

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

FENOMÉN TANEČNÍHO DIVÁKA V AVANTGARDĚ

Bakalářská práce

Praha 2023

Michaela Rákosová

UNIVERZITA KARLOVA



FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
KATEDRA TEORIE UMĚNÍ A TVORBY

Michaela Rákosová

FENOMÉN TANEČNÍHO DIVÁKA V AVANTGARDĚ

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2023

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Podpis

Poděkování

Děkuji panu doktoru Václavu Hájkovi za odborné vedení práce, věcné připomínky, rady a především za vstřícnost při konzultacích a vypracování bakalářské práce.

Abstrakt

Cílem mé práce je vyvození vlastní interpretace toho, jak mohl „avantgardní divák“ vnímat a na základě své recepce reagovat na určité typy divadelních představení. Tento typ diváctví rozebírám na základě zjištěných poznatků o baletním představení *Parade* v rámci pařížských sezón v první polovině 20. století. Postupně se zaměřím na odlišnosti mezi klasickým a avantgardním tanečním uměním a dotknu se výtvarné avantgardy a zobrazování pohybu. Vymežím tak klasické umění proti modernistickému chápání pohybových tělesných forem. Mezi stěžejní pojmy bude patřit například performativita v umění. Dále se budu věnovat recepci tanečního umění na základě teorie zrcadlových neuronů, pojetí tance jako komunikace či jako čistě subjektivní vjem. Popíši mezioborové přesahy uměleckých forem s důrazem na interakci avantgardního tanečního a vizuálního umění za pomoci analýzy baletního představení *Parade* z roku 1917 s choreografií Leonida Mjasina, hudbou Erica Satieho a výpravou Pabla Picassa. Zohledněny jsou i filosofické a psychologické myšlenky o tanci a diváctví, na kterých pak postavím a vyvodím svoji interpretaci daných fenomenů. Cílem je tedy poskytnout náhled do avantgardního tanečního umění a hlavní přínos spočívá v analýze pojmu diváctví v relaci k tanci v tomto období.

Klíčová slova

tanec, balet, avantgarda, divák, Ďagilev, Picasso, percepce, performativita

Abstract

The purpose of my thesis is coming up with interpretation, how could an “avant-garde” spectator possibly perceive and then based on his reception react to certain types of theatre performances. I analyze this type of spectatorship based on findings about ballet performance *Parade* within the Parisian seasons in the first half of the 20th century. Continuously I will be focused on the differences between classical and avant-garde dance art and also on avant-garde fine arts and displaying motion. Thanks to that, I will define classical art in the opposition to modernistic conception of movement body forms. One of the key concepts is for example performativity in arts. Next I will mention the reception of dance art pursuant to the theory of mirror neurons, conception of dance as a communication or just as a subjective perception. I will describe interdisciplinary overlaps of artistic forms with emphasis on the interaction of avant-garde dance art and visual arts using the analysis of ballet performance *Parade* from 1917 with Leonid Mjasin’s choreography, Eric Satie’s music and Pablo Picasso’s scenography. Philosophical and psychological ideas about dance and spectatorship, thanks to which I derive my interpretation of those phenomena, are also taken into account. So the purpose is to provide an insight to an avant-garde dance art and the main benefit consists in the analysis of the concept of spectatorship related to dance in that time period.

Key words

dance, ballet, avant-garde, spectator, Diaghilev, Picasso, perception, performativity

ÚVOD	10
1. Diferenciace klasického a avantgardního tanečního umění	12
1.1. Počátky klasického baletu	12
1.2. První tendence k taneční reformě	16
1.3. Koncepce Isadory Duncan	19
1.4. Koncepce Marthy Graham	21
1.5. Les Ballets Russes	22
2. Avantgardní umění a jeho specifika	28
2.1. Obecné vymezení	29
2.2. Performativita	30
2.3. Modernistické pojetí pohybu ve výtvarném umění	32
2.4. Interakce tanečního a avantgardního vizuálního umění jako předpoklad pro pařížské sezóny	36
3. Divácká recepce tanečního umění	39
3.1. Tanec jako komunikační systém	40
3.2. Splynutí diváka a tanečníka	41
3.3. Teorie zrcadlových neuronů	44
4. Analýza baletu Parade v období Les Ballets Russes a popularizace ruského umění v Paříži	47
4.1. Komponenty syntetického divadla a inovativní prvky	50
4.2. Přijetí publikem?	58
5. Interpretace a shrnutí kontextu baletu Parade	60
ZÁVĚR	62
LITERATURA	65

ÚVOD

Pro téma mé bakalářské práce jsem se rozhodla na základě osobní specializace, kterou je klasický tanec. S užším výběrem a zaměřením mi pomohl pan doktor Václav Hájek. Mé téma tak rozebírá vztah tanečního umění a diváctví v kontextu moderní doby. Zaměřím se na diferenciaci klasického a avantgardního umění v oblasti výtvarného a tanečního umění. V této souvislosti se pokusím vystihnout klíčové momenty počátků klasického tance a jeho následný vývoj. Zdůrazním funkce a postoje tehdejšího publika, jeho nahlížení na baletní umění a popíši působící okolní vlivy. Vedle toho zmíním vývoj výtvarného umění s důrazem na umění avantgardní, poněvadž se posléze váže k mé druhé části práce. Nastíním dobové koncepce, techniky a principy. Součástí bude taktéž nastínění reakce diváka/publika na toto moderní umění v kontradikci s klasickým, čímž rozumějme umění patnáctého až devatenáctého století. Ve vývoji výtvarného umění se dále pokusím postihnout hlavní rozdíly v zobrazování a vnímání pohybu.

Budu se věnovat otázce pohybu nejen ve vizuálním umění, ale také vnímáním pohybu jako takového, smyslovou složkou lidského vnímání, a to primárně v kontextu psychologie. Hlavním bodem ovšem bude umění taneční a jak působí na jeho recipienty.

Další kapitolu plánuji věnovat vztahu avantgardního obrazového umění a tance, protože tato interakce hraje v prováděné analýze klíčovou roli a domnívám se tak, že je třeba popsat i dřívější vztahy těchto uměleckých disciplín.

Mou bakalářskou práci jsem se rozhodla strukturovat následovně: hlavním dělením bude separace části teoretické, kde zakotvím všechny pojmy a charakteristiky relevantních mezníků pro mé téma, zasadím tak práci do žádoucího kontextu na základě předchozího vývoje a poté části analytické, kde provedu analýzu tanečního představení *Parade z pařížské sezóny roku 1917*. Zde působili umělci vystupující a účinkující pod skupinou *Les Ballets Russes*, kterou utvořil Sergej Ďagilev.

Výsledkem a plánovaným cílem mé analýzy je interpretace vjemů diváka v období *Les Ballets Russes*, jaký názor na taneční představení avantgardní doby diváci mohli pravděpodobně zastávat, a to se pokusím určit na základě teoretického zakotvení v první

části. Co se týče literatury, čerpám z publikací umělecky zaměřených jako jsou dějiny umění, z filosofických, psychologických, také z oblasti estetiky či v neposlední řadě z publikací o tanečním umění obecně.

1. Diferenciace klasického a avantgardního tanečního umění

Klasika oproti moderně. Velký konflikt mezi mnoha uměleckými obory, nejen v oblasti umění tanečního. Pokusím se pojmout hlavní stanoviska obou stylů/etap v rámci jejich vývoje. Modernistické pojetí tance je zcela inovativní, vzdaluje se od pravidel a zásad všeho dosud známého, čímž myslím klasický tanec. Na dalších řádcích popíši jeho vznik a uměleckou evoluci tohoto tanečního žánru. Hlavním důvodem zasazení baletu do kontextu jeho počátků a do rozporu s moderním tancem je to, že díky dobovým pojetím se obdobným způsobem rozvíjelo i výtvarné umění. To vyvrcholilo „všeuměleckými“ díly neboli syntetickým divadlem na začátku dvacátého století jako oslava rodící se moderny.

„Všeuměleckým“ dílem je myšleno spojení prvků nejen tanečních a výtvarných ve formě scénografie a designérských instalací, ale také prvků hudebních, básnických, někdy i pěveckých či hereckých. Výčtem těchto adjektiv jsou charakterizovány pařížské sezóny se souborem *Les Ballets Russes* pořádané Sergejem Ďagilevem v letech 1911 - 1929.

1.1. Počátky klasického baletu

Ráda bych započala lehkým přiblížením počátků klasického tance. To považuji za důležité, jelikož konečná analýza na samotném závěru mé bakalářské práce se svými charakteristikami staví do protikladné koncepce tanečního umění, než-li tomu bylo právě při zrodu klasického baletu. Klasický tanec byl vždy chápán jako něco esteticky krásného, ušlechtilého, jako něco, co působí na naše emoce a city. Navzdory tomu i tento druh umění měl, má a mít bude své odpůrce, kteří se objevují napříč všemi vývojovými fázemi baletního umění.

V šestnáctém století byly u aristokratických vrstev převážně ve Francii velmi oblíbeny dvorské tance. Dvorské tance patřily do tanců sociálních čili společenských, které

se vždy tancovaly a uskutečňovaly při příležitosti oslav panovníka a při podobně velkolepých společenských událostech. Tanečnický vrchnost - aristokracie. Celé období renesance tak přineslo nový poměr k tanci (Durante, 2018, str. 15). Ostatně jak je všeobecně známo, nejen k tanci. Vznikaly nové taneční formy a techniky, které podnítily vznik *Balletu de cour*, dvorského baletu. Tento prvotní typ baletního umění, který se objevil na konci šestnáctého století, byl poznamenán dřívějšími společenskými tanci jako například *allemandou*, *courantou*, *sarabandou* či například karnevalovými slavnostmi nebo roztančenými hostinami. „Všechny tyto formy neustále rozvíjely a působily podnětně na vznik skutečného baletu.” (Kloubková, 2021) Účelem všech těchto zmíněných tanečních forem bylo demonstrovat slávu a lesk dvora.

Konkrétně francouzské taneční umění čerpalo od italských tanečních mistrů a Kateřina Medicejská umožnila rozšíření florentských tanečních způsobů. Vedle toho byla velkou milovnicí veškerého umění a díky sňatku s Jindřichem Druhým tak mohlo italské umění rozšířit své působení i na francouzských dvorech. Abych stručně navázala na další vývoj baletu, nesmím opomenout rok 1581. V tomto roce bylo ve Francii inscenováno tanečně-dramatické dílo *Ballet comique de la Reine* s velkým finále *Le grand Ballet*. Můžeme o něm říci, že šlo o historicky první baletní představení (Durante, 2018, str. 15).

Ústřední postavou, která stála při počátcích baletu, byl Ludvík XIV., přezdívaný „Král Slunce”. Miloval tanec a v jeho době, tzn. převážně v druhé polovině sedmnáctého století, ho velmi popularizoval. Myslím si, že právě on si zaslouží být memorován jako jedna z největších baletních osobností. Za jeho vlády se baletní slavnosti několikrát znásobily a baletní umění se začlo prudce vyvíjet a zdokonalovat. Spolupracoval například s výtvarníkem Carlem Vigarinem či s hudebním skladatelem instrumentální hudby Jeanem Baptiste Lullym. Balet se tak stal typicky francouzským žánrem, vznikaly akademie tance, opery a postupnou profesionalizací tance vznikala i divadla určená pro klasické baletní umění, jehož vrcholem bylo období romantismu (viz str. 16-18). S prvním oddělením jeviště a hlediště se setkáváme v renesanci. S profesionalizací tance tedy pomyslně vzniká i publikum pro baletní umění - až profesionalizací klasického tance se začal oddělovat umělec od diváka.



Obr. č. 1: Ballet Comique de la Reine

„Členové publika byli umístěni na třech stranách ve stejné úrovni jako performer, nebo na balkonu.” (Durante, 2018, str. 17)

„Divák z dvacátého století by měl pravděpodobně potíže s rozpoznáním Balletu de cour jako klasického baletního umění.” (Au, 1997, str. 7) Možná by spíše tento tanec připisoval k určitému společenskému tanci, ale balet jako takový prošel od té doby tak obrovskou změnou, že je opravdu zajímavé si uvědomit, jak vlastně tyto změny probíhaly a co všechno mohlo jeho formu ovlivňovat. Je logické, že postupným vývojem se měnil jak způsob tance, tak i nahlížení na něj. Kontextuální vlivy, jako jsou například nejrozmanitější sociální faktory nebo aktuální politická situace, se vždy podepíší i na tanci. „Estetický, sociální, potažmo politický aspekt jsou v rámci představení neoddělitelně

provázány.” (Polochová, 2011, str. 59) Výrazně se v průběhu staletí změnilы naše názory na funkci tance. Jak jsem zmiňovala, dříve sloužil hlavně jako společenský konstrukt, k zábavě, k uctění panovníka, kdy cílem bylo nadchnout pozvané publikum. Dnes můžeme hovořit jak o funkci estetické, kdy diváci chodí do divadel za příjemným vizuálním zážitkem, tak o funkci, která umožňuje participaci diváka. Nejen dnes se můžeme setkat s politickou či morální funkcí tance na publikum. Tím mám na mysli propagandu určité ideje a využití umění jako prostředku k manipulaci s druhými. Dá se tedy předpokládat, že politická moc byla v umění provázána už tehdy. Naše názory se dnes liší v tom, kde by baletní představení mělo být uskutečňováno, nebo jaké jsou vhodné dekorace, ale hlavně v tom, jakou roli zastává publikum vzhledem k příležitosti tanečního výstupu (Au, 1997, str. 7). Vráťm-li se k prostředí tance, je nutné říci, že v období *Ballet de cour* byly představení uskutečňovány ve velkých sálech na takzvaném proskéniu, přičemž většina diváků tanec pozorovala shora a tím byla jejich pozornost upřena na geometrické obrazce na podlaze. Co se týče doby a délky takovýchto tanečních *entrées*, začínaly pozdě večer a trvaly až 4-5 hodin. Tyto *entrées*, neboli umělecké výstupy, byly rázu tanečního, recitačního (*recit parlé*) a zpívaného (*recit chanté*) (Kloubková, 2021). Pro lepší pochopení společenského rázu těchto výstupů je nezbytné připomenout, že jak tančící, tak publikum se většinou skládalo z řad vládnoucích aristokratických vrstev. Představení bývalo zakončováno *Le grand ballet*, kdy se k oslavě dvora k tanci přidalo právě i publikum. S tímto jevem se, dle všeho, v pozdějších dobách nesetkáváme.

Později v baroku byl balet z části stejně jako ve dvacátém století komponován mnoha složkami jako je poezie, hudba, scénografie a design (Durante, 2018 str. 17). Můžeme tak říci, že se jednalo o prvopočátky jakéhosi „všeuměleckého díla”, které bylo svými charakteristikami ojedinělé a veřejností velmi oceňované. Zdobené kostýmy a scénické výpravy či efekty a především vizuální představa a chápání prostoru, v němž se tanečník pohybuje, za leccos vděčí i předchozímu rozvoji figurativních prostorových vztahů v renesančním a barokním výtvarném umění (Čech, 2020, str. 47). Takové propojení už v době Ludvíka XIV. překračovalo hranice pouze tanečního kontextu.

