôsobom jeden učiteľ na jeden odbor, je popri individuálnej charizmatickej práci profesorov čoraz dôležitejšia aj spoločná práca. Tento model poskytuje aj potenciál pre umelecký výskum, ktorému sa tiež chceme venovať, pričom predmetom umelecko-pedagogického výskumu budú metodika, obsah, druhy a spôsoby analýz.

Pri naštudovaní repertoárových diel dochádza k umeleckému transferu telesno-technických kompetencií a tanečných techník do interpretačnej praxe, do *performance*. Repertoár odzrkadľuje pohybový materiál vypracovaný tanečnou technikou. Takto nadobudnuté tanečné schopnosti/*skills* nachádzajú svoje umelecké uplatnenie v tanečnom repertoári, ktorý má IDA k dispozícii. Tento repertoár pozostáva z úryvkov klasického, moderného a súčasného repertoáru napríklad od autorov ako Eldad Ben Sassson, Regina van Berkel, Gertrud Bodenwieser, Rui Horta, Andrej Jerschik, Jiří Kylián, Vincente Saez, Karin Wähler. Vlastná tvorba pedagógov IDA alebo diela, ktoré vznikajú na objednávku inštitúcií, tvoria produktívnu oblasť v rámci inštitútu. Ja osobne často spolupracujem napríklad s orchestrami a hudobnými festivalmi (Tanzquartier/Bregenzer Festspiele, Gmundener Festwochen a.i.), pričom táto spolupráca je v Rakúsku, ktoré má bohatú hudobnú ponuku, veľmi plodná.

V kontexte repertoárového vyučovania, improvizácie, *movement research* a *performance* vznikla oblasť, ktorá vychádza z tradičných a overených poznatkov tanca a zároveň prináša nové výzvy a prezentačné možnosti pre študentov. Každodennosťou sa stala komunikácia s verejnosťou. Pravidelné workshopové predstavenia a prezentácie ponúkajú dôležité praktické skúsenosti (či už v priestoroch univerzity alebo ako hosťujúce predstavenia). Metodicky sa okrem toho zameriavame na podporu individuálnych vzdelávacích procesov. Učebná metodika na IDA je charakteristická vzájomnou komunikáciou medzi pedagógmi a koordináciou obsahu vzdelávania v jednotlivých odboroch.

Modul tanečná pedagogika obsahuje viacero stupňov a je od začiatku štúdia samozrejmom súčasťou tanečnej praxe študentov. Možnosť vyskúšať si pozíciu učiteľa so študentmi toho istého ročníka stimuluje proces učenia pomocou reflexie a spoločných zážitkových postupov vo vedení tried. Skúsenosti potom vyúsťia do projektu učebnej praxe, ktorý prebieha dlhšie časové obdobie so skupinou podľa individuálneho výberu. V rámci *e-learning* programu, ktorý bol vyvinutý v spolupráci s odborom tanečnej vedy na Univerzite v Salzburgu, sa úzko spájajú teória a prax. V spolupráci s Claudiou Jeschke a Nicole Haitzinger bolo vypracovaných päť modulov: *Úvod do tanečnej vedy*, *Dejiny tanca 20. storočia*, *Dejiny tanca*, *Médiá v tanci*, *Tanečný zápis*. Materiály kurzov pochádzajú okrem iného z fascinujúceho tanečného archívu Derra de Moroda v Salzburgu, ktorý je bohatý tak na historické, ako aj na súčasné publikácie a materiály. Takýmto spôsobom získajú študenti a učitelia prístup k prameňom, ktoré inštitút inak nemá k dispozícii.

Dielňový modul sa zameriava predovšetkým na procesy učenia v rôznych interdisciplinárnych situáciách, ktoré vznikajú v úzkom spojení s príbuznými umeleckými oblasťami ako hudba, hudobné štýly, hudobná prax, činohra, dramatické vyučovanie, literatúra a výtvarné umenie (najmä videoart).

Magisterské štúdium sa ponúka v dvoch odboroch, oba v dĺžke 4 semestre:

1. Súčasný scénický tanec

2. Tanečná pedagogika/*Movement Studies*

Štúdium je rozdelené do dvoch modulov: praktického a teoretického.

1. Prax:

Modul *Movement Research* sa zameriava na projekty a výskum. Procesy spracovania individuálne zvolených tém sú predmetom praktického výskumu. Ide o umelecký výskum (*artist led research*), ktorý generuje svoje vlastné špecifické metodiky. V rámci neho sa kontextualizujú otázky, ako možno prekonať priepasť medzi diskurzivitou (prameniacou z tradičného akademického výskumu) a skúsenosťou (tradičnou pre umenie). Otázky *Movement Research* sa vzťahujú o. i. aj na problémy aktualizácie historických kontextov:

Aké majú miesto tradičné tanečné techniky a tradičný repertoár v súčasnom tanci?

Ako môže *Movement Research* technologicky skúmať *knowledge of techniques/* remeselnosť tanca?

Súčasná tanečná prax profesionálnych tanečníkov zahŕňa obsahovo aj esteticky rôznorodú tvorbu, ktorá čoraz častejšie presahuje rámec tradičných tanečných inštitúcií a čoraz viac sa zameriava na projekty. Charakterizujú ju prieniky umelecko-kreatívnej a experimentálno-teoretickej tanečnej praxe. Požiadavky na tanečníkov predpokladajú prehĺbenie a špecifikáciu tanečných, performatívnych a umelecko-pedagogických schopností. Experimentovanie s tancom si vyžaduje praktické a teoretické vedomosti. Výskumný aspekt sa fyzicky prejavuje v tanečníkovi, v jeho tanečnej praxi, v ktorej je zakódovaných mnoho telesných a tanečných techník. Štúdium zamerané na výskum sprístupňuje pomocou kódovania, dekódovania a znovukódovania tanečných pohybov/etudových kánonov/telesných obrazov špecifický pohybový vokabulár.

2. Teória:

Súčasný výskum tanečnej praxe má k dispozícii korpus vedomostí s celým inštrumentáriumom na sytematizáciu a historizáciu. Tieto vedomosti poskytujú tanečnej praxi a subjektívnemu telesnému pociťovaniu tanečníka konkrétny komunikovateľný systém pojmov. Teoretické poznatky sa prehľbujú v jednotlivých špecifických témach, ku ktorým patria napríklad umelecké témy, historické otázky, otázky metodiky tanca, výskumy poznatkov o vlastnom tele a o pohyboch pri tanci, štúdium pre trénerov, výskum mozgu, skúmanie procesov učenia, výskum komunikácie atď. Skúmajú sa napríklad otázky: Ako organizuje tanečník svoje vedomosti? Akými formami vedomostí disponuje? Ako sa prejavujú v tanci? Sú v tanci pridanou hodnotou pohybu? Ako sa prelínajú formy vedomostí z praxe a teórie?

Umeleckému výskumu slúži laboratórium *IDA Dance Research LAB*, ktoré umožňuje prehĺbiť historickú a somatickú tanečnú prax a telesnosť a spracovať ju s ohľadom na špecifické aspekty individuálne zvolenej profesijnej praxe. Zameriavame sa na tanec ako výskum pohybu, v ktorom sa spája prax a teoretické vedomosti. V rámci projektov IDA LAB sa spracovávajú performancie, *scores*, videá, predstavenia, študijné materiály, činnosť v triedach, *lecture performance* atď. Tieto práce tvoria svojím spôsobom „premostenie“ ku kariére tanečníkov, sú formulované dostatočne podrobne a špecificky, aby sa tanečníci mohli uplatniť v súťažiach, na castingoch alebo sa úspešne uchádzať o špecifické štipendiá. V spolupráci s IDA Research Labs sa nám podarilo vybudovať prepojenie s mnohými inštitúciami, medzi ktorými sú napríklad organizátori rôznych podujatí v Linzi a Hornom Rakúsku, najmä tanečná skupina *C.O.V./Cie Off Verticality* a balet krajinského divadla v Linzi, Univerzita umení v Grazi, Ars Elektronica, Hudobná univerzita Viedeň a medzinárodné projekty ako napríklad výskumný projekt tanečných techník organizovaný Tanzplan Deutschland, rôzne štipendijné programy rakúskych spolkových ministerstiev, atď.

K týmto informáciám o obsahu štúdia na našom inštitúte by som chcela pripojiť ešte niekoľko viet o výskume pohybu/*Movement Research* v súčasnom tanci.

Tento výskum formuluje **rozhrania, presahy a logiku procesov výskumu pohybu**. Je súčasťou tanečnej praxe súčasných tanečníkov a dôležitou časťou tanečnej tvorby. Výskum pohybu je nutnosťou najmä pre tých tanečníkov, ktorí nad rámec konvenčného pohybového materiálu chápu pohyb ako esenciálnu materialitu tanca. Hľadajú sa neznáme, nekonvenčné pohybové spektrá, prípadne heterogénne perspektívy k historicky vyvinutému tanečnému vokabuláru. Témou je tanečník samotný, tancujúce telo, tancujúce teleso, ktoré má intenzívny vzťah k svojim pohybom. Výskumné procesy sa zakladajú na vlastných vedomostiach tanečníka. Predstavujú inštrumentárium hľadania a prekračovania konvenčného použitia. V „prekračovaní“ sa neukazujú len spôsoby analyzovania aktuálnej tanečnej praxe. Pohnútky tohto prekračovania, samotné prekračovanie nadobúda v procesoch umeleckého výskumu istú expresívnosť. V tanečnej tvorbe hľadajú tanečníci materiál/materialitu niekde medzi konvenčným tanečným/pohybovým materiálom a subjektívnym spôsobom myslenia a vnímaním vlastnej tanečnej praxe, ktoré vytvárajú základ riadenia týchto procesov.

Tanečník má tanečné vedomosti uložené v pamäti. Jeho konanie je vždy komplexné, na jednej strane je subjektom s individuálnymi vlastnosťami a na druhej strane objektom, ktorý ovláda a stotožnil sa s naučenou techné, historicky a somaticky/somatosenzoricky formovanou technikou tanca.

Súčasná tanečná prax, v ktorej sa procesy *Movement Research* odohrávajú, zahŕňa mnoho telesných a tanečných techník¹, ktoré otvárajú a rozvíjajú konkrétny pohybový vokabulár.

¹ Porovnaj DIEHL, Ingo; LAMPERT, Friederike (Hg.): *Tanztechniken 2010*. Leipzig : Tanzplan Deutschland, 2011

Umelecké rozhodnutia tanečnej praxe vznikajú na základe individuálnych spomienok tanečníka a choreograficky a improvizáčne realizovanom výskumu nových pohybových oblastí. V umeleckom rozhodnutí dochádza ku kolízii historického pohybového vokabuláru, ktorý je prostredníctvom naučenej tanečnej praxe uložený v pohybovej pamäti tanečníka, s pôvodne abstraktnými telesnými a pohybovými koncepciami. Ide o pokusy usporiadať tento materiál, v ktorých sa experimentálne alebo experienciálne skúma potenciál tela – tela, ktoré sa zviditeľňuje v špecifických formách pohybu. *Movement Research* sa rozvíja v realizácii pohybu, v tancujúcom tele.

Procesy *Movement Research* sú tematické a „patematické“

Tancujúce telo – ako činiteľ tanca (agens) – stvára pohyb v celom spektre tradičných techník. Texty ohýbania/vystierania/točenia sa dajú zaznamenať a uložiť do pamäte, pretože vychádzajú z istého symbolického usporiadania tanca. Z pamäte sa potom dajú načítať ako komplexné reťazce, sekvencie a stopové formy.

Tancujúce telo – ako participant tanca (patiens) – ako telo, s ktorým a niečo deje, telo, ktoré vytvára pohyb ako reakciu na určitý podnet, potrebuje “somatické remeslo” tanca. Pohyb vychádza z procesov vnímajúceho/vnímaného, deje sa performatívne a dá sa stvárať ako pohyb len retroaktívne.

Bytie subjektu a objektu tancujúceho tela tvorí východiskový bod pre *Movement Research*. Disponovateľnosť technikou, ktorá obsahuje rutinu a pamäť, umožňuje hľadanie možného a nemožného, sprvoti neplánovaného, hľadanie extázy – stavu “bez seba” v tanci.

Som presvedčená, že tanečné univerzity nebudú zohrávať dôležitú úlohu len v oblasti umelecky zameraného výskumu, ale budú predstavovať dôležitý zdroj aj v produkcii tanca. Môžu vo svojom zázemí vytvoriť priestor pre experimenty, experienciálny (zážitkový) tanečný výskum, otázky tanečného dedičstva – otvorenosť, ktorú už ťažko nájsť v produkciách umeleckého tanca, podriadených rôznym módnym a ekonomickým vplyvom.

Nedávna minulosť a súčasnosť maďarského tanca: Ako ďalej?

Katalin Lörinc

Abstrakt

Autorka sa v príspevku venuje tancu v Maďarsku v rôznych obdobiach. Zaoberá sa jeho rozkvetom pred štvrtstoročím, pred ktorým tanec v Maďarsku pozostával hlavne z klasického baletu a ľudového tanca. Opisuje osemdesiate roky a proces prinášania nových myšlienok a techník dostupných na Západe a dôležité kultúrne projekty na poli súčasného tanca koncom 20. storočia, cirkuláciu tanečníkov, choreografov, projektových manažérov, pedagógov, ktoré umožnila najmä medzinárodná finančná pomoc. Príspevok zachytáva aj zmenu po roku 2004, kedy sa so vstupom Maďarska do Európskej únie zastavili všetky zahraničné, podporované finančné programy a došlo k rozpadu Maďarskej asociácie tanca v roku 2008. Príspevok končí zmienkou o aktuálnych, obnovených snahách naštartovať systematické zmeny prostredníctvom Národného programu tanca.

Kľúčové slová

Tanečné umenie v postsocialistickej krajine, financovanie tanca, národný program tanca.

Aby sme si vytvorili obraz o tom, ako sa tanec v posledných rokoch v Maďarsku vyvíjal, nemôžeme nespomenúť niekoľko udalostí, ktoré sa odohrali v posledných niekoľkých dekádach. Tanec v Maďarsku – tak ako vo všetkých ostatných krajinách východnej Európy – sa začal významnejšie rozvíjať približne pred dvadsiatimi rokmi, keď sa krajina politicky otvorila. Predtým, v päťdesiatych rokoch 20. storočia, tanec v Maďarsku pozostával hlavne z klasického baletu a ľudového tanca. Všetko, čo sa vymykalo týmto štýlom, muselo byť maskované, určitým spôsobom skrývané. V sedemdesiatych rokoch to bolo napríklad pomenovanie „džezový balet“, ktorý umožnil skryť džez alebo iný moderný štýl za klasický balet. Všetci tí tanečníci, ktorým sa darilo na západnej scéne v osemdesiatych rokoch, boli absolventmi čiastočne tajnej, súkromnej školy baletného majstra Endre Jeszenszkého. Nevyučoval len džezové

kombinácie kopírované zo západných nahrávok, ale pristupoval k výučbe tanca s nezvyčajne otvorenou myslou. Ďalším spôsobom prežitia iných prístupov k pohybu bola „umelecká gymnastika“ (neskôr nazývaná rytmická športová gymnastika), ktorá poskytovala skryté miesto pre tých, ktorí nasledovali cestu Duncanovej alebo Dalcrozeho pred druhou svetovou vojnou. Určitým spôsobom úniku bola aj pantomíma.

Krátko pred a po páde železnej opony začali maďarskí tanečníci prinášať nové myšlienky a techniky dostupné na Západe. V prvom rade džezovú techniku Matta Mattoxa z Paríža, ktorú vypracoval Raza Hammadi a ktorá sa označovala ako *moderný džezový tanec*, ako aj moderné štýly založené na tanečných štýloch Marty Graham a José Limóna. Tieto štýly boli v tom čase dostupné pre tanečníkov v niekoľkých štúdiách v Budapešti a neskôr, od polovice deväťdesiatych rokov, aj na rôznych úrovniach v rámci maďarského tanečného vzdelávania. Bolo naozaj dôležité priniesť nové myšlienky do oblasti tanca, nakoľko niekoľko desaťročí nebolo možné, aby sa profilovali tvoriví a odvážni choreografi. Výnimkou bol iba ľudový tanec, v ktorom dochádzalo k vývoju, nakoľko etnické tance okrem ohromného zmyslu pre rytmus a dynamiku zahrňujú veľa improvizácie. Preto niet divu, že prví zaujímaví súčasní choreografi pochádzajú z tohto prostredia.

Koniec deväťdesiatych rokov priniesol zmeny, ktoré boli výsledkom veľkého úsilia na poli európskych výmenných projektov. V rokoch 1996-2000 prebiehalo niekoľko veľmi dôležitých kultúrnych rozvojových projektov, predovšetkým v súčasnom tanci. Vďaka týmto výmenným programom (cirkulácia tanečníkov, choreografov, projektových manažérov a pedagógov, medzinárodná aj finančná pomoc) sa súčasná tanečná scéna Maďarska do veľkej miery zangažovala v nových technikách a spôsoboch tvorivosti. Maďarskí tanečníci sa po tom, čo strávili niekoľko rokov v relevantných západných školách (s možnosťou štipendia alebo bez nej), napríklad na tanečných akadémiách v Rotterdame alebo Arnheme, v Laban centre alebo v súboroch, vrátili do Maďarska, aby začali budovať kariéru v súčasnom tanci ako učitelia a/alebo choreografi.

Prelom storočí bolo najnádejnejším obdobím pre komunitu moderného tanca – vznikali nové produkčné skupiny s podporou jednotlivých projektov. Konali sa dôležité národné festivaly nielen s cieľom prezentovať tanec širšiemu obecnstvu, ale tiež pomáhať umelcom stretávať sa a stimulovať hlbšiu vzájomnú spoluprácu. Dva hlavné festivaly začali svoju činnosť v r. 1998. *Maďarský tanečný festival* s prezentáciou všetkých štýlov v Györi každé druhé leto a *Multiumelecký festival súčasného tanca* vo Veszpréme, menší festival zameraný výlučne na súčasné umelecké formy. V súlade s bolonským vzdelávacím systémom sa tanečné vzdelávanie začalo rozširovať a zároveň tiež vzrástol počet odborných stredných škôl. V tých časoch začal expandovať štátom podporovaný systém základného umeleckého vzdelávania v celej krajine, ktorý nielen umožnil deťom štúdium tanca za prístupnú cenu, ale poskytol učiteľom tanca možnosť živiť sa vyučovaním tanca.

Čo sa stalo o približne desať rokov po páde železnej opony?

V krátkosti, naučili sme sa všetky nové štýly a techniky, mali sme hlboké profesionálne vedomosti, ale nemali sme správnu štruktúru, aby to všetko začalo fungovať. Povedané ešte priamejšie: v rámci financovania performatívneho umenia v krajine nenastali žiadne „politické zmeny“ a súčasná tvorba zostávala „alternatívnou“ a finančne marginálnou.

Ďalší, brutálny zlom nastal približne v roku 2004 a bol spojený so vstupom Maďarska do Európskej únie. Zastavili sa všetky podporné programy pre projekty, akoby EU povedala: „Už ste vyrástli, ak ste členom spoločnosti samostatných národov, musíte byť schopní riadiť si svoj kultúrny život sami.“

Dovtedy, ak sme pozvali svetovo uznávaných pedagógov alebo choreografov, aby rozvíjali naše vzdelanie alebo kreativitu, náklady na pokrytie týchto aktivít boli vždy veľmi priaznivé, podporené EU alebo inými medzinárodnými programami. Od mája 2004 si platíme celý účet sami. So stratou medzinárodných finančných zdrojov tanečníci a vzdelávacie projekty stratili prostriedky na svoj rozvoj, nakoľko tie medzinárodné nenahradili žiadne domáce fondy. Festivity sa začali „scvrkávať“ a distribúcia tanečných produkcií sa stala takmer nemožná nielen na medzinárodnej úrovni, ale aj v rámci krajiny. V roku 2008, v čase medzinárodnej krízy, všetky spoločnosti museli čeliť vážnym úsporným opatreniam, ale štrukturálne zmeny vo vzťahu k finančným podmienkam sa stále neudiali. Ak tanečník v tomto období odišiel z krajiny kvôli práci alebo vzdelaniu, už nemal zámer vrátiť sa späť. Vláda v kultúrnej oblasti nevedela zvládnuť obrovský nedostatok štátnych zdrojov, neodvážila sa dotknúť štruktúry financovania príliš do hĺbky – záujmové skupiny starého systému boli dostatočne silné, aby ju chránili pred reformou. Bol to okamih, kedy sa ľudoví, baletní tanečníci, tanečníci súčasného tanca, choreografi, pedagógovia a organizátori stretli okolo *Okrúhleho stola tanečníkov* s cieľom preskúmať situáciu a spoločne nájsť možné riešenia. Bol iniciovaný veľmi dôležitý vedecky podporený výskum, vyplnili sa stovky dotazníkov. Portfólio sa prezentovalo ministromi kultúry v roku 2004, ale nič sa v skutočnosti nezmenilo.

Z tohto dôvodu sa ku koncu desaťročia rozkol v rámci tanečnej komunity prehĺbil. Tradične ústredná organizácia pre tanečníkov *Maďarská asociácia tanca*, ktorá bola zastrešujúcou organizáciou tanečníkov a považovala sa za komunikačný kanál s hlavnými predstaviteľmi krajiny, stratila väčšinu svojich privilégií a prakticky sa v roku 2008 rozpadla na dve organizácie. *Spoločnosť súčasného tanečného divadla* prakticky tiež skončila svoje aktivity kvôli nedostatku financií. Súbory sa začali redukovať, prežívajú z roka na rok, nakoľko dostanú podporu len v prípade, že si oň každoročne požiadajú.

Napriek tomu nastal aspoň malý krok vpred v roku 2009. Po dvoch, troch rokoch tvrdej prípravy sa prijal *Zákon o performatívnom umení*, a v ňom sú zakotvené niektoré jasné nariadenia o financovaní oficiálne registrovaných tanečných súborov. Ale so zmenou vlády bol v roku 2010 tento zákon modifikovaný a pre menšie nezávislé skupiny alebo umelcov sa podmienky sprísnil.

Úspechom je po desiatich rokoch opätovné jednanie „za okrúhlym stolom“ pod názvom *Národný program tanca*, tentokrát zamerané na niekoľko veľmi presne formulovaných tém, o ktorých sa rokuje s vedúcimi predstaviteľmi krajiny. K nim patrí:

- prijateľný systém dôchodkov pre tanečníkov
- podpora možnosti rekvalifikácie po relatívne krátkej kariére tanečníka
- opätovná diskusia o podmienkach v odbornom vzdelávaní, napríklad postavenie učiteľov v súlade s bolonským vzdelávacím systémom.

Nezávislé súbory si v súčasnosti nachádzajú vlastné cesty za pomoci medzinárodných (predovšetkým z EU) koprodukcii a fondov. K najprogresívnejším riešeniam patria tie, ktoré naplňajú potreby spoločnosti v oblasti všeobecného vzdelávania mládeže alebo ľudí so špeciálnymi potrebami a týmto spôsobom sa približujú k medzinárodnému hnutiu „Divadlo vo vzdelávaní“, ktoré vzniklo na Západe už pred nejakým časom.

Niektorí z našich najlepších súčasných tanečných majstrov urobili cenný krok smerom ku školám a dokonca nemocniciam alebo väzniciam – budujú nové cesty, aby sa dostali bližšie k sebe samým aj iným – čo znamená zároveň vytváranie nového publika.

Systém podpory v Maďarsku v súčasnosti je nasledovný:

1. národné súbory: podporované priamo štátom, 70% ich členov musí disponovať najvyšším odborným vzdelaním
2. popredné súbory: podporované miestnymi samosprávami, 60% ich členov musí mať najvyššie odborné vzdelanie
3. nezávislé súbory vytvorené na báze projektov, organizácie, umelci; súkromné divadlá a kultúrne domy

Na ilustráciu v Maďarsku v súčasnosti existujú tieto žánre a tanečné súbory:

3 baletné súbory (jeden z nich je Maďarský národný balet), asi 10 popredných ľudových súborov, asi 40 súčasných tanečných projektov – súborov (s rôznym počtom členom od sólo projektu po 12-členné súbory), a 5 – 10 súborov pohybového divadla (počet sa neustále mení).

Náš štátny fond pre financovanie tanca nie je oddelený od divadelného, obe profesie sa musia deliť o jeden, čo nie je veľmi výhodné pre tanečníkov, ktorí sú tradične menej uznávaní v Maďarsku než verbálne divadlo. Celosvetová tendencia je však zrejmá – hranice sa stierajú – rôzne štýly, metódy a prostriedky sa v performačnom umení čoraz viac prekrývajú. Budúcnosť je v novej generácii, budovaní kontaktov, vedení dialógov, v spolupráci na medzinárodnej úrovni ako aj v rámci profesie. Myslím, že toto je dôvod prečo sme sa my všetci dnes na tejto konferencii zišli.

Baletná škola Štátnej opery vo Viedni: Minulosť, súčasnosť a budúcnosť

Simona Noja

Abstrakt

Príspevok sa zameriava na aktuálne výzvy, pred ktorými stoja baletné školy v súčasnosti. Zaoberá sa otázkou výberu adeptov, hodnotenia a vedenia talentov, ako aj potrebou zavádzať inovácie do výučby klasického tanca. Tie spočívajú v podpore tvorivosti a hravosti u detí a mladých ľudí (aby sa pri náročnom drile techniky uchovala radosť z tanca), inšpirácie inými pohybovými technikami a v zameraní vzdelávania tak, aby adepti získali správny prístup k profesii, ale aj aby boli pripravení na nástrahy tohto povolania.

Kľúčové slová

Tanečné školstvo, tvorivosť, detská pedagogika.

V septembri 2010 som nastúpila do funkcie riaditeľky školy klasického tanca Viedenskej štátnej opery, školy s veľmi bohatou minulosťou siahajúcou do 18. storočia, ktorá však v danom období potrebovala nové smerovanie. Spolu s umeleckým riaditeľom Viedenského štátneho baletu a školy klasického tanca Manuelom Legrisom sme vypracovali plán dlhodobého rozvoja školy. O štyri roky neskôr môžem povedať, že plán bol dobrý a priniesol pozitívne zmeny, ako napríklad transformáciu školy klasického tanca na baletnú akadémiu a vznik baletného súboru pre našich absolventov. Tento mladý súbor mal na začiatku svojho pôsobenia 8 členov, od tohto roku je to už 12 členov. Má svoj vlastný program a repertoár, tanečníci hostujú a chodia na turné nielen v Rakúsku, ale aj v zahraničí. Vďaka spomínanému konceptu sa nám darí zamestnať vyše 90 % našich absolventov.

Chcela by som sa podeliť o niekoľko pozorovaní, pomocou ktorých si myslím, že sme dosiahli spomínané úspechy, vrátane úvah o tom, ako postupujeme pri výbere talentovaného študenta a ako s talentom pracujeme v našej Akadémii klasického tanca.

Učiť sa tancovať znamená spájať vnútorný priestor s vonkajším, synchronizovať vnútorný rytmus s rytmom hudby, učiť telo poslúchať a dodržiavať rôzne princípy estetiky, počúvať a vyjadrovať intuíciu, naučiť sa vidieť svoje telo očami iných. Cez tanec sa môžeme priblížiť ku kráse. Keď učíme deti tancovať, tak ich učíme hrať sa a vytvárať krásu pomocou vlastného tela. Podnecujeme ich zvedavosť dozvedieť sa, čo je za hranicami všedných dní. Deti vstupujú do čarovného sveta, kde krása, ktorá sa pred chvíľou zdala nedosiahnuteľná, je zrazu celkom blízko, dokonca je veľmi osobná. Deti sa doslova učia prežívať danú chvíľu a uvedomovať si prítomnosť.

Toto by mohla byť zaujímavá cesta a predpoklad pre čerstvé zadefinovanie cieľov vzdelávania – najprv vzdelávajme deti v rovine estetiky a len následne v rovine rozumu. Myslím si, že všetci súhlasíme, že klasický tanec je základom pre zvládnutie tanca ako takého. Stať sa profesionálnym tanečníkom klasického tanca trvá približne 8 rokov, tancovať na vrcholovej úrovni je možné asi 20 rokov. Typ vzdelávania, ktorý ponúkame našim žiakom je jeden z najnáročnejších.

Prvá otázka: Ako sa vyberá talent?

Všetci sa asi zhodneme, že dieťa s tanečným talentom znamená dieťa s veľkým záujmom o tanec, so zmyslom pre rytmus a s telom, ktoré má ideálne fyzické proporcie – vysoké klenby na chodidlách, dlhý krk, dlhé ramená a všeobecne veľmi veľké schopnosti natáhovania. Všetky školy klasického tanca na svete majú viac menej rovnaké princípy výberu mladého adepta. Na druhej strane nie všetky tanečné školy majú na konci vzdelávacieho procesu rovnaké výsledky.

Z tohto dôvodu sme sa so spolupracovníkmi, ktorí sú vo vedení Akadémie klasického tanca Viedenskej štátnej opery, zamysleli a pokúsili sa pomenovať potrebné schopnosti našich absolventov po ukončení osemročného vzdelávacieho procesu. Dospeli sme k nasledujúcim záverom:

- naši absolventi by mali mať dobrú prípravu v oblasti klasického aj moderného tanca a ich znalosti by mali byť transparentné a flexibilné, aby boli schopní splniť požiadavky súčasných veľkých tanečných súborov
- tanečné vzdelávanie by nemalo byť zamerané iba na tanečné umenie, ale malo by obsahovať informácie súvisiace s tancom, ktoré by mladých tanečníkov pripravili na riešenie problémov, ktoré kariéra tanečníka prináša: zranenia, úspechy aj neúspechy, styk s verejnosťou, vyhorenie, depresiu, bulímiu, atď.
- mladí taneční umelci by mali byť kreatívni s dostatkom odvahy vstúpiť na neprebádané územia s cieľom zvládnuť úlohy budúcnosti; mali by mať podporu všetkých pedagógov v rozvíjaní umeleckého potenciálu, aby sa stali osobnosťami v tanečnom umení, keďže štúdium, ktoré tomu predchádza, je náročné a dlhé

Súčasná generácia mladých tanečníkov je zaťažená ani nie tak množstvom vedomostí, ako tlakom pri výbere tých správnych. Na rozdiel od nás dospelých, ktorým pri rozhodovaní pomáhajú získané skúsenosti, začínajúci tanečníci sa nemajú o čo oprieť. Aby sme mohli vychovať dobre pripravených absolventov, začali sme zhromažďovať všetky informácie, ktoré pre ich budúcu kariéru môžu byť relevantné.

Vieme, že v minulosti sa na tanečné školy hlásili tisíce detí. V súčasnosti nemáme takéto veľké počty detí so záujmom o tanec a ani možnosť pracovať iba s deťmi s ideálnymi fyzickými proporáciami, či možnosť využívať iba Vaganovu metódu. Je nevyhnutné používať učebné osnovy inovatívnym spôsobom. Tento inovatívny spôsob znamená pre nás nutnosť zredukovať v učebných osnovách základy klasického tanca na poskytnutie iba podstatných informácií. Museli sme pomenovať to, čo je nenahraditeľné a čo považujeme za základy klasického tanca. Nie je ľahké odpovedať na túto otázku. Pozorne sme sa zamerali na usporiadanie, zoradenie, dôležitosť, dynamiku a odbornosť. Podporu sme získali zo strany skúsených učiteľov z medzinárodného prostredia, čo bolo samozrejme veľmi nápomocné.

Okrem tradičných predmetov sme museli zahrnúť do osnov nové, ako napríklad práca s vlastným telom (tak, aby študenti zvládli pohybovú koordináciu, čo bolo náročnejšie, ako sme si spočiatku mysleli), africký tanec (veľmi užitočný na prvých hodinách výučby, keď sa osvojuje kontakt s podlahou) a technika moderného tanca (základy by mali pomôcť pri osvojovaní si nových informácií v oblasti moderného tanca) s dôrazom na tvorivosť u mladších a improvizáciu u starších študentov.

Vytvorili sme tiež interdisciplinárnu platformu medzi pedagógmi vyučujúcimi rôzne predmety tak, aby naši učitelia mohli tiež byť inšpirovaní a mali možnosť ďalej sa profesionálne rozvíjať. Inšpirovaní učitelia vychovávajú inšpirovaných študentov.

Druhá otázka: Ako pracujeme s talentom?

V prvom rade považujeme každé dieťa prijaté do tanečnej školy za vítaný talent. Našou najdôležitejšou úlohou vo vzdelávaní mladých ľudí je udržiavať ich vášeň a záujem o tanec, pričom im vo vzdelávaní približujeme základy predmetu. Základy, ako všetci dobre vieme, sú poriadne nudné, predovšetkým pre deti, ktoré prichádzajú do tanečných škôl pretože milujú skákanie, otočky a dynamické pohyby a skúšajú rôzne nové spôsoby pohybu svojho tela.

Takže hlavnú úlohu tu hrá tvorivosť. Nechajme ich nech sú tvoriví, dovoľme im robiť chyby a ponúknime im tie správne informácie a šancu správne si vybrať.

Naučiť deti základy nie iba klasického tanca, ale aj správneho prístupu k profesii a zároveň pripraviť ich a podporiť pri náročnosti učebného procesu – toto z môjho pohľadu znamená to, ako treba pracovať s talentom.

Musíme deti pripraviť na profesiu tanečníka klasického tanca, profesiu, ktorá je najkrajšia na svete. Nakoniec, toto je dôvod prečo sme si ju my sami vybrali. Musíme im dať oheň a nie popol tradícií.

Našou úlohou ako pedagógov klasického tanca je nájsť kľúč k vesmíru každého dieťaťa, objaviť jeho silné stránky a potenciál a oboznámiť ho s nimi, pripraviť deti tak, aby sa vedeli vysporiadať s najlepšími aj najhoršími stránkami svojej osobnosti, pomôcť im zmeniť svoje slabé stránky na silné tak, aby uspeli na trnistej ceste profesie tanečníka. Formujeme a pretvárame nielen ich telo, ale tiež osobnosť budúcich tanečníkov. Pomocou analýzy ich silných a slabých stránok, možností a rizík sa snažíme vyzdvihnúť najdôležitejšie vlastnosti, na ktoré sa môžu spoľahnúť v snahe napredovať. Talent pre tanec je tajomná zmes často protichodných parametrov. Našou úlohou ako pedagógov je objaviť v dieťati to, čo je skryté – surový diamant jeho talentu – vybrúsiť ho do úplného lesku, nasmerovať dieťa tak, aby pochopilo, že priestor, čas a krása sú jeho priateľmi.

Prepojenie teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie na Katedre tanečnej tvorby

Irina Čierniková

Abstrakt

Príspevok stručne mapuje vývoj a výsledky prepojenia teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU za ostatných osemnásť rokov. V základných bodoch sa venuje aj analýze efektivity transformácie praxe do teórie na doktorandskom stupni štúdia, medziodborových vzťahov a vplyvu všetkých umeleckých a vedeckých aktivít katedry na formovanie profilu absolventa v študijnom odbore Tanečné umenie.

Kľúčové slová

Tanečné umenie, prax, teória, tanečné konzervatórium, katedra tanečnej tvorby, študent.

Téma tohto príspevku úzko súvisí s témou kongresu *Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja* a mojou celoživotnou umeleckou a pedagogickou činnosťou, vrátane šesťročného pôsobenia vo funkcii predsedníčky Odborovej komisie Tanečné umenie a vedúcej Katedry tanečnej tvorby.

Od roku 1984 do 1996 ako externý pedagóg a od roku 2002 do 2012 ako interný pedagóg klasického tanca a koncertnej a scénickej praxe som pôsobila na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave. Prvá etapa spolupráce s konzervatóriom (vtedy sa táto inštitúcia volala Hudobná a tanečná škola) sa uskutočňovala paralelne s mojou umeleckou činnosťou v Slovenskom národnom divadle (SND) a druhá až v období môjho pedagogického pôsobenia na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU. Spätnú väzbu z prepojenia mojej interpretačnej činnosti v SND s pedagogickou na konzervatóriu vidím predovšetkým v tom, že v procese výučby žiakov konzervatória som sa mohla opierať o interpretačné skúsenosti a neskôr aj o skúsenosti z činnosti vo funkcii baletného majstra - repetítora.

Spätná väzba z prepojenia pedagogického pôsobenia na Katedre tanečnej tvorby s pedagogickou činnosťou na konzervatóriu sa zas ukázala najmä v tom, že vedomosti a zručnosti, ktoré som vstúpila mojim študentom na katedre, boli obohatené o cenné praktické skúsenosti z dennodenného kontaktu so žiakmi konzervatória.

Pracovná činnosť vo viacerých inštitúciách je pre každého umelca alebo pedagóga namáhavá, ale zároveň aj inšpiratívna. Riešenie problémov stredoškolskej, vysokoškolskej edukácie a špecifickej problematiky práce s deťmi alebo umelcami mňa a mojich najbližších spolupracovníkov nútilo prehodnotiť ciele a obsah vzdelávania na Katedre tanečnej tvorby a pokúsiť sa inovovať ich.

Z pohľadu transformácie osobných skúseností a teórie do praxe vidím takýto druh prepojenia činností ako veľmi efektívny a aj dnes nevyhnutný pre pokračovanie inovatívnych zmien do budúcnosti.

Katedra tanečnej tvorby vyše šesťdesiat rokov pripravuje na profesionálnu dráhu pedagógov, choreografov a tanečných interpretov, ktorí sú odborne pripravení podieľať sa na rozvoji tanečného umenia na Slovensku a v zahraničí. Naši absolventi mali aj majú možnosť uplatniť sa v divadlách, profesionálnych i amatérskych súboroch ľudového a moderného tanca a na všetkých stupňoch umeleckého školstva. Mnohí z týchto študentov úspešne pôsobili alebo pôsobia ako pedagógovia konzervatórií, ZUŠ, zastávali alebo zastávajú funkciu baletných majstrov - repetítorov, viacerí pedagogicky pôsobili alebo pôsobia aj v zahraničí. Sú medzi nimi aj šéfovia či vedúci profesionálnych tanečných súborov, riaditelia konzervatórií, ZUŠ a vedúci tanečných odborov v rôznych vzdelávacích inštitúciách.

Napriek tomu, že momentálne ešte nie je akreditované externé štúdium (plánujeme ho v blízkej budúcnosti), máme veľa absolventov, ktorí počas štúdia aktívne pôsobili v profesionálnych telesách, vrátane SND. Dnes úspešne študuje na katedre napríklad šesť členov Baletu SND.

Absolvent študijného odboru Tanečné umenie, bez ohľadu na skončený študijný plán, je na mieste, na ktorom pôsobí – v rámci sociálnych vzťahov – neustále v interakcii s osobami rôznych vekových kategórií. Konfrontuje sa s ich osobnostným profilom a životným smerovaním. Špecializuje sa na prácu s deťmi 1. a 2. stupňa základných škôl, na prácu so študentmi stredných škôl alebo je odborníkom, ktorý sa zameriava na prácu s dospelými interpretmi vo veku od 18 do 45 rokov, prípadne aj staršími. Z toho vyplýva, že absolvent prostredníctvom svojho pôsobenia preberá podstatnú časť zodpovednosti za celkový harmonický vývin a výchovu detí a mládeže alebo umelecký rast profesionálneho tanečného umelca.

Vzhľadom na uvedené skutočnosti má štúdium na katedre viacero zaujímavých charakteristík. V prvom rade absolventi získavajú vedomosti nielen z oblasti tanečného, hudobného a výtvarného umenia, ale aj z vedných odborov ako: pedagogika, psychológia, anatómia, fyziológia atď. Nezanedbateľná je aj

naša snaha apelovať na ich celkový umelecký rozhľad. Druhým, veľmi dôležitým špecifikom je fakt, že sa pri určovaní obsahu a metód výučby jednotlivých predmetov v tomto študijnom programe vychádza z potrieb úzkeho prepojenia a konfrontácie s aktuálnou umeleckou praxou. Preto v rámci učebno-tvorivého procesu má veľký vplyv na kvalitu formovania osobnosti študenta racionálne prepojenie teoretických a praktických predmetov, nadobudnutie teoretických vedomostí a získavanie praktických skúseností v kontexte súčasných umeleckých podmienok.

Za ostatných devätnásť rokov sa uvedené prepojenie teórie a praxe začalo na katedre intenzívne a systematicky realizovať najmä v predmetoch didaktika klasického tanca a klasický tanec – modely a prax a máme záujem ho podľa požiadaviek praxe aj inovovať. Spolupracovali sme s Tanečným konzervatóriom Evy Jaczovej v Bratislave na realizácii jednotlivých bodov Dohody medzi našimi inštitúciami, čo umožnilo, aby v rámci uvedených predmetov v priebehu štyroch rokov študenti bakalárskeho a magisterského stupňa mali možnosť absolvovať náčuvy a prípravy umeleckých výkonov postupne vo všetkých ôsmych ročníkoch Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave. V piatom roku štúdia navštevovali tréningy v Balette Slovenského národného divadla. Študenti, ktorí patrili medzi aktívnych (prípadne bývalých) členov profesionálnych baletných telies a dosahovali vynikajúce výsledky, mali možnosť v druhom ročníku magisterského štúdia pripravovať svoje umelecké výkony aj s profesionálnymi tanečnými umelcami v Balette SND. Táto systematická umelecko-pedagogická prax, ktorá mala dlhoročnú tradíciu, výrazným spôsobom obohacovala ich komplexnú pripravenosť k výkonu ich budúceho povolania.

V roku 2009 som vo svojej inauguračnej prednáške prezentovala veľký záujem pomôcť plnšie realizovať spomínané prepojenie teórie s praxou aj v predmetoch didaktika ľudového tanca, ľudový tanec – modely a prax, didaktika moderného tanca a moderný tanec – modely a prax. Študenti uvedených zameraní mali totiž vtedy možnosť praxovať iba v niekoľkých súboroch moderného a ľudového tanca. V posledných rokoch sme však začali spoluprácu so žiakmi aj Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave a pripravili s nimi niekoľko kvalitných umeleckých výkonov a choreografií. Pre ich komplexnú pripravenosť boli tieto skúsenosti, nadobudnuté v rámci výchovného procesu na konzervatóriu, nenahraditeľné. Ako príklad uvediem fakt, že na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej, ktoré je internátnym typom školy, pedagógovia pracujú aj s deťmi z rôznych kútov Slovenska, ktoré sú už vo veku 10-11 rokov na určitý čas odlúčené od rodičov. V tomto novom prostredí sú preto odkázaní iba na pomoc vychovávateľov, učiteľov a do školského roku 2011/2012 aj školského psychológa. Organizácia výchovno-vzdelávacieho procesu na takomto type školy kladie na psychickú a fyzickú stránku žiakov a ich budúcich pedagógov mimoriadne vysoké nároky.

S potešením uvediem, že okrem spolupráce s Tanečným konzervatóriom Evy Jaczovej, sa začala aj spolupráca so Súkromným konzervatóriom Liptovský Hrádok a Súkromným tanečným konzervatóriom Dušana Nebylu. Posledné

dva roky nám pri realizácii umeleckých výkonov výrazne pomáhali aj Baletné štúdio Terpsichoré a Ballet Lines.

Súčasnú vedu Baletu SND prejavilo záujem pomôcť študentom plánu Choreografia realizovať umelecké výkony bakalárskych, diplomových a dizertačných prác, vrátane najlepších ročníkových prác na pôde SND. V rámci zmluvne zastrešenej spolupráce plánujeme v decembri 2014 prvé spoločné predstavenie s Baletom SND. Tento ústretový krok zo strany vedenia Baletu SND si veľmi vážime a sme presvedčení, že výrazne posunie kvalitatívnu úroveň vzdelávacieho procesu na katedre.

V druhej časti príspevku by som chcela spomenúť, ako sa prax renomovaných pedagógov, absolventov a doktorandov KTT premieňa do teórie tanca, ktorá, žiaľ, z objektívnych príčin na KTT absentuje. Udalostí, na ktoré som ako vedúca Katedry tanečnej tvorby nesmierne pyšná a ktoré ma motivujú k ďalšej činnosti, je veľmi veľa a nedajú sa všetky v krátkosti vyčíslieť. Preto by som si dovoľila podrobnejšie analyzovať iba oblasť doktorandského štúdia, v ktorej sa predmetná problematika prepojenia praxe do teórie najviac odzrkadľuje.

Na Katedre tanečnej tvorby úspešne ukončilo svoje štúdium 38 doktorandov, z toho traja v odbore Dejiny a teória umenia 81-31-9 v špecializácii Teória a dejiny hudobnej a tanečnej vedy. Ako členovia odborovej komisie pôsobili alebo dodnes pôsobia: prof. Štefan Nosál, prof. Milan Čorba, prof. PhDr. Milan Leščák, CSc., prof. PhDr. Jozef Pšenák, CSc., prof. MUDr. Karol Kapeller, DrSc., doc. Mgr. art. Dagmar Hubová, doc. Mgr. art. Marcela Grecmanová, doc. Ján Blaho, doc. Marta Poláková, ArtD., prof. PhDr. Eva Ferková, PhD., doc. Mgr. art. Ján Kocman a Mgr. art. Katarína Zacharová.

Nakoľko je tanečné umenie špecifický druh umenia, v ktorom medziodborové vzťahy hrajú kľúčové postavenie, doktorandi pri svojom výskume spolupracujú s odborníkmi z Univerzity Komenského v Bratislave, konkrétne z Lekárskej fakulty, Filozofickej fakulty a Fakulty telesnej výchovy a športu. Vedú ich aj pedagógovia z iných fakúlt a katedier VŠMU – Divadelnej fakulty, Filmovej a televíznej fakulty, Katedry spevu a Katedry teórie hudby. Na základe tejto spolupráce a bohatej praxe našich pedagógov vzniklo v našom študijnom programe veľa zaujímavých dizertačných prác, ktoré odborová komisia po úspešnej obhajobe odporučila na publikovanie. S potešením môžem uviesť, že za podpory VŠMU a Divadelného ústavu sa podarilo tie najlepšie práce, napriek nepriaznivej finančnej situácii v školstve a kultúre, publikovať a dnes tvoria cennú informačnú bázu pre našich študentov. Za posledných šesť rokov to boli tituly:

Prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. *Psychológia tanečného umelca.*

Mgr. art. Miklós Vojtek, PhD. *Terpsichora Istropolitana. Tanec v Prešporoku 18. storočia.*

Doc. Mgr. Marta Poláková, ArtD. *Sloboda objavovať tanec.*

Mgr. Oľga Letenajová, ArtD. *Tanečná technika Marthy Grahamovej, jej formovanie a didaktika.*

Mgr. Emil Bartko, PhD. *Podoby slovenského tanečného umenia 1920 – 2010.*

Mgr. Miroslava Kovářová, ArtD. *Technika José Limóna. Uvedomovanie ako nástroj zlepšenia kvality tanečného pohybu.*

Mgr. art. Stanislav Marišler, ArtD. *Dva metodické prístupy k výučbe improvizácie v ľudovom tanci.*

Mgr. art. Ľubica Orovnická, ArtD. *Prevenia úrazovosti profesionálnych tanečníkov.*

Doc. Mgr. Marta Poláková, ArtD. *Dynamické telo – súčasný prístup k pohybu (1. časť)*

Mgr. art. Anna Sedlačková, ArtD. *Vývin pohybu v systéme Body-Mind Centring. Základné neurologické vzorce a ich využitie v procese tanečného vzdelávania.*

Za monografiu Mgr. art. Miklósa Vojteka, PhD. *Terpsichora Istropolitana. Tanec v Prešporku 18. storočia* vydavateľ Divadelný ústav Bratislava získal cenu v súťaži Slovenská kronika 2012 v kategórii Monografie. Členky Odborovej komisie Tanečné umenie 2.2.2 doc. PhDr. Anna Fischerová, PhD. a doc. Mgr. art. Marcela Grecmanová pomáhali Mgr. art. Miklósovi Vojtekovi, PhD. na finalizácii tejto pozoruhodnej publikácie. Vďaka pomoci doc. PhDr. Anny Fischerovej, PhD. vznikla aj cenná dizertačná práca Mgr. art. Jany Bílkovej s názvom *Tanec ako téma vo výtvarnom umení: Interpretácia výtvarných diel s tanečnou tematikou z verejných zbierok Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. V najbližšom období sa tešíme na publikovanie diela *Stručný slovník tanečného umenia* autora Mgr. Emila T. Bartka, PhD.

V poslednej časti môjho vstupu by som rada spomenula a ocenila spoluprácu s Centrom výskumu HTF VŠMU, ktoré vedie Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD. Aktivity centra výrazným spôsobom ovplyvňujú vzdelávací proces na KTT. Od roku 2011 sa každoročne realizujú vzdelávacie projekty s názvom *Teoretické analýzy v tanečnom umení*. Prostredníctvom projektov sa študenti stretávajú s významnými osobnosťami z oblasti vedy, teórie a pedagogiky zo zahraničia aj zo Slovenska. Jednou z mnohých aktivít centra je aj vydávanie odborného periodika Tempo, kde okrem pedagógov majú možnosť publikovať svoje príspevky aj študenti, čo je pre oblasť teórie tanca nesmierne významné.

Prepojenie teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie sa v posledných rokoch umocnilo aj vďaka projektom, ktoré sú realizované na základe grantov Ministerstva kultúry Slovenskej republiky. Naši študenti tak majú možnosť rozvíjať svoje interpretačné kvality a získavať nové skúsenosti v rámci spolupráce s externými choreografmi zo Slovenska aj zo zahraničia.

Uvedené prepojenie teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie nadviazalo na výborné výsledky práce bývalého vedenia a pedagógov KTT a nimi vytvorené podmienky. Nebolo by to však možné bez pochopenia a podpory vedenia VŠMU a Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave, vedenia Baletu SND, ako aj ďalších, už spomínaných tanečných inštitúcií. Preto by som sa chcela v svojom mene, v mene celej Katedry tanečnej tvorby a v mene našich študentov za túto pomoc veľmi pekne poďakovať. Veľmi si želám, aby sa spolupráca v dimenziách nastavených v minulosti ďalej rozvíjala a aby sa našla cesta k prekonaniu niektorých legislatívnych prekážok, ktoré túto spoluprácu v niektorých, pre nás významných oblastiach obmedzili. Prajem si, aby sa vytvoril úspešný dialóg medzi Ministerstvom školstva SR a Ministerstvom kultúry SR.

Rozvoj tanečného školstva v Bratislave

Zlatuska Vincentová

Abstrakt

Príspevok stručne načrtáva zrod a premeny tanečného vzdelávania v Bratislave. Venuje sa vzniku odborného školstva po príchode Achille Viscusiho do Bratislavy v duchu talianskych tradícií a súkromným školám do obdobia druhej svetovej vojny, ako aj popredným slovenským tanečníkom, ktorí z nich vyšli. Popisuje povojnové obdobie, založenie tanečného odboru na Konzervatóriu v Bratislave v roku 1949, prípravný proces vzniku Hudobnej a tanečnej školy, genézu premenovania na Tanečné konzervatórium v roku 1989 a následne na Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej v roku 1992.

Kľúčové slová

Odborné vzdelávanie baletných umelcov, súkromné baletné školy, tanečný odbor, Hudobná a tanečná škola, Tanečné konzervatórium, Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej, vznik odboru moderný tanec.

Úvod

Bratislava ako metropola Slovenska, politické a samozrejme aj kultúrne centrum krajiny, zohrala rozhodujúcu úlohu pri formovaní odborného tanečného školstva. Jeho základy sú späté so vznikom prvého slovenského profesionálneho divadla v Bratislave – Slovenského národného divadla a jeho baletného súboru. Prvé roky existencie Československého štátu po roku 1918 priniesli oživenie aktivít v slovenskej spoločnosti, čo sa prejavilo aj v kultúrnej oblasti. Okrem iného došlo k veľkému rozmachu ochotníckeho divadelníctva. Preto slovenskí politickí a kultúrni činitelia, v spolupráci s českými, plánovali už v prvých mesiacoch republiky založiť slovenské profesionálne divadlo. Základ mu položilo zriadenie Družstva Slovenského národného divadla v lete 1919. Vtedy bolo slovenské obecnstvo už značne náročné, kultivovalo sa na nemeckom a v poslednej fáze predovšetkým na maďarskom divadelníctve.

Vtedy v Bratislave existovali súkromné baletné školy, ktoré v prípade potreby vypomáhali nemeckým a maďarským divadlám v tanečných „vločkách“. V baletoch účinkovali často neškolení tanečníci, ktorí vyhovovali skôr zjavom než technikou, alebo aj členovia činoherného či operného zboru. Spomeniem predovšetkým súkromné tanečné školy po roku 1920, kedy bola v SND uvedená prvá baletná premiéra, Delibesova *Coppélia* v choreografii Václava Kalinu (1920).

Začiatky tanečného školstva v Bratislave

O akýchsi začiatkoch odborného školenia tanečníkov možno hovoriť po príchode talianskeho baletného majstra Achille Viscusiho do Bratislavy. Pozval ho riaditeľ SND Oskar Nedbal, ktorý stál na čele divadla od sezóny 1923/1924 až do tragickej smrti 24. decembra 1930, a ktorý ho poveril vedením baletného súboru. Viscusiho činnosť v SND bola široká. Nebol iba choreografom baletov a tanečných vložíek v operách a operetách, uplatnil sa aj ako režisér oper a operiet. V duchu talianskych tradícií si vychovával tanečný dorast vo svojej súkromnej tanečnej škole, zriadenej v budove SND. V divadelnom baletnom súbore sa vtedy tréningy nerobili, Viscusiho školu navštevovali teda aj jeho členovia, samozrejme za poplatky, ktoré boli pre niektorých nad ich možnosti. Žiaci školy účinkovali v mnohých inscenáciách a oboznamovali sa s divadelnou praxou a prevádzkou. Viscusi zohral teda významnú úlohu priekopníka slovenského profesionálneho tanečného umenia i výchovy tanečných umelcov. Po smrti Oskara Nedbala Viscusi odišiel z Bratislavy do Prahy a utiahol sa do súkromia. V tridsiatych rokoch prevzala po ňom štafetu významná osobnosť slovenského tanečného umenia Ella Fuchsová - Lehotská ako šéfk a primabalerína baletu SND. Začala vyučovať dorast – spočiatku na Gorkého ulici č. 4, neskôr vo svojom byte a nakoniec v telocvični školy na Námestí 1. mája. Z jej žiakov vyšli neskôr poprední slovenskí taneční umelci, napríklad Fridrich Fusseger, Alica Illyová, Hilda Hauptová, Katka Gratzerová, neskoršia balerína Gusta Starostová-Herényiová, Jarmila Kúrová-Manšingerová, Peter Rapoš, Titus Pomšár, Vlasta Potašová, Hilda Haxerová-Kramolišová, Alica Hoppeová a ďalší. Väčšina z nich sa stala profesionálnym jadrom baletu SND, iní sa stali poprednými tanečníkmi divadiel v Košiciach, Brne a iných scén.

Okrem Elly Fuchsovej-Lehotskej, ktorej súkromná škola bola nesporne najpopulárnejšia, pôsobili v Bratislave aj ďalšie súkromné tanečné školy. Jednou z významnejších bola škola Gerdy Garajovej. Istý čas (1949) u nej pôsobil bulharský tanečník a baletný majster, neskôr prvý „tréningmajster“ baletu SND a pedagóg Katedry tanečnej tvorby VŠMU Ľubomír Pančev. K významným žiakom tejto školy patril Jozef Zajko, ktorý sa stal prvým slovenským sólovým tanečníkom a neskôr choreografom.

Povojnové školy moderného tanca v Bratislave

Po druhej svetovej vojne, pod vplyvom zahraničných trendov, vznikali na Slovensku súkromné tanečné školy rôzneho zamerania (vyučovali sa techniky s rôznymi názvami: rytmika, moderný, výrazový, novodobý alebo aj umelecký tanec). K významnejším patrili Štúdio moderného tanca Hermy Jochovej a Škola moderného tanca a rytmiky A. Jelínkovej.

Po roku 1945 si otvorila súkromnú baletnú školu bývalá primabalerína baletu SND Mimi Vasileva-Kordošová, s ktorou začal spolupracovať Ľubomír Pančev. Z tejto školy prišli do baletu SND napríklad Milan Herényi (sólita a v sezóne 1957/1958 šéf súboru), Oľga Karvašová-Markovičová, Ella Urmanová. Uvedení pedagógovia pripravovali v náročných podmienkach pôdu pre vybudovanie štátnych škôl pre výchovu profesionálnych tanečných umelcov. Z tejto generácie vynikajúcich tanečných umelcov sa neskôr sformovali prvé kádre pedagógov tanečného odboru Konzervatória v Bratislave a neskôr aj Hudobnej a tanečnej školy.

Založenie tanečného odboru na Konzervatóriu v Bratislave

Koniec druhej svetovej vojny priniesol zásadné zmeny v spoločenských a sociálnych pomeroch spoločnosti, čo sa prejavilo aj v oblasti kultúry a samozrejme i v tanečnom umení. Zvýšili sa nároky na profesionalitu tanečných umelcov, čo bolo možné riešiť predovšetkým skvalitnením výchovy tanečného dorastu – teda prostredníctvom štátneho školstva. Tak došlo v roku 1949 k historickej významnému zriadeniu tanečného odboru na Konzervatóriu v Bratislave. Štvorročné štúdium sa začínalo po ukončení základnej školy. Jeho prvou vedúcou sa stala Alžbeta Jelínková, ktorá uprednostnila trend duncanizmu a príbuzných techník, ktoré však nezodpovedali potrebám klasického repertoáru baletu SND. Eva Teplá – Jaczová, neskôr vedúca osobnosť v organizovaní stredného tanečného školstva, učila v tom čase vedľajšie predmety. Klasický tanec bol odsunutý do úzadia, k vyučovaniu teoretických a všeobecno-vzdelávacích predmetov, ako aj k dochádzke na vyučovanie, bol veľmi benevolentný prístup. Výsledkom bolo, že z prvého študijného cyklu nevyšiel ani jeden absolvent. Reakciou bolo zásadné prepracovanie obsahu výučby, pričom sa čerpalo poučenie z príkladu vtedajších sovietskych tanečných akadémií (*Choreografičeskije učilišča*). Hlavným predmetom sa stal klasický tanec, odborná výučba sa rozšírila o ďalšie odborné praktické a teoretické predmety, akcentovalo sa úsilie poskytnúť študentom kompletne všeobecné vzdelanie (okrem matematiky, chémie, fyziky). Na základe verejne vypísaného konkurzného konania boli v školskom roku 1954/1955 angažované dve interné pedagogičky – Magdaléna Panovová a Eva Teplá-Jaczová (sóliska a dramaturgička baletu SND), ktorá sa stala vedúcou tanečného odboru. Učili tu aj externí pedagógovia – popredné sólistky baletu SND Galina Basová-Kohotová (klasický tanec), Trúda Tašká-Boudová (koncertná a scénická prax) a Peter Rapoš (klasický tanec, dejiny tanca a baletu).

Ďalším historicky významným krokom bolo rozšírenie štúdia na päť rokov, ktoré sa udialo v roku 1959, pričom v 4. ročníku sa zaviedla maturitná skúška a v 5. ročníku absolutorium. Profesionálni taneční umelci dostali tak možnosť nadobudnúť úplné stredoškolské vzdelanie, čím sa povýšilo aj ich spoločenské postavenie. V šesťdesiatych rokoch bol opäť vypísaný verejný konkurz, ktorým sa sledovalo rozšíriť pedagogický zbor o interných učiteľov. Podmienkou bolo absolutorium príslušnej aprobácie na katedre VŠMU, ktorá vznikla v roku 1951 a desaťročná divadelná prax. Pedagogický zbor sa rozšíril o Zlatušku Vincentovú, neskôr bola angažovaná Oľga Karvašová-Markovičová (dve z prvých štyroch absolventov Katedry tanečnej tvorby VŠMU). V tomto období externe vyučovali na Konzervatóriu naďalej už spomenutí sólisti baletu SND, ľudový tanec zas vyučovali popredné osobnosti tejto oblasti – sólistka tanečného súboru SLUK-u Heda Melicherová a choreograf Lúčnice Štefan Nosál. Z tanečného odboru Konzervatória začali vychádzať profesionálne vyškolení absolventi, ktorí sa uplatňovali nielen na slovenských baletných scénach, ale aj v zahraničí. Niektorí z nich neskôr završili svoju kariéru ako pedagógovia alebo choreografi. Z najúspešnejších uvedieme aspoň Florentínu Lojekovú, Gabrielu Zahradníkovú, Jána Haľamu, Zoltána Nagya, Jozefa Dolinského st., Miklósa Vojteka.

Prípravný proces pred vznikom Hudobnej a tanečnej školy

Napriek historicky významnému vzniku tanečného odboru na Konzervatóriu v Bratislave nemohli organizácia vzdelávania a pedagogické výsledky obstáť vo vtedajšej zahraničnej konkurencii. Nemohli plniť umelecké nároky vtedajších baletných scén. Takmer všetky európske štáty, najmä vo vtedajšom tzv. „východnom bloku“, mali už viac rokov vybudované osem až desaťročné samostatné tanečné školstvo, nezávislé na štruktúre vzdelávania konzervatoristického typu, ako tomu bolo v ČSSR. Tento problém riešili spoločne českí a slovenskí odborníci takmer pätnásť rokov, hoci už v školskom zákone z roku 1960 bola pod paragrafom č. 16 zakotvená požiadavka predĺženia štúdia tanečníkov. Samozrejme pretrvávala predstava, že sa bude realizovať naďalej v rámci konzervatórií, preto bola takáto „škola budúcnosti“ nazvaná Hudobná a tanečná škola. Zámer sa nerealizoval predovšetkým pre nedostatok vhodných priestorov a nedostatočné pochopenie a podpory nadriadených orgánov.

Významným historickým dátumom v úsilí o reformu tanečného vzdelávania bol 21. apríl 1974, keď hudobno-dramatická komisia Zväzu slovenských dramatických umelcov a vedenie baletu SND zvolalo konferenciu o súčasnej problematike slovenského tanečného umenia. Konala sa v zasadacej sieni hotela Devín. V rámci vystúpení domácich a zahraničných odborníkov predniesla vedúca tanečného odboru Konzervatória v Bratislave Eva Jaczová návrh na zriadenie osemročnej tanečnej školy, ktorý sa následne dopracovával a detailizoval na pracovných schôdzkach tanečných komisií. Schádzali sa pravidelne v Prahe, Brne a Bratislave. Do komisií boli menovaní pedagógovia tanečných

odborov konzervatórií z Prahy, Brna, Ostravy a Bratislavy. Na čele bratislavského tímu, tvoreného Mgr. art. Oľgou Markovičovou, Mgr. art. Petrom Rapošom a Mgr. art. Zlatkou Vincentovou, stála Eva Jaczová. Výsledkom tohto úsilia bolo napokon Uznesenie kolégia ministra školstva SSR č.5/75, podľa ktorého sa dňom 1. septembra 1975 zriadila prvá „experimentálna“ trieda pre tanečne nadanú mládež. Netreba veľmi zdôrazňovať, že nebyť opory „vo vzore“ existujúceho tanečného školstva ZSSR, ťažko by vtedajší rozhodujúci činitelia pristúpili k riešeniu tohto problému. Po náležitej propagácii a informácii verejnosti o podmienkach pre toto štúdium sa v školskom roku 1975/1976 začala osemročná výchova tanečných umelcov v prechodne pridelenej ZDŠ v Bratislave na Palackého ul. 2.

