

# Hrací skříňka

BcA. Renáta Nováková

---

Diplomová práce  
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ústav designu oděvu a obuvi  
akademický rok: 2010/2011

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Renáta NOVÁKOVÁ**  
Osobní číslo: **K09308**  
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Multimedia a design – Design oděvů**

Téma práce: **Hrací skříňka**

Zásady pro vypracování:

Výtvarné zpracování a realizace finálních návrhů, cca 8–12 modelů.

Technická a teoretická příprava projektu, sběr potřebných informací a vyhotovení práce dle zadaných parametrů. Celou práci také odevzdat na CD v elektronické podobě.

Prostudování a analýza dostupných materiálů a informací, vlastní závěry.

Rozsah práce:

Výtvarné řešení designu oděvu ve variantách, finální řešení, výběr materiálů, stříhové řešení, realizace vybraných oděvů, výtvarná dokumentace.

10 stran textu na téma teoretické části, cca 20 stran přípravné skicy a fotodokumentace, vše formát A4.

Odevzdejte ve 3 stejnopisech v pevné vazbě.

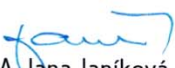
Rozsah diplomové práce: viz zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz zásady pro vypracování  
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

Ústav odívání v Kjótu – Móda (Dějiny odívání 18. 19. 20. století)  
MÁCHALOVÁ Jana – Móda 20. století, Lidové noviny 2003  
Máchalová Jana – Módou posedlí, Moraviapress a.s.  
Móda – Dějiny odívání 18. 19. a 20. století, Slovart 2003  
Terry Jones, Susie Rushtonová – Současní módní návrháři, Slovart  
A.Vaganovova – Základy klasického tance, Taneční konzervatoř hlavního města Prahy  
Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství, 2005  
Božena Brodská, Vladimír Vašut – Svět tance a baletu, 2004  
Nataša Rybínová – Kapitoly z dějin tance a baletu, 1963  
František Kupka – Legendy o květinách, Československý spisovatel, Praha 1976

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Mária Štranecková, ArtD.**  
Ústav designu oděvu a obuvi  
Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2010**  
Termín odevzdání diplomové práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 1. února 2011

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
doc. Mgr. Ivan Titor  
ředitel ústavu

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům

Ve Zlíně 5.5.2011 .....

Renata Nováková  
Jméno, příjmení, podpis

<sup>1)</sup> zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudku opponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

<sup>2)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodarského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

<sup>3)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

V této Hrací skříňce jsou uvězněny mé křehké baleríny, spolu se svými sny a touhami. Je v ní ukryt jiný svět, svět umělé krásy, svět umění, kde vedle sebe žijí krása a utrpení. Ve své diplomové práci se inspiroji baletem, jeho proměnou či strnulostí v čase. Má kolekce vychází z křehkosti klasického baletního kostýmu – tutu. Tuto klasickou, vážnou formu chci obohatit o nadsázku, vtip, které v tomto tanečním projevu často postrádám. Mladistvost, energii tanečnicků chci zrcadlit do své kolekce založené na klasickém baletním kostýmu.

Promítnout energii, mladistvost interpretů baletního umění do zkosnatělého baletního kostýmu.

Klíčová slova: hrací skříňka, tanec, balet, tutu, transparence, vitalita, vtip

## **ABSTRACT**

The music box confines fragile ballerinas and their dreams and desires.

A sundry world of artificial finesse and art is hidden inside where beauty and suffering coexist. I was inspired by ballet and its transformation and stiffness over time. My collection is based on the fragility of classical ballet costume called Tutu. I want to enrich the classic and serious form of Tutu by exaggeration and humour that I often miss in classical dance expression. My goal is to mirror the youthfulness and energy of dancers in my collection based on the classic ballet costume. My thesis is willing to mirror energy and youthfulness of ballet performers into the rigid ballet costume.

Keywords: music box, dance, ballet, tutu, transparency, vitality, wit

*Tanz, tanzt sonst sind wir verloren.*

*(Pina Bausch)*

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především své vedoucí diplomové práce paní MgA. Márii Štranekové, ArtD., jejíž zájem a odborná pomoc mě vždy posunuly o krok blíže k mému cíli.

Ráda bych poděkovala všem, kdo mi přímo či nepřímo dopomáhali ke vzniku této práce.

Můj dík patří také mým blízkým, za podporu, zájem a zachování přízně v této nelehké době.

Děkuji.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>10</b>
<b>1 TRADICE BALETU</b> .....	<b>12</b>
1.1 ESTETIKA KLASICKÉHO BALETU .....	12
1.2 POJEDNÁNÍ O BALETNÍM KOSTÝMU ( <i>ÚVAHA</i> ) .....	13
1.3 ŠPIČKY, NÁSTROJ UMĚNÍ .....	17
1.4 ANNA PAVLOVA .....	18
1.5 ČERNÁ LABUŤ .....	20
<b>2 BALET 20. STOLETÍ</b> .....	<b>22</b>
2.1 NOVÁ ESTETIKA .....	22
2.2 POCHROUMANÝ NARCISMUS .....	23
2.3 A TANEC SE STAL SLOVEM. ....	26
2.4 LA LA LA HUMAN STEPS .....	28
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>32</b>
<b>3 HRACÍ SKŘIŇKA</b> .....	<b>35</b>
3.1 TANEČNÍCI S IDEÁLY ANEB ČÍM JE BALET PRO NOVOU GENERACI.....	37
3.2 POPIS MODELŮ .....	39
3.3 DOPLŇKY .....	42
<b>III PROJEKTOVÁ ČÁST</b> .....	<b>44</b>
<b>4 DOKUMENTACE</b> .....	<b>46</b>
4.1 ILUSTRACE .....	46
4.2 SKICY .....	53
4.3 KOLÁŽE.....	56
4.4 FOTODOKUMENTACE.....	63
<b>5 ZÁVĚR</b> .....	<b>77</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>78</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>80</b>



## ÚVOD

V této Hrací skříňce jsou uvězněny mé křehké baleríny, schouleny, vlasy sčesané, tváře zakryté pudrem, čekají na svou vteřinu slávy, kdy se skříňka otevře, scéna se zalije světlem a všechny pohledy budou upřeně hltnat každý jejich ctnostný pohyb. Ona tančí v závoji transparentna, jenž propouští světlo a s ním i střípky jiného světa, který se rozlévá všude kolem ní. Žije svůj tanec života, svůj závod s vteřinami, jako by byl její poslední. Vytáčí nekonečné piruety, vše aby se líbila, pro lásku a přízeň těch, pro které tančí. Vznáší se na špičkách jako bez tíže, netančí pouze její nohy, tančí její tvář, tančí její duše, každý sval je napnutý k přetržení. Výbuch krásy a energie a pak vše beze stopy zmizí, skříňka se zavírá a s ní také svět umělé krásy, svět umění, kde vedle sebe žijí krása a bolest. Malá tanečnice se skryje ve tmě spolu se svými sny a touhami, modlíc se, aby zase někdo otevřel její skříňku.

Ve své diplomové práci se zabývám baletem, jeho proměnami či strnulostí v čase. Balet je jistě nedílnou součástí kultury, která přetrvává v téměř nezměněné podobě již po staletí. Jsou lidé, kteří jsou tímto uměním okouzleni, fascinováni, ale také tací, kteří jej naopak považují za křečovitě, mrtvé umění. Ve své práci se snažím nalézt odpovědi, které by mě hlouběji zasvětily do estetiky baletu, ať už mluvíme o klasickém baletu či jeho proměnách v průběhu století. Chci se zaměřit také na tyto zvláštní postavy, žijící v ireálnu, definovat nový půvab, půvab tanečnice.

## **TEORETICKÁ ČÁST**



„Bez tance nemohu cítit svou duši, slyšet své srdce nebo vidět své sny.“

*(Nahara)*

## 1 TRADICE BALETU

### 1.1 Estetika klasického baletu

Balet není pouze tanec, je to život, jiný svět, svět umělé krásy. Zde žije balerína, která zdá se být spíše dokonalou sochou nežli ženou, sochou za snovou clonou. Byla stvořena z bezbřehé touhy a vášně, formována za nekonečných hodin odříkání a bolesti, živena svým snem o nesmrtelnosti. Teď zde stojí, připravena na svůj první tanec, působí nepřítomně, chladně, avšak za jejím pohledem běsní nedočkavost, energie, která jí hrozí roztrhat tělo, pokud již nenastane její minuta, je připravena žít svůj sen. Ztratila již svou pozemskost, stala se nadpřirozenou. Její tělo, její duše, ona celá se stala nástrojem svého umění.

Svého tance, který vskutku nemá příliš společného s přirozeností, s přírodou a zastánci názoru, že krásu kráší právě přirozenost, prostota se budou vždy posmívat jejímu umění. Balet vskutku není založen na přirozených pohybech, jak jej kritizuje ve své stati i Isadora Duncanová. Ta odsuzuje škrobené pohyby křehkých baletek v korzetech a neohebných atlasových střevíčkách:



*Obr. 1*

„Balet se stává uměním užitým, dekorativním, nikoli však velikým, opravdovým a proto lidským uměním.“ Zpochybňuje jejich dokonalé piruety, s tvrzením, že tento pohyb je nepřirozený, a argumentuje tím, že jej nemůžeme vidět u žádného živočicha. Sama prosazuje tanec s pokrčenými koleny, poskakující a gestikulující pažemi. Odhazuje baletní špičky, korzet i paruku, předstupuje téměř nahá, zahalena jen v průsvitném chitónu a hlásá válku křečovitému baletnímu umění.

Každá doba má svou estetiku, svůj ideál, který se téměř pravidelně mění a střídá. Na konci 19. století se baleríny staly pouhými Copéliemi v rukou pánů choreografů, předvádějící technicky dokonalé prvky, avšak bez citu a života, jak už to tak u loutek bývá.

To byla rodná půda pro uvolněnou estetiku Isadory Duncan, která uctívala přírodu, jako stvořitelku všeho krásného a vznešeného. Duncanismus se ve své době rozšířil po celé Evropě a získal spousty zastánců.

Co je však ušlechtilé na přírodě, co je na ní tolik ctnostné? Kladu si tuto otázku a odpověď nacházím u Baudelaira: „...příroda neučí ničemu nebo takřka ničemu, to znamená, že člověka pouze nutí spát, pít, jíst a jakžtakž se chránit proti nepřízní povětrí. A že také člověka žene zabíjet, pojídat, zavírat, mučit svého bližního. Jedině filosofie, jedině náboženství nám přikazuje žít chudé a nemocné rodiče. Příroda (jež není nic jiného než hlas našeho zájmu) nám přikazuje je zabíjet.“

Kde má tedy původ ona ctnost, kterou se lidé často tak rádi honosí?

Ctnost je umělá, nadpřirozená.

Kdo hledá přirozenost, ať nehledá v umění. Umění není dílem přírody, je výsledkem snahy o zdokonalování, „zhmotnění ideálu a zidealizování hmoty“, jak praví Del Sarte, hledání věčného, nadpozemsky dokonalého typu.

Této nadpozemské dokonalosti dosáhly baleríny v období romantismu, kdy velké balety pojednávaly o vášnivém, avšak tragickém setkání smrtelníka a nadpřirozené ženy. Tehdy se tanečnice poprvé něžně vznášely, téměř se nedotýkajíc povrchu zemského.

## 1.2 Pojednání o baletním kostýmu (*úvaha*)

V počátcích baletu bychom asi jen stěží hledali kostým určený pro balet, natož pak baletní špičky. Rozvoj tohoto tanečního umění spadá do období kralování francouzského panovníka Ludvíka XIV., který byl vášnivý tanečník a celý svůj život balet štědře podporoval.

V tomto období byly ve společnosti a zejména pak u královského dvora předepsány přísné regule o odívání a ani umělci od nich nebyly tak zcela oproštěni. Francouzský král, který byl hlavním tanečníkem všech dvorských choreografií, které se pořádaly na oslavu jeho majestátnosti, by považoval za velmi ponižující tančit



Obr. 2



Obr. 3

v něčem jiném než zlatých střevících na podpatku. V dnešní době se nám to zdá krkolomné, avšak tanečnickům tehdejšího francouzského dvora, kde má kolébku tento majestátní tanec, by se jistě zdály dnešní baletní špičky mnohem krkolomnější. Avšak balet v této době nebyl ani zdaleka tak technicky náročný, jak jej známe dnes. Spíš než vertikálními prvky byl tvořen horizontální, vznešenou choreografií. Přesto se již v Ludvíkově období ustálily první, základní taneční kroky a skoky, od kterých se dále vyvíjela baletní technika. Pěkný obraz o tomto vývoji podává film - Král tančí.

