Úvod

Ve své práci jsem se rozhodla zabývat interakcemi výtvarného a tanečního umění na našem území v průběhu v období mezi dvěma světovými válkami, a to zejména z důvodu, že tato oblast není dle mého názoru českou odbornou literaturou příliš hojně zpracována, avšak vyznačuje se mnohými velmi zajímavými prvky.

Výše zmíněné časové zaměření jsem zvolila z toho důvodu, že právě období následující po 1. světové válce se vyznačovalo první „akceptací" tanečního umění mezi moderní (lépe řečeno avantgardní) umělecké druhy a projevením zájmu o něj ze strany umělců a teoretiků ostatních uměleckých druhů, zejména umění výtvarného. V českém prostředí pak de facto teprve po vzniku samostatného českého státu dochází k formování scény moderního tance, jejím interakcím se zahraničím a konečně k postupnému vyrovnání její umělecké kvality s evropským prostředím. Těžiště mé práce tedy bude tvořit pojednání o tvorbě umělců (resp. umělkyň), u nichž bylo propojení výtvarného a tanečního umění na naší scéně nejvýraznější; a rovněž pojednání o českých umělcích, kteří působili v souborech analogického zaměření v zahraničí.

Co se týče předmětu mé práce, nebudu se příliš silně zaměřovat na projevy interakce výše zmíněných dvou uměleckých činností v „kamenných", tedy oficiálně-institucionálních divadlech (jimž je věnována pouze krátká podkapitola mé práce), ale spíše na činnost avantgardních a volně tvořících umělců a souborů, a to zejména z toho důvodu, že jejich tvorba skýtá pro historika umění zajímavější a rozsáhlejší možnosti pro uchopení, a méně tradiční formy těchto interakcí, které je možno rovněž vztáhnout do obecně-kulturní roviny a nahlížet je také v kontextu zahraničních směrů.

Stručná charakteristika sféry moderního tance u nás v meziválečném období

Pro pochopení moderní taneční tvorby v tehdejším Československu v širších souvislostech, které jsou pro výklad interakcí tanečního a výtvarného (resp. i např. divadelního či jiného) umění nezbytné, je třeba v počátcích mé práce alespoň naznačit celkovou situaci moderního tance v období následujícím po vzniku samostatného československého státu a jeho pozici mezi ostatními uměleckými druhy, zvláště pak proto, že tomuto tématu nebyla doposud věnována odbornou literaturou příliš velká pozornost. První kapitolu své práce jsem se proto rozhodla věnovat stručné charakteristice této problematiky.

Dá se říci, že po ukončení 1. světové války nebylo v oblasti moderního tance téměř na co navazovat, neboť v období předcházejícím se umělecké snahy, dající se nazvat jako „moderní“, či alespoň takové, které by svoji „modernost“ proklamovaly, de facto nevyskytovaly. Odvětví tance v jeho profesionálně umělecké (tedy scénické) podobě se omezovalo na baletní soubory provozované při největších divadlech (tzn. v Praze, Brně a v menší míře v ostatních větších městech), které však rovněž nebyly na zcela dobré úrovni a omezovaly se spíše na taneční doprovod operet. První snahy o jisté zlepšení úrovně taneční scény se tak datují až právě do let 1918/1919[1].

Zajímavým jevem bezesporu je, že na rozdíl od jiných evropských států se tak u nás „klasické“ i „moderní“ odvětví tance vyvíjely de facto souběžně. Umělci vydávající se cestou moderního tance tak vlastně neměli na co reagovat a proti čemu se vymezovat (jak tomu bylo v západní Evropě a USA, kde nové techniky moderního tance vznikaly), a jejich pojetí vznikalo zejména odvozením od práce zahraničních choreografů (u kterých rovněž mnoho z nich studovalo), z odborných spisů a esejů a mnohdy částečně překvapivě rovněž z vlivů klasického a folklórního tance (analogicky rovněž „kamenná“ divadla zabývající se v této době „obrozením“ klasického tance

[1] Siblík, 1937, str. 26

začínala čerpat z moderních technik, jak je vidět např. na vedení baletu Národního divadla Jelizavetou Nikolskou ve 30. letech)[2].

Postupně (v průběhu 20. let) se v Praze de facto ustálila scéna moderního tance reprezentovaná osobnostmi několika mladých tanečnic. Zajímavým faktem je, že se jednalo opravdu o osoby výhradně ženského pohlaví, z nichž každá vystupovala jako solitérní individualizovaná umělkyně, s rozdílnostmi ve školení a tím pádem s téměř zcela odlišným přístupem k tanci jako takovému[3]. Pražská scéna tak vlastně „ve zmenšené verzi" reprezentovala mnohé z hlavních trendů, objevujících se v soudobé Evropě, což byl stav o to cennější, že k němu nedošlo cíleným působením, nýbrž de facto náhodně. Každá z těchto umělkyň pak založila vlastní školu, kde svůj přístup k technice tance předávala dále. Mezi těmito osobnostmi nacházíme zejména jména Anny (Anky) Čekanové, Miroslavy (Miry) Holzbachové, Milady (Milči) Mayerové a Jarmily Kröschlové (která se později stala taneční historičkou a teoretičkou)[4]. Z jednotlivých škol vycházely potom další umělkyně, které však již nestačily svoji kariéru plně rozvinout, neboť vývoj odvětví byl přerušen 2. světovou válkou.

Důležitým jevem, pokud se týče taneční scény, bylo pak to, že se poměrně rychle ocitla (vzhledem ke znalosti pozdějšího vývoje možná až překvapivě) pokud se týče pozornosti dobových médií a teoretiků na stejné úrovni jako ostatní umělecké druhy. Svoji zásadní roli zde zřejmě sehrál fakt, že mnohé moderní směry (a zejména ty, které došly značné popularity v našem prostředí) upřednostňovaly všestranný vývoj člověka a „expanzi" principů moderního umění do všech uměleckých druhů[5]. Moderní tanec se tak stal poměrně populárním zejména v umělecké veřejnosti, byla mu věnována značná pozornost kulturně tematizovanými médii (v tomto vynikaly zejména Rozpravy Aventina, které jsou zejména v esejích a recenzích Emanuela Siblíka jedním z nejdůležitějších pramenů poznání dobové pozice tanečního umění a náhledu na něj) a všechny výše zmíněné tanečnice a choreografky se

[2] Kröschlová, 1964, str. 65, Rozpravy Aventina
[3] Kröschlová, 1964, str. 65, Kloubková, 1989
[4] Rozpravy Aventina, speciální číslo „Tanec"
[5] Rozpravy Aventina, eseje Teige, Pásmo

staly významnými osobnostmi kulturní scény s rozsáhlými uměleckými kontakty[6].

Úvahy o možném propojení tanečního a výtvarného umění byly tedy v tomto prostředí poměrně nasnadě, i přesto, že ve zmíněném oboru není možné vysledovat žádnou předchozí tradici, na kterou by mohlo být navázáno. Vycházely jednak ze zahraničního školení jednotlivých umělkyň (jak bude specifikováno níže, v jiných evropských zemích se tyto tendence objevovaly, i když nebyly převažujícími, poměrně často) a rovněž z jejich osobních známostí, které byly důležité zejména pro spolupráci naprosto konkrétních umělců[7]. Ve své práci se budu blíže zabývat zejména tvorbou Milady (Milči) Mayerové, neboť v jejích choreografiích bylo vzhledem k labanovskému školení (o kterém rovněž pojednám níže) propojení výtvarného a tanečního umění nejvýraznější.

[6] Rozpravy Aventina
[7] Rozpravy Aventina – dialogy, eseje

Umělecký životopis Milči Mayerové a hlavní realizovaná představení

Milada (Milča) Mayerová, později jedna z nejvýraznějších osobností české taneční i obecně umělecké scény, se narodila v roce 1901, přičemž s tanečním a zejména choreografickým vzděláním započala za 1. světové války v Praze v u nás tehdy velmi populární škole E. Dalcroze, jehož techniku, která se vyznačovala zejména důrazem na hudbu a rytmus jako základní východiska pro tanec[8], studovala od roku 1918, tedy po skončení 1. světové války, i v německém Hellerau. V německém prostředí byla však brzy více zaujata novější technikou Rudolfa Labana, která v té době nebyla u nás vůbec vyučována a byla tedy (ostatně rovněž jako mnohé jiné) v českém prostředí zcela neznámá. V roce 1920 přešla tedy Mayerová do Labanovy školy v Hamburku a Labanova škola pro ni znamenala nejdůležitější umělecké východisko po celou pozdější kariéru[9].

Na tomto místě je nutno poznamenat, že vzdělání na Labanově škole (v té době fungující teprve druhou sezónu[10]) bylo umělecky zcela komplexní a směřované k výchově absolventů jako teoreticky fundovaných tanečníků a choreografů, kteří byli schopni bez dalšího nastartovat svoji osobní taneční i pedagogickou kariéru (alespoň ve variantě po získání tzv. Velkého choreografického diplomu, kterým Mayerová absolvovala v roce 1928). V rámci komplexnosti tohoto typu vzdělání bylo pak nutné vedle teoretického i praktického studia na škole projevit tvůrčí schopnosti i intenci; Mayerová proto již během studia vytváří samostatné choreografie v Praze[11].

Poměrně zajímavým faktem je, že ve srovnání se současnou uměleckou praxí přicházelo toto vysoce odborné a zejména choreografické vzdělání poměrně záhy (Mayerová např. nastoupila na Labanovu školu v 19 letech). Toto bylo zřejmě dáno jednak absencí dnešního tanečního vzdělání středoškolského typu (na kterém jsou předávány zejména praktické taneční dovednosti), na jejímž základě bylo naopak nutno tyto dovednosti zařadit do

[8] http://www.dalcrozeusa.org/, 24.8.09
[9] Kloubková, 1989, str. 25
[10] http://www.laban.org, 24.8.09
[11] Kloubková, 1989, str. 25

vyššího typu studia, a jednak poměrně obecnou praxí, kdy osoby učitelů a tvůrců byly totožné s „performery“. Tento fakt vyplýval rovněž také z důvodu, že v moderní taneční sféře probíhal poměrně bouřlivý rozvoj a vznik nových technik, a tudíž se v tomto oboru příliš mnoho pedagogů střední věkové generace nevyskytovalo; mladí tvůrci pak své „nové“ techniky dále „zkoušeli“ především na sobě.

Technika Rudolfa Labana

Rudolf Laban (1879 – 1958), jehož osobnost byla mimořádně důležitá nejen pro Milču Mayerovou jako jeho de facto první žačku realizující se později v českém prostředí, ale rovněž pro celý evropský taneční prostor, byl zpočátku rovněž jedním z podobných „průkopníků“ vlastní taneční techniky, která se později stala v meziválečné Evropě jednou z nejvýraznějších. Její vznik se obecně datuje do roku 1919, kdy byla založena první škola v Hamburku, avšak Labanovy úvahy o ní se dají vysledovat zpětně až k jeho studiím v Paříži, a její vývoj naproti tomu pokračoval de facto po celý tvůrčí život[12].

Nejobecnějším východiskem techniky bylo přesvědčení o rovnocennosti tanečního umění s ostatními uměleckými druhy, zejména pak uměním výtvarným, což bylo odvozeno zejména z Labanova osobního pocitu o podřazeném postavení tance v aktuální době. Jeho cílem pak bylo „obrodit“ tanec podobně jako bylo dle jeho názoru „obrozeno“ výtvarné umění soudobými moderními směry[13]. Způsobem, kterým se tohoto cíle snažil dosáhnout, byl pak tzv. koncept *Der freier Tanz*, jak svou techniku sám nazýval, tedy „svobodný (či osvobozený) tanec“.

Základním rysem této „svobody“ tance pak bylo nejen oproštění od tradičních technických postupů a kroků, ale rovněž počátek chápání tance jako samostatného umění, které (dle Labana) musí působit „výtvarným“ způsobem. Projevem tohoto „výtvarného“ působení pak byl koncept tzv. architektury tance, tj. studium vizuálního efektu těla a jeho pohybu, rovněž

[12] http://www.laban.org, 24.8.09
[13] tamtéž

v interakcích tanečníků navzájem a vzhledem k prostoru, a účinků barvy a světla, vše na „architektonickém“ či spíše geometrickém či matematickém základě. Rovněž přistoupil k vytvoření vlastní „notace“, tzn. způsobu záznamu tance, který vizuálně odvozoval nejvíce z obrazů Kazimíra Maleviče[14].

Postupem, který Labanovi sloužil k dosažení výše uvedeného cíle, byla pak v první řadě analýza pohybu jako takového na základě matematických údajů a geometrických nákresů. Tato analýza se skládala ze tří částí – popisu *těla* a jeho funkce obecně (blízkého anatomii), popisu uvědomělého pohybu těla, který Laban označoval jako *úsilí*, a konečně kategorie nejdůležitější, vycházející z obou předchozích, kterou byl *tvar*. *Tvar*, v jehož rámci byly analyzovány a kategorizovány různé druhy pohybu a zejména jejich vizuální působení (např. přímky, křivky, stoupání, klesání apod.) byl posléze základem vytváření a výuky taneční techniky, která se skládala z jednotlivých typů *tvaru* (mezi které patřily rovněž různé druhy interakce s partnerem, předměty a tanečním prostorem) navázaných na sebe navzájem. Výsledek celé analýzy a následného použití jejích poznatků, tedy výslednou choreografii Labanovy techniky, Laban označoval jako *prostor*, což do jisté míry korespondovalo s jeho pojetím tance jako architektury[15].

Výše naznačená Labanova technika byla pak vzhledem ke svým silným teoretickým základům vyučována na jeho akademii jak prakticky, tak v teoretických lekcích, které si dávaly za cíl studenty připravit na pozdější choreografickou činnost, která měla technice zcela odpovídat. Je však zřejmé, že ačkoli se Labanova škola značně rozrůstala (v roce 1928, kdy ji Mayerová absolvovala, zahrnovala již 25 institucí po celé Evropě[16]), byla ze strany tehdejších teoretiků tance podrobována značné kritice, a rovněž proto (vedle individuálních intencí jednotlivých umělců) byla většinou z absolventů do jisté míry modifikována. (O způsobu tanečního projevu, který byl později typický pro Mayerovou, se zmíním podrobněji níže.)

Nejčastější problémy, které soudobí odborníci v technice spatřovali, se týkaly zejména přílišné „matematičnosti“ labanovského pohybu, který

[14] tamtéž
[15] Petišková, str. 42
[16] http://www.laban.org, 26.8.09

považovali za nevhodný především pro ženy[17], které přitom tvořily mezi Labanovými žáky největší podíl[18]. Dále bylo za značný nedostatek považováno dle názoru kritiků nedostatečné souznění pohybu s hudbou, což však dle mého názoru vycházelo spíše z dobové tradice úzkého propojení tance s hudbou a částečného nepochopení Labanova východiska v architektuře a vizuálním působení. Labanova technika tak po druhé světové zůstala na poměrně dlouhou dobu nikoli zapomenuta, ale z velké části zatlačena do pozadí technikami jinými, které byly dobové atmosféře „přiléhavější“ (např. jazzem, technikou José Limóna či Lestera Hortona), a byla provozována v omezenější míře de facto pouze ve Velké Británii.

V 70. letech 20. stol. však nastal nový rozvoj Labanovy školy pod vedením choreografek Marion North a Bonnie Bird, a následovalo poměrně značné rozšíření techniky mezi tehdejší mladé tanečníky. V současné době dochází k „recepci“ Labanovy techniky poměrně rozsáhle a na území celé Evropy (rovněž díky stipendiím poskytovaným školou); současní mladí tvůrci (zejména je tento fakt rozšířený mezi tanečníky stavícími na improvizaci) vycházejí pak ponejvíce z analýzy pohybu pro jeho pochopení a dosažení tělu co nejpřirozenějšího pojetí tance.

Přehled samostatné tvorby Milči Mayerové

Jak již bylo výše naznačeno, počátky samostatné choreografické tvorby Milči Mayerové se datují už do doby jejího studia na Labanově škole. Vzhledem k jejím uměleckým vazbám, které si udržela spíše v českém prostředí, tyto její choreografické premiéry neprobíhaly v Německu, kde studovala, ale v Praze, kde postupně budovala svoji pozdější skupinu a kde spolupracovala s předními představiteli moderní kultury (ať již výtvarné či divadelní)[19].

Mezi prvními představeními, která v Praze provedla, byly choreografie k dnešním jazykem řečeno multižánrovým divadelním kusům na různých pražských scénách; mezi tato představení patřila např. inscenace *Snu noci*

[17] Rozpravy Aventina
[18] http://www.laban.org, 26.8.09
[19] Kloubková, 1989, str. 25

svatojánské v roce 1923 v Národním divadle (ve stejném představení tvořila choreografii i pro inscenaci z roku 1933), dále představení Moliérova *Bařtipána* (1926) tamtéž, *Chudý kejklíř* (1926) ve Stavovském divadle, velmi důležitou byla pak dále spolupráce s Osvobozeným divadlem na inscenaci *Vest pocket revue* a rovněž účast na večerech Devětsilu v Umělecké besedě[20].

Vedle těchto inscenací však realizovala již i své vlastní programy, ve kterých představovala a postupně dále rozvíjela především Labanovu techniku, která byla pro pražské prostředí zcela nová[21]; jako jedna z prvních byla mezi těmito představeními ve spolupráci s Vítězslavem Nezvalem a Jaroslavem Ježkem v roce 1926 realizována „pohybová báseň" *Abeceda* založená na pohybových konotacích a asociacích k jednotlivým písmenům a hláskám. Toto představení a jeho ohlasy byly natolik významné, že jsem se rozhodla jim níže věnovat samostatnou kapitolu. V následující sezóně (tzn. v roce 1927) pak realizována *Vest pocket revue*, a dvě další z hlediska výtvarného velmi zajímavá představení, a to *Charleston*, jehož základem byla stejnojmenná Seifertova báseň, a *Svatebčané na Eiffelce* Jeana Cocteaua, což byla opět multižánrová inscenace spojující různé umělecké druhy; výtvarnou stránku tohoto představení provedli J. G. Fragner a O. Mrkvička[22].