Podmienky a obsah štúdia

Na základe talentových skúšok bolo vtedy možné prijať dvadsať jedenásťročných žiakov a žiačok po ukončení 1. stupňa ZDŠ (vo veku vhodnom pre začiatok tejto výchovy) z Bratislavy a blízkeho okolia. Zo vzdialenejších miest bolo možné prijatie len ak rodičia zabezpečili dieťaťu ubytovanie aspoň na jeden rok. Predpokladalo sa, že po úspešnom vyhodnotení experimentu prejde odborná výchova tanečníkov na typ strednej školy, na ktorej v 1.- 4. ročníku popri odbornom školení dostanú úplné všeobecné vzdelanie (okrem telesnej výchovy), na konci ktorého obdržia vysvedčenie o ukončení povinnej školskej dochádzky. V prípade nedostatočne rozvíjajúceho sa talentu alebo z iných závažných dôvodov bude možné prestúpiť do príslušnej triedy niektorej ZDŠ. V 5.- 8. ročníku žiaci získali stredoškolské vzdelanie (ktoré pre veľký počet praktických a teoretických odborných predmetov a zameranie štúdia neobsahovalo predmety matematika, fyzika, chémia a podobné predmety), a ktoré končilo maturitnou skúškou a absolútoriom. Prestup na iný typ strednej školy bol možný po vykonaní rozdielových skúšok.

Experiment sledoval Výskumný ústav pedagogický v Bratislave, ktorý ho vyhodnotil ako úspešný, takže bolo možné zriadiť samotnú odbornú tanečnú školu. Na čele organizácie tohto procesu stáli umelecká vedúca Eva Jaczová a riaditeľ Ing. Ján Kyndl. Pre jeho urýchlenie, aby nebolo potrebné ďalšie legislatívne konanie, sa prijal názov z hore uvedeného školského zákona z roku 1960 – *Hudobná a tanečná škola* (HTŠ). Bola jej pridelená škola na Gorazdovej ulici 20, ktorú bolo treba rekonštruovať. Počas rekonštrukcie, ktorá trvala približne do roku 1979, prebiehalo vyučovanie ešte istý čas naďalej na Palackého ulici, po prednostnom vybudovaní tanečných sál sa do tejto budovy preniesli aspoň praktické predmety. Odborní pedagógovia a korepetítori tanečného odboru Konzervatória prešli do novej školy, pričom sa ešte súbežne dokončovalo päťročné štúdium na tomto postupne zanikajúcom odbore. Upravila sa štruktúra výučby po ukončení základného vzdelávania (ZDŠ) na špecializáciu klasický tanec a špecializáciu ľudový tanec. Voľba špecializácie bola podmienená podaním žiadosti a vykonaním výberovej skúšky. Neskôr dostali žiaci

možnosť zvýšiť svoje odborné vzdelanie o tzv. pedagogické minimum, ktoré pozostávalo z pravidelnej pedagogickej praxe na niektorej vtedajšej Ľudovej škole umenia (ĽŠU) a pedagogického výstupu pred skúšobnou komisiou s vypracovaním a obhájením písomnej práce.

V roku 1983 získala HTŠ vlastný internát v blízkom Horskom parku a stala sa tak školou s celoslovenskou pôsobnosťou. Vedenia špecializácie ľudového tanca sa od začiatku ujal Ján Kmeť, dlhoročný sólista a pedagóg tanečného súboru SLUK-u, ktorý spolu s Drahoslavom Struhárom vypracoval učebné plány a osnovy. Výučba klasického tanca bola založená na metodike vtedajších sovietskych tanečných akadémií. Významnou zložkou umeleckej výchovy žiakov sa stala od druhého ročníka štúdia povinná javisková prax v SND, divadle Nová Scéna v Bratislave a zriedkavejšia a ťažko realizovateľná v SLUK-u. V spolupráci so šéfom baletu SND a vedúcim choreografom SLUK-u Jurajom Kubánkom sa pri výbere žiakov na talentových skúškach vtedy prihliadalo na výhľadové plány personálnych potrieb týchto umeleckých telies.

Mnohí z prvých absolventov sa úspešne uplatnili na popredných miestach v baletnom súbore SND a na iných domácich javiskách, a po zmene spoločenského zriadenia aj v zahraničí. Spomeňme aspoň niekoľkých: Nora Gallovičová-Martinková, Juraj Šiška, Nikoleta Stehlíková, Lívia Hýllová, Jana Jurčová, Mário Radačovský, Jozef Dolinský ml., Nina Poláková, Roman Lazík a rad ďalších.

V roku 1989 sa HTŠ premenovala na *Tanečné konzervatórium*, čo konečne výstižne definovalo, že ide o ojedinelý, osobitný typ školského zariadenia. Od 4. októbra 1992 na počesť poprednej dlhoročnej bojovníčky za reformu slovenského odborného tanečného vzdelávania nesie škola názov *Tanečné konzervatórium Evy Jaczovej* (TKEJ). V roku 2005 sa štruktúra štúdia rozšírila zriadením špecializácie moderného tanca a v roku 2010 vyslala do umeleckého života prvých absolventov tohto odboru. Odvtedy vychádzajú zo školy striedavo po dvoch rokoch absolventi ľudového tanca a ďalších dvoch rokoch moderného tanca.

Centrum tanečného umenia – strecha pre stelesnené myslenie

Marta Poláková

Abstrakt

Príspevok upozorňuje na potrebu venovať sa dvom zásadným oblastiam: choreografickému a teoretickému výskumu v oblasti tanečného umenia. Oba v súčasnosti na Slovensku absentujú, pretože momentálne neexistuje ich systematická podpora. Príspevok ďalej poukazuje na skutočnosť, že obe oblasti sú založené na kreatívnom myslení a vo svojej podstate neoddeliteľne prepojené. Navrhuje riešenie v podobe vzniku inštitúcie – Centra tanečného umenia – ktoré by zastrešovalo a prepájalo umeleckú tvorbu s jej reflexiou a komunikatívnou prezentáciou smerom k verejnosti, v úzkej kooperácii s existujúcimi tanečnými inštitúciami a nezávislými tvorcami a zoskupeniami na Slovensku.

Kľúčové slová

Stelesnené myslenie, choreografický výskum, prepájanie teórie a praxe v tanečnom umení, Centrum tanečného umenia.

Úvod

Tanečné umenie dosiahlo v dvadsiatom storočí obrovský rozmach a najmä vo svojej druhej polovici doslova vývojový skok. V ničom dnes nezaostáva za vývojom výtvarného umenia, hudby či divadla. Práve naopak, necháva sa naplno inšpirovať týmito umeleckými oblasťami, ktoré sú v istej podobe jeho priamou súčasťou, ale zároveň si buduje status svojbytného umenia so špecifickým jazykom, ktorým komunikuje to, čo iné umenia nemôžu. Hlavným médiom tanca je ľudské telo – to je jeho najväčšia devíza rovnako ako limitácia. Tanec je ťažko uchopiteľný a rýchlo pominuteľný. (Najmä na Slovensku.)

Tanečné umenie na prahu 21. storočia

Napriek tomu sa tanec stáva čoraz sofistikovanejším umením. Filozofia najmä od prelomu tisícročí prejavuje zvýšený záujem o telo a smeruje k prekonaniu descartovského modelu oddeleného fungovania mysle a tela, ktoré stavalo kognitívne myslenie nad telesnú skúsenosť. Súčasná filozofia reaguje na vedecké objavy tzv. neurovied a začína detailnejšie skúmať neoddeliteľné fungovanie tela a mysle v poznávacom procese. Tanec ako umenie vychádzajúce z tela, chce z tohto významného obratu v myslení prirodzene profitovať a obohacuje svoju zdrojovú bázu o tento typ filozofického diskurzu (ako typické príklady uveďme choreografov Jérômea Bela, Xaviera Le Roya a Jonathana Burrowsa). Výsledkom sú skutočné posuny vo význame, čo tanec ako umenie je a môže byť.

Tanečné umenie má tradične štyri hlavné profesie: tanečník (v zmysle interpret), pedagóg, choreograf a teoretik/kritik. Na Slovensku máme podrobne rozpracovaný a pomerne dôkladne vybudovaný systém vzdelávania v oblasti interpret (konzervatóriá a bakalársky stupeň na VŠMU) a pedagóg (bakalársky a magisterský stupeň na VŠMU). Prax ukazuje, že veľmi slabý je systém vzdelávania v oblasti choreografie (bakalársky a magisterský stupeň na VŠMU). Vyššie odborné vzdelávanie v oblasti teórie a kritiky vôbec na Slovensku neexistuje, čo má na kvalitu produkcií v tanečnom umení značný, hoci nepriamy vplyv. Tanečnej teórii, ako istého presahu tanečnej pedagogiky, sa venuje niekoľko zanietých pedagógov, čím zaplňajú katastrofálnu diery. Odborne vzdelaná tanečná kritika, ako nevyhnutná báza reflexie existujúcej tvorby a významný spôsob jej dokumentácie, na Slovensku už dlhé roky neexistuje. Nechcem sa týmto strohým zhodnotením dnešného stavu dotknúť tých divadelných kritikov, ktorým tanec nie je ľahostajný a venujú sa mu z vlastnej iniciatívy a k veľkej vďačnosti tvorcov. Nechcem sa venovať ani príčinám tohto stavu, ale nasmerujem pozornosť skôr na možnosti jeho riešenia.

Choreografický proces ako stelesňované myslenie

Práca choreografa je často prirovnávaná k práci divadelného režiséra. Je tu však veľký rozdiel, ktorý robí prácu choreografa ešte náročnejšou. Režisér tradične nepíše text hry priamo v procese režirovania. Choreografický proces však začína tvorbou pohybového materiálu, ktorý možno chápať ako ekvivalent textu divadelnej hry. Choreograf tvorí jazyk (podľa možnosti čo najosobitejší) a zároveň ho organizuje do zmysluplnej umeleckej výpovede. Choreograf preto musí kultivovať svoj talent na troch hlavných úrovniach: 1. porozumenie tela ako svojho nástroja, 2. kompozičná zručnosť, 3. myslenie. Zároveň musí rozvíjať viacero druhov schopností (hudobné a výtvarné cítenie podložené hudobným a výtvarným vzdelaním, kreativitu, komunikačné schopnosti atď.).

Kreatívny kognitívny prístup, ktorý sa v súčasnosti často skloňuje v spojitosti s choreografiou¹, chápe myslenie ako základ akéhokoľvek kreatívneho procesu, teda aj choreografického. Rozvoj myslenia v tanečnom umení sa odohráva v dvoch rovinách: praktickej (choreografická tvorba) a teoretickej (reflexia, kritika). Tak ako dnes zisťujeme, že telo a myseľ nefungujú oddelene, je čoraz zjavnejšie aj to, že ani (praktická) tvorba a (teoretické) myslenie nefungujú v choreografickom procese oddelene. Preto sa zdá ako nevyhnutné, vnímať vzdelávanie choreografov a teoretikov/kritikov komplexnejšie vo vzájomnej interakcii. Navyše, s rastúcou snahou choreografov nachádzať čoraz sofistikovanejšie umelecké vyjadrenie, sa výrazne rozvíja aj úloha dramaturga. Od tradičnej funkcie vyhľadávania repertoárových titulov v kamenných súboroch, sa úloha dramaturga v súčasnej choreografickej tvorbe posúva do úzkej spolupráce s choreografom pri nachádzaní kreatívnych možností ako myslenie v tanci zrozumiteľne stelesňovať. Divadelný dramaturg pomáha odkrývať režisérovi rôzne úrovne významov divadelného textu. Tanečný dramaturg pomáha choreografovi cizelovať jeho expresívny telesný jazyk a štrukturovať ho prostredníctvom inej logiky ako je logika slova tak, aby koherentne komunikoval divákovi význam diela.

Choreografický výskum

Ak hovoríme o choreografickom výskume, máme na mysli takú tanečnú tvorbu, ktorá smeruje za hranice konvenčných výrazových prostriedkov a prináša inovatívne výsledky na základe aplikácií nových tvorivých prístupov a postupov. Výskumu predchádza kreatívne osvojovanie základných choreografických zručností – to sa realizuje pri základnej výučbe choreografie na úrovni konzervatória alebo prvého stupňa vysokoškolského štúdia. Nadstavbou, ktorá má charakter výskumu, je facilitácia choreografickej tvorby. Ide o prehĺbovanie schopností choreografa nachádzať osobité kreatívne riešenia, ktoré smeruje k tvorbe originálneho pohybového jazyka a výpovede. Táto úroveň by sa mala začať realizovať na druhom, ale podstatná by mal byť predovšetkým na treťom stupni vysokoškolského štúdia.

Choreografický výskum sa deje vo vyspelých krajinách buď v akademickom prostredí alebo prostredníctvom rezidenčných pobytov v kultúrnych inštitúciách (takto dokonca v oveľa väčšej miere vzhľadom na väčšiu pružnosť). Rezidenčné pobyty sú určené buď začínajúcim choreografom – so zabezpečením supervízora/tútora, alebo profesionálnym choreografom, ktorým poskytujú možnosť ďalej rozvíjať svoju kreatívnu invenciu, na čo nie je dostatok času v kolobehu bežnej produkcie v kamenných divadlách či profesionálnych tanečných súboroch.

¹ Vid' *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Routledge, 2009 alebo SMITH, Steven M., WARD, Thomas B., FINKE, Ronald A. *Creative Cognition Approach*. The MIT Press, 1995

Prax ukazuje, že to čo nazývame choreografický výskum, sa na Slovensku čiastočne realizuje jediným spôsobom – prostredníctvom dotačného systému Ministerstva kultúry podporujúceho súčasnú tvorbu. Ide o individuálnu iniciatívu tvorcov, bez systémovej podpory, ttororstva a akejkoľvek reflexie. Nemožno sa preto čudovať, že výsledný efekt je pomerne nejasný a v mnohých prípadoch nepostrehnuteľný (časté sú prípady jediného uvedenia umeleckej produkcie). Bolo by chybou obviňovať z toho tvorcov, ktorí sa s obrovským nadšením každoročne podriaďujú ťažkopádne mu chodu dotačného systému MK SR. Som jednou z nich viac ako desať rokov a som na konci so silami. Zároveň som súčasťou akademického prostredia a vidím, že pre najmladšiu generáciu talentovaných tanečníkov je táto cesta natoľko nepochopiteľná a neprijateľná, že o ňu vôbec nejavia záujem. Nemyslím si, že je chyba v nich. Oni sú však potenciál, z ktorého slovenské tanečné umenie môže v budúcnosti profitovať, a preto považujem za svoju povinnosť zaoberať sa tým, aké sú možné východiská dnešného neutešeného stavu.

Systém umeleckých rezidencií, ktorý je široko zabehnutý vo vyspelých krajinách aj v oblasti choreografie, je aktuálnym trendom, ako ďalej rozvíjať choreografické talenty mimo školského prostredia, t. j. bližšie k podmienkam praxe, avšak v chránenom prostredí a pod odborným vedením. Choreografia ako povolanie je náročná práve z pohľadu zrenia umelca – iba prostredníctvom prezentácie svojej tvorby rastie, rozvíja sa, zraje. Aktuálnym trendom, ktorý úzko súvisí s takto organizovanou podporou umeleckej tvorby, je jej prepojenie s prístupnou prezentáciou verejnosti, ktorá je iným, avšak rovnako dôležitým zdrojom reflexie tvorby.

Slovenské riešenie – Centrum tanečného umenia

Z analýzy súčasného stavu možno odvodiť, že tanečnému umeniu na Slovensku akútne chýba inštitúcia, ktorá by plnila predovšetkým dve úlohy: rozvoj choreografického výskumu a reflexie o tanci z pohľadu súčasného umenovedného diskurzu v tanečnej oblasti.

Celosvetový trend prepájania tvorivej praxe a teórie v umení by sa mohol realizovať na Slovensku v podobe *Centra tanečného umenia*, ktoré by kumulovalo niekoľko funkcií: 1. rezidenčné pobyty pre choreografický výskum a tvorbu, 2. kontinuálne kreatívne vzdelávanie tanečných profesionálov, 3. teoretický a kritický diskurz, 4. komunikácia s verejnosťou. Rozvoj tanečného umenia by tak bol uchopený z viacerých perspektív a zároveň by išlo o počiatočný krok k riešeniu dnešnej kritickej situácie, keď systematický, choreografický a teoretický výskum v tanečnom umení úplne absentuje. Centrum by zároveň plnilo úlohu komunikácie, vzdelávania a rozširovania diváckej obce, čo je oblasť, do ktorej sa v súčasnosti investuje vo vyspelých krajinách pomerne veľa pozornosti i finančných prostriedkov a aj na Slovensku by sme sa jej mali začať venovať cielene.

Dobrym príkladom, že sa aktuálne vývojové trendy v oblasti formovania kultúrnych inštitúcií dajú realizovať aj na Slovensku je novovzniknuté Slovenské centrum vizuálnych umení – Kunsthalle Bratislava. O vízii tejto novej inštitúcie, spadajúcej pod Národné osvetové centrum, sa na webovej stránke okrem iného píše:

„Výtvarné umenie, ktoré je širšou verejnosťou často považované za nie celkom zrozumiteľné, bude v Kunsthalle sprístupňované novým modelom založeným na rozširovaní lektorských programov. Výstavy budú strážené tzv. mediátormi – mladými ľuďmi, ktorí budú špeciálne vyškolení a pripravení približovať výtvarné umenie divákovi. Program bude založený na dynamickom modeli krátkych výstav, projekcií, diskusií a prednášok, ale súčasťou priestoru bude aj malá knižnica a pravidelne sprístupňovaný archív. Poslaním Kunsthalle takisto bude cez výklady galérie nadväzovať komunikáciu so širšou verejnosťou prechádzajúcou námestím SNP.“²

Centrum tanečného umenia by sa podobne mohlo stať inštitúciou, ktorá na základe úzkeho prepojenia praktického a teoretického výskumu rozvíja stratégie a vízie krátkodobého i dlhodobého rozvoja tanečného umenia na Slovensku, a to v úzkej kooperácii s existujúcimi tanečnými inštitúciami a nezávislými tvorcami a zoskupeniami. Takáto synergická činnosť by mohla viesť k viditeľnému rozvoju tanečného umenia a posilneniu jeho postavenia v spoločnosti. Ďalší rozvoj činnosti centra, ktorý nechceme opomenúť, by mal zahŕňať štúdium historického kontextu novodobej tvorby.

Záver

V súčasných pomeroch sa javí, že vznikom Centra tanečného umenia by sa mali zaoberať predovšetkým dve najvyššie umelecké inštitúcie na Slovensku: Vysoká škola múzických umení a Slovenské národné divadlo, respektíve ich tanečné oddelenia. Myslím si, že práve tieto inštitúcie by mali začať spolupracovať na jeho formovaní, pretože ani jedna z nich nedokáže riešiť dnešný akútny stav vlastnými silami a z dlhodobého hľadiska by zo vzniku centra výrazne profitovali. Ako sme už v rámci tejto konferencie viackrát počuli, spolupráca je jediná možnosť, ako môžeme riešiť problémy, s ktorými nikto z nás nevie pohnúť sám.

Spolupráca je zároveň pojem, ktorý, ako sa zdá, sa na Slovensku veľmi ťažko presadzuje. Vyžaduje si najmä otvorenosť a zdravé sebavedomie. Želám slovenskému tancu, aby bol otvorený a zdravo sebavedomý.

² www.nocka.sk

Bibliografia:

PAKES, Anna. *Knowing through dance-making: choreography, practical knowledge and practice-as-research*. In: Contemporary Choreography. A Critical Reader. Routledge, 2009

LAVENDER, Larry. *Facilitating the choreographic process* In: Contemporary Choreography: A Critical Reader. Routledge, 2009

BURROWS, Jonathan. *A Choreographer's Handbook*. Routledge, 2010

www.nocka.sk

Deväťdesiat päť rokov tanečného umenia

Emil Tomáš Bartko

Abstrakt

Príspevok je venovaný základným formám existencie tanečného umenia na Slovensku, ako i určujúcim osobnostiam, ktoré ho formovali. Doplnením sú krátke úvahy o umeleckom školstve a často prehliadanom fenoméne, akým sú slovenskí tanečníci v zahraničí. Ponúka prehľad súborov, festivalov, súťaží a prehliadok.

Kľúčové slová

Slovenské tanečné umenie, balet, ľudový tanec, moderný a súčasný tanec, divadlo, súbor, školstvo, festivaly, pôvodná tvorba.

Úvod

Vznik slovenského tanečného umenia ako javiskového druhu umenia môžeme vymedziť rokom 1920, rokom 1945 v prípade ľudového scénického tanca a rokom 1971 v prípade moderného a súčasného tanca. Bratislava je síce rodiskom jedného z najvýznamnejších reformátorov a propagátorov moderného tanca na svete, Rudolfa von Labana, ale na rozvoji tanečného umenia u nás v prvej polovici 20. storočia sa to, žiaľ, neodrazilo. Jeho meno sa často skloňuje až dnes a slúži popularizácii tanečného umenia, zatiaľ čo jeho systém tanečného písma slúži ako inšpirácia pre vytvorenie funkčného systému zápisu súčasných choreografií. Opierajúc sa o fakt, že na začiatku 20. storočia bolo v tanečnom umení dominantnou inštitucionálnou formou divadlo a jeho profesionálny súbor, v ktorom dominovali klasický tanec a klasická tanečná technika, tanečné umenie na Slovensku začalo písať svoju históriu presne 19. mája 1920 uvedením baletnej inscenácie *Coppélia*, prvého predstavenia profesionálneho baletného súboru, ktorý vznikol založením Slovenského národného divadla (SND). SND bolo základnou formou tanečného umenia na Slovensku v prvej štvrtine storočia a dodnes zastáva najvýznamnejšie miesto.

Slovenský balet 1920 – 2014

Balet ako forma tanečného umenia má za sebou dnes už takmer piate storočie existencie. Na Slovensku, hoci už dosiahol úctyhodný vek – takmer sto rokov, je stále mladým umeleckým druhom. „Môžeme konštatovať, že patrí k najmladším umeleckým prejavom, ktoré si získali domovské právo na našich divadelných scénach. Proces nebol jednoduchý a ľahký, a to v celej šírke existencie tanečného umenia.. Podmieňovala ho existencia príslušného počtu kvalifikovaných tanečníkov, či hľadanie umeleckých osobností – choreografov s potrebným niveau, ktorí by vytvorili základný repertoár a v nadväznosti ho obohatili o ďalšie diela, ale aj vznik samostatných baletných súborov a iných telies...“¹

Po zániku rakúsko-uhorskej monarchie a pri neexistencii domácej baletnej školy ostala jediná možnosť – pozvať českých tanečníkov a choreografov. Ich príchodom sa začala intenzívna, prakticky štyridsaťročná spolupráca s českými tanečnými umelcami, ku ktorým do Národného divadla v čoraz väčšom počte pribúdali aj slovenskí. Za formálne završenie tohto procesu považujeme nástup slovenského choreografa Karola Tótha do funkcie umeleckého šéfa baletu SND v roku 1961. Ani potom sa spolupráca medzi slovenskými a českými umelcami neskončila.

I. Začiatky slovenského baletu (1920 – 1940) sú späté so vznikom prvého profesionálneho súboru – baletu SND – a jeho základným personálnym a umeleckým formovaním. Prezentujú to mená ako Václav Kalina a Talian Achille Viscusi. Osemročné pôsobenie Viscusiho zohralo rozhodujúcu úlohu pri stabilizácii a profesionalizácii súboru baletu SND. Tragickou smrťou Oskara Nedbala sa pretrhlo úspešné pôsobenie Viscusiho v Bratislave. Vystriedala ho jeho žiačka, tanečnica Ella Fuchsová-Lehotská. Po nej sa v rokoch 1933 – 1935 funkcie šéfa baletu ujal Vladimír Pirnikov, potom opäť Ella Fuchsová-Lehotská a nakoniec v sezónach 1937/1938 až 1939/1940 Bohumil Relský. Rokmi 1933 až 1940 sa uzatvára prvá etapa slovenského baletu i pôsobenie českých umelcov.

II. Obdobie rokov 1940 – 1945 je späté s menom umeleckého šéfa baletu SND Maximiliána Fromana, predstaviteľa ruskej baletnej školy a bývalého člena svetoznámeho súboru Sergeja Ďagileva Ballets Russes. Súčasne so Slovenským ľudovým divadlom v Nitre v rokoch 1940 – 1945 je spojené meno Bohumil Relský.

III. Obdobie rokov 1945 – 1948 by sme mohli charakterizovať ako prechodné. Stabilizovali sa síce samostatné baletné súbory v bratislavskom Slovenskom národnom divadle a v košickom Štátnom divadle, ale naďalej pretrvával evidentný nedostatok schopných vedúcich osobností, tvorivých umelcov a inter-

¹ BARTKO, Emil T. Storočnica českého divadla, In. *Spoločné úsilie v tanečnom umení*. Bratislava, Tatran, 1983, s.64

pretov. Balet Štátneho divadla v Košiciach začínal ako miniatúrny súbor, ktorý viedli Zdenko Hornung a Hilda Hauptová. Skutočná umelecká existencia baletu sa však rozvinula až po príchode Stanislava Remara do Košíc, po sezóne 1946/1947, v ktorej účinkoval ako sólista SND.

IV. Roky 1948 – 1960 boli obdobím intenzívneho rozvoja. Preto je potrebné špecifikovať umelecký vývoj a dianie v jednotlivých súboroch, keďže umelecké smerovanie každého z nich bolo veľmi individuálne. Počas tohto obdobia sa etablovali baletné súbory spevohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove (DJZ), opery Divadla Jozefa Gregora Tajovského (DJGT) v Banskej Bystrici. Súčasne vznikli aj baletné súbory pre potreby spevohry Novej scény v Bratislave a Ukrajinského národného divadla v Prešove. Naplno sa rozvinula umelecká činnosť baletu SND a baletu Štátneho divadla v Košiciach ako najkompaktnejších celkov. Na scéne sa objavila aj pôvodná slovenská baletná tvorba – *Orfeus a Erydika, Pieseň mieru*.

V činnosti baletného súboru prešovského Divadla Jonáša Záborského bolo obdobie do roku 1960 v jeho krátkej histórii úspešnejšou érou. Jeho začiatky ovplyvnilo krátke pôsobenie českých choreografov Franka Towena, Bohumila Relského a Karla Raška. Umelecké vedenie Františka Oldřicha Bernatíka medzi rokmi 1951 – 1959 sa dá vymedziť ako živšie obdobie rozvoja a profesionalizácie baletu. V roku 1959 ho vystriedal na dve sezóny Bohumil Svoboda, pretože Bernatík prešiel s časťou súboru do novovytvoreného baletného súboru opery DJGT v Banskej Bystrici.

Baletný súbor Divadla Jozefa Gregora Tajovského začal svoju samostatnú produkciu pod vedením Františka Oldřicha Bernatíka až v sezóne 1959/1960.

Balet Slovenského národného divadla prešiel niekoľkými umelecky rozdielnymi etapami. Od pôsobenia Stanislava Remara cez medziobdobie Jozefa Zajka a Milana Herényiho až po príchod prvého slovenského absolventa GITIS-u v Moskve Karola Tótha, v roku 1960.

Balet ŠD Košice pod vedením Rudolfa Macharovského a po nástupe Stanislava Remara v polovici päťdesiatych rokov, prežil svoje umelecky veľmi úspešné obdobie. Stanislav Remar ho viedol až do konca šesťdesiatych rokov.

V. Obdobie rokov 1960 – 1990 vo vývine slovenského baletného umenia tvorí časovo dlhú a umelecky zložitú kapitolu. Počas nej sa umelecky prezentovali štyri baletné súbory, postupne sa ukončili samostatné baletné aktivity prešovského súboru a znížil sa počet premiér v Banskej Bystrici. Každý baletný súbor prešiel zaujímavým, niekedy hektickým procesom vývoja, s rôznym umeleckým efektom a personálnymi zmenami.

Pôsobenie **Baletu SND** určovala línia umeleckých šéfov v poradí: Karol Tóth (1961– 1972), Boris Slovák (1973 – 1980), Karol Tóth (1980 – 1989), Emil Tomáš Bartko, ktorého pôsobenie presiahlo až do polovice deväťdesiatych rokov.

Balet ŠD Košice pokračoval pod vedením Stanislava Remara až do konca septembra 1969, keď ho vystriedala choreografka Marilena Halászová. Po jej odchode trvalo dve sezóny, kým sa vyriešil problém umeleckého šéfa. Košický súbor sa v sezóne 1982/1983 dostal pod vedenie Juraja Gogu, ktorý ho viedol až do deväťdesiatych rokov.

V **prešovskom DJZ** sa po odchode Bohumila Svobodu vedenia baletu ujíma český choreograf Jaroslav Brůha (1961 až 1963). Po krátkom pôsobení sólistky Olgy Brůhovej-Pyskatej v roku 1963 vedenie prevzal František Vychodil, posledný choreograf, s ktorého menom sa spája samostatná prezentácia baletného telesa. Pod vedením sólistu z Košíc Juraja Colomba v sezónach 1967 až 1972 a neskôr i Felixa Döményiho prechádza prešovský balet do ďalšej existencie už len ako služobné teleso spevohry.

Prvé kroky najmladšieho baletného súboru v **opere Divadla Jozefa Gregora Tajovského** v Banskej Bystrici viedol v rokoch 1959 až 1962 František Oldřich Bernatík. Nasledujúcim umeleckým šéfom bol rokoch 1962 až 1967 Bohumil Čegan, krátke obdobia koncom šesťdesiatych rokov viedol súbor Jozef Bádál. Na ďalších sedem sezón prišiel opäť František Oldřich Bernatík (1970 až 1977). Po jeho odchode ostal súbor na čas bez stálej vedúcej osobnosti, choreografa. Počas sezón 1977 až 1979 ho viedol opäť český tanečník Jan Pirner z pražského Národného divadla. Sezóny 1979 až 1983 sú v réžii Jozefa Zajka. V ďalšom období už pôsobili len hosťujúci choreografi v poradí: Peter Veleta, Jurij P. Plavnik a Robert Balogh.

VI. Posledné obdobie histórie slovenského baletu by sme mohli vymedziť rokom 1990. Charakterizuje ho viacero zmien, medzi iným i to, že baletné súbory SND, ŠD v Košiciach, Štátnej opery v Banskej Bystrici a čiastočne i DJZ v Prešove išli každý svojou vlastnou cestou – umeleckou i personálnou.

Prvým charakteristickým znakom bol nástup mladej generácie slovenských choreografov: Ondreja Šotha, Igora Holováča, Jána Ďurovčíka, Vladimíra Marušina, Zuzany Hájkovej, Dany Dinkovej spoločne s Liborom Vaculíkom. Druhou určujúcou zmenou bol vznik nových zoskupení rôzneho umeleckého zamerania, spojený práve s nástupom novej generácie slovenských choreografov. Charakteristické pre dané obdobie je aj úsilie o profesionalizáciu novovznikajúcich zoskupení, i keď často s označením „dočasné extempore“. Za všetkých spomeňme skupinu profesionálnych tanečníkov sústredených v Baletе Bratislava (pováčšine zo SND) a aktivitu či projekt Jána Ďurovčíka Balet Torzo. Perspektívnejšími sa ukázali, i keď tiež len dočasne, pretože dnes už neexistujú, ďalšie telesá ako Komorný balet Východoslovenského štátneho divadla, ktorý mal svoje korene v Tanečnom štúdiu Divadla Alexandra Duchnoviča a Slovenský komorný balet. Treťou charakteristickou zmenou je širšia medzinárodná konfrontácia interpretačných ambícií slovenských tanečníkov (pováčšine absolventov Tanečného konzervatória Evy Jaczovej (TKEJ) v Bratislave) a ich uplatnenie v zahraničí.

Na konci osemdesiatych rokov, v máji 1989, prišiel do funkcie umeleckého šéfa **Baletu SND** kritik a teoretik Emil Tomáš Bartko. Obdobie ambícií v širšom dramaturgickom spektre a presadzovania gramatiky pohybovej partitúry sa skončilo koncom roka 1996, keď na krátky čas nastúpila za šéfkou Gabriela Záhradníková (november 1996 – september 1997) a po nej Jozef Sabovčík (september 1997 – december 1999). Prišlo prakticky ku kompletnej výmene sólistov. Na začiatku roka 1999 sa vrátil do funkcie riaditeľa Baletu SND opäť Emil T. Bartko. Od roku 2006, keď 17. októbra 2006 prevzal funkciu riaditeľa súboru Mário Radačovský došlo k intenzívnejším výmenám šéfov. M. Radačovský viedol baletný súbor do konca sezóny 2009/2010. Za jeho éry sa objavili na scéne SND aj diela majstrov ako George Balanchine a Jiří Kylián. 21. mája 2010 Radačovského vystriedal dlhoročný sólista a šéf Baletu ND v Prahe Vlastimil Harapes, po ňom nastúpil Andrej Suchanov a od sezóny 2013/2014 na pozícii šéfa baletu pôsobí Jozef Dolinský ml.

Umelecké smerovanie a program **košického súboru** pokračovali bez zmeny. Vedenie ostalo v rukách Juraja Gogu do 31. augusta 1996. Jeho miesto dočasne prevzala od 1. septembra 1996 sólistka súboru Marta Žecová, ktorú neskôr, v roku 1998, potvrdili do funkcie riaditeľky. Počas svojho umeleckého pôsobenia predstavila s košickým súborom dve nové tváre slovenskej choreografie. Prvou bola Dana Dinková, absolventka Tanečného konzervatória, druhou choreograf Jaroslav Moravčík, absolvent VŠMU so základom umeleckého pôsobenia v SLUK-u. Vedenie košického baletu prevzal 11. januára 2000 predstaviteľ novej moderne ladenej generácie Ondrej Šoth, ktorý predtým pôsobil v SND a v Česku. V Košiciach pôsobil až do konca sezóny 2009/2010. V súčasnej dobe je umeleckým šéfom Baletu ŠD Košice Andrej Suchanov.

Deväťdesiate roky rozhybali aj pokojnú hladinu v **divadle v Banskej Bystrici**. Dve sezóny (1993 až 1995) viedla súbor Zuzana Hájková. Po jej odchode na vedúci post Tanečného oddelenia Konzervatória v Banskej Bystrici sa funkcie umeleckého šéfa na sezóny 1995 až 1997 ujal Jurij P. Plavnik. V r. 1996 došlo k zlúčeniu dvoch divadiel – Divadla J. G. Tajovského vo Zvolene a Štátnej opery v Banskej Bystrici pod spoločnú inštitúciu **Stredoslovenské štátne divadlo**. Toto zlúčenie fungovalo do r. 1999, keď sa obidve divadlá opäť osamostatnili. V júli 1997 vzniklo **Štúdio tanca** pod vedením Zuzany Hájkovej, ktoré tvorilo samostatnú súčasť Štátnej opery. Po odlúčení Štúdia tanca (1999) nastúpila do funkcie umeleckej šéfky Baletu Štátnej opery choreografka Dana Dinková (2000 – 2003, 2005, a znovo od 2011). Pod jej vedením sa začal formovať klasický divadelný baletný súbor. Od 2006 do 2010 viedol súbor sólista Baletu SND Jozef Dolinský ml.

Súbory ľudového tanca 1945–2014

Vznik slovenského tanečného umenia v oblasti ľudového tanca môžeme ohraničiť rokom 1948. Obdobie po skončení druhej svetovej vojny otvorilo možnosti vzniku ďalším podobám tanečného umenia. Zmenil sa oficiálny vzťah

k folklóru. Evidentný záujem zo strany štátu priniesol najväčší rozmach v tejto oblasti tanca ako napr. javiskové uvádzanie folklóru, lepšie povedané – ľudového umenia v rôznych podobách štylizácie, niekedy spájaný i s pojmom folklórne hnutie, ale aj jeho využitie, použitie, či zneužitie.

Jeho podoby možno zhrnúť nasledovne:

I. Súbory

- súbor neskôr známy ako **Lúčnica** (1948) a najvýraznejšia osobnosť súboru Štefan Nosál
- profesionálny **Slovenský ľudový umelecký súbor** (1949) spojený s menami Štefan Tóth, Juraj Kubánka, Martin Ľapák
- neskôr profesionálny **Ukrajinský ľudový umelecký kolektív** (1953 – 1955) s českým choreografom Jurij F. Procházkom, absolventom učilišťa na Ukrajine a súbor nasledovník, ktorý bol založený v roku 1956 - **Podduklianský ukrajinský súbor** (dnes Umelecký ľudový súbor, od 2008 samostatne existujúci) s tvorcami ako Melánia Nemcová, Juraj Goga, Vladimír Marušin.
- **Maďarský ľudový umelecký kolektív NÉPES** pôsobil v rokoch 1953 – 1955 s vedúcou osobnosťou András Takácsom, na ktorého tvorbu v roku 1955 nadviazal súbor vysokoškolákov **Mladé srdcia/Ifjú szivek** a od roku 2000 pôsobí ako profesionálne **Tanečné divadlo Mladé srdcia** s tvorcami Jozef Kvočák, Ervín Varga, Dusýn Hégli.
- Krátke extempore **Tanečného štúdia Divadla Alexandra Duchnoviča** (1991 až 1996) a **Folklórneho súboru Jánošík** so sídlom vo Zvolene (2003 – 2011).

II. Druhú podobu formovali paralelne vznikajúce:

- vidiecke skupiny (národopisné, amatérske – dnes folklórne skupiny)
- tanečné súbory, neskôr súbory ľudového tanca a piesní – dnes folklórne súbory a detské folklórne súbory. V istom období bolo registrovaných až 450 skupín a súborov.

III. Tretia podoba boli súťaže a prehliadky pod rôznymi názvami

Súťaž tvorivosti mládeže, Súťaž ľudovej umeleckej tvorivosti, Československý festival amatérskych folklórnych súborov, Celoslovenská prehliadka choreografií folklórnych súborov atď.

IV. Štvrtú podobu v poradí tvorili rozličné festivaly a prehliadky ako Folklórny festival v Strážnici, Folklórny festival vo Východnej, Slávnosti národnostných menšín, krajské folklórne slávnosti – Myjava a Detva, regionálne slávnosti (Fiľakovo, Michalovce, Terchová, Spišská Nová Ves, Rozhanovce), Detský folklórny festival atď.

Situácia sa po roku 1990 radikálne zmenila. To, aká je situácia dnes, resp. kam smeruje folklór, je téma veľmi zložitá, viac než len akademická.

Moderný a súčasný tanec, tanečné divadlá 1971 – 2014

Začiatky moderného tanca na Slovensku sú spojené so vznikom **Experimentálneho štúdia moderných foriem tanca** koncom roka 1971 a s menami Elena Záhoráková-Molnárová, Juraj Šidelský, ale i s osobnosťami hosťujúcich pedagógov z Prahy – Ivanou Kubicovou a Janom Hartmannom, choreografom Františkom Pokorným. Ich iniciatívy podporil vtedajší Osvetový ústav v Bratislave. Koniec Experimentálneho štúdia v roku 1975 a názorová aj umelecká diferenciacia zakladateľov mali za následok vznik ďalších tanečných telies. Priamym pokračovateľom štúdia sa stal súbor Alfa (názov súboru od roku 1980) pod vedením Eleny Záhorákovovej, pôsobili tu aj Anna Molnárová-Prachárová, Miroslava Kovářová a Ivica Šebová – Liszkayová. V roku 1975 vznikol súbor Bralen, neskôr Tanečné divadlo Bralen, kde pôsobili Peter Hrozičák, Dagmar Kováčiková-Puobišová, Oľga Potfajová-Letenajová spoločne s Ivanou Kubicovou a Janom Hartmannom. Neskôr prevzali iniciatívu Rastislav Letenaj, Jana Kekeňáková a svoju kariéru tu začala aj Zuzana Hájková. Súbor Reflex mal tiež korene a začiatky v Experimentálnom štúdiu, prostredníctvom osoby Juraja Šidelského.

Koncom osemdesiatych rokov sa centrom aktivít smerujúcich k progresívnym tanečným tendenciám a profesionalizácii súčasného tanca stala Katedra tanečnej tvorby VŠMU v Bratislave. Pri VŠMU vznikol súbor **Auriga** (1984) na čele so Zuzanou Hájkovou, Annou Nedbalovou-Sedlačkovou a Martou Palkovou-Polákovou. Ďalším výrazným telesom bola skupina **Allegro** (1982) – neskôr **Prens** (1986), pôvodne **Tanečný súbor Domu ROH** (1983) pod vedením Miroslavy Kovářovej. Allegro spolupracovalo s profesionálnymi choreografmi – Liborom Vaculíkom, Ondřejom Šothom a ďalšími.

Súbory moderného a neskôr súčasného tanca sa formovali aj mimo Bratislavy. V Košiciach pôsobil od roku 1976 súbor **Tremolo** pod vedením Márie Tóthovej, na ich aktivity v Košiciach nadviazalo tanečné centrum **La Mosca** (1989 – 2003), ktoré viedli Marianna Muchová a Peter Mucha. V Prešove už od roku 1974 pôsobilo **Tanečné štúdio** s Angelou Huťkovou, vo Zvolene vznikol roku 1981 súbor **Tip**, vedený Evou Chylovou. Medzi popredné súbory moderného tanca patrili v osemdesiatych rokoch žilinský súbor **Diana**, ktorý založila v roku 1971 Hana Bilešová. Neskôr ho viedla Jana Matejková. V roku 1986 vzniklo v Žiline – už s ambíciami smerovať k súčasným tanečným trendom – **Tanečné divadlo Alternatív / TDA** pod vedením Zuzany Láskovej.

Slovenský súčasný tanec sa formoval najmä v období po roku 1990:

a) so vznikom samostatných telies ako **Štúdio tanca**, **Tanečné divadlo Bralen**, **Slovenské divadlo tanca**, ako i už neexistujúce **Bratislavské divadlo tanca**;

b) prostredníctvom aktivít **Asociácie súčasného tanca** (1996), festivalov prezentujúcich tvorbu zoskupení nezávislých tvorcov (v drvivej väčšine absolventov pedagogiky moderného tanca na VŠMU a Tanečného odboru Konzervatória v Banskej Bystrici, ktorý vznikol v roku 1994).

Prvým nezávislým telesom profesionálnych tanečníkov bol súbor **A dato** (1990 – 1999) s vedúcimi osobnosťami Martou Polákovou, Annou Sedlačkovou a Martinou Sedlákovou.

Jedným z ďalších impulzov bol vznik **Skupiny súčasného tanca**, ktorá nadviazala na existenciu súboru Auriga a existovala v rokoch 1992 – 1994, pod vedením choreografky Zuzany Hájkovej. Dôležitým momentom je zrod Asociácie súčasného tanca, iniciátormi jej vzniku boli Marta Poláková, Milan Kozánek, Zuzana Bacová-Kozánková, Miroslava Kovářová (prvá riaditeľka), Angelika Kováčová, Petra Fornayová, Anna Sedlačková, Eva Gajdošová či Daniel Raček. Nasledoval projekt Ateliér pohybu Dvorana, ktorý vznikol na pôde VŠMU, konkrétne Katedre tanečnej tvorby z iniciatívy študentov a absolventov katedry. Jeho zakladateľmi boli Zuna Kozánková, Milan Kozánek a Anna Sedlačková.

Prvý projekt stálej scény pre súčasný tanec, ktorý bol dôležitým krokom, aj keď existoval len jednu divadelnú sezónu 2001/2002, bol projekt Tanec v Aréne. Iniciátormi vzniku projektu boli Milan Sládek, v tom čase riaditeľ divadla, Lucia Holinová, Milan Kozánek a Petra Fornayová. Žiaľ, po nástupe nového riaditeľa Juraja Kukuru stratil tanec podporu, a tak sa najvhodnejší bratislavský divadelný priestor pre pohybové divadlo a tanec premenil na divadlo agentúrneho typu. Súčasný tanečný umenie v Bratislave tak stratilo strechu nad hlavou.

Slovenskí tanečníci v zahraničí

Trochu zabudnutou kapitolou vývoja tanečného umenia, za komunizmu celkom tabuizovanou, ale ani dnes nie celkom propagovanou, je pôsobenie slovenských tanečníkov v zahraničí. Týka sa to najmenej dvoch generácií tvorcov, ktorí získali široké uznanie mimo Slovenska.

Do prvej patria Titus Pomšár, Ján Šprlák-Puk, Tomáš Schrámek a Milan Hatala (jeho pôsobenie v baletе Štátnej opery vo Viedni), Peter M. Rapoš (Düsseldorf, Mannheim v Nemecku), René Slezák, Ivan Jakuš (Rakúsko).

Do druhej Roman Lazík, ktorý ako prvý, zatiaľ jediný, slovenský tanečník získal v 1996 medailu na medzinárodnej baletnej súťaži v New Yorku, Nina Poláková, Jozef Varga a Roman Novitzky. S trochou odvahy môžeme sem zaradiť aj Mária Radačovského.

Do tejto spoločnosti patria samozrejme aj tanečníci a zoskupenia z oblasti súčasného tanca:

- Skupina známa pod názvom **Les SlovaKs Dance Collective** (Milan Herich, Peter Jaško, Martin Kilvády, Anton Lachký a Milan Tomášik), ktorá má domovskú scénu v Bruseli
- Tanečník a herec Jozef Fruček, ktorý v roku 2006 s Lindou Kapetanea založili **RootlessRoot Company** v Aténach
- Tanečnice, pedagogičky a choreografky Eva Klimáčková v Paríži a pedagogička Lucia Kašiarová v Prahe

Festivaly, súťaže, prehliadky, oceňovanie

Táto kapitola je veľmi stručná, skôr deprimujúca ako optimistická. V súčasnosti t.j. po roku 1989 neexistujú na území Slovenska podujatia-súťaže, ktoré by mali širšie spoločenské uznanie. Minulosťou zostali:

- Celoštátna baletná súťaž, jej interpretačná i choreografická časť, ktorá sa konala pravidelne v Bratislave
- Ocenenia a finančné odmeny v oblasti tanečného umenia na Slovensku známe pod názvom Kvet baletu Philip Morris
- Celoslovenská prehliadka choreografickej tvorby v súboroch moderného a džezového tanca, neskôr Festival moderného scénického tanca (Medzinárodný festival moderného tanca Slovnaft).

V súčasnosti sa organizuje len **Festival Bratislava v pohybe** (od roku 1997), **Tanec dnes** (1996) – neskôr **Štyri (+1) dni tanca** v Banskej Bystrici a Medzinárodný festival súčasného tanca a pohybového divadla **Nu Dance Fest**.

Záver

A aby to neboli len slová, ktoré rozprávajú príbeh tanečného umenia na Slovensku, tak aj niekoľko čísiel. Uvádžam aproximatívny počet premiér za obdobie 1920 – 2014. Otázkou je, či je to málo alebo dost?

balet	381 + vyše 40 premiér AUS-u/VUS-u ²
moderný a súčasný tanec	240
ľudový tanec	260

Celkový počet pôvodných tanečných diel, miniatúr, jednodejstvových a celovečerných -

balet	82 slovenských / 110 pôvodných
	140 baletov zo svetového repertoáru

² VUS/AUS – Vojenský / Armádny umelecký súbor kpt. Jána Nálepku

moderný a súčasný tanec	171 +111 + 15 v zahraničí
ľudový tanec	805 + 24 celovečerných + 8 jednodejstvových

O inštitucionalizovanej dokumentácii scénického tanca

Miklós Vojtek

Abstrakt

Príspevok podáva stručný prehľad o začiatkoch tanečnej dokumentácie v západnej Európe a na Slovensku. Spomína niektoré naše inštitúcie, vo fondoch ktorých sa nachádzajú rôzne tanečné pamiatky. Autor odporúča preskúmanie týchto fondov a evidenciu tanečného materiálu. Načrtá fungovanie Divadelného ústavu v Bratislave (DÚ), ktorý celoslovenským pôsobením, podľa jednotnej metódy, dokumentuje všetky divadelné žánre, vrátane scénického tanca. Pre skvalitnenie a zefektívnenie dokumentácie baletu a súčasného tanca v DÚ autor odporúča zriadiť jedno miesto pre odborného pracovníka s aprobáciou tanečné umenie. V závere autor upozorňuje na dôležitosť zachovávaní pamiatky veľkých osobností nášho tanečného umenia – budovanie tradície, ktorá by mala inšpiratívne pôsobiť na nastupujúce generácie.

Kľúčové slová

Fixácia tanečného pohybu, Rudolf von Laban, dokumentačno-výskumné centrum, tanečné dokumenty, prieskum verejných zbierok z hľadiska tanca, odborník na tanec – kustód, naša tanečná minulosť.

Úvod

Ludová slovesnosť sa šírila ústnym podaním, tanec sa podával z generácie na generáciu „nožným podaním“. Tanec ktorý od pradávna sprevádza život ľudstva, je najťažšie polapiteľným umením. Fixácia tanečného pohybu sa uspokojivo vyriešila až v priebehu 20. storočia. Nemaleú zásluhu na tom mal bratislavský rodák Rudolf von Laban (1879-1958). Jeho systém záznamu je viac ako tanečné písmo, nakoľko je schopný zachytiť akýkoľvek ľudský pohyb. *Labanotation* nenahradzuje ani súčasná videotechnika, tak ako hudobné noty nemôžu nahradiť audiozáznamy. Je zarmucujúce, že v Labanovom rodnom meste dodnes nemáme žiadneho odborníka na jeho písmo.

Počiatky tanečnej dokumentácie v Európe

Prvou inštitúciou, ktorá sa špecializovala na zbieranie tanečných pamiatok bol *Archives Internationales de la Danse* založený v roku 1931 v Paríži švédskym mecenášom Rolfom Marém a francúzskym tanečným publicistom Pierrom Tugalom. Po druhej svetovej vojne v rozdelenom Nemecku vznikli dve významné dokumentačno-výskumné centrá. V Kolíne nad Rýnom vznikol v roku 1948 z iniciatívy Kurta Petersa (1915-1996) *Deutsches Tanzarchiv Köln*. Kurt Petermann (1930-1984) založil v roku 1957 *Tanzarchiv Leipzig*. Sprvoti pôsobil ako *Volkstanzarchiv*, neskôr sa však jeho činnosť rozšírila na všetky druhy tanca. Petermann sa zaslúžil aj o reprintové vydanie starej vzácnej tanečnej literatúry v edícii *Documenta choreologica*. Pre nás je zaujímavé, že v osobnostnej zbierke lipského Tanzarchivu sú bohato zastúpené dokumenty viažuce sa k tvorbe Rudolfa von Labana. Ak spomíname bratislavské súvislosti, nemožno opomenúť *Derra de Moroda Dance Archives* v Salzburgu. Túto mimoriadne cennú zbierku vytvorila rodáčka z Bratislavy, Friderica Derra de Moroda (1897-1978).

Tanečná dokumentácia na Slovensku

Spomínané inštitúcie sa nachádzajú v krajinách s niekoľkostoročnou scénicko-tanečnou tradíciou. I keď o prvej baletnej produkcii v Bratislave máme údaj z roku 1686, o slovenskom profesionálnom scénickom tanci môžeme hovoriť až od roku 1920, kedy bol založený baletný súbor Slovenského národného divadla.

Prvá verejná zbierka teatrálií vznikla u nás v Archíve mesta Bratislavy, do ktorého sa, s kolísavou mierou systematickosti, ukladali plagáty Mestského divadla. Medzi nimi sa nachádzajú aj plagáty baletov, z ktorých najstarším je *Die Rückkehr der Soldaten ins Vaterland* uvedený v roku 1820 baletným majstrom Johannom Uhlichom. Dôležitým prameňom o tanečnom dianí mesta je aj *Pressburger Zeitung*, vychádzajúci v rokoch 1764-1929. V pozostalosti mestského archívára a organizátora kultúrneho života mesta Johanna Batku je uložený zatiaľ jediný známy u nás sa nachádzajúci autograf Rudolfa von Labana z roku 1910. Tanečné dokumenty vlastní aj Univerzitná knižnica v Bratislave (založená v roku 1919), z ktorých zmienku si zasluhujú do knihy viazané baletné libretá Jean-Georgea Noverrea vo francúzskom jazyku. Niektoré diela tohto veľkého reformátora scénického tanca sa za jeho života uvádzali aj v prešporskom Mestskom divadle. Bádateľ našich starších dejín scénického tanca nachádza údaje aj v zahraničných archívoch a múzeách, predovšetkým v Budapešti a vo Viedni. Popri fondoch Slovenskej národnej galérie a Galérie mesta Bratislavy, cenné tanečno-ikonografické pamiatky sa nachádzajú aj vo vidieckych múzeách. Napríklad Gemersko-hontianske múzeum v Rimavskej Sobote vlastní unikátnu ľudovú maľbu *Verbovačka* (cca 1760) zobrazujúcu uhorský a rakúsky tanec na hudbu cigánskej a židovskej kapely. Zaujímavé artefaktá sa vyskytujú aj v inštitúciách, o ktorých by sa to vôbec nepredpokladalo. Tak je to

v prípade kremnického Múzea mincí a medailí, ktoré vlastní olejomalbu neznámeho majstra *Tancujúci cigánsky pár* z prelomu 18. a 19. storočia. Bolo by žiaduce preskúmať naše verejné archívy a galerijné zbierky z hľadiska tanca¹.

V našich podmienkach nevznikla samostatná inštitúcia venujúca sa dokumentácii tanca. Ludový tanec zastrešuje Osvetový ústav (založený roku 1958), ktorý slúži záujmovej umeleckej aktivite a popri poradenskej a vzdelávacej činnosti sa venuje aj dokumentácii. Tanečný folklór skúma a dokumentuje Umenovedný ústav Slovenskej akadémie vied založený roku 1973.

Divadelná dokumentácia sa na Slovensku začala budovať od roku 1953, keď Povereníctvo školstva, vedy a umení zriadilo v rámci Slovenského múzea v Bratislave samostatné Divadelné oddelenie. Po rôznych peripetiách bol v roku 1961 založený Divadelný ústav (DÚ) v Bratislave, do ktorého sa včlenilo spomenuté Divadelné oddelenie. Tak vznikla odborná inštitúcia, „(...) ktorá sa zaoberá komplexným výskumom, dokumentáciou a poskytovaním informácií vo vzťahu k divadelnej kultúre na Slovensku od vzniku prvej profesionálnej scény v roku 1920.“² DÚ pri evidencii, triedení a spracovávaní získaného scénicko-tanečného materiálu postupuje jednotnou metódou, akú uplatňuje aj pre ostatné divadelné žánre. Ústav funguje na princípoch archívárstva (písomnosti, dokumenty), múzejníctva (artefakty výtvarného charakteru) a knihovníctva (odborná teatrologická literatúra). Vo všetkých týchto zložkách sa nachádzajú scénicko-tanečné pamiatky. Viazu sa k tanečným produkciam našich hudobno-dramatických scén. Niektoré divadlá majú vlastný domáci archív, ako napríklad trojsúborové SND, ktoré dokumentuje aj inscenácie svojho baletného telesa.

Vedenie DÚ je si vedomé špecifik tanečného umenia aj v rámci hudobného divadla. Už dávnejšie pociťuje potrebu zamestnať odborníka na scénický tanec, zatiaľ však bez úspechu. Príčinu možno hľadať v tom, že Hudobná a tanečná katedra VŠMÚ nemá akreditáciu na predmet Teória tanca, preto nedodáva mladých odborníkov v tejto špecializácii. Odchovanci Prof. Jana Reimosea (1904-1979), ktorí študovali teóriu tanca na VŠMU už sú v dôchodkovom veku alebo zomreli. V Divadelnom ústave odborník na tanec – nazvime ho kustódom – by mal veľmi bohatú pracovnú náplň.

Tanečné telesá pôsobiace v štátnych divadlách už desaťročia pravidelne poskytujú materiály o svojich produkciami (bulletiny, plagáty, scénické a kostýmové návrhy, fotografie zo skúšok a premiér). Po zamatovej revolúcii nastala explózia vzniku alternatívnych zoskupení a súborov súčasného tanca. Horšie je to s evidenciou ich tuzemských a zahraničných aktivít. Dosť slabo sú zastúpené v zbierkovom fonde DÚ umelecké školy, počnúc Hudobno-tanečnou fakultou VŠMÚ, vrátane tanečných konzervatórií (aj súkromných) a tanečných odde-

¹ Prvou prácou v tejto oblasti je dizertácia Mgr.art. Jany Bílkovej *Tanec ako téma vo výtvarnom umení. Interpretácia výtvarných diel s tanečnou tematikou z verejných zbierok Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, VŠMU, Bratislava, 2014.

² Hudec, Rudolf: Krátky sprievodca Archívom Divadelného ústavu v Bratislave, Edícia Základné publikácie, Divadelný ústav, Bratislava, 2011, s. 7.

lení konzervatórií. Stačilo by, aby riaditelia na konci každého školského roka poslali súpis svojich absolventov, program absolventských koncertov a iných aktivít svojich žiakov a študentov. O to všetko by sa mal starať kustód, ktorý by mal byť v kontakte s vedúcimi súborov a škôl, aby z oblasti tanca podľa možnosti nič neuniklo. Mal by sa postarať, aby sa do knižnice ústavu dostalo čo najviac kvalitnej tanečnej literatúry, aby sa odoberali najvýznamnejšie tanečné periodiká. Zrejme absencia kustóda zapríčinila, že zberateľskej pozornosti DÚ unikli klavírne výťahy baletov. Pritom choreografovými poznámkami popísané noty majú podobnú výpovednú hodnotu, ako režisérske exempláre textov v činohre. Kustód by sa mal skontaktovať s bývalými členmi jednotlivých súborov a ich pomocou identifikovať fotografie pred rokom 1960. Čas je neúprosný, v tomto ohľade sme doslova už iba päť minút pred dvanástou. Z radov významných osobností staršej generácie tanečníkov by mal zhotovovať audiovizuálne zaznamenané rozhovory. DÚ získal viacero pozostalostí významných baletných umelcov, okrem iného aj choreografov ako Jozefa Zajka a Borisa Slováka. V súčasnosti sú v štádiu spracovania pozostalosti Evy Jaczovej a Alici Pastorovej. Kustód by mohol značne urýchliť proces spracovania. Mal by vedieť presvedčiť pozostalých, aby sa dokumenty kariéry tanečných umelcov dostali do ústavu. Zvyčajne druhá generácia už vyhadzuje to, čo predošlá s láskou uchovávala.

Záver

DÚ vyvíja bohatú edičnú činnosť. Poslednú dobu vydáva aj diela s tanečno-historickou tematikou. Tieto práce okrem iného majú za účel oboznamovať širokú kultúrnu verejnosť s našou tanečnou minulosťou. V hierarchii umení je žiaľ u nás tanec na poslednom mieste. Svedčí o tom aj fakt, že verejné priestranstvá nášho hlavného mesta sú pomenované po predstaviteľoch literatúry, hudby a výtvarného umenia, iba z oblasti tanca nie, akoby tanec nebol súčasťou slovenskej kultúry. Viedeň má svoju Elßbergasse, Grete Wiesenthalgasse, Labanweg, kým v Bratislave po svojom slávnom rodákovi nepomenovali ani len uličku. V Budapešti dostali pamätnú tabuľu Gabriella Lakatos, Miklós Rábay, Gyula Harangozó, ktorého *Šatôčku* s úspechom hral aj Balet SND. Z osobností slovenského tanečného umenia by si rozhodne zaslúžili pamätnú tabuľu Ella Fuchsová Lehocká, Eva Jaczová, Jozef Zajko, Karol Tóth a z osobností ľudového tanca Štefan Tóth, ako aj skladateľ prvého slovenského baletu Tibor Andrašovan. V historickej budove SND k buste Oskara Nedbala sa priam žiada busta jeho blízkeho spolupracovníka Achillea Viscusiho, ktorý sa zaslúžil o profesionalizáciu baletu našej prvej scény.

Naša tanečná obec by nemala byť ľahostajná k vlastnej minulosti. Lebo kto nepozná vlastnú minulosť, nedokáže sa zorientovať v hektickej súčasnosti a ťažko nachádza správnu cestu do budúcnosti.

Centrum výskumu HTF VŠMU a jeho tanečné projekty

Ivica Liszkayová

Abstrakt

Príspevok mapuje možnosti vedeckého pôsobenia pre tanečné umenie najprv vo Výskumnom a záznamovom centre VŠMU a približuje pedagogické pôsobenie ako „súkromný“ výskumný experiment. Venuje sa zdôrazneniu skutočnosti, že inštitúcia pre celoživotné vzdelávanie v tanečnom umení chýba. Približuje medzníky v histórii umeleckého vzdelávania, ktoré iniciovali hudobníci a divadelníci a vyslovuje názor, že aktivitu by dnes mali prevziať tanečníci. Približuje vývoj a súčasný stav Centra výskumu na HTF VŠMU, grantové príležitosti, zrealizované umenovedné projekty, tvorivo-umelecké projekty a zdôrazňuje potrebu platformy vedeckého fóra akým je Tanečný kongres – Tanec.SK.

Kľúčové slová

Výskumné a záznamové centrum, pedagogické pôsobenie, celoživotné vzdelávanie v tanečnom umení, veda a výskum, odborná platforma, medzinárodná spolupráca medzi univerzitami, spolupráca medzi slovenskými inštitúciami.

Úvod

V roku 1985 som po ukončení študijného zamerania Pedagogika tanca nastúpila do Výskumného a záznamového centra VŠMU. Sídlilo hlboko schované vo dvore rektorátu VŠMU a páni MUDr. Andrej Reiner, CSc. a PhDr. Peter Krbaťa, CSc. mi prvýkrát pootvorili dvere do sveta „výskumu“. Jeden ako lekár a druhý ako odborník v oblasti psychológie hudby. So žoviálnym nadhľadom mi poradili, aby som si vymyslela, čo budem skúmať. Ako osamelý bežec, rozhodla som sa počas dvojročného študijného pobytu analyzovať vtedajší moderný tanec s teoretickým výstupom *Základné informácie o modernom tanci*. Moderný tanec na Slovensku sa v danom období rozvíjal na amatérskej báze. Osobnosti, ktoré v ňom nadšene pracovali postupne študovali na Vysokej škole múzických umení a dnes takmer všetci tvoria odborný potenciál Katedry tanečnej tvorby alebo vyučujú na príbuzných katedrách VŠMU tanečné predmety.