V následujícím osmnáctém století byl důraz kladen na obsahovou stránku tance. Usilovalo se o co největší dějovost, herecké výkony a emotivní expresi. O něco později vznikl takzvaný *ballet d'action*, přičemž představení byla postavena na rozvinutých

zápletkách a složitých příbězích, čímž se bojovalo proti bezduchosti tance. Epocha romantismu, která následuje, je nejbohatší na baletní díla, která se inscenují dodnes a sklízí ohromné úspěchy po jevištích celého světa. Tato romantická baletní představení jsou prototypem takzvaného bílého baletu, který je založen na emocích, osudu, lásce, nadpřirozenu. Centrálou baletu byla Pařížská opera, kde chtěly všechny tanečnice i tanečníci mít angažmá. Vlastně je tomu tak dodnes... O pozdním romantismu lze poznamenat, že v něm převládá technika nad obsahem a to bylo i odrazovým můstkem pro tehdejší reformátory. Ti chtěli opak, to znamená na techniku zapomenout, oprostít se od ní a zaměřit se na onen obsah, děj, samotnou podstatu tance. Vymezovali se proti stylizaci, která podle nich byla umělecky stagnující. Za zmínku v relaci s touto problematikou stojí italská romantická tanečnice Fanny Cerrito, která byla kritizována za přílišný důraz na techniku, čímž prý působila herecky nepřesvědčivě (Kloubková, 2022).

1.2. První tendence k taneční reformě

Již tedy v osmnáctém století se setkáváme s pokusy o taneční reformy klasického baletu a jak bylo zmíněno, byl vytýkán přílišný důraz na techniku a opomenutí obsahu, děje a významu. Souhrnně se upozorňovalo na nebezpečí povrchnosti tance. Významnou osobou, která stála při základech popsaného názoru, byl Jean Georges Noverre. Reakce na jeho pojetí tance byly různé, někteří jeho činnost hanili ve jménu klasického baletu, jiní v ní naopak viděli budoucnost tance. „*Vrtošivé obecenstvo, navyklé na konvenční balety a favorizující své taneční hvězdy, neprojevovalo náležité porozumění pro ballet d'action, který se mu jevil rozvláčný, málo baletní a nezajímavý.*” (Noverre, vyd. 1984, str. 11) Noverre ve svých *Listech o tanci a baletech* negativně zdůrazňoval i diváka klasického baletu jako konzervativní složku umění. Noverrovy reformy byly úspěšné a vedly k mnoha inovacím, které se v tanečním světě ujaly.

„*Děti Terpischory! Zřekněte se cabrioles, entrechats, a příliš složitých pas, vyumělkovanost a podbízení nahrad'te citem, prostým půvabem a expresí; oddejte se ušlechtilé pantomimě a nezapomínejte přitom nikdy, že je duší vašeho umění; vložte část*

svého života a myšlení do svých pas de deux a nechť je smyslový prožitek stále prostupuje a diktuje vám všechny situace. Odvrhněte studené masky, nedokonalé kopie přírody zakrývající rysy vašich tváří, zastíňující vaši duši a zbavující vás toho nejzákladnějšího výrazového prostředku; osvobodte se od obrovských paruk a účesů, jež zbavují hlavu přirozených tělesných proporcí; [...] Věnujte pozornost všemu, co promlouvá k vašemu nadání, buďte originální, vytvořte si pečlivým studiem nové pojetí; napodobujte, avšak jen přírodu, protože ta je krásným vzorem, jenž nikdy nesvedl na scestí ty, kdo ho pozorně sledovali.” (Noverre, vyd. 1984, str. 13)

Mnoho jeho snah bylo splněných a na jeho myšlenkách se staví dodnes.

Obecně v období Noverrova klasicismu balet vzniká jako samostatný žánr, v předešlé etapě byl stále součástí opery. Dostává tak nový směr, používá se takzvaný taneční monolog i dialog, který se skládá z použití pantomimických gest. V osmnáctém století se na baletním představení podílí libretisté, choreografové, výtvarníci, hudebníci,... (Kloubková, 2022). A to vše za účelem dějovosti a obsahu, který má být podle dobové koncepce výrazný, tj. minimálně na stejné úrovni jako forma, čímž je myšleno technické provedení. Významnou průkopnicí nové formy baletu v osmnáctém století byla vedle Noverra francouzská tanečnice Marie Ann de Cupis de Camargo, která ve svém tanci uplatňovala nová gesta i skoky a její novátorské myšlenky cílily i na kostým, zkrátila totiž taneční sukni. Stala se tak jednou z prvních tanečnic, které se postavily proti dobovým standardům. Nemohu nepřihlédnout ani k její konkurentce Marii Sallé. Marie Sallé například odsoudila taneční účes a jako protest tancovala s rozpuštěnými vlasy, tancovala s výrazem, citem, avšak ne s tak dokonalým technickým provedením (Durante, 2018. str. 30).

Na přelomu osmnáctého a devatenáctého století vzniká *choreodrama*, které lze definovat jako jakési dovršení Noverrových myšlenek. Za tímto žánrem stojí italský umělec, choreograf Salvatore Vigano (Kloubková, 2022). Vigano opustil tradiční antické náměty. Jeho náměty pro tvoření baletů pramenily z inspirace historickými událostmi. Pokoušel se tím o dramatičtější děj a takzvané taneční herectví, které lze chápat jako propojení tance s pantomimou. Následující romantismus je pak ideálem, kdy nastává soulad mezi obsahem a formou. Tento vztah je rovnovážný a baletní umění se nachází na

svém pomyslném uměleckém vrcholu. Diváci té doby však tolik nedbali na obsahovou stránku, nechodili do divadel pro shlédnutí velkolepých zápletek a obrovských hereckých výkonů, ale spíše se kochali technikou a kostýmy, a především divadla navštěvovali pro estetický a jaksi povrchní zážitek, distanc od reality a možná odreagování. Romantismus se vyznačoval prací s náměty jakou jsou sny a ideály, což se odráželo právě i v tanci. Zdál se proto nadpозemským a tomu samozřejmě společně s choreografií napomáhala i scéna. Po vrcholné podobě klasického tance nastala reálná krize uměleckého tanečního žánru, protože se balet příliš koncentroval na svou techniku a ztrácel se obsah (Halberstadt, 2022). Vyplnily se tedy obavy z minulosti, kterých zastánci tvrdili, že je klasický tanec příliš orientován na formu a technickou stránku jeho provedení.

Na sklonku devatenáctého století nastal zvrát a klasický balet přestává být klasickým, jako tomu do té doby bylo. Dřívější pokusy o reformy baletu eskalovaly a na scénu přišli umělci s jedinečnými technikami, které měly s klasickým pojetím mnoho málo společného. Zakladateli tzv. *modern dance* byli Ted Shaw a Ruth Saint-Denis, kteří založili taneční školu a skupinu s názvem Denishawn (Koutná, 2018, str. 2), která byla situovaná v Los Angeles. Právě zde studovali známí američtí představitelé moderního tance, o kterých bude řeč v následujících kapitolách. Tento zvrát v baletním umění znamenal a podnítil vznik mnoho nových modernějších forem, které se dále vyvíjely a ze kterých později více či méně čerpali umělci ze souboru *Les Ballets Russes*.

Zároveň můžeme tuto revoluční taneční scénu rozdělit na kontinentální - evropskou, kde mezi hlavními představiteli je nutné zmínit maďarského tanečníka Rudolpha van Labana (1879 - 1958) či německou tanečnici Pinu Bausch (1940 - 2009). Na druhé straně se formovala i taneční scéna zámořská - americká, která byla svým vývojem opožděna. Ačkoli byl vývoj v Americe pomalejší, nemůžeme říci, že by to znamenalo méně kvalitních stylů a technik. Zde se setkáváme s umělci jako jsou Merce Cunningham, Martha Graham, nebo Isadora Duncan. Tito průkopníci moderního tance víceméně dbali na vymezenost vůči technice klasického baletu, i když čerpali právě z ní. Kládl se důraz na výrazové prostředky, vnitřní pocity a na svobodu pohybu (Koutná, 2018, str. 2).

Nelze však tvrdit, že se balet jako takový vytratil, pouze se na přelomu devatenáctého a dvacátého století stále více objevovaly tendence ho reformovat.

1.3. Koncepce Isadory Duncan

První pokusy a kroky k nové formě baletu na přelomu devatenáctého a dvacátého století byly velmi experimentální. „*Baletní scény často tvořily součást rozlehlých extravagancí, jejichž cílem bylo oslnit oko nádherou a důmyslností jejich prostředí, kostýmů a jevištních efektů.*” (Au, 1997, str. 87) Produkce takového typu měli zprvu u veřejnosti velkou popularitu, a to díky své nevšednosti.

Tanec současně začínal být čím dál více chápán jako něco, co vychází z přirozeného pohybu a co se váže k přírodě. Isadora Duncan (1877-1927) patřila mezi první umělkyně, které se snažily vytvořit úplně novou formu tance. Duncanová i ostatní reformátoři měli zkušenosti s již existujícími formami tance a právě z nich čerpali. Byly jakýmsi stavebním kamenem pro další vývoj tance. Jmenovitě šlo hlavně o klasický balet. Isadora Duncan dokonce původně klasický balet studovala, ale neviděla v něm budoucnost. Klasický tanec odmítala a považovala ho za umělecky nenaplňující (Durante, 2018, str. 150). V oblasti scénografie se obecně experimentovalo s nasvícením, projekcemi a dalšími technologickými inovacemi, které byly pro dvacáté století typické. Moderní tanec přitahoval pozornost mimo jiné i symbolistů, kteří se taktéž snažili propojit formu a obsah, stejně jako Isadora Duncan. Zájem v abstrakci, barvě a světle paralelně souzněl s některými výtvarnými umělci té doby, jmenovitě s Georgem Seuratem (Au, 1997, str. 88). Isadora Duncan bojovala za svobodu a byla proti tradičním sociálním rolím. Také dbala na osobní rozvoj jedince. V její technice, dá se říci, převažoval obsah nad formou a její taneční pohyby byly vedeny přirozenými instinkty. „*Hledala prameny tance, které našla ve vnitřním impulsu, soustředěném v solar plexu, který iniciuje veškerý pohyb.*” (Au, 1997, str. 89)

Alfou a omegou techniky Duncanové byla příroda a vztah k ní, a to si myslím, vystihuje její vymezenost vůči klasickému baletu. Je doloženo, že vše, co bylo v rozporu s přírodou, jednoduše odmítala. Proto také odmítala používání otevřených pozic chodidel, jak je běžné v klasickém baletu, poněvadž to pro ni bylo příliš stylizované a tím i umělé a vymykající se přirozenosti. Příroda pro ni byla jakousi mantrou, veškerou inspirací, na které byla její metoda postavena. O tom svědčí i to, že její technika byla založena na

všedních aktivitách/pohybech jako je chůze, běh nebo skákání. Zkrátka pracovala s pohybovým repertoárem běžného dne. Paralelně s tím se zajímala o antickou kulturu, ve které spatřovala ideál duševní i tělesné krásy, *kalokagathie*. Inspirovala se pohyby odvoditelnými z vyobrazení na uměleckých artefaktech (Koutná, 2018, str. 2). S tím je spojené i její charakteristické tancování v řecké tunice, namísto zdobených kostýmů. Isadora Duncan byla symbolem jednoduchosti v otázce estetiky i projevu, projevu nejen choreografickém, ale i v tématech, kterých ve svém uměleckém tvoření využívala...



Obr. č. 2: Isadora Duncan

(Aubel, 1928, str. 1)

Oproti klasickému tanci si zakládala, aby její tanec přímě doléhal na diváka. Nemyslím si, že by tradiční baletní představení nedokázalo diváky emočně nadchnout a tak k nim nepromlouvalo, ale Duncan se to snažila v její technice zdůraznit. Odmítala baletní sukně, baletní obuv a přikláněla se k řeckému ideálu, jelikož řeckou kulturou byla

fascinována (Durante, 2018, str. 150). Na popud toho tancovala v bílé zavázané tunice a zpravidla bosa. Později v umělecké taneční branži na základě toho dostala přezdívku „*bosonožka*” (viz obrázek výše).

1.4. Koncepce Marthy Graham

Martha Graham (1894-1991) byla velmi pozoruhodnou osobností jak v tanečním profesním životě, tak i v tom soukromém. Její charakter a osobní život se projevil i v jejím umění. Říká se, že disponovala velkou sebedůvěrou. V její technice poukazovala na vymezenost vůči klasice tím, že pracovala s principy živočišnosti, zdůrazňovala pudy, emoční chování a bezprostřednost. Co je u techniky Grahamové relevantní je, že takzvaně položila tanec na zem (Halberstadt, 2022).

Mezi stěžejní principy v její taneční tvorbě patřil kontakt s podlahou, potažmo se zemí, díky kterému objevila možnost práce s onou živočišností. Je zbytečné se tu dopodrobna rozepisovat o jejích přípravných cvičeních na zemi, kdy tento vztah tanečníka/performera se zemí je evidentní. Ráda bych ale přiblížila další principy, kterých využívala. Tím je prostě a jednoduše dýchání. Tento princip kombinuje ve své technice s *kontrakcí*, tedy výdechem, a *release*, tedy nádechem, který je protíváhou ke *kontrakci* - výdechu. Protikladný vztah nádechu a výdechu nenásilně charakterizuje jednak pudovost, druhak i důraz na původ této techniky v přirozením pohybu. *Kontrakce* symbolizuje napětí v těle, pudovou potřebu, či emoční vypětí. V opozici je zmíněný nádech neboli *release*, kdy je všechno napětí z těla vypuštěno. Zdůrazňuje tím přirozenost a oproti baletnímu umění, kdy je žádané, aby dech tanečnic a tanečníků byl naprosto minimální a co nejméně znatelný, v technice Marthy Graham je viditelné dýchání základním prvkem. Mezi další principy patří opozice, kdy je jedna část těla v kontradikci k té druhé, nebo vztah k prostoru.

Kromě toho, že byla emancipovaná, stála si za svým a její egoismus z ní přímo vyzařoval, považovala pohyb jako něco, co vychází z nitra jedince. Možná byla ovlivněná jejím otcem, který byl psychiatrem a tvrdil, že pohyb na člověka prozradí vše. Tím narážel

na aktuální duševní stav, niterní pohnutky a obecně emoční naladění. „*Člověk pozná své pocity podle svých pohybů*“, jak říká Martha Graham ve svém biografickém snímku (Zrození tanečnice, 1994). V tomto ohledu ovládla důraz na psychiku a duševní život člověka. Doslova tvrdila, že: „*tanec je skrytý jazyk duše.*“ (Citáty emamut, 2007)

Z diváckého hlediska a z hlediska přijmutí veřejností musím podotknout, že měla mnoho kritiků, kteří její pohyby nepovažovali za tanec, ale spíše za pohyby z běžného života, a tak za pohyby umělecky naprosto nevýznamné. Její taneční techniku tak nepřijímali. Mohlo by tomu být proto, že za dobu jejího uměleckého působení nijak nesystematizovala svou techniku, k tomu došlo až po její smrti, kdy byly stanoveny základní principy a základní dýchací cvičení na bázi *kontrakcí* a *release*, nebo cvičeních ve stoji, jako jsou skoky, či piruety.