Po získání absolutoria na Labanově škole, ke kterému došlo v roce 1928, se Mayerová vrací do Prahy de facto natrvalo. Zde zakládá svoji taneční školu, kde se mimo přípravy skupiny pro vlastní představení věnuje výuce nejmladší generace tanečních adeptů (v drtivé většině však adeptek). Do této doby se datuje rovněž její další spolupráce s V. Nezvalem a proklamovaná realizace uměleckého směru poetismu v tanci, která se ponejvíce projevila v celovečerním baletu *Autobus* (1928). Po vzoru Rudolfa Labana se zde Mayerová začala otevřeně hlásit k moderním zvláště výtvarným směrům a ve svých choreografiích na ně odkazovat[23] – jako dadaistický byl označen např. balet *Náměsíčná neboli Dandy v konservové krabici* (1931) s libretem opět od V. Nezvala a výpravou F. Zelenky, návaznost na surrealistické práce J. Šímy a Toyen proklamovala Mayerová v představení *Sny* (1933), jehož výtvarná stránka byla provedena A. Wachsmanem, a dále v *Malém baletu* (1935), jehož

[20] Kloubková, 1989, str. 26
[21] Kloubková, 1989, str. 25
[22] Kloubková, 1989, str. 28
[23] Kröschlová, 1964, str. 65

výpravu navrhl V. Hoffmeister (toto představení se ovšem příliš pozitivního ohlasu nedočkalo)[24].

V totožné době však začalo ze strany Mayerové docházet k lehkému ústupu u pozic „pravověrného“ labanismu, a to jak v činnosti scénické, tak pedagogické[25]. Mayerová do své původní osvojené techniky vnesla zejména jisté „změkčení“ pohybů a oslabení Labanových čistě geometrických postupů (které byly rovněž soudobými odborníky nejvíce kritizovány), a obohatila svůj slovník určitými prvky odvozenými z klasického baletního tvarosloví (což se projevilo poprvé v inscenaci *Rinaldo a Armida* z roku 1930, jejíž látka byla považována za nejklasičtější možnou[26]). „Klasický“ způsob pohybu však používala poměrně osobitým způsobem, jehož výsledkem bylo vždy „moderní“ či avantgardní představení v duchu scénického tance, a vždy rovněž respektovala Labanovy principy výstavby představení (tedy principy *tvaru* a *prostoru*). „Labanismus“ se tedy u Mayerové projevoval nadále ve snaze o výtvarný účinek představení, práci se skupinami tanečníků ve vztahu k prostoru, vnímání působení těla tanečníka společně s účinkem scénografie a kostýmů, a rovněž ve spolupráci s předními výtvarníky[27].

Výše uvedená východiska se pak projevují nejvíce v inscenacích *Dřevěný princ* (1933), za jejíž výtvarnou úpravu byl zodpovědný B. Feuerstein, dále v krátkém kusu *Expresní vlak* (1935), jehož ztvárnění mělo dokonce určité futuristické znaky, v *České suitě* ze stejného roku, která těsně souvisela s tehdejší snahou upřednostňovat v tanečním umění českou tvorbu, a v cyklu *Nová Chopináda* (1937), parafrázujícím do určité míry jeden z nejslavnějších novo-klasických baletů, Fokinovy Sylfidy (původně pod názvem Chopiniana), jehož výpravu a kostýmy provedla Nella Arnsteinová[28]. Stejné principy pak byly důsledně dodržovány i v každoročních večerech školy Milči Mayerové, ve kterých se představovaly jednotlivé ročníky žaček v choreografii Mayerové[29]. Za 2. světové války se pak u Mayerové obdobně jako u ostatních českých umělců objevuje silnější příklon k tématům, která byla považována za typicky česká, ovšem opět za minimálně částečného

[24] Kloubková, 1989, str. 28
[25] Rozpravy Aventina
[26] Rozpravy Aventina - Noverre
[27] Kröschlová, 1964, str. 65, Kloubková, 1989, str. 28
[28] Kloubková, 1989, str. 28
[29] Rozpravy Aventina

respektování původních výchozích principů; nejvýraznější prací této doby byl tak cyklus Dvořákových symfonických básní *Vodník*, *Polednice* a *Zlatý kolovrat* a rovněž Smetanovy *České tance*[30].

Vedle samostatných tanečních večerů, které se těšily ve své době poměrně silné pozornosti, pak pokračovala i spolupráce Mayerové s Národním divadlem, kde provedla např. choreografii k Aristofanovým *Ptákům* (1934), Cocteauově *Očarovaném životu* (1937) a Moliérovu *Zdravému nemocnému* (1938). Podobný multižánrový pořad, spojený s recitací antických tragédií, uvedla pak v Městské knihovně pod názvem *Antika* (1942)[31]. Stálou spolupráci s divadlem v podobě choreografického angažmá však přes nesporné úspěchy odmítla, neboť jí instituce Národního divadla jako takového připadala v oblasti tvorby příliš svazující[32].

Po 2. světové válce již Mayerová aktivně tanečně nevystupovala, částečně proto, že v době jejího ukončení jí bylo již 44 let, což bývá obecně považováno za věk již ukončené taneční kariéry, a částečně z důvodu, že dobová atmosféra zaznamenala jistý odklon od sféry moderního tance. Působila proto spíše pedagogicky (se zaměřením na malé děti) a mj. provedla jednu z choreografií pro Druhou celostátní spartakiádu v roce 1958[33]. Zemřela v roce 1977.

[30] Kloubková, 1989, str. 29
[31] Tamtéž
[32] Mayerová, 1966
[33] Kröschlová, 1964, str. 65

Nejdůležitější představení v choreografii M. Mayerové a jejich výtvarná složka

Následující část své práce bych dále ráda věnovala, jak již bylo naznačeno výše, rozboru jednotlivých představení, na nichž se choreograficky podílela Milča Mayerová, a to zejména z jejich výtvarného hlediska. Vzhledem k podobě Labanovy techniky, jak byla popsána v předchozí kapitole, se pokusím toto hledisko neomezit „pouze“ na zhodnocení jejich scénické výpravy a kostýmů, tedy toho, co se běžně nazývá „výtvarnou složkou“ divadla, ale pokusím se rovněž po výtvarné stránce rekonstruovat podobu jejich choreografie. Vzhledem k tomu však, že k těmto představením byla prováděna dokumentace jen ve velmi omezené míře (což je pochopitelné zejména s přihlédnutím k tehdejšímu stavu záznamové techniky), mají snahy o představu jejich výtvarné podoby jistým způsobem omezené možnosti; je totiž nutno vycházet zejména ze zachovaných slovních svědectví přímých účastníků.

V. Nezval, K. Teige: Abeceda

Realizace *Abecedy*, která byla poprvé vydána v roce 1926, byla jedním z prvních samostatných, ale (možná překvapivě) jedním z nejdůležitějších a výtvarně nejzajímavějších představení Milči Mayerové; rovněž se jedná o de facto jedinou realizaci, jejíž podoba byla velmi přesně zachycena. Toto zachycení figurovalo jako jedna z několika realizací, v nichž byla *Abeceda* provedena: v původním záměru se jednalo o „multižánrové“ představení s několika složkami – základem byly Nezvalovy verše odvozené z asociací na jednotlivá písmena abecedy (je nutno podotknout, že se jednalo skutečně o písmena, nikoli o hlásky, tedy asociace byla založena zejména na vizuálním a nikoli sluchovém principu), druhou součástí byly choreografické kompozice Mayerové, která zde působila rovněž jako jediný performer, rovněž na základě podoby jednotlivých písmen, a třetí složkou speciálně zkomponovaná hudba. Do knižní podoby, jejíž vydání se uskutečnilo paralelně, nebylo

samozřejmě možné zahrnout hudbu, ale na druhé straně byly její důležitou součástí typografické koláže Karla Teigeho s použitím fotografií taneční performance Mayerové.

K participaci na realizaci *Abecedy* byla Milča Mayerová vyzvána na základě již předchozí spolupráce s ostatními zúčastněnými umělci, která byla poměrně intenzivní – Mayerová byla již téměř od doby jeho založení členkou Devětsilu a de facto od stejné doby se datovala její účast na večerech sdružení konaných v Umělecké besedě. V tomto období měla Mayerová za sebou již 6 let v Labanově škole, a její směřování k výtvarnému umění bylo v této fázi tedy velmi intenzivní[34]. Do jisté míry se dá říci, že tím byla ideální osobností taneční scény pro participaci na vytvoření konceptu (a zejména jeho uvedení do praxe) směru poetismu[35].

Poetismus, jehož nejdůležitější principy rozvíjel na počátku především teoretik Karel Teige, si totiž jako jedno z hlavních východisek kladl rovnoměrný rozvoj člověka po všech stránkách, z jakých je možno na mysl a smysly působit[36]. Proklamovaným důvodem tohoto zaměření byla podpora všestranného rozvoje individuální osobnosti, a to jak vnímatele, tak tvůrce, a orientace na fantazijní, hravou a mnohdy též humornou stránku umění. Hlavním a dá se říci původním oborem poetismu byla sice literatura (zejména poezie), avšak nejdůležitějším principem v ní vytvořeným byla tzv. poezie pro pět smyslů[37], což zahrnovalo kombinaci textu, resp. recitace zejména s obrazovou stránkou (žánr, který byl jako praktický projev tohoto východiska „vynalezen“, byly tzv. obrazové básně, jejichž charakteristika byla již spíše obrazová, příbuzná podobě koláže). Výtvarná stránka celého směru pak byla často odvozována zejména z ruského konstruktivismu, se kterým měl poetismus společná i některá společensko-teoretická východiska[38].

Propojování jednotlivých uměleckých druhů bylo postupně rozšiřováno, přičemž stěžejní zůstávaly stále literární žánry, založené často na asociativním principu, ve spojení s typografií svého knižního vydání (včetně finální grafické podoby textu jako takového; typografie byla rovněž

[34] Čápová, str. 35
[35] Čápová, str. 36
[36] Drews, 1975, str. 17
[37] Devětsil : the Czech avant-garde of the 1920s and 30s
[38] Drews, 1975, str. 19

preferovaným oborem Karla Teigeho[39]), avšak stále více se projevovalo i propojení s divadlem, zejména po vzoru divadelních večerů dadaistů a surrealistů[40]. Zde našla s pro české prostředí „novou“ technikou labanismu ideální uplatnění jako reprezentantka taneční složky avantgardy právě Milča Mayerová.

V rámci prvních uměleckých večerů, na kterých byla taneční složka obsažena, se jednalo spíše o jednotlivé taneční variace (často na základě společenských tanců) více méně nezávisející na ostatních složkách představení, s doprovodným charakterem[41] (de facto podobným způsobem, jaký byl později využíván americkými akcionisty). V relativně krátké době však taneční složka nabývala na důležitosti (pro Mayerovou byly zároveň tyto realizace velmi podstatné vzhledem k absolvování studia na Labanově akademii) a tanec se stal jednou z nejdůležitějších složek divadelních večerů, odlišnou od své revuální podoby, v té době praktikované ve většině divadel, což přispívalo rovněž k postupnému odlišení jednotlivých druhů tance v očích veřejnosti[42]. (Na tomto místě je nutno poznamenat, že rovněž Mayerová jako umělecká osobnost se ve stejné době projevovala v různých druzích tance, včetně toho, který se dal označit jako „revuální“ v Osvobozeném divadle; strukturalizace taneční scény nebyla ještě tedy tak intenzivní jako v současnosti.)

Mezi prvními představeními, která byla v rámci večerů Devětsilu realizována de facto na tanečním základě, bylo představení, založené na asociacích na jednotlivé barvy v rovině taneční, hudební a výtvarné[43]. Toto představení se však přes svou nespornou zajímavost rovněž z výtvarného hlediska možná překvapivě nedočkalo většího ohlasu mimo Prahu a není dodnes ani příliš zpracováno literaturou; svými základními principy však otevřelo cestu právě pro *Abecedu* realizovanou v roce 1926.

Základem literárního východiska *Abecedy* v podobě Nezvalových čtyřverší byly, jak již bylo výše naznačeno, zejména vizuální asociace na jednotlivá písmena abecedy, přičemž systém asociací probíhal nejčastěji

[39] K. Teige, 1927
[40] Drews, 1975, str. 25
[41] Čápová, str. 36
[42] Gremlicová, 2002, str. 34
[43] Čápová, str. 34

v řetězové návaznosti, kdy první z veršů je vázán přímo na podobu písmene, druhý je pak odkazem na první atd. Nejdůležitějším principem celého díla tedy byly asociace, což úzce souviselo s požadavkem poetismu na rozvoj fantazie člověka ve všech podobách[44]; na stejném principu byla proto založena i taneční performance Mayerové. Asociace, které byly základem jednotlivých čísel (ať již krátkých choreografií určených pro představení v Umělecké besedě nebo statických kompozic, které byly v podobě choreografií použity pro knižní vydání) vycházely pak rovněž nejčastěji z podoby jednotlivých písmen, méně v závislosti na Nezvalových verších. Dá se říci, že cílem tak byla opět jistá podoba „obrazové básně", kdy mělo publikum neustále před očima vizuální podobu písmene, jehož asociativní význam se zároveň rozvíjel více směry[45].

Pokud jde o jednotlivé taneční kompozice, které byly pro ztvárnění *Abecedy* použity, jsou pochopitelně nejlépe zachyceny na fotografiích použitých pro typografické koláže Karla Teigeho. Jejich „divadelní" podobu můžeme rekonstruovat pouze ze slovních svědectví, avšak z těchto pramenů je možné minimálně zjistit, že obě podoby *Abecedy* si byly velmi podobné, tedy že jednotlivé pohybové kompozice určené pro fotografie byly rovněž součástmi divadelních choreografií (většinou se rovněž jednalo o jejich vrcholné části, tak, aby vyznění obou podob sbírky bylo totožné)[46]. Toto bylo fakticky možné zejména z důvodu, že jednotlivé choreografie měly spíše statickou, geometrickou podobu, odpovídající jednak do jisté míry technice labanismu, a hlavně zřejmě nejlépe charakterizující jednotlivá písmena, jejichž podoba je nutně geometrická[47]. Fotografii tak bylo vzhledem k vnímateli umožněno, aby kopírovala podobu představení, a obě podoby *Abecedy* tak byly do jisté míry rovnocenné[48].

Taneční kompozice pro fotografie, jimiž se budu vzhledem k jejich velmi dobrému zdokumentování zabývat v této kapitole nejpodrobněji, můžeme dle způsobu použitých asociací, rozdělit do několika skupin: nejjednodušší svým vznikem jsou pravděpodobně ty, kde podoba kompozice

[44] Drews, 1975, str. 17
[45] Witkowsky, 2004
[46] Mayerová, 1966
[47] Witkowsky, 2004
[48] tamtéž

vychází z grafické podoby písmene jako takové, jsou tedy vytvořeny na základě promítnutí tvaru písmen do pohybu lidského těla. Tohoto si můžeme nejlépe všimnout např. u písmen B, F, K, O, V, apod., obecně řečeno u takových, která jsou grafickou podobou dostatečně jednoduchá, aby mohla být bezezbytku promítnuta do polohy lidského těla a zejména končetin. Vizuální adaptace obou prvků je potom natolik silná, že při izolování fotografie kompozice by mělo být na první pohled zřejmé, jaké téma znázorňovala.

V případech písmen, kdy se nejedná o grafický tvar dobře (či vůbec) znázornitelný pohybem jediného lidského těla, nastupuje jiný druh (de facto zdvojené) asociace, avšak opět na vizuálním základě – je znázorňován jeden z motivů, které Nezval použil v příslušném čtyřverší. Tak můžeme nalézt např. zpodobení Eiffelovy věže (písmeno Z), Měsíce (C), dále skok (H), motiv luku (D) či ukazatele (P). (U některých písmen pak můžeme spekulovat i o jisté kombinaci obou typů asociace – např. R nebo S.) Pokud se týče výběru těchto motivů, mezi kritérii byla jistě opět jejich proveditelnost co se týče pohybového ztvárnění, ale vzhledem k tomu, že víme, že Nezval se vytváření jednotlivých drobných choreografií podílel[49], dá se usuzovat rovněž na důležitost výtvarného motivu pro celou asociaci, na základě níž měl být divákovi předložen „zdvojeně“.

Pro všechny ilustrace jednotlivých písmen je však společný fakt, že ve výsledku je divákovi předložen poměrně puristický, geometrický tvar. Pro tento účel bylo zvoleno rovněž kostýmování, kdy byl použit černý lesklý trikot s bílým pruhem na bocích a čapka stejné barvy; obojí z důvodu, aby kostým (a podoba tanečnice jako takové rovněž, např. v aspektu účesu) co nejméně rušil vizuální dojem z geometrických kompozic. Základním vizuálním prvkem celé fotografické realizace bylo tedy tělo jako takové a jeho pohybové možnosti, což bylo v českém prostředí de facto úplnou novinkou, a dalo by se s jistou nadsázkou hovořit i o určitém typu bodyartu.

Pro knižní realizaci *Abecedy* byla však neméně než choreografické kompozice důležitá typografická úprava sbírky. Jak již bylo naznačeno výše, jednalo se o práci Karla Teigeho, jejímž výsledkem byla forma typografické koláže. Jejím základem byla jednak fotografie (fotografem tanečních

[49] Mayerová, 1966

kompozic byl Karel Paspa) a jednak grafická podoba každého písmene, sloužící zároveň jako nadpis dotyčné básně, obojí zasazené do typografické montáže. Použitý styl písmen není jednotný, jejich podoba je vytvořena opět do jisté míry na asociativním základě; tak, aby vzhled písmen korespondoval alespoň v celkovém vyznění s laděním čtyřverší. Vzájemný vztah fotografie a zbytku koláže rovněž není zcela jednotný: ve většině případů jsou obě části více či méně umístěny „vedle“ sebe, avšak u některých písmen je fotografie součástí podoby písmene (E, D), příp. reprezentuje podobu písmene vůbec (T).

Výsledkem celého procesu pak byly kompaktní ilustrace k jednotlivým čtyřverším, v nichž se jednotlivé, zcela rovnocenné výtvarné součásti vzájemně doplňovaly v jeden celek, mající opět podobu určité „obrazové básně“, tedy žánru působícího jako vjem pro více smyslů; podíl textu však byl u *Abecedy* větší než u typických „obrazových básní“, kde většinou postačovaly jen nadpis či heslo, a asociaci s ním spojená byla rovněž do jisté míry složitější a náročnější na obrazotvornost. Dalo by se tak říci, že se v případě této sbírky jednalo o „vyšší stupeň“ praktické realizace východisek poetismu.