Pedagogické pôsobenie

Po krátkom období „výskumu“ som začala pedagogicky pôsobiť v predmetoch moderného tanca na dvoch konzervatóriách. V roku 1999, kedy som na obe konzervatória nastupovala, pre predmety moderný tanec neexistovali žiadne odborne vypracované sylaby. Predmet moderný tanec mal na osemročnom tanečnom konzervatóriu so zameraním na klasický a ľudový tanec status vedľajšieho predmetu. Podobná situácia bola aj na konzervatóriách v odbore hudobno-dramatického umenia, kde hlavnými predmetmi boli spev a herectvo. Som presvedčená, že môj „súkromný výskumný experiment“ pokračoval aj v tejto etape. Skúmala som, prečo v spektre klasický a ľudový tanec je moderný tretí v poradí, prečo pre muzikálových hercov je tanec až za spevom a herectvom. Výstupom môjho výskumu bolo zasadenie sa o to, že dnes sú tieto predmety na oboch typoch škôl s celoslovenskou pôsobnosťou už hlavné. Za viac ako pätnásť rokov pedagogickej praxe na konzervatóriách som ako pedagóg participovala na príprave podkladov pre Pedagogické dokumenty so snahou posunúť spektrum vyučovacieho minima v odbornosti moderný tanec, rozšíriť zoznam techník moderného tanca. Takto navrhnuté podklady sa posúvali na Ministerstvo školstva, následne sa zanašali do Pedagogických dokumentov s celoslovenskou pôsobnosťou. (V roku 2006 z večera do rána bolo treba odovzdať podklady pre jednotlivé riaditeľstvá. Skromne verím, že hrubý náčrt odvtedy dopracovali kolegovia vo väčšom pokoji.) Dnes na pedagogických postoch pre moderný tanec pôsobia mladšie kolegyně a moja práca s cennými skúsenosťami z konzervatórií sa presmerovala do Centra výskumu HTF VŠMU.

Za spomínané pedagogické obdobie som bola pozorovateľkou nielen spoločenských, ekonomických a umeleckých zmien, ale prizerala som sa pod vplyvom týchto okolností zmenám pracovných noriem a pracovno-právnych vzťahov. Najmä pod vplyvom normatívu sa menil uhol nazerania na umeleckú kvalitu. Pedagóg sa dostával do „zvláštneho“ postavenia a musel sa výrazne podriaďovať novotám v prospech žiaka. Na pedagóga – sprostredkovateľa umeleckého procesu sa v systéme zmien umeleckého vzdelávania zabúdalo.

Absencia celoživotného vzdelávania v tanečnom umení

Hoci vo verejných vyhláseniach o inovovaní školstva sa zdôrazňovali záujmy a trendy celoživotného vzdelávania pedagógov, žiaľ pre tanečné umenie ich nikto nedopracoval a inštitút, kde by sa odborné celoživotné vzdelávanie realizovalo, dodnes neexistuje. Hoci v Európskej únii sa zdôrazňovali záujmy v prospech vedy a výskumu, v tanci sú na Slovensku zatiaľ nerozvinuté. Jediná vedecká báza pre tanečné umenie existuje zatiaľ vo forme doktorandského štúdia na KTT VŠMU alebo príbuzných vysokých škôl. Výstupmi sú doktorandské práce tak v teoretickej, ako aj praktickej podobe. Štátne výskumné laboratória pre tanec neexistujú. S pribúdajúcimi skúsenosťami s pôsobením na viacerých vzdelávacích inštitúciách v tanečnej oblasti som získala presvedče-

nie, že iniciatíva posunúť súčasný stav v tanečnej sfére musí vychádzať z radov tanečníkov, pedagógov, choreografov, teda z tanečného prostredia. Chýba jeden pracovný útvar, ktorý by disponoval kompetenciami zhromažďovať podnety a vysielateľ signály pre Ministerstvo školstva alebo Ministerstvo kultúry (pre takýto druh činnosti).

Medzníky v histórii umeleckého vzdelávania tvorili hudobníci a divadelníci

Vznik prvej školy umeleckého typu na Slovenku iniciovali hudobníci v roku 1919, až o päť rokov neskôr sa pridali divadelníci. Vybudovali najprv Hudobnú školu pre Slovensko, neskôr ju premenovali na Hudobnú a dramatickú akadémiu pre Slovensko. Pod týmto názvom pôsobila až do roku 1941, kedy bola premenovaná na Konzervatórium. Na ňom vznikol v roku 1949 prvý tanečný odbor.

K založeniu VŠMU sa pričínili divadelníci a hudobníci už spoločne v roku 1949. Samostatná Katedra tanečnej tvorby vznikla však až o dva roky neskôr, v roku 1951.

Centrum výskumu HTF VŠMU

Na Vysokej škole múzických umení, pôvodné Výskumné a záznamové centrum zaniklo, ale na jednotlivých fakultách vznikli nové úseky, ktoré riešia rozdielne problematiky podľa druhov umení. Na Hudobnej a tanečnej fakulte od 1. septembra 2000 vzniklo Metodické centrum HTF VŠMU, ktoré bolo predchodcom Centra výskumu. Na čele pracoviska stál prof. Miloslav Starosta - klavirista a pôsobili tam predovšetkým hudobníci. V septembri 2003 bolo Metodické centrum transformované na súčasné Centrum výskumu. V rokoch 2008 – 2010 sa vedúcou pracoviska stala doc. Markéta Štefková, PhD. - muzikologička. Od roku 2011 bola dekanou fakulty poverená vedením centra Mgr. art. Lucia Papanetzová, ArtD. – skladateľka. Postupne došlo k zmenám personálneho zázemia. Od septembra 2012 som dostala dôveru a ujala sa vedenia Centra výskumu ja, s odbornosťou na tanečné umenie.

Vďaka ochote pani dekanke doc. Márie Heinzovej, ArtD. rozšíriť záujmy pôsobenia Centra výskumu HTF VŠMU sa postupne darí zviditeľňovať aj tanečné umenie nad rámec vyučovacej povinnosti na Vysokej škole múzických umení a rozširovať spektrum aktivít.

Po mojom príchode do Centra výskumu v roku 2011 v krátkej časovej následnosti doň vstúpila aj kolegyňa doc. Marta Poláková, ArtD. z Katedry tanečnej tvorby, čo prispelo k úsiliu posilniť zástož tanečného umenia.

Aktivity vychádzajúce z Centra výskumu boli a sú koordinované s profesorou Irinou Čiernikovou, ArtD., vedúcou Katedry tanečnej tvorby a majú za

cieľ vytvárať benefity pre katedru. Sú to aktivity vo forme vzdelávacích seminárov, tvorivých tanečných projektov, ale aj platformy akou je Tanečný kongres – Tanec SK. Okrem nich Centrum výskumu vydáva dva raz ročne časopis Tempo, čo vytvára príležitosť publikovať príspevky študentov, doktorandov a pedagógov Vysokej školy múzických umení. Dovolím si vyjadriť názor, že všetky spomínané činnosti obohacujú možnosti priblížiť sa k základnému vedeckému výskumu, budovanému na pôde VŠMU.

Grantové možnosti

Centrum výskumu nemá samostatný rozpočet pre svoje aktivity. Už od prvého okamihu nášho vstupu do Centra výskumu v roku 2011 bolo snahou vypracovávať grantové projekty s medzinárodnou účasťou odborníkov. Záujmom bolo oživiť dianie na najvyššej vzdelávacej inštitúcii a aktívne doň zapojiť pedagógov KTT a študentov, ako aj kontaktovať bývalých absolventov a vytvárať základ „siete“ prepájania tanečnej histórie a súčasnosti.

Všetky projekty je možné realizovať iba vďaka finančnej podpore, teda podaním grantov. Hoci grantových agentúr je pomerne veľa, nie je jednoduché v nich uspieť. Pre pracovníkov so zníženým úväzkom, akými sme my dve v CV HTF, je spektrum možností užšie. Reálnou možnosťou je uchádzať sa o dotácie na Ministerstve kultúry SR. Pre podmienky stanovené Ministerstvom školstva SR sú naše čiastočné úväzky prekážkou pre pozíciu hlavného riešiteľa.

Umenovedné projekty

Mimoriadne si ceníme dotácie MK SR, vďaka ktorým sa realizovali každoročné projekty *Teoretické analýzy v tanečnom umení* v rokoch 2011-2014. Počas troch predchádzajúcich ročníkov sme hostili vzácne pedagogické osobnosti, bývalých sólistov, teoretikov a vedcov z uznávaných svetových univerzít a divadelných inštitúcií: Dr. Henriettu Bannerman, PhD. (London Contemporary Dance School), Susan Sentler (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London), Virginie Mecéne (riaditeľku Martha Graham School of Contemporary Dance, New York), Rachel Straus (The Juilliard School, New York), prof. Dorotu Gremlíčovú, PhD. (HAMU, Praha), Sophie Billy (Centre National de la Danse, Paris), Brandon Collves (Merce Cunningham Trust), Marínu Krutovskayu (Škola Klasičeskovo Tanca, Moskva), Noémie Delfgou (Goethe Institut, Mníchov), Ryoko Kudo (bývalá sólistka Limon Company, New York), ale aj Evu Gajdošovú (dramaturgička Baletu SND) a Igora Holováča (baletný majster Baletu SND). Hostujúci pedagógovia sa k nám radi vracajú. Po skončení Tanečného kongresu bude pokračovať štvrtý ročník s hosťami: Rachel Straus (The Juilliard School, New York), Marínou Krutovskayou (Škola Klasičeskovo Tanca, Moskva), Sharon Boots (Wiener Staatsoper Balletschule, Viedeň) a Margaretou Sörenson, publicistkou, tanečnou teoretickou a kritičkou zo Štokholmu.

Tvorivo – umelecké projekty

Docentka Marta Poláková, ArtD. s úmyslom realizovať umelecké tvorivé projekty iniciovala prizývanie zahraničných choreografov, ako aj absolventov bratislavskej KTT pôsobiacich v súčasnosti v zahraničí, na choreografické hosťovania v projektoch s poslucháčmi. Ide o tanečné – projekty: *Premeny tanca* v roku 2011 pod vedením choreografov Joe Alegada a Petra Šavela, *Skin* v roku 2012 pod vedením talianskeho choreografa Davide Sportelliho, *Dance... Under my skin!* v roku 2013 v choreografií Antona Lachkého. Štvrtý ročník tvorivého projektu, zakončený predstavením v študentskom Divadle Lab DF VŠMU pod názvom *Axiomatické lákadlo*, bude premiérový prezentovaný v rámci Tanečného kongresu.

Tri roky (2011 -2013) sme v CV riešili každá svoj projekt samostatne. Pred rokom vznikla potreba pripraviť diskusnú platformu Tanečný kongres – Tanec SK. Vďaka jeho podpore na MK SR sa podarilo ho uviesť do reality. Podarilo sa motivovať slovenských tanečníkov pricestovať do Bratislavy a sme potešení, že prijali pozvanie osobnosti medzinárodného významu: Jana Návratová / Vize tance; Dr. Patricia Stockemann / Theater Osnabrück, Nemecko; MA Rachel Strau s/ The Juilliard School New York, USA; Sylwia Hefczynska-Lewnadowska, PhD. / Ludwik Solski Bytom, Poľsko; Univ. Prof. Rose Breuss / Bruckneruniversität, Rakúsko / IDA - Inštitút tanečného umenia Súkromnej univerzity Antona Bruknera, Linz; Dr. Katalin Lörinc / Magyar Táncművészeti Főiskola, Maďarsko, Simona Noja / Geschäftsführende Direktorin Ballettschule der Wiener Staatsoper, Rakúsko / Baletná škola Štátnej opery vo Viedni, ako aj pani Madeline Ritter, riaditeľka projektu Tanzplan Deutschland.

Záver

Tanečné umenie v roku 2011 temperamentným prejavom vstúpilo do Centra výskumu HTF VŠMU a počas štyroch rokov pripravilo 9 významných verejných projektových výstupov s množstvom zahraničných odborníkov. Uskutočnili sme interný výskum o prvej generácii pedagógov a choreografov tanečného umenia; absolventov Katedry tanečnej tvorby najmä z prvej dekády existencie. Umelci, ktorí v povojnovom období, v čase úplnej „ničoty“, začali budovať základ slovenského tanečného školstva a divadelníctva, sú pre nás inšpiráciou v časoch novej ekonomickej krízy druhej dekády 21. storočia. Hľadáme riešenia v súčasnej etape – práve prostredníctvom Tanečného kongresu 2014 - TANEC.SK sa usilujeme nadväzovať spoluprácu medzi inštitúciami, ako je Divadelný ústav, Goetheho inštitút, spájať aktivity Ministerstva školstva a Ministerstva kultúry v prospech tanečného umenia. Chceme prizývať zahraničných prednášateľov so záujmom o nové informácie. Máme radosť z podpory a garancie zo strany vedenia Baletu SND. Veríme, že spoločné spojenie energie bude prospešné pre perspektívy tanečného umenia.

Prepojenie teórie s praxou v predmetoch didaktika klasického tanca a tradičný klasický repertoár na Katedre tanečnej tvorby

Irina Čierniková

Abstrakt

Štúdia analyzuje premietnutie teórie do praxe v predmetoch didaktika klasického tanca a tradičný klasický repertoár na Katedre tanečnej tvorby. Podrobne informuje o procese prípravy a realizácie umeleckých výkonov študentov katedry na VŠMU a partnerských školách. Poukazuje na význam spolupráce s cvičnými školami a jej vplyv na komplexné formovanie profesionálnych kvalít budúcich pedagógov.

Kľúčové slová

Tanečné umenie, umelecký výkon, didaktika klasického tanca, študent, tanečné konzervatórium.

Tento príspevok nadväzuje na príspevok *Prepojenie teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie na Katedre tanečnej tvorby*, ktorý som tiež predniesla na tomto kongrese a v ktorom som v základných bodoch priblížila prepojenie teórie s praxou v študijnom programe Tanečné umenie na Katedre tanečnej tvorby.

Umelecký výkon v predmetoch didaktika klasického tanca, klasický tanec – modely a prax a tradičný klasický repertoár, ktorý je súčasťou skúšky z uvedených predmetov, pozostáva z interného alebo verejného predvedenia umelecko-pedagogického výstupu pred skúšobnou komisiou. Povinnosti, ktoré tomu predchádzajú sa špecializovali niekoľko rokov a upravovali sa podľa potrieb a nadobudnutých praktických skúseností.

Prípravný proces umeleckého výkonu je pre študentov mimoriadne náročný a vyžaduje si od nich veľmi zodpovedný prístup k povinnostiam. Pozostáva zo štyroch častí:

Podstatou prvej časti prípravného procesu umeleckého výkonu sú samotné **nácvy**, počas ktorých majú študenti možnosť pozorovať a porovnávať nielen komplexnú odbornú prácu pedagógov a korepetítorov konzervatória v jednotlivých ročníkoch (prípadne prácu pedagógov a korepetítorov v SND), ale aj rozdiely psychofyzickej výkonnosti žiakov a interpretov v rôznych vývinových etapách. Vidia, ako sa prejavujú v praxi určité typy osobnosti pedagógov, korepetítorov, žiakov a interpretov, ich osobnostné črty, ako sa na výsledkoch odráža erudovanosť pedagóga, korepetítora atď. Časom si uvedomujú, ako je pre nich dôležité štúdium jednotlivých predmetov, ktoré sú súčasťou študijných plánov Katedry tanečnej tvorby.

V druhej časti prípravného procesu umeleckého výkonu si študenti samostatne pripravujú celý **exercice klasického tanca**, tzn. hodinu klasického tanca pre určený ročník, prípadne baletný súbor – jeho štruktúru a jednotlivé kombinácie. Opierajú sa pri tom o vedomosti získané na prednáškach: didaktika klasického tanca, klasický tanec – modely a prax, základy hudobnej teórie, hudobno-pohybová rytmika a o učebné osnovy pre daný ročník tanečného konzervatória.

V tretej časti prípravného procesu umeleckého výkonu si študenti s pedagógom počas seminárov prekonzultujú kvalitu pripravenej hodiny po stránke metodickej výstavby a hudobného sprievodu. Súčasťou seminárov je aj **príprava a korekcia kompletného zápisu pripravovanej hodiny**. Zápis musí obsahovať francúzskou terminológiou zaznamenaný presný postup pohybov klasického tanca vo všetkých kombináciách pripravovanej hodiny. V jednotlivých kombináciách sa opisujú zvlášť pohyby dolných a horných končatín, trupu a hlavy a sú zapísané v súčinnosti s taktami, v prípade potreby aj dobami.

Štvrtú časť prípravného procesu tvorí samotný **nácvik umeleckého výkonu** – hodiny klasického tanca so žiakmi tanečných škôl, študentmi KTT (v minulosti so žiakmi Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave) alebo s profesionálnymi tanečníkmi zo SND. Študenti majú na prípravu vyhradených 10 až 20 vyučovacích hodín. Záleží na tom, či ide o umelecký výkon v rámci skúšky alebo o umelecký výkon bakalárskej, prípadne diplomovej práce. Za obdobie celého štúdia je to zhruba 110 hodín.

V tejto fáze sa študenti opierajú nielen o výsledky získané počas prvých troch častí prípravného procesu, ale aj o vedomosti získané na prednáškach školskej pedagogiky, učiteľskej psychológie, funkcionálnej anatómie a rehabilitácie.

V poslednej fáze prípravy umeleckého výkonu sú študenti v aktívnom kontakte so žiakmi, cvičným pedagógom a korepetítorom. Priama aplikácia získaných vedomostí, zručností a skúseností študentov je kontrolovaná a usmerňovaná pedagógom a korepetítorom, ktorí korigujú ich celkový pedagogický výstup, obohacujú ich o vlastné cenné celoživotné skúsenosti a rokmi overené metódy práce, analyzujú vzniknuté problémy a hľadajú nové efektívnejšie riešenia.

Celý štvorčasťový prípravný proces vyúsťuje do samotnej **prezentácie umeleckého výkonu**. Študent so žiakmi, figurantmi alebo členmi súboru samostatne

prezentuje pred komisiou svoj umelecko-pedagogický výstup – pripravenú hodinu klasického tanca. Komisia hodnotí: odbornú kvalitu komplexnej výstavby hodiny klasického tanca aj jednotlivých kombinácií, výber sprievodného hudobného materiálu (mal by byť aktuálny pre vývinovú etapu žiakov), výber tempa, kvalitu spolupráce s korepetítorom, celkové vedenie vyučovacej hodiny, korekcie chýb u žiakov, úroveň verbálneho prejavu študenta, používanie odbornej terminológie, spôsob vysvetľovania jednotlivých kombinácií a cvikov, prístup k žiakom, udržiavanie disciplíny a celkovú atmosféru hodiny.

V rámci prípravy a realizácie umeleckého výkonu sa študenti dostávajú niekedy aj do extrémnych situácií (časová tieseň, neplánovaná výmena korepetítora, psychofyzické vyčerpanie žiakov atď.), ktoré musia tzv. „za pochodu“ pohotovo riešiť.

Výsledok prezentácie umelecko-pedagogického výstupu jednotlivých študentov je výborným ukazovateľom aj pre pedagóga predmetnej didaktiky a seminára z tohto predmetu. Na základe výsledkov môže zistiť a analyzovať problémové miesta jednotlivých študentov a ďalšiu výučbu zamerať na ich odstránenie.

Veľmi potrebná je aj didaktická transformácia obsahu do praxe v predmete tradičný klasický repertoár. Skúška z tohto predmetu prebieha na pôde VŠMU. V minulosti mali možnosť študenti pracovať s vybranými žiakmi konzervatória. Študenti katedry získané vedomosti a zručnosti z uvedeného predmetu prezentovali na týchto žiakoch.

V úvode jednotlivých prednášok získavajú študenti hlavné informácie o autoroch konkrétneho diela – o hudobnom skladateľovi, choreografovi, ako aj o postave, ktorá danú variáciu interpretuje. Ďalej sa venujú naštudovaniu choreografie variácie, vysvetlia sa im jej technické, štýlové a výrazové obťažnosti. Veľký dôraz sa kladie na zosúladenie rytmu a akcentov pohybu s rytmom a akcentmi hudby tak, aby vznikol predpísaný harmonický tvar. Pracujú na každom pohybovom a hudobnom detaile, ktorý je pre získanie dokonalosti mimoriadne dôležitý.

Dôsledná práca na choreografickej a technickej dokonalosti variácie spojená so snahou o tempo-rytmický a emocionálny súzvučnosť hudby a tanca – to sú hlavné úlohy, ktoré musia študenti zvládnuť. Iba takto „vyzbrojení“ môžu predstúpiť pred žiakov (figurantov) a začať s nimi pracovať. Táto prax bola vždy obojstranne prospešná – študenti získavali cenné skúsenosti a žiaci Tanečného konzervatória Evy Jaczovej, prípadne študenti VŠMU mali možnosť naštudovať nový repertoár.

Napriek tomu, že komplexná príprava umeleckého výkonu z predmetov didaktika klasického tanca, klasický tanec – modely a prax a tradičný klasický repertoár, ako aj skúška z uvedených predmetov je pre študentov veľmi náročná, je pre nich ničím nezameniteľnou skúsenosťou. Mnohí zisťujú, že ich vedomosti z niektorých oblastí sú ešte nedostatočné, že sú málo flexibilní pri

vysvetľovaní alebo nepresní pri korekciách, že nevedia žiakov dostatočne motivovať alebo prispôbiť sa ich psychike, nedokážu si udržať disciplínu atď. Až na týchto hodinách dokonale pochopia, aký veľký význam má a aký efekt prináša kvalitná úroveň interakcie medzi pedagógom a žiakom alebo medzi pedagógom a korepetítorom..

Mnohí študenti VŠMU dosahovali na prezentácii svojich umeleckých výkonov veľmi dobré výsledky a práve na základe nich ich vedenie Tanečného konzervatória Evy Jaczovej už počas štúdia oslovilo k spolupráci. Myslím si, že po absolvovaní takejto päťročnej systematickej praxe a deviatich prezentácií umelecko-pedagogického výstupu pred komisiou by mal byť každý študent Katedry tanečnej tvorby dobre pripravený na to, aby bez väčších problémov zvládol jednu z najťažších skúšok celého štúdia, ktorou je umelecký výkon diplomovej práce a do pedagogickej praxe nastupoval s odvahou. Samozrejme s vedomím, že týmto jeho vzdelávanie nekončí. Mal by školu opúšťať s vedomím, že sa celý svoj ďalší profesionálny život musí venovať sebazvdelávaniu, neustále sa obohacovať o nové poznatky z rôznych vedných odborov a hľadať tie najefektívnejšie metódy výučby a výchovy.

Prostredníctvom individuálneho pedagogického systému a prístupu, ktorý sa opiera o získané celoživotné vedomosti a skúsenosti, a do značnej miery o tvorivo-humanistické princípy, je pri vedení študentov na Katedre tanečnej tvorby hlavnou prioritou rozvoj ich osobnosti – a to po stránke profesionálnej, osobnostnej i tvorivej.

Usilujeme sa vychovávať študentov a rozvíjať ich osobnosť tak, aby získali profesionálne vedomosti a zručnosti, dokázali otvorene prezentovať svoje názory, boli zodpovední sami pred sebou, boli samostatní – pracovali nezávisle od vonkajších stimulov, získali hlboký záujem o svoju profesiu a snažili sa rozvíjať svoj osobnostný potenciál.

Pedagóg vplýva na študentov aj vďaka dobrej organizácii a aktívnej rozumovej činnosti, ktorá zabezpečuje celistvosť výchovno-tvorivého procesu, a tým ich motivuje k štúdiu. Som presvedčená, že najsilnejším psychologickým prostriedkom motivácie je mravná motivácia. Zabezpečuje systém morálnych kvalít: humanizmus, dobrotu, úctu, citlivý a najmä individuálny prístup k ľudskej bytosti. Uvedený prístup, podľa môjho názoru, pomôže študentom stať sa postupne vynikajúcimi špecialistami v oblasti tanečného umenia a vysoko morálnymi osobnosťami.

Na záver si dovoľím neskromne uviesť, že výsledkom dlhoročného snaženia Katedry tanečnej tvorby je celý rad vynikajúcich pedagogických a umeleckých pracovníkov, ktorí sa buď úspešne podieľajú na výchove budúcich tanečníkov alebo umeleckej kariére profesionálnych interpretov a šíria dobré meno slovenského tanečného a choreografického umenia doma i v zahraničí.

Financovanie „na žiaka“ – najväčší nepriateľ kvality umeleckého školstva na Slovensku?

Eva Ohradaňová

Abstrakt

Príspevok sumarizuje zmeny v slovenskom školstve po roku 1989 a ich dopad na vzdelávacie inštitúcie v súčasnosti. Autorka sa snaží poprieť často zastávaný názor, že za zníženie kvality umeleckého školstva môže predovšetkým spôsob financovania „na žiaka“ a veľký počet novovzniknutých konzervatórií na Slovensku. Oveľa väčší vplyv má podľa autorky zlyhanie ľudského faktora, ktorý umožnil zneužitie nastaveného systému v prospech jednotlivcov, škôl a najmä ich zriaďovateľov. Cieľom príspevku je výzva k nadviazaniu dialógu a posilneniu kvality vedenia škôl a tanečných pedagógov, aby dokázali čeliť prípadným snahám o ďalšie zneužívanie systému v budúcnosti.

Kľúčové slová

Reforma školstva, kvalita umeleckého školstva, financovanie „na žiaka“, zlyhanie ľudského faktora.

Úvod

Už dlhé roky sa v našej spoločnosti hovorí o potrebe zmien. Ministri, inšpektori a metodici sa predbiehajú v skloňovaní slov *kvalita vzdelávania*, *inovácie*, či *zmena obsahu učiva*. Učitelia zase pravidelne pripomínajú svoje zlé finančné ohodnotenie, nedostatok učebníc, či negatívne zmeny v správaní žiakov. Jedným z problémov nášho vzdelávacieho systému sa javí fakt, že nedokážeme žiakov zaujať a motivovať. Žiak, ktorý do prvého ročníka základnej školy vstupuje s obrovskou radosťou, v druhom ročníku už pokračovať nechce. Stačí jeden rok, aby sme dieťa plné radosti, otázok a chuti po poznaní, celkom odradili. Stúpa počet rodičov, ktorí preferujú pre svoje deti výber alternatívnej školy, či dokonca domáceho vzdelávania. Školská reforma však tento problém nerieši. Zameriava sa na formálne zmeny a učitelia sú nemou súčasťou systé-

mu pod taktovkou svojich riaditeľov, ktorí zase skláňajú hlavy pred pokynmi zriaďovateľov.

Reformy, reformy, reformy

Slovenské školstvo sa už roky reformuje, doteraz však k žiadnej skutočnej reforme nedošlo. Ani jedna vláda totiž nie je pri moci tak dlho, aby stihla uskutočniť reformu – od jej vízie, cez jasnú formuláciu koncepcie, solídnu oponentúru, až po strategické plánovanie jednotlivých fáz a realizáciu konkrétnych krokov. O reformu školstva sa snažili viacerí ministri, doteraz sa však žiadnemu nepodarila. Už v roku 1994 minister Ľubomír Harach prezentoval prvú porevolučnú koncepciu reformy s názvom *Projekt Konštantín – Národný program výchovy a vzdelávania*. Ministra Haracha však ešte v tom istom roku vystriedala v kresle Eva Slavkovská a na projekte sa ďalej nepracovalo. Až o štyri roky neskôr sa o reformu školstva pokúsil ďalší minister - Milan Ftáčnik. Počas jeho funkcie vznikla reformná koncepcia s názvom Milénium, schválená vládou v decembri 2001. V roku 2003 vznikol nový zákon o verejnej správe v školstve a školskej samospráve a v roku 2008 napokon uzrel svetlo sveta aj nový školský zákon. Mnohí odborníci ho však považujú za málo inovatívny, keďže iba mierne inovuje starý model direktívneho riadenia školstva a jeho dopad je prevažne formálny. Od prvých reformných snáh v roku 1994 po schválenie nového školského zákona uplynulo štrnásť rokov. Výsledkom bolo isté uvoľnenie okov pri stanovení vyučovanej látky, pre učiteľov to však znamenalo novú záťaž s vytváraním školských vzdelávacích programov, a to navyše v rekordne krátkom čase a bez predchádzajúceho hlbšieho skúmania problematiky. Dlhých štrnásť rokov práce v takýchto podmienkach v konečnom dôsledku prinieslo ďalšiu nespokojnosť učiteľov, povrchné spracovanie vzdelávacích programov vedúce často len k prepisovaniu existujúcich noriem a spôsobu učenia, bez využitia možnosti stanovenia vlastnej vzdelávacej cesty.

Súčasne s obsahovou reformou sa tvorila aj reforma financovania škôl, ktorej učitelia nevenovali toľko pozornosti ako tej obsahovej. Koncom roka 2003 prišla z dielne ministra Fronca reforma vzdelávania, ktorá počítala s presunom niektorých kompetencií z centrálnej úrovne na úroveň miestnej samosprávy a školskej samosprávy. Okrem tejto podstatnej zmeny, prišlo v tom istom roku aj k zavedeniu takzvaného normatívneho financovania na žiaka. Príprava týchto zmien netrvala štrnásť rokov a zmeny nevyšli z ministerstva školstva, napriek tomu práve oni nesú najväčší podiel zodpovednosti na zmene slovenského školstva po roku 1989. Žiadna reformná snaha, ani zmena zákona totiž nepohla s naším vzdelávacím systémom viac ako zavedenie normatívneho financovania na žiaka. Až s ním začali prvé skutočné pokusy o inovácie, vytváranie nových ponúk a špecifik škôl, ktorých cieľom bolo získanie nových žiakov. No snaha o získanie nových žiakov, žiaľ, priniesla aj (pre Slovensko také typické) špekulovanie a snahu o zneužitie systému. A tak sa dostávame

do začarovaného kolotoča, v ktorom negatívne dôsledky špekulácií zatieňujú dobre mienený a spravodlivý systém financovania.

Žiak ako rukojemník vo vzdelávacom systéme

Nový systém financovania z roku 2003 priniesol aj zmenu optiky pri nazeraaní na žiaka a jeho záujmy. Školy sa predbiehali v nových a zaujímavých ponukách štúdia, ale aj v širokej ponuke voľnočasových aktivít. Pravdou však je, že žiakovi priniesla táto zmena prínos len zdanlivo. V skutočnosti sa práve žiak stal obeťou systému, keď sa jeho záujmy premenili na čísla. Bol centrom záujmu najmä preto, že s ním prišiel istý objem finančných prostriedkov. A to nielen na jeden rok, ale na všetky roky, ktoré na škole strávi. Žiak ako nositeľ presnej číselnej hodnoty, sa tak mohol ľahšie dostať k štúdiu takých odborov, ktoré by inak nemal šancu študovať. V záujme získania čo najväčšieho počtu žiakov, začali školy znižovať kritéria na ich prijatie. A to dokonca i tak vysoko výberové školy, akými sú športové gymnáziá, či konzervatóriá. Mnoho žiakov, ktorí by sa pred rokom 2003 na tieto školy nedostali, v súčasnosti študuje niekedy i dva odbory naraz. Zdalo by sa, že zmena financovania bola pre týchto žiakov prínosná. Domnievam sa však, že opak je pravdou. Stali sa rukojemníkmi výberových škôl, ktoré tvrdo hazardujú s ich budúcnosťou. Sú prijímaní na konzervatóriá, kde s problémami študujú, sú pravidelne konfrontovaní s neúspechom a ponížovaním v tieni talentovaných a disponovaných žiakov. A v budúcnosti sa z nich stávajú nezamestnaní, alebo v lepšom prípade neuspokojení administratívni, či technickí pracovníci. Je to dôsledok zle nastaveného systému financovania alebo zlyhanie ľudského faktora? Ťažko je priznať osobnú vinu, a preto sme si my učitelia, ale aj my riaditelia, zvykli hovoriť „odkedy sa financuje na žiaka, tak....“ Ale veď to my ich prijímame. My sme tí, ktorí rozhodujú o ich budúcnosti. My ich s plným vedomím púšťame na púť s nejasným koncom. Áno, sme do toho tlačení svojimi nadriadenými a ich nadriadenými a odporom by sme pravdepodobne ohrozili naše učiteľské, či riaditeľské miesto. Obavy o našu vlastnú budúcnosť sú dôležitejšie ako obavy o budúcnosť našich žiakov. Nielen my za to môžeme, no kto z nás sa tomu aktívne bráni? Kým budú riaditelia, ktorí sa podvolia a učitelia, ktorí budú nedisponovaných žiakov prijímať, nikdy sa náš školský systém nezmení a tanec, či umenie ako také, bude naďalej samo znižovať svoju kvalitu.

Chyba je v systéme, treba ho zmeniť!

Som riaditeľkou Súkromnej ZUŠ už trinásť rokov a bola som svedkom viacerých spôsobov financovania regionálneho školstva. S odstupom času a aj napriek všetkým negatívnym dôsledkom tvrdím, že spravodlivejší systém ako financovanie „na žiaka“ nepoznám. Je to jediný systém, ktorý najviac rešpektuje potreby žiaka. Kdekoľvek sa žiak rozhodne ísť a ktorúkoľvek školu si pre svoju budúcnosť vyberie, tam za ním príde finančná dotácia. Nie je trestaný za zlé

hospodárenie riaditeľov, či rozhodnutia úradníkov, ktorí mohli pred prijatím tohto zákona uprednostniť financovanie jednej školy pred druhou. Môže si vybrať školu podľa jej kvalít a svojich kritérií. Ale aj tá najlepšia filozofia však môže skončiť zle dôsledkom zlyhania ľudského faktora. Dlho to nepotrva a financovanie „na žiaka“ sa stane minulosťou. Namiesto toho, aby súčasná vláda odstránila z dobre nastaveného modelu financovania legálne možnosti jeho zneužitia, rozhodla sa zmeniť celý systém. Už viac ako rok sa intenzívne rokuje o zmene financovania regionálneho školstva a podľa všetkého sa čoskoro zoznámime s financovaním „na triedu“. Financie neprídu za žiakom, ale za triedou. Jablčko zmeníme na hrušku. Financovať sa budú triedy, pričom sa stanoví minimálny počet žiakov, ktorý v takto financovanej triede má byť. Ak sa škola rozhodne prijať menej žiakov, bude zaradená ako „neefektívna“, nebude môcť napríklad žiadať o dofinancovanie kreditných príplatkov pre svojich učiteľov a normatív na triedu jej bude adekvátne znížený. Pre konzervatóriá je navrhovaný minimálny počet žiakov v triede 17, čo považujem za popretie logického princípu umeleckej školy, jej výberovosti a individuálneho prístupu vo výučbe. Na niektorých hudobno-dramatických konzervatóriách bude možné spojiť žiakov viacerých odborov do jednej triedy. Ale v tanečných konzervatóriách prijímame žiakov len do jedného odboru – a budeme postavení pred uprednostňovanie ekonomiky pred kvalitou. Ak je 17 žiakov v jednej triede optimálna minimálna hranica, potom menší počet žiakov bude znamenať neefektivitu. A školy, ktoré príjmu v záujme zachovania kvality menej žiakov, budú systémom potrestané. Aký dopad bude mať takto nastavený systém financovania na kvalitu umeleckého vzdelávania? Naozaj sa bude prijímať menej žiakov ako doteraz? Možno sa tak zabráni zneužitiu systému, keďže školy nebudú mať potrebu prijímať žiakov, len aby získali čo najviac finančných prostriedkov. To ale pre niektoré školy s vyšším počtom žiakov môže znamenať menší príjem ako doteraz, prepúšťanie zamestnancov alebo reorganizáciu. Zachovanie rovnakého rozpočtu z minulých rokov by bolo nereálne, iba ak by sa namiesto jednej triedy, otvorili hneď dve. Pri minimálnej naplnenosti to znamená 34 žiakov v dvoch triedach. Škola tak nezíska rovnaký finančný príspevok ako v minulosti, ale dokonca ešte vyšší. Rozpočet ostane konštantný, prepúšťať ani reorganizovať sa nemusí, namiesto 25 žiakov v jednej triede ich môže byť po 17 v dvoch triedach. Snaha o znižovanie počtu žiakov a zastavenie bezbrehého prijímania môže byť zlyhaním ľudského faktora veľmi rýchlo zneužitá. Vydrží náš umelecký ľudský faktor tento nápor, alebo opäť podľahne ekonomickým ukazovateľom?

Ohrozujú súkromné konzervatóriá kvalitu tanečného vzdelávania?

Je ťažké definovať, čo presne znamená kvalita vzdelávania, hoci tento pojem odborná verejnosť v poslednom období často skloňuje. Kvalitu vo vzdelávaní je ťažké merať. Kvalitatívne kritériá, ktoré si stanovíme, budú vždy relatívne a subjektívne. Napriek tomu sa taneční odborníci zhodujú v tom, že kvalita

umeleckého vzdelávania na Slovensku v posledných rokoch klesla a mnohí za tým vidia vysoký počet nových súkromných škôl. Štatistiky naozaj potvrdzujú zvýšený počet novovzniknutých konzervatórií. Vnímať ich ako príčinu zníženia kvality je však zavádzajúce. Pred tromi rokmi som jedno súkromné konzervatórium zriadila aj ja. A žiaľ, od začiatku som bola konfrontovaná s nedôverou a nepochopením zo strany odbornej verejnosti. Pohľad na súkromné školy býva často jednostranný, vnímaný ako „jednoduchý“ spôsob obohatenia sa, ovplyvňovaný účelovými tvrdeniami politikov, či dokonca riaditeľov verejných škôl. Je síce pochopiteľné, že sa školy bránia novým podmienkam, pretože zachovanie dlhoročne zabehaného modelu je rozhodne pohodlnejšie. No pri nemennom stave prichádza aj stagnácia, monotónnosť a vyhorenie, čo s veľkou pravdepodobnosťou môžu byť ďalšie príčiny zníženia kvality tanečného vzdelávania na Slovensku.

Súkromné školy vznikajú ako neziskové organizácie a zakladajú ich ľudia, ktorí túžia robiť veci inak. Nejde o suplovanie služby verejnej školy, ale o prínos niečoho nového. Pri zakladaní súkromných škôl vedia ich zriaďovatelia často hneď od začiatku, čo presne budú robiť inak. Nie však preto, že by verejné školy odvádzali zlú prácu, ale preto, aby umožnili dosiahnutie toho istého cieľa inou cestou. Slovensko je už viac ako desať rokov členom Európskej únie. Naši žiaci vyrastajú ako Európania. Sú slobodní, ovládajú cudzie jazyky, rozumejú novým technológiám. Po skončení školy by mali byť schopní uplatniť sa v ktoromkoľvek európskom štáte. Pri výchove demokraticky zmýšľajúcich európskych umelcov, by sme im nemali zatvárať cestu k slobodnému výberu spôsobu ich vzdelávania, kde majú súkromné, ale aj cirkevné školy svoje opodstatnenie.

Jednou z najväčších zmien v školstve po roku 1989 bolo umožnenie vzniku neštátnych škôl, čím sa zabezpečila pluralita vo vzdelávaní a vznikla prirodzená konkurencia. V ekonomike je konkurenčné prostredie jedným zo zásadných faktorov zvyšovania kvality, no v školstve ho naopak považujeme za faktor jej znižovania. Prvé súkromné školy vznikali na Slovensku už v roku 1990, teda pred takmer 25 rokmi. Za ten čas vzniklo na Slovensku osem súkromných a jedno cirkevné konzervatórium. Ak by sme chceli tieto čísla porovnať s novovzniknutými strednými alebo základnými školami, dostali by sme sa rádo-vo do desiatok násobkov. Myslieť si, že konzervatórií sa vznikanie súkromných škôl nedotkne, by bolo utópiou.

Navyše vnímať jednostranne zníženie kvality vzdelávania cez počet novovzniknutých konzervatórií je skresľujúce. Celkom iný pohľad sa totiž naskytne, keď porovnáme počet študujúcich žiakov. Podľa štatistických údajov zverejnených Úradom informácií a prognóz v školstve, na šiestich štátnych konzervatóriách študuje 1846 žiakov, na ôsmich súkromných je to len 898 a na jednom cirkevnom 196 žiakov. Deväť neštátnych škôl vzdeláva spolu o 750 žiakov menej, ako šesť štátnych. Ak premietneme tieto čísla na tanečné konzervatóriá, dostaneme porovnateľné hodnoty. Kým na jednom štátnom tanečnom konzervatóriu študuje 153 žiakov, na oboch súkromných je to v súčte len 72, teda

ani nie polovica. Rovnaký trend možno badať aj v ďalších parametroch. Od počtu prijímaných žiakov, cez počet absolventov, až po počet neuplatnených absolventov. Tváriť sa, že súkromné školy vychovávajú nezamestnaných, kým verejné nie, je klamaním samých seba. V apríli tohto roku splnilo kritérium prijímacích skúšok na bratislavské štátne tanečné konzervatórium 31 nových žiakov. Stretávame sa tu s prekvapujúcim počtom výnimočne disponovaných žiakov, alebo so záujmom o vytvorenie aspoň dvoch financovaných tried? Nevieť a nemám právo súdiť. Mám však právo sa nad tým zamýšľať, pretože systém financovania „na triedu“ ešte ani nie je v platnosti. Je viac než prekvapivé, že škola, ktorá v posledných ôsmich rokoch prijímala v priemere 21,8 žiakov ročne, ich dnes prijíma až 31. Ak navrhované zmeny vo financovaní vstúpia do platnosti, moje konzervatórium bude kvalifikované ako neefektívne. Ako riaditeľka totiž nedovolím prijať viac ako 12 žiakov do jednej triedy. Pri súčasnom normatíve na žiaka totiž viem, že už pri ôsmich žiakoch v triede dokážem v našich podmienkach školu nielen finančne udržať, ale aj zabezpečiť kvalitu vzdelávacieho procesu, na akej mi záleží.

Ak sa prestaneme na vzdelávanie pozeráť očami škôl a ich zriaďovateľov, ale otočíme svoj pohľad na žiaka a jeho záujmy – ako vychovať zdatného, technicky vyspelého, ale aj kreatívne tvoriaceho tanečného umelca – nájdeme veľa spoločných tém na diskusiu a veľa problémov, ktoré spoločnými silami môžeme jednoduchšie riešiť.

Záver

Tanečný kongres TANEC.SK vnímam ako vhodnú príležitosť na začatie spoločných diskusií a hľadanie ciest k vzájomnej akceptácii. Ak chceme hovoriť o kvalite vzdelávania, je nutné uvedomiť si, kde sa umelecké školstvo momentálne nachádza a s pokorou prijať istú zodpovednosť za tento stav. Verím, že nekvalitné školy prídu o žiakov samé. Či už sú štátne, alebo neštátne. Ak niektoré konzervatórium bude produkovať neuplatniteľných absolventov, skôr či neskôr sa naň žiaci prestanú hlásiť. A ak sa pre neho predsa len rozhodnú, sme povinní ich slobodné rozhodnutie rešpektovať.

Nasmerujme naše sily k posilneniu ľudského faktora. Aby v budúcnosti nie lenže nekazil dobre mienené zmeny, ale naopak, aby dokázal čeliť ďalším negatívnym dopadom, ktoré by kvalitu umeleckého školstva mohli ohroziť. Tam, kde zlyhá ľudský faktor, sa dobré zmeny neudejú. Udržať spoločnými silami kvalitu v tisíckach základných škôl, či stovkách odborných škôl, nie je jednoduché. Konzervatórií je len pätnásť a je na nás, akou cestou sa umelecké školstvo povedie ďalej a či budeme naďalej plniť nezmyselné normy zriaďovateľov a riaditeľov a tlačíť do výberových škôl viac žiakov ako je umelecky a morálne zodpovedné.

Želám slovenským konzervatóriám naozaj veľa talentovaných žiakov. Ešte viac nám však želim návrat k umeleckej hrdosti, kvalite a sile akceptovať sa navzájom.

Posilnenie kvality vo výchovno-vzdelávacom procese tanečného školstva

Katarína Sninská

Abstrakt

Príspevok sa zaoberá problematikou posilnenia kvality vo výchovno-vzdelávacom procese tanečného školstva. Kvalitné vzdelávanie považujeme v súčasnosti za predpoklad dobrého fungovania a dlhodobej udržateľnosti trojúrovňového tanečného školstva v legislatívnych podmienkach Slovenskej republiky. Riešená problematika úzko súvisí s posilnením kvality v oblasti legislatívy tanečného školstva formou aktívnejšieho prístupu tanečnej obce pri tvorbe legislatívy a pri tvorbe vzdelávacích a študijných programov pre tanečný odbor s cieľom maximálneho uplatnenia absolventov v praxi, s posilnením sociálneho a spoločenského postavenia profesie tanečný umelec.

Kľúčové slová

Trojúrovňové umelecké školstvo, tanečný odbor, ZUŠ, konzervatóriá, VŠMU, legislatívna gramotnosť, aktívnosť, uplatnenie v praxi, sociálne a spoločenské postavenie, ľudský faktor.

Základná umelecká škola, konzervatórium, vysoká škola – to sú tri úrovne umeleckého školstva na Slovensku ukotvené v zákonoch Slovenskej republiky. Podľa štatistiky Ústavu informácií a prognóz školstva (ďalej UIPŠ)¹ v školskom roku 2013/2014 spolu na štátnych, súkromných a cirkevných školách sa vzdelávalo 35 522 žiakov a študentov. Od roku 2012/2013 je to nárast o viac než 2000 tanečníkov, no v porovnaní s inými odbormi, napríklad hudobným, kde základňu v školskom roku 2013/2014 tvorilo vyše 63 000 žiakov a študentov, nemôže byť tento počet hodnotený ako uspokojivý.

¹ Zdroj: <http://www.uips.sk/statistiky/statisticka-rocenska>

Tri úrovne tanečného školstva – všeobecné informácie

Základná umelecká škola (ZUŠ) poskytuje základné umelecké vzdelanie, pripravuje na štúdium umelecky zameraných odborov vzdelávania v stredných školách a v konzervatóriách; pripravuje aj na štúdium na vysokých školách s pedagogickým alebo umeleckým zameraním. Podľa medzinárodnej štandardnej klasifikácie vzdelania poskytuje vzdelanie na úrovni ISCED 1B a ISCED 2B.

Na základe štatistických údajov UIPŠ v školskom roku 2013/2014 svoju činnosť vykonávalo podľa typu zriaďovateľa 194 štátnych ZUŠ, ktoré poskytovali v tanečnom odbore vzdelávanie pre 15 646 žiakov, 111 súkromných s 18 587 žiakmi a 12 cirkevných s 725 žiakmi. Spolu je to 317 ZUŠ a 34 958 žiakov. Na štátnych ZUŠ pracovalo 188, na súkromných 381 a na cirkevných 18 tanečných pedagógov. Spolu to činí 587 tanečných pedagógov.

Konzervatórium poskytuje komplexné umelecké a umelecko-pedagogické vzdelanie. Pripravuje žiakov na profesionálne umelecké uplatnenie a na vyučovanie umeleckých a odborných predmetov vo vzdelávacích programoch umeleckého vzdelávania.

Konzervatóriá sa členia na dva typy: hudobné a dramatické konzervatórium, ktoré poskytuje výchovu a vzdelávanie v odbore spev, hudba, tanec a hudobno-dramatické umenie podľa šesťročného vzdelávacieho programu a tanečné konzervatórium, ktoré poskytuje výchovu a vzdelávanie v odbore tanec podľa osemročného vzdelávacieho programu. Podľa medzinárodnej štandardnej klasifikácie vzdelania poskytuje vzdelanie na úrovni podľa typu konzervatória ISCED 2, ISCED 3A a ISCED 5B.

V sieti škôl a školských zariadení SR existuje podľa typu konzervatória 12 hudobno-dramatických konzervatórií a 3 tanečné konzervatóriá. Podľa typu zriaďovateľa 6 štátnych, 8 súkromných a 1 cirkevné konzervatórium.

Na základe štatistických údajov UIPŠ v školskom roku 2013/2014 získavalo vzdelanie v odbore Tanec spolu 464 žiakov z toho 257 žiakov na štátnych, 207 na súkromných konzervatóriách. Jediné cirkevné konzervatórium neposkytovalo vzdelanie v odbore Tanec. Na konzervatóriách pôsobí spolu 145 tanečných pedagógov.

Vysoká škola je podľa medzinárodnej štandardnej klasifikácie vzdelania vrcholná vzdelávacia, vedecká a umelecká ustanovizeň poskytujúca vzdelanie na úrovni ISCED 6, ISCED 7 a ISCED 8. Na Slovensku poskytuje tanečné vzdelanie jediná vysoká škola - VŠMU v Bratislave a to v študijnom programe Tanečné umenie. V školskom roku 2013/2014 pôsobilo na nej 98 študentov a 20 tanečných pedagógov.

Problematika posilnenia kvality v tanečnom školstve

Problematiku posilnenia kvality v tanečnom školstve navrhujeme riešiť prostredníctvom:

1. aktivity v legislatíve tanečného školstva,
2. spolupráce troch úrovní tanečného školstva a profesijnej organizácie pri tvorbe vzdelávacích a študijných programov s cieľom maximálneho uplatnenia absolventa odboru v praxi,
3. riešením problematiky sociálneho a spoločenského postavenia absolventa tanečného umenia,
4. obnovením profesionality v prístupe pri prijímacom konaní na školy.

Legislatívna gramotnosť a následná aktivita

Jedným z prvých faktorov dôležitých v procese posilnenia kvality tanečného školstva je stabilizácia tanečného školstva na právnom a finančnom základe. Stabilizácia je nutná pre plynulý rozvoj a inováciu odboru. Prostriedkom na jej dosiahnutie je legislatívna gramotnosť osôb pôsobiacich v odbore, teda vedúcich osobností i tanečných pedagógov, a následná aktivita pri tvorbe novej legislatívy v odbore tanec.

Pre rozvoj tanečnej profesie je potrebné zázemie a základňa talentov. Vďaka úsiliu predošlých generácií Slovenská republika zaradila všetky tri úrovne vzdelávania v tanečnom umení do svojich zákonov a tým za ne prebrala zodpovednosť. Školy zaradené do siete škôl a školských zariadení SR bez ohľadu na typ zriaďovateľa (štátne, súkromné, cirkevné) postupujú pri výchove a vzdelávaní podľa platnej legislatívy SR a platných výchovno-vzdelávacích programov SR. Z pohľadu našej problematiky sa zaraďujú do mechanizmu kontroly kvality vzdelávania štátom. Ich plynulý rozvoj zaručuje dotácia štátu vyplývajúca zo zákona prostredníctvom originálnych alebo prenesených kompetencií (financovanie z originálnych kompetencií = financovanie z príjmov samospráv, financovanie prostredníctvom prenesených kompetencií = financovanie zo štátneho rozpočtu). Tento stav je výhodou napríklad oproti športovým odborom, ktoré majú len dvojúrovňové školstvo. Základnú úroveň v systéme školstva zaradenú nemajú, a tak si musia svoju základňu pestovať vďaka dotáciám športových zväzov, klubov a príspevkov od rodičov.

Zaradenie do siete škôl a školských zariadení SR kladie zákonom stanovené požiadavky z pohľadu kvality vzdelávacieho procesu na:

1. Princípy a ciele výchovy a vzdelávania
2. Náplň a obsah
3. Kvalifikačné predpoklady pre jednotlivé kategórie pedagogických zamestnancov
4. Kontrolu kvality výchovno-vzdelávacieho procesu

Udržateľnosť tohto stavu by sa mala stať prioritou všetkých troch úrovní. Práve tu je nutná angažovanosť vedúcich predstaviteľov jednotlivých troch úrovní

v oblasti legislatívy. Funkcia zriaďovateľa, riaditeľa, zástupcu alebo vedúceho odboru si vyžaduje nielen odbornú, pedagogickú, ale i potrebnú právnu spôsobilosť. Zákony, vyhlášky a nariadenia tvoria úradníci na ministerstvách. Nie sú to tanečníci, ktorí rozumejú profesii. Preto nedostatočné sledovanie legislatívnych zmien môže spôsobiť schválenie nevyhovujúcich zákonov a vyhlášok nevhodných pre rozvoj tanečného školstva.

Tvorba vzdelávacích a študijných programov

Cieľom a prioritou súčasného vzdelávacieho systému je vypracovanie takého profilu absolventa odboru a študijného programu, ktorý poskytne absolventovi stopercentnú možnosť uplatnenia v praxi. Profil absolventa je výsledkom obsahových a výkonových štandardov. Obsahové štandardy určujú rozsah požadovaných zručností a schopností, výkonové štandardy určujú kritéria úrovne zvládnutia vedomostí, zručností a schopností. Z pohľadu posilnenia kvality tanečného školstva vystupuje ako druhý dôležitý faktor spolupráca pri definovaní požiadaviek na profil absolventa jednotlivých úrovní. Slovom praxe to znamená, že základné umelecké školy pri tvorbe štátnych vzdelávacích programov budú zohľadňovať pri profile ich absolventa požiadavky konzervatórií a vysokej školy, konzervatóriá pri tvorbe štátneho vzdelávacieho programu pre konzervatóriá požiadavky základnej umeleckej školy, vysokej školy a profesijnej inštitúcie a vysoká škola pri tvorbe nových študijných programov bude zohľadňovať požiadavky základných umeleckých škôl a konzervatórií. Z pohľadu kvalifikačných predpokladov nám spoluprácu nastavuje legislatíva, konkrétne zákon č. 317/2009 Z. z. o pedagogických zamestnancoch a odborných zamestnancoch a vyhláška č. 437/2009 Z.z., ktorou sa ustanovujú kvalifikačné predpoklady a osobitné kvalifikačné požiadavky pre jednotlivé kategórie pedagogických zamestnancov a odborných zamestnancov. Ak napríklad Vysoká škola múzických umení, ktorá ako jediná vysoká škola poskytuje vysokoškolské vzdelanie I. a II. stupňa v tanečnom umení na Slovensku a je jedinou školou, ktorá vychováva pedagógov pre konzervatóriá, vo svojom študijnom programe povinne nezarádi predmety, ktoré sú súčasťou rámcových učebných plánov konzervatórií a v rámci metódik a didaktík nezahrnie požadované obsahové štandardy daných predmetov, dochádza k stavu, že riaditelia konzervatórií sú legislatívne nútení prijať absolventa magisterského štúdia VŠMU, ktorého predmetová spôsobilosť nevyhovuje potrebám školy. Spolupráca troch úrovní tanečného školstva a profesijnej inštitúcie pri stanovení výkonových a obsahových štandardov v daných vzdelávacích programoch škôl tak môže výrazne ovplyvniť a urýchliť proces skvalitnenia tanečného školstva.

Absolvent tanečného školstva – sociálne a spoločenské

postavenie

Tretím faktorom k dosiahnutiu vyššej kvality tanečného školstva je zlepšenie sociálneho a spoločenského postavenia profesie. V našom sociálnom systéme je profesia tanečník podhodnotená. Rovnako to platí aj pri spoločenskom postavení. To sa odzrkadľuje v záujme o štúdium danej profesie. Pri prijímacom konaní na konzervatórium zákonný zástupca uchádzača často kladie otázku finančného zabezpečenia absolventa školy po dosiahnutí štúdia. Štatisticky je táto otázka častejšie kladená rodičmi chlapcov, kvôli predpokladu, že pôjde o budúcich živiteľov rodín. Pokiaľ sa sociálne a spoločenské postavenie profesie tanečníka nezlepší, bude dochádzať k úbytkom talentov a k znižovaniu kvality výberu pri prijímacom konaní na konzervatóriá a vysokú školu. V tejto oblasti sa však nutne vyžaduje aktivita profesionálnych inštitúcií a ministerstva kultúry. Ako prvý pozitívny krok je v tomto roku schválenie zákona č. 103/2014 Z.z. o divadelnej činnosti a hudobnej činnosti a o zmene a doplnení niektorých zákonov s platnosťou od 1. júla 2014, ktorý nanovo upravil podmienky priznania osobitného príspevku a rozšíril počet inštitúcií, z ktorých uvedený počet zamestnancov môže o príspevok žiadať. (Do zoznamu oprávnených žiadateľov osobitného príplatku, okrem iných hudobných inštitúcií, tak pribudli i zamestnanci Divadla Štúdio tanca v Banskej Bystrici, Poddukelského umeleckého ľudového súboru v Prešove, Divadla Romathan v Košiciach.)

Zlyhanie ľudského faktora voči profesii

Poslednou témou, ktorej sa budem venovať v riešení problematiky je zlyhanie ľudského faktora voči profesii. Nedostatok uchádzačov na konzervatóriá, čo pri financovaní „na žiaka“ znamená zníženie finančných prostriedkov pre školu, spôsobil boj jednotlivcov a inštitúcií za svoje benefity. Väčšinou bez ohľadu na skutočnosť, že ochrana vlastnej pozície môže spôsobiť všeobecný kolaps profesie. Ako príklad uvediem schválenie novely zákona 245/2008, tzv. školského zákona, ktorá v paragrafe 33 odseku 7 uvádza, že minimálny počet žiakov v triede na strednej škole je 17. V praxi to znamená, že tanečné konzervatóriá, ktoré vzdelávajú len v odbore tanec musia naplniť triedu počtom 17 žiakov. Rovnako aj hudobno-dramatické konzervatóriá. Tie majú však povolené spojiť do jednej triedy viac odborov. V prípade nenaplnenia budú dané školy finančne penalizované. Teda za kvalitu, keď pri výberovom konaní škola neprijme každého prihláseného uchádzača, ale dovoľí si urobiť výber na základe skutočného talentu, ktorým však nenaplní stav 17 žiakov, bude za rozhodnutie uprednostniť kvalitu penalizovaná. Návrh tohto zákona bol prostredníctvom Asociácie súkromných škôl a školských zariadení SR pripomienkovaný v pripomienkovom konaní s návrhom doplniť formuláciu: „Na hudobno-dramatickom konzervatóriu je minimálny počet žiakov 12 a tanečnom konzervatóriu 8. No v pripomienkovom konaní tento návrh neuspel a číslo 17 bolo schválené. V tej dobe bolo poradným orgánom ministra občianske združenie Spolok pedagógov umeleckých škôl, ktorého členmi sú okrem iných aj zástupcovia štát-

ných konzervatórií, ktorí ako vedúci predstavitelia škôl každoročne strácajú vznikom súkromných a cirkevných konzervatórií nádejných žiakov. Nakoľko sila politickej vôle bola počas ministra Čaploviča výlučne na strane štátneho sektoru, ten využil situáciu a vedomý si toho, že súkromné konzervatóriá nedokladujú veľké počty žiakov v triedach, podporil vládny návrh. A tak sa zrazu na jednom z tanečných konzervatórií z celkového počtu záujemcov 41 prijíma 31 žiakov do prvého ročníka alebo na inom hudobno-dramatickom konzervatóriu na východnom Slovensku z počtu 25 uchádzačov o štúdium tanca je prijatých do prvého ročníka 22 žiakov. Na jednej strane je potešujúce, že sa po dlhom čase opäť prejavil záujem takého počtu uchádzačov o tanec, na druhej strane je na mieste otázka, či je tento pomer prihlásených a prijatých uchádzačov odzrkadlením skutočnej miery talentu.

Záver

Ako riešenie problematiky posilnenia kvality vo výchovno-vzdelávacom procese tanečného školstva navrhujem vytvoriť zoskupenie tanečných umelcov, ktoré bude hájiť záujmy tanečného školstva a profesie tanečného umelca a bude kontrolovať kvalitu vzdelávacieho a tvorivého procesu. Toto zoskupenie by malo figurovať ako pripomienkový orgán ministerstva školstva a kultúry a jeho zástupca by sa stal členom kurikulárnej rady ako poradného orgánu ministra školstva i kultúry. Nutné je vypracovanie koncepčného zámeru rozvoja trojúrovňového tanečného školstva, ktorý podľa súčasného diania neexistuje. Stabilizácia a rozvoj kvality tanečného školstva by mal záležať od nás, ktorí sme si vybrali svoju profesiu v tanečnej oblasti za svoje poslanie.

„Erudícia“ tanečného pedagóga ľudového tanca. Potreba inovácií obsahovej náplne vzdelávania tanečných pedagógov

Agáta Krausová

Abstrakt

Práca je zameraná na problematiku edukácie pedagógov ľudového tanca na KTT HTF VŠMU. V prvom rade ide o identifikáciu postavenia tanečného pedagóga ľudového tanca v profesionálnej a amatérskej sfére. Komparatívna analýza vyučovacích rozvrhov upozorňuje na kontradikciu obsahovej stránky vyučovania pedagógov so zameraním na ľudový a moderný tanec. Na základe prieskumu a dokumentačnej analýzy poukazuje na mieru uplatnenia absolventov – pedagógov ľudového tanca KTT HTF VŠMU v praxi. Príspevok predstavuje aj návrh na obsahovú zmenu v spomínanom študijnom zameraní s implementáciou najnovších poznatkov potrebných pre rozvoj vedomostí pedagóga ľudového tanca.

Kľúčové slová

Ľudový tanec, interpret, pedagóg ľudového tanca, vzdelávanie, komparatívna analýza, návrh na obsahovú zmenu.

Úvod

Keď som v rámci vyhodnocovaní tanečných výkonov interpretov, ako členka poroty rôznych tanečných súťaží folklórnych súborov, kládla otázky týkajúce sa typológie, formy, štruktúry, systému tvorby a štýlovej interpretácie ľudového tanca, stretávala som sa s odmietavým prístupom vnímať dané faktory a s nepochopením. Priznávam, že nevedomosť zo strany „odbornej verejnosti“¹ ma spočiatku zarazila. Postupne som začala skúmať príčiny daného stavu, o ktorých sme následne mnohokrát diskutovali aj verejne na rôznych konfe-

¹ taneční pedagógovia ľudového tanca a ZUŠ, choreografi, interpreti ľudového tanca

renciách². V mojom príspevku sa preto pokúsim priblížiť problematiku edukácie na najvyššej úrovni.

Výchova interpretov ľudového tanca vo folklórnom hnutí

V súčasnosti je na Slovensku ľudový tanec súčasťou repertoáru nielen profesionálnych súborov ľudového tanca, ale aj detských či dospelých amatérskych folklórnych kolektívov – súborov a skupín. Ľudový tanec (v akejkoľvek podobe) prezentovaný na javisku patrí podľa etnologických paradigiem do sféry tzv. folklorizmu.³ Vo folklórnom hnutí existujú dve roviny interpretácie ľudového tanca: amatérske hnutie (folklórne skupiny, detské, dospelé a seniorské folklórne súbory) a profesionálne telesá (Slovenský ľudový umelecký kolektív Bratislava, MUS Mladé Srdcia Bratislava, PULS⁴ Prešov).

Edukácia budúcich profesionálnych interpretov prebieha v rámci školského systému (tanečné konzervatóriá, tanečné odbory šesťročných konzervatórií, tanečné odbory ZUŠ). Očakávanými výstupmi vzdelávania absolventov týchto škôl sú divadelné tanečné zručnosti, tanečne trénované telo a štylisticky špecifikovaná tanečná technika. Dôraz sa kladie na priamu výučbu, kde pedagóg je odborníkom a študenti vzdelávacieho procesu sa zúčastňujú v plnej podriadenosti. Prioritným cieľom je javiskové dielo (choreografia) a jeho dokonalá interpretácia.⁵ Táto výchova zabezpečuje kvalitných a suverénnych interpretov profesionálnych tanečných telies.