1.5. Les Ballets Russes

Vedle Marthy Grahamové a dalších o reformu a renovaci baletního umění bojují také tehdy nově vzniklé tanečně-umělecké soubory či taneční skupiny. Navíc vztahy mezi Ruskem a Francií byly na začátku minulého století přívětivé, což se podepsalo i na kulturních stycích...

V novém dvacátém století bylo speciálně francouzské taneční umění, v kontrastu s rozkvětem v druhé půlce devatenáctého století za romantismu, ve fázi stagnace, ne-li úpadku. A tak bylo kritizováno. Tato kritika zapříčinila vznik inovativního tanečního souboru *Les Ballets Russes* Sergeje Pavloviče Ďagileva. Ďagilev, jako milovník a mecenáš umění s mnoha přáteli z uměleckého světa, povolal a seskupil renomované osobnosti z různých uměleckých kruhů a snažil se s tímto souborem popularizovat ruské umění v Evropě, především v Paříži. Se zakládáním souboru mu pomáhal například známý umělec León Bakst, který se později dokonce stal uměleckým ředitelem tohoto souboru. Paříž byla ohromena z neznámých moderních inscenací Ďagilevova souboru. Do období avantgardy vstoupil okolo roku 1909 a ke spolupráci si vybíral hlavně malíře modernistické *École de*

Paris a skladatele známé jako *Les Six* (Au, 1997, str. 105). Hlavním choreografem souboru se stal Michail Fokin se svými novátorskými názory na choreografii, kterými opovrhoval tradičním stylizovaným baletem. Jeho přesvědčení popsal na řádcích v článku londýnského Times: „*Netvořte kombinace z běžných a ustálených kroků, ale vytvořte novou formu odpovídající námětu, netvořte prosté divertissementy, gesta rukou nahradte mimikou celého těla.*” (Times, 6. července 1914)

Členové souboru v čele s Ďagilevem využili příležitost účinkovat a rozšiřovat ruské umění ve Francii v tom smyslu, že zkoušeli využívat a experimentovat s avantgardními prvky a postupy, které by jim na domácí konzervativní půdě byly jen ztěžka dovoleny. Ďagileva kromě toho lákala myšlenka, že se jim podaří oslnit evropské diváky. Od roku 1909 tak byly pařížské sezóny každoročně v letních měsících uskutečňovány, čímž chtěl otevřít okna do Evropy. Později se vytvořil stálý soubor (Les Ballets Russes, 1911) se sídlem v Monte Carlu.

„Sergej Ďagilev byl dogmatickým lídrem, který organizoval každý aspekt Ballets Russes od kontrolování scény a kostýmů po choreografii, hudbu a osvětlení. Podporoval všechny umělce, hudební skladatele a spisovatele v jeho souboru, a podnítil jejich honbu za novým a inovativním.” (Durante, 2018, str. 144)

Samozřejmou součástí reforem tance byla scénografie. Tanec se proto začal prolínat s inovativním avantgardním vizuálním uměním. Mnohdy se přestávalo spolupracovat s pro balet tradičními skladateli a scénografy a v takovémto performativním celku se začal projevovat zcela nový postoj k baletnímu umění. Co se týče nového estetického kánonu scénografie, stalo se běžným, že nová estetika scénografie v baletech zastiňovala veškeré známky lidského těla. Leckdy byly kostýmy designovány tak, aby nebyla zřejmá silueta tanečnickova těla, tváře umělců byly často zakryty výrazným líčením nebo dokonce maskami (to později uvidíme i v inscenaci *Parade*). Vše inklinovalo k technickému vývoji. Obdivovala se věda a její rapidní vývoj, technika a stroje. A to se stavilo do protikladu s klasickým (romantickým) pojetím baletu, kde právě lidskost a emoce stály na vrcholu. Společensko-politický aspekt se taktéž stal diskutovaným. „*Petipovy balety se staly neoblíbenými, protože byly spojovány s císařským dvorem.*” (Au, 1997, str. 104) Marius Petipa byl francouzský choreograf tvořící v 19. století. Důvodem mohl být i fakt, že

klasický balet v jeho nejdokonalejší formě ztratil kontakt s okolním světem, s jeho hodnotami a celkově soudobou společností a jednoduše se vymykal realitě. Některé publikum považuje odpoutání od reality jako klad, některé progresivně brojilo za moderní inscenace. Při pařížských sezónách se často setkáváme se skandálním diváckým přijetím. V této době vznikaly alternativní možnosti, kde pořádat představení (kabarety, venkovní scény divadel atd.) Vznikaly také komorní balety a obecně menší scény.

Divadelní avantgarda odmítala vše minulé a stavila se tak do opozice proti oficiální divadelní kultuře. Její experimenty vrcholily i právě v baletním umění a přes své vratké začátky měla velký vliv na veškerý další divadelní vývoj, kam zařazují i taneční umění. Také kvete divadelní kritika a roste počet nejrůznějších úvah nad uměním.



Obr. č. 3: Titulní strana - Ballets Russes program, 1923 Picasso

(Kochno, 1970, str. 6)



Obr. č. 4: Plakát Ballets Russes vytvořen Jeanem Cocteau

(Kochno, 1970, str. 61)

Dvacátá léta se nesla v duchu experimentování. To se odráželo v choreografiích převážně Michaela Fokina, což následně ovlivnilo i další umělce. „*Někteří se pokoušeli obohatit baletní slovník s pohyby z jiných zdrojů: z tanců společenských, akrobacie, gymnastiky či etnických tanců.*” (Au, 1997, str. 103) Obecně se choreografové snažili vytvořit takový tanec, který je méně závislý na libretu a spíše se váže k čisté formě tance. Na inscenaci vždy pracovalo několik umělců z různých odvětví a ke spolupráci byli zváni hlavně soudobí výtvarníci. Výprava baletů stála pomyslně na stejné úrovni s taneční nebo hudební složkou a skandální přijetí inscenací pařížským publikem bylo v přímé vazbě zejména na provokativní kostýmy. Za zmínku stojí *Faunovo odpoledne* či proslulé *Svěcení jara*.

Jedna z nejdůležitějších spoluprací Sergeje Ďagileva byla s Pablem Picassem. Pablo Picasso s Ďagilevovým souborem poprvé pracoval v roce 1917 na inscenaci *Parade*. Jeho kubistické návrhy se však objevily i v jiných představeních, přičemž moje zaměření cílí na „*Parádu*”. Kromě Picassa a jeho kubistických tendencí můžeme v souboru nalézt i spolupráce s dalšími uměleckými směry, jako například s futurismem či surrealismem. Joan Miró obstarával výpravu baletu *Romeo a Julie* (1926) a Giorgio de Chirico byl scénografem baletu *Le bal* (Kochno, 1970, str. 236), na kterém se umělecky podílel známý gruzínský choreograf George Balanchine, který se později proslavil ve Spojených státech amerických. Giorgio de Chirico zde znázornil sochy, které se často objevují i v jeho malbách.

Pro soubor skládali hudební skladatelé jako jsou Igor Stravinskij, Sergej Prokofjev, nebo Eric Satie. Igor Stravinskij se podílel na notoricky známém baletu *Le sacre du Printemps* (*Svěcení jara neboli Obrazy z pohanské Rusi*), který v roce 1913 přinesl rozpačité reakce a nezvyklé divácké rozhořčení. Obecenstvo na Stravinského hudbu v kombinaci s Nižinského inovativní choreografií reagovalo nevšedně pohoršeně. Nevšedně proto, že konzervativní publikum projevovalo svůj názor nejen pokřiky, ale zapojilo se i více aktivně, což se mohlo projevit pranicí v hledišti. Primitivní až barbarské zvuky „hudby”, jako třeba dupání nohou, údajně diváky umělecky odpuzovaly. Ďagilevova reakce na údajné fiasko zněla: „*Přesně to, co jsem chtěl.*” (Durante, 2018, str. 165)

Dvacet let existence *Les Ballets Russes* bylo a dodnes je spojováno s unikátností v choreografii, scénografii a hudbě.

2. Avantgardní umění a jeho specifika

Stejně tak jako jsem se pokusila stručně nastínit vývojové fáze klasického tanečního umění, ráda bych velmi stručně popsala i vývoj výtvarného s důrazem na avantgardu. Považuji za nezbytné dotknout se vývoje obou z těchto odvětví, protože v *Parádě* spolu tyto oblasti velmi úzce spolupracují současně i s dalšími uměleckými disciplínami a je nutné správně rozumět a znát předešlý kontext minulého umění, které podnítilo vznik moderního.

Pojem výtvarné umění je velmi rozsáhlý. Můžeme ho chápat jako specifické vyjádření, expresi, nebo jako vizuální komunikaci s recipientem. Je jakousi metodou, která uspořádává chaos všedního světa. Jako klasické výtvarné umění se vymezují umělecká díla, která vznikla v období 15. - 19. století. Moderní a avantgardní umění se od klasického liší nejen v produkci, ale i recepci. Především se rozepíší o performativitu jakožto o prvku, který umožnil propojení konceptu představení, který je spjat s tancem i s vizuálním uměním. Významnou složkou avantgardy je taktéž naprosto nové chápání pohybových forem, v čemž také spočívá jedna z největších diferenciací mezi těmito etapami.

Centrem avantgardních uměleckých tendencí se stala Paříž, která inspirovala nejen v oblasti umělecké, ale i v luxusní módě. Byla tehdy epicentrem světového avantgardního uměleckého dění. „*Nové proudy jsou obviňovány z toho, že zkreslují skutečnost, popírají krásu a hlásají nemorálnost, ale bořitelé starých norem mají své zanícené obhájce v básnících jako je Apollinaire, Cendrars, Cocteau a jsou velmi podpořeny snahami hudebníků jakou jsou Eric Satie a členové Pařížské šestky.*” (Navrátil, 1993, str. 42) Mimochodem právě Eric Satie byl inspirací a vzorem pro členy *Les Six*.

Chtěla bych zdůraznit, že již Noverre připodobňuje taneční pohyb k obrazu. „*Tanec stejně jako obraz maluje před našima očima jen situace a vskutku každá scénická situace není ničím jiným než živým obrazem.*” (Noverre, vyd. 1984, str. 12-13) Přejde mi pozoruhodné, že kořeny performativního obratu můžeme nalézt už v osmnáctém století.

2.1. Obecné vymezení

Shodou okolností, vzpomínaný Ludvík XIV. nebyl ústřední postavou jen na poli tanečního umění, ale i ve sféře výtvarného umění. V roce 1667 na jeho podnět vznikl Salon královské akademie výtvarného umění (*Salon de Paris*), kde byly uskutečňovány oficiální umělecké výstavy. V následujícím osmnáctém i devatenáctém století se Salony takového typu konaly velmi početně. Ludvík XIV. byl milovníkem veškerého umění a to se podepsalo i na jeho odkazu. Od počátku devatenáctého století se začaly prosazovat různé přístupy k výtvarnému umění. Mezi ně patřil klasicismus, romantismus, realismus a další. Každý z těchto směrů měl své jedinečné hodnoty, dogmata a principy, které uplatňoval. Rozdílnost můžeme nalézt kupříkladu v otázce zobrazování emocí. Každý přístup jinak pojímal individualitu, každý inklinoval k odlišným společenským konstruktům, jako jsou duchovní život a náboženství nebo morálka. Tendence těchto směrů se velmi lišily. Co měly však částečně shodné, je takové pojetí pohybových forem, které z části vycházelo z tradičního důrazu na stabilní a rovnovážné provedení obrazového výjevu. To je postaveno do pomyslného rozporu s modernou (a později avantgardou), jejíž datace začíná poslední třetinou devatenáctého století.

Pro moderní umění obecně, (tj. období od sklonku devatenáctého století až alternativně do druhé poloviny století dvacátého), je charakteristická pokrokovost v tom smyslu, že vnímá historičnost. To v tomto smyslu indikuje, že vždy hledí na aktuálnost a zobrazuje moderní témata (Cumming, 2008, str. 79). Můžeme o umění moderny a avantgardy říci, že je samostatným vizuálním paradigmatem. Mimo jiné je kladen důraz na individualismus a otevřenost vůči všemu novému, dosud neznámému a neprozkoumanému. Celkově je možno výtvarnou modernu uchopit jako důsledek doby osvícenské, kdy se začal prosazoval emancipovaný člověk a jeho individualita. Západní civilizace se tak stala dějištěm neustálých změn a tato novost, která přicházela nepřetržitě, vedla k pokroku.

Ačkoli je rozdílnost mezi tanečním a výtvarným uměním znatelná, v avantgardním umění nalzáme jejich propojení a dokonce jejich úspěšnou součinnost. Častokrát se pojí a kombinují dohromady v rámci většího celku a tvoří tak performativní celek. V takovém

uspořádání hrají svou roli i jiná umělecká odvětví, zásadní je však jejich souhra, která se v moderní době, hlavně v dvacátém století, hojně praktikovala. Mimo jiné, pohyb byl do osmnáctého století pojmán jako klamový. A to kvůli jeho špatné uchopitelnosti, se kterou si dřívější umělci nevěděli rady. V osvícenství se pohyb stává více a více zkoumaným, což vrcholí v nejrůznější experimenty s ním, včetně interakcí různých druhů uměleckých oblastí a pokusů o znázorňování pohybu. Ve spojitosti s tím začal být tanec chápán jako pohyblivý obraz. Důraz na tuto kooperaci mi dovoluje dále se rozepsat o konceptu, který je spjatý jak s tancem, tak s výtvarnou avantgardou. Následující řádky budou charakterizovat performativní obrat, který nastavil jak naprosto nový pohled na recepci umění, tak na umění samotné.

Prvky představení tak ve výtvarné avantgardě vystoupily na povrch.

2.2. Performativita

„Když se dříve mluvilo o tom, že umění transformuje a podněcuje umělce i recipienta k přeměně, byly tím spíše myšleny tvůrčí inspirace či v recipientovi vyvolaný prožitek.“ (Polochová, 2011, str. 13) Do protipólu k této myšlence můžeme postavit diváka, který aktivně zasahuje a aktivně reaguje na umění, s kterým je v kontaktu. Tato spoluúčast diváka je spolu s interakcí všech složek uměleckého díla jádrem konceptu performativního celku.

Performativní prvky (spoluúčast diváka a vnitřní integrita díla) propojují výtvarné umění s divadlem, přibližují jedno prostředí tomu druhému. Typickým se to stává hlavně v období moderny a avantgardy, kdy mezioborová kooperace přímo vzkvétá. Umělecká odvětví se spojila v jeden velký celek a pomyslné hranice mezi jednotlivými uměními začaly postupně mizet. Začalo se čím dál více kooperovat. Tento proces lze nazvat performativním obratem.