I v pozdějším období, kdy se balet rozšířil, šlechtici byli nahrazeni profesionálními tanečníky, kde již netančili pouze muži, ale do popředí se dostává žena, nebyly tanečnice oprostěny od podpatků, krinolíny a paruky. Velká baletní sukně a korzet měli za úkol udržet nejen ženskou siluetu, ale také morálku. Až Mademoiselle Sallé se opovážila objevit v díle Pygmalion bez krinolíny, oděna „jen“ ve šněrovačku, spodničku a mušelinovou draperii, aranžovanou dle vzoru antické sochy. (citace: dopisovatel pařížského „Mercure de France“)

Tato odvážná rebelie Mademoiselle Sallé prošla. Dokonce za ni sklídila i obrovský úspěch, avšak ještě řadu let po tomto revolučním „odhalení“ byly tanečnice sankciovány za pokusy o přizpůsobení kostýmu duchu, době a prostředí samotného díla. Skutečná revoluce v baletním kostýmu však nastala až díky Mademoiselle Taglioni, která si v roce 1832 razantně zkrátila svou baletní sukni a definitivně tak pozměnila vzhled baletní sukně tak, jak ji známe dodnes.

Ve 30. letech 19. století se začaly o Marii Taglioni v novinách objevovat fantastické zprávy, jako o té, která tančí na konečcích prstů. Kdo skutečně jako první tančil na špičkách, nelze říct s jistotou, avšak Taglioni byla ta, co propagovala a rozvíjela tuto techniku a jejímž působením



Obr. 4

nastal v baletu velký převrat. Byla to ona, kdo dal život tanci na špičkách.

Co ji ovšem vedlo k tak nepřirozené pozici? Právě to, že se chtěla odlišit od smrtelníků.



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7

Ve 30. letech vrcholil romantismus a všichni velcí umělci byli uchvázeni krásou, přírodou a hlavně vším nadpřirozeným. To se odráželo i ve velkých baletech, které často pojednávaly o vášnivém, avšak tragickém setkání smrtelníka a nadpřirozené ženy.

Baleríny na dobových kresbách jsou zobrazeny, jak se bez tíže vznášejí nad povrchem zemským, či balancují na okvětních lístcích. To však nebyla tak docela mystifikace diváka, pravdou je, že právě Taglioni měla scénu stylizovanou do okvětních lístků, které byly dostatečně silné, aby na nich mohla balancovat a vytvářet tak nadpozemskou iluzi.

Touha vznášet se nad zemí, jen co nejmenším kouskem těla dotýkat se jí, až si toho skoro nikdo ani nevšimne, to se jí mohlo honit hlavou, když poprvé zkoušela balancovat na špičkách prstů, a spolu s touto technikou vyvíjet také tuhé baletní špičky, bez kterých by to vše nebylo vůbec možné.

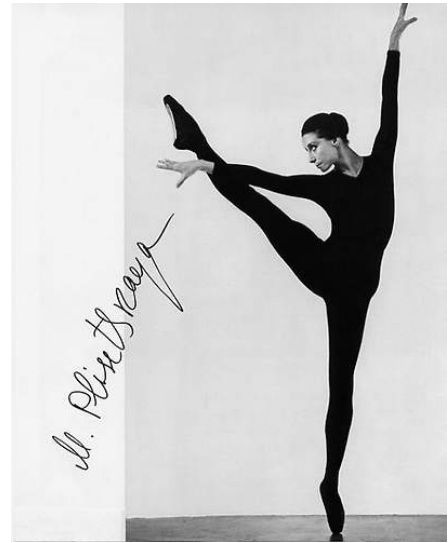
Svůj éterický vzhled dovedla k dokonalosti jednoduchým, běloskvoucím, vlajícím tutu, které tak ostře oponovalo kostýmům z minulého století. Když se postavila na špičky, dosáhla dojmu éterické lehkosti a tajuplné gracie. Vstoupila do světa duší. Jako by se vznášela a pohybovala po jevišti bez jediného doteku, jako při stavu bez tíže.



Obr. 8

Tato vizáž se dochovala v nezměněné podobě dodnes a stala se pro mnohé ideálem krásy. [9]

Křehké, průsvitné sukně při pohybu vytvářejí kolem tanečnice jakýsi závoj měkkého světla, vánek. Tento působivý zjev již nesčetněkrát inspiroval také civilní módu a svá tajná přání si pak pod zástěrkou módních trendů mohou plnit nejen malé holčičky, ale také dospělé ženy, které jistě alespoň na chvíli zatouží přivlastnit si tu kouzelnou éteričnost a nepolapitelnost baletky.



Obr. 9

Důležitá součást kostýmu pro ty, jež užívají tělo jako nástroj svého umění – tanečníky, ale také mimy, je trikot. Ten má za úkol navozovat pocit nahého lidského těla. Jeho hlavním úlohou je však ve skutečnosti zakrývat veškeré přirozené nedokonalosti lidského těla a vytvořit z něj dokonalou, jednolitou sochu.

Trikot je tanečnickova druhá kůže, skrývá každou nedokonalost, chloupky, jizvy, znamínka, skrývá identitu, přirozenost. Vytváří z tanečníka sochu, dokonalou figuru bez poskvrnky, vymazává odchylky, identitu, aby zdůraznil každý sval, každou křivku dokonalého lidského těla, ve své podstatě jej deformuje a idealizuje. S trikotem se tanečník obléká do jiné identity, obléká se do role, vzdává se lidských předsudků.

Špičky, křehké tutu a trikot tvoří základ baletního kostýmu, od kterého se odvíjí různé niance a varianty, které navozují, vykreslují atmosféru, umocňují náladu, situaci dle inscenace. Mění tanečníka v nadpřirozenou bytost, odívají jej do atmosféry, se kterou splyne v jediný vjem, který komplexně vnímáme.

Kostým může sloužit také jako nástroj, dokresluje pohyby tanečníka, dotahuje jeho linie, vytváří křivky, modeluje objemy, upozorňuje na kroky, dodává ladnost, komunikuje s tanečníkem, vytváří dialog, vyzívá tanečníka na souboj. Deformuje siluetu v amorfní, stále se měnící, abstraktní stín mihotající se neklidně na scéně.



Obr. 10

Avšak v dějinách se objevují také tanečníci, kteří proti klasickému baletnímu kostýmu brojí, vzývají revoluci.



Jednou z nejvýznamnějších reformátorek nejen baletního kostýmu, ale také tance samotného byla Isadora Duncan.

„ A tu vystoupila tanečnice, která odvrhla baletní tutu, maillot, chaussons a oblékla se v podkasanou řeckou tuniku, aby hlásala s věšteckým přízvukem proroků v novém i starém světě křížáckou výpravu proti klasickému baletu ve jménu návratu k přírodě.“ [7]

Její kostýmy jsou inspirované antickým Řeckem, tančí bosa, téměř nahá. Šokuje společnost, která ji však zároveň zbožňuje.

„V poměru, jak mizí pohlavní myšlenka v umělecké horečce a díky vůli úplně se zasvětit krásě a pravdě výrazové, v poměru, jak naše těla se nechávají pronikat citem, cítíme, že bychom spáchali hřích proti duchu, kdybychom nerespektovali nahoty těla.“ (Jacques-Dalcroze)

Tito vizionáři předběhli svou dobu téměř o sto let, nahota na jevišti se stala přístupnou až na počátku 20. století. Je však vnímána jinak než v reálném životě, nahé tělo se stává prostředkem pro vyjádření myšlenky. V dnešní době, ve které nevládnout žádné módní diktáty a která je typická svou uvolněností bychom jen stěží popisovali kostýmy tanečníků. Tato škála sahá od klasického scénického kostýmu, přes civilní oděv, až po naprosté odložení kostýmu, které v dnešní době už dávno není ničím šokujícím. [5]

### 1.3 Špičky, nástroj umění



Obr. 11



Obr. 12

Tanečnice klasického baletu si bez svých špiček nedokáže tanec představit, její boty jsou zároveň nástrojem jejího umění. Tanečnice jsou pevně zakotveny v atlasových stěvíčcích, které jsou bolestnou, avšak přesto podpůrnou schránkou pro jejich zdeformovaná chodidla. V symbolice těla znamenají chodidla duši. Balerína skrývá svou vlastní duši před divákem. Skrývá ji do toho

nejtemnějšího vězení a nabízí diváku jinou duši, tu, kterou zdědila spolu se svou rolí, duši, kterou si tanečnice předávají již po staletí. Baletní špička odpoutává tělo od země, od reality, dovádí k dokonalosti obraz nad přirozenosti, umělé krásy, aristokracie.

Na tento kult vyhraněné krásy musí nutně reagovat protichůdná estetika a s tou přichází mimo jiné Isadora Duncan. Její tanec bosých nohou symbolizuje odhalení vlastní individuality, živočišnou vášeň, osvobození a propojení těla se zemí. Počátek vyvedení těla ze zakletí stavu němoty. Nohy dostaly svobodu, cit a tím také dar řeči.

Bosý tanec je dodnes velmi rozšířený a oblíbený, nikoho již nešokuje, boj je dobojován. Tak proč v této chvíli pochopení a svobody se mnoho tanečníků navrácí k baletním špičkám, či sportovní obuvi? Proč se dobrovolně nechávají svazovat? Možná je to právě tím, že bosý tanečník = nahý tanečník. Ten, jenž předkládá veřejnosti k hostině své nitro... a toho se právě znovu začínáme bát. [5]



Obr. 13

#### 1.4 Anna Pavlova

Jedna z největších baletních ikon, která působila na přelomu 19. a 20. století a jež oslnila veřejnost svou nezapomenutelnou rolí Umírající labuť a do historie se zapsala jako první balerína, která podnikla velké taneční tour po celém světě.

Malá Anna byla dcerou pradleny a už jako dítě byla velmi cílevědomá a panovačná, po své první návštěvě baletu se rozhodla, že se musí stát také tou krásnou tanečnicí v bílých

šatečkách. Již v osmi letech udolala svou matku k tomu, aby ji přihlásila na císařskou taneční akademii.

Zde však tuto drobnou, slabou Annu nepřijali.

Její odhodlání však bylo tak silné, že v deseti letech přece jen nastoupila na tuto renomovanou školu. Avšak Anna byla docela slabé dítě se špatně klenutými chodidly a slabými kotníky, studium baletu bylo pro ni velmi obtížné a namáhavé, avšak její odhodlání ji vedlo ke zlepšování její techniky a také ji přivedlo k těm nejlepším baletním mistrům, u kterých brala speciální hodiny. Ač ji její spolužáci přezdívali Koště či Malý divoch, stala se z ní jedna z největších baletních legend.

Její projev byl založen na její citlivosti, poetičnosti a křehkosti, která, ač pro většinu balerín byla by fyzickou nevýhodou, stala se její předností.

Publikum bylo často překvapeno její nedokonalou technikou, kterou však nahrazovala svým zanícením a citlivým pojetím tanečních rolí. Její energie a touha byla často větší než možnosti jejího těla, které ji při enormním vytížení a výkonech často zrazovalo. Přes tyto obtíže se stala favoritkou slavného baletního mistra Petipa, který ji otevíral dveře do vysokého baletního světa, obsazoval ji do významných rolí a v roce 1906 získala titul primabaleríny a stala se miláčkem veřejnosti. Na počátcích tančila v divadle Sergeie Diaghileva, později však založila vlastní skupinu a cestovala s ní po celém světě.

Tvrdý režim ruské baletní školy učil, že nikoli boty, ale balerína sama musí udržet svou váhu na špičkách prstů. To však bylo pro Pavlovu velmi obtížné a bolestivé a proto si do špiček vkládala kus dřeva, aby podporovalo tvar a zakřivení špiček. V době její největší slávy se již špičky baletu přizpůsobily, vznikly tvrdý, vyztužený baletní střevíček, který tuto techniku podporoval. Avšak Pavlova nesnášela své fotografie, kde byly tyto špičky přiznány, a nechávala fotky předělávat, aby na nich byla zobrazena v normálních, měkkých špičkách.