Výchovu budúcich interpretov ľudového tanca v amatérskom hnutí⁶ zabezpečujú detské a dospelé folklórne súbory resp. tanečné odbory ZUŠ. Napriek tomu, že hovoríme o „amatérskom“ hnutí, pohybujeme sa v oblasti edukácie. Každý „tréning“ vo folklórnych súboroch je potrebné charakterizovať ako vyučovaciu hodinu, ktorá je organizačnou formou vyučovania, pri ktorej učiteľ (učiteľ tanca, repetítor resp. tréner) pracuje v presne vymedzenom čase so stálou skupinou (detský folklórny súbor, folklórny súbor dospelých či folklórna skupina). Vyučovanie prebieha v učebnej miestnosti (v tanečnej sále, resp. v telocvični, v triede) a pracuje sa podľa rozvrhu hodín (vymedzený čas a náplň

² Vedecká konferencia: *Východiská a koncepcie hudobno – tanečnej pedagogiky v príprave interpreta ľudového tanca*, organizátor: Univerzita Mateja Bela PF KHK (2011). Vedecká konferencia: *Hudobno – tanečný folklorizmus: problémy a ich riešenia*, organizátor: UKF v Nitre, FF Katedra etnológie a folkloristiky, 2012

³ LUTHER, Daniel. Hranice folklorizmu. In *Etnologické rozpravy*, roč. XII, č. 1, 2005, str. 11.

⁴ Poddukeský umelecký ľudový súbor

⁵ ANTAL, László. *A néptánc pedagógiája*. 2010, str. 29

⁶ Závazky a odporúčania vyplývajúce z medzinárodného Dohovoru o ochrane nehmotného kultúrneho dedičstva prijatého rezolúciou č. 32 zo 17.10.2013 na zasadnutí generálnej konferencie UNESCO, v súlade s Dohovorom o ochrane a podpore rozmanitosti kultúrnych prejavov generálnej konferencie OSN pre vzdelávanie, vedu a kultúru zo 20.10.2005, i s odporúčaniami na ochranu tradičnej kultúry a folklóru Generálnej konferencie OSN pre vzdelávanie, vedu a kultúru zo 16-17.10.1989 a v intenciách znenia Uznesenia vlády Slovenskej republiky č.666 k návrhu Koncepcie starostlivosti o tradičnú ľudovú kultúru z 8.8.2007.

nácviku, tréningu, naplánovaný „ferman“). Pedagóg pritom využíva vhodné metódy a prostriedky, aby dosiahol stanovené vzdelávacie a výchovné ciele s rešpektovaním didaktických princípov. Pri vyučovaní pod správnym a odborným pedagogickým vedením sa dôraz kladie na vyučovací proces; širokú škálu vyučovacích metód, ktoré rozvíjajú široké spektrum zručností. Jeho hlavným cieľom sú pohybové návyky, ktoré v konečnom dôsledku umožňujú štýlovú interpretáciu ľudového tanca; rozvoj kreativity a praktických a teoretických vedomostí o ľudovom tanci; budovanie pozitívneho vzťahu k ľudovému tancu a k tradičnej ľudovej kultúre ako súčasť nášho kultúrneho dedičstva. Ďalšími zámermi takéhoto vyučovacieho procesu je i vybudovanie symetrického vzťahu pedagóg – žiak (tanečník súboru); porozumenie tanečného diela, jeho estetickej a dramaturgickej stránky a spoločná tvorivá práca.

Tabuľka 1: Model výchovy interpretov ľudového tanca

Model profesionálnej výchovy interpretov ľudového tanca	Model výchovy interpretov ľudového tanca vo folklórnom hnutí
Dôraz sa kladie na divadelné zručnosti.	Dôraz sa kladie na vyučovací proces: širokú škálu vyučovacích metód, ktoré rozvíjajú široké spektrum zručností a ich hlavným cieľom sú pohybové návyky v konečnom dôsledku umožňujúce štýlovú interpretáciu ľudového tanca.
Dôraz sa kladie na výstup (trénované telo).	Dôraz sa kladie na kreativitu a na praktické a teoretické vedomosti o ľudovom tanci.
Dôraz sa kladie na štylisticky špecifickú tanečnú techniku.	Dôraz sa kladie na pozitívny vzťah k ľudovému tancu a k tradičnej ľudovej kultúre.
Dôraz sa kladie na priamu výučbu, kde pedagóg je odborníkom a študenti sa vzdelávajú zúčastňujú v pozícii podradenosti.	Dôraz sa kladie na symetrický vzťah pedagóg – študent (tanečník súboru).
Prioritným cieľom je javiskové dielo (choreografia) a jeho dokonalá interpretácia.	Dôraz sa kladie na porozumenie tanečného diela, jeho estetickej a dramaturgickej stránky a na spoločnú tvorivú prácu.

Tabuľka vystihuje ideálny stav v ponímaní súčasnej pedagogiky ľudového tanca. Ak však vnímame scénické umenie ľudového tanca ako celok (v jeho amaterskej aj profesionálnej podobe) je potrebné pristúpiť k vzájomnej podpore oboch ponímaní. U profesionálnych tanečníkov podporiť ich teoretické vedomosti a pozitívny vzťah k technike a štýlovej interpretácii ľudového tanca, aby nevnímali svoju profesiu iba ako vytváranie produktu. Naopak u tanečníkov

v oblasti amatérskeho folklórneho hnutia je potrebné formovať ich divadelné zručnosti a skvalitňovať ich pohybové návyky pomocou iných tanečných techník.

Východiskom pre implementáciu týchto poznatkov by bolo vytvorenie progresívneho študijného programu pre pedagógov ľudového tanca, čo by v horizonte 10 rokov mohlo priaznivo ovplyvniť úroveň interpretácie v oblasti scénického ľudového tanca.

Erudovanosť tanečných pedagógov ľudového tanca

Po charakterizovaní vzdelávacích výstupov budúcich interpretov svoju pozornosť zameriam na ďalší aspekt vyučovacieho procesu: na osobnosť tanečného pedagóga ľudového tanca. V školskom systéme je základným predpokladom pre vykonávanie práce tanečného pedagóga ukončené odborné vzdelanie⁷. Pedagógov ľudového tanca so zameraním didaktika ľudového tanca vzdeláva KTT HTF VŠMU. V súvislosti s rozsiahlym folklórnym hnutím tu však vyvstáva vážna otázka: Pre koho vychováva VŠMU tanečných pedagógov ľudového tanca? Pre profesionálne telesá, pre konzervatóriá alebo pre potreby amatérskeho folklórneho hnutia? Ak predpokladáme, že odborné a praktické vedomosti determinujú erudovanosť tanečného pedagóga, musíme si kľásť ďalšiu vážnu otázku: Aké odborné vzdelanie získavajú budúci taneční pedagógovia ľudového tanca? K čomu sú vedení? K vyučovaniu ľudového tanca či k vyučovaniu iných tanečných techník? Odpoveď nájdeme pri analýze študijných zameraní KTT HTF VŠMU: I. – III. ročník bakalárskeho štúdia Didaktika ľudového tanca a Didaktika moderného tanca. V komparácii analyzujem predmety povinne voliteľné (2. skupina – predmety praktické) zamerané na konkrétnu tanečnú techniku. Predmetom analýzy teda nie sú teoretické predmety, ktoré sprostredkujúajú všeobecné tanečné vzdelanie. Predmety v tabuľke vyznačené kurzívou reflektujú príslušnosť k tanečnej technike zvoleného zamerania. Výsledky komparácie sú alarmujúce.

Tabuľka 2: Bakalárske študijné programy - didaktika ľudového tanca a didaktika moderného tanca

Bakalársky študijný program	Bakalársky študijný program
Didaktika ľudového tanca	Didaktika moderného tanca
Predmety povinne voliteľné 2. skupina – predmety praktické	Predmety povinne voliteľné 2. skupina – predmety praktické
Úvod do pohybu 1,2	Základy klasického tanca 1,2
Základy jazzového tanca 1,2	Klasický tanec 1,2

⁷ KTT HTF VŠMU, Didaktika klasického, moderného, ľudového tanca a Didaktika tanca pre deti a mládež; Vyššie odborné vzdelanie (terciálne) - ISCED 5 B (konzervatórium odbor tanec)

Jazzový tanec 1,2	Klasický tanec 3,4
Základy M. Graham 1,2	<i>Technika jazzového tanca 3,4</i>
Základy J. Limóna 1,2	<i>Základy M. Graham 1,2</i>
Technika J. Limóna 1,2	<i>Technika M. Graham 3,4</i>
Základy techniky M. Cunnighama 1,2	<i>Základy J. Limóna 1,2</i>
Improvizácie 1,2	<i>Improvizácie 1,2</i>
Základy klasického tanca 1,2	Základy ľudového tanca 1,2
Klasický tanec 1,2	Ľudový tanec 1,2
Klasický tanec 3,4,	Ľudový tanec 3,4
<i>Ľudové tance iných národov 1,2</i>	Ľudové tance iných národov 1,2
<i>Historické spoločenské tance 1,2</i>	Historické spoločenské tance 1,2
<i>Scénické formy ľudového tanca 1,2</i>	Scénické formy ľudového tanca 1,2
Tradičný klasický repertoár 1,2	Tradičný klasický repertoár 1,2
Repertoár M. Graham 1,2	<i>Repertoár M. Graham 1,2</i>
Repertoár jazzového tanca	<i>Repertoár jazzového tanca</i>
Repertoár J. Limóna	<i>Repertoár J. Limóna</i>
Základná tanečná technika: 3 predmety	Základná tanečná technika: 8 predmetov
Ostatné tanečné techniky: 15 predmetov	Ostatné tanečné techniky: 10 predmetov

Paradoxom je, že na základe výsledkov komparatívnej analýzy budúci tanečný pedagóg ľudového tanca má minimálnu možnosť zdokonaľovať sa v technike ľudového tanca⁸ pod odborným vedením v rámci vyučovacieho procesu. Pri výbere tanečnej techniky má možnosť vybrať si len inú tanečnú techniku, ktorá nepodporuje erudovanosť v jeho odbore (v protiklade k alternatívam výberu tanečných techník budúcich pedagógov moderného tanca).⁹ Hľadať príčiny daného stavu nie je predmetom tohto príspevku.

⁸ Slovenská etnochoreológia definuje 21 základných tanečných oblastí, ktoré možno členiť na ďalšie mikroregióny. V každom z nich sa nachádza množstvo typov tancov (napr. reťazové a kruhové tance, pastierske tance s náradím, skočno – mládenecké tance, staré párové tance, verbunk, čardáš, folklorizované spoločenské tance). Všetky základné typy tancov delíme na ďalšie podkategórie. Pri časovej dotácii 4 prednášky týždenne je nemožné obsiahnuť všetky tanečné oblasti a typy tancov.

⁹ Zdôrazňujem, že sa v plnej miere stotožňujem s pedagógmi moderného tanca, ktorí sú úzko špecializovaní na jednotlivé tanečné techniky moderného tanca. Tak v plnej miere poskytujú odborné vzdelanie vo svojej špecializácii.

Ďalším problémom v tejto súvislosti je uplatnenie absolventov – pedagógov ľudového tanca. K objasneniu tejto problematiky som využila dokumentačnú analýzu i krátkodobý výskum¹⁰. Na základe získaných údajov zo súborov SLUK (Bratislava), MUS Mladé Srdcia (Bratislava) a PULS (Prešov)¹¹ nie je v týchto profesionálnych telesách zamestnaný žiaden vysokoškolsky vzdelaný tanečný pedagóg ľudového tanca. Na Slovensku existuje deväť konzervatórií s tanečným odborom. V šiestich z nich buď tanečného pedagóga ľudového tanca vôbec nemajú alebo daný pedagóg nemá vysokoškolské odborné vzdelanie.¹² Vo folklórnom hnutí v súčasnosti pracuje 397 detských folklórnych súborov, 192 amatérskych folklórnych súborov a 420 folklórnych skupín.¹³ Na ilustráciu kritického stavu uvádzam údaje z celoštátnej súťaže detských folklórnych súborov Pod likavským hradom 2009, 2011 a 2013¹⁴, kde účinkovali najlepšie detské súbory postupujúce z regionálnych a krajských kôl celoštátnej súťaže.

Tabuľka 3: Údaje z celoštátnej súťaže detských folklórnych súborov Pod likavským hradom 2009, 2011 a 2013

Likavka 2009	Likavka 2011	Likavka 2013
Na celoštátnej súťaži účinkovalo 15 detských folklórnych súborov. Ani v jednom nepracuje vysokoškolsky vzdelaný tanečný pedagóg ľudového tanca.	Na celoštátnej súťaži účinkovalo 16 detských folklórnych súborov. Ani v jednom nepracuje vysokoškolsky vzdelaný tanečný pedagóg ľudového tanca.	Na celoštátnej súťaži účinkovalo 15 detských folklórnych súborov. Ani v jednom nepracuje vysokoškolsky vzdelaný tanečný pedagóg ľudového tanca.

Obdobná je i situácia v zostávajúcich 382 detských folklórnych súboroch, ako aj vo folklórnych kolektívoch dospelých. V následne preskúmaných 160 amatérskych folklórnych súboroch dospelých participuje približne 14 tanečných pedagógov s vysokoškolským odborným vzdelaním.¹⁵ Kto je teda v týchto kolektívoch tanečným pedagógom? Ekonómovia, murári, predavači, inžinieri a pod., ktorí v danom kolektíve tancovali niekoľko rokov.

¹⁰ Termín realizácie: 2014. Údaje som získavala opakovaným preštudovaním archívnych prameňov a internetových stránok.

¹¹ SLUK zamestnáva 26 tanečníkov, Mladé srdcia 9 tanečníkov, PULS 21 tanečníkov.

¹² Termín realizácie: 2014. Údaje som získavala z internetových stránok konzervatórií

¹³ Údaje pochádzajú zo zdrojov Národného osvetového centra v Bratislave. Ak vychádzam z predpokladu, že v každom kolektíve pôsobí cca 40 tanečníkov (v DFS i dvojnásobne viac), ide v prepočte o počet vyše 40 360 osôb.

¹⁴ Do celoslovenského kola postupujú najlepšie detské súbory, ktoré absolvovali regionálne a krajské súťaže. Do celoštátneho kola z každého kraja môžu postúpiť dva najlepšie detské kolektívy.

¹⁵ Zo 14-tich tanečných pedagógov pracuje 9 v bratislavských kolektívoch. Presné údaje nie sú k dispozícii z dôvodu neustálej zmeny pedagógov v súboroch.

Stav je viac ako kritický. Napriek svojej značnej a úprimnej snahe môžu amatérski „taneční pedagógovia“¹⁶ svojou aktivitou prispievať k vytváraniu skresleného obrazu o prejavoch tradičnej tanečnej kultúry. Oveľa podstatnejšie je však priame hazardovanie s psychickým a fyzickým zdravotným stavom detí a dospelých (vyše 40 000 osôb!), ktorí sú „trénovaní“ bez odborného pedagogického a tanečného vzdelania.

Ak teda o absolventov KTT HTF VŠMU, ako jedinej vzdelávacej inštitúcii, ktorá poskytuje odborné vysokoškolské vzdelanie v tanečnej pedagogike, nie je záujem v profesionálnych súboroch, minimálny počet z nich je zamestnaných na konzervatóriách a v amatérskom folklórnom hnutí, sú namieste hneď dve relevantné otázky. Kde našli svoje uplatnenie, resp. prečo nenašli uplatnenie v praxi? Boli im poskytnuté dostatočné odborné vedomosti? Som hlboko presvedčená o nevyhnutnosti zmien paradigiem v edukácii na KTT HTF VŠMU v študijnom zameraní Tanečné umenie – Didaktika ľudového tanca. Úzko s tým súvisia aj obsahové zmeny - aby sme sa v budúcnosti vyhli kritickému stavu vo vzdelávaní¹⁷, kde, ako hovorieval P. Lévai, maďarský autor mnohých publikácií o didaktike ľudového tanca, „včerajší“ pedagógovia pripravujú budúcich pedagógov s „predvčerajšími“ metódami. Priestor na zmeny umožní práve prebiehajúca nová akreditácia študijných programov vysokých škôl. Ak sa v edukácii v študijnom zameraní Didaktika ľudového tanca neudejú radikálne zmeny, HTF sa môže paradoxne stať prekážkou vo vývoji pedagogiky ľudového tanca a môže prispievať k už existujúcemu kritickému stavu vo folklórnom hnutí.

Návrh na obsahovú zmenu v študijnom zameraní Didaktika ľudového tanca

Ľudový tanec nie je umelo vytvorená tanečná technika, ale pohybovo-hudobné umenie vidieckeho ale i meštianskeho obyvateľstva, predovšetkým roľníkov, pastierov a remeselníkov, ako aj tanečné prejavy prebrané z iných kultúrnych a etnických prostredí, prispôsobené miestnym podmienkam. Má synkretický ráz a popri piesni a hudbe – najvýznamnejších zložkách tancov – sa spája s ďalšími prejavmi ľudovej kultúry (hlavne obyčajami, etiketou, hrami, ľudovým divadlom a odevom).¹⁸

Na základe svojich dlhodobých odborných teoretických vedomostí a praktických skúseností sa pokúsim definovať i nové komponenty, ktoré sú potenciálne k dispozícii pre vytváranie nového študijného programu v študijnom zameraní Didaktika ľudového tanca tak, aby okrem doteraz osvedčených

¹⁶ Jediným formálnym podkladom ich výučby je niekoľkoročná interpretačná prax vo folklórnom kolektive.

¹⁷ Prvého, druhého a tretieho stupňa.

¹⁸ Kolektív 1995: Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska, s. 418

predmetov systém reflektoval edukáciu ľudového tanca v neoddeliteľných kontextoch.

- Etnochoreológia ako základ predmetu – pedagogiky
- Pohybová analýza ľudového tanca, analýza ľudového tanca (systém tvorby tanca) ako základ predmetu – pedagogiky
- Tanečné techniky (ľudového tanca) napomáhajúce rozvoju techniky ľudového tanca ako základ predmetu – pedagogiky
- Tradičné detské hry ako základ predmetu - pedagogiky
- Labanova kinetografia ako základ predmetu – pedagogiky
- Ľudový tanec – návrh na zvýšenie časovej dotácie v danom predmete
- Ľudové tance národnostných menšín Slovenska
- Dejiny tanečného folklorizmu
- Regionalistika
- Tanečná geografia Európy
- Historické tance v kontexte ľudového tanca
- Tradičný odev v historickom kontexte
- Rodinný a kalendárny obradový cyklus v tradičnom prostredí
- Sociálna kultúra v tradičnom prostredí

Potenciálne pedagogické obsadenie? Na Slovensku dlhoročne a s pozitívnymi výsledkami pracuje niekoľko tanečných pedagógov a etnológov, ktorí sú vyššie uvedené predmety schopní vyučovať, resp. sa na danú problematiku v krátkej dobe špecializovane pripraviť.¹⁹ Dnešná doba a kvalitné vyučovanie si vyžaduje aj od pedagógov ľudového tanca úzku špecializáciu a podľa môjho názoru je práve HTF VŠMU tou inštitúciou, ktorá by im mala ponúknuť adekvátny priestor.

Literatúra

ANTAL, László. *Néptánc – pedagógia*. Budapest : Hagyományok háza, 2010. s.193. ISBN 978-693-7363-42-9

KOLEKTÍV AUTOROV. *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1995. s. 418. ISBN 80 224 0235 4

PETLÁK, Erich. *Všeobecná didaktika*. Bratislava : Tlačiareň Iris, 1997. s. 270. ISBN 80-88778-49

¹⁹ Takýchto radikálnych zmien sme boli svedkami v predošlej akreditácii, kde v obsahovej náplni študijnom odbore didaktika moderného tanca prebiehali výrazné zmeny.

Existencia na hranici neexistencie

Pohľad na stav reflexie a dokumentácie tanečného umenia na Slovensku

Marek Godovič

Abstrakt

Pohľad na situáciu existencie či neexistencie reflexie tanca na Slovensku. Špecifikovanie východísk, na ktorých by sa v budúcnosti mohlo stavať. Možnosti a nemožnosti diskusie o súčasnom tanci, priestor v časopisoch, médiách. Potreba diskusie.

Kľúčové slová

Reflexia, dokumentácia, tanečné umenie, tanečné časopisy, recenzie, výskum, inštitúcia.

Úvod

Písať o tanci je výzva. Písať o písaní o tanci, jeho problémoch a (slovenských) špecifikách je takmer sifyfovská úloha. Inšpirácia by určite bola. Na Slovensku vznikajú každoročne inšpiratívne tanečné diela od súborov tanečných či fyzických divadiel či jednotlivých choreografov, ktoré by určite bolo zaujímavé reflektovať, pozrieť sa na ne kriticky, prediskutovať alebo všeobecne zhodnotiť tanečnú sezónu. Cieľom tohto príspevku, a podľa môjho názoru, celkovo prvého tanečného kongresu, nie je v tejto fáze nastoliť určité riešenia, ale zmapovať situáciu reflexie a dokumentovania aktuálneho stavu. Pomenovať to, čo sme na Slovensku mali a už nemáme, čo nové sa naopak objavuje a môže byť prínosné pre budúcnosť. Dúfam, že niektoré moje postrehy ako autora článkov a recenzií o súčasnom umení, pomôžu zdefinovať súčasné výzvy a problémy.

Ochota diskusie vedie aj k reflexii

Ako je to s reflexiou a dokumentovaním tanca na Slovensku? Podľa niektorých prežíva, podľa iných už neexistuje – je šanca z tejto súčasnej letargie uniknúť?

Mnohé nasvedčuje, že stav je naozaj alarmujúci: absencia recenzií a diskusií, menšia návštevnosť progresívnych a inovatívnych tanečných produkcií. Prítom zdá sa, že tanec v súčasnosti prežíva renesanciu. Jeho prítomnosť možno v súčasnosti zachytiť aj na miestach, ktoré s tancom nesúviseli alebo ho ignorovali. Podľa štatistík SND návštevnosť Baletu SND stúpila, vysokej návštevnosti sa tešia aj festivaly ľudového tanca, či už tradične muzikálové produkcie.

Na zlý stav v reflexii (alebo iba dojem stavu?), ktorý hraničí so zúfalstvom majú podľa môjho názoru vplyv štyri aspekty. Prvým je rezignácia na diskusiu. Tanečná komunita je rozdrobená. Jej zomknutosť ako v prípade komunity súčasného tanca v deväťdesiatych až nultých rokoch 21. storočia sa stratila. Nie je dostatok autorít, ktoré by dokázali jednotlivé skupiny tanečníkov spojiť, prípadne povzbudiť k potrebe vyjadriť svoj názor alebo si vypočuť názor iných. Druhým aspektom je nedostatok priestoru pre odborníkov, tvorcov či teoretikov, ktorí by mali chuť a schopnosti písať o tanci, živote v ňom a s ním, a v neposlednej rade aj nedostatok samotných autorov. Písanie o tanci, či už o súčasnom alebo o balete, má svoje špecifiká. Vyžaduje intuíciu, zmysel pre pohyb, techniku a výraz, schopnosť verbálne zachytiť moment, ktorý rozpráva pohybom. V deväťdesiatych rokoch scéna súčasného tanca mala výrazný komunitný ráz, tvorili ju vzájomne diskutujúci ľudia, ktorí mali chuť vzdelávať sa a podporovať, ale najmä tvoriť. Dnes dianie formuje fenomén individualizmu a nedostatku diskusie medzi tvorcami, ochudobňujúc celú scénu o konštruktívne výsledky, ako aj inšpiráciu, vyplývajúce z konfrontácie. Tretím aspektom môže byť aj samotná povest súčasného tanca u širšej verejnosti, ako niečoho, čo je „nezvyčajné“, „uletené“, „nové“ či „nezrozumiteľné“. Väčšinovému divákovi je tanec samotný prezentovaný len v niektorých populárnych formách a priestor, ktorý dostáva ten „menšinový“ v médiách, je naopak minimálny. Štvrtým aspektom je často spomínané problematické financovanie. Aj keď Ministerstvo kultúry tento rok podporilo dve tanečné periodiká (podrobnejšie o nich neskôr), vplyv staršieho časopisu – *Salto* – je v súčasnosti zanedbateľný a druhého – *Tanec* – ešte nemožno posúdiť, pretože vychádza len jeho prvé číslo.

Reflexia tanca – čo z nej existuje

Stav súčasného slovenského tanca a jeho reflexie sa veľmi ťažko hodnotí bez existencie inštitúcie, ústavu či centra pre tanečné umenie, ktoré by mapovalo a dokumentovalo dianie v tanečnom umení na Slovensku. V niektorých krajinách, napríklad v Českej republike, je takéto centrum súčasťou Inštitutu umění – Divadelní ústav. Neexistenciu takéhoto typu centra sa snažia nahraďovať tanečné súbory a divadlá samotné, ale v ich prípade ani nemôže ísť o viac ako sebareflexiu vlastných aktivít či organizáciu podujatí, ktoré sú späté s ich činnosťou alebo diváckym zázemím. Myslím si, že je to tiež pozitívny krok. Rovnako aj snaha Labanovho ateliéru, Nového priestoru, Elledanse či Divadla Štúdio tanca o svoj vlastný výskum tela a pohybu. Avšak mám skôr na mys-

li centrum, ktoré by koordinovalo, informovalo a prezentovalo širokej laickej a odbornej verejnosti aktuálne dianie v tanci (nielen v súčasnom) na Slovensku. Mnohokrát nie je verejnosť aktuálne a v dostatočnom predstihu informovaná o projektoch, workshopoch a inscenáciách, čo môže byť aj jeden z faktorov, prečo o súčasný tanec nie je na Slovensku dostatočný záujem.

V tomto ohľade dokumentácia, výskum a reflexia súčasného tanca zaostáva za ostatnými umeleckými druhmi: divadlom, filmom či hudbou, ktoré inštitúcie tohto typu majú. A zaostáva aj za tvorcami. Divadelný ústav dokumentuje aj činnosť tanečných a fyzických divadiel a spolupracuje s rôznymi organizáciami na vydávaní literatúry o tanci, napríklad diel autorov Rudolfa von Labana, Emila T. Bartka či Marty Polákovéj, alebo vydanie prezentačnej publikácie *Slovak Dance* – prehľad slovenských tanečných diel a choreografov v anglickom jazyku. Vo svojich dokumentačných zbierkach a databázach vedie tanečné inscenácie či inscenácie baletu, ale zo svojej pozície inštitúcie, ktorá pokrýva viacero podôb performatívneho umenia, nemôže nahrádzať špecializované pracovisko, ktoré by si tanečné umenie zaslúžilo. V rámci projektu *Monitoring slovenských divadiel*, ktorý realizuje slovenská sekcia AICT, zameranom na recenzné hodnotenie inscenácií slovenských štátnych, neštátnych či nezávislých divadelných subjektov, sú zaradené aj slovenské tanečné divadlá Elledanse, či Divadlo Štúdio tanca ako aj Balet SND, či Štátne divadlo Košice. Za sezónu vznikne v rámci tohto projektu asi desiatka recenzií zameraných na tanec. Na mieste je tu zase porovnanie s Českou republikou, kde každoročne vychádzajú početné recenzie na tanečné diela. Ročenka tanečného portálu tanečniaktuality.cz za posledné roky vydala sedem publikácií, v ktorých čitatelia nájdu množstvo tanečných recenzií, reportáží a rozhovorov. Ich koncepcia prechádza vývojom, ale jej existencia prehľadne zachytáva recepciu tanca v Čechách a dáva základ diskusií.

Súčasný tanec sa mihne aj v printových či elektronických médiách vo forme rozhovorov pri veľkých tanečných úspechoch, získaní medzinárodného ocenenia, či konania tanečných festivalov. V obmedzenom priestore denníka je však širšie hodnotenie takmer nemožné. Samozrejme, problém reflexie súčasného tanca nemožno zužovať len na recenzie, ale aj na publicistiku a každodennú žurnalistiku tanca. Súčasný tanec dostáva priestor v rámci televízneho formátu RTVS *Umenie* a z času na čas sa dostáva do kultúrneho prehľadu v televízii a v rozhlase. Rozbieha sa tiež už spomínaná internetová stránka dancelife.sk, ktorá môže napomôcť lepšiemu prehľadu o aktuálnom živote v tanci a baletu na Slovensku.

Sú to všetko aktivity, ktoré smerujú, aj keď v nepravidelnej frekvencii, k mapovaniu tých najväčších bielych miest, ktoré na Slovensku v oblasti dokumentácie a reflexie tanečného diania vznikli. Nemenej dôležitým faktom v uplynulých dvadsiatich rokoch sú projekty odborného tanečného časopisu, ktorý by systematicky mapoval a zaznamenával reflexiu nielen súčasného tanca, ale podôb tanca všeobecne: baletu, ľudového, klasického tanca, či projektov medzidruhového umenia: performancie, inštalácie pohybového divadla. O tých sa, s vý-

nimkou občasných, krátkych denníkových recenzií alebo PR článkov, nepíše takmer vôbec. Aj keď sa na Slovensku v minulosti objavili projekty periodík, ktoré by písali o tanečnej komunite a žili s ňou, v istých fázach sa pominuli, vyčerpali a nakoniec zanikli.

Kontakt s tancom

Vychádzanie *Tanca*, prvého časopisu s týmto názvom spadá do začiatku roka 1995, keď vznikol z iniciatívy prof. Š. Nosáľa, doc. D. Hubovej a R. Letenaja z Tanečného divadla Bralen. Začiatkom toho istého roku prevzala vydávanie *Tanca* Nadácia Kroky a jej riaditeľ R. Meško. V tom čase vyplnil časopis biele miesto – popri existujúcich krátkych a občasne publikovaných recenziách v dennej tlači, prinášal hlbšiu reflexiu tanca a medziumeleckých druhov a ako prvé periodikum orientované na súčasný tanec a balet prispel k rozvíjaniu povedomia o tanci na Slovensku. Na jeho činnosť nadviazal v roku 2002 časopis *Salto*, ktorý bol niekoľko rokov jedinou platformou mapujúcou súčasný tanec, pohybové divadlo a jeho rozmanité podoby. Redakcia pozostávala z autorov a autoriek, ktorí sa k písaniu o tanci dostali buď ako aktívni tvorcovia, alebo ako divadelní kritici a kritičky. Tematicky členené čísla priniesli inšpiratívne materiály z teórie tanca či reflexie. Časopis *Salto* naďalej vychádza,

ale pre mňa ako autora a jeho bývalého spolupracovníka je jeho prítomnosť neviditeľná a zmysel nejasný. Jeho nepravidelná peridiocita či skôr neperiodicita je to, čo výrazne narušilo veľmi potrebnú vzájomnú dôveru medzi tvorcami a kritikmi a čiastočne aj komplikuje uplatnenie nových projektov, ktoré by diskusiu chceli obnoviť.

Pozitívnym impulzom k reštartovaniu tanečnej reflexie môže byť zdroj nového tanečného periodika *Tanec*. Nemenej dôležitým bodom na ceste k prepojeniu tanečníkov a reflexie tanca je existencia internetovej stránky *dancelife*, ktorá už zo svojej podstaty dokáže reagovať na aktuálne dianie v tanečnom umení na Slovensku. Formou prekladov a preberaním článkov zo zahraničia dokáže vyplniť biele miesta v slovenskej kultúrnej žurnalistike. Samozrejme nemožno zabudnúť ani na činnosť tanečných festivalov *Bratislava v pohybe*, *4 dni tanca pre vás*, *Kiosk* či *Nu Dance Fest*, ktoré sa snažia uvádzaním slovenských či zahraničných diel podnietiť diskusiu o tanci. Živá moderovaná diskusia s tvorcami a divákmi funguje hlavne na festivale *Kiosk*.

Záver

Na záver by som chcel položiť nemenej dôležitú otázku: kto je cieľová skupina reflexie tanca? Koho tanečné kritiky, žurnalistika, písanie o tanečnej histórii a o tanci všeobecne zaujíma? Predovšetkým by to mali byť tanečníci samotní. Myslím si, že každého tvorcu by mohol a mal zaujímať názor diváka, či už od-

borného alebo laického. Nemenej dôležité je uvedomenie si, že tanečná reflexia – podobne ako v divadle – je zásadný spôsob ako zmapovať pominuté.

Dokumentovať existenciu daného diela aj po rokoch dokáže len audiovizuálny záznam či napísaná kritika a štúdia. A rovnako môže reflexia prispieť k vzájomnému tvorivému dialógu medzi tvorcami, laickou a odbornou verejnosťou, ktorého formu na Slovensku stále hľadáme. Slovo tancu neškodí, v tomto prípade mu môže len pomôcť.

Literatúra

www.theatre.sk, www.dancelife.sk, www.tanecniaktuality.cz

Časopis tanec zaplnil miesto v teoretickej reflexii medzinárodného tanečného umenia / (r.). In *SME*, 17. 12. 1996, dostupné online: <http://www.sme.sk/c/2099343/casopis-tanec-zaplnil-miesto-v-teoretickej-reflexii-medzinarodneho-tanecneho-umenia.html>

Tvorba Petra Šavela v dramaturgických líniách Stanice Žilina-Záriečie

Miroslav Ballay

Abstrakt

Príspevok sa zaoberá tvorbou v súčasnom tanci a miestom, resp. priestorom pre jeho vznik v konkrétnom nezávislom kultúrnom centre Stanica Žilina-Záriečie. Mapuje zázemie niektorých osobitých tanečných aktivít. Špeciálne sa venuje tvorbe a výskumným, laboratórnym tendenciám v kreáciách slovenského choreografa, tanečníka a pedagóga Petra Šavela (1984).

Kľúčové slová

Tanec, nezávislé kultúrne centrum, tvorba, výskum, telo.

Úvod

Súčasný nezávislý tanec na Slovensku je možné v enormnej miere zaznamenať najmä v nezávislých kultúrnych centrách, z ktorých je najrenomovanejšie a najviac kontinuálne fungujúce Stanica Žilina-Záriečie. Jeho dramaturgovia majú ambíciu programovo vyplňať vákuum, ktoré panuje v sfére súčasného, nezávislého tanca a aktívne reagovať na akútnu absenciu progresívnych trendov.

Otvorenie priestoru kultúrneho uzlu Stanica Žilina-Záriečie v roku 2003 a začiatky uvádzania súčasného nezávislého tanca si vyžiadali prípravu divákov na jeho recepciu. Programový tím Stanice Žilina-Záriečie v tomto zmysle priniesol nielen novinky z domácej i svetovej tanečnej scény, ale aj novinky v spôsobe vytvárania podmienok pre vznik, zviditeľnenie a prijatie osobitých tanečných diel výrazového, tematického, formálneho charakteru.

Vďaka komplexnej podpore kreatívnych počinov súčasných umelcov zo strany nezávislých kultúrnych centier sa zintenzívnili laboratórno-výskumný zreteľ autorskej (tanečnej) tvorby a aj samotné centrá integrovali mimoriadne plodné a inšpiratívne zoskupenia tvorcov (choreografov, tanečníkov) prostrední-

tvom rôznych hosťujúcich rezidencií, kolaborácií, koprodukcí do svojej pravidelnej dramaturgie. Môžeme preto konštatovať, že súčasný nezávislý tanec je v prostredí Stanice Žilina-Záriečie podrobovaný najmä výskumným prístupom k pohybu, telu, muzikalite, fyzickej výrazovosti, svetelnému dizajnu.

Peter Šavel v kontexte festivalu KioSK (2010 – 2014)

Slovenskú nezávislú tanečnú tvorbu v poslednom období výrazne prezentuje mladý slovenský tanečník, choreograf a pedagóg Peter Šavel (1984), pôsobiaci predovšetkým v zahraničí. Je absolventom odboru Pedagogika moderného tanca Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave a prestížnej tanečnej školy P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios, Brusel, Belgicko). Svojimi tanečnými performanciami, prakticky nepretržite od roku 2010, podnetne prispieva k dramaturgickému obohateniu programovej náplne kultúrneho uzla Stanica Žilina-Záriečie v rámci rezidenčných pobytov, koprodukcí, workshopov, či prezentácií na festivale odvážneho diváka KioSK.

Peter Šavel sa na festivale predstavil v roku 2010 spolu so slovenským tanečníkom Stanom Dobákom s duetom *One for you, two for me*. Získali si žilinské publikum natoľko, že sa stali doslova maskotmi festivalu KioSK. O rok neskôr, po zrejmom úspechu, vzniklo na podnet dramaturgičky festivalu Martiny Filinovej ďalšie tanečné predstavenie Petra Šavela so Stanom Dobákom s názvom *Much to much or Once you go US, you can't go back* vyslovene pre tento festival.

Po týchto úvodných prezentáciách s mimoriadnou diváckou odozvou nasledovali neskôr hosťujúce rezidencie Petra Šavela s nemeckou režisérkou Juliane von Crailsheim v roku 2012 a ich spoločná tanečná performance *Could we f(lie) together* (2012) v koprodukcii so Stanicou Žilina-Záriečie.

Odvtedy Šavel v úzkej spolupráci s dramaturgickým tímom Stanice Žilina-Záriečie (Martina Filinová, Martin Krištof, Barbora Uriková) realizoval viacero dielní, „work demo“ prezentácií a tiež rezidenčných hosťovaní. Na ich podklade uskutočnil laboratórnu prípravu tanečného predstavenia s názvom *Shifts* (2013) v spolupráci so slovenským klaviristom Kamilom Mihalovom alebo najnovšie dielo s názvom *BAKKHEIA* (2014).¹

Čo majú tieto rozmanité tanečné predstavenia choreografa a tanečníka Petra Šavela spoločné? Sú to vo svojej podstate konštantné prístupy k tematike spolu so slobodným objavovaním pohybového vyjadrovacieho aparátu v choreografickom myslení tvorcu. Rád sa pohráva s témou, ktorú úpenlivo sleduje v materiáli vlastného telesného vyjadrovacieho rezervoáru. Často ho zaujíma civilná, fyzická prítomnosť v hľadaní a schválnom odtajovaní (ne)tanečnej skutočnosti sveta a reality. V tom tkvie jeho choreografická pozornosť a hlavne predstavivosť doslova dolovať z aktuálnej proveniencie ľudskej životnej skúsenosti

¹ Okrem toho sa v roku 2012 Šavel prezentoval na festivale nezávislého divadla a tanca KioSK aj s tanečnou performanciou *Much more than nothing* (ME-SA & Peter Šavel, Stano Dobák).

potenciálnu „tanečnosť“ s jej estetickými výrazovými rozmermi. Zvážda ho predovšetkým rôznofarebná emocionalita. Neraz ju „herecky“ naschvál pre-exponuje – slovom, vokálom, mimikou, gestikuláciou, ba až expresívnosťou zväčša parodického charakteru. K vymenovaným prejavom súvislo hľadá tanečný kontrast. Na jeho diela je možné nazerať ako na pohybové mini výskumy s telom, kinetikou, hudbou, svetlom, priestorom, samotným pohybom a hlavne významom tých pohybov.

V roku 2010, ešte čerství absolventi prestížnej bruselskej školy P.A.R.T.S., Šavel a Dobák prezentovali svoj autorský tanečný duet s názvom *One for you, Two for me* s jemno-ironickým nadhľadom a ľahkosťou. Skúmavým a tvorivým spôsobom v ňom sledovali hranice vzájomnej interakcie na prázdnom javisku v zmysle (ne)dopĺňania, (ne)tancovania, resp. vedomého dištancovania sa od neho. Dvaja tanečníci na scéne demonštrovali „tanec“ v jeho v brilantnej podobe, ale so schválnym scudzovaním prostredníctvom komentovania. Skúmali priamo na javisku, úroveň vlastných reakcií v rôznych spôsoboch reagovania na seba navzájom. Príťažlivo odtabuizovali proces tvorby, resp. priznali výsledok svojho tvorivého aktu.

Išlo o tanečnú potencialitu vo všednej (netanečnej) každodennej situácii, ktorá je pre mnohých choreografov nesmierne inšpiratívna a lákavá. Mala jednoznačne provokujúcu tendenciu a tvorila určitý kontrast, či paralelu k civilnej každodennosti. Práve na tomto zlúčení postavili Šavel a Dobák svoj tanečný duet, v ktorom prezentovali samých seba – a hravo v ňom varírovali rozličné vzťahové konfigurácie.

Ustavičným prerušovaním tanca a prízvukovaním civilnosti, každodennosti v pohybových vzorcoch, paradoxne objavovali univerzálnosť pohybového prejavu. Dvaja mimoriadne zohratí performerer oscilovali vo veľmi voľnej rovine výrazovosti medzi triviálnou prirodzenosťou a vysoko štylizovanou, estetickou tanečnou dôvtipnosťou.

Šavel a Dobák v ďalšej tanečnej performancii *Much to much or „Once you go US, you can't go back“* (2011) ešte dôraznejšie pracovali s priznaným rozkrývaním (ne)prípraveného tanečného tvaru performancie. Intenzívnejšie využili prvok náhody – ako variačný a motivický princíp – ako aj improvizáciu v rámci viac choreograficky fixovaných pasáží. Nepripravenosť predstavovala v istom zmysle pre oboch performerov výsadu: pevne na nej stávali výrazovú stránku a spôsob reakcie na partnera. Svorne vyťažili funkčný prínos improvizácie, ktorý je podľa choreografky a tanečnej pedagogičky Marty Polákovéj zaznamenávaný v dvoch rovinách: „...tanečník získava pohybové zručnosti a súčasne rozvíja svoje osobnostné kvality. Nadobudnuté zručnosti kvalitatívne rozvíjajú tanečníkov pohybový prejav a výraz a zároveň skúsenosti rozvíjajúce osobnostné kvality podporujú jeho intelektuálne a emocionálne dozrievanie – čo spätne obohacuje jeho umelecký výkon.“²

² POLÁKOVÁ, Marta. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava : Divadelný ústav 2010, s. 41. ISBN 978-80-89369-23-2.

Tanečná performancia s improvizáciou *Much to much or „Once you go US, you can't go back“* bola v rámci festivalu KioSK uvedená v podobe *work in progress* a popierala akúkoľvek ilúziu pevne tvarovaného, vybudovaného diela ako koherentného celku. Peter Šavel i Stano Dobák ju koncipovali ako voľne štruktúrovanú tanečnú improvizáciu s interakciou s divákmi a hneď v úvode sa priznali, že premiéra sa ešte len (z)rodí pred ich očami v pokusoch, ktoré budú nasledovať v rozvíjanom princípe slobodnej improvizácie. Všetko budilo zdanie nefixovanej koncepcie. Tanečnou stránkou však suverénne „prezradili“ svoju istotu v tejto vopred stanovenej voľnosti, kde si boli obaja silnou oporou a vzájomne sa dopĺňali (tak ako správne zohraté komické dvojice). Pohrávali sa s vysokým estetstvom baletných prvkov v kombináciách so súčasnými tanečnými technikami. Zámerne preexponovali výraz, ako napríklad v efektnom, rafinovane štylizovanom striptíze, ale ustriehli mieru, aby nešlo o bezbrehú recesiu. Sympatickým je fakt, že hoci sa usilovali byť vtípní, nekonvenční a nápadití, nerobili to za každú cenu.³

Ak sa dá súdiť podľa viacerých predstavení Petra Šavela, jeho prístup k tvorbe charakterizuje intertextualita, recesia a postmoderne ladená hravosť, tanec ako hybridná zmes koláží, útržkov, citácií a v neposlednom rade fragmentárnosť. Mohli by sme zhodne so slovenskou tanečnou publicistkou Majou Hriešik hovoriť o tekutom pôvabe znakovosti tela⁴ v Šavelových choreografiách ale najmä o zvýraznení procesu vznikania pohybu tu a teraz, v jeho najelementárnejšej podstate.

Rezidenčné pobyty a koprodukcie s kultúrnym uzlom Stanica Žilina-Záriečie

V tanečnej performancii *Could we f (lie) together?* spolu s režisérkou Juliane von Crailsheim (Bodytalker Ensemble, Belgicko) Šavel doslova vytvoril pohybovú štúdiu o univerzálnych možnostiach komunikácie prostredníctvom tela. Tvorcovia sa inšpirovali poviedkou Franza Kafku *Správa pre akadémiu*, v ktorej našli impulzy k samotnej pohybovej kreácii. Vznikla pohybová štúdia zložená z minucióznych detailov tanečníka, ktorá sa paradoxne odohrávala v osobitej monotónnosti. Do popredia sa dostali Šavelom neustále opakované „gestické vzorce“, striktné oddelenie každého pohybu, dokonca i gesta, mimiky. Vzápätí nasledovala kontrastná explózia veľmi trhaných pohybov. Tvorcovia obrátili týmto spôsobom pozornosť na prirodzenú polohu akýchsi pohybových (vrodených) „archetypov“ (opierali sa pritom o systém Body-Mind Centering). Tanečník stojaci pred mikrofónom tlmočil priam laboratórnym spôsobom nuansy vlastných skúmaných podnetov pohybového, resp. fyzicky expresívneho charakteru. Peter Šavel skúmal a detailne znázornil kinetické

³ Pozri viac BALLAY, Miroslav. 2011. Tanečná improvizácia na KioSK-u. In: *SALTO*. Bratislava : Roč. 9, 03/2011, s. 46-51. ISSN 1336-3182.

⁴ HRIEŠIK, Maja. *Telesnosť súčasného divadla. State o dramaturgii tela v súčasnom tanci a divadle*. Bratislava : N. M. CODE 2012, s. 46. ISBN 978-80-89484-01-0.

i verbálne spôsoby vyjadrenia. Ladila k tomu sterilne čistá, komorná scéna (biela plocha scény, pokrytá baletizolom, osvetlený zadný plán scény a za bielym plátnom vynímajúci sa mikrofón, do ktorého Peter Šavel artikuloval rôzne hlásky). Tanečník v tmavomodrých nohaviciach a veste akoby stelesňoval stiesnenosť, zviazanosť – možno až prehnajú snahu o formálnosť, čo dosahoval konvenčnou uhladenou chôdzou, distingvovanosťou, zdvorilými pohľadmi do publika – z ktorej sa potom postupne „vyzliekal“. Režisérka podčiarkla tieto premeny hudobným kontrastom – striedaním barokovej klasickej hudby, ticha a etnomuziky, ktorá podčiarkuje bezprostrednú životnú, ľudskú skúsenosť. Crailsheim spolu so Šavelom skúmali prioritne artikulačnú rovinu fyzického prejavu vo všeobecnosti. Predostreli dištinkciu medzi formálnou štandardnosťou a úprimnosťou autentických vrodenných stereotypov, t. j. toho čo je biologicky (inštinktívne vrodené) a čo je naučené. Divák prostredníctvom diela neustále uvažoval o zmysle skúmaného, nazhromaždeného pohybového materiálu, ako aj nad jeho estetickými parametrami. Rezonujúco v ňom doznievali hodnoty diela ako laboratória par excellence. Rozhodne je takýto typ predstavenia akademicky vážnou až racionálnou záležitosťou. Neraz sa v takomto prípade ozrejmuje do popredia demonštračná úroveň prezentovaných výskumných devíz tvorby ako takej. Význam predstavenia potom netkvie jedine v samotnej zážitkovosti, ale i z dobrodružstva objavovania myslenia a tanca (spolu s tvorcami v komunikačnom procese).

V roku 2013 Peter Šavel spolupracoval so slovenským klaviristom Kamilom Mihalovom na tvorivom experimente – dômyselnom i dôvtipnom spojení tanečníka a hudobného interpreta v predstavení s názvom *Shifts* (2013). Vzniklo na základe rezidenčného pobytu oboch umelcov v kultúrnom priestore Stanice Žilina – Záriečie. Spoločný mini výskum tanečníka a klaviristu sa ukázal byť obojstranne prospešný. Oboja tvorcovia prispeli k vzniku umnej kombinácie hudobnosti a tanečnosti či už v originálnom spôsobe syntézy, ale aj v okamihoch autonómnosti.

Autori konceptu demonštrovali previazanosť, keď v hracom teritóriu reagovali hudobne i pohybovo jeden na druhého. Nastolili rôzne kombinácie vzťahu hudby k pohybu – podoby ich závislosti jedného na druhom, ale aj určitého posunu vo výrazovosti hudobného pohybu (jeho potenciálna muzikalita pohybu a pohyb v hudbe napríklad aj v tichu) a naopak pohybu v hudbe (netradičnými konfiguráciami hry na piano klaviristu Kamila Mihalova, ktorý nielen interpretoval hudobné dielo J. S. Bacha, ale v určitom zmysle i „hral“, ba dokonca „exteriorizoval“ svoju hru i do priestoru (v jednom momente v absolútnom tichu imitoval hranie na klávesy, obsiahol priestor trhavým prstokladom i prežívajúcou mimikou ako performer).

Projekt *Shifts* je ukážkou prepojenia praxe a výskumu, je experimentálnym skúmaním tanečnej výrazovosti a toho, čo sa na javisku javí umelo napriek

tomu, že má pôvod v civilnom správaní, a toho, čo pôsobí naopak reálno-autenticky.⁵

Záver

Slovenský tanečník a choreograf Peter Šavel evidentne skúša implementovať do tanca istú zovšeobecnenú „skúsenosť“. Rovnako sa táto autentická skúsenosť tela, fyzického vnímania telom u neho transformuje do základnej modalít autorskej znakovosti.

Ide pritom v určitom zmysle aj proti stereotypom chápania súčasného tanca, chce inovovať moderný tanečný jazyk. Neraz pritom dospeje k rôznym hybridným formám, fragmentárnym zdanlivo neuceleným kompozíciám, či performatívnym akciám. Súvisí to s otváraním sa jeho jednotlivých predstavení k väčšej performatívnosti, prípadne syntetickejšej divadelnosti a integrácií viacerých druhov umenia, ako aj k autorskému rozptylu. Platforma súčasného nezávislého tanca mu to rozhodne dovoľuje. A je očividne otvorený tejto pluralite, zaujímajú ho komplexnosti rôznych autorských poetík tanca, ako tomu nasvedčujú jeho rezidencie a koprodukcie v rámci kultúrneho uzlu Stanica Žilina-Záriečie (v skúmanom období 2010 – 2014).

Literatúra

BALLAY, Miroslav. Súčasný tanec na festivale KIOSK. In: *SALTO*. Bratislava : R. 8, 03/2010, s. 78-83. ISSN 1336-3182.

BALLAY, Miroslav. Tanečná improvizácia na KioSK-u. In: *SALTO*. Bratislava : R. 9, 03/2011, s. 46-51. ISSN 1336-3182.

BALLAY, Miroslav. Festival nového slovenského divadla a tanca KioSK. In: *Vlna : časopis o súčasnom umení a kultúre*. Bratislava : R. 15, 55/2013, s. 78 – 82. ISSN 1335-5341.

HRIEŠIK, Maja. *Telesnosť súčasného divadla. State o dramaturgii tela v súčasnom tanci a divadle*. Bratislava : N. M. CODE 2012, 100 s. ISBN 978-80-89484-01-0.

POLÁKOVÁ, Marta. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava : Divadelný ústav 2010, 157 s. ISBN 978-80-89369-23-2.

⁵ Pozri viac BALLAY, Miroslav. Festival nového slovenského divadla a tanca KioSK. In: *Vlna : časopis o súčasnom umení a kultúre*. Bratislava : R. 15, 55/2013, s. 78 – 82. ISSN 1335-5341.

Možnosti využitia Labanových pohybových teórií v pohybovej príprave študentov Katedry spevu VŠMU

Magdaléna Čaprdoová

Abstrakt

Príspevok sa zaoberá pohybovou prípravou operných spevákov a možnosťami inovatívneho prístupu k výučbe operných spevákov cez aplikáciu Labanových pohybových teórií do vyučovacieho procesu. Charakterizuje doktorandský výskum autorky zameraný na rozpracovanie systému kreatívnych cvičení, ktoré rozvíjajú schopnosť operného speváka vnímať hlavné zložky pohybu.

Kľúčové slová

Rudolf Laban, Labanove pohybové teórie, opera, vokálny prejav, javiskový pohyb, pohybová príprava, pohybové výrazové prostriedky.

Úvod

Ako doktorandka 2. ročníka na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU sa venujem pohybovej príprave študentov Katedry spevu a pracujem v Opernom štúdiu na pohybových a choreografických kompozíciách. Téma mojej doktorandskej práce je zameraná na pohybové výrazové prostriedky v interpretačných výkonoch študentov Katedry spevu VŠMU. Vo svojom výskume sa zaoberám predovšetkým koordináciou pohybového a vokálneho prejavu.

Najdôležitejšie predpoklady a podmienky pre budúceho speváka sú „hudobný sluch“, „správna spevácka technika“, kde hlas znie ľahko, zdravo, voľne, artikulácia je zrozumiteľná, spevák má pri speve dobrý pocit, nerieši samotné technické zvládnutie skladby, ale venuje sa hlavne naplneniu jej vnútorného obsahu. Toto všetko musí v opernom predstavení ešte podčiarknuť prirodzeným, často choreograficky presne daným pohybom. Hoci pohybovú stránku uvádzam na poslednom mieste, vyžaduje si pri príprave speváka mnoho pozornosti, pretože berie na seba aj veľa pozornosti diváka. Pohyb (nielen spev) robí výkon operného speváka, ktorý je zároveň aj herec (nielen spevák), autentickým a pre diváka uveriteľným.

Praktické a teoretické východiská môjho doktorandského výskumu

Mám dlhoročné skúsenosti ako interpretka v hudobno-dramatickom divadle, konkrétne v muzikáloch Novej scény, kde som pôsobila v tanečnej zložke. Prešla som mnohými inscenáciami, pracovala som s rôznymi režisérmi a choreografmi. Zároveň som pôsobila aj v nezávislých zoskupeniach súčasného tancu. Moje skúsenosti s choreografkou, pedagogičkou a pohybovou analytičkou Martou Polákovou pri tvorbe predstavení *Hladká hrana* (2009), *Šoko* (2011) a *Horúčava* (2012), ma viedli k detailnejšiemu skúmaniu vzťahu pohybu a výrazu vychádzajúceho z hlbšieho poznania prirodzeného fungovania ľudského tela a jeho pohybových možností. Marta Poláková využíva pri choreografickej práci Labanovu analýzu pohybu, preto ma Labanove pohybové teórie zaujali. Umožňujú pracovať s pohybom komplexnejšie, nesústreďujú sa len na zvládnutie formy – krokov a póz, ale učia pohybu porozumieť z hľadiska vzájomného pôsobenia základných zložiek pohybu (telo, priestor, čas a sila). Svoje skúsenosti, obohatené o teoretické poznatky, ktoré som priebežne získavala, som začala aplikovať do vyučovacieho procesu. Zistila som, že mi pomáhajú zefektívniť pohybovú prípravu operných spevákov a vystať cvičenia, ktoré napomáhajú uvoľniť prebytočné napätie v tele, čo následne pomáha zlepšovať koordináciu pohybového a vokálneho prejavu. Rozvoj uvedomenia pohybu a porozumenie jeho funkčnej podstaty pomáha spevákom kinesteticky precítiť pohyb a pochopiť (a aj si zapamätať) nielen jeho vonkajšiu formu, ale aj vnútorný zmysel. Toto zvnútornenie následne výrazne mení kvalitu a expresivitu ich pohybového prejavu.

Pohybová príprava operného speváka dnes

Opera je hudobno-dramatický žáner, v ktorom sa celý príbeh vyjadruje spevom za sprievodu orchestra a často je doplnený baletom. Operný spevák by mal byť po stránke hlasovej a pohybovej techniky vybavený tak, aby mohol dokonale tlmočiť predstavy a zámer režiséra. Operné postavy existujú v hudobnej sfére, hudba je živé prostredie ich scénického života. V opere je hlavnou osou hudba, avšak opernú inscenáciu tvoria aj ďalšie zložky (literárna, herecká, výtvarná a tanečná), s ktorými musí operný spevák pracovať. Psychika operného speváka je v priebehu predstavenia zaťažená množstvom úloh, ako napríklad presnou interpretáciou partov, rytmom mizanscén, sledovaním dirigenta, partnera, javiskovým pohybom. Ak je operný spevák dobre pohybovo pripravený, dokáže lepšie deliť pozornosť a energiu na kvalitu spevu, sledovanie dirigenta, pohybový výraz a mnoho ďalších aspektov jeho umeleckého výkonu.

Operný spevák nemôže obmedziť svoju pozornosť len na tie časti svojej role, v ktorých spieva, musí byť schopný pochopiť komplexnosť diela cez interakciu všetkých zložiek opery. Musí na scéne spievať nielen hlasom, ale celým telom, celou svojou bytosťou, bez prebytočného napätia v tele a samotnom výraze. Musí poznať dramatickú situáciu, z ktorej jeho spev vychádza, musí vedieť,

prečo spieva a prečo mlčí. Aj mlčanie je akcia a spevák si musí prisvojovať nielen tóny, ale aj pauzy, ktoré tiež patria k speváckemu prejavu. Musí byť schopný využiť celú škálu pohybovo-výrazových prostriedkov, pretože každá postava má v predstavení svoju typickú chôdzu, držanie tela, pohybové správanie, charakterotvorné gesto, ktoré musí byť „vyhrané“ tak, ako spevácky part musí byť „vyspievaný“. Tento psychofyzický život javiskovej postavy sa pravdaže rodí vždy v závislosti na hudobno-dramatickom tvare operného diela.¹

V dnešnej dobe sa kladú stále vyššie nároky na operných spevákov, vyžaduje sa živší, flexibilnejší prejav ako kedysi. Mali by byť pripravení a schopní zvládnuť a porozumieť akejkolvek požiadavke režiséra a choreografa. Napríklad režiséri ako Robert Wilson či Robert Carson, kanadský operný režisér, vyžadujú od spevákov pomerne zložitý a veľmi presne aranžovaný pohyb na javisku.

Možnosti inovatívneho prístupu k výučbe operných spevákov

Cieľom môjho doktorandského výskumu je vypracovať systém cvičení pohybovej prípravy na hodinách javiskového pohybu, ktorý obsiahne všetky nevyhnutné zručnosti a schopnosti, ktoré operný spevák musí zvládnuť, aby bol dobre pripravený na dnešnú prax. Venujem sa rozpracovaniu systému kreatívnych cvičení, ktoré rozvíjajú schopnosť operných spevákov vnímať jednotlivu a následne aj komplexne štyri elementy (zložky) pohybu: telo, priestor, čas a silu. Sústreďujem sa aj na rozvoj ich schopnosti komunikovať v pohybe s partnerom a v skupine.

- **Práca s telom.** Pri rozvoji vnímania je dôležité uvedomenie si vlastného tela, vedieť ho efektívne a funkčne využiť, viac pracovať so svalovou aktivitou, dosiahnuť pri vokálnom prejave civilný pohyb, minimalizovať prebytočné napätie, neskracovať, predlžovať a zväčšovať rozsah pohybu v choreografiách, naučiť sa pracovať s kvalitou pohybu.
- **Práca s priestorom.** Pri vnímaní priestoru u študentov je dôležitá orientácia, jasné nasmerovanie pohybu, jasná zmena v priestore, vnútorná dôvera v to, čo idem spraviť, jasný smer pri presunoch na javisku, jasné dráhy v priestore. Snažím sa, aby pri naštudovaní diela na javiskových skúškach vedeli samostatne pracovať so scénou na javisku, neupriamovali pozornosť len na vokálny prejav a na dirigenta, ale zároveň dokázali viac cítiť skupinu v choreografických zmenách.
- **Práca s časom.** Pri práci s časom je dôležitý správny temporytmus v tele a v akcii, vo výraze a v konaní, vedieť správne a načas nastúpiť na spev, nevypadávať z kontextu a z diania na javisku. Udržať napätie a charakter postavy počas celého výstupu.

¹ ČECHOVÁ, Libuše a HERRMANNOVÁ, Eva: *Úvahy o opeře*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1989, s. 107

- **Kreativita.** Motivovať ich k ponúkaniu nápadov, k väčšiemu nasadeniu pri práci, vybudovať dôveru voči pedagógom. V súčasnosti sa uprednostňuje väčšia tvorivá angažovanosť študentov, čo však znamená, že im v rámci vyučovania treba dať základné tvorivé nástroje a samotná forma vyučovania musí byť založená na tvorivosti, aby motivovala študentov ku kreativitě. Umenie je hra, ako elementárna funkcia ľudského života, slobodný impulz a nielen suché drilovanie remesla.

Využitie pojmov a terminológie

Pri svojej práci s opernými spevákmi sa snažím používať aj novú terminológiu, ktorá vychádza z Labanových pohybových teórií. Zistila som, že to má dvojaký efekt. Ako pedagóg v rámci vyučovania dokážem presnejšie nasmerovať svoju pripomienku, presnejšie pomenovať, na ktorý aspekt pohybu chcem upriamiť pozornosť. Na druhej strane to pomáha spevákom lepšie sa orientovať v tom, čo od nich žiadam. Komunikácia medzi mnou a študentmi sa zlepšuje, čo má pozitívny efekt na ich psychickú vyrovnanosť na hodinách a samozrejme na ich výkon. Túto skutočnosť považujem za veľmi dôležitú práve z hľadiska toho, že pohybové schopnosti operných spevákov sú na rôznorodej úrovni a psychologický aspekt motivácie je u nich veľmi dôležitý. Zameranie pozornosti na aspekty pohybu pomáha odľahčiť tlak na zvládnutie formy pohybu. Estetika formy pohybu je samozrejme stále dôležitá, ale spôsob, ako ju u operných spevákov dosiahnuť, smeruje cez podporu prirodzenosti, zvnútornenia pohybu a porozumenia jeho podstaty. Je to zdĺhavejšia cesta, ale podľa môjho názoru prináša zaujímavejšie výsledky.

Záver

Pri výučbe javiskového pohybu operných spevákov, ale aj na skúškach operného štúdia, kde mám možnosť v choreografiách rozvíjať aj tanečný prejav študentov, skúmam problematiku, ako efektívne prepájať funkčný pohyb tela s vokálnym prejavom. Výsledky môjho dvojročného praktického výskumu zatiaľ vidím hlavne v tom, že sa mi podarilo študentov motivovať a presvedčiť ich o potrebe hlbšie porozumieť svojmu telu a precítiť ho zvnútra. Postupne začali chápať skutočnosť, že od prvého kroku na javisko si musia byť vedomí svojho tela, kde sú v priestore, v akom čase a s akým nasadením sily začínajú svoj part. Divák totiž vníma postavu, ktorú stelesňujú, cez ich vlastné telo oveľa skôr, ako začnú spievať. Presvedčila ich najmä ich vlastná skúsenosť, že vedomá práca s telom im pomáha lepšie koordinovať pohyb s vokálnym prejavom.

Literatúra

POLÁKOVÁ, Marta: 2010. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010. 165s. ISBN 978-80-89369-23-2.

ČECHOVÁ, Libuše – HERMANNOVÁ, Eva: 1989. *Úvahy o opeře*. Praha : Státní pedagogická nakladatelství, 1898. 125 s.