Pojem performativity, popsán Johnem Austinem (Stephenson, 2022, str. 89), je specifický pro umění dvacátého století. Již ze samotného názvu vyplývá, že má tento koncept co dočinění s představením. Byl velkým přelomem, který změnil pohled na umění a lidé proto začali uvažovat odlišně. Dalo by se říci, že se tento nový přístup svou podobností (tanečnímu) představení absolutně vymyká do té doby známým přístupům. Tím, že hranice mezi uměleckým dílem a jeho publikem začala pomyslně splývat, stali jsme se jako diváci aktivní složkou uměleckého díla. Ono splynutí objektu se subjektem, tedy splynutí aktéra a diváka, je filosoficky diskutovanou problematikou. Arthur C. Danto ve své publikaci *Konec umění* (Danto, 1988) zastává názor, že umění už nekoresponduje se svou dobou, že jeho podstata byla naplněna, právě proto, že se onen subjekt a objekt nachází na stejné rovině. V kontrastu, pro klasické umění je charakteristický protichůdný vztah subjektu a objektu. Ale v performativním umění produkce i recepce uměleckých děl probíhá jako by na jedné lince. Diváci se ocitávají v situacích, kdy se stávají spoluaktéry a kdy tato aktivita vede k fyziologickým, afektivním, volním energetickým a motorickým reakcím, které vyvolávají další jednání (Polochová, 2011, str. 19). O tělesném účinku se více rozepíši v jedné z podkapitol věnující se postavě diváka, a to v podkapitole o teorii zrcadlových neuronů. Znamky představení čili performativity můžeme zpozorovat i v různých tehdy nově vznikajících moderních směrech. „*Ve výtvarném umění se rysy představení objevily nejprve v akční malbě (action painting) a body artu, později také u světelných soch (light sculptures), videoinstalací apod. Umělec se buď živě předváděl před publikem při vlastním aktu malování, čímž stavěl na odiv své tělo a celkově se sebereprezentoval, nebo tu byl divák - vyzvaný k manipulaci s exponáty - sledován ostatními diváky.*” (Polochová, 2011, str. 21)

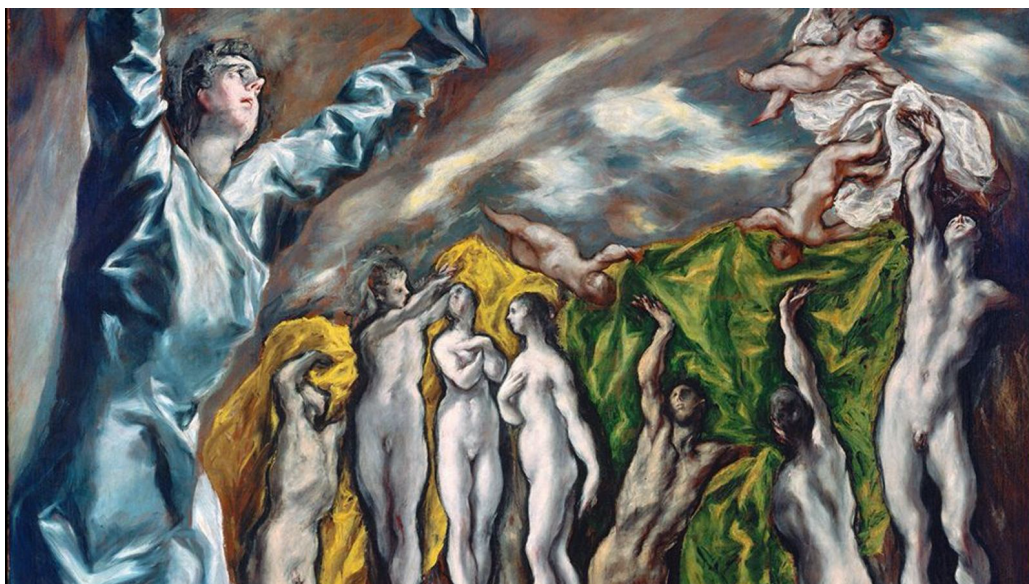
Pozastavením se nad tímto pojmem jsem chtěla propojit a osvětlit přechod od výtvarného umění k umění s prvky performativity/rysy performativního celku. Těmito rysy jsou chápány 1) pro avantgardu typické mezioborové přesahy a 2) splynutí publika s performerem, tedy aktivní recepce takového díla. Divadelní věda je s vizuálním uměním úzce propojena a koncept performativity je provázán v obou z nich.

2.3. Modernistické pojetí pohybu ve výtvarném umění

Pohyb a vizuální umění v nových uměleckých tendencích dvacátého století začaly tvořit úzké vazby. I zde se blíže zaměřím na tanec a jeho přesahy. „*V posledních letech lze ve světovém uměleckém kontextu sledovat zájem nezanedbatelného počtu vizuálních umělců o využití tance či choreografie v jejich tvorbě.*” (Čech, 2020, str. 14) Ohnisko zájmu se nacházelo ve vzájemné blízkosti moderního (avantgardního) tance s moderním (avantgardním) vizuálním uměním. Sice se v době více od současnosti vzdálené, v epoše renesance, s uchopením pohybu nakládalo méně pokrokověji, ale i tam určité snahy o znázornění pohybu vzkvétaly.

Můžeme tyto minulé snahy považovat za přípravnou fázi pro pozdější vývoj vztahu pohybu (tance) a vizuálního umění v moderně a avantgardě.

Typické pro znázornění pohybu bylo v renesanci a později v baroku vyjádření prostoru a hloubky, ať už se jednalo o figurativní malby, nebo jiné počiny tehdejších umělců. Už v této době je zřejmý určitý vztah k zobrazování pohybu. Konkrétně bych ráda poukázala na tvorbu Doménika Theotokópoula, známého jako El Greco. Tento španělský renesanční malíř navzdory svému zakotvení tvořil, dle mého, moderně připomínající díla. Dosáhl toho nejspíš experimentováním s barvami, výrazem expresivity a taktéž dynamikou, která je ovšem závislá a podřízená výběru barev. Jeho dílo *Otvírání páté pečeti* mi navozuje pocit pohybu v obraze, dokonce jako kdyby vyobrazení „tancovali”. Veřejností byl dokonce díky své nadčasovosti v díle nazván „časem cestující malíř” (BBC, 2014).



Obr. č. 5: El Greco - OTVÍRÁNÍ PÁTÉ PEČETI

(BBC, 2014)

Kořeny modernismu lze spatřovat v době osvícenské, ale také době romantické, kdy se mimo jiné setkáváme s vynálezem fotografie (1826 vytvořil první snímek Niépce, ale určité předzvěsti s pokusy o technický obraz bychom našli i dříve), což posléze (v 70. letech 19. století) umožnilo nové zaznamenávání pohybu - jeho rozfrázování. V následujících dobách se významným stal avantgardní futurismus s jeho propracovaností rozfrázovaného pohybu a myšlenkou technologického pokroku. V řadě futuristických děl, které vznikly hlavně před první světovou válkou a které znázorňovaly dynamiku geometrických tvarů, se podle všeho odkazovalo mimo na rozvoj techniky i k inspiraci tanečním pohybem či postavou tanečníka/tanečnice. Například futuristicky ukotvený umělec Gino Severini, u kterého je dynamika viditelná, se ve své tvorbě zaměřoval na zobrazení tanečního dynamického pohybu a jeho formy. Pocitu pohybu a sálající energie dosahoval využitím barvy, jak lze vidět na obrázku níže. Inspirace tanečním pohybem vycházející z kubismu, futurismu a počínajícího abstraktního umění se v dílech poté projevila vlastně jako výtvarné vyjádření choreografické myšlenky (Čech, 2020, str. 35).



Obr. č. 6: Gino Severini - DANSEUSE

(Sotheby's, 2008)

Tato silně dynamická barevná malba postavy tanečnice v pohybu, *Danseuse*, reprezentuje Severiniho zájem v tématu tanečního pohybu, což se obecně později stalo velkým námětem futuristů. Právě výrazné barvy mu pomohly inkorporovat pohyb do znázorňovaných objektů. „První postavy tanečnic Severini namaloval v roce 1911 a se zaujetím v tomto tématu dále pokračoval po dalších pět let.“ (Sotheby's, 2022) V moderní době je vše kolem nás v neustálé změně a v neustálém pohybu. Tento pohyb mohl být přenesen i do díla *Danseuse*. Na obraze si můžeme povšimnout i kubistických prvků, jako jsou ostré hrany a lineární linky, ale také mnoha kontrastů, které spatřuji například v jemnosti tanečního pohybu. Ačkoli se také jedná o dvourozměrné dílo, můžeme z něj pocítit jistý rytmus, který dále může vést i k představám hudby, tedy k představě hudebního doprovodu tanečnice. „Futuristé prohlásili, že tradiční pojetí prostoru bylo překonáno, že moderní vnímavost učinila schopnost vnímání ostřejší a že barvy musely „vykřičet“ svou výrazností a nádherou v zářivé vizi. Těla měla být dematerializována v

prostoru a hmota měla být osvobozena z mezí formy. Futuristé také potvrdili svou touhu namalovat postavu spolu s okolní atmosférou a přemístit diváka do středu obrazu.” (Coen, 1989, str. 49) Souvislost tak můžeme vidět i v pomyslném vtáhnutí diváka do obrazu a tím i ve smývání hranic mezi uměním a recipienty. Futuristické hnutí mělo zcela zásadní vliv na zobrazování pohybu a rychlosti, potažmo tance. Proto jsem si dovolila alespoň na příkladu Gina Severiniho poukázat na motiv figury tanečnice, která přirozeně představuje zaměření futuristů na dynamiku samozřejmě ve spojitosti s volbou výrazných barev, čímž se chtěli distancovat od tradičních uměleckých kánonů. Jejich cílem bylo v podstatě tyto normy porušovat.

Tendence v současném umění směřují k práci s choreografií a strukturovaným pohybem či pohybovými systémy a kořeny mají v tvorbě moderny a avantgardy 20. století (Čech, 2020, str. 31). Mezi takové směry ve 20. století patří performance, happening, či land art. A protože avantgarda, jak už z etymologie slova vyplývá, byla pokroková, myšlenkově napřed, v rámci těchto žánrů experimentovala a zjišťovala hranice mezi uměním a neuměním. Na druhou stranu obdobně, jak je ve vývoji evropské hudby známo odvolávání se na minulou tradici (novoklasicismus, novobaroko), mnoho z moderních výtvarníků ve své tvorbě odkazuje na minulou tradici vybraného přístupu nebo směru v rámci nejen moderního, ale někdy i klasického a antického umění a tím i na pojetí pohybu takové doby.

V další kapitole, která plynuje navazuje na tuto, blíže specifikuji průnik těchto dvou probíraných uměleckých světů.

2.4. Interakce tanečního a avantgardního vizuálního umění jako předpoklad pro pařížské sezóny

Cokoli, co se děje v přítomnosti, je následkem minulého. To ovšem není ničím neobvyklým. Taková kauzalita se uplatňovala i při vývoji tance a baletu. Nemohu ji proto ani zde opomenout ve formě nastínění prvních revolučních děl či později inscenačních postupů, které se pak reflektovaly při pařížských sezónách, nebo se ovlivňovaly navzájem.

Henriho Matisse (1869-1954) bychom mohli považovat za dalšího umělce zabývajícího se tančícími postavami, v tomto kontextu však z doby dřívější než dříve zmiňovaný Gino Severini. Pro ilustraci interakce tanečního a avantgardního vizuálního umění jsem si Matisse vybrala pro jeho veřejně velmi známé dílo *Tanec (La Danse)*. *La Danse* kromě toho, že námětem byla kompozice tančících postav, ze které je na první pohled cítit rytmus a pohyb, bývá mnohdy spojována s *Tancem mladých dívek* z baletu Stravinského, ze *Svěcení jara* (1913). A *Svěcení jara* bylo inscenováno v rámci pařížských sezón pod záštitou osoby Sergeje Ďagileva, což v tomto ohledu shledávám za významné pojítko. Vjem obrazu je tak připodobňován vjemu tanečního pohybu, tanec je chápán jako pohyblivý obraz a naopak. Ráda bych tím upřesnila, že prvky představení v avantgardním umění jsou zakořeněné hlouběji, než ve vztahu k *Ballets Russes*. Dříve problematická uchopitelnost pohybu se stala středem zájmu umělců a to podnítilo mezioborové přesahy.

Rozepisují-li se o reprezentaci strukturovaného pohybu prostřednictvím vizuálního umění, nesmím zapomenout na amerického tanečníka a choreografa Merce Cunninghama, chápaného jako podstatný článek pro moderní taneční tvorbu a rozvoj umělecké spolupráce. Cunningham sice působil až ve druhé polovině dvacátého století, ale soubor ruských baletů přetrvával i v této době, ačkoli se působiště přesunulo do Spojených států amerických. Proto jsem si dovolila Merce Cunninghama začlenit do této kapitoly.

Díky Cunninghamovi se začalo více spolupracovat s výtvarníky a představení se tak posunula opět o úroveň výše. Spolupracoval například s Andy Warholem. Při inscenování

revolučních představení byly všechny jeho složky nedílnou komponentou, na což byl podle zásad Cunninghama kladen důraz. Proto byla poté tato představení veřejností velmi souzena, což se neslo i do pozdějších let (ostatně jako představení ruských baletů v Paříži). Jeho koncept pohybu byl odvozen od momentu náhody, improvizace, a tělo chápal jako precizně vyladěný pohybový nástroj, k němuž přistupoval až abstraktně (Čech, 2020, str. 46). Jeho technika byla založena a čerpala z kodifikovaných pravidel klasického tance, stejně jako Martha Graham nebo Isadora Duncan. Je pravděpodobné, že byl baletem ovlivněn i v otázce jemné estetiky. Podobnost s klasickým tancem se u něj projevovala důrazem na přísnou disciplínu a kontrolu pohybů. Přesto byly jeho choreografické počiny pojímány jako originální. Cunninghama lze pomyslně svázat s performativním obratem. Tvořil ve jménu náhody splynutím hudby, scény a tance. V jeho tvorbě je proto patrná dvojakost (vliv klasického baletu a zároveň pracování s konceptem náhody). „*Chci dokázat, že hudba, tanec a výtvarné umění mohou vedle sebe být, aniž by jeden druh umění sloužil druhému,*” (FDb, 2023) hlásal Merce Cunningham. Jeho experimenty v tanci byly později specifické svým využitím moderních technologií, videotvorby či filmové tvorby.

Přikládám obrázek, kde vidíme scénu zaplněnou obrazy výtvarníka Roberta Rauschenberga, které korespondují s trikoty tanečnicků. Ti v rámci představení *Minutiae* tancovali mezi obrazy a zapojovali je tak do jednoho celku s nimi samotnými. Obrázek zachycuje původní Cunninghamův soubor *Merce Cunningham Dance Company*.



Obr. č. 7: Minutiae, 1954. (The New York Times, 2008)

„Vnější povrch odění tanečnicků se především v 60. letech stal plochou pro aplikaci výtvarně chápané textury, která vytvářela přímou vazbu mezi nimi a výtvarným řešením scény.” (Čech, 2020, str. 49) A přesně tento charakteristický znak pro šedesátá léta se promítá nejen v *Minutiae*, ale i v nespočtu dalších děl. Korespondence kostýmů a výpravy napomohla koncepci tanečního pohybu jako pohybujícího se obrazu.

Rozdílnost mezi tancem a výtvarným uměním se v moderním umění začíná stírat a experimentů v tomto ohledu výrazně přibývá.