Obr. 14

Na turné v Nizozemí lékaři Anně sdělili, že má pneumonii a potřebuje operaci, ta však zapříčiní, že už nebude moci tančit. Odmítla s větou: „ Pokud nebudu moci tančit, pak raději zemřu.“ Tímto se řídila celý svůj život, pokud nebudu moci tančit, pak zemřu. Tři týdny na to umírá, v nedožitých 50 -ti letech. Podle staré baletní tradice, v den její smrti, se konalo představení jako obvykle, jen místo, kde měla tančit ona, zůstalo prázdné. [11]

## 1.5 Černá labuť

**Black swan/ Černá labuť (2010) - Režie: Darren Aronofsky**



*Obr. 15*

Balet vždy inspiroval umělce různých žánrů, ať už se jednalo o malíře, sochaře či fotografy. V minulosti také vzniklo mnoho filmů, které se zabývají baletní tematikou. Také v tomto roce se filmoví tvůrci zaměřili na toto téma a vznikl film, který je nepochybně jedním z nejlepších děl filmového plátna za poslední léta.

Film od režiséra Darrena Aronofskyho ilustruje svět baletu, kde nestačí, když je člověk dobrý, zvítězí jen ten nejlepší, jen ten si zaslouží příležitost stát se obdivovaným, oslavovaným, sny dobrých se rozplynout v šedé mase snů ostatních. Příběh o vzestupu něžné baletky Niny a o její přeměně, způsobené obtížnou rolí. Nina si plní svůj velký sen, získala roli Labutí královny v baletním představení Labutí jezero. Zasněná, naivní baletka je dokonalou představitelkou pro ztvárnění role Bílé labutě Odetty. Musí obstát však také v roli Černé labutě, ta se Nině, toužící po ctnostné dokonalosti přičí. Touhou obstát je

zapříčiněna přeměna zasněné, naivní dívky. Nina se stává někým, kým nikdy být nechtěla, pravým opakem sama sebe, rozdvojenou osobností. Touha po ztotožnění se s rolí ji deformuje, Nina se mění v Černou labuť, nerozeznává již realitu od pokřiveného obrazu, který ji vnucuje její mysl. Jediná cesta, jak dokonale zvládnout své rozdílné role, je pro ni, skutečně tyto osudy prožít.

Příběh přibližuje prostředí, kde primabaleríny platí za své minuty slávy. Ve své osamělosti musí čelit šízravé závisti ostatních tanečnic, které přejí první baleríně jen to nejhorší, v naději, že snad někdy nastoupí na její místo. Primabalerína se uzavírá do svého světa, světa za clonou, nesmí být přístupna těmto vlivů, jediný její úkol je – stát se legendou.



Obr. 16

## 2 BALET 20. STOLETÍ

### 2.1 Nová estetika

Klasický balet si prošel významným rozvojem, který zapříčinil rozvětvení klasiky do různých variant a poloh, které pak začaly žít život samy o sobě.

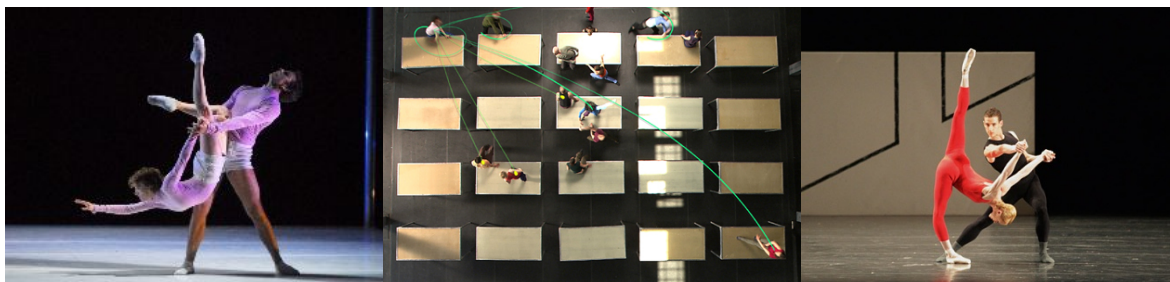
Od uvolnění pravidel klasického baletu, kdy se technika zčásti zachovává, taneční jazyk je často kombinovaný s technikami jiných tanců. Přes experimentální, téměř až vědecké pojetí Williama Forsytha. Až po upuštění od elegance klasického baletu, kdy se pohyby důstojné mění na pohyby téměř zvířecí.

Tuto vícerost musíme připustit. To, že klasický balet má silnou kulturní hodnotu, neznamená, že jej musí každý uznávat jako nejvyšší taneční inteligenci.

Musíme tedy připustit existenci různých věcí vedle sebe v určité době, musíme tolerovat různé pohledy, estetiky. Tak vedle sebe mohou existovat snová realita baleríny spolu s tvrdou realitou Piny Bausch či experimentálním tancem Williama Forsytha. Každý hledá individuální svobodu a projev.

Pojetí, které jsem si z této široké škály vybrala já, je to, které spojuje tradiční, k dokonalosti dovedenou špičkovou techniku s modernitou a tímto balet opět získává na životě, na aktuálnosti. Tato metoda vybrala z klasiky jen to nejlepší, nejkvalitnější a do toho zrcadlí obraz dnešního světa. Nemění se „pouze“ choreografie, ale také její interpreti.

Baletní umění si prošlo ve dvacátém století velkým vývojem, který měl na svědomí komplexní revoluce v tanci. Žádné jiné umění neprošlo ve dvacátém století tak prudkým vývojem jako právě taneční. A přeci tato rozvoj nekončí, možnosti a hranice tanečního umění se stále posouvají a nikdo netuší, jakým směrem se bude dále ubírat, jak nás opět překvapí. Experimenty a neustálé objevování možností lidského těla vede až k naprostému odevzdání, tranzu. S touto změnou přichází revoluce také do klasického tance, jedním z největších experimentátorů v této oblasti je William Forsythe.



Obr. 17,18, 19

Ten nerezignoval na jazyk klasického baletu, včetně toho, že stále používá špičkovou techniku. Práce choreografa Forsytha se vyznačuje matematickým myšlením, přesností konceptu, přesností prostorové a choreografické kresby i tanečního detailu. Zde myšlenka dávno předčila dekorativnost, jak tomu mohlo být v počátcích baletu. Hluboký, často složitý koncept dává divákovi nečekané impulzy, se kterými se musí vyrovnat a až poté může přistoupit na Forsythovu hru a ti, kteří rozluštlí správně tento vyjadřovací kód tance, si jej zamilují. Tato odnož moderního baletu je oprostěna od afektovanosti, divadelnosti. Balet se vybrousil v čistou technickou formu, která se často zaměřuje na aktuální problémy a témata. Na rozdíl od klasické produkce, která získala status uměleckého dědictví, které je jistě vyznamenáním a prvotním cílem mnohých tanečnicků. Někteří po jisté době emigrují k moderně, jiní se stanou nositeli tohoto cenného dědictví dalším generacím. [5]

## 2.2 Pochroumaný narcismus

Z éterické baletky se stal atlet s dokonalým, vyrýsovaným tělem. Není se čemu divit, vždyť nároky na baletní techniku se stále neúměrně zvyšují a výkony, které dnešní tanečníci podávají, jsou srovnatelné s vrcholnými sportovci. Tanečníci po každém výkonu podstupují masáže, které vypadají spíš jako náprava těla do původního stavu. Mnoho z nich má již v mladém věku tak poničené zdraví, že po 30tém roku jsou nuceny ukončit svou kariéru.

Proporce baleríny se od počátků baletu tedy výrazně změnila. Od prvních balerín ruských a italských se statnými postavami, přes módu křehkých bytostí nastolenou érou Anny Pavlovovy až po dnešní vyrýsované, dokonalé atletky.

Upjaté, uniformní účesy tanečnic se uvolňují ze svého zajetí, dostávají dar řeči a tanečnice tím získává odepíranou individualitu. Vlasy získávají zcela novou úlohu, nově se stávají součástí tanečnice, tančí spolu s ní. Rozpuštěné kadeře již nejsou považovány za něco nemístného, neupraveného, podtrhují duševní výraz tanečnice. Dlouhé, vlající vlasy



Obr. 20



Obr. 21

prodlužují její pohyb. Spolu s jejími vlasy vlaje její tělo, její šat, její duše zmítaná tancem, emocemi či osudem mez možností odpočinku.

Nový, moderní tanec je rána ženskému narcismu. Tanečnice odmítají povinnost líbit se. Ta pro ně byla v minulém století něčím samozřejmým, něčím, čemu se především v klasickém baletu nedalo vyhnout. Naškrobené baletky, milované loutky prudérní společnosti.

Ve 20. století ženy postupně procitají, odkládají dokonalé škrabošky a hledají vlastní cestu v individuální výpovědi. Podnětem těchto povětšinou sólových děl bylo něco mnohem hlubšího, závažnějšího než doposud. Něco, co odsunulo ženský narcismus na druhou kolej.

Tyto výpovědi odkrývají nejtemnější lidské nitro, které lze vyjádřit pouze tancem – temné, až ďábelské. Jiný druh umění nedokáže být tak pravdivý. Pro důvěryhodnost vyjádření niterných pocitů se musel přizpůsobit také vyjadřovací jazyk tance. Jeho slovník se rozšířil o mnoho nových kroků a pojmů, s každým tímto krokem byla veřejnost znovu a znovu zaskočena, někdy uhranuta, jindy znechucena.

Jedním z těchto, bylo také přiznání fyzické námahy a s ní spojeného potu, který byl samozřejmě v předešlých stoletích nepřijatelný pro aristokratický balet. Nepřipouštěl se fakt, že balet je velmi fyzicky náročnou „disciplínou“, tanečníci byli prezentováni jako nadlidské postavy, které se při těchto udivujících výkonech dokonce ani nezadýchají. Avšak to, co bylo skryto v klasickém baletu, prosakuje v moderním pojetí. To pracuje s těmito „nízkými“ projevy lidského těla jako s prostředkem vyjádření konceptu.

Na počátku antinarcistního přístupu k ztvárnění taneční role stál Tanec čarodějnice, ztvárněný legendární Mary



Obr. 22



Wigmanovou. I po desítkách let neztratilo toto krátké dílo, zaznamenané na černobílý film, na své mrazící atmosféře. Dnešní divák si staré filmové záznamy spojuje spíše s groteskními, naivními ženuškami s koulejšíma očima. Avšak zmíněný obraz je hrůzostrašný, působí téměř hororově, Mary Wigmanová v této inscenaci ztvárnila něco nelidského. Tanečnice zcela odložila snahu být krásná, nasadila si ošklivou, děsivou, mongoloidní masku, její pohyby byly více zaklínáním než tancem. Ten se odehrával vsedě v jakési lotosové pozici, naznačující budoucí minimalistické postupy.

Hexentanzt Mary Wigmanové se stal manifestem nové estetiky, ta se však v 21. století mění každým dnem a zásluhu na tom má celá řada významných umělců.



Obr. 23

Jednou z nejvýznamnějších je choreografka Pina Bausch. Její taneční choreografie udivují nejedním „krokem“, každá její inscenace přináší něco nečekaného, co diváka jednoznačně rozruší. A přestože se nevěnuje klasickému baletu, ale moderními tanci, rozhodla jsem se o ní zmínit, jelikož ji považuji za velmi výraznou osobnost v tanečním světě, která svou kreativitou ovlivňuje další generace tanečníků různých

žánrů. Její choreografie nás překvapují svým kreativním přístupem, který je však naplněn trudným existencialismem, který je pro němce tolik typický. Její inscenace jsou plné sžiravých emocí, které lomcují s tanečnicí v ukrutném rytmu, vláčejí je za vlasy, máchají je v loužích vody. V inscenaci Café Müller muž vezme lhostejně ženu do náruče, aby jí vzápětí ještě lhostejněji a surově odhodil na zem. Šokující, pro klasický tanec doposud nemyslitelné. Baletky se vznešeně vznášejí výš a výš, obdivovány, avšak jak se mění doba,



Obr. 24



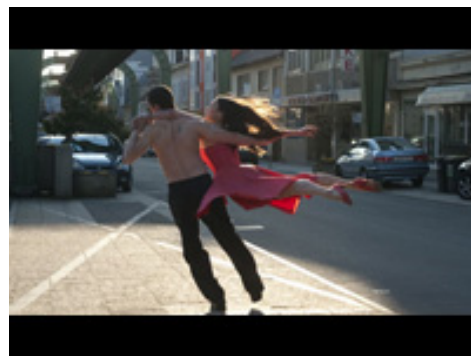
Obr. 25

mění se i prostředky.