NEWLOWE, Jean – DALBY, John: 2004. *Laban for all*. Great Britain : Nick Hern Books Limited , 2004. 255s. ISBN 978-1-85459-725-0

Význam pohybového systému Pilates pre tanečné vzdelávanie

Andrea Sennaro

Abstrakt

Cieľom príspevku je poukázať na dôležitosť tanečno-pohybovej prípravy a prehodnotenie jej možností a cieľov tak, aby viedla k výchove zdravého, pohybovo zdatného žiaka pripraveného zvládať podmienky vzdelania, ktoré mu kladie taká náročná technika, akou je technika klasického tanca. Pohybový systém Pilates sa venuje aktívnej svalovej práci na stabilizácii trupu a panvy, zameriava sa na rozvoj flexibility kĺbových spojení a rozvíja schopnosti vedome izolovať pohyb jednotlivých častí tela. Pri budovaní svalstva vypracováva dlhé štíhle svaly, čo je z estetického i funkčného hľadiska najvhodnejší spôsob aktivácie svalov pre tanečníka v technike klasického tanca.

Kľúčové slová

Pohybový systém Pilates, tanečné vzdelávanie, práca svalov, silné centrum, dýchanie.

Úvod

V dnešnom svete sú na tanečníkov kladené stále väčšie nároky na technickú zdatnosť a flexibilitu, čo vedie tanečníkov k práci za hranicami svojich prirodzených možností a tým k zvýšenej úrazovosti a tiež k skoršiemu opotrebovaniu organizmu. Najčastejšie sa stretávame s poškodením kĺbových spojení – či už jednotlivých stavcov chrbtice, bedrových kĺbov, kolenných kĺbov – čo úzko súvisí s nesprávnym postavením a držaním tela, prípadne zranením. Ďalšou z možností ovplyvňujúcich a obmedzujúcich kariéru tanečníkov je rýchly návrat do tréningového procesu po zranení, bez dodržania dostatočného rekonvalescenčného obdobia a prekonávaním nedoliečených zranení, kde je bolesť kompenzovaná zapájaním pomocných svalov, ktorých posilnenie môže spôsobiť svalovú disbalanciu. Keďže je rozpracovaných veľa pohybových systémov a terapeutických metód, je na odbornosti pedagóga zvoliť ten konkrétny,

ktorý bude vhodne podporovať a dopĺňať vedomosti a schopnosti, ktoré chce žiakovi odovzdať. Pohybový systém Pilates som si zvolila preto, lebo sa v mnohých svojich princípoch zhoduje s potrebami tanečníka klasického tanca. Je odborne a metodicky rozpracovaný, rešpektuje anatomické a kineziologické zákonitosti a jeho jediným cieľom je zdravé a funkčné ľudské telo. Zaoberá sa správnym postavením a držaním tela a uvedomelým nastavením jeho jednotlivých segmentov v rôznych cvičebných polohách od ľahu na podložke až po stoj. Okrem toho kladie dôraz na kvalitu prevedenia pohybu, venuje sa dýchaniu pri pohybe, pojednáva o spôsobe práce svalov a jeho podstatou je presnosť, uvedomelosť a kontrola.

Pohybový systém Pilates a jeho základné princípy

Elegancia, plasticosť, štíhle svaly, plynosť pohybov – synonymá, ktoré výstižne označujú tanečníka klasického tanca. K dosiahnutiu technických a estetických kritérií, ktoré si technika klasického tanca vyžaduje je dôležité disponovať vrodenným "talentom", ktorý sa prejavuje zvýšenými možnosťami ohybu a ohybovej vôle v kĺbových spojeniach. Takáto danosť patrí medzi ukazovatele, ktoré sa v tanečnej odbornej terminológii nazývajú fyzickými dispozíciami a svedčia o vhodnosti adepta na štúdium tanca na profesionálnej úrovni. Takýto talent však so sebou nesie aj negatívne stránky. Mäkké štruktúry organizmu sú namáhané a neustále nútené spevňovať vôľu kĺbových spojení. Aby ich práca bola adekvátne a ekonomická pri dosahovaní výsledkov v technike klasického tanca, mal by každý začínajúci tanečník prejsť vhodnou tanečno-pohybovou prípravou.

Pilatesov pohybový systém je zostavený z cvičení a cvičebných sekvencií, ktoré aby splnili svoj konkrétny cieľ, vyžadujú kontrolovanú precíznu prácu v maximálnej koncentrácii cvičiaceho. Pilatesov pohybový systém uvádza šesť základných princípov, ktoré pojednávajú o podstate a kvalite vykonávania jednotlivých pohybov a sú základom všetkých jeho cvičení: Plynulosť pohybov (Flowing Movements), Koncentrácia (Concentration), Presnosť (Precision of movement), Kontrola (Control), Stred tela - centrum (Centring), Dýchanie (Breathing).

V mojom príspevku by som sa rada zamerala na objasnenie štyroch základných aspektov pohybového systému Pilates, ktoré môžu kladne vplyvať na chápanie práce tela a pomáhať tak pri výchove začínajúcich tanečníkov klasického tanca.

1. **Nastavenie osového orgánu** – aspekty vývojovej kineziológie v pohybovom systéme Pilates
2. **Práca svalov** – využívanie auxotonickéj kontrakcie
3. **Silné centrum** – centrálny pletenec
4. **Dýchanie** – ako súčasť stabilizácie tela

Pilatesove cvičenia sú koncipované tak, aby v prvom rade pomáhali upraviť správne postavenie a držanie tela a následne posilnili svaly v oblasti trupu a panvy, čo vedie k flexibilnejšiemu a slobodnejšiemu pohybu jednotlivých pohybových segmentov ľudského tela bez poškodzovania kĺbových spojení. K dosiahnutiu takéhoto cieľa je potrebné naplno zapojiť myseľ a vedomie. Vedome vykonávaný a korigovaný pohyb počas jednotlivých cvičení pohybového systému Pilates sa neskôr stane automatickým, čo kladne ovplyvní nielen získavanie kvalitnejších schopností v tanečných technikách, ale zlepšenie vnesie aj do pohybov každodenného života. Pri cvičení v správnom postavení a držaní tela zostávajú kĺby a mäkké tkanivá vo svojich prirodzených neutrálnych zónach, čím predchádzame ich možnému poškodzovaniu.

Pilates nie je o intenzite cvičení, ale o schopnosti vykonávať pohyb kvalitne, aktiváciou adekvátnych svalov, či svalových skupín v optimálnych pohybových reťazeniach pri optimálnom postavení a držaní tela. Len správny a uvedomelý prístup k cvičeniam pohybového systému Pilates zabezpečuje zdravé a efektívne výsledky. V úvodných hodinách cvičenia spôsobom pohybového systému Pilates sa kladie dôraz na správne nastavenie trupu a panvy v rôznych polohách tela od ľahu až po stoj. Cvičenia sú koncipované jednoducho, aby vedomie cvičiaceho mohlo byť v plnej miere zamerané na precíznu prácu svalov v správnom nastavení jednotlivých segmentov tela. Priamo úmerne s postupným zdokonaľovaním sa v ovládaní svojho tela stúpa aj náročnosť cvičení. Cvičenia sa obohacujú o koordinačne náročné prvky napríklad pri cvičeniach na zemi – zdvih končatín alebo hlavy od podlahy, prácu s pomôckami a zariadeniami pohybového systému Pilates – lopta, bosu, kruh, valec atď. Cieľom pridávania prvkov náročných na koordináciu a pomôcok narúšajúcich rovnováhu je vyburcovať hĺbkový stabilizačný systém a porušiť jeho schému doteraz fixovaných pohybových vzorcov a posilniť svaly hlbokého stabilizačného systému v správnom nastavení jednotlivých segmentov tela. Cvičenia sa vykonávajú len v niekoľkých opakovaníach (záleží od konkrétnych cvičení), pretože ide o kvalitu prevedenia každého jedného pohybu Pilatesovho pohybového slovníka.

Nastavenie osového orgánu

Postavenie a držanie tela je individuálne pričom fyziologické deficity vedú k deficitom anatomickým. Aj preto Pilates Medical zapája do svojho systému prvky vývojovej kineziológie.

Aspekty vývojovej kineziológie v systéme Pilates Medical:

- nastavenie osového orgánu – adekvátne nastavenie chrbtice
- nastavenie panvy – sklon panvy vo vzťahu k chrbtici
- nastavenie pletenca hornej končatiny – uloženie lopatiek a ramien
- vektor aktivácie svalu – uvedomelá aktivácia svalov podľa ich významu

- hlboký stabilizačný systém trupu – jeho aktivácia a posilnenie

Práca svalov

Každý sval je neustále v stave určitého napätia. Vyšší svalový tonus majú svaly, ktoré zabezpečujú vzpriamené postavenie a držanie tela. Pri vyššom napätí sa tieto svaly skracujú a obmedzujú tak rozsah pohybov. Naproti tomu, ak je sval málo zaťažovaný, znižuje svoj objem a atrofuje. Stav, keď určité svalové skupiny sú skrátene a iné oslabené sa nazýva svalová nerovnováha (dysbalancia). Pohybový systém Pilates sa zaoberá odhaľovaním takýchto zmien a ich nápravou. Pre posilnenie svalov využíva prácu v auxotonickej kontrakcii takzvanej námahe v ťahu.

Cieľom cvičení je dosiahnuť rovnováhu medzi svalovým napätím a svalovým uvoľnením. Správne vyvážená práca svalov umožňuje lepšiu kvalitu pohybu a ekonomickejšie hospodárenie s energiou. K dosahovaniu takéhoto cieľa využíva Pohybový systém Pilates takzvanú auxotonickú kontrakciu. Auxotonická kontrakcia je svalová činnosť, pri ktorej sa dĺžka svalu mení a súčasne sa stupňuje napätie na maximum. Takáto činnosť sa najviac približuje prirodzenej práci svalov. Auxotonická aktivácia svalov sa cvičí v úplnej kontrakcii s úplným natiahnutím. Využívaním takejto svalovej aktivácie telo nadobudne štíhle dlhé svaly, pretože pribudne mäsitá časť na úkor šlachovej časti svalu.

Silné centrum

Jedným z najdôležitejších momentov práce v pohybovom systéme Pilates je uvedomenie si takzvaného silného centra, ktoré môže byť známe tiež pod pojmami (aktívny centrálny pletenec, powerhouse, centering, core stability). Centrálny pletenec sa dá voľne preložiť ako podstata, jadro stability a nachádza sa v priestore ohraničenom brušnou stenou, panvou, spodnou časťou chrbta a bránicou. Aktivácia svalov v tejto oblasti poskytuje oporu chrbtici a panve z vnútornej prednej strany tela.

Centrálny pletenec sa aktivuje pri každom pohybe. Aktivácia sa väčšinou udeje podvedome v spojení so zmenou vzorca dýchania. Jeho súčinnosť je základom zotrvania v priamom vertikálnom postavení, ako aj pri každom pohybe. Dôsledkom nedostatočne aktívneho centrálného pletenca môže byť bolesť v spodnej časti chrbta alebo chabé postavenie a držanie tela. Bez aktívneho centrálného pletenca nemá spodná časť chrbta požadovanú oporu, čím môže byť vystavovaná nebezpečenstvu úrazu.

K aktívnemu využívaniu centrálného pletenca patrí uvedomelé nastavenie chrbtice, konkrétne zameranie sa na jej driekovú časť, čo ovplyvňuje sklon panvy. Hovoríme o neutrálnom nastavení panvy. Neutrálna panva je anatomicky zhodná s polohou, kde sú predné a zadné panvové výbežky v jednej

línii. Pri takomto postavení panvy je drieková chrbtica predĺžená a len mierne zaoblená.

Nestabilita driekovej časti chrbtice v dôsledku slabého centrálného pletenca môže byť zdrojom funkčných blokáď, svalových spazmov, porúch platničiek a najrôznejších bolestí v oblasti chrbta a krížov.

Joseph Pilates postavil svoje myslenie na vlastných pohybových skúsenostiach a vedecky nepodloženej intuícii. Jeho prínos je najmä v propagovaní pohybu ako zdravého životného štýlu a tiež v poznaní práce silného centra s využitím dychu. Až v roku 1987, dvadsať rokov po Pilatesovej smrti, austrálsky profesor Nikolai Bogduk popísal spôsob, akým za určitých okolností spolupracujú hlboké svaly brucha a chrbtice ako funkčná jednotka za účelom stabilizácie trupu. Upozornil na zvláštnu aktiváciu hlbokého priečneho svalu brucha, malej časti vnútorných šikmých svalov brucha, hrudníkovo-driekovej pokrývky a rozoklaných svalov chrbtice pri pohybe.

Dýchanie

Dýchanie je schopnosť, a preto musí byť koordinácia dýchania s cvičením neustále precvičovaná. Joseph Pilates vo svojich začiatkoch zdôrazňoval v cvičeniach aktívny nádych a výdych s myšlienkou potreby prečistiť pľúca, preto precvičovanie dýchania bolo zakomponované do všetkých jeho cvičení. Bol to však len intuitívne zaradený prvok v rámci zostavy cvikov. Dnes už však vieme objasniť spojitosť medzi dýchaním a stabilizáciou trupu.

Pohybový systém Pilates využíva takzvaný laterokostálny spôsob dýchania do spodnej časti hrudníka pre dostatočnú podporu driekovej časti chrbtice spojenú s aktívnou prácou svalov brušnej steny. Dýchanie v pohybovom systéme Pilates je tiež popisované ako posterior – laterálne dýchanie. Pri výdychu sa aktivujú hlboké abdominálne svaly a svaly panvového dna, ktoré zostávajú aktívne aj počas nádychu. Posterior-laterálne dýchanie je spôsob dýchania, ktorý umožňuje expanzia hrudníka. Pre naučenie a osvojenie takéhoto konceptu dýchania je dôležité v prvom rade sa naučiť prirodzene expandovať a uvoľňovať hrudník.

Spôsob, zapojenie a vhodné využitie dýchania je v cvičeniach pohybového systému detailne prepracovaný a vzhľadom na aktiváciu hlbokého stabilizačného systému, tiež vhodný pre aplikovanie tak do rôznych športových odvetví, ako aj tanca či dokonca každodenného života v zdravom štýle.

Možné všeobecné nedostatky a obmedzenia v procese dýchania, ktoré majú negatívny vplyv na postavenie a držanie tela:

Prevaha dýchania do hornej časti trupu:

- dominancia pomocných respiračných svalov
- nadmerné dvíhanie horných rebier

- strata prirodzeného nastavenia hlavy (predsun hlavy)
- prehĺbená hrudná kyfóza
- svalová nerovnováha, ktorú spôsobuje pohyb ramenných pletencov vo vertikálnej rovine

Nedostatočné laterokostálne dýchanie:

- obmedzené rozpínanie hrudného koša v laterálnej rovine

Prevaha dýchania do brušnej dutiny:

- vedie k prílišnej aktivácii povrchových brušných svalov

Nesprávne pohybové vzorce:

- zmeny v pohybových vzorcoch môžu viesť k vytvoreniu hrudno-driekovej flexie spôsobenej prílišnou aktivitou vonkajších šikmých svalov a priameho svalu brucha

Svalovo – kostrové problémy:

- príliš vyvinutý vzpriamovač chrbtice v hrudno-driekovej oblasti
- obmedzená pohyblivosť v hrudno-driekovej oblasti
- obmedzené bránicové dýchanie

V práci spôsobom pohybového systému Pilates vidíme psychofyzickú prípravu, ktorá zohľadňuje všetky spomínané možnosti a snaží sa ich identifikovať, pracovať s nimi a pozitívne ich ovplyvňovať. Aj preto je narastajúca tendencia zapájať cvičenie spôsobom pohybového systému Pilates do svojich učebných osnov a síce tanečno-pohybovej prípravy žiakov v tanečných školách po celom svete. Vedie ich k tomu snaha o výchovu profesionálnych tanečníkov, u ktorých uvedomelý pohľad na prácu a zdravie svojho tela vedie k dosahovaniu požadovaných kvalitatívne hodnotných výsledkov a tým im pomáha dlhšie sa venovať svojej práci.

Záver

Výhoda cvičení pohybového systému Pilates je jeho veľká flexibilita. Podstatou cvičení sú jeho princípy, ktoré sú založené na súčasných vedeckých poznatkoch z anatómie a fyziológie. Venuje sa pohybu ako takému, bez potreby spĺňať akékoľvek estetické či duchovné požiadavky. Aj preto je možné využiť ho v prospech akejkoľvek pohybovej tanečnej techniky, či športu. Pochopenie pohybu vedie k zdravému pohybu a jeho technicky čistému a kvalitnému prevedeniu.

Literatúra

BINOVSKÝ, Alexander. *Funkčná anatómia pohybového systému*. Bratislava : FTVŠ UK, 2003. ISBN 80-223-1380-7

THOMPSON, Clem – FLOYD, R. T.. *Manual of Structural Kinesiology*. New York : Mc.Graw-Hill, 2004. ISBN 0-07-255891-1

CLIPPINGER, Karen. *Dance Anatomy and Kinesiology*. Champaign : Human Kinetics, 2007. ISBN-10: 0-88011-531-9

KLENKOVÁ, Monika – KAZIMÍR, Július. *Bolesti v krížoch a Pilates Medical*. Bratislava : Slovart, 2010. ISBN 978-80-556-0185-4

KLENKOVÁ, Monika – KAZIMÍR, Július. *Lady Pilates*. Bratislava : Ikar, 2005. ISBN 80-551-0954-0

ROBINSON, Lynne – BRADSHAW, Lisa – GARDNER, Nathan. *The Pilates Bible*. London : Kyle Cathie Limited, 2009. ISBN 978-1-85626880-6

PATERSON, Jane. *Teaching Pilates for postural faults, illness and injury*. Philadelphia : Elsevier Limited, 2009. ISBN 978-0-7506-5647-4

THOMASEN, Eivind – RIST, Rachel-Anne. *Anatomy and Kinesiology for Ballet Teachers*. London : Dance books Limited, 1996. ISBN 1-85273-048-X

Učebné texty

KOCIOVÁ, Kamila. *Kineziológia a patokineziológia*. Prešov, 2008.

Základná umelecká škola a jej postavenie vo vzdelávacom systéme Slovenskej republiky

Eva Ohradanová

Abstrakt

Príspevok pojednáva o základných umeleckých školách ako najširšej základni pre ostatné stupne umeleckého vzdelávania. Paradoxne práve ZUŠ majú v školskom systéme dlhodobo najohrozujúcejšie postavenie, spôsobené predovšetkým meniacim sa právnym prostredím, zvyšovaním počtu ZUŠ v poslednom desaťročí, či zlým systémom financovania. Autorka sa snaží poukázať na najzávažnejšie fakty ohrozujúce postavenie ZUŠ v školskom systéme, vyzývajúc ostatné stupne umeleckého vzdelávania k väčšej podpore a vzájomnej prepojenosti.

Kľúčové slová

Základná umelecká škola, umelecké školstvo, financovanie prostredníctvom samospráv.

Úvod

Školský systém v Slovenskej republike tvoria tri základné stupne škôl - primárny, sekundárny a terciárny - ktoré na seba kontinuálne nadväzujú. Tanečné umenie má v systéme umeleckého školstva zastúpenie vo všetkých jeho stupňoch.¹ Absolventi ZUŠ môžu v štúdiu pokračovať na konzervatóriu, a to buď v osemročnom vzdelávacom cykle po absolvovaní 5. ročníka alebo v šesťročnom vzdelávacom cykle po absolvovaní 9. ročníka základnej školy. Absolventi konzervatória môžu svoje umelecké vzdelanie ďalej rozvíjať na VŠMU.

Tento kontinuálny systém už dlhé roky dokazuje svoju opodstatnenosť a využitie v umeleckej profesionálnej štruktúre. Všetky články umeleckého vzdelávania sú na sebe istým spôsobom závislé a mali by sa navzájom podporovať.

¹ Na primárnom a nižšom sekundárnom stupni (ISCED 1B a ISCED 2B) ho zabezpečujú základné umelecké školy. Vyššie sekundárne vzdelanie (ISCED 3) a prvý stupeň terciárneho vzdelania (ISCED 5B) poskytujú konzervatória, na ktoré nadväzuje Vysoká škola múzických umení poskytujúca prvý a druhý stupeň terciárneho vzdelania (ISCED 5A a ISCED 6).

Najširšiu základňu predstavujú základné umelecké školy. Sú nielen odrazovým mostíkom niektorých jedincov k budúcej profesii, no ich najväčší význam spočíva v tom, že zohrávajú podstatnú úlohu pri estetizácii a kultivácii veľkej časti populácie. Z kvantitatívneho hľadiska vychovávajú predovšetkým kultúrne vzdelaných divákov a spotrebiteľov profesionálneho umenia, keďže len malé percento absolventov ZUŠ pokračuje v štúdiu na vyšších stupňoch umeleckého vzdelávania.

Rozhodujúca je teda umelecko-výchovná funkcia ZUŠ, keďže väčšinové percento ich absolventov tvorí divácku základňu pre malé percento profesionálnych umelcov. Z tohto pohľadu je opodstatnenosť ZUŠ pre profesionálnych umelcov nenahraditeľná. Napriek tomu základné umelecké školy už dlhodobo bojujú za svoje pevné postavenie v školskom systéme. Na rozdiel od základných a stredných škôl, pohybujú sa neustále na hranici potrebnosti, či nepotrebnosti. Ich miesto vo vzdelávacom systéme je stále neisté a nestabilné. Ohrozujú ho meniace sa politické a právne podmienky, nárast počtu ZUŠ v poslednom desaťročí, finančné napojenie na mestá a obce a v neposlednom rade i slabá podpora zo strany ostatných stupňov umeleckého vzdelávania a odbornej tanečnej verejnosti.

ZUŠ – škola alebo školské zariadenie?

Prvý školský zákon vydaný po druhej svetovej vojne pod č. 95/1948 Zb. o základní úpravě *jednotného* školství vo svojom znení riešil len všeobecné vzdelávanie občanov. Umelecké vzdelávanie v tom čase mohlo prebiehať len na báze súkromného vyučovania, čo potvrdzuje zákon č. 196/1949 Zb. o súkromnom vyučovaní v odbore umenia. Takto nastavené umelecké vzdelávanie zotrvalo až do roku 1953, keď sa v zákone č. 31/1953 Zb. o školskej sústave a vzdelávaní učiteľov (školský zákon) v § 14 objavuje prvýkrát pojem “mimoškolské výchovné zariadenia”. Tie sa zriaďujú za účelom doplnenia školskej výchovy, v záujme zdravotnej a sociálnej starostlivosti o školskú mládež. Medzi tieto zariadenia patria okrem iného aj družiny mládeže, pionierske domy, detské domovy a iné mimoškolské výchovné zariadenia. Zákon síce nehovorí o umeleckom vzdelávaní, prvýkrát v povojnovej histórii však rieši mimoškolské aktivity žiakov.

Zásadný obrat nastal až v roku 1960, keď sa do školského zákona prvýkrát dostávajú ľudové školy umenia ako samostatné ustanovizne poskytujúce záujmové štúdium umenia. Dikcia zákona č. 186/1960 Zb. o sústave výchovy a vzdelávania (školský zákon) hovorí, že školy a výchovné zariadenia tvoria jednotnú školskú sústavu, v ktorej jednotlivé stupne a druhy škôl na seba organicky nadväzujú, a ktorá umožňuje získať i najvyššie vzdelanie. V tejto sústave sa umožňuje mládeži navštevujúcej školy a pracujúcim popri zamestnaní navštevovať záujmové štúdium umenia a jazykov v ľudových školách umenia a v ľudových školách jazykov. Ľudové školy umenia, ako predchodkyne základných umeleckých škôl, tento zákon zaraďuje do jednotnej školskej sústavy,

čím im priznáva dôležité postavenie medzi školami. Školský systém takto fungoval nasledujúcich 18 rokov, kým nevstúpil do platnosti zákon č. 76/1978 Zb. o školských zariadeniach, ktorý ruší ustanovenia školského zákona a ľudové školy umenia preraduje zo systému škôl medzi školské zariadenia. Aj preto sa umelecké školstvo vôbec nespomína v novom školskom zákone o sústave základných a stredných škôl z roku 1984, ktorý pod č. 29/1984 Zb. ostal platný až do poslednej reformy v roku 2008. Ide teda o najdlhšie platný školský zákon, ktorý platil tak pred Nežnou revolúciou, ako aj po nej. Počas tohto dlhého obdobia však prešiel mnohými novelizáciami, z ktorých dve majú zásadný význam pre postavenie umeleckého školstva. Novela č. 171/1990 Zb. v § 6a definuje základnú umeleckú školu a v § 2 ju zaraďuje do sústavy základných a stredných škôl. Po 11 rokoch medzi školskými zariadeniami, sa dostali základné umelecké školy opäť medzi školy. Dlho to však netrvalo, keďže už v septembri 1994 vstúpila do platnosti novela školského zákona č. 230/1994 Z. z., ktorá vypúšťa základnú umeleckú školu zo sústavy základných a stredných škôl a veľmi fiškálny pre ňu vytvára samostatný paragraf č. 33a s názvom "školy pre záujmové vzdelávanie". Vzniká tak akési schizofrenické postavenie ZUŠ medzi školami a školskými zariadeniami zároveň. A tak je to, žiaľ, až dodnes. ZUŠ majú postavenie "niekde v strede", sú akýmsi zákonným hybridom "ani ryba, ani rak".

Vzájomné postavenie škôl jednotlivých stupňov

Logická následnosť všetkých stupňov tanečného vzdelávania má byť zárukou opodstatnenosti všetkých druhov umeleckých škôl. Je však nutné podotknúť, že práve v tanečnom umení si školy v jednotlivých stupňoch svoje postavenie ohrozujú. Kým v hudobnom umení je nemysliteľné prijatie na konzervatórium bez predchádzajúceho absolvovania ZUŠ, v tanečnom umení sa študentom konzervatória môže stať ktokoľvek, ak preukáže dostatočné telesné dispozície. Rovnako sa študentmi VŠMU v tanečnom umení stávajú aj absolventi gymnázií, či dokonca stredných odborných škôl, bez podmienky absolvovania konzervatória. V období, keď sa v spoločenskom rebríčku umenie dostáva na posledné priečky, je táto situácia ohrozujúca. Umelecké školy si v tanečnom umení navzájom "podkopávajú nohy" a reálne hrozí, že z finančných dôvodov bude niektorý z článkov umeleckého vzdelávania vypustený, ak sa ukáže, že je nepodstatný.

Najohrozenejšie miesto v systéme majú z tohto pohľadu práve základné umelecké školy. Ak majú byť ZUŠ základným stupňom pri výchove profesionálnych umelcov, ich zánikom hrozí automatické zníženie kvality ostatných stupňov umeleckého vzdelávania. Ak chceme trojúrovňový kontinuálny systém umeleckého vzdelávania zachovať, je nutné, aby sa jeho jednotlivé stupne navzájom viacej prepájali a podporovali. V kritériách na prijímacie konanie žiaka na tanečné konzervatórium sa však dnes dočítame, že predchádzajúca tanečná príprava nie je podmienkou na prijatie. Už táto veta je priamym spo-

chybným dôležitosťou a opodstatnenosťou nižšieho stupňa umeleckého vzdelávania. Jedna veta, ktorá môže znamenať zásadné problémy pre ZUŠ. Znenie "Predchádzajúca tanečná príprava je žiaduca" je priamo podporná a pritom neuberá konzervatóriu možnosť prijať aj takého žiaka, ktorý tanečnú prípravu predtým neabsolvoval, ak ho jeho fyzické dispozície na dráhu profesionálneho tanečníka predurčujú.

Nárast počtu ZUŠ po roku 1989

Základné umelecké školy boli zaradené fiškálnou decentralizáciou v roku 2005 a 2007 pod samosprávy miest a obcí, ktoré ich vnímajú z finančného hľadiska ako záťaž. Ministerstvá školstva a financií evidujú zvyšovanie finančnej zaťaženia na rozpočet v súvislosti s neustálym nárastom počtu žiakov v ZUŠ, a tak sa ich postavenie vo vzdelávacom systéme SR čoraz viac oslabuje. Kým v roku 1989 študovalo v 144 základných umeleckých školách a 38 pobočkách celkom 76 917 žiakov (z toho 8 125 v tanečnom odbore), v roku 2012 sa počet ZUŠ vyšplhal na 309 s 510 pobočkami a v nich 147 387 študujúcich žiakov (z toho 33 147 v tanečnom odbore).²

Kým celkový počet žiakov študujúcich v ZUŠ narástol takmer dvojnásobne, počet žiakov v tanečných odboroch stúpol až štvornásobne. Toto číslo je alarmujúce. Z vývojového hľadiska totiž nemožno hovoriť o štvornásobne vyššom záujme o tanečné umenie, avšak o štvornásobne väčšom záujme o zarátanie finančných príspevkov na žiaka.

Riaditelia ZUŠ vnímajú tanečné odbory ako najmenej finančne náročné a navyše najatraktívnejšie pre prílev nových žiakov. Aj preto sme v poslednom období svedkami znižovania úrovne vzdelávania v tanečných odboroch ZUŠ za cenu poskytovania atraktívnych streetových tanečných techník. Za obľúbenými technikmi totiž prichádza väčšie množstvo záujemcov a za nimi zase väčšie množstvo finančných prostriedkov. Najväčší nárast v počte ZUŠ, ich pobočiek a študujúcich žiakov, nastal v roku 2006, keď sa na území celej SR zriadilo 31 nových ZUŠ, z toho 4 štátne, 4 cirkevné a až 23 súkromných.³ A to všetko v období neustále klesajúcej populačnej krivky. Možno hovoriť o rastúcom záujme o umenie zo strany spoločnosti, no reálnejšie je priznanie špekulantstva a zneužitia základného umeleckého školstva v prospech finančných ziskov jednotlivcov, právnických osôb, ale aj obcí a miest.

² Ústav informácií a prognóz školstva - dostupné na internete dňa 15.5.2013: <<http://www.uips.sk/sub/uips.sk/images/JC/rady/radtab11.xls>>

³ údaje zo zverejnených štatistík Ústavu informácií a prognóz školstva dostupné na internete dňa 15. 5. 2013: <http://www.uips.sk/sub/uips.sk/images/JC/rady/radtab11.xls>

Financovanie ZUŠ prostredníctvom územných samospráv

Kým financovanie štátnych ZUŠ bolo fiškálnou decentralizáciou presunutú do kompetencií miest a obcí už v roku 2005, cirkevné a súkromné ZUŠ boli financované ešte ďalšie dva roky zo štátneho rozpočtu prostredníctvom kapitoly ministerstva školstva. V týchto dvoch rokoch bolo možné na štátnu ZUŠ získať financie z podielových daní a na neštátnu ZUŠ súčasne ďalší príspevok zo štátneho rozpočtu. Mestá a obce veľmi rýchlo pochopili, že do ich "revíru" môžu prísť na jedného žiaka až dve dotácie súčasne, ak tento žiak bude evidovaný paralelne na dvoch ZUŠ. A tak vzniklo s ich požehnaním v roku 2006 nových 27 neštátnych ZUŠ. Až v roku 2007 sa cirkevné a súkromné ZUŠ presunuli do správy miest a obcí, ktoré odvtedy v plnom rozsahu rozhodujú o ich financovaní, a tým pádom aj o ich bytí, či nebytí. Mestá a obce ako zriaďovatelia vlastných ZUŠ rozhodujú o financovaní súkromných a cirkevných ZUŠ, ktoré im majú konkurovať. Navyše pri rozdeľovaní financií dostali úplnú voľnosť. Keďže sa podielové dane považujú za vlastný príjem obce, môže ich obec pre rozdeliť podľa vlastných pravidiel. Môže jednej svojej škole odobrať a pridať inej, rovnako môže súkromnej ZUŠ pridať 1,- € na žiaka a pritom mestskej ZUŠ 1000,- € na žiaka toho istého odboru.

Tieto čísla znejú možno prehnane, no presne vystihujú princíp prerozdelenia finančných prostriedkov, ktorý v skutočnosti takto funguje. V celoslovenskom rozpätí sa tak dostávame až k niekoľkonásobným rozdielom vo financovaní jedného žiaka toho istého odboru. Kým žiak tanečného odboru v Novej Dubnici je dotovaný 473,- € ročne, žiakovi toho istého odboru vo Valaskej Belej podľa obecného zastupiteľstva stačí 96,- € za rok. Obe ZUŠ musia dodržiavať štátny vzdelávací program, zamestnávať rovnako kvalifikovaných pedagógov a zabezpečiť vyučovanie v vhodnom počte vyučovacích hodín. Mestám a obciam tento stav vyhovuje. Každý napočítaný žiak ZUŠ na ich území (mestskej i neštátnej) znamená prílev peňazí do mestského rozpočtu, pričom neexistuje žiadne legislatívne nariadenie, na základe ktorého musia pridelený objem finančných prostriedkov v plnej miere rozdeliť medzi ZUŠ. Jediná podmienka, ktorú pri tom musia dodržať je, že žiak súkromnej ZUŠ na ich území musí dostať minimálne 88% príspevku na žiaka v mestskej ZUŠ. To však nie je prekážkou. V snahe pridať súkromnej ZUŠ čo najnižší finančný príspevok, znižujú obce a mestá dotáciu aj vlastným ZUŠ, keďže tá tvorí základ pre výpočet povinných 88% pre neštátne ZUŠ. Svoju ZUŠ potom v priebehu roka dofinancujú mimoriadnymi dotáciami, pričom však neštátnej súčasne nemusia dať nič. Aj napriek tomu, že ide jednoznačne o konflikt záujmov a porušenie rovnoprávneho postavenia zriaďovateľov, je nutné priznať, že zriaďovanie nových ZUŠ ustalo a ich celkový počet sa dostal do reálnejších čísiel.

Záver

Vzhľadom na uvedené fakty, dostávajú sa v posledných rokoch základné umelecké školy do čoraz väčšieho ohrozenia v rámci školského systému. Nestálosť

postavenia sa zvyšuje. Veľmi negatívne svetlo je vrhané na súkromné školy, ktorých rozmach bol v posledných rokoch enormný. Rovnako zlé postavenie majú navyše aj tanečné odbory ZUŠ, v ktorých nastal neporovnateľne vyšší nárast oproti iným odborom a to bez rozdielu zriaďovateľa. Okrem toho sú tanečné odbory, oproti iným, známe vysokým podielom nekvalifikovaných pedagógov. Presadiť kvalitu v tanečnom vzdelávaní na ZUŠ v týchto podmienkach je preto omnoho komplikovanejšie ako doteraz.

Úloha psychológa v tanečnom vzdelávaní

Gabriela Herényiová

Abstrakt

Príspevok poukazuje na dôležitosť psychológie ako vedy a psychológa ako človeka, ktorý môže pomôcť zvládať záťaž, neúspechy ako aj úspechy tanečníkov. Jednak v tanečnom vzdelávaní, ako aj pri samotnom aktívnom živote tanečníkov, pomáha prekonávať prekážky, najmä neúspechy, zranenia a pocit osobného zlyhania a krivdy.

Kľúčové slová

Školský psychológ, psychológia, emocionálna inteligencia, zdravé sebavedomie, motivácia.

Úvod

Povolanie tanečníka patrí z celospoločenského hľadiska k menej obvyklým. Divák si len ťažko vie pri sledovaní krásneho umeleckého zážitku predstaviť hodiny, dni a roky skúšania, tréovania, nácvikov, litre potu, odriekania a časového obmedzovania voľného času. Príprava tanečníka začína veľmi skoro. Jeho rovesníci sa v tom čase často hrajú na dvore a bezstarostne behajú po svete, nehovoriac o tom, že aj dĺžka aktívnej kariéry je u tanečníka obmedzená. Keď jeho rovesníci dosahujú vrchol pracovnej výkonnosti, on často končí. Keďže nemožno opomenúť úzku súvislosť medzi fyzickou a psychickou stránkou osobnosti, zanedbanie psychických aspektov môže viesť k negatívnemu vplyvu na fyzickú podstatu tanca, a tým aj k zhoršeniu výkonov. Na škole môže dôjsť až k nenávisti a odmietaniu pracovať v oblasti tanca.

Psychika tanečníka

Psychika je akousi stále prítomnou „šedou eminenciou“ kvality výkonov tanečníka. Túto myšlienku podporuje aj Pavel Říčan (Říčan, 1989): „Ak sa má stať z dieťaťa virtuóz na hudobnom nástroji, cirkusový artista alebo baletka,

musí začať rovnako skoro ako športovec a prežije rovnako problematické, výnimočné, a najmä zo psychologického hľadiska riskantné a v niečom ochudobnené detstvo. Tieto činnosti sú rehoľou, problematickou z hľadiska ďalšieho duševného a telesného vývinu dieťaťa, v ktorých sa uplatňujú jedinci všestranne telesne, ako aj duševne nadaní.“

Pri výbere školy a povolania sú rozhodujúci najmä rodičia. Títo si často plnia svoje nesplnené túžby a sny z detstva cez vlastné deti, a tak dajú svojho „neposedného“ chlapca na balet, aby sa „vybúril“. Mnohí vôbec netušia, že práve tam sa musia deti koncentrovať, sústrediť a kontrolovať každý sval, ešte aj pri základných cvičeniach pri žrdi. Mnohé deti to vzdajú po prvom roku, odolnejší vydržia, no často len kvôli tomu, že sa boja zmeniť školu, aby sa nemuseli veľa učiť, a najmä kvôli rokom driny a každodenného niekoľkohodinového tréningu a cvičenia.

Dôležité je však „trénovať“ aj psychiku a tu sú kľúčoví rovnako odborní pedagógovia ako aj školský psychológ, ktorý so žiakom pracuje hneď „na mieste činu“, a pomáha mu prekonávať prekážky a zvládať neúspechy. Snaží sa ho povzbudzovať a najmä zvyšovať jeho sebavedomie, ktoré je často veľmi nízke, niekedy až nulové. Žiak si neverí, nedôveruje svojim schopnostiam a výkonom, alebo naopak preceňuje svoje sily a schopnosti. Sebaobraz tanečníka sa vyvíja na základe názorov a hodnotenia odborného pedagóga, choreografa, repetitora. Často je silno ovplyvnený ich názormi po celý život, ťažko si vytvára vlastný obraz o sebe a buduje si zdravé sebavedomie.

Sebavedomie

V hodnotovom rebríčku človeka niet dôležitejšej hodnoty či faktoru, ktorý by bol pre jeho duševný rozvoj a motiváciu rozhodujúcejší ako hodnota, ktorú pripisuje sebe samému. Sebavedomie sa dá charakterizovať ako presvedčenie o sebe, vlastné hodnotenie, ktoré sme nadobudli počas výchovy a vnímaním spätnej väzby z okolia. Vo väčšine ľudí po celý život pretrváva sebahodnotenie získané zo školského obdobia (Křivohlavý, 1994).

Človek by si mal byť vedomý vlastného Ja, mal by vedieť ohodnotiť a pomenovať vlastné city. Len ten, kto si uvedomuje prečo sa cíti tak, ako sa cíti, dokáže múdro zaobchádzať so svojimi citmi, vie ich merať a v sebe usporiadať. Sebavedomie sa prejavuje v sociálnom styku. Sebavedomý človek býva v spolupráci s inými úspešnejší, dokáže sa lepšie presadiť a uplatniť.

Sebavedomie sa tvorí postupne od raného detstva, nie je vrozené. Dôležitá je výchova a možnosť rozvíjať sa v láskavom a slobodnom prostredí. Keď je žiak v škole neustále konfrontovaný, kritizovaný, keď dostáva málo pozitívnej spätnej väzby, často nedokáže „vyhovieť“ požiadavkám pedagóga, ktorý od neho očakáva vynikajúce výsledky a jeho sebaobraz sa pomaly ale isto rozplýva, systematicky sa v ňom pestuje pocit menejcennosti. Nedôveruje si, hanbí sa, tručuje, odmieta pracovať podľa rád pedagóga. Tu je potrebný zásah školského

psychológa, aby sa pokúsil situáciu vyriešiť tak, aby pedagóg získal opäť dôveru žiaka a žiak stratené sebavedomie. Veľmi dôležité je prihliadať na schopnosti a predpoklady žiaka, aby žiak zažil pocit úspechu, aby sa mu vrátilo sebavedomie a najmä motivácia k ďalšej práci v baletnej sále. Žiaci potrebujú častejšie povzbudenie, pochvalu a pozitívnu spätnú väzbu, aby sa predišlo pestovaniu komplexov menejcennosti.

Komplex menejcennosti sa žiak snaží nejakým spôsobom kompenzovať. Neaplnená túžba po uznaní sa môže ľahko premeniť na egoizmus, veľikášstvo, posadnutosť po moci a potrebu stále upozorňovať na seba. Je to logické vyústenie situácie, ktorú nezvládla ani jedna strana. Psychológ je tu potrebný ako mediátor, ktorý sa pokojne porozpráva s oboma stranami, aby sa dosiahol konsenzus. Občas pomôže aj to, že sa aj žiak aj pedagóg môžu vyrozprávať, vyžalovať a popísať svoje pocity bez toho, aby bol žiak kritizovaný, zneisťovaný a ironizovaný.

Zdravé sebavedomie je pre tanečníka asi najdôležitejšou črtou osobnosti. Znamená schopnosť odhadnúť svoje schopnosti, byť k sebe aj k ostatným kritický, schopný priznať si svoje chyby a omyly bez pocitov viny. Tanečník musí veriť vo svoje schopnosti, dôverovať partnerovi a ostatným v súbore, ale musí byť sám sebou, prijať seba, svoje telo a prežívanie tanca po svojom.

V súčasnej spoločnosti však nastala zásadná zmena. Na dosiahnutie úspechu je čoraz častejšie potrebné niečo viac ako len intelektuálne schopnosti, odborné a umelecké vedomosti a zručnosti. Do popredia sa dostávajú kvality ako húževnatosť, iniciatíva, optimizmus, prispôsobivosť a pod. Akademické vedomosti predstavujú len základ, sú vstupná brána do zamestnania, ale nerobia z nikoho „hviezdu“. Je to práve emocionálna inteligencia, ktorá rozhoduje o našom úspechu a seberealizácii v práci. Je to získaná schopnosť a dokáže pomáhať prekonať prekážky, udržať si zdravé sebavedomie a v živote dosiahnuť úspech.

Emocionálna inteligencia

Pojem emocionálna inteligencia sa u nás začal frekventovane používať, keď sa objavila na knižnom trhu publikácia Daniela Golemana *Emoční inteligence* (Goleman, 1997).

Emocionálnu inteligenciu chápeme spolu s autorom ako:

- Schopnosť dokázať sám seba motivovať a nevzdávať sa pred prekážkami
- Schopnosť ovládať svoje pohnútky a odložiť ich uspokojenie na neskoršie
- Schopnosť ovládať svoju náladu a zabrániť úzkosti a nervozite
- Schopnosť ovplyvňovať kvalitu svojho myslenia
- Schopnosť vcítiť sa do situácie druhého človeka a nestrácať nádej

Na rozdiel od IQ, ktorý sa po dosiahnutí devätnástich rokov výrazne nemení, EQ sa stále vyvíja, je naučiteľný a v sociálnych zručnostiach ho môžeme zdokonaľovať po celý život. Emocionálne kompetencie ako sebavedomie, motivácia, sebaregulácia, empatia a adaptabilita na okolie, často nadväzujú na seba, vychádzajú jedna z druhej. Je potrebné ich ovládať v praxi, zvlášť v umeleckej oblasti. Opäť sa otvára priestor pre psychológa, ktorý môže poradiť tak pedagógovi, ako aj žiakovi ako využívať svoj potenciál, komunikačné a sociálne zručnosti a osobnostné vlastnosti.

Úspešný nemôže byť človek, ktorý si neverí, má nedostatok sebavedomia, má tendenciu podliehať vlastným slabostiam, chýba mu nevyhnutná dávka sebaistoty, ktorá vychádza z uvedomenia si vlastných kvalít. Nikto z nás nie je dokonalý a nedisponuje celým arzenálom emocionálnych schopností. Každý má vlastný, individuálny emocionálny profil, vlastné silné stránky, ale i slabiny. A tu sa práve odкрývajú možnosti psychológa, ktorý môže naučiť žiakov základné prvky emocionálnej inteligencie, aby ich pripravil na svet divadla, aby sa vedeli zorientovať vo svete reflektorov a intríg. Ak sa podarí vstúpiť im aspoň sčasti tieto zručnosti, budú oveľa lepšie pripravení do života, ktorého súčasťou bude spoločenský úspech, osobná príťažlivosť, konflikty spôsobené bežnými, každodennými nedorozumeniami, ale zároveň nutnosť bezproblémového nadväzovania vzťahov s druhými ľuďmi. Naučme mladých tanečníkov ako zvládať vlastné emócie, ako sa zbaviť úzkosti a podráždenosti, motivovať sám seba, byť empatický a snažiť sa pochopiť správanie druhých, nie len ho odsudzovať.

Záver

Ako je z uvedeného zrejmé, o dôležitosti psychológie a psychológa pri skvalitňovaní vzdelávania na tanečných konzervatóriách nemožno pochybovať. Psychológ sa pomaly stáva nevyhnutnosťou nielen na školách, ale aj v súboroch. Umelecké duše sú precitlivené, reagujú často impulzívne a vznikajú tak záťažové situácie, ktoré narúšajú tvorivý proces. Našou úlohou je pripraviť žiakov na tanečnú dráhu tak, aby zvládali všetky príkoria, neúspechy, zlyhania, frustrácie a demotiváciu.

Psychológ ponúka základnú psychologickú terminológiu, odkrýva rôzne formy a príčiny správania, hľadá spolu so žiakmi dôvody určitých spôsobov správania a skúma všetky determinanty, ktoré ich podporujú. Spolu so žiakmi sa snaží pomenovať ich pozitívne a negatívne stránky osobnosti, dáva priestor na zamyslenie sa nad sebou a najmä hľadá spôsob pozitívneho pohľadu na svet, pomáha žiakovi zorientovať sa vo vlastných životných aspiráciách.

Roky odriekania, fyzickej driny a udržiavania štíhlej postavy vyžadujú silné vôľové vlastnosti. Nekonečná trpezlivosť, láska k tancu, cieľavedomosť, snaha predviesť sa, zažiariť vo svetle reflektorov, to sú momenty, ktoré utvárajú osobnosť tanečného umelca. Psychológia a psychológ majú pred sebou veľkú

výzvu – dokážu pomáhať žiakom, budúcim úspešným tanečným umelcom, ako dosiahnuť úspech, a to najmä v dnešnej dobe uponáhľaného tempa života.

Literatúra

GAJDOŠOVÁ, Eva. – HERÉNYIOVÁ, Gabriela. *Škola rozvíjania emocionálnej inteligencie*. Bratislava : Príroda, 2002. 301 s. ISBN 80-07-01177-3

GAJDOŠOVÁ, Eva – HERÉNYIOVÁ, Gabriela – VALIHOROVÁ, Marta. *Školská psychológia*. Bratislava : Stimul, 2010. 208 s. ISBN 978-80-89236-81-7

GOLEMAN, Daniel. *Emoční inteligence*. Praha: Columbus, 1997. 348 s. ISBN 80-85928-48-5

BRATSKÁ, Mária. *Vieme riešiť záťažové situácie?* Bratislava : SPN, 1992. 280 s. ISBN 80-08-07-01511-1

HERÉNYIOVÁ, Gabriela. *Psychológia pre konzervatóriá*. Bratislava: Príroda, 2010, 104 s. ISBN 978-80-07-01808-2

ŘÍČAN, Pavel. *Cesta životem*. Praha : Panorama, 1989

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Jak zvládat stres*. Praha : Grada Avicenum, 1994

Bratislava v pohybe: medzinárodný festival súčasného tanca

Miroslava Kovářová

Abstrakt

Príspevok sa zaoberá históriou a vývojom medzinárodného festivalu súčasného tanca Bratislava v pohybe, ktorý je najstarším a najväčším podujatím svojho druhu na Slovensku. Zaoberá sa jeho dramaturgiou a súvislosťami, ktoré ju ovplyvňujú, personálnym a finančným zázemím festivalu, spomína najvýznamnejších umelcov a skupiny, ktoré na festivale účinkovali ako aj projekty a aktivity, ktoré sa za dobu jeho existencie konali. Dotýka sa i tematiky vnímania súčasného tanca širokou verejnosťou a jeho postavenia medzi ostatnými umeleckými žánrami na Slovensku.

Kľúčové slová

Festival, súčasný tanec, dramaturgia, podpora, priestor pre tanec, umelci, projekty, komunita.

História vzniku

Festival *Bratislava v pohybe* vznikol v roku 1997 a na jeho formovaní sa podieľala komunita tanečníkov a pedagógov združených v *Asociácii súčasného tanca*, ktorá bola založená v roku 1996. V tom roku ukončili štúdium prví absolventi odboru moderného tanca na VŠMU, medzi nimi viacerí talentovaní tvorcovia a pedagógovia. Profesionálne prostredie v tom čase nebolo pripravené na ich uplatnenie, a tak vedome cítili potrebu vytvoriť podpornú platformu, v rámci ktorej by mohli realizovať svoje aktivity, ďalej sa rozvíjať a vzdelávať, inými slovami chceli, aby sa tu niečo dialo. Cieľom *Asociácie súčasného tanca* bolo organizovanie aktivít pre tanečnú komunitu s tromi piliermi: vzdelávanie, prezentácia súčasného tanca a jeho reflexia. Víziou bol vytvorenie centra – miesta v Bratislave, kde by sa slovenský tanec mohol prezentovať a rozvíjať. Neskôr sa k tomuto základu pridružili ambície vytvoriť informačné centrum a nadväzovať medzinárodnú spoluprácu. Organizácia festivalu bola od počiat-

ku dôležitou zložkou týchto snažení. Festival svojím spôsobom nadviazal na tradíciu prezentácie špičkového francúzskeho súčasného tanca, ktorú v meste vybudoval prvý riaditeľ Francúzskeho inštitútu v Bratislave Luc Bouniol Laffont. Z jeho iniciatívy sa tu tri roky konali rôzne projekty zamerané na podporu súčasnej tvorby vrátane festivalu pod názvom *Bratislava en Movement*. Bolo len prirodzené pokračovať v tom, čo sa už úspešne v predošlých rokoch naštartovalo a s veľkým rešpektom sme, so súhlasom inštitútu, prevzali názov podujatia.

Prvotné nadšenie z organizovania festivalu sa po energickom štarte zo zúčastnených začalo vytrácať, a tak sa festivalový tím po niekoľkých rokoch zúžil. Príčiny boli viaceré. Jednou z nich bolo, že každý sledoval vlastné umelecké a pedagogické ambície, v rámci ktorých pre festival už nezostávalo až tak veľa času. Došlo i k nesúladu názorov resp. bolo ťažké zladať širokú názorovú platformu na to, ako by mal festival vyzeráť a kto by mal čo robiť a za čo by mal byť zodpovedný. Viaceré zakladajúce osobnosti unavila práca na festivale aj pre nedostatok jednoznačnejšej pozitívnej spätnej väzby od tanečnej komunity, ktorá by dodala silu a motiváciu. V roku 2000 sa festival odčlenil od aktivít *Asociácie súčasného tanca* a jeho organizáciu prebrala novovytvorená *Asociácia Bratislava v pohybe*. Po prvých troch ročníkoch sa riaditeľkou festivalu stala Miroslava Kovářová a je ňou dodnes. Jej najbližšou spolupracovníčkou dlhé roky bola Angelika Kováčová a po jej odchode sa tím viac ráz menil. Personálne zázemie festivalu dnes tvorí šesť ľudí: umelecká a výkonná riaditeľka (Miroslava Kovářová), výkonná manažérka (Katarína Dudáková), PR manažérka (Daniela Freyerová), grafický dizajner (Oleg Fintora), technický konzultant (Juraj Rídl) a účtovníčka (Lubica Roháriková). Stabilným spolupracovníkom je tiež Ctibor Bachratý, ktorý robí video a fotodokumentáciu. Pred konaním festivalu sa k nim pridávajú asistenti produkcie a dobrovoľníci z radov študentov.

Prvý ročník festivalu sme zorganizovali viac menej na kolene, vtedy ešte bez internetu, iba s jedným telefónom a faxom, ale zato s veľkým nadšením. Neskôr si festival dokázal vytvoriť profesionálne organizačné a administratívne zázemie. Príprava tohto podujatia si vyžaduje priebežnú celoročnú prácu dvoch osôb - umeleckej a výkonnej riaditeľky a výkonnej manažérky. Festival je súčasťou rôznych medzinárodných sietí a dlhé roky systematicky spolupracuje s festivalmi a organizáciami podobného zamerania v zahraničí. Na medzinárodných podujatiach zástupcovia festivalu propagujú slovenský súčasný tanec v zahraničí a sprostredkujú získané informácie študentom a profesionálom na Slovensku.

Dramaturgia festivalu - súvislosti

Dramaturgia festivalu sa priebežne vyvíjala. Dá sa povedať, že prvý ročník bol festivalom priateľov. Na jednej strane tých, čo festival organizovali a na druhej tých, čo hostovaním prejavili priateľskú podporu. Neskôr sa dramaturgia a spôsob programovania festivalu stali viac cieľovými, ale od začiatku

bolo jeho ambíciou prezentovať široké spektrum súčasného tanca zo zahraničia. Festival systematicky dáva príležitosť i slovenským tvorcom a snaží sa prezentovať aktuálnu domácu tvorbu v kontexte medzinárodnej scény. Výber je samozrejme vždy osobný a je daný skúsenosťou a vkusom, ale na druhej strane ho riadi snaha o objektivizáciu, teda úsilie prezentovať trendy, ktoré sú aktuálne.

Činoherné umenie má na Slovensku dodnes omnoho širšie publikum a početnejšiu tvorbu než tanec. Súčasný tanec v čase, keď sme začínali s festivalom, nebol veľmi známy. Existuje u nás skupina profesionálov – tanečníci, choreografi, teoretici tanca, ktorí majú vyššie nároky a požiadavky na festival, na jeho program, no drvivá väčšina publika má problém s vnímaním tanečnej performance. Do istej miery ide o predsudky, že tancu ako abstraktnému umeniu nerozumejú, najmä tomu súčasnému. I dnes, po 17 ročnej existencii, sa stretávam s otázkou, čo to vlastne súčasný tanec je. Festival sa však nedá robiť len pre úzky okruh ľudí, pre odbornú a zacielenú skupinu. Pri výbere zohľadňujeme preto aj princíp komunikatívnosti predstavenia, lebo keď je predstavenie dobré, tak nastane medzi javiskom a hľadiskom komunikácia a aj keď si ho bežný divák nevie presne vyložiť alebo slovne popísať, tak z predstavenia odchádza spokojný, lebo mal zážitok. Pri zostavovaní programu musíme myslieť na to, aby sa zaplnilo hľadisko aj druhýkrát a aby sa tak rozšírilo divácke zázemie pre festival a súčasný tanec. Postupom času si divák možno sám vyžiada náročnejšie kusy. Snažíme sa o to, aby každé predstavenie bolo iné, aby si na festivale každý našiel niečo, čo ho osloví. Ďalším aspektom, ktorý ovplyvňuje dramaturgický výber, sú požadované finančné náklady jednotlivých tanečných súborov. Existujú mnohé zaujímavé skupiny, ktoré si nemôžeme dovoliť pozvať, pretože by sme ich nedokázali zaplatiť.

Teoreticky teda môže dramaturg každý rok urobiť fantastický festival vyskladaný zo zvučných mien, ale niekto musí naň dokázať zabezpečiť potrebné finančné prostriedky, čo je u nás veľmi ťažká úloha. Stabilným podporovateľom festivalu od jeho začiatku je Ministerstvo kultúry SR. Problémom však je, že fungovanie grantového systému sa neustále mení a podpora je nesystematická. Pre neexistenciu viacročných grantov musí festival (podobne ako iné subjekty závislé od podpory) každoročne začínať od nuly a väčšinou čakať na rozhodnutie až do konca mája resp. júna. To bol i dôvod, prečo sa postupne presúval i termín konania festivalu. Začali sme v máji, postupne prešli na jún a september až napokon posledné dva roky sa podujatie koná v októbri. Druhým významným zdrojom financií pre festival je podpora zo strany kultúrnych inštitútov a zahraničných zastupiteľstiev. Tu treba poznamenať, že v dôsledku krízy a následného plošného šetrenia výdavkov štátnych inštitúcií sa tento druh podpory v posledných rokoch významne oklieštil. V počiatkoch festivalu krajiny ako Francúzsko, Veľká Británia, Švajčiarsko či Nemecko boli schopné takmer kompletne financovať i veľké skupiny. Dnes je zahraničná politika týchto krajín v oblasti kultúry zacielená iným smerom, a tak so štedrou dotáciou na hosťujúcich umelcov nemožno počítať. Tretím zdrojom financií pre festi-

val je súkromná sféra. Tu je podpora len minimálna, väčšinou nefinančnou formou alebo alokáciou 2%, pričom konkurencia komerčnej mainstreamovej kultúry je veľká a získaná podpora je väčšinou výsledkom osobných konexií.

Programovanie festivalu je teda kompromisom medzi tým, na čo sú finančné prostriedky, aké skupiny sú k dispozícii a čo považujeme za dôležité prezentovať. Okrem toho, určujúcim faktorom pri výbere je aj to, či je v danom čase k dispozícii divadelná scéna, na ktorej sa vybrané predstavenie dá zahrať. To je momentálne v Bratislave asi najväčší problém. Lebo špecifický a kvalitne vybavený priestor pre tanec neexistuje, a tak si festival prenajíma divadlá resp. spolupracuje s inštitúciami, ktoré vhodné priestory majú k dispozícii.

Bratislava a jej zázemie pre prezentovanie tanca

Jednou z hnacích síl pri vzniku Asociácie súčasného tanca bola potreba vytvoriť v Bratislave fyzické miesto pre prezentovanie súčasného tanca, čo sa bohužiaľ doposiaľ nepodarilo. Počas osemnástich rokov existencie preto festival prešiel rôznymi priestormi a rôznym spôsobom dával Bratislavu a bratislavské divadlá do pohybu. Začínalo sa na Novej scéne, aby sa festival následne presťahoval do Arény. Dá sa povedať, že tento priestor, v ktorom festival aj najdlhšie pôsobil, bol pre tanec najvhodnejší. Má najlepší pomer veľkosti javiska a kapacity hľadiska a keďže sa v súčasnom tanci veľa vecí deje na zemi, má i vhodnú eleváciu sedadiel, vďaka čomu každý divák vidí, čo sa deje na podlahe. Okrem toho sa zvukové mená a produkcie podarilo prezentovať aj na javisku historickej a novej budovy SND. Po vzniku divadla Elledanse, festival s ním vstúpil do systematickej spolupráce a komornejšie veci sa pravidelne prezentovali v dome T&D resp. niekedy i v alternatívnom priestore A4.

Vo všetkých priestoroch, s výnimkou novej budovy SND, sme sa stretli s problémom nedostatočného vybavenia svetelného parku. Tanec je závislý na svetelnom dizajne a dnes aj priemerná divadelná škola vo Viedni alebo Amsterdame má lepšie vybavenie ako priemerné slovenské divadlo, ktoré v tomto smere často nespĺňa základný európsky štandard. Festival preto veľkú časť financií stále vkladá do nájmu technického a svetelného vybavenia priestorov, v ktorých sa predstavenia konajú. Dramaturgiu festivalu teda limitujú i súčasné technické možnosti divadelných budov.

Najvýznamnejšie mená, projekty a aktivity festivalu

Vždy sme chceli prezentovať rôznorodé formy tanca, lebo súčasný tanec je sám osebe v podstate neuchopiteľný a ťažko definovateľný. Mne vyhovuje demokratický, americký prístup, ktorý do súčasného tanca zaraďuje všetko, čo sa v súčasnosti na scéne deje. My, Slováci, akoby sme stále mali potrebu sa vymedzovať, inak máme pocit, že neexistujeme. Domnievam sa, že táto vlastnosť škodí domácej tanečnej komunite, resp. tanečnej scéne ako takej. Pre tento

typ festivalu uvažovanie, či toto ešte je alebo nie je súčasný tanec, nie je alfou a omegou. Ako príklad, čo tým myslím, uvediem festival Impulstanz vo Viedni. Tam možno vidieť prezentáciu veľmi široko uchopeného diania v oblasti tanca v súčasnosti – od konceptuálneho až po neoklasiku. Oceňuje sa schopnosť tvorcov dať danému tvaru a obsahu šat aktuálnosti, poslanstvo hodné zamyslenia, stimuláciu predstavivosti a vyvolanie intenzívnych pocitov, či už negatívnych alebo pozitívnych. S tým sa viem stotožniť a o to sa snažíme aj v rámci festivalu. Nesmie ísť o prázdnu formu. Zaujímavé je to, čo tanečník a choreograf dokážu urobiť s technikou a to akoukoľvek.

Keby som mala načrieť do dlhého zoznamu účinkujúcich za 17 rokov existencie festivalu pozostávajúceho zo 177 skupín a sólistov z 25 krajín sveta, prišli by mi na um mená ako Akram Khan, Russell Maliphant, Charles Linehan, José Navas, Marie Chouinard, Xavier Le Roy, Susanne Linke a Urs Dietrich, Wim Vandekeybus / Ultima Vez, The Peeping Tom Collective, Kibbutz Contemporary Dance Company, Liat Dror a Nir ben Gal, Rui Horta, Compagnie Drift, Ballet Preljocaj, Josef Nadj či Granhøj Dans.

Festival od začiatku produkoval i projekty, ktoré sa nekonali iba v divadelných budovách, ale vstupovali do urbánneho priestoru Bratislavy. Vychádzalo to z našej spolupráce s organizáciou MAPA – Moving Academy of Performing Arts z Amsterdamu, ktorá nám v prvých ročníkoch poskytla vzdelávanie v oblasti kultúrneho manažmentu a svetelného dizajnu – dvoch na Slovensku dodnes veľmi problematických bodoch. Cieľom týchto umeleckých projektov bolo dostať tanec do exteriéru a bližšie k divákovi a ich prostredníctvom umožniť tanečnej komunite okolo festivalu sa aj tvorivo realizovať a nadviazať priamejšiu spoluprácu so zahraničím. Tak vznikli projekty *Nový rituál*, na začiatku slovenský a v ďalších dvoch rokoch medzinárodný projekt, alebo komplexný produkčný projekt *H2O/Danubiana/H2O*. Všetko to boli úspešné a vďačné projekty, ktoré atraktívni žánery pre širšie obecnstvo. Festival dodnes robí site-specific projekt *Tanec v uliciach*. Projekt v Danubiane v roku 2002 bol zo všetkých projektov najväčší, lebo sa do neho investovalo najviac prostriedkov a spolupracovali na ňom viaceré partnerské inštitúcie. Bol zároveň aj vrcholom niekoľkoročnej spolupráce s MAPA.