Novátorství v oblasti tanečního umění metaforicky znamenalo a rovnalo se tempu moderního života a můžeme v něm spatřovat zrcadlo tehdejší společnosti.

3. Divácká recepce tanečního umění

Publikum je neoddělitelná součást umění. Ať už hovoříme o obrazovém, hudebním, či tanečním. Dokonce se domnívám, že je tento vztah přímo principiálním. A bylo tomu tak i před performativním obratem a pomyslnou záměnou rolí publika a umělce. Například umělecká *entrées* by v baroku ztratila bez obecnstva svůj smysl, protože hlavním cílem bylo udělat dojem a vzbudit kladné či jinak rozmanité ohlasy právě u přihlížejících. Přítomnost diváků má a měla, ač se to na první pohled nemusí zdát, zásadní vliv na výkon umělce. Je dokonce vědecky dokázáno, že pouhá přítomnost druhých zvyšuje naši výkonnost (Triplett, 1898). Tento jev, sociální facilitace, se může projevat i v uměleckém (tanečním) výstupu. Jakožto společenští tvorové jsme tak jednoduše přednastaveni a činíme tak nevědomě. Napříč dějinami se forma, funkce a pojetí divácké entity měnily, málokdy ale divák není součástí performance. A to vyzdvihuje jeho relevanci, i když se vždy vše podřizuje době. Každá epocha měla svá divácká specifika. Jak se měnilo dobové paradigma, tak se měnilo i uvažování (Au, 1997, str. 7).

Stejně jako jsem se v první kapitole věnovala faktorům ovlivňující taneční umění, má své působící okolní vlivy i divák a jeho uvažování, které je ovšem v přímé vazbě s již popsanými vlivy. Opět mezi ně řadíme politickou situaci či politické zázemí, stejně tak jako sociální strukturu dané doby nebo například aktuální trendy ve společnosti. Ještě před vznikem baletu jako samostatného uměleckého žánru měl divadelní prostor obecně funkci jakéhosi odreagování a tím pádem byla publika zpravidla bouřlivá a vyjadřovala své emoce velmi expresivně. Divadla ale už byla interiérová s plnohodnotným osvětlením i oponou. S následující barokní velkolepostí a dekorativností se spojuje sousloví „teatrum mundi“, výrok, že celý svět je jevištěm/divadlem, a proměňuje se funkce i poslání divadla. Zmiňuji to pro přiblížení chápání divadla a jeho rozkvětu v 17. století, který se jednoznačně projevil na diváctví. Při zrodu klasického tance bylo účelem všech představení oslavovat aristokratické kruhy a diváky byli sami dvořané, kteří se v závěru přidávali k účinkujícím. Ačkoli máme sporé zmínky o publiku z dob *Balletu de cour*, jeho hodnoty byly zcela jistě odlišné od těch romantických a následně i dnešních publik. V pozdním období baroka byl

balet oddělen jako samostatný žánr a rozšířil se koncept kukátkového hlediště s pravidelnou dramaturgií.

V období romantismu, tj. převážně v devatenáctém století, můžeme pojednávat o estetické příčině návštěvy divadel, která se vyznačovala překrásnými zdobenými kostýmy, propracovanou scénografií a skvostnou taneční technikou. Divadlo bylo jednoduše řečeno smyslovým zážitkem a publikum se nechalo ohromovat. Lidé navštěvovali divadelní scény pro odpoutání se od reality a především pro estetický zážitek.

V moderní době se v relaci s obecnstvem mluví o splynutí subjektu a objektu, o spoluúčasti aktéra a diváka, kteří společnou přítomností a aktivitou utváří performanci nebo se jinak aktivně podílí na umělecké situaci (viz kapitola Performativita).

3.1. Tanec jako komunikační systém

Tanec lze pojímat jako prolínání přirozených gest v kombinaci se stylizovaným pohybem. Míra takové stylizace může být odlišná v závislosti na zakotvení v tom či onom tanečním stylu nebo technice s danou metodikou. Hovoříme poté o určitém pohybovém slovníku.

Z toho vyplývají otázky: Do jaké míry můžeme tanec považovat za komunikační systém? Je přemíra expresivnosti v tanci jádrem neporozumění moderním inscenacím?

Pohyb a gesta reflektují naši osobnost, náš vnitřní stav. Zde bych ráda odkázala na kapitolu o technice Marthy Graham (str. 21 a 22), kde nacházím styčné body v oblasti komunikace tancem. V třicátých letech dvacátého století M. Graham popsala tanec jako emocionální vyjádření, skrz které komunikujeme pocity. Dokonce popsala tanec jako podobný poezii, jako fyzickou externalizaci vnitřního cítění a jako kognitivní činnost (Hanna, 2014, str. 71). S jistotou bych k Marthě Graham v tomto kontextu postavila i výše zmíněného Merce Cunninghama, jakožto tvůrce abstraktních tanců se symbolickými

významy, které stály v opozici k dřívějšímu tradičnímu pojetí. Byly totiž expresivní. Tyto příklady jsou jen možnými dialekty tance.

Zcela jistě můžeme tanec řadit mezi komunikační média. Dokonce nacházíme shody mezi verbálním a neverbálním (tanečním) jazykem. „*Oba druhy jazyků jsou formovány prostřednictvím interakce těla a mysli, kulturními, historickými a environmentálními kontexty a vědomou a nevědomou dynamikou... Brocova oblast sestavuje a dekóduje zvuky řece stejným způsobem, jakým interpretuje řeč těla.*” (Hanna, 2014, str. 72) Navíc má tanec stejně jako verbální jazyk spolu se slovníkem i gramatiku (tím můžeme chápat pravidla v různých odvětvích technik a metodik jednotlivých tanců) a má i svou významovou a interpretační část, která je napojena na komunikaci s diváky. Řetězce jednotlivých posloupných pohybů jsou také utvářeny na základě daných pravidel, pokud se ovšem nejedná o improvizaci. Improvizace však může být i řízená, tedy ohraničená buď prostorem, nebo například předem danými pravidly či náležitostmi k technice nebo stylu tance.

Otázka expresivity moderních tanečních představení je úzce spjata s komunikací skrze tanec, o čemž se rozepíší v interpretační části práce.

Tanec ztělesňuje poznání, metody komunikace, a v tom tkví jeho potenciál.

3.2. Splynutí diváka a tanečníka

„*Původním smyslem divadla [...] bylo divadlo jako společná hra všech pro všechny. Hra, na níž se podílí všichni - herci i diváci. [...] Publikum je chápáno jako spoluhráč. Stává se tvůrcem divadelního umění. Divadelní událost vytváří mnoho zúčastněných, takže její společenský původ nemůže zmizet. V rámci divadla se vždy formuje společenství.*” (Herrmann, 1981, str. 19)

Tato kapitola z části tématicky koreluje a prolíná se s performativním obratem, na druhou stranu se ale více konkretizuje na roli diváka jako takového v opozici k performerům (hercům, potažmo tanečnickům).

Nepřehlédnutelným rozdílem mezi konceptem publika dříve a v moderně je, že již nejsou chápáni jako distancovaní či empatictí pozorovatelé jednání předváděných na scéně, kterým diváci přiřazují na základě své zkušenosti určité významy, ani jako intelektuálové dekódující zprávy (Polochová, 2011, str. 43). Tradiční koncept diváctví je nahrazen takovým, kdy je namísto nevyrovnaného vztahu mezi subjektem (divákem) a objektem (umělcem), vytyčen rovnocenný a symbiotický vztah umělců s diváky. *„To zde leckdy neplní onu tradiční pozici, spojenou s fyzickým oddělením od scény a s limitovanou zpětnou vazbou spočívající v reakcích jako je potlesk (nebo pískání), ale je zde narušována různými způsoby hranice mezi divákem a sledovaným, mezi recipientem a participantem.”* (Čech, 2020, str. 67) Publikum je v moderním a avantgardním umění chápáno jako spoluvůrce nebo jakýsi spoluhráč, který může být vyzván k uměleckému dění na jevišti. Při inscenování Ťagilevových baletů však nelze plně hovořit o splynutí diváka a tanečnicka. Divák nebyl explicitně vyzván k nějakému úkonu, ale můžeme tyto balety charakterizovat performativním obratem ve smyslu svých uměleckých přesahů za úroveň hranic jednotlivých oblastí.

Ať už se obecenstvo aktivně podílí nebo nepodílí na představení nebo jiném uměleckém výstupu, vždy se shledáváme s unikátností každé jedné takové performance. Představení v prvním případě chápu jako výsledek splynutí těchto dvou, zprvu zdajících se být jako oddělené, skupin, které se podílejí na procesu tvoření. Nebo abych to zpřesnila, spíše skupin, které díky obratu v umění nabyly zcela nového směru a rázu.

Dovolím si tvrdit, že každý umělecký výstup, každé představení, i z vlastní zkušenosti, je unikátní a tím i nezopakovatelné. Příčinu připisuji situačním faktorům. Situační faktory se stávají neviditelnou rukou, která řídí vývoj, směr, vydařenost představení. Laicky řečeno závisí i na takové maličkosti, jak se jeden z účinkujících ten den vyspal. Roli mohou hrát i předsudky. Souběhem takových okolností vzniká neopakovatelné unikum závislé nejen umělcích, ale z velké části právě na divácích. Relevantní může být jejich počet v hledišti, jejich věk, aktuální nálada či jiné individuálně

specifické faktory. A opět, záleží na rozpoložení každého jednoho z nich, protože se vzájemně ovlivňují, čímž ovlivňují i umělce. Ovzduší divadelního prostoru je z toho důvodu pokaždé jiné.

Stejně tak i Hans-Georg Gadamer (Gadamer, 2003) chápe umění jako „hru“ těchto dvou entit. Představení bylo označeno jako „svátek“, „hra“, jako to, co se děje mezi aktéry a diváky, jako dynamický proces, a nikoli artefakt (Poločová, 2011, str. 53). Z výše popsaných důvodů má divák značný podíl na úspěšnosti představení. Diváci se neovlivňují jen vzájemně (např. řetězové reakce, emoční nákaza), ale ovlivňují i tanečníky a na povrch vyplouvá síla psychických mechanismů. Jedná se o velmi aktuální téma, jelikož tento vztah byl kvůli pandemii narušen. Vždyť jen pouhý úsměv diváka může mít efekt na výkon umělce. *„Při představení platí striktní, specifické podmínky, aktéři jednají - pohybují se prostorem, gestikulují, střídají výrazy, manipulují s objekty, mluví nebo zpívají - a publikum vnímá jejich jednání a reaguje na ně.“* (Poločová, 2011, str. 51) Pod takovou diváckou reakcí si lze představit potlesk, smích, pískání a vlastně jakýkoli výraz libosti nebo nelibosti. Na základě divácké odezvy opět reagují tanečníci, kteří podle rozpoložení publika předvádí svůj um. A to se děje stále dokola ve formě jakési smyčky. Zkrátka *„vše, co dělají aktéři, má dopad na diváky, a vše, co udělají diváci, má dopad na aktéry i ostatní diváky. V tomto ohledu představení probíhá a je řízeno autoreferenční a neustále proměnlivou zpětnovazební smyčkou. Proto nemůže být jeho průběh plánovatelný či předvídatelný.“* (Poločová, 2011, str. 52)

Z toho vyplývá, že proces utváření je ovlivňován ve více sférách a zcela jednoznačně nelze vztáhnout pouze na umělce.

A protože se vzájemné ovlivňování a poté spontánní, zpravidla jedinečné rozuzlení situace rovnalo nejistotě, v devatenáctém století se proti němu silně brojilo. Stěžejním se v tomto ohledu stává koncept tmy v hledišti Richarda Wagnera. Tím bylo přetrženo pouto oněch dvou skupin. Poté se hlavním prvkem v divadelním prostředí stala nahodilost, s kterou pracoval i Merce Cunningham a která dále souvisí s vysvětleným performativním obratem v šedesátých letech minulého století. Zapojení publika do představení začlo být stále více praktikované a divák je pro toto všechno pojmán jako základní materiál divadla

a přední úkol divadla je vedení diváka požadovaným směrem či k zamýšlené emoci (Lindovská, 1999, str. 124).

Ráda bych si tím připravila půdu pro pochopení reakcí publika na představení Ďagilevova souboru. Právě toto publikum reagovalo negativně kvůli moderním inscenačním postupům, mezi něž patří právě souhra více uměleckých oborů a částečně postavení produkce a recepce do jedné linie.

3.3. Teorie zrcadlových neuronů

Reakce diváka, o kterých jsem psala v minulé kapitole, nemusí být jen viditelné, vnější projevy. Neméně důležitou stránkou jsou vnitřní, nepozorovatelné procesy. Je diskutabilní, jestli nejsou dokonce intenzivnější a svým způsobem i důležitější. Tyto vnitřní prožitky se obecně v avantgardě dostávají do centra dění. „*Prosazováno bylo vcítění se publika - „akt propůjčení duše“*”. (Polochová, 2011, str. 52) Mezi takové psychické procesy můžeme řadit i ty spjaté s teorií zrcadlových neuronů, kterou je možno taktéž nazývat kinestetickou empatií.

Tento fenomén je založen na zprostředkovaném vnímání tělesného pohybu. V mém případě bych ráda tuto teorii vztáhla na pohyb taneční. Základem teorie je zjištění, že při smyslovém vnímání tance se nám v mozku aktivují stejné oblasti, jako kdybychom pohyb sami prováděli. Jedná se o premotorickou mozkovou kůru, horní spánkovou oblast, primární somatosenzorickou a lebeční mozkovou kůru a souhrnně se označují jako systém zrcadlových neuronů (Hanna, 2014, str. 61). Jinými slovy při sledování určité pohybové činnosti (tance) simulujeme pohyb pomocí stejné mozkové sítě jako při reálném výkonu. Zprostředkovaně tak pohyb prožíváme v našich nervech a svalech. Zajímavostí je, že pro aktivaci takovýchto oblastí je relevantní motorický repertoár. Simulace vnímaného pohybu je tak velmi individuální záležitostí. „*Když tanečníci sledují pohyby společenských tanců, které by sami mohli provádět, premotorické oblasti mozku vykazují silnější aktivace, než při sledování pohybů, o které se zatím nepokusili.*” (Pilgramm a další, 2010) Z toho vyplývá, že každý divák má odlišnou úroveň aktivace a jedná se o vysoce subjektivní věc.

Mezi další faktory k takové individualitě jako je znalost tance řadíme i pohlavně specifické pohyby. To znamená, že zprostředkování ženského pohybu je pravděpodobnější u ženy, než u muže a naopak. Ostatně i tyto vlivy jsou možnými důvody neporozumění obecnstva *Les Ballets Russes* a mohly se v něm projevit. Obecnstvo neznalo jejich nové inscenační postupy, taneční techniky, ani novátorskou scénografii. Nemohlo se empaticky vcítit do umělců, bylo zmatené reformními prvky a to mohlo stát za jeho pobouřením. Samozřejmě pomínu-li vnímání pohybu, za rozpačitými reakcemi a uměleckým zmatením stojí mnoho dalšího.