Tento motiv byl od té doby nesčetněkrát napodobován, stal se novým krokem současného tance. Objevuje se také v baletu, který, ač neustále směřuje k výšinám, odráží situaci moderního člověka a s tím spojený pád, pád společnosti, pád individua, pád do hlubin, pád do beznaděje... [5]

### 2.3 A tanec se stal slovem.

Tanečníci opouštějí divadelní pódia a nacházejí si nová, neobvyklá působiště, kde tančí svůj Tanec života a čekají na svého diváka, překvapují jej, komunikují s ním. Touto formou, která se v některých případech blíží až performance, přibližují tanečníci balet divákům, kteří by na klasické představení baletu třeba nikdy nezavítali.



Obr. 26

Rozšiřují spektrum zájemců o toto umění a to nejen o diváky, ale také tímto ztraktivňují klasický tanec pro mladou generaci. Tanec se přesouvá do zcela netypických prostředí, do rušných ulic velkoměst, do opuštěných továrních objektů, či do krásné přírody a zde oslovuje, komunikuje. Vždyť tanec je snad nejjednodušší mezinárodní komunikační prostředek, pomáhá nám překonat jazykové i kulturní bariéry, spojuje nás. Leckdy dokáže vyjádřit mnohem víc než slova, stává se vhodnějším vyjadřovacím prostředkem než jazyk.

Nástrojem tance je tělo a to samo o sobě vyzařuje energie a signály, které nejsme schopni zcela definovat, či pojmenovat, avšak cítíme jejich naléhavost. [5] Ztvárnění tance pak může tyto energie podpořit a rozvinout je v „řeč“, nebo naopak utlumit, umlčet. Koncem 19. století klasický balet tyto energie krotil ve prospěch dekorativnosti. Experimenty, konkrétně v baletním umění, nebyly přístupny, tolerovány.



Obr. 27

Balet měl přísná pravidla, která se odrážela také ve vyjadřovacím jazyce



*Obr. 28*

tanečníků, byly jisté osvědčené, „předepsané“ vzory emocí, projevů, které nebyly individuálním vyjádřením, pochopením role tanečníka, ale učily se, „dědily“ po celá léta. Každá změna v tomto jazyce, každý nový krok znamenal ve své době revoltu, která nebyla snadno přijímána. Moderní tanec 20. století se rodí pozvolna, s každou malou revolucí narůstá jeho síla.

Dřív byl tanec vnímán často jako plýtká, estetická záležitost, a to především v době Isadory Duncan. Na tanečnický ani nebyl kladen požadavek, aby jejich taneční vyjádření neslo nějaké hlubší poselství. Mnoho z nich tomuto demoralizujícímu tlaku snadno podlehlo, avšak našli se i tací, kteří hledali v tanečním umění mnohem více, hledali a nacházeli a nebáli se o to podělit se světem, ten však v žádném okamžiku nebyl připraven na rozšíření nových tanečních obzorů. Jak už to tak bývá v každém uměleckém odvětví, ti největší umělci nebyli svou dobou pochopeni, avšak přinesli něco, co ovlivnilo budoucí generace.

Ve 20. století se snaží balet vymanit z této povrchní škatulky. Diváci jsou stále častěji šokováni novým přístupem choreografů či interpretů, kteří přicházejí s něčím mnohem hlubším, než je estetická gymnastika beze smyslu. Představují choreografie, ve kterých se odehrávají skutečné životy, osudy přímo před očima diváků. Představení nesoucí poselství, reakce na aktuální dění ve světě, takové, které se vás tak hluboce dotkne, že odcházíte poznamenaní, obohaceni, zkroušeni, zamyšleni.

Mezníkovou choreografií byl Zelený stůl z roku 1932 od Kurta Joosse zobrazující karikatury politiků dohadujících se o osudu světa.

Další silnou osobností, která se vyjadřuje ke stavu světa je choreografka a tanečnice Pina Bausch, spolu se svým Tanztheatrem. Nervózně nás rozechvívá svými inscenacemi s nepadnouchými šaty, krkolomnými podpatky, často velmi kousavou atmosférou. Tím vším nás zasvěcuje do světa plného klišé, společenských zlovyků a nepochopení. Její choreografie v nás zanechá hlubokou ránu, sledujeme představení, kdy ztrácíme ponětí o tom, co je tanec a co realita, tanečníci jako by žili své životy na pódiu. Jakoby pro ně

mimo tento svět nic neexistovalo, jen prázdnota. Sledujeme obrazy, životy z jiných světů, ze světa pódia, jehož hranice nelze překročit, tito lidé nejsou lidmi jako my, místo bytí tančí..., tančí bytí, tančí chůzi, tančí lásku, tančí bolest, tančí smrt a tančí život.

Tanec na počátku třetího tisíciletí do společenského dialogu teprve vstupuje a poskytuje umělcům novou, širokou škálu možností a inspirací. [5]

## 2.4 La la la Human steps

La La La Human steps přichází s novým, moderním pojetím baletu, které by se dala nazvat spíše dekonstrukcí romantického baletu.

Tato taneční skupina kombinuje energický, punkový výraz, rychlost a dokonalou techniku baletních špiček. Ve „vysokorychlostních“ choreografiích sledujeme propojení tradice s modernitou v přímém přenosu. [13]



*Obr. 29*

Zakladatelem a tvůrcem všech choreografií je kanadský choreograf Édouard Lock. Od svého vzniku v roce 1980 si La La La Human Steps vydobyli pověst souboru, jehož představení jsou založena na divokém, explozivním tanci, který překračuje fyzické hranice, který se pohybuje na hraně extrémního rizika a zároveň virtuozity. Édouard Lock a La La La Human Steps svým novátorským pojetím posouvají hranice toho, jak je možné chápat moderní tanec. [14]



*Obr. 30*



*Obr. 31*



*Obr. 32*

La la la Human Steps by však nikdy nebyla tím, čím je, kdyby Lock jednoho dne nepotkal svou múzu – Louis Lecavalier, která silně ovlivnila vývoj jeho skupiny.

Její platinové dredy, fyzická síla a její pověstný skok, připomínající horizontální piruetu, tento její image se stal znakem, symbolem celé skupiny. Byla dokonalým ztělesněním Lockovy bouřlivé, technicky i fyzicky náročné, hermafroditní estetiky, kterou můžeme obdivovat v ranných dílech Human Sex (1985) nebo Infante, c'est destroy (1991). [12]

Louis zcela mění estetiku ženy – tanečnice. V klasickém baletu byla vždy žena středem pozornosti, zbožňovaná, velebena, uctivě podpírána okouzleným mužem. Teď je žena manipulována mužem, testována jako stroj, zmítána rychlostí a požadavky. Louise dokonce dementuje úlohu muže v baletu. Působí jako android, její fyzická síla jí umožňuje neuvěřitelná výkony, zastání mužské role, je rovnocenným partnerem muži. Při pohledu na téměř bojující dvojici tanečníků v inscenaci Human Sex se člověk, při nejmenším, pozastaví. Jedním z důvodů může být samotný tanec, který je založen na velmi překvapivé a nestandardní choreografii, ale dalším, možná pádnějším jsou samotní interpreti.

Jeden z dua je bezpochyby mladý muž, avšak druhý tanečník? Zářící platinové dredy, hrubé rysy, silné paže, obnažená ňadra, křehká baletní sukně dokreslená až překvapivou fyzickou vitalitou a silou. Právě jste byli uhranuti Louise Lecavalier, tanečnicí, která jen stěží může být považována za obyčejného pozemšťana.

Samozřejmě je mnoho dalších, kteří takto učinili, každý však jiným způsobem obohatil, či



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35

pokřivil toto křehké dědictví. Pro mne je však právě tato skupina v čele s Louise Lecavalier velmi zásadní.

[...]vzdorná, punk-rocková vitalita křížená s překvapujícími až velmi riskantními pohybovými kreacemi [...] *Max Wyman, Vancouver, The Province*

[...] Neuvěřitelně akrobatický tanec, plný riskantních skoků (...) Rytmičtý puls a divoká intenzita tanečníků, kteří při tanci zpívají, dávají dílu nádech surrealistické punk-rockové podívané.“ *Renate Strauss, Seattle, the Seattle Times*

Skupina se neustále vyvíjí, posouvá a rozšiřuje hranice tance, důkazem může být také



choreografie Amelie, která byla dokonce zfilmována roku 2002. Zde již můžeme sledovat zcela rozdílné principy od prvotních choreografií. Ledově chladní, téměř robotičtí tanečníci svým high-tech tancem vzbuzují myšlenku na automaty, či androidy. Tanečnice je proměněna v manekýnu. V tomto filmu Lock vytváří složitou choreografii nejen pro tanečníky, ale také pro

Obr. 36

kameru. Ta mění úhly pohledu a tím vytváří spolu s jemným smyslným osvětlením a minimalistickým prostředím velké dřevěné krabice se zaoblenými rohy, ze které jako by nebylo úniku, znepokojivou, avšak dojemnou atmosféru. V tomto jednoduchém prostředí se odehrává příběh manekýny, loutky, která je jakoby testována mužem, loutkovodíčem, který ji vede, podpírá, ohýbá, zkoumá a testuje její pohybové a technické možnosti.

Sledujeme detailní studii fyzická. Velká rychlost a ostrost pohybů ženy je až nelidská, žena je zde dokonalá, krásná, avšak uvnitř prázdná loutka. „Vedení“ se chvílemi mění v jakýsi zápas milenců, žena se mužově manipulaci snaží bránit, v ostrých zásecích po rychlých

sekvencích pohybu sledujeme projev citu. Jakoby loutka čekala, až bude dostatečně otestována, dostatečně dobrá pro povšimnutí, lásku loutkovodiče. I am waiting for... Jemné měkké osvětlení maluje dlouhé tančící stíny, které se prolínají, bojují. [14]

Vypadá to, jako by Lock po tanečnici žádal, aby se co nejvíc podobala animované postavě počítačové choreografie. Končetiny sekající prostor, těla točící se ve svých osách s oslnivou rychlostí a přesností, docela popírají existenci žijícího, dýchajícího lidského jádra. Děsivý, neustálý pohyb, který vypadá, jako kdyby neměl nikdy konce a blížil se ke zkáze. [10]

Skupina La la la Human steps a její přístup k baletu a jeho estetice se stala jedním z nejdůležitějších momentů, které mě ovlivnily, při průzkumu tohoto tématu a samotné následující tvorbě závěrečné práce. Poskytla mi zcela nový pohled na téma a ovlivnila můj názor na moderní formu baletu, který až doposud směřoval nezvratně k tradičnímu pojetí.

## **PRAKTICKÁ ČÁST**





„Tvé tělo je hlas, který zpívá beze slov, je nástroj, který hraje hudbu tvé duše.“

*(Katisha)*



Obr. 37

### 3 HRACÍ SKŘÍŇKA

V této Hrací skříňce jsou uvězněny mé křehké baleríny...a spolu s nimi mé sny a touhy. Tajná dětská přání, která mne nenaplněná provázejí po celý život. Sen tančit. Nepopsatelná touha, šířána prostým faktem, že člověk prostě dostatečně brzy nenalezne odvahu a odhodlání začít, a pak živá touha ustupuje v matný sen. Tyto představy jsou však často velmi zkreslené, naivní a možná také barvitější než je skutečnost. Tak i můj pohled na balet a vůbec tanec předpokládám, bude značně zidealizovaný, pokřivený mou touhou, aby něco bylo přesně tak, jak to může být jen ve snech.

Touha poodhalit tajemství hrací skříňky, zachytit éterickou transparentnost baletky a zvláštní náladu jejího světa. To mě hnalo ke zkoumání baletního prostředí a lidí, kteří zasvětili život šíření tohoto krásného umění. Neodvážuji se tvrdit, že jsem již zcela pronikla a pochopila baletní ovzduší, přesto jsem se rozhodla vytvořit kolekci inspirovanou tímto tématem. Svou práci jsem založila na myšlence vytvoření nové, mladé estetiky, plné důvtipu a mladistvé energie. Kolekci jsem tedy věnovala mladým lidem, náctiletým. A to z důvodu toho, že kostýmy a oděvy jim, jako představitelům tohoto klasického umění, určené, zcela nevyhovují. K tomuto závěru jsem došla mimo jiné po průzkumu mezi mladými tanečnickými na Taneční konzervatoři v Brně. Do jejich názorů můžete nahlédnout v příložených kolážích, tvořených úryvky z dotazníků.

Kostýmy vytvořené pro klasická baletní představení uniformují tanečnický, uměle potlačují jejich jedinečný charakter, aby vytvořili určitý stanovený, neměnný charakter postavy. Klasický oděv určený pro vystupování, pro přednes mladých duší je velmi konzervativní, jako by se zastavil v čase. Někteří jsou s ním velmi nespokojeni, jiní jsou s ním smířeni jako s něčím, co zkrátka k baletu a jeho tradici patří.