Abeceda se dočkala po svém samostatném vydání v roce 1926 (poprvé byla textově vydána v rámci sbírky Papoušek na motocyklu v roce 1924, avšak zde zcela absentovala její výtvarná složka a proto toto vydání není považováno za nijak významné) velkého ohlasu nejen v rámci hnutí Devětsil, ale rovněž u široké veřejnosti. Tomu napomáhala zřejmě rovněž i divadelní realizace, která byla poprvé provedena v dubnu 1926 v Divadle Na Slupi, a posléze se dočkala velkého počtu repríz nejen v Praze, ale i v rámci četných hostování; přesný počet repríz není bohužel zaznamenán, avšak *Abeceda* byla prováděna až do roku 1928. Na podobném principu jako *Abeceda* byl pak ještě realizován „poetistický balet“ *Autobus* (1928), kde Mayerová s celou skupinou inscenovala de facto simulaci pohybu autobusu, vyjádřenou zároveň hudbou E. F. Buriana; je zjevné, že v tomto představení bylo mimo proklamovaného dadaismu a konstruktivismu vycházeno rovněž z inspirací italským futurismem a jeho zaujetím pohybem a mechanikou.

Ohlas sbírky se však nevyčerpal ani ukončením divadelní realizace, ani faktickým koncem rozvoje poetismu okolo roku 1930. I když se dá říci, že jí

po poměrně dlouhé období, nebyla u nás věnována zvláštní pozornost, a nedočkala se ani mnoha uměleckých ohlasů, v 90. letech 20. století u ní došlo k jisté podobě revivalu, a to ve Spojených státech amerických, kde byla v roce 1995 realizována výstava věnovaná středoevropské avantgardě. Ze všech vystavovaných děl se dočkala největšího ohlasu právě *Abeceda*, na níž byl oceňován zejména princip integrace jednotlivých částí díla a tvorba založená na asociaci; *Abecedě* byly potom v následujících letech věnovány nejen uměleckohistorické eseje, ale rovněž „ohlasy“ v podobě realizací děl užívajících stejný princip, a to včetně tanečních kompozic.

J. Cocteau: Svatebčané na Eiffelce

Po realizaci *Abecedy* bylo uvádění dalších podobných multižánrových pořadů v Umělecké besedě de facto pozastaveno. Fenomén spolupráce tance s divadlem a umělci jiných žánrů však, rovněž vzhledem k tomu, že dosáhl značného úspěchu jak v prostředí avantgardy, tak mezi veřejností, pokračoval dále v poněkud jiné podobě, a to poněkud více „divadelní“, na scénách nově vznikajících pražských avantgardních divadel. Mezi těmito vynikalo jednak Osvobozené divadlo (pro avantgardní taneční scénu byl velmi podstatný příchod Voskovce a Wericha, jejichž první realizací byla *Vest pocket revue* v roce 1927; o taneční složce v představeních Osvobozeného divadla ve vztahu k jejich výtvarné stránce pojednám blíže v další podkapitole), ale zejména Divadlo DaDa Jiřího Frejky a Emila Františka Buriana z Osvobozeného divadla odštěpené, které přijímalo jako jedno ze základních východisek „nového“ divadla právě prolínání jednotlivých uměleckých druhů a působení na všechny stránky osobnosti diváka[50]. Divadlo bylo založeno v roce 1927 v prostorách dnešního divadla Na Prádle a zahajovalo svoji činnost 9. 4. tohoto roku avantgardní hrou Jeana Cocteaua *Svatebčané na Eiffelce*.

Původní francouzská předloha této hry byla často označována jako dadaistický skeč[51], z čehož je možné usuzovat, že její realizace jako úvodního

[50] Frejka 2004, str. 531
[51] Dvořák, 1988 (Trojice nejodvážnějších), str. 76

představení nového divadla byla zvolena záměrně v podobě zjevného přihlášení se k principům dadaismu, na který scéna odkazovala již ve svém názvu. V inscenaci však nebyla použita původní hudba Pařížské šestky, ale nový hudební doprovod, který byl zkomponován Jaroslavem Ježkem v jazzovém duchu[52], čímž v představení došlo k posunu k ještě výraznější revuálnosti. Choreografie a de facto i značná část interpretace tanečních částí, které naproti tomu nefungovaly na principu revue jako „intermezza“, nýbrž tvořily integrální část režie, resp. specifický herecký typ, byla svěřena Milči Mayerové; inscenace se stala rovněž první její spoluprací s pozdějším častým partnerem Sašou Machovem. Výtvarná stránka představení byla realizována ve spolupráci J. Fragnera, který byl autorem scény, a O. Mrkvičky, který navrhl kostýmy.

Skečovitý charakter představení vycházel ze základní struktury „děje“, odehrávajícího se na ochozu Eiffelovy věže, kde se fotograf snaží vytvořit snímek novomanželského páru a svatebčanů, což je mu ovšem ztěžováno vpády nejrůznějších bizarních postav a zvířat, poskytujících značný prostor pro taneční realizaci Mayerové a jejích tanečníků. (V původní francouzské verzi, poprvé uváděné v roce 1921, byla celé hra dokonce charakterizována jako „balet“, taneční složka byla tedy v rámci celého představení velmi silná[53].) Mezi hlavními „čísly“, pojmenovanými dle postav v ději, se tak vyskytoval např. generál (v podání Saši Machova), či panička, která byla nejúspěšnějším výstupem Mayerové. Taneční část měla tak do jisté míry podobu choreografické satiry či anekdoty, a byla tak rovněž jedním z prvních čistě humorných tanečních představení na naší scéně.

Na rozdíl od předcházející *Abecedy* je u tohoto představení nutno říci, že ačkoli byly veškeré jeho složky (tedy dramatická, taneční, hudební a výtvarná) zastoupeny opět velmi silně, vztah taneční (a de facto i dramatické) části byl zcela opačný. Choreografie byla tentokráte realizována bez závislosti na výtvarné složce a vlastně i výtvarném účinku, čistě jako „tradiční“ podoba tance, v tomto případě navíc přecházejícího částečně až do pantomimy, zakomponovaného do divadelního představení. Neuplatnil se tak ani tradiční princip labanismu v podobě sledování výtvarného efektu pohybu

[52] Kloubková, 1989, str. 25
[53] Nichols, 2002, str. 156

jednotlivce a skupiny v rámci scény, což však bylo dle mého názoru zapříčiněno z velké části tím, že v představení tanečníci nefungovali jako sbor, ale jako jednotlivci v rámci stylizace do jednotlivých rolí; k realizaci tohoto východiska by navíc bylo nezbytně zapotřebí zakomponovat do scénického prostoru rovněž pohyb činoherců, což by se ze strany choreografky jistě setkávalo s určitými obtížemi, zejména co se týká interakce s činoherním režisérem.

Výtvarná složka potom fungovala rovněž v podobě „klasické“, a to jako scénografie a kostýmní výprava. Vzhledem k tématu jí však byla přisouzena role poměrně vděčná, a to již vzhledem k situování hry na ochoz Eiffelovy věže, což se projevilo rovněž i v původním francouzském zpracování námětu, jejíž scénografii provedla Iréne Lagut v podobě stylizovaného, kresebně provedeného pohledu na Paříž (v různě perspektivně deformované podobě), jak je viditelný z vrcholu věže, rámovaný však náznakem jejího podstavce a motivem fotoaparátu u jedné strany jeviště[54]. Podobně stylizovaně, s jistým revuálním efektem, byly pro premiéru v roce 1921 vytvořeny i kostýmy Jeana Victor-Huga[55]. Ve výsledku pak celé francouzské představení (choreografie Leonida Mjasina není bohužel dochována, ze svědectví se však usuzuje na její velmi silně revuální ráz) získalo podobu skutečného dadaistického kabaretu.

Na podobném základě, jak již bylo výše naznačeno, se odvíjela rovněž česká verze hry, což bylo podpořeno i jazzově laděným hudebním doprovodem. Vzhledem k evidentnímu záměru vytvořit podobný dadaistický „spektákl“, v němž budou tvořit veškeré podstatné složky představení pestrý komplex s kabaretním, humorným a někdy až absurdním vyzněním[56], nesměla výtvarná složka zůstat pozadu. Otakar Mrkvička tak vytvořil kostýmní návrhy opět s naprosto evidentním revuálním až karikaturním laděním, kombinujícím civilní oděvy s prvky blížícím se v některých případech klasické pantomimě či comedii dell’arte a kubofuturistickým dekorem v podobě bizarních geometrických tvarů[57], které měly u diváků a kritiky mimořádný úspěch[58],

[54] J. L. Styan, 2003, str. 59
[55] Tamtéž
[56] Frejka, 2004, str. 578
[57] Ptáčková, 1982, str. 66
[58] Recenze Rozpravy Aventina

rovněž zřejmě proto, že se odehrávaly v živých barvách a pomáhaly dotvářet jak atmosféru děje, tak realizaci jevištního prostoru[59].

Scéna Jaroslava Fragnera, které je odbornou literaturou možná překvapivě dodnes věnována poměrně malá pozornost (možným důvodem pro tento fakt je, že Frejkova divadelní koncepce v poměrně velké míře prosazovala neutrální stylizaci scénického prostoru, v kontrastu s výraznými kostýmy, které byly jedním z projevů koncentrace na herce[60]), byla vybudována opět na základě podoby Eiffelovy věže a sloužila pak snad ještě více než při pařížském uvedení pro dokreslení atmosféry – zajímavým jevem bylo bezesporu to, že Eiffelova věž tvořila pro značnou část avantgardně zaměřených umělců symbol Paříže a její umělecké scény, a byla jí proto přisuzován mimořádný význam. Zásadní význam měly pro utváření scény nejen malované kulisy, ale rovněž drobnější scénické doplňky např. v podobě malované reklamy na whisky; kritikou bylo však těmto detailům vytýkáno, že do jisté míry omezovaly herce a tanečníky v pohybu[61].

Ve výsledku bylo pak představení *Svatebčané na Eiffelce* ve Frejkově režii velmi úspěšným kusem (dočkal se v divadle DaDa 17 repríz[62]), který reprezentoval pro české prostředí podobu dadaistického divadla (resp. kabaretu) jako v dané době velmi vlivného a rozšířeného směru umělecké aktivity; opět pak reprezentující princip propojování různých druhů umění, tentokrát na bázi čistě humorné, směřující ke karikatuře. Taneční a výtvarná stránka se v něm pak „setkávaly“ na poněkud jiné bázi nežli v případě *Abecedy*, avšak obě opět tvořily stejně cennou a plnohodnotnou složku představení.

Představení Osvobozeného divadla

V této kapitole se, jak již bylo naznačeno kapitolou předchozí, budu podrobněji zabývat představeními Osvobozeného divadla, ve kterých participovala Milča Mayerová. Její spolupráce s touto institucí netrvala příliš dlouho (dá se říci, že pouhé dvě sezóny), avšak její choreografie byly

[59] Janský, 1963, str. 127
[60] Ptáčková, 1982, str. 65
[61] Janský, 1963, str. 130
[62] Frejka, 2004, str. 528

nedílnou součástí prvních premiér Osvobozeného divadla a do jisté míry pomáhaly utvářet i podobu jeho pozdějších představení. Externí angažmá Mayerové v Osvobozeném divadle probíhalo paralelně s její tvorbou v divadle DaDa a navazovalo volně na divadelní večery v Umělecké besedě[63], přičemž je zřejmé, že v této době byla uměleckou veřejností považována za tanečnici a choreografku schopnou efektivní spolupráce s činoherním režisérem; na podobném základě se ostatně odvíjely i její první realizace doprovodných choreografií v Národním divadle, i když nikoli v podobném „revuálním" duchu.

Prvním představením Osvobozeného divadla vůbec se stala *Vest pocket revue* v roce 19. 4. 1927. Již z data premiéry je tedy zřejmé, že Mayerová de facto inscenovala choreografii ke dvěma celovečerním představením, navíc s podobným žánrovým zaměřením, najednou, navíc i zde byl jejím hlavním partnerem Saša Machov, dá se tedy usuzovat, že obě choreografie, tedy taneční složka *Svatebčanů na Eiffelce* i choreografické části *Vest pocket revue*, vznikaly v těsné spojitosti. Role taneční složky v Osvobozeném divadle byla však jiná – představení bylo samo o sobě koncipováno jako kabaretní vystoupení s taneční částí v podobě osvěžujících vložek, resp. doprovodu a dokreslení některých scén; naprosto převažujícím prvkem hry zůstávala činohra v podobě mluvených skečů.

Přes uvedená fakta byla výsledkem práce na *Vest pocket revue* poměrně výrazná a kritikou oceňovaná choreografická i taneční práce Mayerové, opět spíše v určité humoristické podobě. Vzhledem k tomu, že se rovněž jednalo o představení, které proklamovalo svoji příslušnost k avantgardním směrům, zde zejména poetismu a konstruktivismu, má smysl se krátce zastavit rovněž i u její výtvarné stránky, v tomto případě v podobě scénografie a kostýmní výpravy.

Pokud se týče návrhu i provedení scénografie, máme-li se opřít o dobové kritiky a zprávy, minimálně v počátcích hry se jednalo o značně „amatérskou" práci[64], přičemž se ovšem dá předpokládat, že toto působení, pokud nebylo již původním záměrem, se v průběhu tvorby a provádění hry ukázalo jako velmi pozitivní – ladění celé hry bylo humorně-parodické, a

[63] Kloubková, 1989, str. 25
[64] Honzík, 1963, str. 73

proto se mohla (a de facto i měla) v tomto duchu, tedy jako určité „neumělé“ napodobení scénografie „kamenných“ divadel, odvíjet i výprava[65]. I přesto však bylo v průběhu hry (i vzhledem k jejímu poměrně zmatečnému, „dadaistickému“ ději) realizováno poměrně velké množství obrazů. Naprostá většina z nich byla koncipována plošně, v pestrých barvách, bez ambice na napodobení skutečnosti, do jisté míry až v pohádkovém, možná lépe řečeno „cirkusovém“ duchu; což může být dáváno do souvislosti rovněž s dadaismem a poetismem – představení bylo dokonce nazváno „obrazovou básní“[66].

Podobně byly koncipovány rovněž kostýmní návrhy, které figurovaly de facto jako jistý zkratkovitě (až karikaturně) charakterizující prostředek; přitom však byly realizovány v poměrně „civilních“ intencích, tedy ze s jistou rezervou běžně použitelných součástí; výjimkou byla ústřední dvojice Jana Wericha a Jiřího Voskovce, pro které byly použity klaunské oděvy i líčení. Podoba celé scénické výpravy vycházela rovněž do jisté míry z faktu, že jejími autory byli tvůrci samotné hry – na její realizaci se podíleli J. Voskovec, J. W. Rich aj. Javorský[67].

Druhým představením, které Mayerová v Osvobozeném divadle realizovala, byla *Smoking revue* (premiéra 8. 5. 1928), opět představení o podobě do jisté míry absurdního skeče[68]. Taneční složka však zde byla, možná v závislosti na jejím úspěchu v předchozí premiéře, dost značně posílena – úkolem Mayerové bylo inscenovat ukázky jednotlivých druhů tance v převážně karikaturní podobě, což se dle vlastního tvrzení Mayerové poměrně dobře srovnávalo s jejím tehdejším přesvědčením o výlučnosti avantgardy a jejích uměleckých projevů a nutnosti omezit projevy „měšťáckého“ vkusu[69]. Nejúspěšnějším z těchto parodických skečů se stal tzv. pamflet na klasický balet (vycházející z podoby skutečného, ale velmi nezdařeného představení, které Mayerová viděla za doby studií v Německu), který byl za symbol tohoto „měšťáctví“ považován.

Výtvarná stránka představení se opět odvíjela z jeho de facto kabaretní či skečové podoby, objevily se tak proto opět humorně laděné kostýmní

[65] Pelc, 1982, str. 34
[66] Honzík, 1963, str. 74
[67] Janský, 1966
[68] Pelc, 1982, str. 46
[69] Mayerová, 1966

návrhy a scéna, provedené opět tvůrci hry, tentokrát však ve spolupráci s Josefem Šímou[70]. Vzhledem k tomu však, že intencí této hry bylo navázat na *Vest pocket revue* v poněkud „zpřesněném“ a „profesionálnějším“ duchu[71], nejednalo se již o „neuměle provedenou“ výpravu, ovšem její duch zůstal opět v parodické, nadsazené rovině; technicky vzato v podobě plošně malovaného prospektu a jednoduchých jevištních dekorací. Kostýmy byly koncipovány podobně jako v předchozím případě, přičemž postavy klaunů Voskovce a Wericha byly ještě vizuálně zvýrazněny a koncipovány v kontrastu (Positiv Smoking a Negativ Smoking)[72].

Obě zmíněná představení, jak již bylo výše naznačeno, se odehrávala v rovině více či méně revuální, a byla tak příbuzná spíše realizaci v rámci *Svatebčanů na Eiffelce*, ovšem s poněkud oslabenou rolí tance. Ve výsledku byl však tanec, stejně jako výtvarná stránka, v de facto podobné pozici – jejich úlohou bylo do jisté míry dokreslovat humornou atmosféru představení a být jednou ze složek revue, která opět sloužila jako komplexní vjem pro všechny smysly diváka. Výtvarná stránka představení nebyla tedy uvažována přímo ve vztahu k jeho taneční složce, ale k celému komplexu divadelních vjemů; což však nemění nic na faktu, že jejich interakce byla v představení, byť do jisté míry jako vedlejší efekt, nezbytně nutná.

Choreografií pro *Smoking revue* spolupráce Mayerové s Osvobozeným divadlem skončila, a tím rovněž i její realizace v revuální sféře. Od roku 1929 (resp. 1930) se Mayerová pohybovala de facto pouze ve sférách scénického tance jako takového a v rámci vlastních představení své skupiny a školy, pouze s občasným choreografickým hostováním v Národním divadle. Po jejím ukončení působení v Osvobozeném divadle jí sice bylo nabídnuto angažmá právě v ND, toto však Mayerová vzhledem ke svému přesvědčení o přílišném „tradicionalismu“ této scény a rovněž intenci věnovat se více své autorské tvorbě, odmítla[73]; ukončení spolupráce s Osvobozeným divadlem tedy de facto znamenalo i konec její pravidelné spolupráce s divadlem jako takovým. Na scéně Osvobozeného divadla ji vystřídal Joe Jenčík se svým postupně budovaným ansámblem „girls“.

---

[70] Janský, 1966
[71] Pelc, 1982, str. 53
[72] Pelc, 1982, str. 59
[73] Mayerová, 1966

J. J. Rudolph: Rinaldo a Armida

Prvním představením Milči Mayerové v 30. letech byl balet *Rinaldo a Armida*, kterým došlo k velmi zřetelnému posunu, dalo by se říci až obratu, v její tvorbě. Šlo tentokrát o čistě taneční představení za účasti celé její skupiny, jehož základem byl klasický balet J. G. Noverra (1727 – 1810)[74]. Na tomto místě je nutno podotknout, že právě J. G. Noverre a jeho teoretická i choreografická tvorba byla v této době považována za vzor a typický projev klasické baletní techniky a filozofie[75], a proto musel mít obrat k němu ze strany Mayerové, která se ještě o dva roky dříve o klasickém baletu vyjadřovala přinejmenším ironicky, poměrně silný důvod. Vzhledem k tomu pak, že od jejího pohledu na celé představení se poměrně silně odvíjí i jeho vizuální podoba, má dle mého názoru smysl se na tomto místě nad výše uvedeným obratem alespoň krátce zastavit.