Tvrdí se, že aktivita diváka je založena na „*skrytém vcítění, stínové stimulaci dění na scéně, kdy vše je prožíváno ne tak vizuálně, jako spíše skrze tělesné dojmy, ve vespolečném puzení provádět tytéž pohyby a gesta či reprodukovat vyřčené.*” (Polochová, 2011, str. 55) Publikum je aktivní složkou divadelního prostředí svým vnímáním tělesnosti, přesněji řečeno, pro mé účely, tanečního pohybu. A tentokrát to nezmiňuji ve spojení s performativním obratem, ale s cílem vytyčit pasivní vnímání pohybu. Tato myšlenka nalézá základní oporu právě v teorii zrcadlových neuronů. Divák skrytě simuluje pohyby a tyto empatické schopnosti nadále mohou zvyšovat motorickou reakci při pozorování tance, to vše však, jak bylo vysvětleno, záleží na jedinci. Dosud není přesně známo, kde se v mozku tento systém neuronů nachází. Pouze se používá pojem síť zrcadlových neuronů, která, jak jsem psala, pojímá více oblastí mozku. Ale to pro mé potřeby není tak zásadní, jako poznatek, že se zrcadlové neurony podepisují na přenosu (tanečních) dovedností. V rámci toho je pozoruhodné, že lze odlišit častého diváka určitého druhu tance od toho, který divadla až tolik nenavštěvuje. To lze dokázat měřením kortikospinální podrážděnosti - i bez fyzického tréninku lze kortikospinální podrážděnost zvýšit buď předešlým vizuálním zážitkem nebo tendencí k transpozici sebe sama do fiktivních postav (Hanna, 2014, str. 62).

Pokud je nějakým způsobem vazba mezi divákem a umělcem narušena, síť takových neuronů nemusí reagovat očekávatelně a odezva publika tak může být všelijaká. Protože má mozek síť vzájemně propojených a spolupracujících oblastí, které díky této kooperaci napomáhají dokonalejšímu poznání jak emocí druhých, tak jejich motoriky, může jakákoliv překážka zapříčinit špatnou odezvu. V oblasti hudby se nejvíce setkáváme s překážkou disonance (nelibozvuku), která jednoduše vyvolává rozpačité reakce. V oblasti výpravy lze

zmínit avantgardní scénografii. Tím, že se na začátku minulého století začalo prosazovat vše inovativní a v umění bych řekla až neočekávatelně a velmi rychle, tato vazba mezi obecnstvem a tanečníkem mohla nabrat neznámých rozměrů, nebo se zcela přerušit. Na druhou stranu pokud je vazba fungující, má tento psychický mechanismu stále výhodu v oblasti porozumění myšlení druhých, chápání jejich záměrů a duševních stavů díky pozorování pohybu a výrazů v obličeji nejen na poli tance. Vedle pozitiva napojení diváka na umělce postavím i interakci učitele a tanečníka, nebo dokonce vztah dvou tanečníků, kteří spolu tancují na jednom podiu nebo tréninkovém tanečním sále.

Samozřejmě je možno tuto teorii vztáhnout i na běžný život, jak jsem naznačila. Takových interakcí bychom našli mnoho. Za zamyšlení například stojí běžné a každodenní napodobování gest druhého při komunikaci.

4. Analýza baletu *Parade* v období *Les Ballets Russes* a popularizace ruského umění v Paříži

Na balety *Les Ballets Russes* se v moderních uměleckých kruzích soudobě pohlíželo jako na ideální a vrcholnou formu baletu, která byla charakteristická svou integritou.

Kubismus byl v repertoáru *Les Ballets Russes* nejčastějším výtvarným směrem, kterého se na jevišti Ďagilevova souboru využívalo. Tato spolupráce přinesla mnoho zdu. Balet *Parade* (*Paráda*) je typickou avantgardní inscenací vytvořenou společnými snahami několika významných uměleckých osobností. Choreografem se stal ruský tanečník a choreograf Leonid Mjasin, oblíbenec a chovanec Sergeje Pavloviče Ďagileva, který v Římě navázal spolupráci s Pablem Picassem a Jeanem Cocteauem. Libretista Jean Cocteau, ač se spíše přikláněl ke konzervativnímu umění, se díky *Parádě* přiblížil i k umění avantgardnímu, a to i ve formě jevištních vynálezů. Hudbu pro tento balet složil francouzský skladatel Eric Satie.



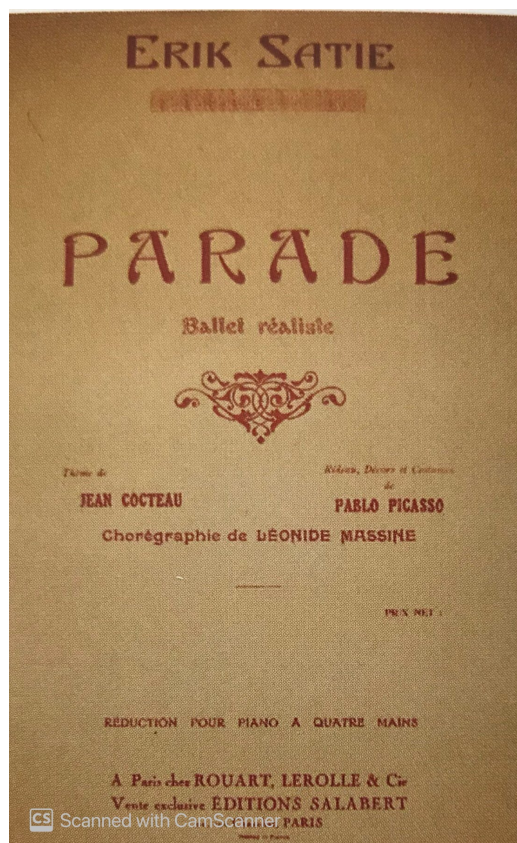
Obr. č. 8: Sergej Ďagilev (vpravo) s Jeanem Cocteau. (Durante, 2018, str. 144)

Mimo jiné, spolupráce Mjasina s Picassem se přenesla i do dalších baletů, za zmínku stojí balet *Le Tricorne* nebo *Pulcinella* (Kloubková, 2022). Později se názory Ďagileva a Mjasina profesně i osobně v roce 1920 rozešly a jejich vzájemná spolupráce dosáhla svého konce.

Paráda byla kontroverzní ve všech směrech. O tom nás přesvědčuje i Guillaume Apollinaire: „*G. Apollinaire v programové knížce Parády píše: Nový duch se odlišuje od všech předcházejících uměleckých a literárních hnutí překvapením a tím, jaký význam se překvapení přisuzuje.*” (Navrátil, 1993, str. 15) Z tohoto tvrzení můžeme usoudit, že avantgardní tendence zasahovaly i do lidských struktur chápání světa, snažily se narušit dosavadní tradiční smýšlení a dráždit konzervativní společnost. Dále samozřejmě na společnost doléhala válka. V umění se projevila jako deziluze a umělci na válečnou dobu reagovali prosazováním převrácených hodnot. Zastávali názor, že umění nemůže být krásné, když lidské chování krásné není. „Staré” (nemoderní) umělecké kánony se tak dostávaly do pozadí a revoluce v roce 1917 zapříčinila rozkvět moderního vizuálního umění. Souběžně s tím se začal prosazovat koncept baletu jako performativního celku s experimentální produkcí. Modernismus se neprojevoval jen v tanci, hudbě, scéně a kostýmech, ale i v extravagantním líčení, které se stavilo proti jednoduché estetice klasického baletu. „*Výsledná podoba baletu pak překračovala rámec realistické kompozice, a to jak v taneční technice, doplněné o netradiční pantomimu, tak právě ve scénografii. Jasnou změnu koncepce totiž prozrazovala sama dekorace, spojující zadní prospekt s řadou solitérů nábytku, rozestaveného po bocích scény, či další realistické detaily.*” (Klein, 2005, str. 128)

Paráda, jako jedna z více inscenací, byla zcela jednoznačně připomínkou začínající moderny, která navíc oproti jiným uměleckým oblastem s sebou nenesla žádnou jazykovou bariéru. Ovšem to lze vztáhnout na tanec obecně. I to se stalo přívětivým, když Sergej Ďagilev rozšířil ruské umění spolu s nejvýznamnějšími tanečníky, skladateli i výtvarníky do Evropy. Kulturní vazby Ruska a Francie měly mezi sebou v této době velmi silné pouto. Je možné z těchto důvodů diskutovat o modernistickém kosmopolitismu. Výhodou pařížského inscenování ruského umění byla i možnost pracovat s moderními náměty, které byly v té době v Rusku neakceptovatelné. Proto usuzuji, že popsáný vztah byl oboustranně umělecky prospěšný. Balety obsahovaly nejrůznější reformní prvky: „*Ten pak vedle*

netradičních pohybů zdobily v baletu i sandály, nahrazující špičky, či netradiční tmavé líčení, navozující pocit exotiky. Analogický postup provázel také přípravu nových dekorací a kostýmů, došlo k výrazné proměně stylizace oděvu a scény ve prospěch modernistických tendencí.” (Klein, 2005, str. 130)



Obr. č. 9: První partitura Parády. Tato titulní strana je z partitury, kterou Eric Satie napsal v počátcích roku 1917.

(Durante, 2018, str. 172)

Význam Sergeje Pavloviče Ďagileva je ve světě moderního umění nenapodobitelný. Díky jeho osobě, kromě rozšíření dosud neznámého umění evropskému publiku, můžeme vyzdvihnout i jeho přínos v podobě vytvoření samostatného baletního souboru, který byl nadále pod jeho záštitou a později s jeho odkazem činný ještě několik let a po jeho smrti se nadále rozrůstal a vyvíjel.

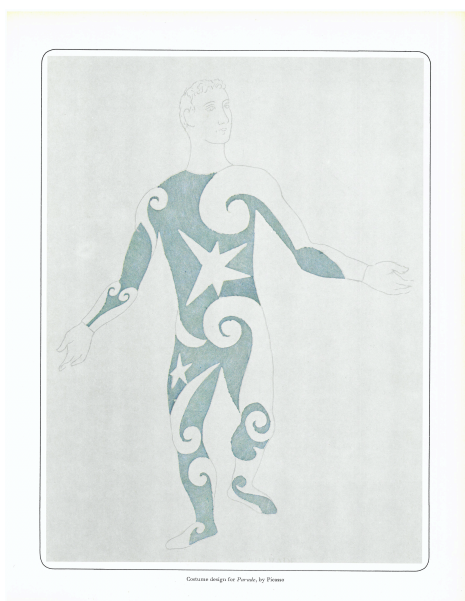
4.1. Komponenty syntetického divadla a inovativní prvky



Obr. č. 10: Zahájení Parády, 1917
(Hargrove, 1998, str. 85)



Obr. č. 11: Picasso a další při tvorbě výpravy pro Parádu
(Kochno, 1970, str. 119)



Obr. č. 12: Návrh kostýmu pro Parádu (Kochno, 1970, str. 117)

„Sergej Ďagilev a jeho kolegové byli velmi ovlivněni Wagnerovým konceptem *Gesamtkunstwerk* (total work of art/„všeumělecké dílo“), ve kterém se každá z uměleckých forem podílí na celku. Tento koncept se stal jejich hlavní filosofií.“ (Durante, 2018. str. 144) Tento koncept je vlastně základem celého Ďagilevova smýšlení, mecenášství, a tak i jeho nově vzniklého souboru. Hledal nové, netradiční a hlavně provokativní umělecké vyjadřování, které by překvapilo společnost. Toho dosáhl propojením uměleckého světa. Jednou z klíčových komponent byla scénografie, která z pohledu diváka tvoří nejdominantnější vizuální dojem. Propracovanost scény se v *Parádě* stala zásadní a koexistovala, jak už víme, s avantgardní hudební složkou vytvořenou Ericem Satiem, s choreografií Leonida Mjasina využívající každodenní pohyby a s libretem Jeana Cocteau. Jejich cílem bylo vytvořit dílo založené na běžném, současném životě, začlenit nové technologické vynálezy, jako je mrakodrap a používat techniky z avantgardního vývoje ve všech uměních – zkrátka vytvořit něco zcela inovativního a moderního (Hargrove, 1998, str. 86).

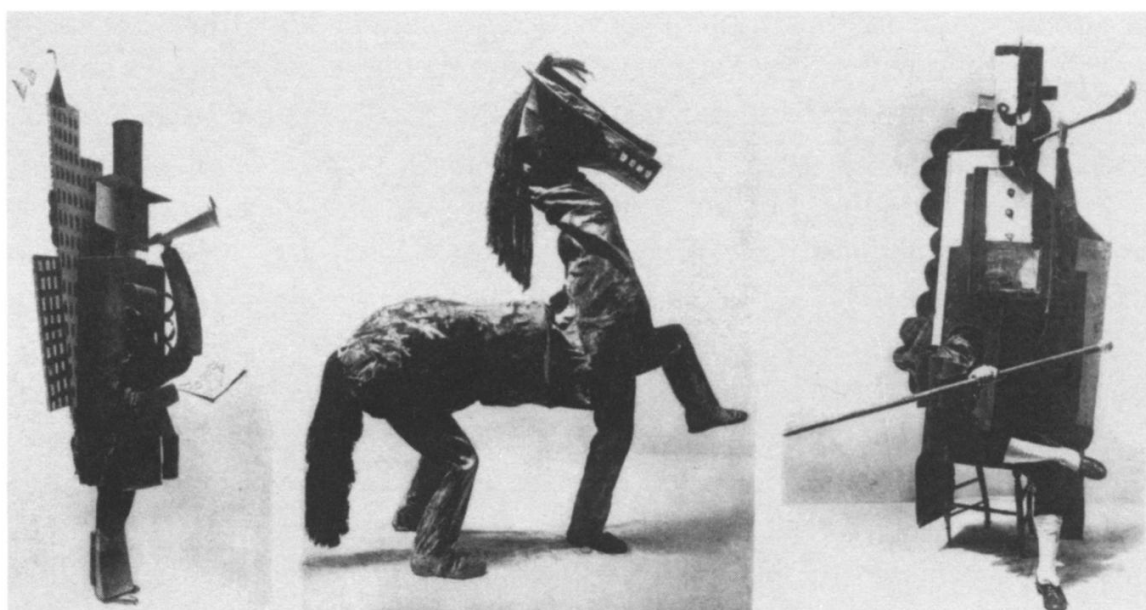
Paráda byla v Paříži uvedena 18. května 1917 v Théâtre du Châtelet a říká se, že se nikdy předtím nesešel tak avantgardní tým umělců, kteří by se na nějakém díle podíleli. I to je důvodem mého výběru. Jak si můžeme z názvu domyslet, *Paráda* symbolicky znamenala pouliční slavnost, kterou děj začínal a vlastně se prolínala celým baletem. Měla být jakousi přípravou a především přilákáním pozornosti kolemjdoucích v pařížských ulicích, než přijede francouzský cirkus do města, což byla velká událost... Tento balet (pouze) o jednom jednání byl plný až satiricky nečekaných prvků a zvrátů. Jako satirický balet *Parádu* označuji z mnoha důvodů, které popíši v následujících větách. V libretu se objevuje postava žongléra, provazochodkyně, několika akrobatů, čínského kouzelníka (kterého ztvárnil sám Mjasin) a tzv. „Little American girl“. Americká dívka, jejíž oblečení radikálně kontrastovalo s oblečením manažerů, jako jediná z celého baletu neměla kostým, který by navrhnul Picasso (Conde-Pumpido, 2016, str. 73). Do příběhu dále vstupují tři ředitelé - manažeři (americký, francouzský a britský), kteří zastupují a kontrolují své umělce. Každý z manažerů byl charakterizován svým jednáním dle dobového názoru na ten či onen národ. „Nový svět, který Amerika ztělesňovala, byl tedy architektonickou konstrukcí s kloboukem z divokého západu a kovbojskými kalhotami, který se snažil parodovat americkou společnost, módní a nepřiliš „vzdělanou“. Naproti tomu manažer, který reprezentoval Francii a s ní starou Evropu, se objevil v elegantním obleku a

procházel se a chlubil se svou noblesou. Posledního z manažerů, který byl koncipován jako muž na koni, nakonec vystřídal samotný kůň. (Conde-Pumpido, 2016, str. 73) Zde spatřuji satirický nádech ve formě parodického zesměšnění společnosti různých národů. Design kostýmů těchto manažerů byl určitou karikaturou v kubistickém podání, o čemž se můžeme přesvědčit na obrázku č. 13. Kostýmy znemožňovaly umělcům pohyb, a tak se zdá, že namísto praktičnosti návrhů se kladl výrazný důraz na vzhled a sounáležitost s výtvarnou modernou bez ohledu na vykonávaný pohyb.