Festival prešiel za osemnásť rokov viacerými fázami vzostupu i stagnácie. Osobne za vrchol považujem rok 2002, keď sa okrem site-specific produkcie v Danubiane konal aj týždňový vzdelávací projekt *Rozhovory tiel/Physical Dialogues*, v rámci ktorého do Bratislavy prišlo 14 osobností reprezentujúcich svet improvizácie na čele so Steveom Paxtonom, Lisou Nelson a Danielom Lepkoffom. Zaujímavý bol aj projekt *Hranice*, ktorý vznikol v spolupráci s TanzQuartier vo Viedni, čo bol prvý projekt festivalu, ktorý sa konal aj mimo Bratislavy. Niektoré z projektov možno nevyvolali taký mediálny rozruch ako ten v Danubiane, ale mali veľký význam z hľadiska výskumu a smerom k umeleckej komunite, lebo umožnili stretnutie rôznych umelcov, ktorí by sa inak nestretli a pravdepodobne by nevkročili do tanečného sveta (napríklad výtvarník Laco Teren alebo filozof Miroslav Marcelli).

Festival sa od počiatku snaží mať proaktívny charakter a okrem predstavení vždy obsahuje program, ktorý má aktivizovať komunitu – či už prostredníctvom workshopov alebo diskusií, filmových projekcií a výstav. Vzdelávacie aktivity sa organizujú pravidelne v spolupráci s VŠMU a sú cielené na študentov a profesionálov. Za obdobie trvania festivalu sa konalo 27 sprievodných aktivít, štyri už spomínané medzinárodné umelecké projekty a dve medzinárodné konferencie. Jedna v roku 2000, ktorá bola venovaná desiatim rokom partnerstva v oblasti Performing Arts medzi USA a krajinami strednej a východnej Európy a druhá v roku 2006, venovaná Rudolfovi Labanovi pod názvom *Laban pre 21. storočie*.

Záver

Čím viac je tvorby a ducha v komunite, tým viac vzácných vecí vzniká. Človek potrebuje komunitu pre svoj život a čo do nej dáva, sa mu skôr či neskôr vráti naspäť. Dá sa povedať, že i s festivalom to bolo tak. Na začiatku, keď ešte v pomerne malej tanečnej komunite fungovala súdržnosť, jej členovia sa viac angažovali a nezištne investovali svoj čas a energiu do spoločných aktivít, tak sa nám všetkým i viac vracalo späť. Dnes, keď je nás paradoxne viac, energia sa rozdrobuje. Každý akoby žil v obrannom mode a tým sa priestor okolo každého zužuje. Mám pocit, že ľudia medzi sebou viac súťažia a menej spolupracujú. Chýba komunikácia a odvaha, ísť do niečoho naplno, spolu a s veľkou energiou; vtedy by totiž aj odozva bola väčšia. Doba sa zmenila, mladí ľudia sú možno povrchnejší. Nie som vždy presvedčená o motivácii či hnacej sile študentov, ktorá ich vedie k prihláške na VŠMU. Vlastne tak silná generácia, ako bola tá prvá, ktorá iniciovala festival, zo školy už nevyšla a to je ďalší dôvod prečo aj festival aj iné veci začali stagnovať. Potom, ako odišli ľudia, čo stáli na začiatku, neprišli ďalší, rovnako tvoriví a odovzdaní ľudia, ktorí by v spoločnom úsilí o pozdvihnutie postavenia tanca u nás pokračovali resp. sa k nemu pripojili.

Takmer každý rok sa ma novinári alebo kamaráti pýtajú, či bude aj ďalší ročník. V minulosti som sa vyhýbala jednoznačnej odpovedi, hovorila som, že je to ťažké, rozprávala som o prekážkach, ale napokon som to prestala robiť, lebo som zistila, že mi to len odoberá energiu. Boli tiež roky, keď som bola prácou v divadle natoľko vyťažená, že som už nemala dostatok energie sa festivalu naplno venovať. Ale život je zmena a posledný ročník festivalu sa i vďaka staro-novému tímu pozviechal, mám teraz čas viac cestovať a festivalu sa opäť venovať s plnou silou. Najlepšie je, keď dramaturg vidí predstavenie, ktoré ho osloví a očarí natoľko, že ho chce priniesť do Bratislavy. Takže kým bude niečo, čo ma dokáže inšpirovať, a čo sa mi zapáči, budem si hovoriť, že do toho znovu idem, lebo to dáva zmysel.

Je nezávislá scéna nezávislá?

Petra Fornayová

Abstrakt

Príspevok chce pomenovať hlavné problémy nezávislej scény súčasného tanca. Spochybňuje jej nezávislosť, rieši problém vzdelávania v oblasti súčasného tanca, neexistenciu tanečnej kritiky, zlyhanie inštitúcií a nedostatok infraštruktúry pre diela nezávislej produkcie ako aj chýbajúce profesné združenie nezávislých tvorcov v oblasti súčasného tanca. Od tanca a súčasných problémov s ním spojených sa dostáva aj k všeobecnejším otázkam týkajúcim sa súčasného umenia en bloc najmä v otázke financovania a potrebnosti spolupráce Ministerstva kultúry s inými inštitúciami.

Kľúčové slová

Nezávislá tanečná scéna, systémové zmeny, infraštruktúra pre nezávislé produkcie, systém podpory nezávislého umenia.

Úvod

Téma kongresu *Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja* je názvom veľmi blízka predstaveniu *Všetko, čo mám rada – súkromná stratégia trvalo udržateľného rozvoja*, ktoré som premiérovala v roku 2012.

Pri analýze problému alebo akéhokoľvek objektu je myslím najdôležitejšie uvedomiť si perspektívu, respektíve mierku. Inými slovami to, v akom širokom kontexte sa na objekt nášho záujmu pozeráme. Objektom je pre mňa (nielen teraz v tomto príspevku) súčasný tanec na Slovensku. Ak si vyberiem maximálnu možnú mierku, t.j. našu planétu (ďalej nemá zmysel ísť pre nedostatok údajov), vychádza mi dosť pozitívny výsledok: všetci, ktorí “riešime” súčasný tanec u nás (alebo hoci aj tanec všeobecne), máme šťastie, že sa môžeme venovať takejto elitnej činnosti relatívne komfortne, čím mám na mysli neexistenciu vojen, hladomorov a totalitného režimu na našom území. Máme tu príjemné podnebie. Sme v časti sveta, ktorá nie je odtrhnutá geograficky od svojho okolia, môžeme cestovať, vzdelávať sa a spoznávať iné kultúry, nie sme

obmedzovaní ortodoxnými kultúrnymi či náboženskými stereotypmi. Možno tento úvod vyznieva pre niekoho ako vtip. Realitou však ostáva, že máme možnosť sa venovať tomu, čo sme si vybrali a čo nás baví.

Pokiaľ začneme zaostrovať a priestor pre porovnávanie stavu súčasného tanca u nás s okolitým svetom zmenšovať, situácia prestáva byť taká ideálna. Keďže vzhľadom na historický a kultúrny kontext patríme do Strednej Európy (lepšie povedané do stredo-západnej Európy), bohužiaľ sa nevyhneme porovnávaniu aj s krajinami, kde sú štandardné podmienky pre súčasný tanec na omnoho vyššej úrovni.

1.

Nebudem tu vymenúvať jednotlivé zahraničné destinácie, kde sa súčasnému tancu darí nadmieru. Skúsím pomenovať lokálne problémy, ktoré považujem za najvypuklejšie. Podstatou každého performatívneho umenia je, ako naznačuje anglické slovo *“to perform”*, vykonávať predstavenia, hrať. Lenže frekvencia hrania predstaviteľov tzv. nezávislej scény je minimálna a fungovanie nesystematické, s čím súvisí aj zanedbateľná možnosť oslovovať publikum. Sú to skôr ad hoc pokusy o zhromaždenie viac či menej súrodej skupiny verejnosti. Čo je však ešte dôležitejšie: nepravidelné hranie, t.j. nepravidlený kontakt s recipientmi, je jednou z príčin rozpačitosti tejto scény na mnohých frontoch – od technickej stránky po otázku marketingu, ako aj samotného umeleckého vyjadrovania.

Ďalším faktom je, že súčasná tanečná scéna, ktorá sa nie celkom výstižne označuje za nezávislú, je na Slovensku absolútne rozdrobená. Všetci sa navzájom poznáme a takmer každý s každým bol súčasťou nejakej iniciatívy alebo projektu, ktorý v mnohých prípadoch nedopadol, ako mal. Nehovoriac o tom, že jednotliví členovia skupiny ľudí, ktorá sa u nás venuje súčasnému tancu, majú dosť odlišné názory na množstvo vecí. Toto by ešte stále mohlo byť normálne a bežné. Ale čo, keď sa rôznia aj názory na to, čo vlastne súčasný tanec je. To už až také štandardné nie je. Oba predchádzajúce fakty by nemuseli byť na škodu, pokiaľ by sme boli ochotní spolupracovať (choreografi, tanečníci, organizátori, existujúce inštitúcie) aspoň na istej minimálnej úrovni a sústrediť sa na to málo (možno ani nie), čo nás spája, aby sme jednoducho pragmaticky vyťažili maximum pre túto umeleckú oblasť.

Takže hlavné problémy nezávislej tanečnej scény súčasného tanca z môjho pohľadu:

1. Nezávislá tanečná scéna súčasného tanca nie je nezávislá. Je viac závislá, ako by sme si mysleli. Nekoncepčný systém podpory zo strany MK SR (netýka sa to primárne objemu finančných prostriedkov) z nás robí otrokov nezmyselných ročných cyklov. Po zverejnení výsledkov grantových kôl prichádza nevyhnutnosť rýchleho reagovania. Často vznikajú projekty šité horúcou ihlou, neprofesionálne a konkurencie neschopné inscenácie s ne-

dotiahnutou technickou aj umeleckou stránkou diel. Bolo by žiaduce zmeniť grantový systém z jednoročného na viacročný, umožniť tak efektívne plánovať využitie pridelených financií a eliminovať obdobie zadlžovania organizácií, prípadne ich nečinnosti, čím by sa podporila systematickosť a kontinuita niektorých strategických či medzinárodných projektov. Dúfajme, že *Fond umenia*, ktorý má od roku 2016 začať fungovať, pomôže situáciu vyriešiť.

2. Na Slovensku panujú rôzne názory na to, čo je potrebné pre súčasný tanec, najmä na to, aké vzdelanie je vhodné pre choreografov, či stačí iba znalosť tanečných techník. Tanec ešte stále nie je primárne vnímaný ako prostriedok vyjadrenia témy, hoci už aj definícia vo Wikipédii veľmi jasne definuje podstatu súčasnej choreografie, ktorou rozhodne nie je pohybová “zostava”. Riešením by mohla byť vyššia vyžadovaná úroveň znalostí študentov, vzdelávanie zamerané viac na teóriu, históriu, prepojenie tanca s inými umeleckými disciplínami.
3. Na Slovensku neexistuje tanečná kritika. Zrušenie a nenahradenie odboru tanečná veda a kritika na VŠMU má za následok nulovú reflexiu, nulovú dokumentáciu a pamäť daného odboru, absolútnu diskontinuitu vo vývoji. Riešením je obnoviť daný vzdelávací smer, pozývať zahraničnú kritiku, spolupracovať so zahraničnými médiami. (Otázkou samozrejme ostáva: kto by to mal robiť a za aké peniaze.)
4. Inštitucionálna podpora súčasného tanca je na Slovensku minimálna. Napr. nesystematická je podpora zo strany Divadelného ústavu (ďalej DÚ), ktorý reaguje na problémy spomínané v bode 3, aj keď výrazným pozitívom je súčasná snaha v DÚ vytvoriť jednotnú a úplnú dokumentáciu. Snahy podporiť súčasný tanec v Slovenskom národnom divadle sú naopak nekonceptné, sú to ad hoc rozhodnutia, nehodné najväčšej divadelnej – t.j. aj tanečnej – inštitúcie na Slovensku. Možným riešením by bolo otvoriť diskusiu o systematickom uvádzaní nezávislých diel v SND, ale s vytvorením dramaturgickej rady a v diskusii alebo za podpory DÚ.
5. Na Slovensku neexistuje infraštruktúra pre diela nezávislej produkcie. Je problém systematicky reprízovať tieto diela, čo spôsobuje aj fakt, že kamenné divadlá nie sú prepojené s nezávislou scénou. Pomôcť by mohli napríklad systémové nariadenia “zhora”, zo strany MK SR, aby malo každé kamenné, či repertoárové divadlo povinnosť poskytnúť niekoľkokrát za sezónu priestor pre uvedenie nezávislej tvorby. Tu sa ale dotýkame kompetenčného zákona, resp. vzťahov MK SR a regionálnych rozhodovacích orgánov na úrovni VÚC, miest a obcí.
6. Profesionáli v oblasti súčasného tanca nemajú profesné združenie. Toto do istého momentu sanovala *Asociácia súčasného tanca* (ďalej AST). Komunitnú existenciu však nevystriedala potrebná inštitucionálna podpora (aj napriek snahám jej členov), a tak AST začala pôsobiť namiesto strešnej organizácie “Ien” ako štandardné združenie produkujúce/koproduktujúce

tvorbu v súčasnom tanci (pre slovenských tvorcov). Jedným z dôsledkov neexistencie takéhoto združenia je nemožnosť vytvárania dostatočného tlaku na inštitúcie zodpovedné za vytváranie rámcov pre fungovanie tanečníkov. Tu sa však dotýkame začiatku môjho príspevku – neschopnosti zlučovať sa do väčších celkov, neexistencie solidarity a lojality tanečnej komunity.

2.

Dovolím si ešte pripojiť niektoré body textu, ktorým som pripomienkovala tvorbu dokumentu MK SR „Dlhodobé strategické priority kultúrnej politiky SR 2012-2016“¹. Niektoré body sa stále podstatným spôsobom dotýkajú existencie nezávislej scény súčasného tanca u nás.

1. Prerozdeľovanie financií / systémové otáz(ni)ky:

- Bolo by žiaduce prehodnotiť systém pridelovania financií na základe rozdelenia inštitúcií/organizácií na organizácie zriaďované štátom a neziskové organizácie/občianske združenia, t.j. zrovnoprávniť východiskové pozície umeleckých projektov jednotlivých žiadateľov (štátnych – štátom zriaďovaných a neštátnych organizácií), skúmať efektívnosť pridelovaných prostriedkov pre štátne (štátom zriaďované) a neštátne organizácie (umelecká hodnota diel, dosah na spoločnosť).
- Bolo by žiaduce prehodnotiť potrebu existencie repertoárových divadiel, ich počtu a efektivity, navrhnuť koncepčnú zmenu systému smerom k projektovým scénam (neefektívne administratívno-organizačné náklady), vytvoriť rovnováhu medzi repertoárovými a projektovými scénami, čím by vznikla možnosť ponuky projektov nezávislých tvorcov v „kamenných“ (projektových) divadlách, s existujúcim technickým a organizačným zázemím (príkladom môže byť A4 alebo Elledanse, či žilinská Stanica).
- Bolo by žiaduce spolupracovať s VÚC, mestskými a miestnymi samosprávami pri určovaní prioritných záujmov v oblasti kultúry aj na miestnej úrovni – dotýka sa to kompetenčného zákona (najmä vzhľadom k predchádzajúcim trom bodom).
- Bolo by žiaduce podporovať účasť slovenských organizácií v medzinárodných projektoch, podporovať iniciovanie medzinárodných projektov slovenskými organizáciami, a to najmä prostredníctvom zlepšenia toku informácií (Kancelária CED), zladieť podmienky pre udeľovanie národných grantov s podmienkami pre získanie medzinárodných grantov (napr. MK SR nepodporuje automaticky projekty, ktoré získajú podporu z EU).

¹ Dokument je dostupný na internete: http://skkd.sk/index.php?option=com_content&view=article&id=49:strategicke-priority-rozvoja-kultury-pre-roky-2012-2016&catid=36:pracovne-materialy&Itemid=18

2. Nevyhnutnosť hlbšej spolupráce s Ministerstvom školstva pri tvorbe školských osnov:

- perspektívna existencia, kvalita a kvantita slovenského publika závisí najmä od úrovne vzdelania a od poznania kvalitnej súčasnej domácej tvorby,
- je potrebné definovať pojem *súčasnú umenie*, prezentovať a začleniť diela súčasného umenia do učebníc a vzdelávacích materiálov,
- je potrebné vyvíjať tlak smerom k nevyhnutnosti zapojiť do procesu vzniku vzdelávacích materiálov kompetentných odborníkov z danej umeleckej oblasti.

3. Nevyhnutnosť spolupráce s Ministerstvom zahraničných vecí pri prezentácii slovenského (najmä súčasného) umenia v zahraničí:

- vyjasniť princíp obsadzovania riaditeľov Slovenských inštitútov (okrem kariérnych diplomatov umožniť aj odborníkom z oblasti umenia a kultúry zúčastniť sa výberových konaní),
- efektívnejšie využívať financie na prezentáciu slovenského umenia prostredníctvom Slovenských inštitútov v zahraničí,
- transparentne tvoriť program Slovenských inštitútov na základe grantových výziev alebo zriadením „long-arm“ inštitúcie podobnej British Council.

Nový Priestor: nezávislá platforma ako súčasť edukačného systému

Katarína Trnavská, Alena Pitlová

Abstrakt

Cieľom príspevku je predstaviť občianske združenie Nový Priestor ako jednu z najmladších neziskových organizácií, ktorá pôsobí v oblasti nového tanca a fyzického divadla na Slovensku. Prostredníctvom svojej vízie a aktivít sa Nový priestor profiluje ako medzinárodné centrum pre vzdelávanie, výskum a tvorbu. Pozornosť je venovaná aj vplyvu ekonomickej situácie na rozvoj aktivít Nového Priestoru. V poslednom rade dáva do popredia vízie rozvoja Nového Priestoru v budúcnosti.

Kľúčové slová

Nový Priestor, o.z., workshopy, výskum, projekty, financovanie, vízia, vlastný priestor.

Úvod

Nový Priestor ako medzinárodné centrum pre vzdelávanie, výskum a tvorbu nového tanca a fyzického divadla pôsobí na Slovensku vyše dva roky. Týmto príspevkom chceme uviesť do pozornosti našu snahu presadiť tvorbu nového umenia na Slovensku.

Doba pôsobenia subjektu, personálne zázemie (jeho vývoj)

Nový Priestor (NP) vznikol ako občianske združenie v roku 2012 a rozširuje svoje personálne zázemie o odborníkov z oblasti umenia, estetiky, kulturológie, verejnej správy či lingvistiky. Primárnym cieľom Nového Priestoru je vytvorenie miesta, platformy pre stretávanie umelcov, v ktorom môžu nachádzať inšpiráciu, rozvíjať tanečné, herecké a interpretačné postupy pri svojej práci. Zatiaľ sa nám nepodarilo získať na svoju činnosť vlastný priestor, o ktorý sa

usilujeme od začiatku našej existencie. Pôsobíme v prenajatých priestoroch, ktoré majú rôzne obmedzenia.

Nakoľko nie je možné realizovať pôvodný plán, zamerali sme sa na menšie kroky a napĺňanie čiastkových cieľov, ktoré sú viazané na možnosti daného priestoru a spolupráce s prenajímateľom. Napriek obmedzeniam sa nám podarilo kontinuálne ponúkať vzdelávanie študentov, profesionálov i verejnosti a realizovať umelecký výskum za účelom tvorby predstavení, filmov či site-specific happeningov.

Prehľad najvýznamnejších aktivít v rokoch 2013 a 2014

Nový Priestor sa na začiatku prioritne zaoberal vzdelávacími aktivitami, od roku 2013 sa viac profiluje smerom k umeleckej tvorbe (tanec a divadlo) a umeleckému výskumu. Súčasťou jeho aktivít je aj prezentácia zahraničných produkcií. Medzi najvýznamnejšie vzdelávacie aktivity, v ktorých sa okrem rozvoja techniky zameriavame na rozvoj nových tanečných, hereckých a interpretačných postupov a výskumov v oblasti interpretácie v rokoch 2013 – 2014 patrí program *Nové tvorivé a interpretačné postupy v tanci a fyzickom divadle*, v rámci ktorého sa realizovali nasledovné intenzívne päťdňové workshopy: *Zdroj sily v obrátených polohách a duet ako neustále sa meniacia kompozícia* s Danom Račekom, *Tekuté kĺby* so Zunou Vesan Kozánkovou, *EMBER – Zdroj sily a partnerské nástroje* s Laurou Aris a Jorgém Jáureguim, *Architektúra tela* s Milanom Kozánkom, *Recyklácia ako tvorivá metóda* so Slávkou Daubnerovou. Na výskum boli zamerané workshopy: *Odlíšnosť zdrojov v tvorivom procese herca a tanečníka* vedený Milanom Kozánkom a Matejom Matejkom a *Pozvánka do skupinového projektu – Telo tekutej kultúry* vedený Matthew Rogersom.

Nový Priestor je otvorený aj verejnosti, ktorej ponúka program vzdelávania (kurzy súčasného tanca a kurz Joga v pohybe), ale aj možnosti stretávania sa s umelcami.

Nový Priestor sa dosiaľ prezentoval dvomi predstaveniami. Sólovým predstavením *Micro v Macro*, ktoré experimentuje so spájaním divadla a vizuálneho umenia. Druhým pohybovo-tanečným predstavením je *Genuine Transformers* spojené s komponovanou elektronickou hudbou, ktorého základnou témou je rodová jednota a odlišnosť ženy a muža v pohybe. Pripravovaný projekt s pracovným názvom *Káli – ne/prijatá realita* má presah do sociálnej problematiky týraných žien. Nový Priestor chce cez nové prístupy v tanci a divadle prispieť k porozumeniu tejto témy, pracovať so ženami, ktoré akt týrania zažili a byť nápomocní v ich spracovaní a vysporiadaní sa s takýmito zážitkami v skupine. Proces sa bude zaznamenávať a vybrané momenty z procesu sa stanú súčasťou prezentácie „work in progress“. Výskum vyústi do predstavenia fyzického/tanečného divadla a filmu. Ďalší projekt výskumu viedskych recitálov *Tattvam*

Asi bude súvisieť s pripravovanou rezidenciou v Adi Shakti Theatre Arts Pondicherry v Indii a jeho výstupom bude tanečné predstavenie.

Vplyv ekonomickej situácie na rozvoj aktivít

Na uskutočnenie našej umeleckej vízie potrebujeme finančnú podporu od štátu a z nadnárodných fondov. Fakt je ten, že sa v súčasnosti znižujú verejné výdavky na kultúru, čo má za následok klesajúci záujem o kultúru a narastajúci počet „dni bez umenia“. Na túto situáciu reaguje aktuálna výzva pod názvom *Deň bez umenia*. „Iniciatíva diskusie chce upriamiť pozornosť reprezentácií a verejnosti na znižujúcu sa účasť ľudí na umení i zhoršujúce sa podmienky pre rozvoj umenia a kultúry – stále totiž klesajú verejné výdavky na kultúru – ich podiel na HDP je najnižší z okolitých krajín. Keď to takto pôjde ďalej, na Slovensku budeme mať nie deň, ale týždeň alebo celý rok bez umenia,“ píše Darina Kárová, riaditeľka Asociácie Divadelná Nitra a iniciátorka výzvy *Deň bez umenia*¹.

Na to, aby sa zistilo, aká dôležitá je kultúra pre obyvateľov a ekonomiku štátu, existuje v iných krajinách tzv. *Satelitný účet pre kultúru*². Satelitné účty majú veľkú výhodu v tom, že sú nastavené na presné sledovanie dát, ktoré umožňujú vyhodnocovanie ekonomických prínosov kultúry na rozdiel od štandardných makroekonomických ukazovateľov. Tu sa však treba zamyslieť nad tým, čo chápeme pod pojmom kultúra na Slovensku. Na to, aby *Satelitný účet pre kultúru* mal zmysel vo vyhodnocovaní prínosov kultúry, treba oddeliť komerčné médiá (televíziu, rozhlas, tlač a reklamu) od kultúrnych ustanovizní s umeleckou produkciou.

Ďalšie nežiaduce vplyvy na napĺňanie vízie Nového Priestoru:

- **Nedostatok finančnej stability** vedie k tomu, že tím Nového Priestoru pozostáva z dobrovoľníkov. Na jednej strane je výhodou skutočné nadšenie pre vec, avšak toto nadšenie je limitované časom, čo vedie k nestabilnému pracovnému prostrediu. Ideálne prostredie pre tvorbu aktivít s profesionálnejším prístupom je kombinácia doterajšej práce dobrovoľníkov s profesionálmi v oblastiach (fundraiser, manažér, technický riaditeľ), ktoré pomôžu v plynulom chode neziskovej organizácie.
- **Neflexibilný grantový systém MKSR** – Granty sa žiadajú koncom roka, ale informácie o výsledkoch a udelených dotáciách sú známe štyri až päť mesiacov po podaní grantu, a to len ako telefonická informácia po vyžiadaní. Oficiálne výsledky sú známe, rovnako ako prijatie finančnej podpo-

¹ Dostupné na internete dňa 17. 7. 2014 : <http://www.webnoviny.sk/umenie/clanok/862431-den-bez-umenia-pozyva-na-verejnu-diskusiu-v-snd/>

² Dostupné na internete dňa 6. 8. 2014 : <http://www.nipos-mk.cz/?cat=424>

ry, zhruba šesť mesiacov po podaní grantu. Podpora sa pritom musí vyčerpať do konca kalendárneho roka.

- **Granty** – Každý rok vznikne málo grantov, o ktoré je možné žiadať finančnú podporu na projekty nášho typu. Okrem podpory tvorby predstavení a vzdelávania neexistujú žiadne dotácie na podporu chodu inštitúcie, teda podpory a zamestnávania ľudí, ktorí umeleckú produkciu a vzdelávanie organizujú.
- **Nedostatočné financie v MK SR** – Na rok 2015 sa počíta s ďalším znížením z celkového štátneho rozpočtu, pokles činí 17 miliónov €. Podľa doterajšej skúsenosti sa bude pravdepodobne šetriť najmä na tvorbe nových projektov.
- Chýba **viacdrojové štruktúrované financovanie** kultúrneho sektora, teda do MK SR by nešli dotácie len zo štátneho rozpočtu, ale aj z iných zdrojov.
- V súčasnej dobe rozpočtové a príspevkové organizácie dostávajú plnú či percentuálnu podporu bez ohľadu na to, aký prínos majú ich aktivity. Kontroluje sa síce, či spravili za sezónu to, čo sľúbili, ale to, či sa to už ľuďom páči, či to má skutočný prínos pre spoločnosť, a či peniaze zo štátneho rozpočtu idú na tie aktivity, ktoré majú výpovednú hodnotu, to sa už neskúma. Vyriešiť by sa to mohlo vytvorením Art's Councilu³, čiže rady pre umenie, podľa britského modelu poskytovania dotácií, o čo sa snaží aj návrh koncepcie Fond pre podporu umenia. Prijatie tejto koncepcie novej rady, ktorej členovia by boli profesionáli zo všetkých oblastí umenia, by mohlo znamenať komplexný rozvoj profesionálneho umenia, zefektívnenie spravovania umeleckého sektora, reagovanie na jeho potreby a podmienky a nové umelecké trendy. Zároveň by sa konečne posudzovala aj oprávnenosť podpory kultúrnym aktivitám⁴.
- **Ostatné grantové inštitúcie** – Nadácia Eset, Viac Umenia/Nadácia Tatra banky, Intenda, Ars Bratislavensis, Energia pre kultúru/Slovenské elektrárne...

Každým rokom je menej a menej grantov, ktoré umožňujú žiadať finančnú podporu na projekty nášho typu. Takisto aj objem finančných prostriedkov má klesajúcu tendenciu. Jediné nadácia Intenda pracuje s jasnými kritériami a spätnou väzbou, ak projekt nebol úspešný. Ostatné inštitúcie nemajú jasný profil, čo chcú podporiť a nakoľko projekt požadujúci dotáciu splnil tieto kritériá. Viac-menej sa jedná o subjektívne rozhodnutie člena/členov komisie. Okrem podpory tvorby predstavení a vzdelávania, neexistujú žiadne dotácie na podporu chodu inštitúcie, teda podpory a zamestnávania ľudí, ktorí umeleckú produkciu a vzdelávanie organizujú. Napriek tomu neustále vyhľadávame nové možnosti.

³ <http://www.artscouncil.org.uk/>

⁴ www.mksr.sk/extdoc/3873/Fond_pre_umenie_0313

- **Neustály boj o priestor.** Tanečné sály/priestory si vyžadujú špecifické parametre, preto je veľmi ťažké nájsť vhodný priestor na projekty súvisiace s tancom a pohybom. Najčastejším príkladom je situácia, keď je daný priestor k dispozícii, ale je veľmi drahý alebo je nevhodný na prenájom. Ak sa nájde vhodný priestor, nie je možné si ho dlhodobo prenajímať v dôsledku pretlaku ďalších projektov v danom priestore. Za dobu fungovania sme pôsobili na troch miestach v Bratislave: Bateliér, Piszatoryho palác, MDPOH. Dôvodom neustálej zmeny miesta pôsobenia bolo zvyšovanie mesačného nájmu alebo množstvo projektov, ktoré mali taktiež záujem o daný priestor. Zťažkávajúcou okolnosťou je subjektivita názoru osoby, ktorá rozhoduje o výbere projektov. Navyše každá inštitúcia si buduje svoj vlastný imidž, s ktorým nemusia všetky zaujímavé projekty korešpondovať.

Vízia najbližšieho rozvoja Nového Priestoru

Nový Priestor ako nezávislá platforma ponúka flexibilný prístup k novým interpretačným postupom v tanci a fyzickom divadle, čím sa odlišuje od oficiálneho vzdelávacieho programu na akademickej pôde. To znamená, že dokáže rýchlo reagovať na meniace sa trendy v tanečnom umení. Zameriava sa tak na nových, ako i etablovaných pedagógov a tvorcov súčasného/nového umenia. Aktuálne plánovanie aktivít Nového Priestoru je v súlade s potrebami a vývojom nového tanca – nemusí sa čakať na odsúhlasenie rady, plány je možné bezodkladne realizovať.

Svojimi aktivitami Nový Priestor chce prispieť k zviditeľneniu fyzického divadla a nového tanca na Slovensku, nadviazať kooperácie s inštitúciami zaoberajúcimi sa vzdelávaním nového tanca a divadla v zahraničí, viesť workshopy so slovenskými i zahraničnými pedagógmi, realizovať nové projekty, ktoré prepájajú nové umenie s rôznymi témami a tiež prispieť k vývoju autorských tanečných a divadelných tém. Zámerom je poskytovanie dlhodobého akreditovaného programu vzdelávania formou pravidelného vzdelávania, tréningov a personálneho rozvoja tvorcov a interpretov.

Záver

Základným problémom na Slovensku je nedostatok informácií o nových formách umenia, ale aj nezáujem širšej verejnosti o nové umenie. Nedostatočné povedomie majoritnej spoločnosti o nových formách umenia má za následok nezrealizovanie mnohých nádejných projektov. Mnohí sponzori či darcovia nepoznajú pojem nový tanec či fyzické divadlo, čo vedie k nezájmu spolupracovať na projektoch.

Na Slovensku je málo finančných zdrojov zameraných na podporu nového umenia, do ktorého spadá aj nový tanec a fyzické divadlo. Preto je veľmi dôle-

žité informovať verejnosť o dôležitosti súčasného umenia, ktoré momentálne pokrýva mainstream. Umenie a kultúra odrážajú ideu individuálneho pohľadu na svet.

Víziu do budúcnosti z hľadiska ekonomickej situácie vidíme v diverzite finančných zdrojov, čerpanie z ponuky viacerých grantov zameraných na súčasné umenie, v sponzoringu ako aj v spustení vlastnej crowdfundingovej kampane.

Ludové tanečné umenie a veda v Maďarsku: Prepojenie tanečnej vedy a umenia a ich vplyv na rozvoj tvorivosti v súčasnej pedagogickej a umeleckej činnosti

Anikó Lépesová

Abstrakt

Ludový tanec ako predmet samostatného vedného odboru sa stal predmet vedeckých výskumov a štúdií v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, a tie významne ovplyvnili intenzívne sa vyvíjajúce tanečné umenie a vzdelávanie v Maďarsku. Príspevok je zameraný na stručný opis prepojenia tanečnej vedy a umenia so zreteľom na rozvoj a podporu tvorivosti v pedagogickej a umeleckej činnosti. Opisuje niektoré prístupy, teórie a výsledky tanečných folklórnych výskumov a podáva stručný obraz o súčasnom stave ľudového tanečného umenia a jeho vývoja.

Kľúčové slová

Tanečná folkloristika, ľudové tanečné umenie, tvorivosť, improvizácia.

Úvod

Ludové tanečné umenie ako samostatný scénický žáner je popri baletе a súčasnom tanci jedným z najdôležitejších súčastí tanečného umenia v Maďarsku. Jeho vznik je typickým kultúrno-umeleckým javom stredovýchodných krajín Európy 20. storočia, ktorý vytvoril širokú spoločenskú bázu. Vývoj choreografickej tvorby, pedagogickej a metodologickej práce značne formulovali vedecké výskumy z oblasti tanečnej folkloristiky, ktorá ako nová vedecká disciplína napredovala od druhej polovice 20. storočia rýchlejšie ako ostatné oblasti tanečnej vedy. Výsledky, poznatky vedeckých výskumov a ich metódy sa dostali do tanečného povedomia a vzdelávania, čím tanečná veda otvárala rôzne cesty pedagogickej a umeleckej interpretácii folklórneho materiálu.

Vedecké výskumy a jeho súčasné platformy

Záujem o teoretickú, vedeckú a teatrologickú reflexiu tanečného umenia v Maďarsku sa začal koncom 19. storočia. Od 20. storočia si jeho neustály rast vyžiadala vznik a vývoj rôznych typov organizácií, vedeckých a výskumných inštitúcií. Výskum ľudových tancov sa ako predmet tanečnej folkloristickej disciplíny na akademickej pôde začal v *Ústave hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied*. Začiatkom päťdesiatych rokov minulého storočia sa v nej postupne profiluje *Oddelenie etnomuzikológie*, ktoré naviazalo na prvé bádateľské snahy z tridsiatych a štyridsiatych rokov a s *Národopisným Inštitútom* rozšírilo svoje doposiaľ získané poznatky. Medzinárodne uznávané výsledky výskumov sa zakladajú najmä na pozbieraní, dokumentovaní, dôkladnej analýze a systematizácii tanečno-folklórneho materiálu. S ich pomocou sa vymedzovali historicky a geograficky podmienené štýlové vrstvy ľudových tancov stredovýchodnej Európy, tanečné dialekty v tejto oblasti a v širšom európskom rámci aj ich miesto v európskej tanečnej kultúre, typológii a klasifikácii ľudových tancov. Na tomto procese sa podieľali od štyridsiatych rokov 20. storočia Edit Kaposi, Emma Lugossy, Olga Szentpál a István Molnár, z nasledujúcej generácie Bertalan Andrásfalvy, Ágoston Lányi, György Martin, Ernő a Ferenc Pesovár a ďalší. Vymedzilo sa pojmoslovie, čomu napomohli aj mnohé vedecké konferencie v oblasti národopisu. Na zaznamenávanie sa používala Labanova kinegrafia spolu so slovným opisom. Tá sa javila nielen ako adekvátna technická pomôcka pri zápise tanečného pohybu z filmových záznamov, ale poskytla aj adekvátne analytické kritéria a hľadiská pre samotný rozbor tanečného pohybu. Ich vedecké a pedagogické koncepcie sa stali základom a východiskom pre prácu s tanečno-folklórnym materiálom na vedeckej, pedagogickej a umeleckej úrovni.

Dejinami tanečného umenia a teoretickými otázkami vzdelávania sa od 60-tych rokov zaoberalo *Združenie maďarských tanečných umelcov*. Jeho medzinárodne uznávaný tanečný archív sa v roku 1987 stal súčasťou *Celoštátneho divadelného múzea*, čím sa vytvorila druhá významná platforma na teatrologickú reflexiu tanečného umenia. Na vysokoškolskej pôde - na Vysokej škole maďarského tanečného umenia - vzniklo v roku 2008 *Výskumné stredisko tanečnej vedy*. Jeho aktivita sa vzťahuje hlavne na teoretickú a metodologickú oblasť tanečnej vedy, čím sa dosiahol širší vedomostný záber hlavne v problematike tanečnej pedagogiky. Okrem spomenutých inštitúcií v súčasnosti už existuje viac výskumných stredísk (univerzity, múzeá, osvetové inštitúcie, umelecké strediská), kde sa výskumníci v rámci etnológie, hudobnej vedy či umenovedných disciplín zaoberajú vybranými témami tanečnej vedy a umenia na teoretickej úrovni. Za účelom vzájomne poznávať a do určitej miery zosúladiť činnosť týchto výskumných inštitúcií vznikol v roku 2010 na akademickej pôde *Interdisciplinárny pracovný výbor tanečnej vedy* (Hudobnovedný ústav Maďarskej akadémie vied, Divadelný ústav a Vysoká škola tanečných umení). Za prvoradý cieľ si určili vypracovanie vlastnej systematiky a meto-

dológie analýzy, legitimizáciu existujúcich metód a zdrojov (Felföldi László, 2009).

Ak máme stručne charakterizovať doterajšie úsilie a zameranie tanečnej vedy vo výskume ľudových tancov, možno zjednodušene povedať, že dospela k uspokojivej historicko-geografickej a etnickej typológii tanečného folklórneho materiálu a súčasne ho objasnila v širokých interetnických vzťahoch. Vo vlastníctve vedeckých, spoločenských, umeleckých organizácií a inštitúcií zaoberajúcich sa tanečnou kultúrou vznikli dokumentačné archívy, ktoré sú sprístupnené tak bádateľskej, ako aj širokej verejnosti. Z periodických a neperiodických odborných publikácií bolo vydaných vyše 6000 titulov.

Ľudové tanečné umenie a pedagogika

Mnohí zo spomenutých vedcov aj prakticky pomáhali rozvoju tanečného umenia a vzdelávania. V päťdesiatych rokoch minulého storočia sa v umení podarilo preraziť ideologické a politické obmedzovania totalitného režimu pre zvýšenú umeleckú štylizáciu ľudovej tvorby a nepodľahnúť vzorom panujúcej sovietskej choreografickej a pedagogickej školy (Moisejevov, Alexandrovov súbor). V scénickej tvorbe Miklósa Rábaiho (umelecký vedúci Maďarského štátneho umeleckého súboru) a Istvána Molnára (choreograf súboru Honvéd) sa už výrazne prejavil charakter ľudového tanečného pohybu. Molnár na základe svojich vlastných výskumov rozpracoval systém morfolologickej analýzy ľudového tanca. Získané poznatky použil aj na vypracovanie vlastnej techniky známej ako Molnárova technika (Molnár István, 1983). Táto technika sa rozvíjala aj ďalej a v súčasnosti sa používa v stredoškolskom vzdelávaní, v profesionálnych i amatérskych súboroch v Maďarsku.

Generácia mladých choreografov, pedagógov v 60-tych rokoch minulého storočia priniesla do tanečného umenia odlišné chápanie ľudového tanca. Založili a rozvinuli medzinárodne významnú a uznávanú maďarskú choreografickú školu. Katalin Györgyfalvai, Sándor Tímár, Ferenc Novák, Antal Kricskovics a Károly Szigeti využívali celkom nové prístupy v tvorbe a v pedagogike. Progresívnosťou a tvorivou dynamickosťou dosiahli také umelecké výsledky, ktoré určili dve línie tvorby pozorovateľné aj v súčasnom tanečnom umení. Ich myšlienky, koncepcie, pedagogické a umelecké činnosti sa ďalej vyvíjali; v tanečnom vzdelávaní sa vytvorili nové systémy i metódy, v interpretačnom umení a tvorbe sa objavili nové témy a výrazové formy.

Od 70-tych rokov, vďaka rozširujúcim sa tanečným domom vo folklórnom hnutí, dostalo tanečné umenie nové impulzy postavené na zreteľnejšom a hlbšom skúmaní formy a obsahu ľudovej tanečnej tvorby a prostredia folklóru. Namiesto choreografického prístupu sa do centra choreografickej a interpretačnej tvorby dostal samotný tanečný pohyb, tanec ako prostriedok sebaujadrnenia, komunikácie a zábavy. Teoretické základy predstavili vedecké a pedagogické koncepty Györgya Martina a Sándora Tímára. Martinovi sa podarilo

objasniť vnútorné zákonitosti ľudovej tanečnej tvorby, Tímárovi zas metódu výučby (demonštračno-imitačná metóda). Tendencia zachovávať obsahové a formotvorné znaky tanečného materiálu v scénickom stvárňovaní a tým vytvárať estetickú hodnotu je dôkazom úspešného uplatnenia vedeckej teórie v umeleckej praxi. Tanečníci, pedagógovia a choreografi sa venovali nielen práci v súbore, ale ich záujem smeroval aj k amatérskej etnografii, k terénnym výskumom, skúmaniu a spracovaniu dostupných archívnych materiálov. Skúsenosťami z terénu sa naberali hodnoty uplatňujúce sa v choreografickej a interpretačnej tvorbe. Táto ochotnícka bádateľská činnosť trvá dodnes a prináša do pozornosti vedeckého výskumu nové ešte neobjasnené témy.

V súčasnej choreografickej tvorbe ľudového tanca možno výrazne oddeliť dve hlavné línie, ktoré sa postupne formovali od druhej polovice 20. storočia. Prvú možno označiť ako imitáciu folklóru – choreograf sa snaží o scénické spracovanie a znovutvorenie jednotlivých prvkov folklóru. Umelecká hodnota diel závisí od akosti sformovania. Druhá forma tvorby sa zakladá skôr na inveniách – štruktúra, štýl a funkcia tanečno-folklórneho materiálu sa stávajú vyjadrovacím prostriedkom, rovnako ako hudba a dramaturgia, všetko slúži vytvoreniu vlastného choreografického postoja, svetonázoru. Tvorivé impulzy dostáva aj od iných tanečných žánrov. Predstavitelia oboch smerov však majú poznatky a vedomosti z oblasti tanečného folklóru, ktoré sa zakladajú na rozsiahlom a hlbšom chápaní jeho jednotlivých foriem a obsahu.

Improvizácia ako cieľ a metóda výučby ľudového tanca

Skúsenosti z pedagogickej práce umeleckých súborov prispievali k objasneniu a riešeniu pedagogicko-metodických problémov výučby ľudových tancov. Postupne sa prepracovávala metodika, došlo k integrácii poznatkov a výsledkov vedeckých výskumov do výučby tak v pedagogickej teórii, ako aj praxi.

Predpokladom rozvoja súčasnej pedagogickej aj umeleckej činnosti je rozvoj a podpora tvorivých síl, ktoré nemožno zaručiť vedomosťami získanými v hotevej podobe, ani zručnosťami získanými napodobňovaním. Táto skutočnosť kladie nároky na existujúce názory a pohľady na ľudový tanec a z nich vyplývajúce výchovné metódy. Ľudový tanec treba chápať ako jednu, z etnického a regionálneho hľadiska dôležitú, avšak v tradícii už zanikajúcu sedliacku tanečnú kultúru z 19. storočia, ktorá je jednou zo zdrojov tanečného umenia. Takéto chápanie predpokladá vzdelávanie, v ktorom sú zdôraznené hlavne chápanie a tvorivé osvojovanie formových, štýlových a technických základov tanečného pohybu, a to aj v rámci širšieho kultúrno-spoločenského kontextu (Lépesová Anikó, 2013).

Tvorivosť môžeme chápať ako schopnosť predstaviť si alebo vymyslieť a tvoriť niečo nové kombináciou, zmenou a iným použitím existujúcich nápadov. Tvorivý postoj umožňuje prijať niečo nové, prijať zmenu, hrať sa s myšlienkami a nápadmi, pohotovo reagovať na vzniknutú situáciu. Ako proces je cha-

rakterizovaný tvrdou prácou, systematickou myšlienkovou činnosťou tvorby nových riešení a priestorom pre improvizáciu (Poláková Marta, 2010, s. 134). Z tohto hľadiska je dôraz výučby kladený na rozvíjanie zmyslových a poznávacích schopností a na rozvoj afektívnej stránky osobnosti. Znamená to učenie (sa) navykaním na zvyšovanie vnímavosti, pozornosti, poznávania a rozpoznania systémov pohybu. Dôležité je utváranie a posilňovanie pozitívneho vzťahu a postoja tanečníka k ľudovým tancom.

Tvorivosť možno systematicky rozvíjať rozličnými metódami ako improvizácia, systematické pozorovanie vlastného pohybu, tanečných prejavov iných, verbalizáciou pozorovaného pohybu, tvorivým skúmaním tanečného pohybu. Najefektívnejší a súčasne najkomplexnejší spôsob rozvoja tvorivosti predstavuje tanečná improvizácia. Marta Poláková ju chápe ako “typ tvorivého procesu, pri ktorom ide primárne o tvorbu pohybu” (Poláková Marta, 2010, s. 12). Vzťahuje sa na využitie celej škály pohybových a výrazových možností ľudského tela, čím vyjadruje individualitu tanečníka (fyzický prejav a prejav osobnosti). Z tohto hľadiska improvizácia nie je viazaná určitou tanečnou technikou alebo tanečným štýlom.

Tanečná folkloristika chápe improvizáciu ako interpretačný tvorivý proces (Martin, 1967, 2009). Je to spoločný charakteristický znak tradičnej tanečnej kultúry stredoeurópskych krajín. „Kreativita realizujúca sa v improvizácii určuje svojráznosť tradičnej tanečnej kultúry stredovýchodných krajín Európy. V tom sa líši od západného a balkánskeho tanečného dialektu” (Martin György, 1974 in Sebő Ferenc, 1997, s. 80). Improvizácia je výber, usporiadanie a využitie pohybových a výrazových prostriedkov vzhľadom na funkciu prejavu, situáciu a zámer jedinca. Každý jedinec vytvára svoj vlastný variant tanca, v ktorom sa prejavujú zručnosti, tvorivé schopnosti a vnútorný postoj jednotlivca v danom okamihu a prostredí.

Pochopenie improvizácie v ľudovom tanci je v prvom rade späté so skúmaním štrukturálnej výstavby tanca. Zamieriava sa totiž na odhalenie zákonitostí, ktoré sa skrývajú za momentálnymi prejavmi a fungujú ako regulátory pri tvorbe. Martin rozlišuje, z hľadiska miery štrukturálnej zviazanosti v rámci Karpatskej kotliny, štyri skupiny tanečných druhov, a to *sólové mužské*, *voľné párové*, *kolektívne skupinové* a *zviazané párové tance*. Improvizácia sa najviac uplatňuje v sólových mužských a vo voľných párových tancoch, čo sa prejavuje v rozmanitosti formovej zásoby. Neznamená to však, že neexistujú žiadne obmedzenia v tanečnom vyjadrovaní. Improvizácia je podmienená funkciou tanca (viazanosťou k určitej príležitosti), regionálnou znakovosťou (charakteristickými formotvornými elementmi a štýlovými znakmi), štruktúrou daného tanečného typu (každý tanečný typ má iné dominantné tanečno-štrukturálne prvky) a väzbou na sprievodnú hudbu. Na základe štrukturálnej analýzy tanečného materiálu sa vymedzujú základné stavebné princípy, ktoré určujú parametre kompozičných riešení, týkajúcich sa tvorby tanca.

Improvizácia pri výučbe ľudového tanca je súčasne tvorivou metódou aj cieľom. „Pri rozvíjaní tvorivých schopností a možností sebavyjadrenia veľký význam a hodnotu nadobúdajú improvizačné tance“ (Martin György, 2009, ods. 8). Úlohou tanečníka je pri improvizovaní tvoriť, pohotovo spájať, prepojiť rôzne štýlové (individuálne, regionálne, typové) a výrazové varianty tanečného pohybu do jedného zmysluplného celku. Pracuje v danom okamihu s telom, zmyslom, priestorom, časom, silou a zámerom. Improvizovať možno podľa vybraných tanečných vzorov, v určenom regionálnom štýle alebo v rámci daného tanečného typu. Improvizácia sa v jednotlivých tanečných formách prejavuje v troch úrovniach:

- v tvorbe pohybových fráz a ich pridružení;
- v tvorbe variácií a obmien daných jednoduchých a zložitých motívov;
- vo frázovaní tanečnej kompozície.

Pri osvojovaní improvizačnej techniky pri výučbe ľudového tanca György Martin naznačil nasledovný didaktický postup:

1. naučenie sa viacerých charakteristických improvizačných pohybových väzieb a tanečných sledov na základe pôvodnej predlohy (učenie sa prostredníctvom napodobňovania);
2. ich spracúvanie (usporiadanie skúseností, syntéza poznatkov, interiorizácia);
3. individuálna interpretácia a realizácia (Martin György, 1969)

Pri tomto postupe sa rozvíjajú tanečné schopnosti ako pamäť, vnímanie, koncentrácia, senzitivita a zmysel pre určitý estetický výraz. Rozvíjajú sa technické zručnosti a interpretačné schopnosti.

Efektívnejší spôsob osvojenia si improvizácie predstavuje postup, keď sa zoberá vybraný tradičný tanečno-folklórny materiál. Vymedzujú sa základné charakteristické znaky pohybov a princípy, podľa ktorých sa tieto spájajú v konkrétnom tanečnom prejave. Tento didaktický postup sa zakladá na princípe, že každý zložitejší pohyb možno rozložiť na jednoduchšie pohyby, ktoré je možno skúmať a pracovať s nimi viac-menej nezávisle od seba. Poznatky získané analýzou sú aplikované do výučbového procesu, pričom dôraz je kladený na proces poznávania, pochopenia pohybu, tvorby tanca a osvojovania technických zručností potrebných k ich vykonávaniu. Na tomto základe sa v minulých desaťročiach pri výučbe ľudového tanca objavil nový analytický postup, ktorý sa uplatnil na prvom stupni vzdelávania základných umeleckých škôl. Podstata tejto metódy spočíva v pohybovom a štruktúrnom rozbere tanečného materiálu (určitého tanečného typu), pričom sa vymedzujú základné charakteristické znaky z pohľadu rytmiky, dynamiky a plastiky. Poznatky získané analýzou sú rozpracované do jednotlivých tematických celkov a tanečných sledov s ohľadom na určitú vekovú skupinu. Improvizácia (individu-

álna tvorba) sa pri tom uplatňuje v každej fáze vyučovacieho procesu (Zórándi Mária, 2010; Lévai Péter, 2009).

Tvorivá práca sa uplatňuje najprv v štyroch základných sférach, v ktorých sa tanečný pohyb realizuje: v ľudskom tele, priestore, čase a dynamike. V tejto práci ide o vytváranie kratších *improvizovaných etúd*, ktoré majú vopred zadefinované isté parametre týkajúce sa formálnych prvkov alebo kompozičných riešení tvorby pohybu. Tieto vychádzajú z charakteristických plastických a priestorových foriem, časových a dynamických svojrázností rozobratého tanca. Tanečníci pri tom rozpoznávajú vlastné preferované pohybové riešenia, čím podnecujú ich prekonávanie. Tým pádom improvizácia rozširuje pohybové a výrazové možnosti tanečníka. Na základe stavebných princípov, vychádzajúcich z rozobratého tanca, možno spájať jednotlivé etudy do *väčších pohybových celkov* (tanečných sledov). Zadania sa týkajú kompozičných princípov a časového zadelenia celkového tanečného prejavu. Improvizovaný tanečný prejav sa tak vytvára na základe *zámerného štrukturovania pohybu*.

Tento spôsob tvorivej práce vyžaduje – aj rozvíja – súčasné vnímanie a precítenie všetkých zložiek tanečného prejavu, výrazu, jeho tvaru, priestoru, rytmu a dynamiky. Je dôležité pomenovať akcie a skúsenosti, čím si tanečník uvedomuje pocity a štruktúry v sebe samom. Improvizácia dáva priestor na to, aby tanečníci porozumeli zákonitosti a svojráznosti formových a výrazových možností charakterizujúcich vybraný tanec cez vlastnú tanečnú tvorbu. Umožňuje, aby poznali lepšie svoje telo, svoj pohybový štýl a jeho súvislosť s osobnostnými rysmi a zároveň aj aktuálnym emočným stavom. Rozvojom pohybového repertoáru tanečníci zažívajú možnosť rozvíjať svoju istotu, spontánnosť a originalitu.

Využitie improvizácie v rozvoji tvorivého potenciálu tanečníka je podmienené pri výučbe jednak cieľom a cieľovou skupinou (zloženie, vek, úroveň), jednak osobnosťou pedagóga, jeho odbornými znalosťami a skúsenosťami. Improvizácia určená pre záujemcov v rámci tanečných domov a súborových prác je zameraná najmä na zážitkovú časť. Cieľom je naučenie jednoduchších pohybových väzieb a umožnenie tvorivej kombinácie jednotlivých prvkov. V profesionálnom vzdelávaní tanečníkov improvizácia vyžaduje hlbšie poznatky, zvýšenú citlivosť pozorovania, vnímania a porozumenia vlastného pohybu a tanečného prejavu iných.

Záver

Maďarská tanečná folkloristika má osobitné postavenie medzi vednými odborními zaoberajúcimi sa folklórom pre jej prepojenie využitia vedeckých poznatkov v tanečnom umení a vo folklórnom hnutí. Spätný vplyv spočíva najmä v tom, že prispieva k šíreniu názorov v riešení problémov tanečnej folkloristiky, tanečnej teórie a výučby ľudových tancov. Forma, obsah výučby a odkaz scénického ľudového tanca nárokuje si na status umenia sú výzvou súčasnosti.

Improvizačný charakter ľudových tancov, ich osobitosť v technike a vo výrazových prostriedkoch si vyžaduje tvorivejší prístup choreografov a interpretov nielen v procese ich scénického stvárňovania, ale aj vo výučbe. Výchovné inštitúcie, umelecké organizácie, ale aj mimoscénické formy (tanečné domy) zaoberajúce sa ľudovým tancom sa musia aj naďalej prispôsobovať celkovému vývoju tanečnej vedy a zhromaždeným vedeckým poznatkom tanečnej folkloristiky. Ak sa ľudový tanec bude chápať vo svojej zložitosti, bude sa javiť ako nevyčerpatelný zdroj pre tvorivú prácu.

Literatúra

FELFÖLDI, László: 2009. *Előterjesztés az MTA Néprajzi Bizottsága, Színház- és Filmtudományi Bizottsága, valamint Zenetudományi Bizottsága közös alapításában tervezett Interdiszciplináris Táncstudományi Munkabizottság létrehozásáról*, [online], 2009 [cit. 2014-06-20]. Dostupné na internete: <http://mtf.hu/dokumentumok_hu/1240397019.doc>

LÉPESOVÁ, Anikó: 2013. *Pohybová analýza ľudového tanca na príklade rozkovačiek z Podpoľania. Diplomová seminárna práca*. Bratislava: VŠMU

LÉVAI, Péter: 1967. Az improvizatív előadás szerepe a Kárpát-medence tánc-kultúrájában. In *Táncművészeti Értesítő* 3, 1967. s. 118-125. [Význam improvizácie v tradičnej tanečnej kultúre Karpatskej kotliny.]

MARTIN, György: 2009. A magyar néptánc kutatás és néptáncmozgalom kapcsolatának történetéről. In *Folkszemle* [online], jún. 2009 [cit. 2014-04-05]. Dostupné na internete: <http://www.folkradio.hu/folkszemle/martin_neptanckutatasesmozgalom/index.php> [Dejiny vzťahu medzi tanečnými výskummi ľudovéhoha tanca a tanečným hnutím.]

MARTIN, György: 1974. *A magyar nép táncai*. Budapest, 1974. Zdroj Sebő, Ferenc *Népzenei olvasókönyv*. Budapest. Planétás, 1998. 236 s. ISBN 963-9014-36-2. [Maďarské ľudové tance.]

MOLNÁR, István: 1983. *Magyar tánc tanulási rendszerem. Tánc technika*. Budapest: Múzsák. 163 s. ISBN 963-563-066-2. [Moja systematika učenia sa tanca.]

POLÁKOVÁ, Marta: 2010. *Sloboda objavovať tanec*. Bratislava: Divadelný ústav, 2010. 163 s. ISBN 978-80-89369-23-2.

ZÓRÁNDI, Mária: 2010. A néptánc kutatás eredményeinek megjelenése az oktatás különböző területein. In Felföldi, László, Müller, Anita eds. *Hagyomány és korszerűség a néptánc kutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. MTA ZTI, Budapest, 2010, s. 251-262. [Prejavý výsledkov tanečno-folklorých výskumov v rôznych oblasti výučby.]

Pozn. ed.: Prezentácia na kongrese bola doplnená aj o premietnutie videoukážok z vybraných diel.

Tanec: nový časopis nielen pre tanečníkov

Lucia Holinová

Abstrakt

Príspevok predstavuje víziu a formát nového slovenského časopisu o tanci, ktorého prvé číslo vychádza v septembri 2014.

Kľúčové slová

Propagácia tanca, vizuálna príťažlivosť, pravidelné rubriky.

Rada by som predstavila ideu projektu, na ktorom pracujem ako tanečnica aj choreografka, ale najmä ako človek, ktorému záleží na budúcnosti tanca na Slovensku. Témou kongresu je *Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja*. Ja tomu rozumiem tak, že otvárame debatu o rozvoji a udržateľnosti tanečnej tvorby a výchovy. To bola aj moja základná téza, keď som písala projekt nášho nového časopisu. Má inšpirovať, informovať, motivovať, prinášať diskusiu. A nielen odbornú, ale aj širokú verejnú debatu o tanci ako umení, o tom, čo je inšpirujúce v zahraničí, alebo ktoré trendy sú užitočné a ktoré menej. Reálna tanečná komunita je oveľa širšia ako len akademická a zaslúži si pozornosť. Na jednej strane môžeme my, vysokoškolsky vzdelaní tanečníci, mávnuť rukou nad desiatkami amatérskych kurzov. Ale na druhej strane práve z tejto platformy prichádzajú aj ďalší študenti, umelci alebo diváci.

Je samozrejmé, že jeden tanečný časopis nemôže úplne saturovať všetky tieto potreby. Skúsila som si analyzovať východiská v našich médiách. V denníkoch nájdeme občasné recenzie premiér, pozvánky na predstavenia alebo rozhovory s umelcami. V internetovom priestore je k dispozícii český portál *Opera plus*, ktorý sa čiastočne venuje aj slovenským tanečným premiéram. V roku 2013, keď som pripravovala tento projekt, už nevyšiel ani časopis *Salto*. Respektíve ho nikto z mojich známych nevidel. *Salto* však bol inak orientovaný magazín, ako uvádza vo svojom podtitule, o tanci a pohybovom divadle. Z môjho prieskumu teda vyplynulo, že v každom prípade chýba na Slovensku časopis venovaný len tancu a zameraný na širokú verejnosť rovnako ako na odbornú.

Spolu s redakčným tímom sme definovali veľmi širokú cieľovú skupinu, do ktorej patria aj amatérski tanečníci a aj žánre, ktoré na akademickej pôde ne-

existujú. Z toho vyplynulo zadanie vytvoriť pestrý, vizuálne príťažlivý, zrozumiteľný a inšpiratívny časopis. Tu vidím prienik s témou kongresu. Aj toto je podľa môjho názoru jedna z metód, ako udržať tanečnú verejnosť na úrovni a získavať nových nadšencov súčasného tanca alebo baletného umenia. Po obsahovej stránke chceme v časopise prinášať hlavne reflexiu diania na slovenskej scéne, venovať pozornosť slovenským umelcom pôsobiacim v zahraničí, uverejňovať reportáže, rozhovory, kritické komentáre, recenzie a kapitoly z histórie tanca. Tiež chceme reflektovať dynamiku vývoja súčasnej scény vo svete alebo prieniky s inými umeleckými smermi a žánrami. Začíname s rubrikami: Osobnosť – hlavný rozhovor čísla, Zo zákulisia – premiér, festivalov, divadiel, Stále scény na Slovensku, Tanečný export, História, Nový projekt, Fotoséria, Presahy, Škola, Podoby tanca, Infoservis, Na káve, Anketa. V ideálnom prípade by nebolo ťažké naplniť zaujímavým obsahom plnofarebný mesačník. Tu sa však dostávam od idey k realite. Na časopis treba mať dostatok prostriedkov.

Vďaka Ministerstvu kultúry sme dostali viac ako polovicu potrebných financií. V júni, keď sme sa dozvedeli, že projekt je schválený, bol už prvý polrok za nami. Napriek tomu sme sa pokúsili zaktivizovať všetkých dostupných autorov, o ktorých sme vedeli. Zo situácie logicky vyplynulo, že reálny termín na vyjdenie prvého čísla bude september. Napriek nepriaznivým okolnostiam aj so skrátenými financiami sa pokúšame vydať číslo v plnofarebnej kvalite a s bohatým obsahom. Boj o každé euro a napĺňanie podmienok všetci v grantovom systéme dôverne poznajú. V súvislosti s financovaním časopisu je však zaujímavá informácia, že tri štvrtiny redakčného tímu známeho amerického časopisu *Dance magazine* tvorí jeho vlastné reklamné oddelenie. Na našom malom mediálnom trhu a s úzko umelecky zameraným časopisom toto nepripadá do úvahy. V slovenských podmienkach budeme vždy odkázaní na štátnu podporu, a preto je aj osud časopisu *Tanec* v rukách nášho Ministerstva kultúry.

Už v prvom čísle sme niektoré vízie časopisu nenaplnili. Oslovili sme na spoluprácu inštitúcie, divadlá, pedagógov aj nezávislých choreografov. Viacerí z oslovených ani neodpovedali na výzvu. Niektorí aj prisľúbili, že napíšu článok, ale nakoniec nič neposlali. Aj preto nevenujeme väčší priestor tanečnému daniu mimo Bratislavy. Verím, že to chce trochu času a trpezlivosť, aby sa tieto prepojenia rozbehli. V rubrike Stále scény pripravujeme seriál „Profesie na stálych scénach“ – portréty a krátke rozhovory. Taktiež by sme chceli prinášať viac informácií o pripravovaných predstaveniach, možnostiach vzdelávania, workshopoch, výročiach, oceneniach, konkurzoch a stážach.

A nakoniec by som vás všetkých rada vyzvala na spoluprácu. Bola by som rada, keby ste mali záujem podieľať sa na príprave časopisu.

Privítame akékoľvek námety na články, ktoré by ste chceli spracovať do časopisu *Tanec*, alebo tipy na témy, o ktorých by bolo dobré napísať. Tiež sme otvorení diskusii o smerovaní a základných princípoch časopisu, aký tu všetci potrebujeme.

Prajem príjemné čítanie a pozeranie časopisu.

Skromná existencia - krátka správa o tanečnom písaní

Katarína Zagorski

Abstrakt

Tento príspevok zhodnocuje písanie autorky pre Denník SME a spôsob uverejňovania textov o tanci v slovenskej tlači. Po opise formy, rozsahu a podmienok publikácie článkov sa zamýšľa nad okolnosťami, ktoré ovplyvňujú situáciu publikovania a možnosťami jej zlepšenia. Zmieňuje tiež potrebu vytvorenia reprezentatívnej inštitúcie pre tanec a popularizácie tanca ako umeleckej formy. Napriek tomu, že je skôr osobným pozorovaním než odborným textom, vzniká s úmyslom prispieť k riešeniu problematiky tanečnej reflexie na Slovensku.