Jako jedna z možných příčin tohoto faktu se nabízí zejména do jisté míry problematické přijetí Labanovy techniky, v jejímž duchu inscenovala Mayerová své první sólové koncerty ve 20. letech (o jejichž podobě však máme bohužel jen poměrně kusé zprávy), českou odbornou veřejností, a z ní vyplývající snaha tvorbu do jisté míry přiblížit divákovi hledáním nových cest[76]. Avšak zejména z důvodu, že představení *Rinalda a Armidy* bylo uváděno v rámci rozsáhlejšího tanečního večera, jehož součástí byla rovněž čísla provedená čistě v duchu přísného labanismu (*Danse bizarre, Danse burlesque*[77]) jeví se jako pravděpodobnější odkaz na fakt, že rovněž Rudolf Laban v určité fázi své tvorby inscenoval Noverrova témata[78]. Laban takto praktikoval jistý druh „výzkumu“ aplikace svých principů na tvarosloví klasického tance; přičemž navíc mezi Noverrovou barokní formou baletu a Lajnovou technikou nacházel jisté podobnosti, a to zejména v principech „architektonické“ výstavby choreografie.

Podobným způsobem přistupovala k *Rinaldovi a Armidě*, což byla jedna z „vlajkových“ choreografií J. G. Noverra, rovněž Milča Mayerová; původní

---

[74] Kloubková, 1989, str. 27
[75] Rozpravy Aventina, recenze knih
[76] Kloubková, 1989, str. 27
[77] Siblík, 1937, str. 76
[78] Siblík, 1937, str. 75

představení bylo koncipováno na principu složité ornamentiky nadané rovněž symbolickým významem, vycházející do značné míry z barokního urbanismu, kde nejdůležitějším faktorem byl pohyb jednotlivců a skupin v přesně určených tvarech. Vzhledem k tomu však, že přesné záznamy o podobě této ornamentiky, např. v podobě nákresů, existovaly jen velice sporadicky a v převážné míře bylo nutno vycházet pouze ze slovních svědectví, kterým však bylo (a dodnes je) bez možnosti zhlédnout prakticky nacvičený výsledek téměř nemožné plně porozumět, byl by pokus o přesnou rekonstrukci Noverrovy choreografie de facto absurdní. Mayerová se tak původní verzí inspirovala pouze ve sféře děje, v základním principu „architektonické" výstavby pohybu skupin, a v náznakovém tvarosloví[79].

Výsledkem pak bylo představení, jehož choreografie byla vystavěna způsobem odkazujícím na barokní taneční formy, a to zejména pokud se týče výsledného tvaru vytvářeného skupinami tanečníků, který měl divák možnost na scéně zhlédnout. Pokud se týče formálních prvků, jednalo se zejména o pohyby jaksi „extrahované" z klasického tvarosloví a provedené v duchu labanismu; dle dobových svědectví se Mayerová od mírně ironického náhledu na klasický balet zcela neoprostila[80]. Rovněž výtvarná stránka v žádném případě neaspirovala na imitaci výpravy, která by byla pravděpodobně použita v 18. století; kostýmní návrhy zůstaly v puristickém, jakoby náznakovitém duchu odkazujícím na antiku, scéna nebyla provedena de facto vůbec a „scénografií" jako takovou byla samotná choreografie.

V případě *Rinalda a Armidy* se tedy jednalo jednoznačně o představení, jehož účinek byl založen na výtvarném působení. Splňovalo tak zejména požadavek labanismu na „architekturu" scénického prostoru, pokud se týká vztahu tanečníků a jejich skupin k sobě navzájem a vzhledem ke scéně, a to ať již ve formě statické, anebo při jejich pohybu. Vizualita tohoto působení fungovala potom vzhledem k divákovi i jako jistý nositel významu, či spíše interakce mezi jednotlivými postavami, což značně napomáhalo i dějovosti představení – Mayerové v tomto případě tato poměrně jednoduchá metoda značně napomohla v oblasti zkrácení původního představení při zachování původního příběhu, neboť mnohé části děje bylo možno „inscenovat" pouze

[79] Siblík, 1937, str. 75
[80] Siblík, 1937, str. 75

tímto architektonickým způsobem. Vzhledem k tomu pak, že Mayerová (a ostatně ani Laban) neužívali nového „kódu“ pro ztvárnění těchto zejména interakčních pasáží, nebyl použitý způsob na újmu pochopení díla a naopak se ukázalo, že tato metoda je divákovi poměrně přirozeně blízká, zvláště ve spojení s tím, že jedním z požadavků Labanova principu *prostoru* je zároveň i absence blokování jednotlivých skupin vzhledem k pohledu diváka.

V souvislosti s výtvarnou stránkou představení (zvláště z toho důvodu, že scénografie ani kostýmní výprava nebyly pro ně de facto vůbec podstatné) se dá zmínit ještě působení jednotlivých pohybů, které však, jak již bylo naznačeno výše, do jisté míry ustoupily z pozic „pravého“ labanismu[81]. Přesto však tyto prvky, jak je zřejmé z dobových ohlasů[82], jejich působení a rovněž divácké vnímání zůstalo ve velké míře „výtvarné“ – dobové recenze zmiňují zejména posun od „přímek“ ke „křivkám“ v choreografickém tvarosloví, které navíc recenzenti hodnotili jako velmi příhodné k „barokní“ melodičnosti původní hudby J. J. Rudolfa. Rovněž je z těchto ohlasů zřejmé, že zejména v případě Mayerové si do počátku 30. let publikum jaksi „zvyklo“ její práce vnímat zejména po vizuální stránce, a to i v případě, že bylo (jako v tomto případě) ustoupeno od realizace „klasické“ scénické výpravy.

Jak bylo již zmíněno výše, choreografie *Rinaldo a Armida* byla součástí komponovaného večera, kde mohla být za její protějšek považována „čistě labanovská“ sólová vystoupení Mayerové *Danse bizarre* a *Danse burlesque*[83]. První z obou čísel bylo zpracováno na hudbu Clauda Debussyho, druhé potom na nově zkomponovaný hudební doprovod Ervína Schulhoffa. Vzhledem k tomu, že se jednalo de facto o formální „variace“ s abstraktním laděním, bylo v tomto případě vystavěno celé působení čísel na jejich formální stránce, která tentokrát plně splňovala Labanovy principy *tvaru* a *prostoru*. Posledním číslem tohoto večera, o kterém by se dalo říci, že působilo na diváka do jisté míry „výtvarně“, bylo pohybové ztvárnění Smetanovy symfonické básně *Vltava*, kde skupina tanečnic fungovala de facto jako ilustrace jednotlivých fází básně (peřeje, tanec rusalek)[84], a dalo by se tak říci, že (posunuto do jiné „vrstvy“ umělecké realizace) zde byly použity vlastně principy tance v rámci

[81] Siblík, 1937, str. 76
[82] Rozpravy Aventina
[83] Siblík, 1937, str. 78
[84] Siblík, 1937, str. 77

revuálních představení. Celé představení posléze dosáhlo poměrně značného úspěchu jak ze strany kritiky, tak u divácké veřejnosti, a bylo základem pro ladění samostatných večerů skupiny Milči Mayerové v dalších sezónách.

V. Nezval, E. Schulhoff: Náměsíčná neboli Dandy v konservové krabici

Dalším celovečerním představením Milči Mayerové, které bylo uskutečněno v následující sezóně (1931), byl balet *Náměsíčná neboli Dandy v konservové krabici*[85]. Na rozdíl od představení předchozího byl tento balet námětově, svým laděním i otevřeným přihlášením se k dadaismu bližší spíše k revuálním realizacím Mayerové, či představení *Svatebčanů na Eiffelce*, což může do jisté míry popírat předchozí tvrzení o jisté změně choreografické práce Mayerové po ukončení působení v Osvobozeném divadle. Tento fakt však dle mého názoru není nutno dlouze odůvodňovat z několika příčin: jednak je zřejmé, že vývoj ve způsobu práce umělce (ať již jakéhokoli zaměření) nelze považovat za přímočarý a zcela podléhající času, a dále v tomto případě bylo ladění představení do dobové avantgardní atmosféry, která jeho pražské premiéře předcházela, naprosto pochopitelné – balet byl totiž vytvořen již o několik let dříve (Schulhoffova hudba pocházela z roku 1925, Nezvalovo libreto ji následovalo[86]), a uveden v premiéře na Mezinárodním hudebním festivalu v Oxfordu[87].

Pokud se týče tohoto festivalového uvedení, velmi zajímavým (a to zejména z výtvarného hlediska) je na něm jeden z aspektů jeho uvedení – na premiéře participovala zahraniční tanečnice, která nebyla přítomna pražskému nastudování baletu; svůj part se učila samostatně ze záznamu choreografie Labanovou notací, který jí Mayerová zaslala poštou[88]. Z tohoto příkladu, jemuž obdobný v celé historii tance na našem území neznáme, si můžeme do jisté míry učinit náhled na možnosti a meze tohoto způsobu záznamu Labanovy techniky, který je dle mého názoru poměrně podstatný zejména

[85] Kloubková, 1989, str. 25
[86] tamtéž
[87] Kröschlová, 1964, str. 148
[88] Mayerová, 1966

z hlediska Labanova chápání „výtvarné“ podstaty tance a možnosti ho převést do grafické podoby, tedy média výsostně „výtvarného“.

Tendence zaznamenat tanec do podoby grafického média za účelem uchování jeho podoby, se samozřejmě projevují v různých podobách už od dob, kdy byla poprvé použita inscenovaná choreografie, avšak vzhledem k dynamické podstatě tance se střídavými úspěchy. Většina záznamových notací, ať již vznikly dříve jako prostředek pro záznam zejména klasického tance (např. Benešova či Ivanovičova notace), anebo později z důvodu snah zachytit moderní taneční techniky, sloužily spíše pro určité „připomenutí“ choreografie původním realizátorům, a poměrně málokdy byly používány pro skutečnou realizaci představení jako v tomto případě (nejčastěji, pokud byla notace použita, byl u nového provedení choreografie přítomen rovněž původní tvůrce či pedagog).

Z tohoto důvodu můžeme, vzhledem k tomu, že Mayerová i hostující tanečnice byly absolventkami Labanovy školy, odvozovat velmi silnou závislost Labanovy techniky na vizuálních principech. Pokud bylo možné bezezbytku (na což můžeme odvozovat zejména z faktu, že hostující umělkyně prováděla svoji roli v představení de facto několik hodin po příjezdu skupiny Mayerové do Oxfordu[89]) nastudovat taneční roli v celém komplexu, tedy nejen pokud se týče pohybů, ale i včetně jejího zasazení do prostoru a interakcí s ostatními tanečníky, na základě vizuálního (a v tomto případě v podstatě výtvarného záznamu), bylo nutné, aby pohyb jako takový odpovídal vizuálním principům.

Základním principem, na kterém byla notace prováděna, bylo označení různých částí lidského těla geometrickými obrazci, a zároveň rozdělení těla na několik linií (přičemž základem byla vertikální linie vedená středem těla. Pohyb byl pak znázorněn různou modifikací výše zmíněných geometrických obrazců (např. ze čtverce, označujícího klidový stav, se stal trojúhelník, směrovaný vrcholem do směru pohybu). Stejným způsobem byla znázorňována např. rychlost či síla pohybu, vše posléze uvedeno do interakce s pohybem ostatních částí těla rozděleného dle výše zmíněných linií[90]. Interakce

[89] Mayerová, 1966
[90] Labanotation, Encylopedia Britannica, dostupné z http://www.britannica.com/EBchecked/topic/326646/labanotation, staženo dne 27.9.2009

jednotlivých tanečníků byly posléze znázorněny provedením jednotlivých záznamů vedle sebe.

Cílem Labanovy notace (často definované anglickým termínem „labanotation“) a de facto i celé jeho techniky bylo tak postavit tanec vlastně na roveň výtvarnému umění; tato snaha se projevuje rovněž tím, že původní Labanovy záznamy byly nadány rovněž výtvarnými kvalitami a charakteristikami vycházejícími z konstruktivismu[91]. Dá se dokonce říci, že snahou o zachycení pohybu do statického výtvarného média byly Labanovy experimenty s notací do jisté míry příbuzné projevům italského futurismu na tomto poli, a to přesto, že výtvarný výsledek a dokonce účel provádění těchto obrazů byl zcela jiný. Tato charakteristika však byla časem oslabena, a notace byla redukována na „pouhý“ záznam pohybu, ovšem stále na vizuálním principu.

Nezvalovo libreto k baletu *Náměsíčná neboli dandy v konservové krabici* bylo založeno do jisté míry na ironizaci či absurdně-humorném pohledu na „romantickou lásku“ nebo spíše sentimentalismus, což opět reprezentovalo jednu z převažujících nálad avantgardy ve 20. letech[92]. Děj byl koncipován jako hříčka, ve které Měsíc-dandy (symbolizující romantickou lásku) svede Náměsíčnou, za což se setká s „trestem“, kdy je odšroubován z oblohy, uzavřen do krabice od konzervy a nahrazen Sluncem[93]. Celé libreto tak bylo již vzhledem k látce pojato humorně a v kombinaci zpodobení „skutečného“ a fantazijního světa na scéně, což bylo pro představení hlásící se k dadaismu poměrně typické.

Hudba, která byla pro představení použita (i když ne pro ně přímo zkomponována) byla do jisté míry příbuzná Ježkově doprovodu ke *Svatebčanům na Eiffelce*. Byly v ní použity převážně motivy v té době mimořádně populárních „nových“ tanců (příznačné je např. použití tanga, které ve střední Evropě právě ve 20. letech zpopularizovala španělská tanečnice Argentina[94]), jazzu a ragtimu. Ve výsledku se naproti představení *Rinalda a Armidy*, kde byla hlavním znakem hudebního doprovodu melodičnost, jednalo o převážně rytmickou partituru, která poskytovala

[91] http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML, 22. 9. 2009
[92] Kloubková, 1989, str. 25
[93] Siblík, 1937, str. 80
[94] Rozpravy Aventina

tanečnímu ztvárnění pouze základní rámec, v jehož mezích bylo možno uplatnit choreografickou fantazii v plné míře[95].

Pokud se týče formálních prvků, které byly v choreografii použity, jednalo se opět o do jisté míry humorný skeč, ovšem vzhledem k tomu, že tentokráte byl tanec hlavním médiem představení (tedy že nefiguroval v roli „doplňku“ činohry), bylo jednak možno (a de facto nutno) jej použít v širších konotacích jako nositele děje, a jednak realizace celovečerního baletu skýtala prostor pro plné uplatnění Labanovy techniky. Technika však nebyla tentokrát použita jako nedotknutelné dogma, ale spíše jako pevný podklad pro realizaci projevů choreografické fantazie (např. v případě tanga). Uplatnila se však plně v realizaci vizuální stránky představení, pokud se týká interakcí tanečníků a prostoru, kde fungovala jako rámec pro udržení a pochopení dějové linky vzhledem k divákovi; což rovněž Mayerové umožnilo vyvarovat se v choreografii pantomimickým vložkám a udržet tanec de facto v abstraktní formě[96].

Pokud se týče scénické výpravy, byla opět, podobně jako v případě multižánrových *Svatebčanů na Eiffelce*, velmi podstatná pro realizaci celkového dojmu. Scéna byla opět realizací J. G. Fragnera, kostýmy navrhl F. Zelenka. Fragnerova inscenace, která byla kritikou velmi oceňována, byla vytvořena pro funkce tance, který tradičně „spotřebuje“ více scénického prostoru než činohra, muselo se tedy jednat o poměrně prostorově úspornou výpravu. Přesto však byly zachovány vysoké výtvarné kvality scénografie, která zároveň sloužila jako významové zakotvení děje. Pokud se týče formálních prvků scénografie, většinou se jednalo o kontrastní velké barevné plochy v úrovni zadního prospektu, svým tvarem a barvou naznačující zobrazované prostředí, bez výraznějších drobných doplňků, které byly hojně využívány v případě *Svatebčanů na Eiffelce*.

Kostýmní návrhy F. Zelenky se rovněž dočkaly vysokého ocenění, zejména pro svou korespondenci s vtipností a skečovitostí námětu[97], přičemž kostýmování bylo založeno opět na podobném principu jako v případě Mrkvičkových *Svatebčanů* – jednalo se tedy zejména o do jisté míry

[95] Kloubková, 1989, str. 26
[96] Siblík, 1937, str. 81
[97] Siblík, 1937, str. 80

karikaturní charakterizaci postav, dalo by se říci v duchu konstruktivismu (projevujícího se zejména pro Zelenku poměrně typickou geometrickou výzdobou kostýmů[98]), která však vzhledem k určení kostýmů pro tanec musela být určitým způsobem modifikována tak, aby bylo dosaženo co možná maximálních možností pohybu. Byly tedy opět v poměrně velké míře použity „civilní“ části oděvu a běžně používané materiály.

Nejzajímavější (což do jisté míry vyplývalo již z tématu) byl pak kostýmní návrh pro personifikovaný Měsíc, který byl vystavěn na karikatuře výstředně oblečeného „dandyho“, obohacené navíc o bílý textilní kruh, symbolizující podobu Měsíce. Pokud se týče ostatních postav, bylo samozřejmě vzhledem k obsazení skupiny, kterou tvořily de facto výhradně ženské umělkyně (tanečníci – muži se objevovali v představeních pouze jako hostující umělci) nutno dodržet rozdělení rolí na ženské a mužské; pro travesti-tanečnice byla tedy použita stylizovaná podoba černého smokingu s cylindrem, pro ženské sólistky pak šaty s rozšířenou sukní podpořenou obručí v pestrých barvách (včetně hlavní postavy „Náměsíčné“). Kostýmy tak v představení tvořily poměrně ostrý barevný kontrast.