Rozhodla jsem se vytvořit kolekci, která by naopak odrážela fantazii, energii a někdy také drzost mládí. Vždyť tanečníci baletu jsou na svém vrcholu ve věku velmi mladém. Jejich duše oplývají sny, bolestnými touhami, nezkrotnými energiemi.

Má základní myšlenka při tvorbě kolekce byla – vytěžit z krásy tanečního oděvu to nejhodnotnější, nesmrtelné a vtisknout tomu novou estetiku.

Tato kolekce se nedá označit za nositelnou, je to hra, hra s myšlenkou, která jednoho dne snad dostane podobu nositelnou a v praxi použitelnou.

Materiály kolekce jsou poměrně typické pro oděvy určené tanečnickům baletu, jedná se o organzu, tyl či úplety. Barevnost kolekce čerpá z klasické barvy baletu a to bílé, je však doplněna o svěží neonovou zeleň a temně modrou barvu, která dodává kolekci barevnou harmonii. Součástí kolekce jsou také originální šperky z plexiskla, jejichž tvůrkyní je Anna Štěpánková.

Touto kolekcí vzdávám poctu všem odvážným, kteří proměnili svůj sen ve skutečnost, přes veškeré útrapy vytrvali, stali se mistry svého umění a šíří jej po celém světě.



*Obr. 38*

### 3.1 Tanečníci s ideály aneb čím je balet pro novou generaci

blých průsvitných smek. velmi nepohodlné pro přítěnou úzkost a drahodimů přise.  
 vyhovuje, nebo SPYŠ líbí se mi jeho  
 bohatost a zdoisnost, Ale musím si, že by  
 se s býletem na domu a moderní možnosti moh  
 Poznamenit a USTOUPIT od konzervativní Podobný,  
 K více Průzřevší, Mleličí a lepe Udržovatelke.  
 Tanec miluji od mlá. Vyševol role - mimi, jde jen a ten post  
 moji tancovat na jisti.

K tanci mě dovedla moje maminka, později mě inspirovali taneční  
 moji.  
 Tanec je pro mě způsob jak vyjádřit své emoce a pozity, tak-  
 způsob jak se odvrátit od úlehho světa.  
 mím cílem je to, aby mě tanec provázel celým mým životem.

2.) Jaké emoce v tobě tanec vzbuzuje?

jde o to jakoz roli tanečím, někdy mě nabíjí energi-  
 a cítím se odvostěná od starosti,  
 jindy se mě vzbuzuje námutet a přemýšlím o problémech.  
 vypravuje mi to suppočím jak se, jaké potudková bypoch,  
 mím byla na hrom nemimila

nemám vzor, chci být nejlepší

1.) Co u . . .

...ec znamená a jaký je tvůj cíl (vysněná role)?

ktanci mě přivedlo to, že mě ve škole bavil tělocukta  
 následně taneční knouzek a latinsko-americké tance.  
 Znamená pro mě něco nedosažitelného. Znamená pro mě  
 ponížení i sebe realizaci.

ktanci se zpočátku nejtě ucelu angažová ml rokem, protože jsem tomu  
 měla propadát sama. Tanec je pro mě dalším světovým a tímto k tomu  
 nemimovaným jazykem Vyševol roli. takto nemimam, ale taneční mím  
 kím, ať ovlivní a temperamentní role. Da se říct spíše by kelpom, ne leadm.

1.) Co ůemoce v tobě tanec pro v tebe tanec znamená a jaký je tvůj cíl (vysněná role)?

Tanec pro mě znamená příliš mnoho, mímě se mímě a krdmí na dnu,  
 křím chybky, a tanci mě vede k tomu, kádmí kamačochi, mímě am  
 hrdie. Sama jsem si mímě jakou svou jektím.  
 Vyševol roli snad říek malých kamačochi a krdmí si čím.

3.) Co ti vyhovuje na scénickém kostýmu a co bys změnila?

vyhovuje mi, když cítím svůj život jako stojí druhou křím.  
 změnila bych vše, co omezuje pohyb.

Nemám žádný wor. Obdivuji ale některé šance, že u balady stále  
důležitější, protože v ČR, kde jsou velké plady. Asi je to tím, že balad  
opracoval miluji. Jinak je to velká práce.

Dobry šance: Zahharova, Marica, Klimentova, Semienova, Susca,  
Štípa, Kodym, Kalsajov, Fouzek, Směkalová...

3.) Co ti vyhovuje na scénickém kostýmu a co bys změnila?

vyhovuje mi na něco a a se se být balada, které  
máte možnost na mysl, protože mi jsou milovní a k tomu  
přátel.

4.) V čem trénuješ a jaké oblečení ti připadá pro tanec nejpřirozenější?

vyhovuje mi před sebou, která práce v silovkách  
a balada, možná i něco jiného, možná a nějaké  
kvalitní (lepší, ten i něco jiného...)

Tanec je prakticky život, a pohyb také pro me  
znamená moc hlavně pocit že žiji. U tanci mě vedlo  
prakticky jen to že mě to od malicka bavilo.

2.) Jaké emoce v tobě tanec vzbuzuje?

vyššího role nemám, můžu svou je jen abych  
mohla tancit.

šťastí, radost, melancholie

někdy i strach a obavy

Radost. Když tancuji tak nepřemýšlím

had nicím jiným, prostě jen tancuji a myslím jen na tanec.

3.) Co ti vyhovuje na scénickém kostýmu a co bys změnila?

že může zabývat některé nedostatky, ale je to v něm jiné než  
v trikotu. Přidává mu krásu, ale ubírá na síle.

Nemimla bych nic, každý má něco jiného.

Scénický kostým mi vyhovuje, asi nic bych neměnila  
i když není vždy pohodlný, ale prostě u  
balady patří.

3.) Co ti vyhovuje na scénickém kostýmu a co bys změnila?

Rozhodně něco rychlejšího. Takže by mělo být něco rychlejšího, tak  
můžeš a materiál lepší. Často je špatně a jen se kvůli nepřijímá.

~~vyhovuje~~ VYHOVUJEMÍ JAK JE ZDROBENÝ A BAREVNÝ, TAK  
VYPADÁ ÚPLNĚ JINAK. AVŠAK VĚTŠINOU BÝVA KOSTÝM PŘÍLIŠ ÚPLNĚ  
NEBO I TAK VOLNÝ A NESEDI, NEKDY TO OVLIVNÍ I KVALITU

### 3.2 Popis modelů

#### Model č. 1

Baletní sukně jakoby vzdouvající se větrem, postrádající gravitaci. Tato zároveň vytváří křehký závoj, spadající z vyřezávané koruny z plexiskla.

Sukně má dvě varianty a to vzedmutou anebo spuštěnou, při které se odhalí skrytá, dekorovaná koruna. Při zvednutí sukně se naopak odhalí tajemství fosforových kapsiček, ve kterých si baletka ukrývá tajně cukříky.

Model je doplněn o bílé body z latexového úpletu, na bedrech zdoben prostřížením.

Materiál: sukně - hedvábná organza, kapsičky, opasek - syntetická organza, body - úplet s latexovou úpravou.



*Obr. 39*

#### Model č. 2

Variace na baletní sukni a trikot. Prostorová sukně, působící spíš jako skořepina, je zavěšena na „podvazkovém pásu“, který vychází ze členěného korzetu. Klasický střih korzetu je zde doplněn o sportovní prvek síťoviny, která vede linku celou kolekcí a propůjčuje poněkud něžným modelům sportovnější, mladistvější ráz.

Materiál: sukně – jemný tyl, korzet – PES satén, jemná síťovina.



*Obr. 40*

## Model č. 3

Téma baletní sukně zde přechází do formy volných šatů, které se stahují, aranžují v pasové linii úpletovým opaskem. Sukně je tvořena z mnoha vrstev, které hrají různými materiály, barvami i délkami. Výstřih a průramky jsou lemovány úpletem, který dodává něžnému živůtku z organzy sportovnější ráz a vytváří zajímavý kontrast.

V zadní části sukně jsou zakomponovány kapsy, které jsou prostříženy skrz vrstvy sukně až na tělo.

Transparentní šaty doplňuje úpletové body.

Materiál: šaty – hedvábná organza, syntetická organza, jemný i hrubý tyl, opasek, body – úplet.

*Obr. 41*

## Model č. 4

Krátké šaty s bohatou, vrstvenou sukní z různých materiálů. Zdobeny jsou aplikací baletních špiček, které působí jako by byly jen přehozeny přes ramena, ve chvíli odpočinku a volným svázáním aranžovaly siluetu šatů. Na živůtku se opět uplatňuje kombinace s pružnou síťovinou.

Materiál: sukně – hedvábná organza, jemný tyl, šifon, aplikace špiček – PES satén.

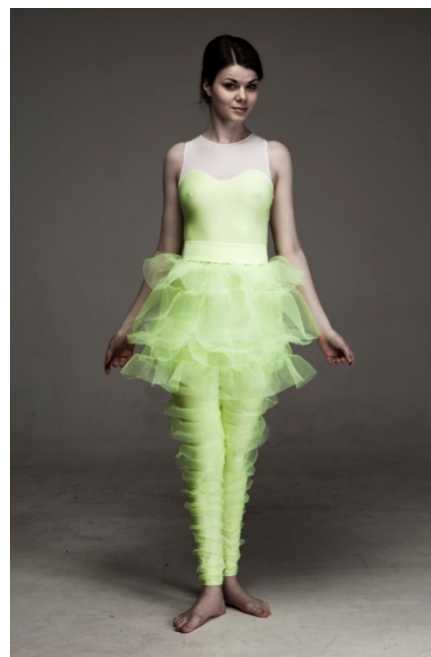
*Obr. 42*



## Model č. 5

Model vychází z dalšího základního oděvu tanečnicků a tím je trikot. Tento neonový trikot je pokryt vrstvami volánků, které pokrývají, zčásti deformují postavu. Je to reakce na předepsaný trikot, který některým tanečnickům vyhovuje ve své úspornosti. Jiní se v trikotu cítí příliš nazí a raději by ukryli své tělo do něčeho méně popisného.

Materiál: sukně, trikot - syntetická organza, síťovina, úplet.



Obr. 43

## Model č. 6

Tento trikot stojí v opozici k neonovému modelu.

Trikot slouží tanečnickovi k zakrytí nedokonalostí pleti, vytváří z něj sochu, podporuje vypracované tělo. Tento trikot zachází ještě dál, svým střihem idealizuje tělo, deformuje jeho proporce podle zažitých klišé. Svým tvaroslovím tíhne ke sportovnímu, funkčnímu prádlu.

Materiál: trikot – síťovina, úplet s latexovou úpravou.

Model je doplněn o vyřezávané brýle z modrého plexiskla. Tyto brýle jsou moderní variací na ozdobné čelenky, často užívané u scénického kostýmu.



Obr. 44

## Model č. 7

Ležerní maxi šaty z jemného tylu jsou tvořeny dlouhou, našasenou sukní a živůtkem, který má v zadním díle detail překřížení. Tyto šaty působí spíš jako transparentní skořepina, která jen naznačuje linii klasických baletních šatů. Doplněny jsou o bílé body se sportovními prvky.

### 3.3 Doplnky

Při tvorbě své kolekce jsem se spojila ve spolupráci se studentkou produktového designu Annou Štěpánkovou, která k mé kolekci vytvořila jedinečnou kolekci plastových šperků.

