

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Pedagogika tance

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**SPECIFIKA VYBRANÝCH SYSTÉMŮ
TECHNIKY KLASICKÉHO TANCE**

Dominika Vašíčková

Vedoucí práce: doc. Mgr. Mahulena Křenková

Oponent práce: prof. Mgr. Václav Janeček, Ph.D.

Datum obhajoby: 7. června 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance art

Dance pedagogy

MASTER THESIS

**SELECTED SYSTEMS OF CLASSICAL BALLET
TECHNIQUE AND THEIR SPECIFICS**

Dominika Vašíčková

Supervisor: doc. Mgr. Mahulena Křenková

Opponent: prof. Mgr. Václav Janeček, Ph.D.

Date of defense: 7th June 2022

Awarded academic degree: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Specifika vybraných systémů techniky klasického tance

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Diplomová práce s názvem Specifika vybraných systémů techniky klasického tance pojednává o šesti celosvětově nejrozšířenějších systémech, potažmo školách techniky klasického tance a jejich hlavních znacích včetně signifikantních prvků. Text je rozdělen do sedmi kapitol, přičemž první kapitola je věnována obecnému nástinu historického vývoje daného tématu. Dalších šest kapitol se zabývá jednotlivými systémy techniky klasického tance, jež jsou chronologicky řazeny podle datace svého vzniku – Francouzská škola, Dánská škola, Italská škola, Ruská škola, Anglická škola a Americká škola. Důraz je kladen jak na historický kontext jejich geneze, tak na postihnutí stěžejních rysů. Opomenuta není ani současná situace a využívání systémů v praxi. Pro přehlednost a ucelenost vzhledu do dílčích škol je text doplněn fotografiemi a souhrnnými tabulkami. Výsledkem diplomové práce je seznámení čtenáře s šesti zřejmě celosvětově nejproslulejšími systémy techniky klasického tance a upozornění na jejich specifika a vzájemné odlišnosti.

Klíčová slova

klasický tanec; technika; August Bournonville; Enrico Cecchetti; Agrippina Vaganovová; George Balanchine; balet

Abstract

The master thesis called Selected Systems of Classical Ballet Technique and Their Specifics deals with six the most widespread systems or rather the schools of technique of classical ballet and their main characteristic including significant elements. The text is divided into seven chapters and the first chapter is devoted to the general schema of the historical development of the topic. The other six chapter deal with particular systems of technique of classical ballet, which are arranged chronologically according to the date of their origin – the French School, the Danish School, the Italian School, the Russian School, the English School and the American School. Emphasis is placed on both the historical context of their genesis and the formulation of principal attributes. The current situation and the use of systems in practice are not neglected either. The text is supplemented by photographs and summary tables for clarity and coherence of the insight into the individual schools. The aim of this master thesis is to acquaint the readers about the six most famous systems of classical ballet technique and to notify them about its specifics and their mutual differences.

Keywords

classical ballet; technique; August Bournonville; Enrico Cecchetti; Agrippina Vaganova; George Balanchine

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé práce, doc. Mgr. Mahuleně Křenkové, za poskytnutí materiálů, cenné rady, vstřícný přístup, dále MgA. Adéle Pollertové za asistenci a poskytnutí prostor při fotografování použitých obrázků, a nakonec své rodině za neutuchající podporu během celé doby studia.

Obsah

Úvod	11
1 Historický vývoj techniky klasického tance	14
2 Francouzská škola	21
2.1 Historie a současnost	21
2.2 Hlavní znaky a principy	24
2.2.1 Francouzská terminologie	25
2.3 Základní pozice a pózy	29
2.3.1 Postavení těla	29
2.3.2 Polohy chodidla	30
2.3.3 Pozice dolních a horních končetin	31
2.3.4 Základní pózy	33
2.3.5 Složené pózy	35
2.4 Základní pohyby a kroky	38
2.4.1 <i>Plié</i> a <i>relevé</i>	38
2.4.2 Kategorie <i>battements</i>	39
2.5 Signifikantní prvky	41
3 Dánská škola – August Bournonville	42
3.1 Historie a současnost	42
3.2 Hlavní znaky a principy	45
3.2.1 Bournonvillova škola	47
3.3 Signifikantní prvky	47
4 Italská škola – Enrico Cecchetti	52
4.1 Historie a současnost	52
4.2 Hlavní znaky a principy	55
4.2.1 Týdenní tréninkový plán – <i>days of the week</i>	56
4.3 Základní pozice a pózy	58
4.3.1 Postavení těla a rozdělení prostoru	58