V případě Zelenkových kostýmních návrhů je však účelné podotknout, že jejich přesná podoba zůstala vesměs nedochována, neboť nemáme k dispozici jejich návrhy a rovněž odborná literatura věnující se tomuto autorovi kostýmy k *Náměsíčné* často opomíjí[99] – dle mého názoru zejména z toho důvodu, že se nejednalo o Zelenkovu kompletní realizaci včetně scény. Kostýmy hlavních postav však můžeme (samozřejmě s ohledem na jejich plynutím času poněkud sníženou kvalitu a černobílé provedení) rekonstruovat z dobových fotografií. Zajímavým faktem je potom již samotná Zelenkova účast na tvorbě tohoto představení, která byla opět (stejně jako v případě většiny ostatních umělců) dána členstvím Mayerové v Devětsilu, jehož byl Zelenka zakládajícím členem. Vzhledem k tomu, že také intenzivně a poměrně velmi úspěšně spolupracoval s Osvobozeným divadlem[100], dá se i na základě toho přiřadit toto představení a jeho výtvarná podoba dobře přirovnat

[98] Koubská, 2008, str. 23
[99] Koubská, 2008, str. 24
[100] Koubská, 2008, str. 18

k dřívějším představením Mayerové, vyplývajícím ze spolupráce s avantgardou.

Výsledné představení bylo pak kritikou hodnoceno velmi vysoko, zejména pokud se týkalo dějového efektu a jeho „zábavnosti“ pro diváka[101]. Často bylo (a je rovněž dodnes) hodnoceno jako „surrealistické“, což vyplývá zejména z dojmu splývání skutečnosti a snu, který byl zřejmě na baletu nejzajímavější; po výtvarné stránce pak byly zřejmě na nejvyšší úrovni kostýmní návrhy (na které se již od *Svatebčanů na Eiffelce* zjevně kladl poměrně velký důraz); Fragnerova scéna byla naproti Cocteauově hře pojata spíše v duchu funkcionalismu, čímž se navíc dostala do žádoucí role, kdy tanečníkům na jevišti „nepřekážela“. Na představení jako celek však v další tvorbě Mayerové už, jak bylo naznačeno výše, nebylo navazováno; rovněž v rámci večera, během něhož bylo v Praze v roce 1931 uváděno, působilo do jisté míry výjimečně a kritikou bylo dokonce nazváno „baletem starší koncepce“[102].

F. Poulenc: Sny

Další komponovaný taneční večer, který byl skupinou Milči Mayerové inscenován, byl premiérově proveden na jaře 1933 v Osvobozeném divadle, účastnily se na něm částečně rovněž žačky školy Milči Mayerové, a jeho nejvýraznější součástí byl abstraktní balet *Sny* na hudbu F. Poulenca[103]. Výtvarně velmi zajímavé byly ovšem i ostatní, drobnější součásti večera, kterým se proto budu věnovat nejprve; samotným *Snům* budu pak věnovat druhou část kapitoly.

Prvním a nejkratším z těchto čísel, vybudovaných na výtvarném základě, ve kterém se představily členky skupiny, byl *Catalogue de Fleurs* (Ceník květin), inscenovaný na hudbu Daria Milhauda (skladatele avantgardou velmi preferované Pařížské šestky) se zpěvem M. Fiedlerové[104]. Název čísla v tomto případě nebyl nijak metaforický, protože v textu se

[101] Siblík, 1937, str. 81
[102] Siblík, 1937, str. 80
[103] Siblík, 1937, str. 83
[104] Siblík, 1937, str. 83

skutečně jednalo o popis jednotlivých papírových květů, které nabízí imaginární firma. Rovněž u tanečního ztvárnění Mayerová zůstala u jisté doslovnosti – jednalo se totiž o pantomimické zpodobení těchto umělých květin.

Dobová kritika představení sice vyčítala fakt, že se nejednalo ani tak o tanec, jako spíše o jednotlivé ilustrační postoje[105], avšak pro výtvarnou stránku představení je číslo mimořádně důležité jako další prostředek pro zkoumání vizuálních možností lidského těla a pohybu; do jisté míry se tak jednalo o představení navazující na *Abecedu* či jiné večery v Umělecké besedě, přičemž ztvárňované téma bylo určitým způsobem konkrétnější – tento fakt vyplývá již z komplikovanějšího tvaru „květu“, který je již z podstaty složitější než tvar písmene či abstraktní ztvárnění barvy. Bohužel z tohoto představení se nám nedochovaly žádné fotografie, které by mohly poskytnout autentičtější svědectví o podobě představení a „přiléhavosti“ jednotlivých ilustrací.

Další částí představení, která byla naproti formálnímu *Catalogue de Fleurs* vybavená velmi silnou dějovou složkou, byl *Dřevěný princ* Bély Bartóka[106]. Z podstaty výrazně pohádkového libreta B. Baláze byla dána poměrně malá volnost pro utváření děje, ale o to více se otevíral prostor pro experimenty v choreografické složce. Vzhledem k tomu, že skupina M. Mayerová nedisponovala mužskými členy, byly dvě pro děj esenciální mužské postavy ztělesněny jednak Lídou Myšákovou (Princ), což samo o sobě vyžadovalo už poměrně výrazné kostýmování, a jednak hostujícím Petrem Schorkem (Dřevěný princ). Hlavní roli princezny ztělesnila Mayerová.

Velmi zajímavou byla v tomto případě výprava, provedená jako celek Bedřichem Feuersteinem. Architektura scény totiž byla vytvořena ze sboru žaček školy M. Mayerové, z nichž část ztělesňovala les v pozadí, a jejich druhé skupině byla vyhrazena role potoka, který rozděloval scénu půlkruhovou linií[107]. Pro mladé tanečnice, kterým připadly tyto „úlohy“, navrhl Feuerstein kostýmy, které měly evokovat příslušné přírodní jevy; nápaditější a kritikou oceňovanější byl náznakovitý kostým „potoka“, kde se

[105] Siblík, 1937, str. 84
[106] Siblík, 1937, str. 84
[107] Siblík, 1937, str. 84

jednalo o jednoduché modré sukně a bílé límečky, symbolizující napěněné „vlnky“.

V případě „lesa“, zřejmě částečně i z důvodu zlepšení viditelnosti tanečnic v pozadí a připoutání divákovy pozornosti, Feuerstein použil narativnější způsob kostýmování, který měl skutečně evokovat reálnou podobu stromů; tento fakt byl však značně kritizován, a to zejména proto, že tím byla do jisté míry potlačena iluze „lesa“ vytvořená choreografií[108]. Kostýmním návrhem byla pak podpořena rovněž jistá výlučnost postavy Princezny, pro kterou byl použit puristický trikot z lesklého materiálu odrážejícího světlo. Tento způsob výpravy však byl mimořádný a ojedinělý rovněž ve Feuersteinově tvorbě, a proto, i když je odbornou literaturou do jisté míry opomíjen (opět zřejmě částečně z toho důvodu, že se k realizaci *Dřevěného prince* nezachovaly kresby)[109], jej považuji za jednu z nejvýznamnějších scénických realizací meziválečného moderního tance vůbec. Výprava byla tak do jisté míry „experimentální“ a umožňovala rovněž Feuersteinovi aplikaci nových scénických principů.

V tomto případě se, podobně jako u baletu *Rinaldo a Armida*, jednalo o ztvárnění klasického, divákům zpravidla dobře známého děje moderním tancem. Na obou představeních se poměrně intenzivně projevilo, že tento způsob otevírá mnohé možnosti k realizaci jak moderní taneční techniky, tak výtvarných principů v realizaci tance (např. pokud se jednalo o architekturu scény vytvořenou pohybem jednotlivých skupin tanečníků). V případě *Dřevěného prince* považuji za nejzajímavější právě tvorbu scény (na které se v tomto představení dokonce podílel skutečně scénograf) z jednotlivých skupinek tanečnic; navíc zde můžeme opět pozorovat souslednost s předchozími představeními M. Mayerové – podobný princip, tedy ztvárnění přírodních jevů pomocí tance, se projevil již ve *Vltavě* z roku 1930, kdy se ale jednalo o hlavní, a nikoli doprovodný motiv představení.

Jak již bylo výše naznačeno, nejdůležitější částí (po které byl večer rovněž později pojmenován[110]; v dané době byla drtivá většina představení, a to nejen skupiny Milči Mayerové, nazvána pouze jako „Taneční večer“), byl

---

[108] Siblík, 1937, str. 84
[109] Valchářová, 1994, str. 15
[110] Kloubková, 1989, str. 26

abstraktní balet *Sny* na hudbu Francoise Poulenca, ke kterému provedl výpravu Alois Wachsman. V tomto případě se opět jednalo o poněkud odlišný princip než u obou předchozích jmenovaných čísel – námětem baletu (či taneční pantomimy, jak se vyjádřila dobová kritika[111]) byl sled jednotlivých abstraktních obrazů, nejčastěji zaznamenávajících iracionální či snové pocity a vjemy; sama Mayerová tímto číslem proklamovala příklon k surrealismu[112], který se v dané době stával v českém prostředí velmi populárním výtvarným směrem – „surrealistická“ výstava Poesia se konala v roce 1932[113].

Podoba tohoto představení je vzhledem k jeho úspěchu u diváků i kritiky poměrně dobře zaznamenána, což nám dovoluje učinit si o něm alespoň základní představu. Po formální stránce choreografie se dle dobových zpráv jednalo o prvky seřazené „s fantastickou nelogičností“[114], což můžeme rovněž považovat za projev „surrealistického“ záměru. Ve výsledku je možno představení pokládat za poměrně typickou ukázku pokusu o přenesení principů v této době především ve výtvarném umění velmi intenzivně se rozvíjejícího směru surrealismu do tance a divadla obecně.

Velmi zajímavou byla i v tomto případě výprava, provedená Aloisem Wachsmanem opět jako celek, tedy scéna i návrhy kostýmování. Scénické uspořádání bylo v tomto případě poměrně jednoduché, ale můžeme-li soudit z dobových ohlasů, o to vizuálně zajímavější. Zadní část scény byla řešena jako závěs sestávající z pěti částí různých barev, přičemž do jedné z těchto částí byl vyříznut tvar v podobě lidské hlavy z profilu, za nímž byla umístěna jedna z tanečnic, jejíž tělo bylo tak vizuálně omezeno do podoby torza[115]. Scénické doplňky byly použity jen velmi sporadicky a jednalo se de facto pouze o drátěnou klec, použitou v předehře jako symbol pro „uvěznění“ mysli jedné z tanečnic. V kostýmní rovině se pak jednalo opět o poměrně puristické ztvárnění, přičemž hlavní roli zastával rozpor mezi dvěma skupinami tanečnic, z nichž pro jednu byly vytvořeny kostýmy ve světlých barvách (převážně růžové) a pro druhou v barvách tmavých (černé). Výprava tak do jisté míry rovněž dostála surrealistickému ladění představení a zachovávala

[111] Siblík, str. 84
[112] Mayerová, 1966
[113] Lahoda, 1998, str. 69
[114] Rozpravy Aventina
[115] Siblík, 1937, str. 84

jeho atmosféru, přičemž však svým rozsahem neomezovala možnosti tance jako takového[116].

Zajímavým aspektem, pokud se týče Aloise Wachsmana, je fakt, že odborná literatura většinou datuje počátek jeho spolupráce s divadlem až do let 1934 nebo 1935, kdy se objevují první návrhy pro Osvobozené divadlo[117], aniž by vůbec brala jeho realizaci *Snů* v potaz. Důvodem tohoto faktu může být jednak opět neexistence pramenného materiálu k podobě jejich výpravy, anebo rovněž to, že představení bylo realizováno jako „taneční večer“ mimo záštitu a produkci některého z kamenných divadel. Každopádně, i když jsou *Sny* tedy pravděpodobně první Wachsmanovou scénickou realizací, je možné již ve faktu, že se jednalo o výpravu pro tanec, spatřovat prvky, které byly v jeho scénické tvorbě později velmi oceňovány – zejména dynamiku a proměnlivost scénického prostředí[118].

Výsledkem spolupráce Mayerové a Wachsmana pak bylo představení v mnohém skutečně odpovídající principům surrealismu, přičemž hlavním z těchto byla jeho snovost (proklamovaná ostatně již v názvu) a poetické směřování. Zajímavým faktem v této souvislosti je, že badatelé většinou tyto rysy nespatřují ve Wachsmanových surrealistických pracích jako hlavní – dle mnohých odborných publikací se surrealismus v jeho díle projevuje spíše příklonem k historii, resp. vlastním vzpomínkám, což ovšem není možné ve scénické podobě *Snů* nalézt[119].

Projevilo se rovněž, že tanec je pro uplatnění zásad tohoto směru vhodným divadelním médiem, a to zejména vzhledem ke svým možnostem abstrakce a volnému řazení jednotlivých dojmů, což je vždy do jisté míry problematické v činoherním herectví a jiných divadelních žánrech. Představení se rovněž dočkalo velkého úspěchu, přičemž nejvíce byla oceňována jeho kompaktnost v diváckém efektu[120]. Následovníka ve stejném duchu se však číslo de facto nedočkalo – tvorba Mayerové po jeho uvedení se opět začala ubírat částečně jiným směrem.

---

[116] Siblík, 1937, str. 84
[117] Michalová, str. 88
[118] Michalová, str. 88
[119] Michalová, str. 79
[120] Siblík, 1937, str. 84

Představení druhé poloviny 30. let

Počínaje rokem 1934 se v tvorbě M. Mayerové projevuje snaha o značné rozšíření tvůrčího záběru a uvádění choreografií zcela rozdílného ducha a principů, což ovšem mělo rovněž do jisté míry za následek určité rozmělnění a nekompaktnost jednotlivých komponovaných večerů. Důvodem tohoto faktu bylo mimo stále pokračující intence hledání nových možností moderního tance, probíhající v různých „experimentálních“ podobách na celé české taneční scéně, rovněž nové soustředění Mayerové na aktivity její školy. Všechny její studentky byly každou sezónu představovány na tanečním večeru, jehož se sama Mayerová neúčastnila, a tato představení se přes svůj nutně spíše amatérský a rovněž technický ráz těšila poměrně velké pozornosti kritiky[121]; ať již choreograficky nebo výtvarně zajímavých kusů se v nich však dal nalézt jen velmi sporadický počet.

Přesto však samozřejmě nadále pokračovala i činnost skupiny M. Mayerové, a to opět zejména v podobě komponovaných večerů, jejichž části byly rovněž často uváděny při různých obecně kulturních příležitostech. Mezi těmito díly již nenalezneme tolik zajímavých prací většího rozsahu jako v období předcházejícím, ale přece jen je možné věnovat pozornost několika kusům, které jednak ve své době silně přitáhly diváckou pozornost, a hlavně jsou zajímavá po stránce výtvarné.

Prvním z těchto představení byla groteskní choreografie *Expresní vlak* na hudbu M. Kolinskiho, která byla poprvé uvedena na salcburských slavnostních hrách v roce 1935 a posléze byla prováděna rovněž v Praze[122]. Do jisté míry se dá říci, že touto poměrně krátkou choreografií se Mayerová v určitých prvcích vrátila k době své intenzivní spolupráce s avantgardou, přesněji k choreografii poetistické básně *Autobus* (1928). Dále se v díle dá vysledovat jistá návaznost na výše zmíněné představení *Dřevěný princ* a zejména výstavbu jeho scény.

Charakter choreografie je napovězen již v jejím názvu, jedná se totiž o jistou „ilustraci“ pohybu vlaku a podoby železnice obecně, čemuž odpovídal rovněž hudební doprovod. V tomto případě je rovněž zajímavé, že představení

[121] Siblík, 1937, Kröschlová, 1964, Rozpravy Aventina
[122] Kloubková, 1989, str. 28

se de facto zcela obešlo bez výtvarníka scény a kostýmů, a jako takový nebyl dokonce mezi tvůrci žádný umělec uveden. Kostýmování choreografie bylo de facto funkční, jednalo se pouze o jednotné taneční trikoty v barvě černo-bílé, které však nebyly pro výtvarný efekt nijak podstatné, a scéna byla realizována zcela bez kulis.

Je proto zřejmé, že z hlediska výtvarného (či obecně vizuálního) dojmu tohoto představení, kterou se budu v této kapitole zabývat, není důležitá jeho výprava, nýbrž choreografie samotná – Mayerová se tak dle mého názoru, i když dle dobové kritiky se v této době odvracela od svého školení[123], jakousi „oklikou“ vrátila k principům Rudolfa Labana a využívala formální prvky choreografie zcela výtvarným způsobem. Spojitost *Expresního vlaku* s *Dřevěným princem* se odehrává zejména v podobě ztvárnění věcí (zde nikoli přírodních jevů, nýbrž pohyblivých elementů železnice, jako např. kola, semafory, koleje apod.) pohybem lidských těl – skupina Mayerové ztvárňovala pohyb vlaku nejčastěji v dokonalé synchronizaci a již vzhledem k jisté složitosti celého námětu na vyšší technické úrovni, než tomu bylo u žaček školy v *Dřevěném princi*.

Zamyslíme-li se nad tímto představením hlouběji, je nám zřejmé, že je v něm do jisté míry možné dohledat spojitosti s divadelními představeními a obecně tvorbou italského futurismu, a to ačkoli inspirace tímto uměleckým směrem nebyla Mayerovou v tomto případě proklamována; možným důvodem pro nezjevení této návaznosti je jednak fakt, že futurismus jako takový nebyl v této době již „aktuálním“ uměleckým směrem[124] (navíc jeho projevy na rozdíl od ostatních avantgardních směrů v českém divadelním prostředí nacházíme pouze velice sporadicky) a jednak to, že Mayerová nepřebírala jeho principy v žádném případě bez výjimky. Mezi společnými rysy, které tedy nacházíme v *Expresním vlaku* jaksi „druhotně“, je možno na předním místě uvést zejména kladný vztah k technice, pohybu a dynamice (což se projevuje již v samotné volbě tématu) a snaha je vyjádřit uměleckými prostředky.

Ve stejné chvíli si ale musíme povšimnout rovněž nepřehlédnutelných rozdílností mezi tímto představením a divadlem provozovaným na principech

[123] Siblík, 1937, Rozpravy Aventina
[124] Konečný, 1974, str. 22

futurismu. V první řadě je nutno zmínit, že futuristická představení se odehrávala téměř bez výjimky za výrazného použití kulis a utváření scénického prostoru (o principech futuristického divadla bude podrobněji pojednáno v následující kapitole v souvislosti s činností souboru La Pantomime Futuriste), ve kterém se silně realizovali významní výtvarníci tohoto směru (E. Prampolini, G. Balla), a že, jak již bylo naznačeno výše, *Expresní vlak* touto složkou vůbec nedisponoval. Mezi dalšími odlišnostmi je pak možno si povšimnout celkové vyznění díla, uvědomíme-li si, že v rámci futuristických děl byla v drtivé většině technika spíše oslavována a fungovala jako symbol „nového“ a „lepšího“ světa[125]; Mayerová však stejné téma použila se značnou nadsázkou, vlastně ve formě grotesky určené k pobavení diváků, dalo by se říci až formálním způsobem.