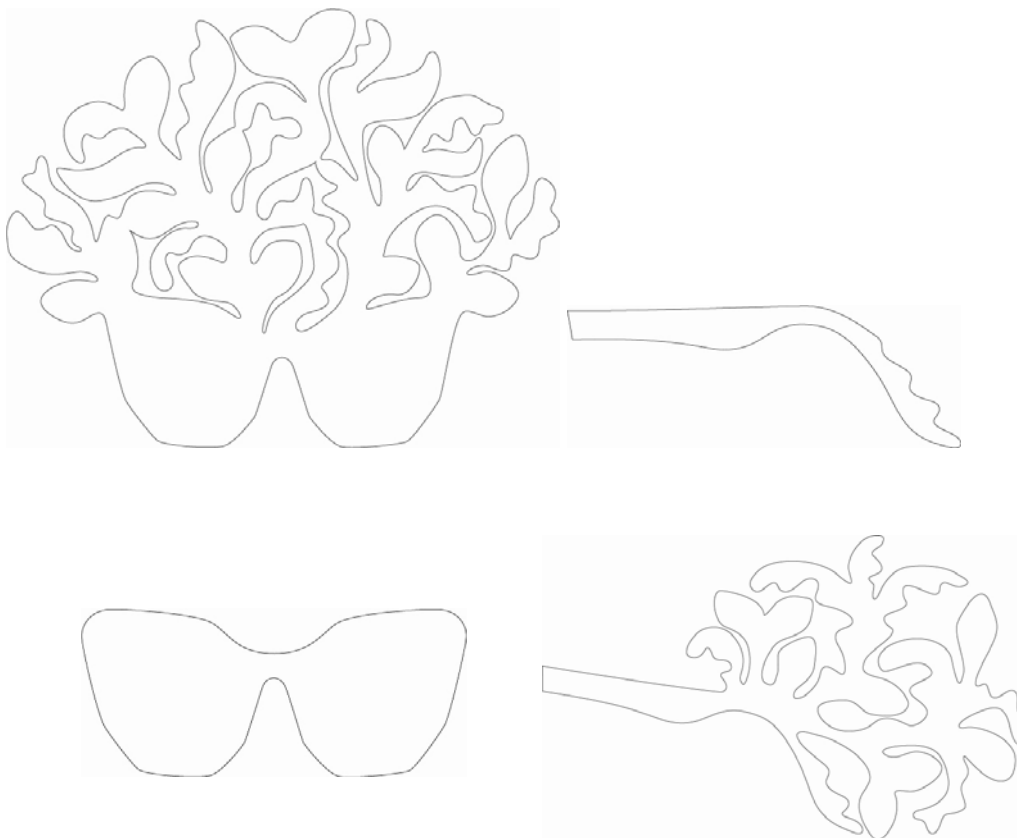
Šperky volně inspirované estetikou baletu jsou vytvořeny z plexiskla, které svou křehkostí a transparentí vkusně doplňuje modely kolekce Hrací skříňka.

Série reaguje na ozdobné čelenky, často užívané jako doplňky při klasickém, scénickém představení. Skládá se ze čtyř kusů a to koruny, dvou kusů brýlí a čelenky. Tyto jsou propojeny společným vyřezávaným, florálním motivem.

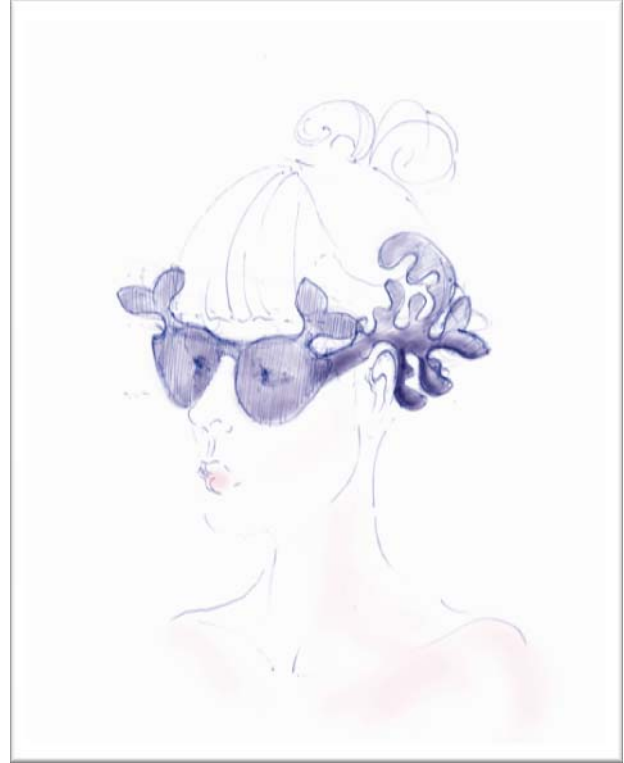
Koruna z mléčného plexiskla tvoří podporu sukně prvního modelu kolekce. Při druhé, spuštěné pozici sukně se skrytá, pouze tušená koruna odkrývá a dotváří celý model.

Brýle jsou vyrobeny z čirého, modrého plexiskla. Tvarově vycházejí z klasických čelenek a labutěnek.

Série doznívá v minimalistické úpletové čelence, zdobené florálními výřezy z plexiskla.