Eric Satie prosazoval tendence antitradicionalistického dadaismu s jeho prvky náhody a s nekonformností vůči okolnímu světu. Celkově jeho tvorba obsahuje značné otisky dadaismu. Na Satieho působily i tehdejší vlivy futuristické. Mohu tedy zobecnit, že jeho umělecká činnost čítala několik principů zároveň, včetně využití jazzových prvků. Hudba *Parády* obsahovala inovativní prvky jako zvuky psacího stroje, hukot letadla, výstřely z pistolí, sirény, lesní roh a mnoho dalších všedních zvuků (Calkins, 2010, str. 15). Zkrátka se jednalo zpravidla o běžné zvuky, se kterými se sekáváme někdy i na denní bázi a v umělecké hudbě bychom je nehledali, ani neočekávali. Můžeme proto hovořit o určitém hudebním minimalismu, dokonce můžeme Satieho hudbu přirovnat i k žánru tzv. *musique concrete*. Hudba Erica Satieho sálala ironií stejně jako libreto a výprava a možná by se dalo říci až provokativní každodenností, na kterou konzervativní diváci nebyli zvyklí, čímž pro ně byl vytvářen provokativní prostor. „*Satieho hudba chce být každodenní, užitková, nechce ilustrovat děj, chce být s jednáním na jevišti ve velmi volném vztahu. Novost tohoto baletu byla zdůrazněna choreografickým groteskním ztvárněním Massinovým a naprosto netradiční, neilustrativní výpravou Picassovou,*” jak shrnuje *Parádu* Miloš Navrátil (Navrátil, 1993, str. 15). Satie byl typickým moderním umělcem, který měl význam i pro další vývoj evropské hudby. Ostatní skladatelé se jím inspirovali, důkazem toho je i jeho vliv na skupinu *Les six*. Dnes je Satieho partitura pro balet *Parade* považována za klíčové dílo v současné hudbě a jako ikona moderny a jeho hudba pro *Parade* přežila v obou verzích, v původní partituře pro dva klavíry i v plné orchestrální partituře (Calkins, 2010, str. 6 a 16). Jeho kreativita a provokativní tvorba úspěšně pronikly do dějin hudby, a tím i dějin baletu a výtvarného umění.

Scénografie v rukou Pabla Picassa směřovala jak jinak než ke kubistickým tendencím. Postavy ředitelů/manažerů byly navlečeny do velkých válců a jiných

geometrických tvarů s dírami, přičemž jeden z nich měl na zádech papírový mrakodrap, který měl symbolizovat industrializovanou a moderní společnost vyznačující se technickým pokrokem. Kostýmy těchto tří postav byly asi tři metry vysoké, byly vytvořeny z kartonu a kromě zmíněného mrakodrapu obsahovaly i náznaky schodiště, balkonů, a to vše bylo konstruováno ve zdání lidských obrysů (Durante, 2018, str. 172). Jak lze vidět na přiložených fotografiích níže, kostýmy působily velmi nevšedně a zcela vybočovaly od klasických představ něžných baletních kostýmů tradičních ještě pro pár let dozadu. Koneckonců Picasso přiblížil kubismus široké veřejnosti a zároveň ukázal, že je stále aktivní (Conde-Pumpido, 2016, str. 73).



Obr. č. 13: Picassův design kostýmu - Americký manažer, Kůň a Francouzský manažer v *Parádě*

(Hargrove, 1998, str. 95)

Je důležité podotknout, že Picassova jevištní scéna ještě před zvednutím opony nespadala do kubistických kolejí a zásad v tom smyslu, že se na první pohled odlišovala od kubistických kostýmů a kulís, které byly odhaleny až po zvednutí téže opony. Znázorňovala cirkusovou scénu, která kontrastovala s kubistickým designem, jak můžeme posoudit na obrázku č. 14. *Paráda* byla první inscenací *Les Ballets Russes*, která využila

takovéto jevištní opony. A zatímco orchestr hrál zprvu Satieho klasickou předehru, divák měl očekávání konvenčnosti (Hargrove, 1998, str. 100) celé inscenace i po zvednutí opony a rozuzlení děje. Tato očekávání byla poté rázem rozvrácena každodenní hudbou a pohyby a moderním výtvarným uměním. Cílem tvůrců tohoto představení bylo šokovat. Nástroj ostrého kontrastu klasiky a moderny hned na začátku představení tak v tomto směru podle mě musel být úspěšný. „Kulisa reprezentovala město Paříž v kubistickém stylu se stromy a domy, ke kterým byla přidána přední opona, která se radikálně distancovala od zmíněné kubistické estetiky a zvýšila lidovou váhu reprezentace.“ (Conde-Pumpido, 2016, str. 73) Tato jevištní scéna už od pohledu kombinovala více stylů a dosud není zcela známo, co má představovat. Diskutuje se o tom, že každá z postav představuje ve skutečnosti jedince přímo či nepřímo zapojené do tvoření *Parády*, z nichž každá poskytuje skryté vodítko k jeho vyřešení (Hargrove, 1998, str. 100). Opět můžeme poukázat na karikurní prvky postav, které jsou až nerealisticky vypadající. Picasso tak „flirtuje“ i s jinými koncepcemi výtvarného umění, s různými styly a tím nám dokazuje jeho uměleckou genialitu. Picasso měl tehdy poprvé čest se podílet na baletním představení, a proto si myslím, že se *Paráda* snadněji dostala do povědomí veřejnosti.



Obr. č. 14: Picassova jevištní scéna

(Durante, 2018, str. 173)

Co se týče designu kostýmů postav, je v centru dění kritika kubismu jako přehnaně vědeckého a nerozluštitelného umění (Conde-Pumpido, 2016, str. 75). Dokonce jsou tací umělci označováni pojmem „kubistická sekta“, která je nejspíš ztotožňována s rozumem, který chápou jako odkaz na vývoj tehdejšího myšlení, především filosofického.

Choreograficky byla *Paráda* zpracována velmi kostrbatými, hranatými pohyby, které jen doplňovaly kostýmy a hudbu v tomto duchu. Choreografie Mjasina taktéž jako hudební složka, čerpala z každodenních zkušeností, v tomto případě z pohybových stereotypů, spolu například s prvky akrobacie. Domnívám se, že akrobatickými kousky chtěli tvůrci, zejména Mjasin, publiku přiblížit cirkusové prostředí. Zpracování v duchu každodennosti veřejnost muselo pobuřovat. Neumožnilo už totiž divákům předpokládat a očekávat již známé baletní formy, které byly spojeny s „bílým“ plynulým romantickým baletem, na který byli zvyklí. Strojový a mechanický pohyb tanečnicků odkazoval možná i na rychlý vývoj techniky a zájem v ní a mohl být spjat s koncepcí rozfrázovaného pohybu, s čímž pracoval futurismus. Strnulé a neobratné taneční pohyby, které si vyžádal Picassův omezující a objemný kostým (Calkins, 2010, str. 5), můžeme v podstatě postavit do protikladu k plynulým a nadevše estetickým pohybům vycházejícím z klasického tance. „*Manažeři se například pohybovali strnulým, staccatovým způsobem, nosící kostýmy naznačující, že jsou jen abstrakcemi, a jejich velikost stejně jako jejich postoje bez emocí postrádaly smysl pro lidskost.*” (Hargrove, 1998, str. 91)

Sám Leonid Mjasin ztvárnil roli Čínského kouzelníka. Participace všech dotčených umělců nezasahovala tak do díla jen zvenčí, tj. samotnou tvorbou díla. Ale Mjasin je nám příkladem, že jejich intence sahaly i do vlastní interpretace postav. V *Parádě* se tak stal rovnocenným tanečníkem a interpretem současně s tím, že pro balet vytvořil choreografii.



Obr. č. 15: Mjasin jako Čínský kouzelník v Parádě

(Hargrove, 1998, str. 95)

Baletní publikum bylo konfrontováno s novým pojetím krásy. S novým pojetím tance a choreografie. S novými pojetími každého aspektu divadla a představení.

Jak poznamenává Mjasin, *Paráda* je pokusem převést populární umění do zcela nové formy. A taky byly využity určité prvky současného showbyznysu - ragtimeová hudba, jazz, kino, billboardy, reklama, cirkusové a hudebně-hallové techniky, které se používaly hlavně k vytvoření něčeho nového a reprezentativního pro jejich vlastní dobu (Hargrove, 1998, str. 86). Už poněkolkáté opakují a zdůrazňují sílu vlivu tehdejší doby, ale právě ta se prolíná všemi komponentami této inscenace (kostýmů, libreta, choreografie i hudby). Je proto nevyhnutelné to zase a znovu rekapitulovat.

I přes zřejmé rozporuplné přijetí *Parády*, byla zhruba o 75 let později její choreografie v roce 1993 přetvořena vlastní choreografií Angelina Preljocala a byla tak reinterpretoována (Durante, 2018, str. 172). Revoluční rozměr *Parády* nelze být opomenut a její důležitost je doložena i tímto znovuuvedením, i když s pozměněnou choreografií.



Obr. č. 16: Reinterpretace Preljocala. Angelin Preljocal vytvořil svou vlastní verzi choreografie *Parády*, která byla inscenována v Palais Garnier v roce 1993 na počest Ballets Russes.

(Durante, 2018, str. 172)

Jak jsem již popsala, vše bylo tvořeno s cílem souladu vyjmenovaných dílčích částí, což ve výsledku mělo ideálně působit harmonicky. Vzájemné pochopení spolupracujících umělců, zejména tak Mjasinův obdiv k Picassovi (Kochno, 1970, str. 119), usnadnil spolupráci, která tak byla vlídná a přátelská mezi všemi spoluautory díla.

Tvůrčí limity byly posouvány. Jeanu Cocteau bylo poprvé umožněno napsat libreto k baletu, Pablo Picasso měl taktéž poprvé čest s divadelní scénografií, Eric Satie vytvořil svou první orchestrální partituru a konečně, pro naši poslední uměleckou osobnost, pro Leonida Mjasina byla *Paráda* prvotinou v oblasti choreografické tvorby. Vyvozují, že souhrnem těchto komponent muselo být inscenování *Parády* novátorské ve všech ohledech. Zejména pro skutečnost, že se pro všechny jednalo o jejich tvůrčí debut ve spojitosti s divadelním prostředím. Sami tvůrci jednoduše nemohli předpokládat, co jejich společnou prací vznikne, bereme-li navíc v potaz i to, že každý jeden z nich byl ve svém

odvětví inovativní. Celé představení bylo experimentem, který vznikl složením jednotlivých uměleckých tvůrčích počínů, které už i samy o sobě byly revolučními.

Takovéto podněty ke skandálům dráždily obecnost, což bylo ovšem záměrem avantgardy - provokovat.

4.2. Přijetí publikem?

Reakce byly nejspíš rozmanité. Například básník Guillaume Apollinaire popsal *Parádu* jako „něco surrealistického“ ještě dříve, než surrealismus jako umělecké hnutí vznikl (Durante, 2018, str. 172). V pozdějších letech byla párkrát znovuinscenována.

Bezesporu bylo diváctvo provokováno Satieho hudbou. Ale to bylo právě oním záměrem. Je známo, že se všech jeho děl pobouřil nejvíce právě *Parádou*. „Podobně jako dadaisté chce dráždit na tradicích lpících měščíka, chce ho zbavit zbavit možnosti, aby se dojímal sám nad sebou a ukazuje mu pitvorné zrcadlo.“ (Navrátil, 1993, str. 15) Otázkou je, jak moc byla jeho intence úspěšná. Jeho umělecká primitivita doslova popírala hodnoty klasické harmonické hudby. Jedním z nástrojů popírající takové hodnoty mohla být disonance nebo narušení rytmických struktur a jejich nepravidelnosti, které neodpovídaly očekávání. Na konzervativního posluchače/diváka nejspíše doléhaly jako nečekaný, respektive nepříjemný zážitek. Dle pramenů se *Paráda* mohla setkat s kritikou, která byla ovšem vázána i na choreografii a výpravu. Primitivní pohyby, vzdáleny od techniky klasického baletu, byly dostačujícím podnětem. Kostýmy neobepínaly těla tanečnic a tanečníků a nebyly ani speciálně navrhovány pro reálný výkon tance. Tvar byl viditelně podřízen využívanému uměleckému směru, v tomto případě převážně kubismu, bez ohledu na pohyb. Tím opět cílím na nazírání na tanec jako na pohyblivý obraz.

Do popředí se dostává myšlenka, zda dobový divák nebyl vlastně nastaven na jiný typ artefaktu, tedy že očekával divadelní baletní představení, ale byl vlastně konfrontován spíše s jakousi galerijní situací, kterou využil i Merce Cunningham (str. 36-38). Výskyt tanečníků jakožto „živých obrazů“ v kontextu audio-vizuálního představení nastoloval

pochybování o dosavadních hodnotách diváků, přemýšlení o správném smyslu představení a umění vůbec. Nastal chaos. A to mělo zásadní vliv na způsob recepce a následné hodnocení daného artefaktu či „všeuměleckého“ díla/syntetického divadla.

Dále mohl být problém s rituálností, která byla v ostrém kontrastu s modernistickými tendencemi a očekáváními a byla vytěšňována na periferie dobové společnosti, což se nelíbilo obdivovatelům klasického umění. „*Bude-li divadlo přespříliš cílit na skutečnou změnu, může se stát nabubřelým a sedadla v hledišti mohou zůstat prázdná.*” (Stephenson, 2022, str. 95) Rituál je odjakživa spjat s lidskou přirozeností a proto může vybočení z odvěkého rituálu stát za nepochopením publika. Avšak i rituál může mít svůj potenciál, ale řekla bych, že pro předpoklad pochopení ostatních nesmí překročit určité meze. Jak jsem už však mnohokrát psala, umění odráží společnost té dané doby a i zde tak můžeme patřičný vliv připisovat vývoji vědy a techniky a v neposlední řadě první světové válce, v jejímž období byla *Paráda* tvořena a následně i inscenována.