Kľúčové slová

Denník SME, riport, tanečný žurnalista, reprezentatívna inštitúcia, (seba)reflexia, dance appreciation.

Úvod

V mojom príspevku by som chcela ponúknuť pohľad na tému *Dokumentácia, reflexia a teória tanca. Pomenovanie problematiky tanečnej reflexie a teórie – jej (ne)existencia*. Tento pohľad je výsledkom pozorovania, ktoré sa dotýka jednej časti mojej krátkej praxe písania o tanci na Slovensku – uverejňovania tanečných článkov v Denníku SME. V prvej časti opisujem túto prax a zamýšľam sa nad niektorými konkrétnymi faktormi, ktoré ju ovplyvňujú. V druhej časti vyzdvihujem úlohu denníka pri suplovaní odborného tanečného periodika a zaoberám sa možnosťou zlepšenia postavenia tanca a jeho reflexie v spoločnosti prostredníctvom vytvorenia reprezentatívnej inštitúcie pre tanečné umenie.

Tanec v SME

Keď som sa v júni 2012 vrátila na Slovensko po siedmich rokoch tanečného, pedagogického a choreografického pôsobenia v Írsku, bola som oslovená šé-

fom redakcie kultúry *Denníka SME* Oliverom Rehákom napísať článok o festivale *Bratislava v pohybe*. Po tejto prvej spolupráci som do júna 2014 pre *Denník SME* publikovala osemnásť článkov do tlačeneého a internetového vydania, z toho tri články výlučne pre web. Ide väčšinou o kratšie správy (riporty) z tanečných premiér alebo zaujímavých predstavení, ojedinele rozhovor s tanečnou osobnosťou. Rozhovory majú rozsah približne dve až tri normostrany. Rozsah reportov je približne v rozmedzí jednej normostrany, čo neposkytuje príliš veľa priestoru na dôkladnú analýzu, ale dáva textu väčšiu šancu zaujať ako odborného, tak i laického diváka, čo bolo od začiatku mojím zámerom. V článkoch sa sústreďujem na vypichnutie zaujímavostí predstavenia, zasaďenie do súčasného kontextu a nepriamo na atraktívnosť alebo dôležitosť diela. Redakcia kultúry má štyroch interných redaktorov, ktorí sa špecializujú na určitú umeleckú oblasť. Je tu zastúpená hudba (Oliver Rehák), literatúra (Alexander Balogh), filmové umenie (Kristína Kúdelová) a vizuálne umenie (Jana Németh). V minulosti sa tancu v *SME* venovala novinárka Jana Kadlecová-Sunderman, v súčasnosti je redakcia odkázaná na externých prispievateľov. Naša spolupráca funguje tak, že Oliverovi Rehákovim navrhujem potenciálne zaujímavé projekty, ktoré mi on následne potvrdí na spracovanie. Podľa svojej dôležitosti a aktuálnosti sú potom tieto materiály uverejnené. Publikovanie niektorých materiálov sa posúva a priebežne aktualizuje. Napríklad môj rozhovor s riaditeľkou Divadla Štúdio tanca Zuzanou Hájkovou bol pripravený na publikovanie v marci 2013 pri príležitosti premiéry *7_choreografov*, ale do vydania šiel až 15. októbra 2013 v rámci ďalšej premiéry súboru. Rovnomernému pokrytiu tanečného diania počas sezóny neprospieva previazanosť tvorby na uverejnenie výsledkov žiadostí o grantovú podporu, kvôli čomu tvorcovia posúvajú tvorbu a premiéry nezávislých projektov na druhú polovicu roka, kedy sa nakopia, čo môže sťažovať možnosť ich reflexie. Situácii by pomohlo, ak by sa v redakcii kultúry nachádzal interný "tanečný" žurnalista, ktorý by presadil publikovanie článkov z tanečného diania v porovnateľnom rozsahu s tými z hudobnej, literárnej, filmovej alebo vizuálnej oblasti. Je však otázne, či sa toho v tanci deje porovnateľne toľko a tiež, či to zaujíma porovnateľný počet čitateľov. Dá sa to ale aj obrátiť – čím viac by sa o tanci písalo, tým viac by sa o ňom vedelo, čo by mohlo podporiť vznik nových tanečných aktivít, zvýšiť počet divákov a teda aj potenciálnych čitateľov. Odkiaľ by mal tento tanečný žurnalista vziať? Teória tanca sa na Vysokej škole múzických umení v Bratislave momentálne neštuduje a adept žurnalistiky bez praktickej, resp. teoretickej skúsenosti s tancom sa k tomu neodváža. Možnosťou je človek priamo z tanečnej praxe so žurnalistickou skúsenosťou, ktorý ale kritikou diel svojich kolegov riskuje konflikt záujmov.

Kde je Salto a národná tanečná inštitúcia

Môj krátky príklad fungovania písania o tanci pre *Denník SME* poukazuje na jeho podiel na aktuálnom reflektovaní tanca. Podľa mňa je dôležité ho vzdvihnúť aj vzhľadom na to, že spolu s ďalšími denníkmi, minimálne v roku

2013, takpovediac suplovali iné médium, ktoré malo túto úlohu plniť - tým narážam na časopis o tanci *Salto*, ktorý v minulom roku vôbec nevyšiel, napriek tomu, že prispievatelia svoje materiály dodali a na vydanie mu bol udelený grant.

Z prvej časti tohto príspevku a na príklade *Denníka SME* je však zjavné, že potreba reflektovať tanec v médiách nie je z hľadiska redakcií natoľko silná, aby dokázala postaviť tanec na úroveň ostatným umeleckým žánrom. Nie je to ani ich úloha. Pokiaľ by sme chceli toto postavenie – a tým aj mieru a fungovanie tanečnej reflexie - skutočne ovplyvniť, myslím, že je nevyhnutné vytvorenie reprezentatívnej inštitúcie pre tanec, ktorá by dohliadala na prezentáciu tanca či už v slovenských médiách, alebo v celkovom kultúrno-umelecko-spoločenskom priestore. Takáto inštitúcia by okrem iného mala dbať na pokrytie tanečných udalostí v médiách, ako aj v rámci svojho vlastného informačného portálu, ktorý tu takisto chýba. Organizácie tohto typu sú väčšinou dotované štátom a pomáhajú nezávislým združeniam, individuálnym umelcom a celkovo tanečnému umeniu zosilniť hlas, ktorý na svoje prežitie nevyhnutne potrebuje. Na Slovensku funguje Hudobné centrum, Divadelný ústav, Slovenský filmový ústav atď., je preto prekvapivé a nepochopiteľné, že tancu takéto zastúpenie stále chýba a existuje len ako subkategória hudby či divadla, pripomínajúc sirotu cestujúcu po rodinách svojich bohatších príbuzných.

Mám pocit, že v súčasnosti u nás funguje tanečný kapitalizmus a individualizmus, kde každý bojuje sám za seba. Na tom samozrejme nie je nič zlé, pokiaľ neočakávame, že sa niečo vo vnímaní tanečného umenia zmení.

Záver

Počas posledných dvoch rokov zastávam názor, že sa toho na slovenskej tanečnej scéne deje pomerne veľa na to, ako málo sa o tom píše. Nedá sa hovoriť o úplnej neexistencii tanečnej reflexie a teórie, aj vzhľadom na početné knižné publikácie alebo vzhľadom na periodiká, v ktorých má tanec vyhradené miesto ako napríklad časopis *Vlna* alebo časopis VŠMU *Tempo*. Je to však skromná existencia a myslím, že je veľmi potrebné túto oblasť rozvinúť – reflexia tanca súvisí so sebareflexiou tanečného tvorca, v umení vedieť sa odosobniť, pozrieť sa na svoju prácu analyticky a s odstupom, vedieť prijať kritiku a vedieť oceniť prácu niekoho iného. Mohlo by sa zdať, že sú to veci, čo prichádzajú automaticky, ale na základe vlastnej skúsenosti môžem potvrdiť, že to nie je tak, treba sa nimi dodatočne zaoberať. Počas môjho pobytu v zahraničí som sa často stretávala s termínom *dance appreciation*, ktorý súvisí s možnosťou lepšieho spoznania, (d)ocenenia tanca, uvedomenia si jeho dôležitosti a zlepšenia podmienok jeho existencie a to nielen odborníkmi, ale aj tými, pre ktorých tanec v neposlednom rade vzniká. Verím, že v tejto sfére je u nás tanec stále iba v začiatkoch a všetko, čo sa udeje na jeho dôraznejšie presadenie a popularizáciu, bude opodstatnenou aktivitou.

Zoznam článkov o tanci pre Denník SME / Katarína Zagorski, 2012 – 2014

In: Denník SME: ISSN 1335-4418, jún 2012 – jún 2014, sekcia Kultúra

1. *Bratislava na Skype, na vode, v pohybe* (k festivalu Bratislava v pohybe, 20.6.2012, web)
2. *Bratislava sa opäť rozpochybovala* (k festivalu Bratislave v pohybe, 26.6.2012, tlačené vydanie + web)
3. *Ak sa pomýlim, uvidia to milióny* (rozhovor s Andrejom Petrovičom, 25.7.2012, tlačené vydanie + web)
4. *Príjemne drzý Nu Dance Fest* (k festivalu Nu Dance Fest, 29.11.2012, tlačené vydanie + web)
5. *Zvedavosť sa vyplatí aj choreografom* (k predstaveniu Sider, The Forsythe Company, 13.12.2012, tlačené vydanie + web)
6. *Dokáže to dnes speniť krv?* (k predstaveniu Epic, Debris Company, 21.12.2012, tlačené vydanie + web)
7. *Elledanse spojilo divadlo s tancom aj s rockom* (k predstaveniu Fuga, Divadlo elledanse, 27.12.2012, tlačené vydanie + web)
8. *SND odvážne oživilo ponuku tanca* (k predstaveniu Kalbo, Jaro Viňarský, 6.3.2013, tlačené vydanie + web)
9. *Rómeo a Júlia v SND je najmä talianska záležitosť* (k predstaveniu Rómeo a Júlia, SND, 12.4.2013, tlačené vydanie + web)
10. *Majster Pavel Šmok z Levoče* (k predstaveniu Fenomén Šmok, Pražský komorní balet, 19.4.2013, tlačené vydanie + web)
11. *Omráčiť sa dá aj súčasným tancom* (k predstaveniu iTMOi, Akram Khan Company, 12.9.2013, tlačené vydanie + web)
12. *Bratislava bude v pohybe celý október* (k festivalu Bratislava v pohybe, 4.10.2013, tlačené vydanie + web)
13. *V Národnom lietali tehly* (k predstaveniu What the Body Does Not Remember, Ultima Vez, 7.10.2013, web)
14. *Videla som divadlo, nie projekt* (rozhovor so Zuzanou Hájkovou, 16.10.2013, tlačené vydanie + web)
15. *Toto Ottetto by ocenil aj Stravinskij* (k predstaveniu Ottetto, En Knap, 22.10.2013, tlačené vydanie + web)
16. *Záver Bratislavy v pohybe patril skvelému Bastardovi* (k predstaveniu Bastard, Palissimo, 29.10.2013, web)

17. *Sen noci svätajánskej sa v balette sníva ľahko* (k predstaveniu *Sen noci svätajánskej*, SND, 14.4.2014, tlačéné vydanie + web)
18. *V Balette Národného divadla sa odohrala dôležitá búrka* (k predstaveniu *The Tempest*, SND, 1.6.2014, tlačéné vydanie + web)

Tanec ako téma vo výtvarnom umení: Interpretácia výtvarných diel s tanečnou tematikou z verejných zbierok Slovenskej národnej galérie v Bratislave

Jana Bílková

Abstrakt

Tento príspevok vychádza z dizertačnej práce autorky, ktorej cieľom bolo prepojiť tanečné umenie s výtvarným. Tá bola logickým vyvrcholením predchádzajúceho štúdia na dvoch vysokých školách – VŠMU v Bratislave a Accademia di Belle Arti di Brera v Miláne. Na Slovensku práca s tematikou analyzujúcou vzťah tanca a výtvarného umenia doposiaľ nevznikla. Príspevok prezentuje výskum, ktorý zisťoval existujúce výtvarné diela s tanečnou tematikou s relevantnou tanečnou ikonografiou v zbierkach SNG a ktorý sa zamerával na problematiku zobrazenia pohybu a tanca, jeho výrazovú variabilitu v jazyku vizuálneho umenia. Na základe toho vznikol Protokol diel s tanečnou tematikou, t. j. detailnejší katalóg s anotáciou k dielam s tanečným motívom a v centrálnom katalógu SNG bolo objavených 324 výtvarných diel s tanečnou tematikou.

Kľúčové slová

Výtvarné umelecké diela, anotácia výtvarného diela, interpretácia umeleckého diela, inšpirácia výtvarným dielom, reinterpretácia, výskum v centrálnom katalógu SNG.

Úvod

Tanec od nepamäti znamená pre umelcov veľkú fascináciu, často inšpiroval k ďalšej umeleckej výpovedi. Diela zachytávajúce tanec dokážu zaujať pozorovateľa vydareným zvládnutím neľahkej úlohy zachytiť a vybrať z uceleného pohybového vyjadrenia krátky a charakteristický moment a tento natrvalo zvečniť do nepohyblivého umeleckého diela. Až do dnešnej doby tak vzniklo množstvo rozličných umeleckých stvárnení vysokej výrazovej sily, ktoré u prívržencov tanečného umenia prirodzene vytvára aj úzky vzťah k výtvarnému umeniu.

Výtvarné artefakty v slovenských verejných zbierkach z hľadiska tanečnej ikonografie boli doposiaľ neprebádané. Vo svojom výskume som sa mohla oprieť iba o cenný výskum Miklósa Vojteka. Diel s tanečnou tematikou je v slovenských galériách veľa, a preto nasledovalo rozhodnutie zamerať sa iba na tie, ktoré sa nachádzajú v zbierkach SNG.

Výskumná práca prebehla v dvoch fázach. V prvej som sa venovala súpisu, opisu a analýze a v druhej interpretácii konkrétnych vybraných diel so snahou identifikovať zachytený tanečný druh a žáner.

Analýza výtvarných diel s tanečnou tematikou v zbierkach SNG

Východiskom pre členenie výtvarných diel s tanečnou tematikou v zbierkovom fonde SNG je klasifikácia podľa druhov tanca. Vopred treba upozorniť, že teória tanca a tanečného umenia nedospela k jednotnej celosvetovo platnej klasifikácii, napriek tomu, že jestvujú významné diela zaoberajúce sa dejinami, teóriou tanečného umenia v jednotlivých národných kultúrach s dlhou tradíciou. Napriek jestvujúcim encyklopédiám, lexikónom, slovníkom a pod., nenachádzame striktné a jednotné definície druhov tanca. Podliehajú osobnosti tvorcu, národnej tradícii a školám tanca, spoločenskému prostrediu, situácii a obdobiu. Výskum preto pri klasifikácii a definovaní jednotlivých druhov tanca vychádza zo zaužívaných pojmov a pomenovaní v domacom prostredí, na tanečných vzdelávacích inštitúciách na Slovensku a v prácach ich pedagógov a člení ich nasledovne: ľudový tanec, historicko-spoločenský tanec, klasický tanec, scénický tanec, spoločenský tanec a moderný scénický tanec. Treba povedať, že názvy niektorých skúmaných diel nekorešpondovali so samotným vyobrazením.

V zbierkach SNG sa nachádza 80 výtvarných diel s tematikou ľudového tanca, medzi nimi jedno dielo zobrazujúce orientálny tanec, 7 výtvarných diel prezentujúcich historicko-spoločenský tanec, 35 diel s námetom klasického tanca, 60 diel z oblasti scénického tanca, 19 diel s tematikou spoločenského tanca a 1 dielo zobrazujúce moderný scénický tanec. V zbierkach úžitkového umenia SNG sme našli 51 diel s tanečnou tematikou. Oblasť scénického výtvarníctva je zastúpená 65 kostýmovými návrhmi. V zbierke inšitného umenia sme našli 28 diel s tanečnou tematikou.

Stručný opis výtvarného diela v poznámkach Protokolu uľahčí vyhľadávanie aj tým záujemcom, ktorí nemajú v dosahu obrázky diel, nakoľko chýba ich zverejnenie na www.webumenia.sk, digitálnom archíve zbierok SNG.

Interpretácia výtvarných diel

Cieľom interpretácie, sprístupnenia umeleckého diela je vychovať u vnímateľa schopnosť poznávať, porozumieť a prežiť umelecké dielo ako aj náležite ho dokázať zhodnotiť. **Interpretácia je svojím spôsobom istá kreativita.**

U jedinca, podobne ako u skupiny alebo davu, najviac pôsobia predovšetkým obrazné predstavy, ktoré sa vyvolávajú správnym použitím slov a formulácií. Vizuálne umocnenia dodávajú celému procesu percepcie silu, ktorej dokonca aj rozumové dôvody môžu iba ťažko odolávať. Súčasné výtvarné umenie, ktoré je multimediálne, ponúka veľa možností na vlastnú umeleckú výpoveď. Sprístupňovanie umeleckého diela spočíva v tom, že niekomu účinne pomáhame odhaľovať, poznávať a pociťovať estetické črty a hodnoty umeleckých diel.

Artefakt oživa v procese recepcie, „*Mŕtva vec sa stáva živou*“¹. Výskum bol preto sprevádzaný aj doslovnou snahou o ich „oživenie“, tanečnú reinterpretáciu. Táto snaha mala podobu umeleckého výkonu dizertačnej práce, v rámci ktorého tanečníci roztancovali vybrané výtvarné diela. Tanečná interpretácia sa stala pokračovaním, novou umeleckou kreáciou. Prezentácia roztancovaných výtvarných diel ako ich vizualizácia napomohla príjemcom, divákovi vstúpiť do nového umeleckého procesu, v ktorom splynula recepcia s procesom tvorby. Išlo o metódu kreatívnej interpretácie.

Výskumom, zostavením protokolu a súpismi zostavenými podľa jednotlivých druhov tanca, ako aj interpretáciami vybraných reprezentatívnych diel, sa dostali do pozornosti odbornej a kultúrnej verejnosti diela významných slovenských i zahraničných umelcov ako Sibylla Greinerová, Júlia Horová-Kováčiková, Rudolf Uher, Jan Hála, Eugen Nevan, Mária Želibská-Vančíková, Jana Shejbalová-Želibská, Elena Holéczyová, Štefan Bednár, Ján Kulich, Karol Ludovít Libay, Rudolf Alt, Jozef Theodor Mousson, Auguste Rodin, Imrich Weiner-Král, Koloman Sokol, František Bláha a mnohých ďalších.

Záver

Zmapovanie artefaktov s tanečnou tematikou vo vrcholovej národnej umeleckej inštitúcii na Slovensku bolo finalizované. Zostáva veriť, že sa touto prácou podarí vzbudiť záujem o domácich i zahraničných autorov, ktorých diela obsahujú tanečnú ikonografiu, a že sa vďaka tomu zbierky budú ďalej rozrastať. Bolo by dobré podobný výskum realizovať aj v iných galériách a interpretovať výtvarné diela s tanečnou tematikou na celom Slovensku, napríklad aplikujúc poznatky a odskúšaniu metodológiu výskumu, ktoré sa tento príspevok pokúsil priblížiť.

Pozn. ed.: Súčasťou prezentácie príspevku v rámci kongresu bolo aj premietnutie niektorých výtvarných diel

¹ GERO, Štefan. *Verbálna interpretácia výtvarného diela*. Banská Bystrica, Metodické centrum 2002. ISBN 80-8041-410-6, 64 s.

Literatúra

GERO, Štefan. *O interpretácii výtvarného diela*. In: *Výtvarná výchova dnes a jej perspektívy*. Prešov : Polygraf print, s. 377-386

GERO, Štefan. *Verbálna interpretácia výtvarného diela*. Banská Bystrica : Metodické centrum, 2002. ISBN 80-8041-410-6, 64 s.

KOLEKTÍV AUTOROV. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2 M-Ž*, Bratislava : Veda, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1990. ISBN80-224-0001-7

LOHSE-CLAUS, Elli. *Tanz in der Kunst*. E. A. Seemann, Buch-und Kunstverlag, 1964.

NOSÁL, Štefan. *Choreografia ľudového tanca*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, ISBN 80-08 01819-4, 1984. 335s.

PONDELÍKOVÁ, Renáta. *Využitie interpretácie výtvarného diela vo výtvarnej edukácii*. Bratislava : Zborník aktivít, Metodicko-pedagogické centrum, 2010. ISBN 978-80-8052-352-7, 44 s.

ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16.-18. století*. Praha : Národní galerie, 2008. ISBN 978-80-7035-394-3, 426 s.

Analýza grantového podprogramu MK SR

4. 1. Divadlo a tanec

Adriana Balázsová

Abstrakt

Príspevok sa venuje tomu, aké miesto má tanečné umenie na Slovensku a aké sú možnosti jeho financovania a podpory v rámci dotačného systému Ministerstva kultúry Slovenskej republiky. Na konkrétnych grafických schémach poukazuje na čerpanie financií z pohľadu požadovaných dotácií, žiadateľov a projektov v jednotlivých grantových podprogramoch a krajoch. Na základe zistených poznatkov nemá ambíciu vytvoriť alebo navrhnúť konečné riešenia, ale poukázať na potrebu riešenia problematiky systému a podpory tanečného umenia.

Kľúčové slová

Tanečné umenie, viacdrojové financovanie kultúry, dotačný program MK SR.

Úvod

Spôsob a miera financovania umeleckých subjektov sa často kladie do súvisu s kultúrnou politikou štátu. Dovoľujem si tvrdiť, že financovanie je viditeľným, diskutovaným, a preto zdá sa aj mocným nástrojom kultúrnej politiky ako takej. Asi najviac ovplyvňuje kultúrne organizácie a organizátorov kultúry, prijímateľov – návštevníkov, ale taktiež aj nenávštevníkov kultúrnych podujatí, pretože veľká časť kultúrnych aktivít je financovaná z verejných zdrojov.

V súčasnej spoločensko-politickej klíme kultúrna politika prestáva byť záležitosťou len rezortu jednej krajiny a stáva sa súčasne globálnou i miestnou, národnou a zároveň aj medzinárodnou. Kultúrna politika na Slovensku je vnímaná najmä prostredníctvom Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, vyšších územných celkov a obcí. Umelec sa v rámci čoraz zložitejšieho systému stáva platiteľom daní, predávajúcim, kultúrnym tovarom, zákazníkom a kapitálom zároveň. No na druhej strane očakáva pre svoju činnosť podporu zo strany štátu, ako aj nezasahovanie štátu do umeleckých kompetencií. V široko chápanom priestore kultúry sa pohybuje celý rad rozličných aktérov – od zria-

ďovateľov kultúrnych organizácií všetkých úrovní, realizátorov kultúrnych projektov až po samotných umelcov, pričom z pohľadu kultúrnej politiky je kultúra verejným statkom, čo si vyžaduje, aby bola zabezpečená dostupnosť kultúry a v poslednom období aj možnosť participovať na kultúrnom dianí širokého spektra obyvateľov. Zvyšujúca sa ponuka kultúrnych projektov a podujatí prirodzene zvyšuje aj konkurenciu nielen pri získavaní návštevníkov, ale aj pri získavaní darov, grantov, či sponzorských príspevkov a pri získavaní podielu na verejných výdavkoch, čo núti organizácie budovať nielen svoj imidž, ale zároveň ju núti k hospodárnejšiemu využitiu zdrojov.

Dotačný systém Ministerstva kultúry Slovenskej republiky

Dotačný systém Ministerstva kultúry Slovenskej republiky predstavuje v súčasnosti jediný systémový nástroj štátnej kultúrnej politiky na podporu nezávislých (vznikajúcich mimo štátom zriaďovaných kultúrnych inštitúcií) kultúrnych aktivít na Slovensku s výnimkou oblasti audiovizie. Najčastejšou kritikou vo vzťahu k existujúcemu dotačnému systému je malá flexibilita pridelenia dotácií, najmä neskoré uzatváranie zmlúv a z toho vyplývajúce neskoré prevody financií na účet žiadateľov dotácií. Druhou častou námietkou je skutočnosť, že neúspešní žiadatelia nedostávajú zdôvodnenie odmietnutia svojich projektov, aby sa mali šancu v budúcnosti zlepšovať. V poslednom období sa okrem toho zvyšuje aj administratívna náročnosť predkladania žiadostí, aj napriek tomu, že dotačný systém nepočíta so žiadnymi školeniami alebo prezentáciami, s cieľom uľahčiť používanie systému a oboznámiť nových žiadateľov so spôsobom správneho uchádzania sa o podporu. Problematiku uzatvára aj menej diskutovaná otázka vnútornej distribúcie finančných prostriedkov v rámci jednotlivých podprogramov pre rôzne typy žiadateľov, ako aj kultúrnych a umeleckých produkcií. V súčasnosti nie je k dispozícii žiadna obsahová analýza podprogramov tak, aby sa kultúrna verejnosť dozvedela viac o prioritách obsahových a umeleckých kritérií v rámci jednotlivých programov a podprogramov.

Priame napojenie dotačného systému na ústredný orgán štátnej správy nesie so sebou množstvo problémov, ako napríklad nemožnosť udeliť viacročné či operačné granty. Ministerstvo sa vyčerpáva administráciou dotačného systému a následne nedokáže plne zabezpečiť komplexnú činnosť odbornej správy kultúrneho sektora. Dotačný systém je postavený na udeľovaní krátkodobých projektových grantov, ktoré nie sú primerane hodnotené z hľadiska dlhodobého dosahu. Ministerstvo nedokáže dostatočne kapacitne zabezpečiť určovanie priorit či smerovania celého systému, nedostatočne sleduje a podporuje rozvoj, nevykonáva analýzy alebo prieskumy. Kľúčovým problémom sú aj obmedzené zdroje štátneho rozpočtu a prognóza ich ďalšieho poklesu v čase krízy. Centralizovaná grantová štruktúra do veľkej miery znemožňuje hľadať komplementárne zdroje financovania, ktoré by navýšili existujúce fondy. Všetky uvedené skutočnosti zároveň neustále prehlbujú priepasť medzi „štátnym“ kultúrnym

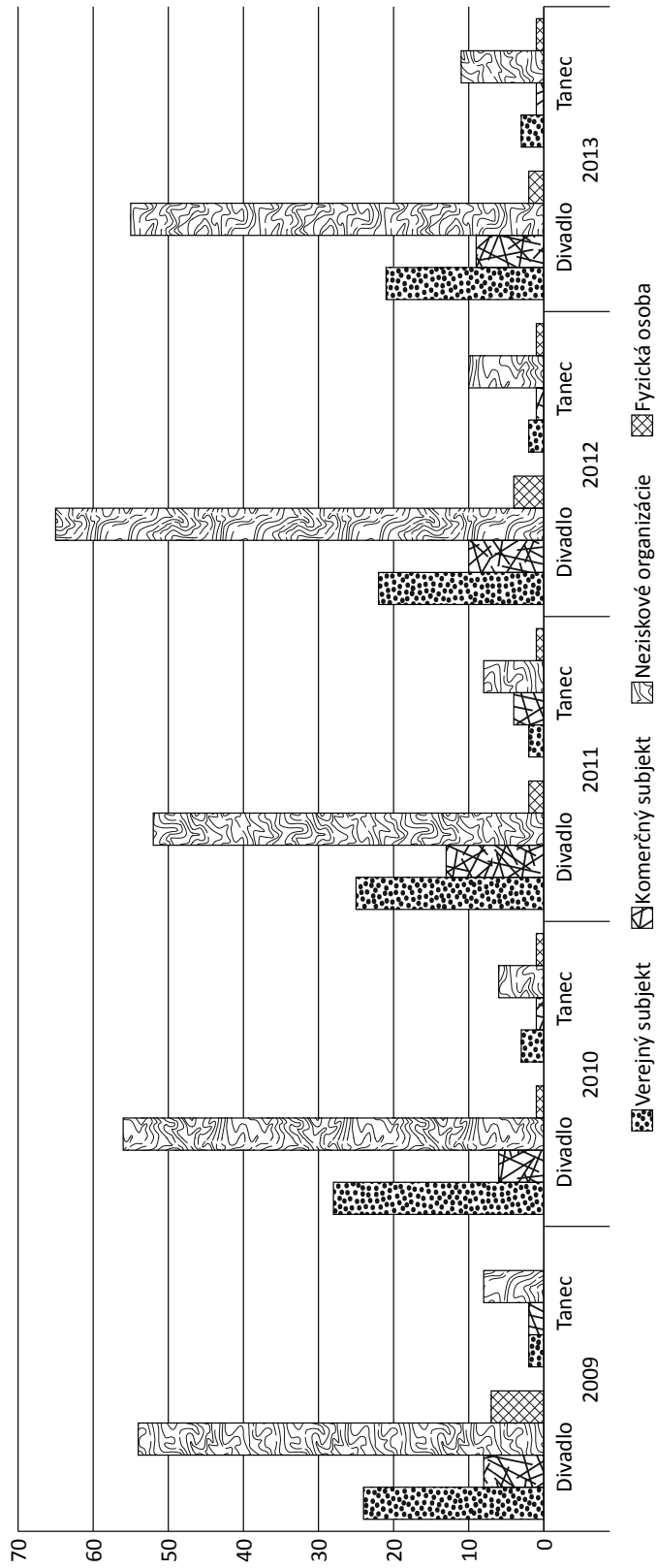
sektorom (infraštruktúrou inštitúcií priamo zriadených a dotovaných štátom) a tzv. „nezávislými“ alebo neštátnymi organizáciami a iniciatívami, ktoré nemajú garantované žiadne zdroje. Je možné poukázať na nevyváženosť rozpočtov a rozpočtových pravidiel, kontrast medzi vysokými operačnými nákladmi štátnych inštitúcií a prakticky nulovými zdrojmi operačných výdavkov pre neštátny sektor, či nepomer kvality a vynaložených prostriedkov pri porovnávaní jednotlivých aktérov.

Právne formy žiadateľov uchádzajúcich sa o finančnú podporu

Ministerstvo kultúry a jeho grantový systém, ktorý je určený na podporu kultúry v pôsobnosti územnej samosprávy a neštátneho sektora podporuje právnické, fyzické a súkromné osoby v jednotlivých programoch. Tanečná scéna je zväčša tvorená mimovládnyimi neziskovými organizáciami. Väčšina tanečných súborov má štatút občianskych združení. Štátny rozpočet nedovoľuje podporovať tieto subjekty v dlhšom období a vo väčšine prípadov môžu žiadať len o ročné granty s tým, že nemajú istotu, že dotáciu získajú aj nasledujúci rok.

Analýza grantového podprogramu podľa zvolených kategórii

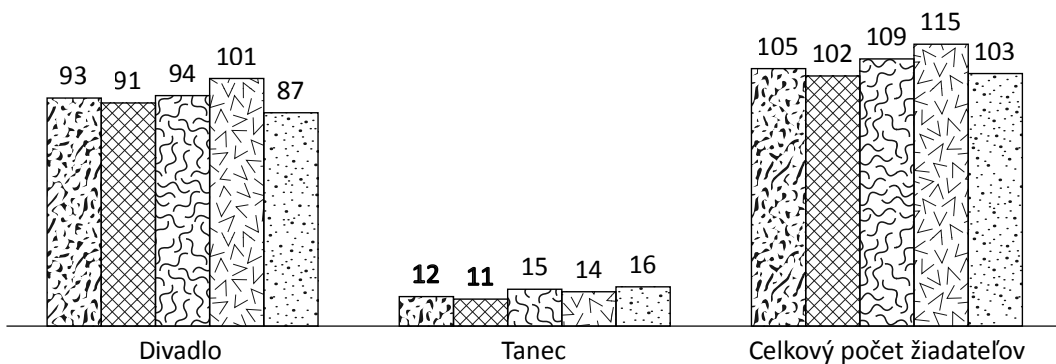
Financovanie umeleckých subjektov je rôznorodé v závislosti od právnej formy či zriaďovateľa telesa. Čoraz viac sa pri problematike financovania jednotlivých súborov či projektov odkazuje na potrebu využitia viaczdrojového financovania, na ktoré sa počas viacerých kôl transformácie či decentralizácie organizácií v kultúre malo prejsť. Avšak právna úprava príspevkových organizácií síce odkazuje na túto možnosť dofinancovania, ale pravidelným príspevkom nezohľadňujúcim výkon aktivity organizácií týmto smerom aj utlmuje. Pre väčšiu prehľadnosť analýzy grantového podprogramu uvádzam niekoľko štatistík týkajúcich sa pomeru podaných žiadostí a schválených dotácií v priebehu piatich rokov a obzvlášť odlišenie štatistík z hľadiska toho, či ide o tanec alebo divadlo.



Graf 1 Právne formy žiadateľov uchádzajúcich sa o dotáciu

Počet žiadateľov uchádzajúcich sa o dotáciu

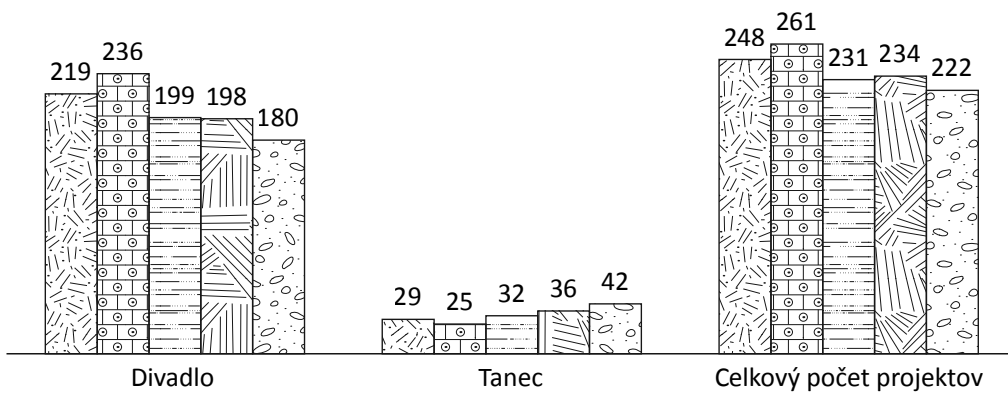
Rok 2009
 Rok 2010
 Rok 2011
 Rok 2012
 Rok 2013



Graf 2 Počet žiadateľov uchádzajúcich sa o dotáciu v rokoch 2009 – 2013

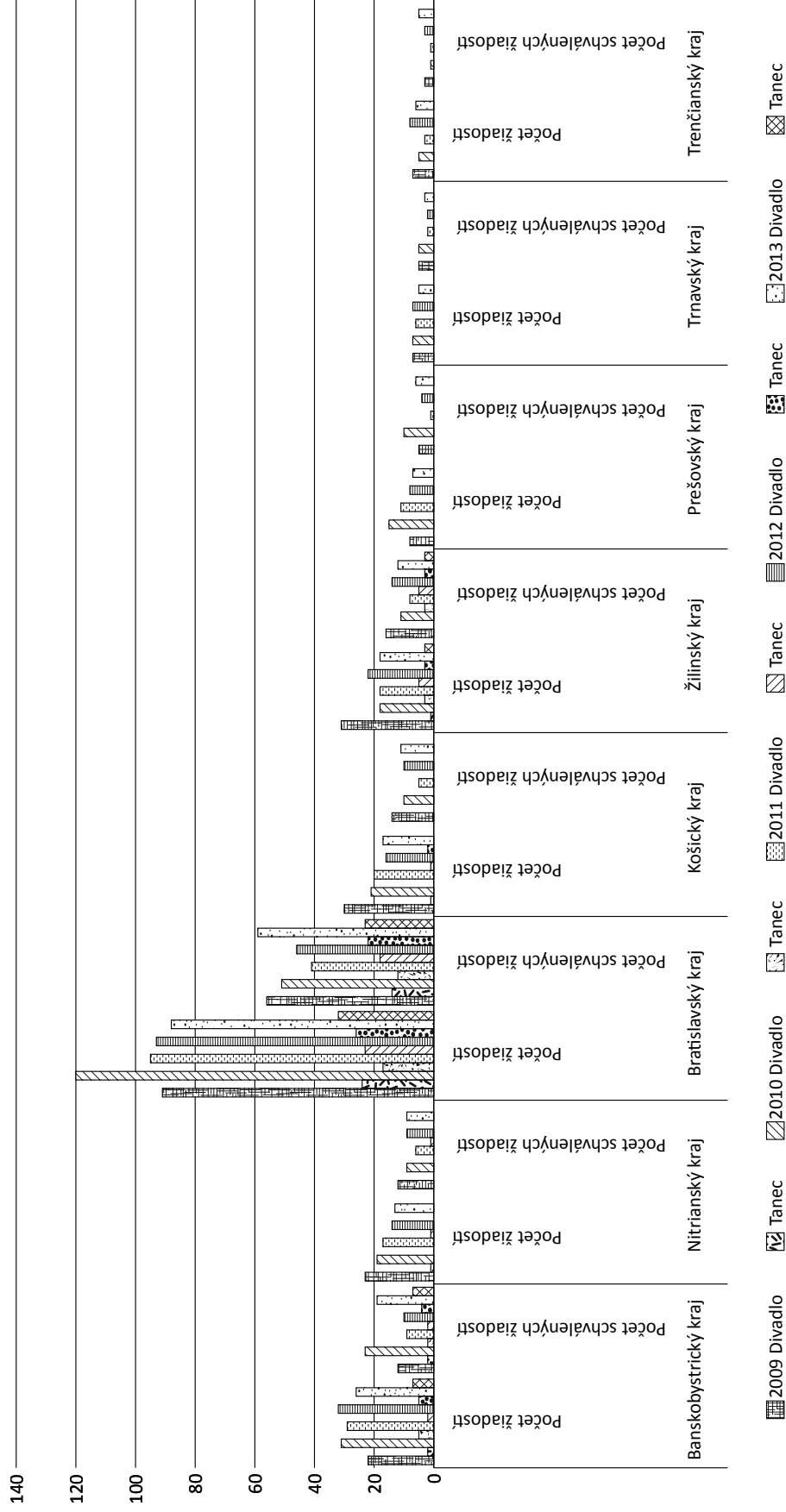
Počet projektov uchádzajúcich sa o dotáciu

Rok 2009
 Rok 2010
 Rok 2011
 Rok 2012
 Rok 2013



Graf 3 Počet projektov uchádzajúcich sa o dotáciu v rokoch 2009 – 2013

Prehľad požadovaných a schválených žiadostí podľa krajov v rokoch 2009 - 2013



Graf 4 Prehľad požadovaných a schválených žiadostí podľa krajov v rokoch 2009 – 2013

	2009		2010		2011		2012		2013	
	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec
4.1.1. Požadovaná dotácia	1523594	128594	1674174	127873	1697091	485855	1774422	536329	2236726	235521
Pridelená dotácia	317000	21000	330090	58500	291330	145450	292530	105000	345300	84000
Pridelená dotácia v %	20,81%	16,33%	19,72%	45,75%	17,17%	29,94%	16,49%	19,58%	15,44%	35,67%
4.1.2. Požadovaná dotácia	314286	58534	283701	68633	431392	55790	511983	44625	381851	166851
Pridelená dotácia	20700	7000	27000	15000	26500	17000	42000	18000	66500	57500
Pridelená dotácia v %	7%	12%	10%	22%	6%	30%	8%	40%	17%	34%
4.1.3. Požadovaná dotácia	1639744	203110	1375880	166860	972128	202580	1009009	265340	792930	234550
Pridelená dotácia	567300	46500	410500	44000	366607	85000	433000	114000	449000	94000
Pridelená dotácia v %	35%	23%	30%	26%	38%	42%	43%	43%	57%	40%
4.1.4. Požadovaná dotácia	70887	64343	50164	23960	64094	70981	118047	88633	60435	142110
Pridelená dotácia	17295	6700	26954	13000	13435	25395	38090	39000	20255	23500
Pridelená dotácia v %	24%	10%	54%	54%	21%	36%	32%	44%	34%	17%
4.1.5. Požadovaná dotácia	109291	22576	292206	0	130435	0	133466	0	66185	4500
Pridelená dotácia	43400	8000	75450	0	48133	0	52880	0	43945	4500
Pridelená dotácia v %	40%	35%	26%	0%	37%	0%	40%	0%	66%	100%

Tabuľka 1 Číselný a percentuálny prehľad žiadaných a schválených dotácií v jednotlivých podprogramoch programu 4.1. Divadlo a tanec

	2009		2010		2011		2012		2013	
	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec
Objem požadovaných dotácií	3657802	477511	3676125	387326	3295140	815207	3546927	934927	3538127	783532
Objem požadovaných dotácií v %	88,45%	11,55%	90,47%	9,53%	80,17%	19,83%	79,14%	20,86%	81,87%	18,13%
Celkový objem požadovaných dotácií	4135313		4063451		4110347		4481854		4321659	
Objem pridelených dotácií	965695	89200	869994	130500	746005	272845	858500	276000	925000	263500
Objem pridelených dotácií v %	91,54%	8,46%	86,96%	13,04%	73,22%	26,78%	75,67%	24,33%	77,83%	22,17%
Celkový objem pridelených dotácií	1054895		1000494		1018850		1134500		1188500	

Tabuľka 2 Číselný a percentuálny prehľad celkového objemu dotácií v rokoch 2009 – 2013

	2009		2010		2011		2012		2013	
	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec	Divadlo	Tanec
Objem požadovaných dotácií	3657802	477511	3676125	387326	3295140	815207	3546927	934927	3538127	783532
Objem pridelených dotácií	965695	89200	869994	130500	746005	272845	858500	276000	925000	263500
Objem pridelených dotácií v %	26,40%	18,68%	23,67%	33,69%	22,64%	33,47%	24,20%	29,52%	26,14%	33,63%

Tabuľka 3 Pridelené finančné prostriedky pre podprogram 4.1.Divadlo a tanec

Záver

Pri financovaní sú výrazne preferované verejné subjekty pred neziskovými subjektmi, ktorých finančná podpora z MK SR je častokrát jediným zdrojom financií. Pre oblasť tanca je tento fakt nepriaznivý, pretože takmer 80% žiadateľov v oblasti tanca je neziskového charakteru a verejné zastúpenie má len jedna inštitúcia. Aj napriek tomu počet subjektov a ich aktivita v tanečnej oblasti stále rastie. Analýza tiež ukazuje, že aj úspešnosť žiadateľov v oblasti tanca v pomere k počtu žiadostí je vyššia ako v oblasti divadla, čo znamená, že projekty kvalitatívne spĺňajú kritériá programu. Táto nerovnováha vychádza z istých predsudkov voči neštátnym subjektom a tiež z existujúcich zákonov, ktoré garantujú financovanie štátom zriadených inštitúcií. Pri rozpočtových škrtoch sa, aj napriek požadovanej kvalite, rozpočet kráti predovšetkým na úkor neštátnych subjektov. Problémom je tiež neexistencia dlhodobjších záväzkov financovania a garancií dlhodobých priorít.

Administratívna nepružnosť sa prejavuje aj pri samotnom financovaní podporených neštátnych projektov. Transfer finančných prostriedkov sa uskutočňuje až po niekoľkých mesiacoch, často ku koncu roka a príjemcovia majú preto problém s ich použitím – keďže ich musia minúť do konca kalendárneho roka. Financovanie umeleckých subjektov je poznačené pomerne veľkou centralizáciou. Značná časť štátnych dotácií zostáva v Bratislavskom kraji. Pre väčšiu efektívnosť rozdeľovania finančných prostriedkov a úspešnosť kvalitných projektov by bola potrebná väčšia informovanosť umeleckej obce o možnostiach a novinkách dotačného grantového systému MK SR. Väčšiu viditeľnosť a propagáciu by si zaslúžil samotný dotačný program Divadlo a tanec, čím by sa zvýšil potenciál žiadateľov tak v divadelnej, ale hlavne v tanečnej oblasti. Pomohlo by aj konkrétnejšie definovanie jednotlivých podprogramov, ktoré sú síce určené rovnako pre oblasť divadla, ako aj pre oblasť tanca, ale nie sú jasne definované v samotnom popise, výzve a účeloch poskytovania dotácií. Len v jedinom podprograme 4.1.1. – Podpora vzniku, uvádzania a šírenia pôvodnej tvorby je zmienka o tanečnom umení. V ostatných podprogramoch absentuje. Zvýšenú propagáciu si zaslúži aj podprogram podpora tvorby a aktivít pre umelcov do 35 rokov, pretože funguje len krátko a domnievame sa, že mnohí potenciálni žiadatelia o ňom nevedia.

V závere sa jasne ukazuje niekoľko faktorov, ktoré úspešnosť projektov z oblasti tanca limitujú a je potrebné sa nimi zaoberať pre korektnejšie nastavenie podmienok pre rozvoj tanečného umenia v práve sa ustanovujúcom Fonde pre umenie.

1. Podľa akého kľúča je zostavená odborná komisia v zmysle pomeru členov za divadlo a tanec?
2. Podľa akého kľúča sa rozdeľujú finančné prostriedky pre tanec?
3. Má komisia definovanú koncepciu, stratégiu alebo víziu rozvoja divadelného a špeciálne tanečného umenia na Slovensku? Ak neexistuje koncep-

cia či stratégia, podľa čoho sa rozhoduje, ktorý projekt je úspešný a ktorý nie?

4. Ako sa posudzuje kvalita realizovaných projektov žiadateľa v predchádzajúcich rokoch, ktorá by mala byť východiskom pri rozhodovaní o udeľovaní podpory na žiadaný projekt? Existuje odborná analýza (evaluácia) výsledkov činnosti subjektov resp. tvorcov, ktorí dlhodobo prispievajú k rozvoju oblasti, v ktorej pôsobia?
5. V programe sa uchádzajú spoločne o podporu novovznikajúce subjekty so súbormi, ktoré pôsobia kontinuálne a dlhodobo (viac ako desať rokov) a majú rozvinutú stratégiu vlastného rozvoja. Ako sa pri hodnotení projektov a udeľovaní financií zohľadňuje táto skutočnosť?

Priesaky a hranice

Javiskový tanec a tanečno-pohybová terapia

Zuzana Vasičáková Očenášová

Abstrakt

Text je zhrnutím niekoľkoročnej paralelnej pracovnej skúsenosti tanečnice, tanečno-pohybovej terapeutky a lektorky pri rozvíjaní potenciálu tanečníkov pomocou Labanovej analýzy pohybu. Zaoberá sa témou príznačnou a relevantnou aj pre stav tanca na Slovensku: Ako tanečník či tanečnica objekt alebo subjekt? Čo tu vlastne je cieľom? Technika? Výraz? Kde je hranica medzi tancom a terapiou?

Kľúčové slová

Tanec, tanečno-pohybová terapia, Labanova analýza pohybu, obraz tela, pohybový profil, trauma.

Úvod

Tento text je zhrnutím niekoľkoročnej pracovnej skúsenosti, kde sa vedľa seba realizovali moja rola tanečnej lektorky pri rozvíjaní potenciálu tanečníkov pomocou Labanovej analýzy pohybu, rola tanečno-pohybovej terapeutky a rola tanečnice. Vo všetkých troch rovinách sa v rámci práce opakovane vyplavovali témy, ktoré považujem za príznačné a relevantné aj pre stav tanca na Slovensku:

- Ako tanečník či tanečnica som objekt alebo subjekt?
- Čo je v tanečnom umení vlastne cieľom? Technika? Výraz?
- Kde je hranica medzi tancom a terapiou?
- Tanečný pedagóg učí nielen telo: ale ako sa to vlastne robí?

Tieto témy považujem v súčasnosti za kľúčové a navrhujem ich zaradiť do osnov štandardného a ďalšieho vzdelávania tanečných profesionálov.

Využitie Labanovej analýzy pohybu a podoba tanečno-pohybovej terapie pri práci s tanečnými interpretmi/interpretkami

Objekt – subjekt

Tanečník – interpret je vzhľadom na svoju profesiu objektom – korisťou očí diváka. Svoj telesný sebaobraz si môže do veľkej miery formovať zvonka – prostredníctvom všadeprítomných zrkadiel (počas tréningu nahrádzajúcich obečenstvo) a hodnotiacich výrokov učiteľa či choreografa. Ako vyživujúca sa preto javí práca na podpore vnútorného prežitia tela a následné dopĺňanie obrazu tela zvnútra – zo subjektu. Pomenovanie tohto prístupu sa v práci pohybových analytikov a tanečných terapeutov objavuje ako termín *vnútri – vonku* (inner – outer)

Technika a výraz – telo a nasadenie

Dôraz a nároky na technické zvládnutie pohybu v mnohých prípadoch – najmä u študentov a interpretov, ktorí sa dostávajú na javisko menej často, alebo nemajú možnosť zažiť pri jednom tanečnom kuse niekoľko repríz – nenechávajú čas a priestor na to, aby sa tanečník z kategórie tela presunul aj do kategórie nasadenia (termín *effort* v Labanovej analýze pohybu), ktorá prináša expresiu a je kanálom pre emócie v pohybe. Nazdávam sa hypoteticky, že práve toto je dôvodom náhradnej potreby krajnej fyzickej aktivity smerom k vyčerpaniu, „zhoreniu“ tela za účelom ventilácie zastavenej alebo neprejavenej emócie – emócia sa vybijie cez fyzické vyčerpanie podobne ako pri behu alebo v posilňovni. Fyzické vyčerpanie je však len krátkodobo uspokojujúcim, náhradným riešením.

Agitácia a pasivita – hore a dole

Pre častú, dlhotrvajúcu a náročnú agitáciu proti zemskej tiaži majú tanečníci tendenciu pri príležitosti prestávky „odpadnúť“, deje sa kolaps v pasívnej váhe na podlahu. Menej častým je používanie strednej polohy medzi agitáciou a pasívnym kolapsom.

Pohybový osobnostný profil a používané tanečné techniky

Užitočnou pre tanečný aj osobnostný rozvoj sa javí práca so skúmaním najčastejšie používaných tanečných techník a objavovanie prístupnosti k opačným polaritám jednotlivých pohybových kvalít. Napr. klasická tanečnica vo svojom obvyklom tanečnom prejave používa minimum silnej tiaže, ostáva v opačnej polarite – v ľahkom pohybe. Kvalita silnej tiaže v pohybe je pre ňu – jej telo

a teda aj psyché – menej známa, málo vedome používaná kvalita pohybu. Podobne je tanečník grahamovej techniky majstrom viazaného toku v pohybe a kvalita voľného toku pohybu môže byť preňho výzvou. Rovnako mnoho škôl súčasného tanca využíva veľa nepriameho vzťahu k priestoru a teda výzvou pre rast by tu bol častejší vedomý „pobyť“ v kvalite priameho vzťahu k priestoru.

Tanec ako terapia?

Aj v kruhoch tanečníkov sa vyskytujú ľudia, ktorí prežili traumy. Pre niektorých z nich sa tanec stal jediným spôsobom, ako sa môžu so svojimi emóciami cítiť bezpečne. Senesh a Senesh¹ dokonca v tejto súvislosti hovoria o vysokom výskyte umelcov v druhej generácii svedkov a ľudí preživších holokaust. Podľa Senesh boj medzi potrebou si pamätať (traumatickú udalosť) a tendenciou zabudnúť so sebou nesie disociáciu, ktorá sa môže vyvinúť do umeleckej produkcie a cez ňu do dosahovania dočasnej úľavy a satisfakcie. Pre umelca – tanečníka, ktorý má za sebou traumy, je dôležitá informácia, že tanec samotný prináša úľavu, ale často nevie sám o sebe priniesť skutočnú trvalú zmenu – akú sprostredkúva napríklad psychoterapia, či iný typ práce so sebou. Ak tanečník využíva tanečné umenie pre spracúvanie osobnej traumy, je dôležité byť si toho vedomý a vedieť, že môže požiadať aj o pomoc a sprievodcovstvo.

Učitelia a učiteľky tanca: Učíme nielen telo!

Večne otvorené otázky

Učiteľ/ka tanca vo svojom náročnom a dôležitom poslaní pracuje nielen s telom – ale s celou psychofyzickou osobnosťou žiaka. Cez zušľachťovanie pohybového výrazu dieťaťa či mladého človeka priamo ovplyvňuje charaktery a emócie. Nemá výhodu katedry, za ktorú sa dá skryť, ani zošitov, o ktoré sa možno oprieť. Má len svoje telo, ktoré starne v čase a svoju myseľ. Má obrovskú zodpovednosť a množstvo otvorených otázok: Ako podnetne pracovať so slabými stránkami žiaka? Prečo je pozorovanie pohybu žiaka náročné a dôležité? Ako sa po ťažkom dni na sále so žiakmi postarať o seba? Prečo je nádherné, že telo učiteľa/ky tanca starne? Ako sa skupina či trieda počas roka mení? Prečo je skupina viac ako súčet jej jednotlivcov? Čo mám robiť, ak mám v triede dievča s poruchou príjmu potravy? Ako učiť tanec tak, aby žiak len neopakoval, ale aj naozaj porozumel?

¹ Senesh D., Weiser-Senesh I., Muted pain and its aftermath in psychological and artistic production, <http://www.aisisralstudies.org/>

Zodpovednosť

Tanec je sila. Učiteľ/ka tanca pracuje vo sfére pohybu, v priestore tela, v ktorom sú uložené spomienky našej krehkej kinestetickkej pamäte. Pracuje cez kanál, ktorý na rozdiel od toho verbálneho, nemá civilizačne vybudované obranné filtre. Nie je fér podať mladým ľuďom na sále informáciu, že v tanci ide len o telo bez vlastnej osobnosti vykonávajúce odpozorované pohyby – a to správne alebo chybné. Rovnako výučba tanečnej improvizácie vyžaduje pedagóga či pedagogičku pripravenú vnímať celého človeka a poznať možnosti, ale aj hranice svojho mandátu.

Učiteľ či učiteľka tanca? Tanečný terapeut či terapeutka?

Profesia tanečno-pohybového terapeuta čerpá mnohé z tanca, avšak pracuje z iných pozícií. V tanečnej pohybovej terapii, na rozdiel od tanečnej pedagogiky či javiskového tanca, nie je dobré a zlé, pekné a škaredé, ale je tam zdravé a nezdravé alebo jednoducho zvedavosť. Princíp, že „chyby“ sú vítané, lebo sú vstupnými bránami do hlbších vrstiev potenciálu rozvoja, by pritom mohol fungovať v terapii, v tanečnej pedagogike a vlastne aj v živote.

Byť tanečným pedagógom – učiteľom techniky či improvizácie a kreatívneho tanca a byť terapeutom, nie je to isté. Obe profesie pritom zdieľajú spoločnú nástrahu. Je ňou lákadlo manipulácie. Učiteľ, takisto ako terapeut, je sprievodcom k dosiahnutiu cieľa, ku ktorému však musí človek prísť sám. Učiteľ je razantnejším sprievodcom – na rozdiel od terapeuta – pre žiaka pomenuje to, čo vidí na ceste. Úlohou terapeuta je skôr priviesť človeka k tomu, aby to, čo vidí, pomenoval sám. Učiteľ je hierarchicky nadradený žiakovi. Terapeut je so svojím klientom v rovnocennom postavení, nedáva mu sústa na strávenie, klient si ich dáva sám, energia a informácie prúdia oboma smermi, funguje prenos a protiprenos. Terapeutický vzťah je nácvikovým priestorom pre bežný život a zároveň bezpečným priestorom na to, aby v ňom bolo odžité to, čo treba na posunutie problému. V pedagogickom vzťahu rozhoduje a určuje časovanie učiteľ, v terapeutickom vzťahu rozhoduje klient alebo obaja na základe dohody. Terapeut posúva proces prostredníctvom terapeutických intervencií podľa časovania určeného stavom klienta.

Presakovanie a hranice

Terapeutický proces je procesom učenia – učia sa obaja. Aj učiteľ niekedy má so svojím žiakom chvíle s hlbokým liečebným účinkom pre oboch. Obe profesie vzájomne do seba presakujú, ostávajú však oddelené. Učiteľ tanečnej techniky či improvizácie učí pohyby, prístupy alebo princípy, ktoré sa žiaci snažia pochopiť a zreprodukovať, dosiahnuť svojím pohybom to, čo vidia u učiteľa. Tanečný terapeut naopak prispôsobí svoj pohybový slovník tomu, kde je klient, neťahá ho ďalej, pozoruje autentický pohyb a tanec klienta, snaží sa vklížiť do

jeho kože, aby pochopil, ako sa cíti. Učiteľ vníma žiakov, tanečný terapeut vníma klientov a zároveň seba, je zároveň “v sebe”, jeho vlastné pohybové správanie je zdrojom informácií o tom, čo sa v terapeutickom vzťahu deje a zároveň je “mimo” seba i skupiny, sleduje ju s odstupom a drží jej tvar.

Vidieť a nehodnotiť

Na to, aby pohybový tanečný psychoterapeut vôbec mohol začať premýšľať o pohybovej intervencii, musí sa naučiť pohyb nielen pozorovať, ale aj vidieť. Zároveň musí poznať zdroje svojich preferencií, na čo sa v pohybe pozerá a na čo nie. Trik je v tom, že vidieť je voľba. Vidíme len to, na čo sa rozhodneme pozrieť a na čo máme vnútorný kinestetický „slovník“. Tým, že sa na niečo pozrieme, siahneme na to. Všetko to, čo už vieme, naša minulosť aj momentálne naladenie, ovplyvňujú spôsob, akým sa na pohyb iného človeka pozeráme a čo si z neho vyberáme vidieť. Byť si vedomý voľby dívať sa a vedieť identifikovať a oddeliť vlastné interpretácie a vnútorné vplyvy na vnímanie pohybu a tance, je kľúčom u oboch profesií. Práve Labanova analýza pohybu, jeden z dôležitých nástrojov tanečno-pohybového terapeuta či terapeutky dáva možnosť v prvom rade pozorovať a vidieť ľudský pohyb v jeho rozmanitosti bez hodnotenia a interpretácií – čo je fáza, ktorá je v pedagogike veľmi potrebná, ale má u tanečného pedagóga nastúpiť až v druhom rade – a spôsobom, aby študenta rozvíjala a nie blokovala a zastavovala.

Záver

Taneční pedagógovia a pedagogičky, interpreti a interpretky majú s tanečno-pohybovými terapeutmi a terapeutkami minimálne dve veci spoločné: jednak zdieľajú dar – príležitosť byť celý život v kontakte so svojim telom a pohybom – a teda v kontakte so sebou. A zároveň, ide o profesie jemnej a náročnej práce s ľuďmi, ktoré sa nezaobídu bez takého celoživotného vzdelávania, ktoré presahuje techniky a návody a ktoré na pravidelnej báze rozvíja osobnosť učiteľa či terapeuta. Sú to profesie, kde s vekom a skúsenosťami sa znižuje, ale nestráca potreba byť pravidelne podporený cez supervíziu, ako aj potreba práce so sebou samým či ustavičné štúdium.

Literatúra

SENEŠ, David – WEISER-SENEŠ, Ilana. *Muted pain and its aftermath in psychological and artistic production*, <http://www.aisisraelstudies.org/>

ZEDKOVÁ, Iveta a kol., *Tanečne pohybová terapie – teorie a praxe.*, Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. 240 s. ISBN 978-80-244-3185-7

TORTORA, Suzi. *The Dancing Dialogue: Using The Communicative Power Of Movement With Young Children*. Baltimore : Paul H. Brookes Publishing Co, 2006. ISBN 1-55766-834-5

SKOK!, občianske združenie: potreba premostovania a otvoreného kreatívneho zdieľania

Jaroslav Viňarský

Abstrakt

Jedným z mnohých problémov alternatívneho tanečného umenia na Slovensku je neprítomnosť samotných tvorcov v krajine. Založenie združenia SKOK! súviselo s otázkou, čo blokuje rozvoj a bráni zvýšenie statusu súčasného tanca a fyzického divadla na Slovensku a taktiež s problémom nezaujmu a apatie slovenskej verejnosti všeobecne voči umeniu. SKOK! na Slovensku pôsobí tri roky. Jeho centrálnou aktivitou je tzv. WorkshoW – model neformálneho vzdelávania viazaný na uvádzanie predstavení, diskusiu po predstavení a intenzívny workshop vedený tvorcami uvedeného predstavenia. Príspevok si kladie otázky, čo je pre rozvoj súčasného tanca a fyzických umení na Slovensku nevyhnutné, dotýka sa potreby vytvoriť podmienky pre aspoň príležitostné návraty našich úspešných umelcov na Slovensko. S tým súvisí aj potreba samostatného priestoru, ktorý by bol výhradne zameraný na súčasný tanec a jeho rozvoj.

Kľúčové slová

Nezávislá scéna, slovenskí tvorcovia, centrum pre súčasný tanec, pohybové divadlo, Stanica Žilina-Záriečie, Centrum Záhrada, práca s publikom, neformálne vzdelávanie, workshop.

Úvod

Nie som akademik. Nemám žiaden titul. Nebudem sa snažiť o formálnosť vo vyjadrovaní, ktoré si s akademickou pôdou často spájame. Nie som ani teoretik, ani vedec. Som kreatívna ľudská bytosť, tvorca, umelec, tanečník a choreograf na voľnej nohe a teda skôr praktik s trinásťročnou interpretačnou a choreografickou skúsenosťou. Založenie občianskeho združenia SKOK!, ktoré som inicioval v rokoch 2010/2011, vychádzalo z osobných potrieb tvorca, z procesu reflektovania vlastného vzťahu s diváckou obcou, ako aj širšieho síce subjektívneho vnímania, prežívania a reflektovania aktuálneho stavu a prob-

lémov súvisiacich so statusom súčasného a experimentátorského tanečného umenia na Slovensku.

Návrat na Slovensko

Jedným z mnohých problémov, ktoré oslabujú status alternatívneho tanečného umenia na Slovensku, je neprítomnosť samotných tvorcov v krajine. Nie preto, že by ich bol nedostatok, ale preto, že väčšina z nich žije a tvorí mimo Slovenska. Ich pôsobnosť, a treba zdôrazniť, že ide o veľmi úspešnú pôsobnosť, môžeme vystopovať v Slovinsku, Rakúsku, Českej republike, Belgicku, Holandsku, Francúzsku, Veľkej Británii, Grécku a aj v Spojených štátoch amerických. Nie je tu však žiaden výrazný signál, že by sa na Slovensko mohli ešte vrátiť. Mnohým z nich sa už profesionálny život za hranicami Slovenska prirodzene prepojil s osobným životom a návrat nie je jednoduchý. Dôvody pre návrat by museli byť významné, aby zavážili. Samozrejme, umelcom žijúcim a pôsobiacim v zahraničí nie je čo zazlievať, najmä ak sa skutočne a bez predsudkov pozrieme na to, v akom stave je slovenské vysokoškolské umelecké školstvo a podpora umenia štátom vôbec. Na Slovensku, s výnimkou Divadla Štúdia tanca, prakticky neexistuje jediná stála súčasná tanečná scéna, divadlo, čiže relevantná inštitúcia alebo centrum, ktorého doménou by bol tanec, či fyzické umenie – také, ktorého jadro aktivít spočíva v práci s telom, pohybom, fyzickým, telesnosťou. Slovenská súčasná tanečná tvorba je zmes samostatných aktivít umelcov, roztrúsená medzi Bratislavou a Košicami, izolovaná, bez tendencie prepájať činnosti jednotlivcov, občianskych združení, asociácií, nezávislých kultúrnych centier navzájom, nehovoriac o absencii spolupráce medzi štátnymi kultúrnymi a školskými inštitúciami, ako sú konzervatóriá, Vysoká škola múzických umení, Slovenské národné divadlo, Divadelný ústav, Divadlo Štúdio tanca atď.