Obr. 45



Obr. 46, 47, 48

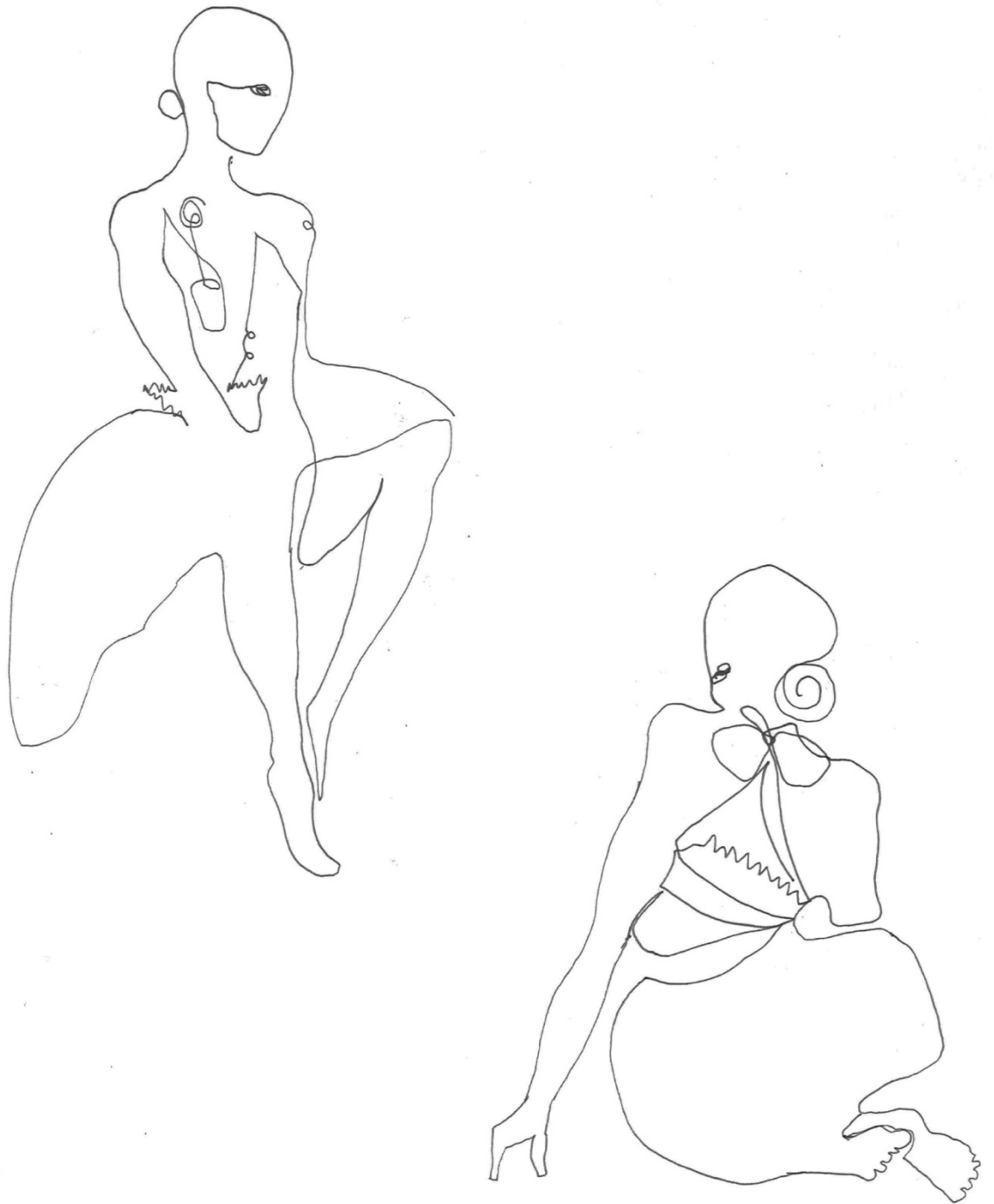
## **PROJEKTOVÁ ČÁST**



## 4 DOKUMENTACE

### 4.1 Ilustrace





Obr. 50



Obr. 51

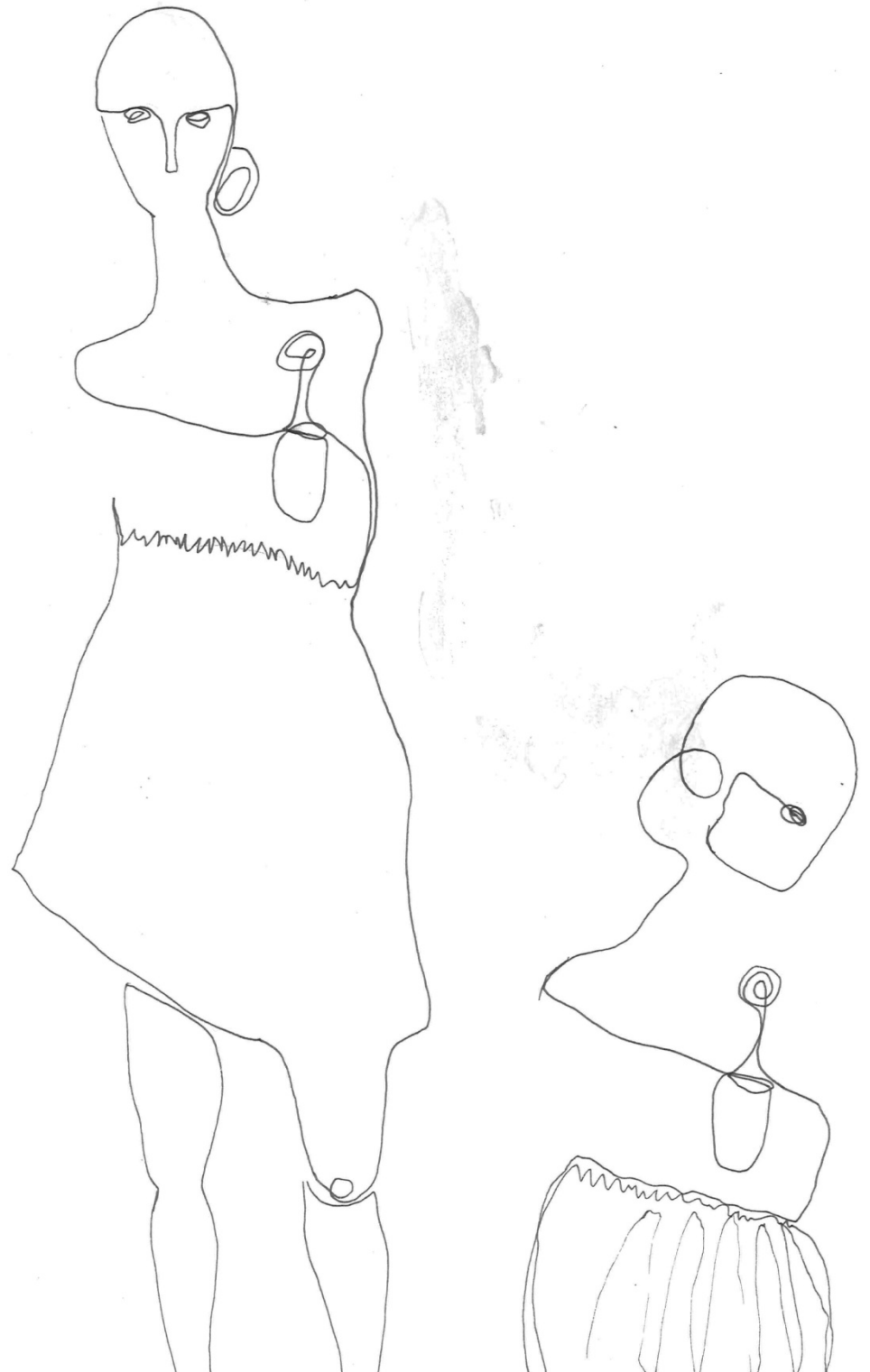




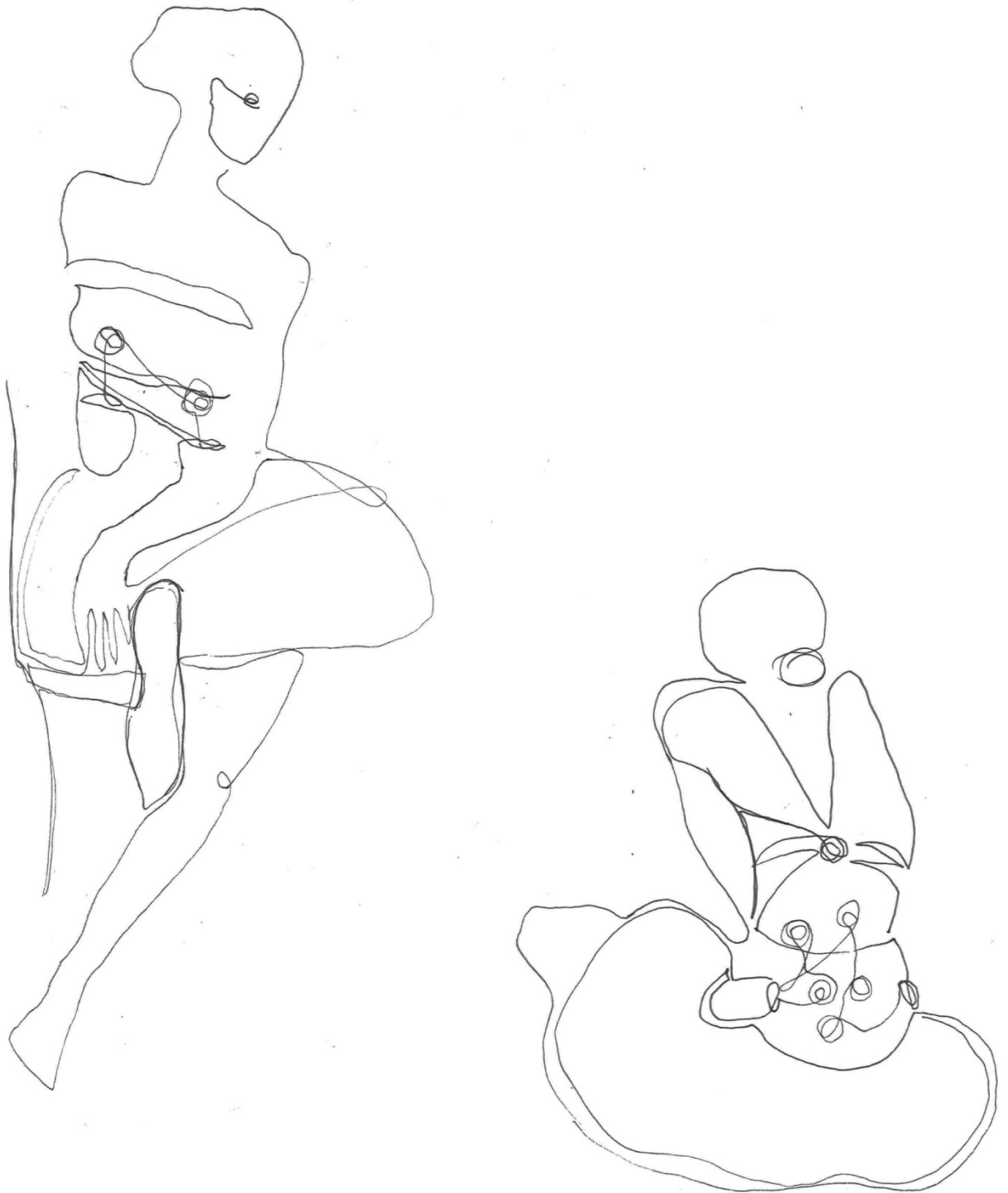
Obr. 52



Obr. 53

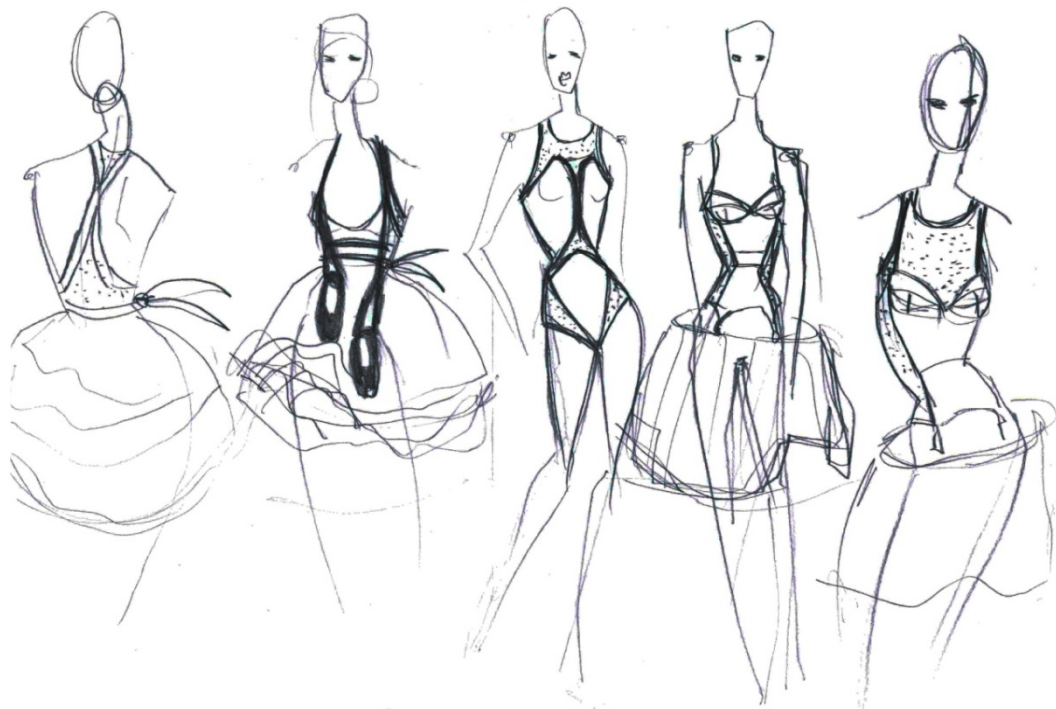
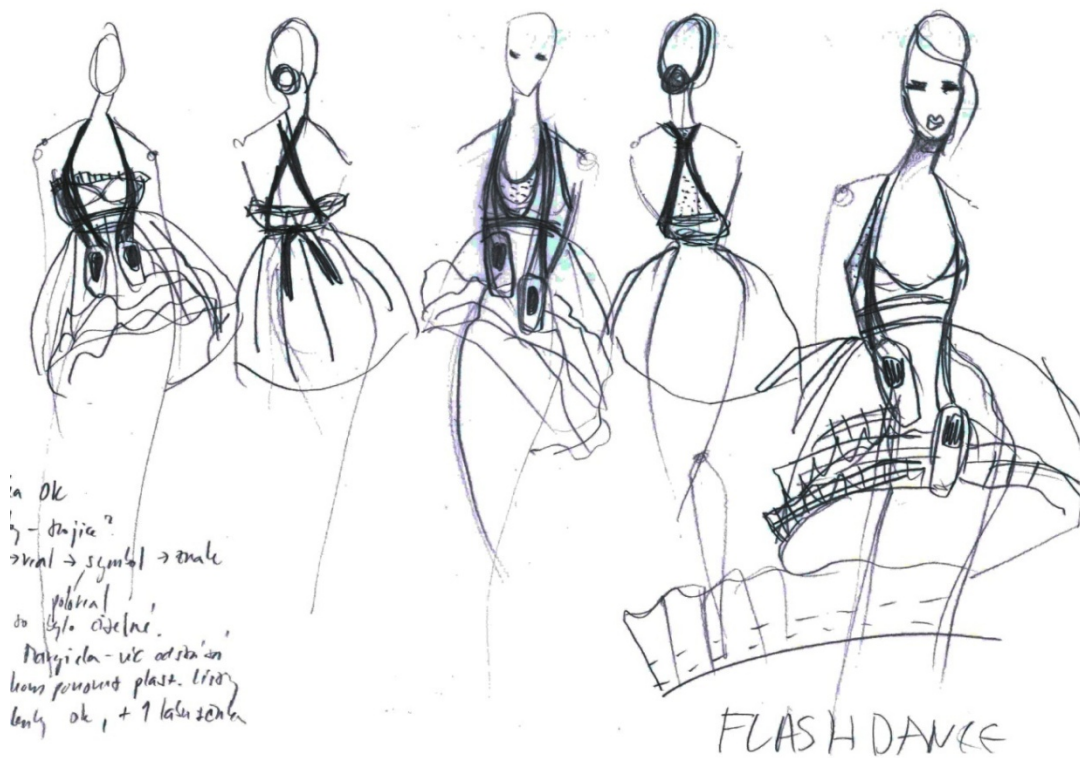