5. Interpretace a shrnutí kontextu baletu *Parade*

Romantismus je ideálem, kdy nastává soulad mezi obsahem a formou. Tento vztah je rovnovážný a baletní umění se tak nachází na svém vrcholu. Romantičtí diváci však tolik nedbali na obsahovou stránku, nechodili do divadel pro shlédnutí složitých dějů a obrovských hereckých výkonů, ale spíše se kochali taneční technikou a propracovanou scénografií. Především divadla navštěvovali s vidinou estetického zážitku. Romantismus se vyznačoval prací se sny a ideály, což se odráželo právě i v baletu. A to bylo kamenem úrazu v avantgardě. Lidé byli pobouřeni tím, že představení neobnášelo právě ono romantické pohlazení. Byli naprosto znechuceni, protože jejich očekávání nebyla naplněna. Navíc konkrétně *Paráda* je považována za první moderní balet, za první balet, který odrážel moderní společnost a moderní dobu.

Pro porovnání, publika 21. století si toto podle mého názoru nedovolí. I když se jim inscenace nelíbí, při standing ovation se řetězově přidají k ostatním. Možná je to tím, že lze pociťovat určitý sociální nátlak. Lidé se vždy přidají ke skupinovému chování a kdyby jako jediní v řadě seděli, bylo by to společensky nevhodné a nežádoucí. Možná se jedná o projev solidarity, kdy chce divák udělit účinkujícím potlesk za snahu, i když je představení nevyvedené. Každopádně se málokdy setkáme, dovolím si říci, že téměř nikdy, s tím, že by návštěvníci divadla projevovali svou nespokojenost pokřikováním, házením předmětů po tanečnicích na jevišti či dokonce rvačkou, která by byla už jen vedlejším efektem, jak tomu bylo při pařížských sezónách.

Co se týče kostýmů, obecně by taneční kostýmy měly být uzpůsobeny a navrhovány tak, aby v nich byl možný pohyb. I v tomto spočívala revolučnost *Parády*, jelikož kubistické kostýmy tento základní bod neumožňovaly. Dále by měly správně a jednoznačně vyjadřovat charakter postavy. Scénograf musí brát ohled i na různé alternace role, aby kostým seděl, aby byl ze všech stran a vzdáleností dokonale propracovaný a v neposlední řadě, aby měl nějakou životnost pro případné reprízy. Na začátku dvacátého století se scénografie začala proměňovat a klasické baleríny (baletní sukně) už nebyly pravidlem každého představení. Sergej Ďagilev chtěl hlavně udivovat společnost a začlo se

experimentovat nejen s barvou a tvarem, ale i s konceptem *gesamtkunstwerk*, kterým chtěl naprosto zahltit diváka a zaměstnat všechny jeho smysly.

Diváci mají tendenci číst významy ve všem, co vidí a slyší. Možná proto je abstraktní tanec s jeho nepolapitelnými významy takovou překážkou. Navíc podle Judith Lynne Hanny je klíčovým aspektem to, že skrze tanec je obtížné komunikovat složité struktury (Hanna, 2014).

Ráda bych zde, ke konci mé práce, odkázala na kapitolu o zrcadlových neuronech, poněvadž se domnívám, že způsobené pohoršení diváků může, ale nemusí spočívat i v tomto fenoménu. Možná nelidské strojové pohyby, rozporuplné s klasickým tancem, neumožňují reakci těchto neuronů. Tato vazba mezi tanečníkem a divákem ve formě vrozené empatie může být zpřetrhána avantgardní choreografií, hudbou, i scénografií... Všechny vyjmenované složky nesou svůj podíl a je diskutabilní, zda je aktivita diváka tak významně ovlivněna a zda je vnímání klasického baletu v kontradikci s vnímáním avantgardních choreografií, nebo zda je problém spíše než v našich myslích v přílišné touze experimentovat a dokázat něčeho revolučního v oblasti umění, a proto jsme, jako diváci, zmatení. To mě vede k problematice takové revolučnosti, protože snaha o strojový pohyb je paradoxně antimoderní a každý tak může na takový vývoj umění pohlížet odlišně: jako krok vpřed, nebo jako jako stagnaci či dokonce regresi. Je tedy na moderních inscenacích něco, co předčilo ty minulé? Myslím si, že odpověď není tak jednoduchá a má v sobě mnoho rozporů. Je možné, že odmítavé stanovisko dobového diváka bylo k vybraným inscenacím, nebo obecně k avantgardnímu pojetí tanečního představení výrazněji ovlivněno jeho očekáváním odlišného typu artefaktu a divák tedy mohl vidět něco jiného, než co na scéně vlastně probíhalo. Nebyl zvyklý na „živé obrazy“, a tak mohl vnímat určitou pokřivenou verzi tanečního představení, zatímco co se mu nabízely nové formy pojetí tance ve spolupráci s dalšími odvětvími nejen vizuálního umění.

Tanec je komplexním, neustále se měnícím uměním. Může být nástrojem, kterým lze vyjádřit v podstatě cokoli. Vypovídá tedy o mnohém kontextu. Skrze tanec lidé nejenže přemýšlí, ale i interpretují a komunikují. Sociální a psychologický rozměr tance tak pro mou analýzu pokládám za velký přínos, kdy tyto rozměry napomohly pochopení vzniku rozebírané inscenace.

ZÁVĚR

Linka mé práce vedla od klasického uchopení tance jak performerů, tak diváků, až k modernímu pojetí obou těchto entit. Vymezila jsem první formy klasického tance z 16. století, *ballet de cour*, který byl spjat s osobou Ludvíka XIV., oproti přicházejícím tanečním reformám. Jmenovitě jsem se blíže věnovala Jeanu Georgu Noverrovi, koncepci Isadory Duncan a Marthy Graham, protože nadále udávali směr vývoje tanečního umění. Postupně jsem zmapovala avantgardní umění a jeho specifika a došla jsem k závěru, že by baroko mohlo být předchůdcem avantgardy v tom smyslu, že začalo na divadlo pohlížet jako na syntetické umění, kde probíhala syntéza slova, hudby, tance, scény v jedno. Je nutné toto uvážení brát s nadsázkou, ale při hlubším uvědomění si kořenů žánru baletu, je sice jen možné, že ač se avantgardní představení tvářila pokrokově, pouze se obracela k již ustanoveným uměleckým praktikám starým několik století. Kdybychom mohli s jistotou říci, že výše popsaný výrok je pravdivý, byl to ale vědomý krok umělců působících v avantgardě? Nastává situace, která bude zřejmě zastřena tajemstvím i nadále.

V kapitole o avantgardním umění jsem se pokusila objasnit pojem performativity, který jsem charakterizovala 1) pro avantgardu typickými mezioborovými přesahy a 2) splynutím publika s umělcem. V rámci podkapitoly o zobrazování pohybu jsem na základě obrazových příloh poukázala na tvorbu Doménika Theotokópoula, známého jako El Greco a futuristy Gina Severiniho, který se ve své tvorbě inspiroval dynamikou tance. Základním bodem se stala interakce tanečního a vizuálního umění typická pro umělecké tendence dvacátého století. Taneční produkce Merce Cunninghama byla založena na mezioborových přesazích a jeho pojetí nám ukázalo, že rozdíly mezi výtvarným uměním a tancem se v moderní době začaly stírat. V protikladu k vysvětlenému konzervativnímu tanečnímu publiku jsem postavila moderní diváky, kteří díky performativnímu obratu v umění začali být pojímáni jako spolutvůrci umělecké situace. Dále jsem vyzdvihla podobnost tance a verbálního jazyka, čímž jsem chtěla ukázat, že můžeme taneční umění označit za komunikační médium. Navázala jsem teorií o zrcadlových neuronech, kterou považuji za klíčovou v kontextu moderních tanečních představení a jejich diváků.

Vrcholem mé práce byla analýza avantgardního představení *Parade* spočívající v nahlédnutí do produkce této inscenace. Rozebrala jsem libreto Jeana Cocteau, kubistickou

scénografii Pabla Picassa, inovativní choreografii Leonida Mjasina a hudbu Erica Satieho, významného hudebního skladatele moderny. Speciálně scénografie byla moderními umělci považována za velký úspěch. Podařilo se totiž přenést kubismus z malby do inovativnějšího média, tzn. tance.

V návaznosti na analýzu *Parády* jsem zdůraznila diváckou recepci tohoto díla a její možné důvody, mezi které vedle novátorských prvků mohlo patřit chybné očekávání konzervativního obecnstva nebo přílišná abstraktnost tanečního výstupu. Ovšem kritické postavení publika k moderním inscenacím není kritické z důvodu syntézy více druhů umění, ale z důvodu výběru námětu, libreta, scénografie, hudby a choreografie. Výběr směřoval k inovativnímu, což bylo kamenem úrazu.

Práce je zakončena interpretací a zamyšlením nad příčinami rozporuplných diváckých reakcí a nad otázkou revolučnosti moderních představení. Má zkušenost s moderním tancem mi pomohla porozumět jeho kořenům v klasickém baletu. Ačkoli není lehkým úkolem určit, co je v klasickém tanci to klasické, je celkem jednoduché najít bazální rozdílnosti mezi klasickým tancem a moderním tancem a taktéž tedy určit, kde klasický tanec přestává být klasickým. Osobně tuto rozdílnost spatřuji v kodifikovatelnosti pravidel určité techniky tance, v otázce estetiky a stylizace pohybu. A to rozpoznalo i tehdejší publikum. V dnešní době by se dále dalo diskutovat o nezbytných vlastnostech tance. Prudký vývoj tanečních technik a stylů způsobuje vzdalování se umělecké formě tance a více odkazuje na každodenní život a pohyby z něj. Díky chystanému závěrečnému představení na naší Základní umělecké škole v Pardubicích sama budu čelit situaci nepředvídatelné reakce obecnstva. Sice se nebude rovnat revolučnímu představení formátu *Parády*, ale bude obsahovat novodobé moderní choreografie. Zmíním například úryvek z baletu *Excelsior*, který ve svém ději oslavuje vědu a techniku nebo neoklasický balet *Serenade* od George Balanchina.

A tak budu mít příležitost v praxi alespoň z části okusit to, čemu jsem se v mé práci věnovala teoreticky.

Tanec je mocná aktivita, je způsobem vyjadřování. A závisí jen a pouze na publiku, jaký význam dílu připíše.

LITERATURA

Au, S., 2012. *Ballet and modern dance*. London: Thames & Hudson.

Aubel, H. and Aubel, M., 1928. *Der künstlerische tanz unserer zeit*. KR Langewiesche.
[The Artistic Dance of Our Time].

Beck, J., 1986. *The Life of the Theatre: The Relation of the Artist to the Struggle of the People*. Limelight Editions.

Calkins, S., 2010. *Modernism in music and Erik Satie's Parade*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, pp.3-19.

Coen, E., 1989. *The Violent Urge Towards Modernity: Futurism and the International Avant-garde*, in *Italian Art of the 20th Century* (exhibition catalogue), Royal Academy of Arts, London.

Conde-Pumpido, B.A., 2016. *El ballet de Parade de Picasso y su papel en la estética cubista de la galería de L'Effort Moderne*. Boletín de Arte, (37), pp.71-78.

Cumming, R. and Zbavitel, D., 2008. *Slavní malíři*. Knižní klub.

Čech, V., 2020. *Choreografický moment v současné umělecké situaci*. Ústí nad Labem, Fakulta umění a designu.

DANTO, A. *Konec umění*. Estetika. 1998, 35, s. 1-18.

Durante, V., 2019. *Ballet: the definitive illustrated story*. Penguin.

El Greco: A modern artist in the 16th Century - BBC Culture. BBC - Homepage, 2023 [online]. BBC. [cit. 21.01.2023]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/culture/article/20140826-the-time-travelling-painter>

Gadamer, H. G., 2003. *Aktualita krásného: umění jako hra, symbol a slavnost*. Triáda.

Halberstadt, H. 14.01.2022. *Technika Marthy Graham*. Pohybové divadlo II. Taneční a pohybové divadlo a výchova. Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.

Hanna, J.L., 2014. *Dancing to learn: The brain's cognition, emotion, and movement*. Rowman & Littlefield.

Hargrove, N.D., 1998. *The Great Parade: Cocteau, Picasso, Satie, Massine, Diaghilev— and TS Eliot*. Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature, pp.83-106.

Herrmann, M., 1981. *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*. Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, pp.15-24.

Klein, P., 2005. *Zrození Ďagilevových Les Ballets Russes*.

Kloubková, I. 15.10.2021. *Dějiny tance a baletu I*. Taneční a pohybové divadlo a výchova. Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.

Kloubková, I. 09.04.2022. *Dějiny tance a baletu II*. Taneční a pohybové divadlo a výchova. Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.

Kochno, B., 1970. *Diaghilev, and the Ballets Russes*. Harper & Row.

Koutná, V., 2018. *Výuka moderního tance pro začátečníky s využitím principů techniky Marthy Graham*. Brno, 2018. Janáčková akademie múzických umění, Divadelní fakulta.

Lindovská, N., 1999. Překlad textu Sergej Ejzenštejn: *Montáž atrakcií*. In: EJZENŠTEJN, Sergej. Umenie mizanscény II. Divadelný ústav, Bratislava.

Martha Grahamová: Zrození tanečnice. In: difanet, 1994 [online]. 1994, 0.02.18. [cit. 05.09.2022]. Dostupné z: http://difanet.jamu.cz/archivy/Martha_Graham.mp4.

Martha Graham - Tanec je skrytý jazyk duše. | Citáty a výroky | citaty.emamut.eu, 2007 [online]. [cit. 02.11.2022]. Dostupné z: <https://www.citaty.emamut.eu/citat/graham,-martha/3219>

Merce Cunningham - Životopis / Info - FDb.cz. - Filmová databáze online FDb.cz, 2003 [online]. [cit. 02.11.2022]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/242748-merce-cunningham.html>

Navrátil, M., 1993. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století.* Montanex.

Noverre, J.G., 1984. *Listy o tanci a baletech.* SPN.

Pilgramm, S., Lorey, B., Stark, R., Munzert, J., Vaitl, D. and Zentgraf, K., 2010. *Differential activation of the lateral premotor cortex during action observation.* BMC neuroscience, 11(1), pp.1-7.

Polochová, M. 2011. Herrmann Max. *Prožívání divadelního prostoru.* Divadelní revue 22.

Polochová, M., 2011. Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity.* Na konáři.

Robert Rauschenberg and Modern Dance, Partners for Life - The New York Times. The New York Times - Breaking News, US News, World News and Videos, 2008 [online]. [cit. 21.01.2023]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/dance/14coll.html>

Schechner, R., 1994. *Environmental theater.* Hal Leonard Corporation.

Sotheby's. Impressionist & Modern Art Evening Sale. 2008 [online]. [cit. 15.11.2022]. Dostupné z: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/impressionist-modern-art-evening-sale-108007/lot.21.html?locale=en>

Stephenson, B. & Valentinová, L., 2022. *Stručný úvod do teorie rituálu*, Praha: ExOriente.