Ačkoli, vedle uvedených zásadních odlišností, navíc představení, jak již bylo zmíněno výše, časově zcela nezapadá do doby realizace futuristických divadel v Evropě (zejména pak v Itálii), a jedná se de facto o jediné (i když nezjevené) přiblížení se Mayerové k tomuto směru, je dle mého názoru nemožné jej v mé práci pominout. Domnívám se totiž, že vzhledem k tomu, že přejímání principů futurismu se v českém divadle zásadněji neprojevilo[126], jedná se o jeden z mála příkladů inspirací tímto směrem v českém divadle vůbec, a to ačkoli na něm de facto neparticipovali soudobí výtvarníci a „výtvarná“ složka byla plně obstarávána tancem.

Ve stejném roce jako tato taneční groteska byla uvedena představení *Malý balet* a *Česká suita*, které však víceméně nedisponovaly výtvarnými kvalitami, a proto se jimi ve své práci nebudu zevrubně zabývat. V případě *Malého baletu* dokonce mnoho teoretiků zastává názor, že se jednalo o jednu z nejslabších prací Mayerové vůbec, a to včetně výpravy A. Hoffmeistera, která byla označena jako těžkopádná a nekorespondující účelu[127]. Pro další rozvoj choreografické práce M. Mayerové byla pak důležitější *Česká suita* na Smetanovu hudbu, kterou započal její příklon ke „klasické“ hudbě domácí provenience. Vzhledem k tomu, že takové směřování bylo v dané době velmi oceňováno, mělo toto představení mimořádný úspěch jak u diváků, tak u

[125] Martin, 2007, str. 22
[126] Konečný, 1974 str. 34
[127] Kloubková, 1989, str. 28

kritiky, k čemuž jistě do určité míry přispělo i jisté „obroušení hran“ labanovského pohybu a jeho obohacení o drobné prvky národních tanců, což jej činilo velmi přístupným běžnému divákovi[128].

Po výtvarné stránce zajímavé představení skupiny M. Mayerové přinesl až rok 1937 v podobě *Nové Chopinády*, choreografického ztvárnění Chopinovy Revoluční etudy. Toto představení je zajímavé nejen z hlediska taneční historie, kdy odkazuje zcela otevřeně na jeden z nejpopulárnějších (a to jak ve 30. letech 20. století, tak ve vztahu k dnešku) kusů neoklasického repertoáru, kterým byly Fokinovy *Sylfidy* (původním názvem *Chopiniana*), ale rovněž z hlediska výtvarného. Výpravu představení provedla jedna z mála ženských umělkyň v tomto oboru 30. let Zdenka – Nelly Arnsteinová (Arnoštová) v podobě „tradiční“, tedy scénografie a kostýmních návrhů.

Arnsteinová, přestože se její osoba v současné době těší zvýšené pozornosti zejména z důvodu genderového pohledu na dějiny umění[129], není dosud odbornou uměleckohistorickou literaturou příliš rozsáhle zmiňována, na tomto místě se proto pokusím o její stručný životopis zejména vzhledem k její spolupráci s Mayerovou. Nelly Arnsteinová se narodila jako Zdenka Arnoštová v roce 1908, v době provedení výpravy pro *Novou Chopinádu* jí tedy nebylo ještě ani třicet let, avšak s divadlem spolupracovala již od roku 1926. Vzdělání získala ve Vídni a v Berlíně, a ke kontaktům s Mayerovou se dostala zřejmě přes Bedřicha Feuersteina a Františka Zelenku, na něž se ve své tvorbě do jisté míry odkazovala[130] a kteří vytvářeli scénickou výpravu pro předchozí představení Mayerové. Zároveň pracovala pro Červené eso E. F. Buriana a vytvářela dílčí, zejména kostýmní návrhy pro Národní divadlo. V prvních letech 2. světové války působila v divadle v Záhřebu; o jejích poválečných osudech nám bohužel není mnoho známo.

Koncept *Nové Chopinády*, ať již se jednalo o formální prvky choreografie či výpravu, korespondoval velmi úzce s původním tématem hudebního doprovodu, kterým byla Chopinova Revoluční etuda. Choreografie tak byla koncipována sice abstraktně, bez de facto jakékoliv stopy děje, avšak

[128] Siblík, 1937, Rozpravy Aventina
[129] Koubská, 2009
[130] tamtéž

s velmi dramatickým diváckým efektem[131]. Formální prvky choreografie čerpaly opět do jisté míry z labanismu, který byl tak opět použit v novém kontextu, obohaceném o vůdčí silnou myšlenku kromě čistě výtvarného působení. Z původní Labanovy techniky byly velmi intenzivně využity zejména principy stoupání či klesání, smršťování a rozpínání těla, které mají divácky již ze své podstaty poměrně silný dramatický účinek, jakkoli byly původně určeny vlastně pouze ke „geometrickým“, obecně řečeno vizuálním účelům. Působení choreografie bylo tak vytvářeno částečně na vizuálním základě, který byl ale v tomto případě aplikován spíše v iracionální, mimosmyslové formě ve „spolupráci“ s hudbou“.

S podobným cílem a druhem působení byla vytvořena rovněž výprava Nelly Arnsteinové. O její podobě máme bohužel (jak je zřejmě vzhledem k faktům uvedeným u předchozích představení u tanečních večerů poměrně běžné) poměrně málo zpráv, a to ani v podobě fotografické[132]. Pokud se však týče pramenných zdrojů v podobě dobových kritik, většina z nich zmiňuje právě zejména dramatické působení výpravy, která byla tentokrát opět v podobě „tradiční“, tedy kulis (byť musely být opět omezeny z důvodu využití prostoru tancem) a kostýmních návrhů.

Celé představení se dočkalo poměrně značného diváckého úspěchu, a kritika jej přijímala z hlediska moderního tance rovněž velmi dobře jako pokus o nové taneční vyjádření Chopinovy hudby[133], která byla velmi populární zvláště v klasickém baletu, a proto její přenesení do sféry moderního tance vyžadovalo značné individuální choreografické schopnosti. V minulých letech ovšem byl *Nové Chopinádě* připisován ještě další význam, a to údajná ilustrace příklonu Mayerové k „revoluční“ tematice, která byla za minulých politických podmínek velmi populární. Skutečného významu či jeho absenci v této oblasti je však poměrně složité se dopátrat, a to zejména vzhledem k faktu, že nejsou zachovány související komentáře Mayerové a představení jako takové není možno již zhlédnout.

V následujících letech, které těsně předcházely 2. světové válce, se Mayerová mimo inscenace večerů své školy věnovala zejména doprovodným

[131] Kloubková, 1989, str. 28
[132] Siblík, 1937, Kröschlová, 1964
[133] Kloubková, 1989, str. 28

choreografiím pro divadelní představení, a to zejména pro činohru. Její realizace v tomto směru byly vždy poměrně vysoce ceněny, a zároveň nejčastěji hodnoceny jako odklon od předchozí avantgardy[134]. Ve většině případů se vesměs jednalo o realizace poměrně tradiční, bez zajímavých prvků, pokud se týká interakcí s výtvarným uměním, ačkoliv rovněž v této rovině se vyskytovaly i některé pozoruhodné výjimky.

Nejzajímavější z těchto choreografií byla zřejmě ta, která byla v roce 1937 provedena jako doprovod *Očarovaného života* Jeana Cocteaua, kde taneční soubor inscenoval „šachovou partii“, tedy prováděl zajímavou ilustraci „neživého“ pohybu. K této inscenaci, jíž dominoval činoherní projev, a byla obsazena vesměs nejkvalitnějšími členy souboru divadla, byla vytvořena ve spolupráci režiséra Jiřího Frejky a Františka Tröstera rovněž velmi dominantní výprava – jejím základem byla zmnohonásobená a prostorově zdeformovaná podoba šachovnice, rozdělující navíc scénický prostor dozadu ustupujícími plochami na dvě části; po stránce významové scéna fungovala jako určitá metaforická ilustrace tématu. Pro mou práci je zajisté zajímavý rovněž fakt, že výprava se de facto zjevně vztahovala k taneční části představení, tedy provedení šachové partie, jejíž prvek byl inscenací silně akcentován[135].

Choreografie za 2. světové války

Posledními choreografiemi M. Mayerové, kterými se budu ve své práci zabývat, jsou její realizace za druhé světové války. Vzhledem k radikálně zhoršené politické situaci na území Československa (resp. Protektorátu Čechy a Morava) se bez výjimky jednalo o představení s „národním“ nábojem či významem, avšak i v těchto případech se dá nadále hovořit o vizuálním působení choreografie a tím spíše i scénické výpravě. Společným rysem válečných realizací Mayerové byl však bohužel fakt, že jejich výtvarné stránce a vůbec představením jako takovým byla věnována mizivá pozornost.

[134] Kloubková, 1989, str. 29
[135] Ptáčková, str. 87

Mezi těmito představeními byly v roce 1940 uvedeny *České tance*, které velmi silně navazovaly na výše zmíněnou *Českou suitu* s hudbou Bedřicha Smetany – v tomto představení byl proveden celý cyklus Smetanových tanců, včetně choreografií, které byly již dříve provedeny v rámci *České suity*[136]. Tato choreografie byla velmi výrazně zaměřena na národní tematiku, byla provedena víceméně na bázi formální choreografie a její výtvarná stránka nebyla položena příliš do popředí. Pro další tvorbu Mayerové byla na představení, v rámci něhož byla uvedena, do jisté míry zajímavější jeho druhá část, kterou bylo scénické provedení *Zlatého kolovratu* Karla Jaromíra Erbena (s doprovodem symfonické básně Antonína Dvořáka).

Zlatý kolovrat byl uveden rovněž následujícího roku v obnovené premiéře v rámci komponovaného pořadu tří symfonických básní Antonína Dvořáka (jehož jubileum bylo aktuálně oslavováno), a to spolu s *Polednicí* a *Vodníkem*[137]. Toto představení dosáhlo obrovského úspěchu u divácké veřejnosti zejména svým laděním (neboť česká poezie obecně se za 2. světové války těšila mimořádné oblibě), ale rovněž svým provedením. Choreografie byla tentokrát vzhledem k námětu a jeho silné dějové složce obohacena o velké množství pantomimických formálních prvků, a to zejména v případě *Polednice*[138]. Z hlediska výtvarného byla však nejzajímavější choreografie *Vodníka*, kde byl pro účely ztvárnění stylizovaného „podvodního“ prostředí využit stejný princip jako v *Dřevěném princi*, tedy realizace „scény“ pomocí sboru tanečnic[139].

Scénickou výpravu provedl včetně kostýmů jako jednu z mála svých válečných realizací výtvarník Miroslav Kouřil, který z politických důvodů vystupoval pod pseudonymem Miroslav Dejmal. Před 2. světovou válkou působil tento umělec v poměrně těsné a pravidelné spolupráci s E. F. Burianem a jeho divadlem „D“, kde realizoval vesměs velmi úspěšně nejčastěji své experimenty s novou technikou v jevištní scénografii, jež spočívaly zejména v pokusy s jevištním světlem a rychlými změnami scény pomocí odlišného nasvícení[140], což by se dalo s jistou dávkou nadsázky

[136] Kloubková, 1989, str. 29
[137] Kloubková, 1989, str. 29
[138] Siblík, recenze
[139] Kloubková, 1989, str. 29
[140] Ptáčková, 1982, str. 115

označit jako první pokusy v současnosti velmi populárního uměleckého žánru „light-designu“. O realizaci podobného ražení v rámci cyklu Dvořákových symfonických básní však nemáme pramenné zprávy, a je tedy pravděpodobné, že tyto principy se v inscenaci i vzhledem k technickým možnostem neprojevily. Usuzovat můžeme spíše na aplikaci práce s poměrně realistickým detailem, která byla pro jeho předválečné výpravy rovněž typická[141]; na podobné prvky odkazují rovněž dobové recenze představení[142]. Je rovněž zřejmé, že výtvarnou stránku inscenace prováděl podobně jako B. Feuerstein v případě *Dřevěného prince* v úzké spolupráci s choreografickým vedením Mayerové; a že jeho hlavním úkolem v kostýmních návrzích bylo kvalitní vystižení konkrétních „rolí“ tanečnic vystupujících v podobě „kulis“.

Poslední realizací Milči Mayerové za 2. světové války, a zároveň poslední inscenací, kterou se ve své práci budu zabývat, byl multižánrový pořad *Antika* z roku 1942. Do jisté míry se tato realizace svou podobou blížila prvním pořadům Mayerové realizovaných v Umělecké besedě, neboť jejími součástmi byly recitace zlomků původní antické poezie (tentokráte již ne v podání předčasně zemřelé Jarmily Horákové, která realizovala *Abecedu*, nýbrž Míly Pačové), taneční produkce (Mayerová v nich ztvárňovala tři nejznámnější ženské postavy antických tragédií, tedy Antigonu, Elektru a Médeu) a hudební doprovod strunných a bicích nástrojů[143].

Výtvarnou stránku představení, která byla rovněž jeho nedílnou součástí, navrhl František Tröster, který od 30. let velmi intenzivně spolupracoval s Jiřím Frejkou a provedl rovněž scénografii k výše zmíněnému *Očarovanému životu*. O podobě výpravy pro *Antiku* nemáme bohužel příliš podrobné zprávy (zejména z důvodu, že představení bylo v celkovém kontextu soudobé kultury považováno de facto za marginální), ale vzhledem k tomu, že Tröster byl nejvíce oceňován pro snahu o dosažení celkového působení divadelní inscenace na diváka, tedy „syntézu“ dramatické a výtvarné složky v jeden vjem[144], dá se předpokládat, že právě toto jeho směřování bylo důvodem, proč byl Mayerovou pro práci na této multižánrové inscenaci osloven. V době, kdy bylo představení realizováno, navíc Tröster používal

[141] Ptáčková, 1982, str. 117
[142] Siblík, recenze
[143] Kloubková, 1989, str. 29
[144] Ptáčková, 1982, str. 175

často velmi realistické podoby jevištní architektury v monumentálním výsledném působení[145], což rovněž korespondovalo s antickým námětem poměrně dobře.

Toto představení bylo koncipováno, jak již bylo naznačeno výše, podobně jako inscenace 20. let v podobě jakéhosi komplexního diváckého vjemu, sestaveného z několika složek a dá se tak s jistou nadsázkou symbolicky chápat jako návrat Mayerové v závěru kariéry k původním principům, avšak obohacený všemi jejími následujícími zkušenostmi v další tvorbě; velkého diváckého ohlasu se však bohužel nedočkalo, bylo realizováno pouze 7 repríz a autorská tvorba Milči Mayerové se jím de facto uzavřela.

[145] tamtéž

Ostatní projevy interakcí tanečního a výtvarného umění mezi dvěma světovými válkami

Ačkoli, jak již bylo výše naznačeno, u ostatních umělkyň (resp. institucí) tanečního umění nebyly interakce s výtvarnými projevy příliš časté, rozhodla jsem se tuto kapitolu své práce věnovat rovněž některým dalším tendencím v tomto směru, které považuji z hlediska své práce rovněž za zajímavé, neboť bez jejich uvedení by obraz o meziválečné scéně z hlediska interakcí tanečního a výtvarného umění nebyl úplný.

Je zřejmé, že z hlediska celkového vývoje jak tance jako takového, tak jeho zakotvení v kontextu ostatních uměleckých oborů, bylo velmi důležitou scénou Národní divadlo v Praze, a to ačkoli bylo avantgardními umělci velmi často podceňováno a hodnoceno ne příliš pozitivně[146]. Jeho poměrně velký vliv navíc nespočíval pouze v „zasažení“ poměrně velké části veřejnosti (přičemž je nesporné, že v počtu diváků mělo nad avantgardními scénami vždy navrch již z důvodu jisté „oficiality“ instituce; přičemž navíc skladba těchto diváků byla odlišná – zatímco k projevům moderního tance se obracela převážně veřejnost „poučená“, tedy v naprosté většině případů s kvalifikovaným zájmem o odvětví, „renomované“ instituce zasahovaly skutečně nejširší veřejnost), ale rovněž v jeho roli v pozdějším (poválečném) vývoji, kdy byla scéna moderního tance téměř zcela potlačena a scény Národního a Zemských divadel hrály roli de facto jediného udržovatele kontinuity s předválečnou scénou. Tento fakt byl možný zejména z toho důvodu, že mnozí umělci, působící před 2. světovou válkou na avantgardní scéně, přešli po roce 1945 do angažmá v těchto divadlech (z těchto osobností je možné uvést jako příklad např. osoby Saši Machova či I.V. Psoty)[147].

Pokud se týče tanečních představení realizovaných na scéně Národního divadla, je nutno s odkazem na předchozí text a v zájmu objektivity závěrů nejprve podotknout, že v určitých případech docházelo rovněž k interakcím mezi touto čistě „oficiální“ scénou a avantgardními umělci – jak již bylo naznačeno výše, na mnohých představeních Národního divadla participovala

[146] Siblík, recenze
[147] Kloubková, 1989

v roli choreografa rovněž M. Mayerová a její tvorba i osobní taneční vystoupení se zde dočkaly velkého úspěchu[148]. Zajímavým faktem však je, že tyto interakce se odehrávaly téměř výhradně v představeních jiných souborů než souboru baletního (nejčastější byly v představeních operních, ale vyskytovaly se rovněž v činohře).

Baletní soubor ND byl zpočátku veden Augustinem Bergerem (ve dvou funkčních obdobích, a to 1884 – 1900 a 1912 – 1923), a to s proklamovanou ambicí (která se však, chtělo-li být Národní divadlo jako celek konkurenceschopné, kryla s objektivní potřebou) soubor zreformovat a pozvednout na evropskou úroveň[149]. Vzhledem k tomu, že v době, kdy Berger nastoupil do funkce ředitele, se soubor nacházel v katastrofálním stavu, pokud se týče obsazení i studovaného repertoáru, bylo jeho hlavním úkolem soubor obrodit po personální stránce a zařadit do jeho programu minimálně některá díla klasického baletního dědictví, která do té doby nebyla v Praze nastudována ani předvedena.