Môj návrat na Slovensko v roku 2008 nebol pripravovaný alebo plánovaný. Súhra profesionálnych a osobných udalostí ma priviedla do Žiliny, kde aj v súčasnosti žijem. V žiadnom prípade sa ale nedá hovoriť o „usadenosti“, skôr o akomsi „východiskovom“ a „návratovom“ bode. S takýmto modelom fungovania mám už bohaté skúsenosti z obdobia sedemročného pôsobenia v Prahe, keď Praha bola mojím východiskovým bodom aj v prípade dlhodobej spolupráce s belgickou choreografkou Karine Ponties, keďže som sa bránil fyzickému presunu do Bruselu.

V súčasných podmienkach nie je možné venovať sa tancu a výlučne iba na Slovensku, pokiaľ by tanec mal byť jediným zdrojom ekonomickej a existencnej istoty. Preto pôsobím na niekoľkých miestach naraz, jednak ako interpret, choreograf a tiež ako lektor. V konečnom dôsledku toto nastavenie nepovažujem za problematické alebo nevýhodné. Iba náročné. Synchronizácia, plánovanie, organizovanie času a aktivít je asi najťažším orieškom takéhoto spôsobu fungovania. Vznikajú neustále ďalšie a ďalšie záväzky a príležitosti, kvôli kto-

rým nie je jednoduché z tohto spôsobu života vystúpiť alebo počítať s akoukoľvek lokálnou ukotvenosťou a stabilitou.

Rád by som sa ešte vrátil k okolnostiam môjho návratu na Slovensko. Dôležitým momentom bol fakt, že nešlo iba o presun základne z Prahy do Žiliny. Pribudla potreba prispieť k pozitívnemu rozvoju súčasného tanca (teda celkovo tanečného umenia na Slovensku, lebo pomenovanie súčasný tanec pre mňa už dnes nie je veľmi relevantné), a to nielen na úrovni vlastnej tvorby, ale aj v širších spoločenských súvislostiach. Inými slovami, nechcel som už len čakať na to, kým niekto iný vyrobí pre mňa kvalitné podmienky na tvorbu a zabezpečí tak šírenie povedomia o tanci, ale v rámci vlastných možností a schopností som sa chcel aktívne na tomto rozvoji podieľať. Chcel som sa kreatívne angažovať, snažiť sa neizolovať sa, prepájať sa ako najviac je to možné s už existujúcou a prebiehajúcou angažovanosťou aktívnych jednotlivcov, občianskych združení, asociácií a nezávislých kultúrnych centier. To bol zrod myšlienky ustanoviť akúsi maticu pre možnosť kreatívneho rozvoja alternatívneho tanečného umenia, či v širšom ponímaní fyzických umení na Slovensku.

Občianske združenie SKOK! som založil v roku 2010/2011 a oficiálne sa jeho činnosť datuje od 14. 7. 2011.

Nasmerovanie činnosti združenia a priorita jeho pôsobenia

Pri vyjasňovaní, akým smerom sa uberať v činnosti združenia, kládol som si otázku, čo je problematické a čo blokuje rozvoj súčasného tanca a fyzického divadla na Slovensku. Niekoľko okolností som už spomenul vyššie. Najviac vo mne rezonoval problém nezájmu a apatie slovenskej verejnosti všeobecne o umenie ako také, často ospravedlňované vyhlásením, že sa danému dielu nedá rozumieť a obvinený je predovšetkým umelec, neschopný vo svojej tvorbe hovoriť zrozumiteľne. Na druhej strane je tu však tvorca, neustále sa sťažujúci na diváka, ktorý mu nerozumie. Nepochopenie, neporozumenie a neschopnosť komunikovať vnímam ako určujúce dôvody pozastaveného vývoja, ktoré si vyžadujú citlivé kroky na prelomenie bariér a rozširujúcej sa priepasti medzi umelcami a divákmi, umelcami a politickými štruktúrami, umelcami a kurátormi kultúrnych centier, divadiel a festivalov, a iba jeho prekročením nájdeme „kľúč k podpore a rozvoju našej vlastnej kreativity, ktorá by sa teda mala stať našim najväčším umeleckým dielom.“¹

Zvolil som si teda spôsob premostovania, spájania, spoločného hľadania, kladenia si otázok, načúvania a iniciovania aktivít, ktoré budú prínosné pre všetkých zúčastnených. Do popredia som postavil vzťah tvorca a jeho potenciálneho diváka. Cieľom je vytváranie takých aktivít, ktoré tvorca v očiach diváka poľudšťa a vytvoria prostredie, v ktorom umelec dokáže spätne svoju tvorbu artikulovať, vysvetľovať kontexty svojho konkrétneho diela a v rozhovore s di-

¹ PEARCE, Joseph Chilton. *Spiritual initiation and the Breakthrough of Consciousness: The Bond of Power*. (Park Street Press, 2003), Kindle format, 2807-2810

vákom nachádzať spoločné prieniky individuálneho vnímania a chápania. Na druhej strane je zámerom pred tvorcu postaviť diváka, na ktorého sa nehľadí ako na pacienta s problémom, ale ako na človeka schopného reflektovať, konfrontovať sa, vystavovať sa nepoznanému, novému, schopného otvoriť sa stále novým umeleckým a kreatívnym postupom, zobrazeniam, skúsenostiam. Hľadal som takú aktivitu, ktorá by bola celistvá a zahŕňala by jednak percepciu umeleckého diela, živý dialóg medzi umelcom a divákom a takú, čo by napokon ponúkla divákovi praktickú osobnú skúsenosť. Vznikol tak jednoduchý model, dnes už aj s potvrdením jeho účinnosti a zmyslu, tzv. *WorkshoW*.

***WorkshoW*, centrálna aktivita občianskeho združenia SKOK!**

SKOK! na Slovensku pôsobí tri roky a primárne sa zameriava na neformálne vzdelávanie netanečníkov, teda širokú verejnosť. Našou centrálnou aktivitou je *WorkshoW*. Ide o víkendový model neformálneho vzdelávania, ktorý sa skladá z uvedenia predstavenia v piatok, následnej diskusie po predstavení, intenzívneho workshopu (14 hodín) realizovaného v sobotu a nedeľu, ktorý vedú tvorcovia uvedeného predstavenia. Predchodcom tohto modelu bol dvojročný cyklus intenzívnych víkendových workshopov, ktoré prebiehali na Stanici Žilina-Záriečie pod vedením Zuzany Burianovej a Jara Viňarského v rokoch 2009/2010.

V rámci formátu *WorkshoW* sa v prvom rade zameriavame na slovenskú scénu. Chceme podporiť predovšetkým domácich tvorcov a ponúknuť im profesionálne a kvalitné podmienky na prezentáciu ich tvorby bez cenzúry a čo najmenších obmedzení. V roku 2013 a 2014 sme začali pozývať aj českých tanečných tvorcov a v ďalších rokoch by sme sa postupne chceli zamerať na východný aj západný blok Európy.

SKOK! a jeho fungovanie – aktuálny stav

SKOK! od začiatku svojho pôsobenia organizuje svoje aktivity prevažne na Stanici Žilina-Záriečie a v Banskej Bystrici v Záhrade – Centre nezávislej kultúry. SKOK! sa tak stal blízkym partnerom týchto dvoch centier a spoločne sa snažíme prepájať aktivity na poli súčasného, nového tanca a fyzického divadla. SKOK! je už tretím rokom partnerom pri organizovaní festivalu KioSK zameraného na prezentáciu slovenského súčasného tanca a divadla, ktorý má za sebou už sedem úspešných rokov realizácie. Na ňom zabezpečujeme už tradičný päťdňový intenzívny fyzicko-divadelný workshop, ktorý predchádza samotnému festivalu. Podieľame sa aj na zabezpečení ranného diskusného fóra reflektujúceho predstavenia uvedené na festivale, ako aj aktuálne dianie a problémy v súčasnom slovenskom divadelnom priestore. Vzhľadom na nedostatočnosť finančných prostriedkov, ktorých najväčším zdrojom je v súčasnosti grantový systém MK SR, a absenciu sponzorskej a inej podpory napríklad z privátnych zdrojov je naša činnosť značne obmedzená. To sa v prvom rade premieta do

skutočnosti, že organizačne, dramaturgicky, administratívne a personálne zabezpečujem vo veľkej miere chod združenia sám s pomocou niekoľkých nadšencov, ktorými sú väčšinou dlhodobí účastníci workshopov.

V rámci združenia SKOK! uprednostňujeme kvalitu pred kvantitou, a tak sa v súčasnosti držíme modelu *WorkshoW*, usilujúc o istú kontinuitu. Za tri roky fungovania sme zorganizovali celkovo 14 *WorkshoW*. Môžeme konštatovať, že záujem zo strany verejnosti o tento model narastá a nemáme problém s ich naplnením. Kapacita každého *WorkshoW* je nastavená na 12-15 účastníkov a príležitostne pri veľkom záujme ju prekročíme do počtu 20. Ukazuje sa tak, že záujem verejnosti o súčasný tanec nie je zmrazený a že má zmysel tanec prinášať aj do regiónov mimo hlavného mesta.

Vízia najbližšieho rozvoja

Naša vízia najbližšieho rozvoja v prvom rade znamená udržanie kontinuity *WorkshoW*. Zároveň sa chceme pokúsiť zvýšiť frekvenciu *WorkshoW* zo súčasného stavu 4-6 ročne na počet 8-10. Ďalej by sme radi expandovali do ďalších regiónov Slovenska a nadviazali kontakt s ďalšími kultúrnymi centrami, ako aj kultúrnymi a vzdelávacími inštitúciami, samozrejme ak záujem o spoluprácu bude vzájomný. Už náročnejším cieľom, ktorý si vyžaduje dlhší čas a väčšie nasadenie, je iniciovať vznik kvalitného tanečného centra, ktoré by mapovalo súčasnú tanečnú scénu na Slovensku, bolo by informačným centrom a miestom pre aktivity neformálneho vzdelávania, disponovalo by rezidenčnými priestormi a napokon by jeho súčasťou bola aj scéna na prezentáciu tanečných predstavení. Takáto vízia sa ale nemôže naplniť cez občianske združenie, ktoré v súčasnosti nemá na to vhodné personálne zabezpečenie ani dostatočný kapitál, aby mohlo začať vyvíjať konkrétne kroky. Potreba samostatného priestoru, ktorý by bol výhradne zameraný na súčasný tanec a jeho rozvoj na Slovensku je však viac než žiaduca. A to aj z toho dôvodu, že kultúrne centrá na Slovensku, ktoré síce sú otvorené tancu, nemôžu a ani nie sú schopné suplovať túto činnosť v dostatočnej miere. Tieto centrá sú v prvom rade multižánrovo zamerané a ich programová kapacita nedovoľuje venovať sa tancu vo väčšej miere než je to v súčasnosti.

Záver

Na záver mi dovoľte citovať niečo, čo by sa dalo nazvať hlasom viacerých, časť zo spoločného vyhlásenia účastníkov 2. verejného stretnutia partnerov iniciatívy DEŇ BEZ UMENIA z 8. septembra 2014: "Na Slovensku však záujem o umenie klesá. Ľudia menej čítajú knihy, menej chodia do divadla, do kina či do galérií. Klesajú aj financie určené na podporu umenia a kultúry. Máme jedno z najnižších percent HDP na kultúru spomedzi okolitých krajín. Nemáme fungujúci sponzorský zákon, nie je dostatočne rozvinuté donorstvo na umenie zo súkromných zdrojov. Výsledkom je znižovanie dotácií na kultúrne aktivity,

ekonomická neistota mnohých kultúrnych inštitúcií, vysoký počet pamiatok v havarijnom stave, stále sa prehľbujúci verejný dlh v kultúre. Ak to takto pôjde ďalej, čaká nás nielen deň, ale aj týždeň alebo rok bez umenia. Preto vyzývame umelcov a kultúrne inštitúcie, aby rozvíjali spôsoby komunikácie s verejnosťou, ktoré môžu zvýšiť informovanosť ľudí o spoločenskej, sociálnej a ekonomickej úlohe umenia a povzbudiť ich záujem o umenie. Je nevyhnutné otvoriť kontinuálnu verejnú diskusiu o postavení umenia a kultúry a o spôsoboch ich podpory. Vyzývame slovenskú verejnosť, aby zvýšila svoj záujem o blahodarný vplyv umenia na rozvoj osobnosti, jeho úlohu pri vzdelávaní a sociálnej prevencii ako aj aktivizácii ekonomiky. A to nielen návštevou umeleckých podujatí, ale aj v podobe vlastnej tvorivosti.”²

Prajem tejto konferencii, aby bola kreatívnou a plodnou platformou na ceste rozvoja tanečného umenia na Slovensku a aby prípadne riešenia a návrhy krokov pre zlepšenie statusu tanca na Slovensku vnímala ani nie tak z pozície, ako by to malo byť, ale v pozitívnom zmysle – zdôraznením toho, čo sa v tomto smere už robí a čo nie je na zahodenie. Je čas podporiť a posúvať vpred to, čo máme, čo je dobré, kvalitné a fungujúce. Jednoducho pomôcť dieťaťu, ktoré už je narodené a ktoré čo-to už aj skúsilo, poučilo sa a pozná. Nadviazať na jeho kroky, ktoré tu a tam úspešne zvláda.

Literatúra

PEARCE, Joseph Chilton. *Spiritual initiation and the Breakthrough of Consciousness: The Bond of Power*. (Vermont : Park Street Press, 2003), Kindle format, ISBN 0-89281-995-2

² Dostupné na internete: <http://nacoumenie.sk/den-bez-umenia/>

SUMMARY

Tanzplan Deutschland. Strategies for Dance 2005 – 2010

Madeline Ritter

Paper presents a complex and unique project of promoting dance in Germany *Tanzplan Deutschland* which took place from 2005 to 2010 in nine German regions. The project introduced structural changes into the way how dance is presented, promoted and subsidized on a national level; but also a new level of engagement of the regions and local government in supporting dance activities. In her report, Madeline Ritter, the author and initiator of the project, gives complex information on number of sub-programmes linked to Tanzplan – such as educational activities, number of newly launched networks, dance archives, presentations, platforms and congresses which all started during the project but continue to exist even after the official end of the project.

Slovak National Theatre Ballet – Tradition Meets Innovation

Eva Gajdošová

Slovak National Theatre Ballet, a company with the longest tradition and the largest repertoire in Slovakia, is celebrating its 95th anniversary this year with an ambition of becoming one of renown European ballet companies. Anniversary is a good opportunity for introspection and defining possible future plans in the context of world ballet scene. One of dominant concerns of today is finding balance between preserving the legacy of the past on one side and innovative tendencies on the other, in order to reach out to contemporary audience. The paper deals with the question – can staging of new choreographies play crucial role in this process?

Project Vize tance (The Vision of Dance) – Work in Progress

Jana Návrátová

The paper introduces the activities and profile of The Vision of Dance. It is a Czech civic initiative of professionals, aiming at institutionalizing the field of dance, enhancing the interdisciplinary communication and representation of dance professionals in relation to state and self-government institutions. It was created as a result of need to deal with problems of dance scene, and intention of producing a strategic document for the Ministry of Culture – *Programme of Supporting Contemporary Dance, Physical and Multidisciplinary Arts*. This programme hasn't officially been yet accepted by the Ministry of Culture,

therefore The Vision of Dance has been orienting its activities on particular issues and continual, supportive activities.

Dance in German City and State Theatres – A Short Overview

Patricia Stöckemann

The paper deals with the contemporary situation in German dance through analysis of the historical preconditions, namely its federal structure originating from 18th century. It contains statistical data of number of theatres financed from the public sources as well as the number of private ones. Almost all hundred and fifty public theatres offer all three genres – opera, drama and ballet, with opera and ballet carrying usually a representative role. The paper concentrates on the main tendencies in 20th century dance in Germany: penetration of modern influences and the influence of most significant 20th century dance creators such as Rudolf Laban and Kurt Jooss; esthetical influences of the post war New York, Paris and London; phenomenon of Pina Bausch and contemporary choreographers John Neumeier, William Forsythe. Current situation in contemporary dance, especially its diversity, is related to big number of choreographers active in Germany, and influences of local or regional characteristics on their work.

Dance Theatre Department in Bytom, Poland

Sylwia Hefczyńska-Lewandowska

The author describes the process of founding of Dance Theatre Department and its development from 2007 onward. The study programme is divided in two parts – a two-year and following three-year process. The paper offers main information about its content, subjects as well as ambitions. It points out the importance of combining resident teachers with guest experts giving workshops to students; exchange student programmes and international co-operations. Finally, the author explains the expected outcome and profile of the graduated student at Dance Theatre Department.

IDA – Institute of Dance Arts at the Anton Bruckner Privatuniversität in Linz

Rose Breuss

Presentation of the IDA as an international institution of contemporary dance education and its short history. Austria, being a small country with poorly structured field of dance, with only three regional theatres and only single opportunity for pedagogues of dance education – necessarily needs to train students for international scene. The author describes practical and theoretical

pillars of IDA system, the inevitability of coordination among teachers as well as potentials of using existing e-learning programmes of Salzburg University. It informs about the dance laboratory – IDA Dance Research LAB.

Recent Past and Present in Hungarian Dance Life – How to Go On?

Katalin Lörinc

Significant shift in the field of dance in Hungary occurred a quarter of a century ago, when besides the existing classical ballet and folk dance scene, new thinking and new modern techniques, already widely known in the West, penetrated the Hungarian scene. The period of years from 1996 until 2000 is considered to be the top with numerous important international cultural projects and massive circulation of dancers, choreographers, project managers and pedagogues possible due to financial help from abroad. But after EU accession and change of setting of supporting culture by local powers – contemporary dance including – progressive tendencies have been put to halt. In 2008 *Hungarian Dance Association* has been dismissed. The paper tries to guide through the main circumstances which define current situation in Hungarian dance scene including new attempts to bring dance opinion makers again together in the frame of *National dance programme*.

Ballet Academy at the Vienna State Opera – Past, Present, Future

Simona Noja

Paper approaches main tasks of ballet schools of today – problem of selection and evaluation of students, working with talents as well as the necessity of bringing innovation into educational process of classical dance. Author points out: the need to support general creativity and playfulness among young people (so that long and hard training would not suppress the joy from dancing); possibility of getting inspiration from other movement techniques and finally preparing students – future dancers to challenge all perils of their future profession.

Connecting Theory and Practice in Dance Art at the Department of Dance

Irina Čierniková

The theme of the paper is closely linked to the main theme of the Congress - Innovation and Creativity as a Strategy of Sustainable Development and comes out from both artistic and teaching practice of its author, including experience as a Chairperson of the Branch Commission for Dance Art and the Chair of

the Department of Dance. It presents the connection between theory and practice in the curricula of dance department of VSMU Bratislava. It summarizes theoretical activities of the department and publications on dance written by teachers linked to dance education in Slovakia. Author points out the need for interdisciplinarity.

History of Dance Education in Bratislava

Zlataška Vincentová

The paper is dedicated to origins and development of dance education in Bratislava. It concentrates on period after arrival of Achille Viscusi to Bratislava and influence of Italian traditions, existence of private schools until the World War II., as well as the first alumni of these schools. The author describes the founding of Conservatory in Bratislava in 1949 and process of its development ending in renaming the institution in 1992 (Eva Jaczova Dance Conservatory).

Dance Art Centre – A Shelter for Embodied Thinking

Marta Poláková

Contribution highlights the need to address two fundamental areas: choreographic and theoretical research in the field of dance art. Both are currently absent in Slovakia, since they have no systematic support. It also points to the fact that the two areas are based on creative thinking and therefore inherently interconnected. It proposes a solution – founding the Dance Art Centre – an institution which would support and interlink artistic creation, its reflection and communicative presentation to the public, in close cooperation with the existing dance institutions and independent artists and companies in Slovakia.

Ninety-five Years of Dance Art

Emil Tomáš Bartko

A short overview of main forms of dance art in Slovakia as well as the personalities that shaped it. Author also contemplates over art schools and often ignored phenomenon of Slovak dancers who have received recognition abroad. The paper offers main facts about the number of companies, festivals and competitions in Slovakia, as well as short overview with table of number of created pieces of all genres from 1920-2014.

Institutionalized Documentation of Stage Dance

Miklós Vojtek

Contribution is oriented on problem of dance documentation in Western Europe and Slovakia. It names some of the institutions that preserve dance documents and artefacts in their funds. The author stresses the necessity to study all these funds in order to create registries of dance materials. The current setting of how dance art is researched and archived by Theatre Institute (the only designated institution at the moment) is in its research of dance art inadequate as it approaches all stage arts with universal methodology. Author stresses the importance of preserving the memory of great Slovak dancers as well as keeping the tradition as an inspiration for the upcoming generations.

Dance Projects at The Centre of Research HTF VŠMU

Ivica Liszkayová

A survey of perspective and possibilities of dance research activities at The Centre of Research HTF VŠMU and pedagogical work of dancers at the department as “personal” research experiments. The author points out the necessity and current lack of an institution dedicated to life-long learning in the field of dance, and analyzes the fact that main turning points in the history of art education were initiated by musicians and theatre makers not dancers, pointing out the high time for dancers to show initiative. The contribution describes current activities of The Centre of Research as well as its main projects such as Tanec.SK – Dance Congress.

Connecting Theory and Practise in Courses: Classical Dance Pedagogy and Traditional Classical Repertoire at The Dance Department

Irina Čierniková

Study analyzes how theory works in practice in the frame of courses Didactics of classical dance and Traditional classical repertoire at the Dance Department. It informs about the process of preparation and realization of students art projects at VŠMU and partner schools. It underlines the importance of cooperation with number of schools (for pedagogical training of students) and its crucial role in forming the future professional pedagogues of the highest quality.

Financing “per student” – The Biggest Enemy of Quality Art Education in Slovakia?

Eva Ohraďanová

The paper summarizes list of changes of Slovak education system after 1989 and their impact on educational institutions today. The author wants to over-

come simplified notions such as: negative impact of financing “per student” and bad influence of opening numerous new conservatories in Slovakia. Author sees main responsibility in “human factor”, the abuse of existing system by individuals, schools and especially their founders. The paper calls for a joint effort of conservatories and their representatives in order to raise the quality of artistic education, and stresses the need of a common dialogue and stronger individual feeling of responsibility in maintaining the quality.

Quality Strengthening of the Dance Education Processes

Katarína Sninská

This report deals with the issue of quality strengthening in the educational process of dance education. Nowadays, the basis of dance education is a relatively functional and continuously developed three-level dance education. This article stresses the importance of more active approach of the dance community in the forming of legislative and in the forming of educational programs and curriculums for dance departments. The aim is to maximize the assertion of the graduates in the practice with the strengthening of social and societal position of the dance artist profession.

Erudition of the Folk Dance Teacher – a Need for Innovations in the Teachers’ Education Content

Agata Krausová

The paper focuses on education of the folk dance teachers on Department of Dance - Faculty of Music and Dance, Academy of Performing Arts. It aims to identify the status of the folk dance teacher in the field of professional and amateur production. Comparative analysis of teaching schedules shows a discrepancy between the education of folk and modern dance teachers. A survey studies the level of preparedness for pedagogical and artistic practice of the folk dance teachers graduating at the Department of Dance – VSMU at the Academy of Performing Arts. The report proposes ways how to amend the content of the study and highlights the need to implement the latest knowledge in folk dance teaching.

Existing on the Verge of Non-Existence. Reflection and Documentation of Dance in Slovakia

Marek Godovič

View on the situation on the verge of non-existence of any dance reflection in Slovakia. Analysis of the past experience which can be useful in the future. Possibilities or non-possibilities of the discussion about dance. Amount

of space for dance reflection in the existing magazines, radio and TV programmes, internet. The need for discussion.

Peter Šavel in Context of Dramaturgical Tendencies of Cultural Centre Stanica Žilina-Záriečie

Miroslav Ballay

The paper deals with the relationship of contemporary dance and the place or rather space of its origin. In particular it orients on independent cultural centres in Slovakia. It surveys the background of some specific dance activities – especially research, laboratory tendencies in the work of Slovak choreographer, dancer and teacher Peter Šavel (1984).

Possibilities of Applying Laban Movement Theory on Physical Training of Opera Singing Students

Magdaléna Čaprdová

The paper deals with physical training of opera singers and possibilities of innovative approach to teaching opera singers through the application of Laban movement theories. It summarizes post-graduate research study of the author about a system of creative exercises for opera singers to develop their ability to perceive main components of movement.

The Importance of Pilates Movement System for Dance Education

Andrea Sennaro

The intention of the contribution is to point out the importance of re-evaluation dance and movement training when intending to produce healthy and agile-in-movement student who meets the demands of classical dance technique. Pilates movement system is oriented on building active muscle work and stabilization of the pelvis and torso, developing the flexibility of the joints and voluntary movement isolation of parts of body. While developing musculature it enables working on long, lean muscles, the most adequate for classical dancers from functional and esthetical point of view.

Elementary Art School and Its Position in the Slovak Educational System

Eva Ohraďanová

Paper addresses elementary art schools as the universal base for all higher levels of art education. Paradoxically, elementary art schools are under biggest pressure in existing educational system due to changing legal environment, increasing number of newly founded private elementary art schools and low financial support. Paper addresses the most relevant facts which are jeopardizing the position of elementary art school underlining the necessity of stronger cooperation among different levels of art education.

The Role of a Psychologist in Dance Education

Gabriela Herényiová

Contribution aims to stress the importance of psychology as science and psychologist as a person essential in process of preparation of young dancers for future career – including methods of handling stress, potential failure but also success. Both as a part of dance education as well as during active life of dancers, psychology helps surpass the obstacles such as disappointment with injuries and feelings of failure or injustice.

Bratislava in Movement – International Festival of Contemporary Dance

Miroslava Kovářová

Paper deals with history and development of Bratislava in Movement – the international festival of contemporary dance, which is the oldest and the biggest event of its kind in Slovakia. It deals with subject of its dramaturgy in broader context, with personal and financial background of the festival, the most significant artists and companies presented at the festival, as well as projects or activities organized during its existence. Paper also discusses the issue of perception of contemporary dance by general public as well as its position among other art genres in Slovakia.

Is Slovak Independent Scene Independent?

Petra Fornayová

Paper names the main problems or questions linked to independent contemporary dance scene such as: whether independent contemporary dance scene can be referred to as independent; lack of systematic education of artists; different views on what is ubiquitous for contemporary dance as an art form; lack of dance criticism; unsystematic approach of the institutions; lack of infrastructure for independent production; lack of professional umbrella association of contemporary dance independent artists. Author also names problems such as allocation of government finances; cooperation of the Ministry of Cul-

ture with the Ministry of Education in the development of curricula as well as Ministry of Foreign Affairs in the field of presentation of Slovak (contemporary) art abroad.

New Space (Nový Priestor) – An Independent Platform As a Part of Educational System

Katarína Trnavská, Alena Pitlová

The purpose of this article is to introduce New Space (Nový Priestor) as one of the youngest non-profit organizations operating in the field of new dance and physical theatre in Slovakia. Scope of activities of New Space is aiming at creating an international centre for education, research and creation of new dance and physical theatre. Paper follows the influence of the economic situation on its progress and outlines the shaping up of its future ambitions.

Art and Science of Folk Dance in Hungary Relation between Science and Art of Folk Dance and Their Influence on Development of Creativity in the Pedagogic and Artistic Activities

Anikó Lépesová

Folk dance, the subject of a separate science, has become a part of scientific research and studies from the 1960s. These studies had significantly influenced also the intensive evolving of art of dance and its teaching in Hungary. This paper is focused on a brief description of the connection between science and art of dance in Hungary with regard to the development and support of creativity in the pedagogic and artistic activities. It describes some approaches, theories and results of dance folk researches and gives a view of the current status of the folk dance and its evolution.

A New Review Not Only For Dancers: Dance (*Tanec*)

Lúcia Holinová

Article presents new initiative and newly founded format – a Slovak dance magazine, whose first issue was published in September 2014.

Modest Existence – A Short Report About Dance Writing

Katarína Zagorski

More *a personal observation than a scientific text*, this article hopes to contribute to the problematics of dance reflection in Slovakia. It evaluates author's

practice of writing about dance for SME Daily (Denník SME). After describing the form, the extent and the conditions for publication of articles, author contemplates the circumstances that affect the situation of publishing, and the possibilities of its improvement, mentioning the need to establish a representative body for dance which would help popularization of dance as an art form.

Dance As a Theme in Fine Arts Based on Research of Collection of Slovak National Gallery in Bratislava

Jana Bílková

The aim of this paper is to present a dissertation research based on analysis of paintings with dance iconography in the collections of the Slovak National Gallery (SNG). The primary intention was to find out, if any work in the collection has dance iconography and to create a list of works for the SNG central catalogue – orienting mainly on methodological issues such as classification and description. Secondly, the research analysed the types of representations and the variety of visual arts approaches to the theme of dance.

Seepage and Borderlines. Stage Dance and Movement-dance Therapy

Zuzana Vasičáková Očenášová

As a dancer, am I an object or a subject? What is the main objective of a dancer? Is it technique or expression? What is the borderline between dance and therapy? In this contribution the author comes out from mixed experience of being at the same time a dancer, a dance therapist and a lecturer developing movement potential of dancers through application of Laban movement theories. She poses different questions linked to dance pedagogy and pedagogues, whose responsibility is wider than shaping body into an esthetical form and working merely with the body. But are they always prepared for that?

Analysis of Grant Subprogram of The Slovak Ministry of Culture: 4.1. Theatre and Dance

Adriana Balázsová

The topic of this contribution results from a close look at the topic of perception of dance on the national level, its financing possibilities and support within subsidy system of the Ministry of Culture of the Slovak Republic. Concrete graphic schemes demonstrate the tendencies in funding stage art. It analyzes the number of required subsidies, applicants and projects in particular grant subprograms and districts. Without ambition to create or to propose the final solutions, the paper stresses the need to challenge existing system settings.

Skok!, Civic Non-profit Organization – A Need to Bridge and Open Up for Creative Sharing

Jaroslav Viňarský

One of the problems of alternative dance in Slovakia is the absence of prominent Slovak dance creators in local environment, who have successfully managed to base their work abroad. This paper tries to address certain problems of the local scene mainly from the point of necessity of bridging audience and creators more. It introduces the ambitions and activities of the civic organization SKOK! (JUMP), founded by the author of the paper in 2010/2011 – and informal education platform WorkshoW, which aims to create closer connection between creators and audience, giving audience opportunity to become part of creative process.

Životopisy autorov príspevkov

Madeline Ritter (Nemecko, 1959)

Madeline Ritter je právnička, umelecká manažérka a tanečná kurátorka. V rokoch 1989 – 2004 bola umeleckou a výkonnou riaditeľkou spoločnosti *Tanz performance Köln*, medzinárodnej produkčnej platformy pre súčasný tanec a nové médiá. Bola zakladateľkou mnohých európskych sietí, riaditeľkou interdisciplinárnych festivalov a produkovala medzinárodné koprodukcie v oblasti tanca, médií a performancie. V roku 2004 bola menovaná Nemeckou spolkovou kultúrnou nadáciou za riaditeľku projektu národného Tanečného plánu pre Nemecko (*Tanzplan Deutschland*). Od roku 2011 je riaditeľkou nového Tanečného fondu Nemeckej spolkovej kultúrnej nadácie. Vyučuje manažment kultúry na rôznych európskych univerzitách a je certifikovanou trénerkou a facilitátorkou procesov zmeny. Okrem iného je tiež členkou dozornej rady *Kulturfabrik Kampnagel* v Hamburgu, poradného výboru *Nemeckého tanečného archívu* v Kolíne a od júna 2014 sa stala členkou správnej rady *Nadácie Piny Bausch*.

Jana Návratová (Česká republika, 1964)

Absolvovala štúdium na Katedre divadelnej a filmovej vedy na Filozofickej fakulte Karlovej Univerzity. Následne začala pracovať v Divadelnom ústave Praha, kde v roku 2006 založila a dodnes vedie tanečnú sekciu. V rokoch 1993 – 2005 vyučovala dejiny tanca na Konzervatóriu - Duncan centre v Prahe. V rámci projektov Divadelného ústavu Praha prednášala o českom divadle a tanci v zahraničí (Univerzita v Calgary, Univerzita v Lethbridge). Je editorkou a spoluautorkou odbornej monografie *Tanec v Českej republike* (2010). V roku 2005 sa stala šéfredaktorkou odbornej revue *Taneční zóna* a pravidelne publikuje v mnohých českých médiách.

Patricia Stöckemann (Nemecko, 1958)

Absolvovala štúdium tanečnej pedagogiky na Lola-Rogge-Schule v Hamburgu a hudobnej a divadelnej vedy na Universität Hamburg. Pracovala ako redaktorka časopisu *Tanzdrama* (1987 – 2003), *ballett international* (1992) und *Tanzjournal* (2003 – 2004). Podieľala sa na tanečných vedecko-výskumných projektoch, bola kurátorka tanečných výstav v Berlíne, Hamburgu a Kolíne nad Rýnom. Pracovala ako odborná asistentka pre oblasť história tanca a tanečná teória na rôznych akadémiách v Nemecku aj v zahraničí. Hlavnou témou jej výskumu je moderný tanec v Nemecku. Na túto tému vydala *Etwas ganz Neues muß nun entstehen. Kurt Jooss und das Tanztheater* (*Teraz musí prísť niečo*

úplne nové. Kurt Jooss a Dance Company, 2001) a *Krokodil im Schwanensee. Tanz in Deutschland seit 1945* (*Krokodíl v Labuťom jazere. Tanec v Nemecku od roku 1945*, 2003, spolu s H. Müller a R. Stabel). Ako členka predstavenstva a programová riaditeľka *Mary Wigman Society* zastupuje tanečné dedičstvo Mary Wigman. Pôsobila ako dramaturgička a od 2010 aj ako riaditeľka Tanztheater v Brémach. Od sezóny 2012/13 je dramaturgičkou a manažérkou tanečného súboru Theater Osnabrück, ktorý umelecky vedie Mauro de Candia.

Sylwia Lewandowska (Poľsko, 1969)

Vyštudovala Akadémiu telesnej výchovy vo Vroclavi. Od 1995 – 2013 pôsobila ako tanečnica Sliezskeho tanečného divadla v Bytome. Zúčastnila sa niekoľkých rekonštrukcií tanečných diel choreografa Pola Nireňského. Ako tanečnica a asistentka choreografa spolupracovala s Kokoro Dance Company (Kanada, 2005) a Ballet Met (Columbus, USA, 2006). Zúčastnila sa divadelných festivalov v Poľsku, Európe a Ázii ako interpretka, pedagogička a choreografka (Medzinárodný tanečný a divadelný festival v Lubline, divadelný festival v Avignone, Tanzmesse v Dusseldorfe, Medzinárodný festival súčasného tanca v Guandong v Číne). Pedagogicky pôsobila na štátnej Baletnej škole v Bytome na Tanečnej katedre ako aj na Swarthmore College v USA, kde vyučovala súčasný tanec. Od roku 2007 je pedagógom na katedre Tanečného divadla v Bytome (Štátna herecká škola v Krakove).

Rose Breuss (Rakúsko, 1962)

V roku 1985 absolvovala štúdium rytmiky a experimentálnej hudby na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst vo Viedni, v roku 1987 výrazový tanec na Theaterschool Amsterdam, a v 1988 tanec na Temple University Philadelphia USA. V rokoch 1995 – 1998 absolvovala štúdium Labanovej notácie na University of Surrey – Labanotation Institute UK. Vytvorila choreografie v spolupráci s Tanzquartier Wien, viedenským Konzerthaus a pre festival v meste Bregenz. V roku 2002 iniciovala koprodukcii viedenského Konzerthaus, Klangforum Wien so skladateľom Wolfgang Suppanom, šiestimi tanečníkmi viedenskej Volksoper a šiestimi tanečníkmi z IDA. Výsledkom bola inscenácia, ktorá získala cenu za vedu a umenie a prémii spolkového kancelára v roku 2003. V roku 1993 začala pedagogicky pôsobiť na Bruckner konzervatóriu v Linzi. Od roku 2006 je riaditeľkou Ústavu pre tanečné umenie IDA Antona Brucknera University Linz. Hostujúco pôsobila na baletnej škole Viedenskej štátnej opery, v Laban Centre v Londýne, na Akadémii múzických umení vo Frankfurte nad Mohanom, na univerzite v Salzburgu, na Middlesex University v Londýne.

Katalin Lórin (Maďarsko, 1957)

Absolvovala školu Állami Balettintézet v Budapešti a v období 1977 – 1978 žiačka školy Mudra Maurice Bújarta v Bruseli. V rokoch 1978 – 1981 pôsobila v Culberg baletu a zároveň študovala na London School of Contemporary Dance. Pôsobila ako pedagogička, tanečnica a asistentka v baletnom súbore v Pécsi, neskôr sa stala tanečnicou Tanztheater Wien (1984 – 1988). V rokoch 1989 – 1991 pedagogicky pôsobila na konzervatóriu v Luxemburgu. V rokoch 1996 – 1997 absolvovala štúdium žurnalistiky. Publikuje v mnohých maďarských aj medzinárodných časopisoch.

Simona Noja (Rumunsko, 1968)

Absolvovala prípravu v olympijskom gymnastickom tíme v Rumunsku, neskôr študovala klasický tanec podľa Vaganovovej metódy na Liceul de coregrafie v Cluj-Napoca, Rumunsko. Absolvovala filologické štúdium (rumunský a anglický jazyk) na Babeş-Bolyai University. Pôsobila ako sólistka vo Viedenskej štátnej opere, Nemeckej opere v Berlíne, Nemeckej opere na Rýne, Düsseldorf a Opera Națională Română Cluj-Napoca. V roku 2002 sa podieľala na založení kultúrnej nadácie *Simona Noja* a v roku 2006 na založení tanečnej školy spolu s Borisom Nebylom. V rokoch 2006 – 2009 bola hosťujúca pedagógička festivalu ImPulsTanz vo Viedni. Od roku 2010 je výkonnou riaditeľkou baletnej akadémie Viedenskej štátnej opery. Je prizývaná ako porotkyňa do medzinárodných baletných súťaží vo Francúzsku, Japonsku, Taliansku, Rumunsku, Švajčiarsku, Taiwane a USA. V roku 2014 založila *Studiourile de balet a Balet Transilvania* v Cluj-Napoca a pôsobí ako veľvyslankyňa projektu *Cluj-Napoca-EHMK 2021*.

Mgr. art. Eva Gajdošová (Žilina, 1964)

Absolvovala teóriu tanca na Vysoké škole múzických umení v Bratislave (1993). Tanečne pôsobila vo VUS-e (1986 – 1996), neskôr v nezávislých zoskupeniach a projektoch súčasného tanca. Bola šéfredaktorkou prvého odborného tanečného časopisu *Tanec*, neskôr viedla časopis *Salto*. Písala o tanci a divadle do rôznych umeleckých periodík: *Javisko*, *Taneční listy*, *Taneční zóna*, *Kultúrny život*, pre denníky *Sme* a *Pravda* atď. Pôsobila ako dramaturgička Baletu SND (1998 – 2000), neskôr na edičnom oddelení Divadelného ústavu Bratislava, kde autorsky realizovala edičné a výstavné projekty v oblasti tanca na Slovensku. V rokoch 2004 – 2010 pôsobila v Slovenskom národnom divadle, kde viedla edičné oddelenie Centra marketingu. Bola editorkou publikácií SND (*Malé dejiny Hamleta*, *Súpis repertoáru SND 1920 – 2010*), šéfredaktorkou časopisu *Scéna SND*. V rokoch 2010 – 2012 pôsobila v mediálnej spoločnosti Film Europe a písala recenzie o tanci. Od roku 2012 je dramaturgičkou Baletu SND. Ďalej publikuje texty o tanci najmä v odbornom časopise *Tanec*.

prof. Mgr. art. Irina Čierniková, ArtD. (Košice, 1963)

Absolvovala Tanečné konzervatórium v Prahe v odbore klasický tanec, štúdium na Hudobnej fakulte Vysokej škole múzických umení v Bratislave – odbor pedagogika tanca a doktorandské štúdium na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU. Umelecky a pedagogicky pôsobila v Balete SND v Bratislave, pedagogicky na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej a Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU. Dnes pôsobí vo funkcii dekanky HTF. K najvýznamnejším baletným úlohám patrí Bernarda Alba (*Dom Bernardy Alby*) a Myrtha (*Giselle*). Ako repetítorka participovala na príprave predstavení v SND: *Snehulienka a sedem pretekárov*, *Giselle*, *Zvonár z Notre Dame* a *Spiaca krásavica*. Je autorku monografie *Psychológia tanečného umelca*. (rok; 2015)

Mgr. art. Zlatoška Vincentová (Svinošice na Morave, 1931)

Vyštudovala pedagogiku tanca na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Bola členkou baletného súboru Novej Scény SND a baletného súboru SND. Pedagogicky najdlhšie pôsobila na Konzervatóriu v Bratislave, neskôr premenovanom na Hudobnú a tanečnú školu, kde vyučovala klasický tanec a koncertnú a javiskovú prax. Pôsobila aj na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU, Konzervatóriu J. L. Bellu v Banskej Bystrici a Súkromnom tanečnom konzervatóriu Dušana Nebylu v Trnave.

Doc. Marta Poláková, ArtD. (Bratislava, 1963)

Absolventka Vysokej školy múzických umení v Bratislave a niekoľkých študijných stáží v zahraničí vrátane prestížneho Fulbrightovho štipendia v USA (2007). V roku 2008 získala certifikát z Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies v New Yorku. Od roku 1990 pôsobí ako nezávislá choreografka a pre rôzne zoskupenia vytvorila viac ako dvadsať choreografických diel, ktoré boli prezentované aj v zahraničí. Je autorkou troch monografií o tanci a pravidelne publikuje články v odborných časopisoch (*Tanec*, *Kód*, *Taneční Zóna*). Od roku 2008 vedie Labanov Ateliér Bratislava – platformu pre tanec a pohyb, ktorá je bázou umeleckých a vzdelávacích projektov zameraných na progresívne prístupy k telu. Na HTF VŠMU vyučuje od roku 1994 techniku súčasného tanca a improvizáciu. Prednášala aj na univerzitách v USA, Poľsku a Číne.

Mgr. Emil Bartko, PhD. (Košice, 1945)

Absolvoval štúdium na Vysokej škole múzických umení v Bratislave (špecializácia tanečná teória, dramaturgia a kritika). V roku 2003 obhájil dizertačnú prácu z teórie a dejín tanca. Jeho profesionálne aktivity sú späté s baletom i ľudovým tancom, ktorým sa venoval na všetkých úrovniach: ako tanečník, choreograf, dramaturg, pedagóg, teoretik, kritik a riadiaci pracovník. Tanco-

val a spolupracoval ako choreograf vo folklórnych súboroch Čarnica, Lúčnica, v Štátnom súbore pre srbskú ľudovú kultúru v Bautzene (Nemecko). Bol dramaturgom SLUK-u, umeleckým šéfom (1989 – 1995) a riaditeľom Baletu SND (1996, 1999 – 2006). Od roku 1980 pôsobí ako pedagóg (dejiny a teória, dramaturgia baletu, dramaturgia ľudových súborov, estetika tanca) na Katedre tanečnej tvorby HTF VŠMU. Je autorom niekoľkých monografií o tanci: *Lúčnica*, *Moderné tendencie v slovenskom tanečnom umení 70. rokov*, *Spoločné úsilie*, *Jubileum Ďusa Kubánku*, *Slovenské divadlo v XX. storočí – slovenský balet*, *Balet SND 1920 – 2000*, *Balet SND 1920 – 2003*, *Slovenský ľudový umelecký kolektív*, *Podoby slovenského tanečného umenia 1920 – 2010*.

Mgr. Miklós Vojtek, PhD. (Bratislava, 1947)

Absolvoval Konzervatórium v Bratislave, Leningradské akademické choreografické učilište A. J. Vaganovovej, Katedru tanečnej tvorby Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Pôsobil ako sólista v Balete SND 1968 – 1991, VUS v Bratislave 1975 – 1976 a berlínskej Komische Oper 1976 – 1978. V Balete SND zastával funkciu baletného majstra 1988 – 1991 a dramaturga 1997 – 1998. Od roku 1978 vyučuje na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej predmety klasický tanec a koncertná a scénická prax. Je autorom publikácie *Terpsichora Istropolitana – tanec v Prešporuku 18. storočia*.

Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD. (Trnava, 1962)

Absolventka Katedry tanečnej tvorby Vysokej školy múzických umení v Bratislave v odbore pedagogika tanca, študijného pobytu vo Vedeckom a záznamovom centre VŠMU a doktorandského štúdia na Katedre hudby, Pedagogickej fakulty UKF v Nitre. Pedagogicky pôsobí od 1999 na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave, kde vyučuje techniku džezového tanca a techniku Marty Graham. Pôsobila dvanásť rokov aj na Konzervatóriu v Bratislave na Tolstého ulici ako pedagóg moderného tanca. Od roku 2011 pracuje ako výskumný pracovník na Vysokej škole múzických umení v Centre výskumu HTF a na Katedre bábkarskej tvorby DF. Iniciovala grantové aktivity *Teoretické analýzy v tanečnom umení* v rokoch 2011 – 2014 a Tanečný kongres *Tanec. SK 2014*.

Mgr. art. Eva Ohradanová (Liptovský Mikuláš, 1979)

Absolvovala na HTF Vysokej škole múzických umení v Bratislave odbor pedagogika tanca pre ZUŠ a pedagogika ľudového tanca, v súčasnosti je poslucháčkou externého doktorandského štúdia HTF VŠMU v odbore Tanečné umenie. Pôsobí ako zriaďovateľka a riaditeľka Súkromného tanečného konzervatória a Súkromnej základnej umeleckej školy v Liptovskom Hrádku, vedúca odbornej sekcie ZUŠ a členka predstavenstva Asociácie súkromných škôl a školských

zariadení Slovenska. Je členka pracovnej skupiny pre tvorbu profesijných štandardov učiteľov ZUŠ a členka odbornej komisie pre konzervatóriá pri Štátnom inštitúte odborného vzdelávania.

Mgr. Katarína Sninská, ArtD. (Košice, 1973)

V roku 1994 študovala tanec na Belgickej tanečnej akadémii v Antverpách, v roku 1996 ukončila magisterské štúdium na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v odbore choreografia a réžia baletu a v roku 2011 doktorandské štúdium na VŠMU Bratislava. Je Zakladateľkou Súkromného konzervatória v Košiciach a Súkromnej základnej umeleckej školy v Košiciach. Choreograficky spolupracovala so ŠD Košice, divadlom Thália, JAMU Brno a Slovenskou televíziou. Režijné a dramaturgicky sa podieľala na medzinárodnom projekte *4 ŽIVLY - festival medzinárodnej tanečnej spolupráce* v Košiciach.

Mgr. art. Agáta Krausová, ArtD. (Dunajská Streda, 1964)

Je absolventkou Vysokej školy múzických umení v Bratislave. Ako tanečná pedagogička pôsobila v ZUŠ Dunajská Streda a na Súkromnom konzervatóriu v Nitre. V súčasnosti pôsobí ako odborná asistentka na FF KETNO na UKF v Nitre, lektorka školení a porotkyňa celoštátnych súťaží. Svoju dizertačnú prácu pod názvom *Aplikácia princípov autentických foriem ľudového tanca pri výchove interpreta* obhájila v roku 2011 na KTT HTF VŠMU. Viacnásobná držiteľka ocenení za svoju pedagogickú činnosť. Režisérka programov na FF Východná, MFF Myjava, Spišské folklórne slávnosti 2014, FF Koliesko Koka-va n/Rimavicou 2015. Za choreografickú činnosť ocenená aj na Slovensku aj v zahraničí.

Mgr. Marek Godovič (Trnava, 1978)

Je absolventom Vysokej školy múzických umení v Bratislave v odbore divadelná veda a polonistika a Filmovej a televíznej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe v odbore scenáristika a dramaturgia. V priebehu štúdia sa zúčastnil semestrálnych pobytov na Escola Superior de Teatro e Cinema v Lisabone a na Jagielonskej Univerzite v Krakove. Ako autor, dramaturg a scenárista spolupracoval na divadelných, rozhlasových inscenáciách a krátkych filmoch. Je finalista viacerých literárnych, dramatických a scenáristických súťaží (*Poviedka, Dráma, Artscript*). V rokoch 2005 – 2011 spolupracoval ako asistent réžie a produkcie s medzinárodným divadelným štúdiom Farma v jeskyni. Od roku 2011 pracuje v Divadelnom ústave na Projektovom oddelení. Recenzie a kritiky publikoval v časopisoch *Kôd, Tanec, Salto* a denníkoch *SME, Pravde*. Ako kritik sa zaoberá súčasnou drámou, fyzickým divadlom a súčasným tancom.

doc. Miroslav Ballay, PhD. (Nitra, 1978)

Vysokoškolské štúdium absolvoval na Pedagogickej fakulte Univerzity Konštantína Filozofa (UKF) v Nitre v odbore psychológia – estetika. V súčasnosti je vysokoškolský pedagóg, divadelný vedec, publicista, kritik. Prednáša na Katedre kulturológie Filozofickej fakulty UKF v Nitre disciplíny: Dejiny slovenského divadla, Divadelná tvorba a recepcia, Žánre dramatickej tvorby a Dejiny svetového divadla. Publikuje vo viacerých divadelných magazínoch na Slovensku. Centrom jeho záujmu je interpretácia divadelného diela. Vydal monografie *Ticho v divadelnom diele* (2006), *Farma v jaskyni* (2012), *Kontinuita Študentského divadla VYDI* (2012). Je členom Slovenského centra Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov A.I.T.C./I.A.T.C.

Mgr. art. Magdaléna Čaprďová (Nitra, 1979)

Vyštudovala odbor pedagogika tanca pre ZUŠ na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Pôsobila v DAB Nitra, v Divadle Nová scéna Bratislava ako externá tanečnica, neskôr ako interný zamestnanec tanečného súboru a jeden rok aj ako šéfka jeho tanečného súboru. Účinkovala v mnohých muzikálových predstaveniach. Spolupracovala s medzinárodným divadlom Meteorit, SND, tanečnou skupinou J.A.N. company (pod vedením Jána Ďurovčíka), DAJV company (Marty Polákovéj), tanečným divadlom Elledanse (Šárky Ondrišovej), rakúskou skupinou Editta-Braun Company, Salzburg, a skupinou VERTE z Prahy. Je členkou Labanovho ateliéru Bratislava. Pôsobila ako pedagóg javiskového pohybu a džezového tanca na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave. Je lektorkou a porotkyňou národných a medzinárodných súťaží IDO (International dance organization). V súčasnosti je študentkou doktorandského štúdia na VŠMU v Bratislave.

Mgr. art. Andrea Sennaro, ArtD. (Bratislava, 1977)

Po absolvovaní Tanečného konzervatória Evy Jaczovej v Bratislave pôsobila ako členka Baletu SND. Neskôr sa stala členkou tanečného súboru BDT – Bratislavské divadlo tanca a súboru TanzAteliér Wien. V roku 2004 ukončila Pedagogiku moderného tanca a v roku 2005 Pedagogiku klasického tanca na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Doktorandské štúdium na KTT HTF VŠMU ukončila v roku 2013. Od roku 2004 pôsobí ako pedagóg klasického tanca, koncertnej a scénickej praxe a tanečnej gymnastiky na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave, pedagóg klasického tanca na KTT VŠMU a umelecky vedie Baletné štúdio TERPSICHORÉ.

PhDr. Gabriela Herényiová, PhD. (Bratislava, 1953)

Po absolvovaní Filozofickej Fakulty UK v odbore pedagogická psychológia a angličtina nastúpila na SAV ako interná doktorandka. Pôsobí na FiFUK ako odborná asistentka na katedre Psychológie, kde pripravuje do praxe školských psychológov. Dlhé roky pôsobila ako školský psychológ na Tanečnom konzervatóriu Evy Jaczovej v Bratislave. Na KTT VŠMU učí učiteľskú psychológiu pre tanečníkov a hudobníkov.

Mgr. Miroslava Kovárová, ArtD. (Bratislava, 1958)

Absolvovala Vysokú školu ekonomickú v Bratislave a pokračovala štúdiom na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v odbore pedagogika tanca, kde absolvovala aj doktorandské štúdium. Pôsobila ako baletný majster v SND, neskôr ako tanečný pedagóg a choreograf v Divadle Nová scéna. Od roku 1993 pôsobí ako tanečný pedagóg na KTT VŠMU. V rokoch 2006 – 2010 bola šéfdramaturgičkou Baletu SND. Neskôr pôsobila ako dramaturgička a výkonná riaditeľka tanečného súboru Balet Bratislava a vedúca tanečného súboru Divadla Nová scéna. V rokoch 2002 – 2006 absolvovala štúdium Feldenkraiovovej metódy vo Viedni a v súčasnosti sa aktívne venuje tejto metóde ako lektorka. Od roku 1997 je umeleckou a výkonnou riaditeľkou medzinárodného festivalu súčasného tanca Bratislava v pohybe.

Mgr. Petra Fornayová (Bratislava, 1972)

Absolvovala Právnickú fakultu UK v Bratislave, interfakultné štúdium na HTF VŠMU v Bratislave, bola členkou francúzskeho Théâtre du Mouvement, absolvovala študijný pobyt na EDDC Düsseldorf, stáže holandskej MAPA a mnoho seminárov zameraných na súčasné tanečné techniky. Spolupracovala s mnohými choreografmi a režisérmi (A. Sedlačková, J. Šimko, M. Fulkerson, C. Heggen, M. Hawkins, A. Green, F. Vogels, M. Langer-Philippsen a i.), vytvorila predstavenia *Hlbinné porušenie epidermy*, *Kto je Annik*, *Všetko, čo mám rada*, *Objekty výskumu* a spolupracovala na vzniku viacerých medzinárodných projektov. Predstavenia boli uvedené na rôznych festivaloch (Festival de Otoño Madrid, MediaWave Győr, Divadelná Nitra, Tanec Praha, Jamais Vu! Paríž, Bratislava v pohybe, Conf.Dance Siena a i.). Spoluzakladala A4 – nultý priestor, kde pôsobila ako dramaturg pre tanec, účinkuje v činoherných predstaveniach divadla SkRat. V roku 2006 založila a doteraz organizuje festival *Nu Dance Fest*, vedie Asociáciu súčasného tanca, je členkou redakcie časopisu *Vlna*.

Mgr. art. Anikó Lépes (Šaľa, 1979)

Vyštudovala lingvistiku na FiF UK v Bratislave a tanec na Vysokej škole tanečných umení v Budapešti. Štúdium ukončila na VŠMU v Bratislave v odbore

ľudového tanca, kde sa začala venovať Labanovým pohybovým konceptom. V rokoch 2000 – 2009 pôsobila ako tanečnica, neskoršie ako asistentka umeleckého vedúceho Tanečného divadla Ifjú Szivek v Bratislave. Od roku 2004 sa venuje pedagogickej a choreografickej činnosti v oblasti ľudového tanca. Je spoluvorcom učebného plánu študijného programu gymnázia so zameraním na etnografiu a členkou regionálnych a celoštátnych súťaží v odbore ľudového tanca. V súčasnosti študuje v Berlíne Labanovú pohybovú analýzu.

Mgr. art. Lucia Holinová (Bratislava, 1973)

Vyštudovala odbor pedagogika moderného tanca na HTF Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Vo svojej práci sa zameriava na súčasný tanec a improvizáciu s použitím princípov Alexandrovej techniky. Spolupracovala s viacerými nezávislými slovenskými aj zahraničnými choreografmi, hudobníkmi a režisérmi. V rokoch 2010 – 2013 bola výkonná riaditeľka Divadla elledanse. V poslednom období sa choreograficky a ako spoluautorka podieľala na predstaveniach *Fuga* (2012), *Zámerné čakanie* (2014), *Neskorý zber*, *Watch* (2015) a *Pi Story* (2015) v spolupráci s integrovanou tanečnou skupinou Len tak tak. V súčasnosti je šéfredaktorkou časopisu *Tanec*.

Mgr. art. Katarína Zagorski (rod. Mojžišová) (Uherské Hradišče, 1975)

Absolvovala KTT na HTF Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Spolupracovala na vzniku mnohých umeleckých projektov na poli tanca, divadla a performancie ako aj krátkeho filmu či televízie. Sedem rokov pôsobila v Írsku ako nezávislá tanečná umelkyňa a hosťujúca pedagogička na University of Limerick. O tanci publikuje v denníku SME, Denníku N, a časopisoch *Taneční zóna*, *Vlna*, *Tanec* a *Vienna Revue*.

Mgr. art. Jana Bílková, ArtD. (Bratislava, 1966)

Študovala na Konzervatóriu v Košiciach (1980 – 1981), Hudební a taneční škole v Prahe (1981 – 1984), Accademia Di Belle Arti Di Brera v Miláne odbor Pedagogika umenia a výtvarné umenie (1998). Absolvovala magisterské štúdium na KTT HTF Vysokej škole múzických umení v Bratislave – tanečné umenie a pedagogika tanca, ako aj doktorandské štúdium na rovnakej škole. Pôsobila ako členka baletného súboru SND (1984 – 1989), neskôr od roku 1989 pracovala v Taliansku vo vlastných súkromných tanečných školách. Spolupracovala s Teatro Carcano v Miláne, La Scala v Miláne. Pôsobila na Tanečnom Konzervatóriu Evy Jaczovej. V súčasnosti pôsobí na ZUŠ J. Albrechta v Bratislave.

Mgr. art. Adriana Balázsová (Bojnice, 1989)

V roku 2014 ukončila magisterské štúdium na Divadelnej fakulte VŠMU v odbore divadelný manažment. Počas štúdia sa venovala produkcii divadelných a tanečných predstavení, komponovaného tanečného predstavenia KTT VŠMU: Premeny tanca, realizácii medzinárodného divadelného festivalu Istropolitana Projekt v rokoch 2010, 2012 a 2014 ako aj organizácií dvoch ročníkov Absolventskej prehliadky študentov VŠMU. Ako asistentka produkcie spolupracovala s Asociáciou Bratislava v pohybe pri realizácii Medzinárodného tanečného festivalu Bratislava v pohybe a divadlom Elledanse na projekte Pondelky súčasného tanca v SND. Ako členka L.A.B. tímu zúročila svoje doterajšie produkčné a organizačné skúsenosti pri projektoch: Medzinárodný Deň Tanca, Horúčava: tanečno-divadelná inscenácia, LabanFest 2012 – 2. ročník medzinárodného festivalu o výskume pohybu, Letná tanečná škola 2013 a 2014, Kreatanec – workshop pre tanečných pedagógov, European Laban Platform – partnerský medzinárodný projekt. V súčasnosti sa zúčastňuje vzdelávacích seminárov v oblasti Arts managementu.

Mgr. Zuzana Vasičáková Očenášová (Lučenec, 1974)

Absolvovala výcviky v mediácii a v tanečno-pohybovej terapii vrátane vzdelávania v Labanovej analýze pohybu. Študuje procesorientovanú psychológiu. V minulosti písala pre *Salto*, *Vlna*, *Tanečná zóna*, teraz pre časopis *Tanec*. V súčasnosti pôsobí v Labanovom ateliéri Bratislava, v integrovanom pohybovom divadle Len tak tak a ako tanečno-pohybová terapeutka.

Jaro Viňarský (Vranov nad Topľou, 1978)

V rokoch 1996 – 2001 študoval na Vysokej škole múzických umení v Bratislave – odbor choreografia baletu. Ďalej v štúdiách pokračoval v Prahe na Akademii múzických umení – odbor choreografia tanca.

V rokoch 1998 – 2000 bol členom profesionálneho Štúdia tanca v Banskej Bystrici. V roku 2006 jeho sólové predstavenie *Posledný krok vpred* získalo prestížnu CENU SAZKY za „objav v tanci“ v Českej republike, spolu s Cenou diváka na Českej tanečnej platforme. Od roku 2004 úzko spolupracuje s belgickou choreografkou Karine Ponties. V súčasnosti sa venuje aj vedeniu tvorivých tanečných dielní, najmä pre neprofesionálnych tanečníkov a ľudí iných profesií. Je držiteľom prestížnej ceny The Bessies New York Dance and Performing Arts Award 2013 v kategórii *Outstanding Performer* (vynikajúci tanečník).

Tanečný kongres – Tanec.SK 2014

Inovácia a tvorivosť ako stratégia udržateľného rozvoja

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2015

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava

Zostavili: Mgr. art. Ivica Liszkayová, PhD., doc. Marta Poláková, ArtD.

Editorka zborníka: Mgr. art. Maja Hriešik, PhD., Divadelný ústav, Bratislava

Grafický dizajn: Grafit3, Michal Mojžiš

1. vydanie

Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o, Košice

ISBN: 978-80-89439-81-2

Zborník príspevkov prednesených na prvom tanečnom kongrese Tanec SK, ktorý sa konal z iniciatívy Centra výskumu Tanečnej a hudobnej fakulty VŠMU v septembri 2014, je významný krok k budovaniu bádateľského zázemia v oblasti dejín tanca, súčasnej scénickej tanečnej tvorby ako aj tanečnej pedagogiky. Tanečná veda je na Slovensku stále veľmi mladá a preto bohatá účasť praktikov a prominentných tanečných pedagógov všetkých troch úrovní tanečného vzdelávania je logickým prvým krokom k budovaniu odbornej základne pre budúcnosť. Divadelný ústav sa dlhodobo venuje aktuálnym otázkam tanca na výskumnej ako i dokumentačno-archívnej úrovni a preto sa prostredníctvom Centra výskumu divadla Divadelného ústavu, ktoré sa editorsky podieľalo na tejto publikácii, pripojil k snahe vytvoriť pravidelnú a kvalitnú platformou pre komplexnú reflexiu tanca.

Vďaka zborníku je možné zorientovať sa v súčasných výzvach, pred ktorými stojí tanec ako scénické umenie, ale vďaka medzinárodnej účasti prispievateľov čitateľ získa aj možnosť porovnávať tendencie na Slovensku s vývojom a skúsenosťami v okolitých krajinách.

*Mgr. art. Vladislava Fekete, ArtD.
Divadelný ústav, Bratislava*

www.edicie.vsmu.sk

ISBN 978-80-89439-82-9