Obr. 54

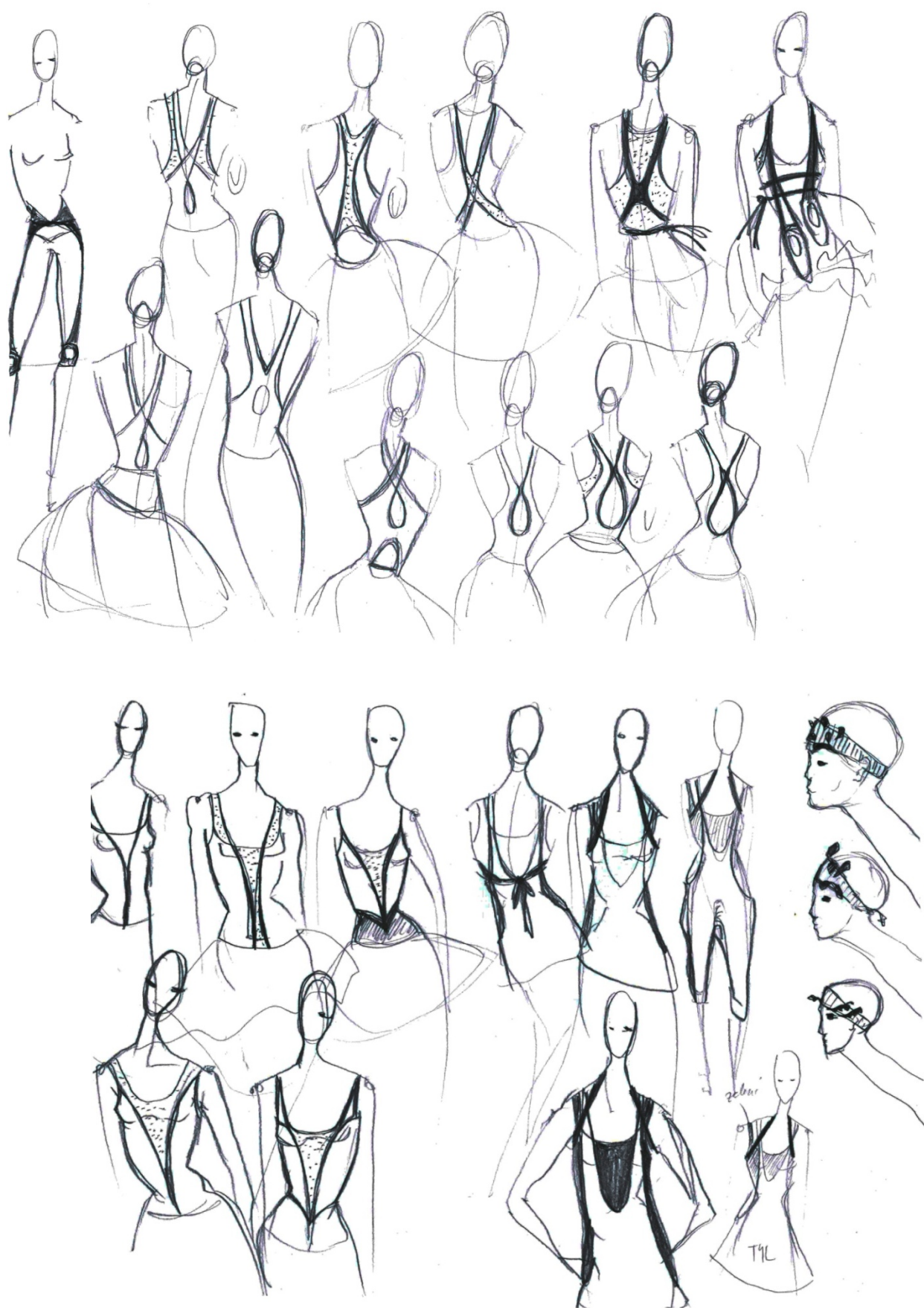


Obr. 55

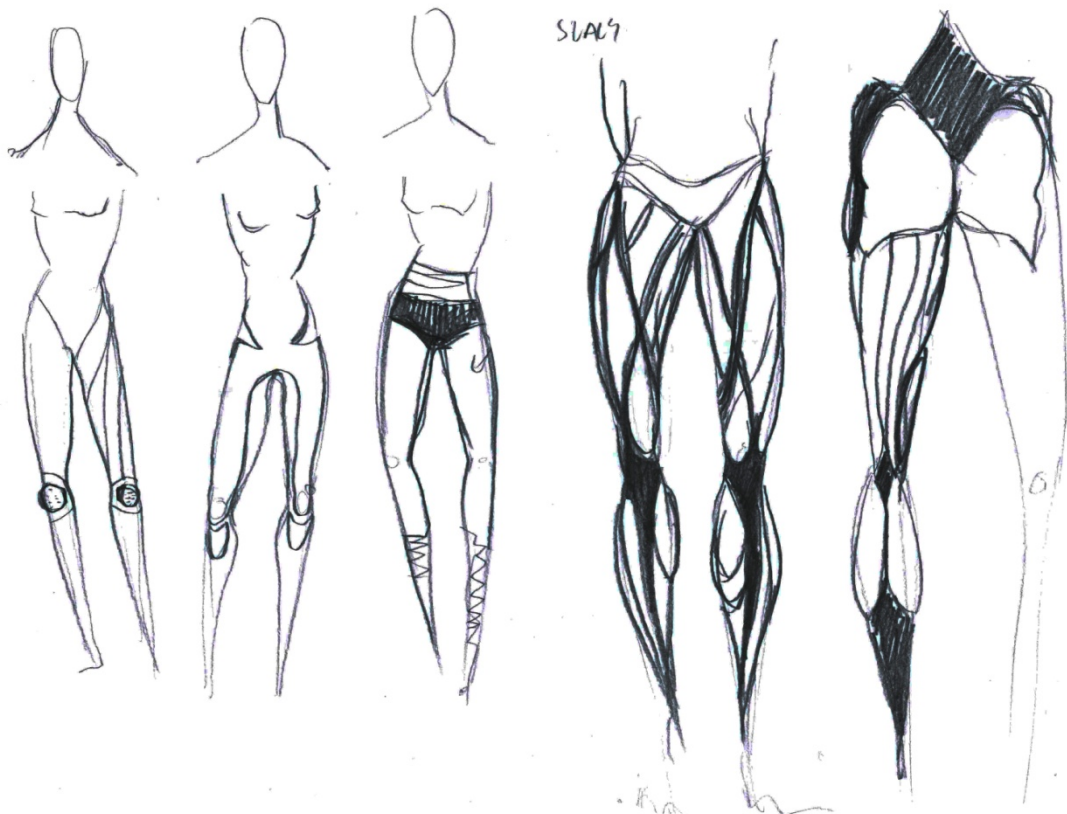
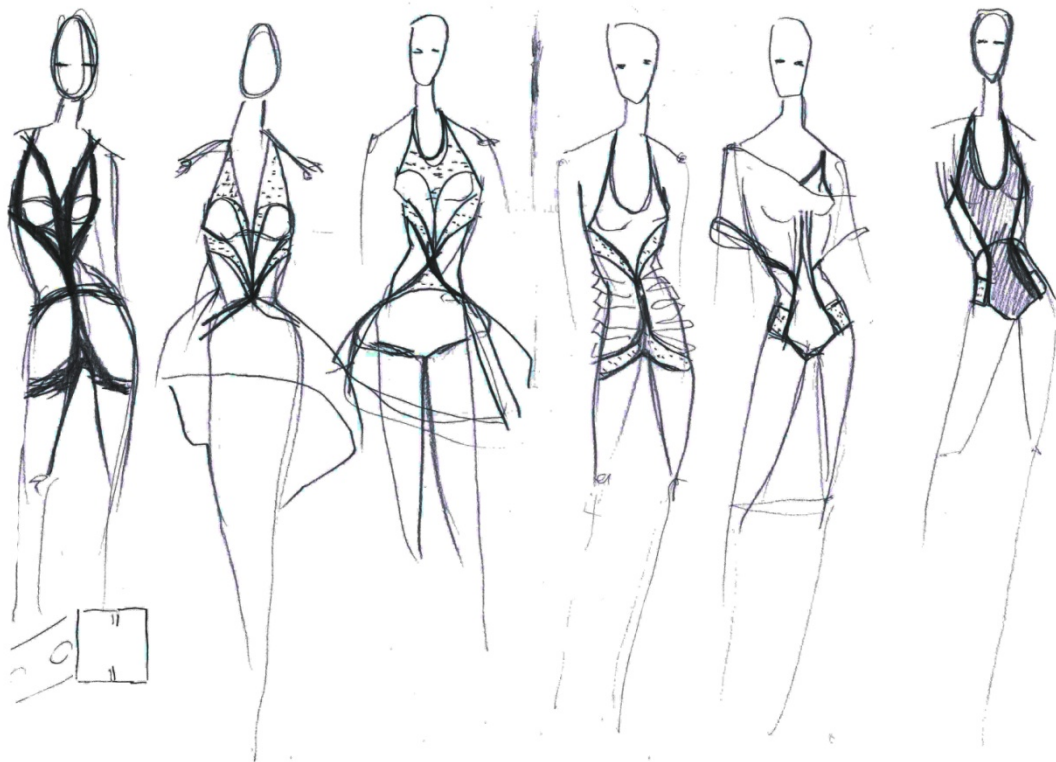
4.2 Skicy



Obr. 56, 57



Obr. 58, 59



Obr. 60, 61

### 4.3 Koláže



Obr. 62





Obr. 63



Obr. 64



Obr. 65



Obr. 66



Obr. 67



Obr. 68

#### 4.4 Fotodokumentace





Obr. 69 - 86





*Obr. 87*



*Obr. 88*



*Obr. 89*



*Obr. 90*



*Obr. 91*



*Obr. 92*



*Obr. 93*



*Obr. 94*





*Obr. 95*



*Obr. 96*



*Obr. 97*



*Obr. 98*

## 5 ZÁVĚR

Na počátku této práce stálo mé smýšlení o baletu, jako o nejvyšší estetice.

Klasický balet je kulturním dědictvím. Přestože se rozvinul do mnoha hodnotných směrů, základ, z něhož se tyto směry vyvinuly, se se světem nezměnil a nikdy nezmění. Klasický balet je určitou, velmi hodnotnou estetikou, která se musí zachovat pro další generace, pro jakoukoli jinou dobu. Jistě není pro každého, ale každý by jej měl uctívat jako jeden z nejvyššího projevu umění.

V průběhu práce byla má víra nalomena zjištěním, že mladí tanečníci sice povětšinou uznávají tradice baletního kostýmu, avšak pokud mají možnost volby, nejraději volí za oděv „...vytahané triko a tepláky...“.

Dokonce tak elegantní forma jako balet spěje k naprostému uvolnění a tím k dekonstrukci estetiky baletního kostýmu?

Snad je to tím, že tanečníci dnes rozvíjejí baletní formu různými směry, které jsou velmi působivé a ve své podstatě jsou dalším vývojovým stupněm klasického baletu. S tímto uvolněním se projevuje také značná benevolence v tanečním kostýmu.

Avšak věřím, že kulturní dědictví v podobě klasického baletu, které nám odkrývá pohled na balet a jeho výpravu, jak jsme jej mohli sledovat před stovkami let, se zachová i pro generace, další stovky let, v nezměněné podobě.

Na konci své práce dospívám k přesvědčení, že bych se i nadále ráda věnovala módě pro tanečnický, ač už ve formě scénické, či tréninkové a tím napomáhala tanečnickům podtrhnout jejich taneční projev.



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Monografie:

- [1] AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho osobnosti*. Vyd.1. Praha : JEŽEK, 1999. 341 s. ISBN 80-85996-28-6.
- [2] AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Vyd.1. Praha : Vladimír Ambruz, 2001. 340 s. ISBN 80-903051-0-5.
- [3] BRODSKÁ, Božena; VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. Vyd.1. Praha : Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2004. 448 s. ISBN 80-7331-004-X.
- [4] HOŠKOVÁ, Jana. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství : Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945-2005*. Vyd.1. Liberec : Knihy 555, 2005. 159 s. ISBN 80-86660-14-1.
- [5] PETIŠKOVÁ, Ladislava; VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století. : Studijní texty Konzervatoře Duncan Centre*. Vyd.1. Praha : Konzervatoř Duncan Centre, 2005. 207 s. ISBN 80-239-6412-7.
- [6] RYBÍNOVÁ, Nataša. *Kapitoly z dějin tance a baletu*. Praha : Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1963. 17 s.
- [7] SIBLÍK, Emanuel. *Isadora. Taneční obrození*. Praha : Ot. Štorch-Marien, 1929. 408 s. ISBN 15836.
- [8] NOVÁKOVÁ, Renáta. *Dotazníky studentům*. Taneční konzervatoř Brno, 2011

### Elektronické zdroje:

[9]

GAYNOR MINDEN, Eliza . *Gaynor Minden Pointe Shoes* [online]. 1998 [cit. 2011-05-16]. Dostupné z WWW: <<http://www.dancer.com/hist.php>>.

[10]

REITER, Susan . *Dance view times* [online]. February 7, 2005 [cit. 2011-05-15]. Dostupné z WWW: <<http://danceviewtimes.com/2005/Winter/06/lock.htm>>.

[11]

*Wikipedia : The Free Encyclopedia* [online]. April 27, 2011 [cit. 2011-05-16]. Dostupné z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Pavlova](http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Pavlova)>.

[12]

*Wikipedia : The Free Encyclopedia* [online]. October 26,2010 [cit. 2011-05-16]. Dostupné z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Lecavalier](http://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Lecavalier)>.

[13] HARGRAVES, Kelly. *Eye Spy LA* [online]. April 2, 2008 [cit. 2011-05-16]. Dostupné z WWW: <<http://www.eyespyla.com/www/phlog.nsf/455b1875b0861fbe8825702d00618a64/9a89057a6e7713b20825742700581be9!OpenDocument>>.

[14]

*La La La Human Steps* [online]. last updated Dec 17, 2010, last updated Dec 17, 2010 [cit. 2011-05-16]. La La La Human Steps. Dostupné z WWW: <<http://www.lalalahumansteps.com/new/>>.

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

- Obr. 1:* Ballerina
- Obr. 2:* Ludvík IVX., Král Slunce, ilustrace
- Obr. 3:* Pygmalion, Carmontelle
- Obr. 4:* Marie Taglioni
- Obr. 5:* Marie Taglioni
- Obr. 6:* Carlota Grissi
- Obr. 7:* Marie Taglioni in Loombre
- Obr. 8:* Jedny z prvních špiček, Marie Taglioni
- Obr. 9:* Maja Plisecka
- Obr. 10:* Isadora Duncan
- Obr. 11:* Edgar Degas, Frieze of dancers
- Obr. 12:* Louise Lecavalier, Children
- Obr. 13:* Anna Pavlova
- Obr. 14:* Anna Pavlova, Labutí jezero
- Obr. 15:* Natalie Portman, Černá labuť
- Obr. 16:* Rodarte, Návrh kostýmů k filmu Černá labuť
- Obr. 17, 18, 19:* Choreografie Williama Forsytha
- Obr. 20:* Pina Bausch, Café Müller
- Obr. 21:* Choreografie Piny Bausch
- Obr. 22:* Mary Wigman, Hexentanz
- Obr. 23 - 26:* Choreografie Piny Bausch
- Obr. 27:* Richard Calmes, Dance in NYC
- Obr. 28:* The ballerina project
- Obr. 29:* Louise Lecavalier, Édouard Lock
- Obr. 30, 31, 32:* La la la Human Steps, Salt
- Obr. 33, 34, 35:* Louise Lecavalier, La la la Human Steps
- Obr. 36:* La la la Human Steps, Amelia
- Obr. 37:* Koláž, Postup práce
- Obr. 38:* Small ballerina



*Obr. 39 – 44: Produktové fotografie*

*Obr. 45: Anna Štěpánková, Návrhy šperků*

*Obr. 46, 47, 48: Anna Štěpánková, Návrhy šperků*

*Obr. 49 – 55: Ilustrace ke kolekci Hrací skříňka*

*Obr. 56 – 61: Kresby ke kolekci Hrací skříňka*

*Obr. 62 – 68: Koláže ke kolekci Hrací skříňka*

*Obr. 69 – 86: Jakub Jurdič, Produktové fotografie kolekce Hrací skříňka*

*Obr. 87 – 98: Jakub Jurdič, Fotografie ke kolekci Hrací skříňka*