Na „experimentování“ se stránkou výtvarnou tudíž Berger svoji snahu necílil; scénografie jednotlivých představení byla v naprosté většině případů provedena scénografy zaměstnanými v Národním divadle a držela se především tradičních schémat, totéž se pak dalo říci o kostýmování. Ačkoli v mnohých z těchto představení můžeme pozorovat inspiraci zahraničními provedeními stejných inscenací (např. *Louskáček*)[150], dá se o tomto faktu uvažovat spíše jako o snaze přidržet se ve výtvarné stránce představení určité tradice a „opřít“ se o ni, nežli jako o ambicích přiblížit se vynikajícím evropským výtvarníkům. Bergerovým nástupcem se stal ruský tanečník a pedagog Remislav Remislavský, který vykonával funkci do roku 1927; jeho působení však bylo spíše nevýrazné a vcelku nesplnilo očekávání[151].

Stejné charakteristiky víceméně platí posléze rovněž o období vedení Jaroslava Hladíka (1927 – 1933), kdy byly však uvedeny již i zcela nově zkomponované a vytvořené balety Vítězslava Nováka *Signorina Gioventú* a *Nikotina*, ke kterým provedli původní výpravu Vlastislav Hofman a Josef Čapek. Ačkoli byla jejich výtvarná stránka téměř zcela opomenuta literaturou

[148] Siblík, 1937
[149] Holeňová, 2001, str. 48
[150] Ptáčková, 1982, str. 32
[151] Holeňová, 2001, str. 278

se zaměřením na scénografii[152], a rovněž jí nebyla věnována příliš velká pozornost ze strany dobových recenzí[153], dá se vzhledem k zaměření jejich autorů předpokládat minimálně snahu o její korespondenci s aktuálními scénografickými trendy (které se v jiných případech v baletu příliš silně neprojevovaly), mezi které patřila zejména tendence o charakterizaci atmosféry představení pomocí jeho výtvarné stránky.

Po ukončení působení J. Hladíka ve funkci vedoucího baletního souboru v roce 1933 tuto funkci (zprvu částečně ve spolupráci s J. Jenčíkem, od roku 1937 zcela) převzala ambiciózní původem ruská tanečnice a choreografka Jelizaveta Nikolská. Tato umělkyně, která měla za sebou jak ruské, tak francouzské taneční školení, působila v souboru již dvě sezóny předtím jako hostující sólistka; do funkce ředitelky baletu byla pak vybrána jako osobnost, která se měla postarat o jeho „zaktuálnění“ podle nejnovějších evropských trendů[154]. Ačkoli se dá říci, že rovněž pod jejím vedením (jak to ostatně již vyplývá do jisté míry z obecného zaměření instituce první scény ve státě) byla v Národním divadle zachována koncentrace na klasický balet, je nutno rovněž poznamenat, že za jejího vedení došlo k skutečně k jistým změnám na této scéně, a to zejména pokud se týče obohacení repertoáru o aktuální prvky moderního tance. V této době se rovněž balet Národního divadla poprvé dostal do oblasti zájmu recenzentů avantgardního tisku[155], což, i přesto, že tyto ohlasy nebyly vždy zcela pochvalné, svědčí do jisté míry o jeho „přijetí“ mezi moderními umělci.

Pokud se týče výtvarné stránky tanečních představení, realizovaných pod vedením J. Nikolské, dá se opět říci, že byla svou podobou povětšinou tradiční, tedy ve formě scénických návrhů (kulis) a kostýmů, provedených nejčastěji „kmenovými“ umělci spolupracujícími s Národním divadlem. Avšak, a to rovněž z toho důvodu, že v době působení Nikolské na místě ředitelky souboru baletu se mezi těmito scénografy (přičemž vedoucím výtvarníkem Národního divadla byl Josef Matěj Gottlieb) objevovali mnozí zejména mladí umělci s ambicemi uplatnit rovněž v tomto oboru aktuální

[152] Ptáčková, 1982
[153] Siblík, 1937
[154] Holeňová, 2001, str. 151
[155] Rozpravy Aventina

tendence moderního umění[156], můžeme u těchto představení hovořit o mnohých zajímavých projevech z hlediska výtvarného umění.

Nejsilnější byly tyto tendence zjevně u představení modernějšího repertoáru, které k jejich uplatnění rovněž dávaly větší prostor již svým abstraktnějším, často „bezdějovým“, zaměřením, které dovolovalo použít výtvarné složky k jistému „dokreslení“ výpovědi představení (de facto na principu podobném tomu, na kterém bylo vystavěno představení *Sny* M. Mayerové, ačkoli se u žádného z těchto baletů nedá hovořit o programovém přihlášení se k některému z avantgardních směrů, či dokonce jeho ilustraci)[157]. Dalším zajímavým faktem, který se dá v této souvislosti uvést, a který mohl rovněž být jednou z příčin výraznějšího uplatnění prvků moderního výtvarného umění v těchto „novějších“ představeních, byla nesporně jejich čistě technická stránka, kdy se moderní taneční představení nejčastěji odehrávaly na menších scénách divadla v „komornější“ atmosféře (rovněž s menším počtem tanečníků) a tudíž nebylo nutno používat velkou, výraznou scénu pro stejný vizuální efekt ze všech míst budovy Národního divadla, a rovněž kostýmní návrhy mohly být do jisté míry úspornější a nebylo potřebné osoby tanečníků v kontextu scény „zvýrazňovat“. Oba tyto faktory pak činily modernější taneční představení mnohem přístupnější výtvarným „experimentům“.

Na výše zmíněném principu, kdy se výtvarná stránka představení zčásti stávala jedním z faktorů dokreslujících jeho celkový efekt a sdělení (ačkoli se dá říci, že v představeních první československé scény byla častěji zatlačena více do „doprovodné“ role než v představeních moderních tanečních skupin) byla vystavěna např. představení *Prométheus Zbojníci*.

Pokud se týče těchto představení klasického repertoáru, dá se říci, že rovněž za působení J. Nikolské zůstávala jejich výtvarná stránka spíše v tradiční podobě (bylo jí mnohdy dokonce vytýkáno přílišné lpění na zastaralých tradicích[158]), bez výraznějších ozvláštnění nebo nových výtvarných prvků, mnohdy opět inspirována (ostatně ve většině případů stejně jako nastudování taneční stránky) zahraničními uvedeními jednotlivých baletů

[156] Ptáčková, 1982, str. 78
[157] Ptáčková, 1982, str. 79
[158] Siblík, 1937

(např. *Labutí jezero*, *Louskáček*, *Giselle*, *Raymonda*)[159]. V této souvislosti je však nutno podotknout, že jakékoliv „experimenty“ s výtvarnou podobou těchto představení nejsou ani v kontextu celkových dějin klasického tance příliš časté, a vyskytnou-li se, jsou mnohdy přijímány problematicky, a to zejména vzhledem k tradiční představě publika o podobě těchto baletů. V meziválečném Národním divadle se dále vzhledem k těmto představením dá zmínit fakt, že mnohé části výpravy a rovněž kostýmy byly používány v různých inscenacích jednoho titulu opakovaně (rovněž se tak jednalo o části výpravy z provedení z doby výkonu funkce předchozích šéfů baletu). Je však zřejmé, že tento fenomén (ostatně stejně jako používání částí vlastních civilních oděvů umělců pro kostýmní návrhy) nebyl odůvodněn umělecky, ale čistě finančně, a je proto evidentní rovněž to, že nové inscenace, zvlášť ty, kde měl účinkovat celý poměrně rozsáhlý baletní soubor, byly finančně značně limitovány[160].

Již v první kapitole své práce jsem zmínila rovněž ostatní představitelky moderního tanečního umění u nás, které rovněž, podobně jako M. Mayerová, jíž je věnována nejrozsáhlejší část mé práce, provozovaly vlastní skupiny moderního tance. Dá se říci, že vzhledem k tomu, že každá z těchto skupin uváděla minimálně jednou za divadelní sezónu premiérové představení, nutně musely i tyto umělkyně spolupracovat s výtvarnými umělci na vizuální podobě svých děl, zejména tedy na scénografii. Vzhledem k tomu však, že každá z nejvýraznějších představitelek moderního tance 20. a 30. let 20. století (tedy Mira Holzbachová, Anka Čekanová a Jarmila Kröschlová) prošla, jak již bylo zmíněno výše, jiným školením, a že de facto žádná z evropských tanečních škol nebyla v takové míře jako labanismus zaměřena na propojení tance a výtvarného umění, není možné ani v díle těchto tří umělkyň vypozorovat výraznější zájem o výtvarné umění a jeho zakomponování do jejich tvorby. Určité tendence v tomto směru zaznamenáváme de facto pouze u Jarmily Kröschlové, zejména v provedení jejího celovečerního představení *Krištof Kolumbus*, především ve ztvárnění

[159] Archiv Národního divadla, Praha
[160] Tamtéž

„nového světa“ – i tak bylo však toto představení kritizováno pro svůj odklon od výtvarných prvků, projevujících se v zahraničních zpracováních námětu[161].

Velmi zajímavou umělkyní, jíž však není tradičně věnována příliš velká pozornost českou odbornou literaturou (a to dokonce ani tou s divadelním či specificky tanečním zaměřením), avšak zaměření mé práce splňuje téměř bezezbytku, a proto jí rovněž své pojednání o interakcích výtvarného a tanečního umění uzavřu, je pak Zdenka Podhajská. Ačkoliv největšího zájmu se tato všestranná osobnost dočkává ze strany hudebních vědců, a to zejména díky své činnosti v organizování koncertních sezón a úzkým kontaktům s Bohuslavem Martinů[162], zaměřením své aktivní umělecké kariéry byla Zdenka Podhajská především velmi úspěšnou tanečnicí. Důvodem, z kterého je odborníky z oblasti taneční vědy často opomínána, je bezpochyby fakt, že naprostá většina (dalo by se říci, že de facto celá doba) její taneční dráhy se odehrála v zahraničí; v českých pramenech proto vlastně zcela chybí jakékoli ohlasy a zprávy.

Zdenka Podhajská, narozená ve stejném roce jako M. Mayerová (1901) pocházela z umělecko-intelektuálního prostředí (její matka, J. Javůrková, byla operní pěvkyní působící před svým sňatkem ve Vídni) a původně studovala práva a filozofii (nejprve ve Vídni, posléze v Paříži); s tancem započala až v době těchto svých studií u mistra C. Raimunda ve Vídni[163] (během svého školení se však rovněž seznámila s labanismem, měla tedy do jisté míry podobné zkušenosti jako M. Mayerová), ve srovnání s ostatními tanečními umělkyněmi tedy v poměrně pozdním věku. Je však velmi pravděpodobné, že se u ní v tomto směru rychle projevil výrazný talent, a že rovněž získala poměrně výrazné kontakty mezi avantgardními umělci, neboť již v první polovině 20. let figurovala jako členka skupiny tehdejšího experimentálního moderního tance „Les Six de rythme et couleur”, a v roce 1927 získala angažmá v souboru La Pantomime Futuriste[164].

Ačkoli prameny nejčastěji zmiňují její přátelství s O. Kokoschkou, dle mého názoru je velmi pravděpodobné, že nabídku na práci v tomto souboru

[161] Siblík, 1937, str. 142
[162] Legenda jménem Zdenka Podhajská, 2002
[163] Holeňová, 2001, str. 256
[164] Tamtéž

obdržela přímo od Enrica Prampoliniho, který se v první polovině 20. let pohyboval v Praze a Vídni[165]. V roce 1927, kdy s tanečnicí Marií Ricotti založil divadlo La Pantomime Futuriste, pak stejně jako Zdenka Podhajská působil v Paříži; dá se proto dovodit, že spolupráci navázali již na základě předchozích kontaktů Prampoliniho ze střední Evropy. Na tomto místě je nutno podotknout, že ačkoliv jsem se rozhodla ve své práci pojednat o Zdence Podhajské, vzhledem k organizaci souboru La Pantomime Futuriste není možné její osobnost, která byla se souborem spjata valnou část své taneční kariéry z tohoto tělesa metodicky „vyjmout“, a proto spíše nežli čistě její činnosti věnuji tuto pasáž tvorbě celého tohoto divadla – důvodem je pak zejména fakt, že uměleckými vedoucími souboru byli Enrico Prampolini a Maria Ricotti a o případném podílu ostatních tanečníků souboru si není možno z dochovaných pramenů učinit bližší obraz. Rovněž je na tomto místě účelné podotknout, že členy souboru byli rovněž další dva tanečníci českého původu, a to Václav Vlček a Ludmila Vysjaková; oba umělci působící dlouhodobě v zahraničí[166].

Divadelní soubor, u jehož zrodu Prampolini stál, byl multižánrovým seskupením s hlavním zaměřením na tanec, akcentující prvky pantomimy a commedie dell´arte chápané jako typicky italské, a samozřejmě výtvarné umění (Prampolini sám se prezentoval jako scénograf, a možná překvapivě rovněž choreograf tohoto souboru). Jako celek mělo těleso ambici rozvíjet, obohacovat a reformovat italské tradice v tanečním a zejména pantomimickém umění o nové avantgardní prvky, a rovněž stát se určitým kontrastem k „Ruskému baletu“ a „Švédskému baletu“, které v té době slavily v Evropě velký úspěch na svých turné[167].

Na tomto místě je účelné krátce o tom, jaké charakteristiky mělo dle Prampoliniho (a ostatně i dalších futuristických umělců, kteří s La Pantomime Futuriste spolupracovali) „futuristické divadlo“, jehož prvky hodlal zkombinovat s tradičními italskými divadelními formami. Základním pramenem pro poznání východisek futuristického divadla obecně jsou jistě manifesty tohoto avantgardního směru, jichž vzniklo poměrně velké množství

[165] Berghaus, 2000, str. 465
[166] Siblík, 1937
[167] Berghaus, 2000, str. 466

v 10. letech 20. století, a to zejména působením zakladatele italského futurismu Filippa Tomassa Marinettiho a umělců, kteří na něj přímo odkazovali. Pro téma mé práce jsou z těchto zřejmě nejdůležitější *Manifest futuristických dramaturgů*, *Syntetické futuristické divadlo*, *Futuristická scénografie a choreografie* (který byl dílem Prampoliniho), a *Manifest futuristického tance*.

Základní zásady futuristického divadla jsou formulovány v *Manifestu futuristických dramaturgů*, sepsaném Marinettim v roce 1911. Předně je v tomto dokumentu odmítnuto divadlo zaměřené na historická a mytologická témata, jež v té době v italském dramatu převažovala, a je nastolen požadavek divadla jako „syntézy života v jeho nejtypičtějších projevech“[168], přičemž „životem“ je zde míněn „nový“ život dvacátého století, obohacený o objevy techniky a dominanci strojů[169]. Dále je jedním ze základních kamenů manifestu akcentace a de facto zavedení dominance režiséra divadelní kusu na úkor herců, jejichž osobnosti mají být potlačeny (dle mého názoru tento princip dovedený do krajnosti vedl až k požadavku na odstranění lidských herců z oblasti divadla, jak bude uvedeno níže)[170]. Spolu s požadavkem na silné působení divadla na lidové masy se potom Marinettimu jako nejvhodnější médium futuristického divadla jevilo varieté, jemuž rovněž věnoval další ze svých manifestů v roce 1913[171].

Šest let po publikování *Manifestu futuristických dramaturgů* uveřejnil Marinetti rovněž *Manifest futuristického tance*. Opět, podobně jako směrem k ostatním uměleckým odvětvím, je v něm tanci dáván za vzor stroj, tedy mechanický pohyb; Marinetti doslovně požaduje napodobení pohybu stroje a jeho částí (např. kol, pístů apod.) a „kombinace“ člověka s mechanikou[172]. V souvislosti s tím, podobně jako u divadla obecně, je rovněž proklamován tanec zcela odosobněný, „chladný“, oproštěný od citů či dokonce sexuálních prožitků, a rovněž feminity a maskulinity[173]. Jako prvního představitele takového „nového“ tance, založeného na čisté geometrii, bez „nápodob“ a sentimentality, viděl pak prvního sólistu Ďagilevova baletu Václava

[168] Manifest futuristických dramaturgů
[169] Redmond, 1979, str. 131
[170] Manifest futuristických dramaturgů
[171] Redmond, 1979, str. 142
[172] Manifest futuristického tance
[173] Franko, 1995, str. 21

Nižinského[174]. Od Nižinského technické virtuozity, která dle mého názoru k tomuto náhledu Marinettiho zavedla (neboť požadavky Ďagilevova baletu na „výraz“ tance byly od oněch Marinettiho de facto zcela opačné) pak však cesta futuristického tance logicky vedla až k vytvoření umělého, robotického tanečníka; první z těchto pohyblivých „loutek“ vytvořil a použil Giacomo Balla v roce 1916[175].

Pokud se týče scénografie, základním požadavkem Prampoliniho manifestu (vzniklého v roce 1915) bylo odstranění malované scénografie ve smyslu, jak tomuto pojmu výtvarná a divadelní teorie běžně rozumí, a nápodoby reality v ní, a její nahrazení „dynamickou scénickou architekturou“, u které předpokládá pohyb[176]. Stejně tak pak požaduje využití světelných zdrojů přímo integrovaných do jednotlivých scénických prvků namísto externího nasvícení, a ve vrcholné fázi počítá dokonce s nahrazením živých herců de facto scénickými prvky – světelnými, vibrujícími a jinak se pohybujícími předměty robotické povahy[177]. Mnohé z těchto principů, nebo alespoň pokusy o jejich naplnění, uplatňoval Prampolini rovněž u představení divadla La Pantomime Futuriste, jak o tom bude pojednáno níže.

Prvním představením, které nové těleso v Paříži provedlo, bylo pásmo nazvané *Futuristické pantomimické divadlo* a premiérováno bylo na jaře roku 1927. Jednalo se o řadu deseti jednotlivých tanečně-pantomimických čísel, dle dobových zpráv poměrně značně rozrůzněné kvality, z nichž odborná literatura vyzdvihuje „futuristickou“ povahu zejména ve dvou případech: u čísel *Cocktail* a *Pochod srdcí*[178].

V prvním z nich se jednalo o původně Marinettiho skeč odehrávající se v newyorském baru, což bylo prostředí, které a priori dávalo Prampolinimu značné možnosti ve scénografickém zpracování. Scéna byla ztvárněna jako obří barový pult, provedený kovově lesklou barvou, použitou rovněž pro určitý typ „light-designu“, se dvěma řadami lahví, které ztvárňovaly členky souboru v příslušných kostýmech (plná verze obsazení tohoto představení se bohužel nedochovala, avšak můžeme předpokládat, že včetně Zdenky

[174] McCarren, 2003, str. 221
[175] Scheunemann, 2005, str. 204
[176] Futuristická scénografie a choreografie
[177] Futuristická scénografie a choreografie
[178] Berghaus, 2000, str. 466

Podhajské), a byla kontrastně ohraničena dvěma pevnými panely na bocích jeviště a měkce splývavou drapérií opony. Dominantním prvkem scény však byla obří sifonová láhev, která sloužila k nasvícení jednotlivých prvků scény různobarevným reflektorovým světlem[179]. Celá výtvarná stránka představení byla potom velmi intenzivně stavěna právě na světelných efektech, což dle mého názoru činí z tohoto čísla jeden z prvních experimentů s později mimořádně rozšířeným uměleckým druhem „light-designu".

Ve druhém z obou čísel, která jsou odbornou literaturou hodnocena nejvýše, jehož choreografem byl tentokrát sám Enrico Prampolini, se jednalo o souvislejší dějovou linii na téma neúspěšného hledání prožitku lásky, přičemž ke slovu se dostávaly rovněž vedlejší náměty volné sexuality a různých typů osobností. Po výtvarné stránce byly jednotlivé scény koncipovány podobně jako v případě *Cocktailu*, tedy na základě dvou geometricky pojednaných panelů, doplňovaných různými vedlejšími motivy (např. žebříkem, který je v daném kontextu považován za falický symbol)[180]. Vzhledem k tomu, že pro Prampoliniho byl podobný způsob utváření scény jako takové typický (a to i v ostatních jeho realizacích), a vzhledem k celkovému zaměření souboru La Pantomime Futurist se dá posléze odvodit, že v podobném principu kontrastu geometrických ploch a pohybujících se těles či osob na scéně spatřoval jeden z principů futuristické scénografie.

Jiným, opět velmi výrazně „futuristickým" prvkem scénografie tohoto představení byla pak přítomnost tří mechanických loutek na scéně, které zastávaly funkci „dublérů" tří sólistek druhého obrazu (zastupovaly tedy stejné typy žen jako živé tanečnice)[181]. Propojení robotické mechaniky s tancem bylo dle mého názoru opět jasným akcentováním principů futurismu a jejich novým zaváděním do tanečního umění; stejně tak jako dále projekce obrazů na zadní prospekt pomocí filmové techniky a práce se světly, kteréžto oba principy se objevily rovněž již v *Cocktailu* a staly se rovněž jednou z ilustrací Prampoliniho principu „totálního divadla"[182].

Rovněž ostatní čísla programu, z nichž u mnohých nemáme natolik přesnou představu o jejich podobě (např. z důvodu, že se nezachovaly

[179] Berghaus, 2000, str. 467
[180] tamtéž
[181] Berghaus, 2000, str. 466
[182] tamtéž

scénické návrhy), ale povětšinou se u nich můžeme opřít alespoň o dobové verbální zprávy či fotografie jednotlivých umělců (které jsou velmi vhodné pro poznání filozofie kostýmních návrhů) splňovaly mnohé z výše naznačených principů futuristického tance a divadla obecně.

Mezi nejvýraznější z těch, které se snažily tyto principy reflektovat, můžeme zařadit zejména představení *Psychologie strojů*, kde šlo zcela v duchu futuristického tance o nápodobu pohybu různých mechanických vynálezů[183]. Z tohoto čísla se nám zachovala právě fotografie Zdenky Podhajské v jeho části nazvané *Tanec lodního šroubu*. Z této fotografie si tedy můžeme (ačkoliv se nám v ní nezachovala barevnost zmíněného kostýmu) učinit alespoň částečnou představu o kostýmování zmíněných „strojů". Základním rysem zachyceného kostýmu Zdenky Podhajské byla stylizovaná podoba „lopatek" lodního šroubu, které byly rovněž akcentovány tmavou barvou, zatímco zbytek kostýmu byl proveden v barvách světlých. Z fotografie si rovněž můžeme učinit úsudek o tom, že kostým neměl ambici kopírovat podobu lidského těla, ale naopak fungovat jako jeho určitý protipól – tento princip můžeme pozorovat např. v potlačení krku a optického „posazení" hlavy přímo na ramena; v těchto prvcích tedy docházelo k pokusu o nápodobu „stroje" v souladu s principy futuristického tance[184].

Z dalších čísel programu můžeme spatřovat pokusy o futuristické prvky (které ovšem mnohdy nebyly po stránce formální tak výrazné, spíše se jednalo o jistým způsobem „futuristické" téma představení[185]) zejména v *Mechanice spánku* a *Svaté rychlosti*. Ostatní části celého představení (rozděleného později kvůli značné délce do dvou samostatných programů[186]) byly pak svým charakterem spíše určitou „modernizovanou" verzí pantomimy, jako např. *Harlekýn a přestrojení* (v italštině *Arrlecchino e travestiti*, což může znamenat rovněž transvestité či homosexuálové; v tomto případě se tedy jednalo o poměrně jasný dvojsmysl s erotickým podtextem), dále *Salamandr*, který je vzhledem k autorství Luigiho Pirandella zřejmě nejčastěji citovaným

[183] Lista, 1976, str. 242
[184] Abingdon & Witney Art Foundation, (http://www.abingdonandwitneyfoundation.com/page14.htm, 10.11.2009)
[185] Berghaus, 1998, str. 466
[186] Ottinger, 2009, str. 15

a rozebíraným kusem divadla Futuristické pantomimy, a *Urashima*, kde se jednalo o inspiraci tradiční japonskou pantomimou.

Bez zajímavosti také rozhodně není fakt, že v rámci *Futuristického pantomimického divadla* byli znova uvedeni rovněž Cocteauovi *Svatebčané na Eiffelce* (s mírně pozměněným názvem ve prospěch spíše slova „svatba"), tentokráte již nikoli v choreografii Leonida Mjassina, avšak s původní hudbou Dariuse Milhauda; uvedení se tak de facto konalo jeden měsíc po inscenaci stejné látky Milčou Mayerovou v Praze. O podobě tohoto kusu v režii Prampoliniho a Ricotti však bohužel nemáme natolik dobré zprávy, aby obě inscenace mohly být odpovědně srovnány, a to jak z hlediska choreografie, tak zejména použitých výtvarných prvků.

Soubor La Pantomime Futuriste zaznamenal s výše charakterizovaným programem v Paříži obrovský úspěch u zejména avantgardního publika a se stejným programem se následně vydal absolvovat evropské turné, setkávající se s podobně nadšenými reakcemi[187], jehož součástí byla samozřejmě rovněž Zdenka Podhajská. Nejvýraznější ohlasy na tuto šňůru vystoupení, a to ať již z hlediska dobové kritiky anebo současné odborné literatury, zaznamenáváme zejména v Itálii, což dle mého názoru do jisté míry koresponduje s tradičním italským příklonem k futurismu jako takovému. Nejúspěšnější představení jsou tak (zejména teatrologickou) literaturou zmiňována v Turíně a v Římě v roce 1928.

Pokud se týče další sólové kariéry Zdenky Podhajské, o konkrétních jí realizovaných představeních nemáme bohužel mnoho zpráv. Je zřejmé, že ve 20. letech 20. století, tedy ve stejné době, kdy vystupovala s La Pantomime Futuriste, vedla rovněž svoji taneční školu v Paříži (nejvíce údajů o činnosti této školy máme však ze zdrojů zabývajících se biografií Bohuslava Martinů, který zde působil jako korepetitor)[188]. Je tedy velmi pravděpodobné, že pro tuto školu realizovala minimálně výroční představení, avšak o jejich podobě nemáme bohužel žádné podrobnější zprávy.

Po roce 1930 dále Podhajská přesídlila do Prahy, kde se stala jednou z výrazných osobností obecně kulturního života, zejména pokud se týče organizování koncertů, což je v mnohých pramenech hodnoceno jako těžiště

[187] Berghaus, 2000, str. 465
[188] Holeňová, 2001, str. 256

její činnosti[189]. V Praze však založila rovněž taneční školu, o které se prameny zmiňují jako o labanisticky zaměřené[190], dá se zde tedy dokonce předpokládat jistá podobnost výukových metod se školou M. Mayerové. Na rozdíl od Mayerové však Podhajská nepořádala příliš mnoho samostatných tanečních představení a rovněž její škole (možná právě z tohoto důvodu) nebyla dobovou kritikou věnována podobná pozornost[191]. Sporadické ohlasy máme de facto pouze na její představení v Burianově divadle D 37, kde však, jak je zřejmé z dobových recenzí, byla výtvarná stránka omezena na minimum, a víme o ní pouze tolik, že ani v nejmenším nebyla futuristické povahy[192], a hostování v představení *Legenda o Josefovi* v brněnském Zemském divadle, kdy v obou případech jí byl partnerem Alexandr (Saša) Leontjev[193]. Po 2. světové válce nemáme o její pedagogické či choreografické činnosti již žádné zprávy; v 60. letech posléze přesídlila do Vídně, kde v roce 1991 zemřela.

Ačkoliv tedy bohužel přes osobu Zdenky Podhajské nedošlo k výraznějšímu přenosu principů futuristického tance a jeho propojení s výtvarným uměním na českou scénu, zůstává nesporným faktem význam její osobnosti jako jedné z mála českých tanečnic působící na avantgardní scéně v celoevropském prostředí (dá se říci, že však de facto jediné, která se po tomto zahraničním působení navrátila zpět do vlasti; výše zmínění tanečníci V. Vlček a L. Vysjaková, kteří měli rovněž v zahraničí značné úspěchy, se již do Československa ve větším rozsahu nevraceli – V. Vlček se např. stal jedním ze zakladatelů brazilského tanečního školství a dožil v Riu de Janeiru[194]), navíc s výraznými interakcemi s avantgardními výtvarnými směry.

[189] Hudební věda, 1995, str. 32
[190] Holeňová, 2001, str. 256
[191] Rozpravy Aventina, Siblík, 1937
[192] Siblík, 1937
[193] Holeňová, 2001, str. 256
[194] Holeňová, 2001, str. 358

Závěr

Ve své práci jsem se zabývala zejména tvorbou Milady (Milči) Mayerové, dále rovněž přehledem činnosti baletního souboru Národního divadla a angažmá Zdenky Podhajské v souboru La Pantomime Futuriste.

Pokud se týče zakotvení tvorby Milči Mayerové, která z meziválečných tanečních umělců vykazovala jednoznačně nejsilnější vazby na výtvarné umění, je zřejmé, že jejím hlavním inspiračním zdrojem byla po celou dobu její tvorby technika Rudolfa Labana, a to i v době, kdy již s jeho formálními prvky nepracovala výhradně. Interakce s výtvarným uměním je u ní zaznamenatelná prakticky po celou dobu tvorby, a to zejména v utváření choreografie skupin a jednotlivců, a rovněž v podobě spolupráce s výraznými výtvarnými umělci, zejména členy Devětsilu (mezi těmito byla nejčastější spolupráce s jejím pozdějším manželem, architektem Jaroslavem Fragnerem, pro kterého se jednalo o jedny z mála divadelních realizací) a dále specialisty na scénografii a kostýmní výtvarnictví.

V počátcích její tvorby je velmi intenzivní její spolupráce s avantgardními umělci, což se projevilo rovněž v jejím členství v Devětsilu. Na tomto místě je nutné rovněž podotknout, že interakce a společné projekty výtvarného a tanečního (či divadelního obecně) umění byly poměrně důležité pro mnohé avantgardní směry, a to nejen v našem prostředí, ať již se jednalo o poetismus, futurismus, expresionismus i další. U Mayerové se pak některé tendence, které byly pro toto období a pro avantgardní tvorbu typické, projevují v pozměněné formě i později, kdy se její tvorba obracela jiným směrem.

V případě umělecké osobnosti Zdenky Podhajské se o interakcích výtvarného a tanečního umění dá hovořit zejména v případě jejího velmi úspěšného angažmá v souboru La Pantomime Futuriste, který, dá se říci, pod vedením Enrica Prampoliniho splňoval požadavky kladené futuristickými umělci na divadlo, a fungoval tak jako jedna z nejvýraznějších platforem setkávání obou uměleckých druhů v Evropě.

Obecně se pak dá říci, že interakce tanečního (či divadelního obecně) a výtvarného umění byla avantgardními umělci považována za žádoucí, zejména

vzhledem k hledání nových možností výtvarného vyjádření, a rovněž pokud se týče všestranného rozvoje umění a osobnosti člověka, byla pokládána za výsostně „moderní“ a byla jí přikládána také poměrně značná důležitost. Z tohoto důvodu pak nacházíme rovněž nejzajímavější tendence k této interakci v avantgardních sférách, mimo „oficiální“ scény.

Seznam použité literatury:

Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925-1928, 1972

Berghaus, Günther : International futurism in art and literature, De Gruyter, Berlin, New York, 2000

Berghaus, Günther : Italian Futurist Theatre, Oxford University Press, Oxford, 1998

Čápová, Gabriela : Osobnost a dílo Milči Mayerové v souvislosti s vývojem výrazového tance, 1992

Československá akademie věd. Ústav pro hudební věd,Ústav teorie a dějin umění ČSAV v Praze. Sekce hudební vědy : Hudební věda, svazek 32, Praha, 1995

Drews, Peter : Devětsil und Poetismus : Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezvals, Jaroslav Seiferts and Jiří Wolkers, Otto Sagner, München, 1975

Dvořák, Antonín : Trojice nejodvážnějších: E. F. Burian, Jiří Frejka, Jindřich Honzl, Mladá fronta, Praha, 1988, 2. vyd.

Fahrese-Sperken, Christine : Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Stilkunst, Expressionismums, Fauvism), 1969

Franko, Mark : Dancing modernism/performing politics, sl., 1995
McCarren, Felicia M. : Dancing machines: choreographies of the age of mechanical reproduction, Stanford University Press, Stanford, 2003

Frejka, Jiří : Divadlo je vesmír, Divadelní ústav, Praha, 2004

Gremlicová, Dorota : Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze, (1888-1938), Státní opera, Praha, 2002

Holeňová, Jana : Český taneční slovník: Tanec, balet, pantomima, Divadelní ústav, Praha, 2001

Honzík, Karel : Ze života avantgardy, Praha, 1963

Janský, Karel : Počátky scénografie české divadelní avantgardy. in Acta scaenographica, 4, 1963/64, č. 7, Praha : Scénografická laboratoř, 1960-1971. s.125-132

Kloubková, Ivana : Výrazový tanec v ČSR : Praha, Brno 1918-1945 : určeno pro posl. fak. hudební, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1989

Konečný, Dušan : Futurismus, Praha, 1974

Koubská Vlasta : Divadelní výtvarnice na přelomu 19. a 20. století, in Proměny: Divadelní výtvarnice na přelomu tisíciletí, Moravské zemské muzeum, Brno, 2009

Koubská, Vlasta : František Zelenka, 1904-1944 : rodák z Kutné Hory, scénograf, architekt, grafik : České muzeum stříbra v Kutné Hoře, 18.9.-2.11.2008 = František Zelenka, 1904-1944 : native of Kutná Hora, scenographer, architect, graphic designer : Czech Museums of Silver in Kutná Hora, České muzeum stříbra, Kutná Hora, 2008

Kröschlová, Jarmila : Výrazový tanec, Orbis, Praha, 1964

Lahoda, Vojtěch (ed.) : Dějiny českého výtvarného umění IV., 1890/1938, Academia, Praha, 1998

Lahoda, V. : Local Strategies - International Ambitions : modern art and Central Europe 1918-1968 : papers from the international conference, Prague, 11-14 June, 2003

Legenda jménem Zdenka Podhajská in Hudební rozhledy: Měsíčník pro hudební kulturu, roč. 55, Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, Praha, 2002

Lista, Giovanni : Le Théatre Futuriste Italien, La Cité, Lausanne, 1976

Martin, Sylvia : Futurismus, Slovart, Taschen, Praha, 2007

Mayerová, Milča : S Devětsilem, Divadelní noviny 10, 1966/67, č. 19-20, s. 7. 24

Michalová, Rea : Alois Wachsman, Michal´s Collection, Praha, 2003

Nichols, Roger: The harlequin years: music in Paris, 1917 – 1929, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2002

Ottinger, D. : Futurismo. Avanguardia Avanguardie. (Kat. výstavy), Řím, 2009

Pásmo: moderní prosa, básně, marxismus, inženýrská technika, kino a divadlo, 1924 – 1926

Pelc, Jaromír : Zpráva o osvobozeném divadle, Praha, 1982

Petišková, L., (ed.) Čítanka světové choreografie 20. století. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005

Ptáčková, Věra : Česká scénografie 20. století, Odeon, Praha, 1982

Rozpravy Aventina : měsíční list pro kulturu, umění, kritiku a zvláště literaturu, 1925 – 1934

Redmond, James : Drama and society, Cambridge University Press, Cambridge, 1979

Scheunemann, Dietrich : Avant-garde/Neo-avant-garde, Amsterdam, New York, 2005

Siblík, Emanuel : Tanec mimo nás i v nás : historické poznatky a estetické soudy, Václav Petr, Praha, 1937

Siblík, Emanuel : Tanec : projev života a umění, 1917
Pelc, Jaromír : Zpráva o Osvobozeném divadle, Praha, 1982

Styan, J. L. : Modern Drama in Theory and Practice: Symbolism, surrealism, and the absurd, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, 11. vyd.

Švácha, Rostislav (ed.) : Devětsil: the Czech avant-garde of the 1920s and 30s, Museum of modern art, Oxford, 1990

Teige, Karel : Moderní typo, „Typografia" 1927, č. 7–9, s. 189–19

Valchářová, Vladislava : Bedřich Feuerstein : [Kat. výstavy] : Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem : září-listopad 1994, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem, 1994

Witkowsky, Matthew S. : "Staging language: Milca Mayerova and the Czech book Alphabet" in Art Bulletin, March 2004, Volume LXXXVI Number 1

http://www.laban.org/

http://www.dalcrozeusa.org/

http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML

http://www.britannica.com/EBchecked/topic/326646/labanotation

http://www.abingdonandwitneyfoundation.com/page14.htm

Obsah

Úvod 1
Stručná charakteristika sféry moderního tance u nás v meziválečném období 2
Umělecký životopis Milči Mayerové a hlavní realizovaná představení 5
Technika Rudolfa Labana 6
Přehled samostatné tvorby Milči Mayerové 8
Nejdůležitější představení v choreografii M. Mayerové a jejich výtvarná složka 12
V. Nezval, K. Teige: Abeceda 12
J. Cocteau: Svatebčané na Eiffelce 18
Představení Osvobozeného divadla 21
J. J. Rudolph: Rinaldo a Armida 25
V. Nezval, E. Schulhoff: Náměsíčná neboli Dandy v konservové krabici 28
F. Poulenc: Sny 33
Představení druhé poloviny 30. let 38
Choreografie za 2. světové války 43
Ostatní projevy interakcí tanečního a výtvarného umění mezi dvěma světovými válkami 47
Závěr 60
Seznam použité literatury: 62
Obsah 66