4.3.2	Polohy chodidla	59
4.3.3	Pozice dolních a horních končetin.....	60
4.3.4	Základní pózy.....	64
4.3.5	Složené pózy.....	66
4.4	Základní pohyby a kroky	68
4.4.1	<i>Plié</i> a <i>relevé</i>	68
4.4.2	Kategorie <i>battements</i>	69
4.5	Signifikantní prvky	71
5	Ruská škola – Agrippina Jakovlevna Vaganovová	73
5.1	Historie a současnost	73
5.2	Hlavní znaky a principy	76
5.3	Základní pozice a pózy	79
5.3.1	Postavení těla a rozdělení prostoru	79
5.3.2	Polohy chodidla	80
5.3.3	Pozice dolních a horních končetin.....	80
5.3.4	Základní pózy.....	81
5.3.5	Složené pózy.....	82
5.4	Základní pohyby a kroky	84
5.4.1	<i>Plié</i> a <i>relevé</i>	84
5.4.2	Kategorie <i>battements</i>	85
5.5	Signifikantní prvky	87
6	Anglická škola – Royal Academy of Dance.....	89
6.1	Historie a současnost	89
6.2	Hlavní znaky a principy	91
6.2.1	Zkušební systém Royal Academy of Dance	93
7	Americká škola – George Balanchine.....	95
7.1	Historie a současnost	95
7.2	Hlavní znaky a principy	98
7.3	Signifikantní prvky	101

Závěr	103
Soupis pramenů a literatury	105
Přílohy	112

Seznam příloh

Tabulka č. 1 – terminologie Francouzské školy

Tabulka č. 2 – Cecchettiho týdenní tréninkový plán

Tabulka č. 3 – přehled stěžejních rysů jednotlivých systémů techniky klasického tance

Seznam obrázků

Obrázek č. 1 – III. pozice dle Francouzské školy

Obrázek č. 2 – IV. pozice dle Francouzské školy

Obrázek č. 3 – *arabesque étirée*

Obrázek č. 4 – *arabesque inclinée*

Obrázek č. 5 – *attitude effacée* s pažemi *en couronne*

Obrázek č. 6 – *attitude allongée* s pažemi *à la position*

Obrázek č. 7 – *attitude croisée* v *demi-plié* s pažemi ve snížené II. pozici

Obrázek č. 8 – I. pozice dle Cecchettiho metody

Obrázek č. 9 – III. pozice dle Cecchettiho metody

Obrázek č. 10 – póza *croisée devant* s pravou paží v pozici *demi-seconde* a levou v V. pozici *en haut* dle Cecchettiho

Obrázek č. 11 – pozice *demi-seconde* využívaná v *temps d'allegro*

Obrázek č. 12 – pozice *en attitude*

Obrázek č. 13 – 3. *arabesque* dle Cecchettiho

Obrázek č. 14 – poloha *sur le cou-de-pied* vpřed dle Cecchettiho

Obrázek č. 15 – *attitude croisée*

Obrázek č. 16 – *attitude effacée*

Obrázek č. 17 – otevřená pozice při *battement tendu en avant en face*

Obrázek č. 18 – otevřená pozice při *battement tendu en avant croisée*

Obrázek č. 19 – póza *arabesque* dle Balanchina

Úvod

Klasický tanec lze zařadit mezi nejzákladnější formy tance vůbec. Svým postupným vznikem v 17. století se nevymazatelně zapsal do historie umění, a i v současnosti jej lze považovat za jeden z klíčových způsobů uměleckého projevu. Je to především balet – divadelní forma, prostřednictvím které je klasický tanec v dnešní době představován širšímu spektru kulturně zainteresovaných diváků.

Stěžejní součástí tohoto uměleckého a estetického vyjádření tvoří technika klasického tance, tedy způsob, jak klasický tanec prakticky provádět. Často se jedná o podstatnou kategorii v celkovém nahlížení a hodnocení této umělecké formy, jelikož kromě podléhání specifické estetice by měla splňovat několik dalších důležitých norem a zákonitostí. Ty však mohou být odlišné jednak podle historického a sociokulturního prostředí, jednak dle teritoriálního zasazení. Předkládaná diplomová práce se bude zabývat právě specifiky a odlišnostmi jednotlivých systémů techniky klasického tance napříč různorodým prostředím i původem v čase.

V české taneční sféře lze dozajista za nejhojněji užívaný a skloňovaný systém označit ruský, jenž vychází z metody tanečnice a pedagožky Agrippiny Jakovlevny Vaganovové (1879–1951).¹ Dodnes je často považován za jediný možný, avšak skutečnost je jiná – existuje hned několik základních a celosvětově rozšířených škol techniky klasického tance. Zmapování a vyzdvižení jejich hlavních znaků včetně signifikantních prvků lze stanovit jako hlavní cíl této diplomové práce. Důraz bude kladen na srozumitelnost, ale zároveň potřebnou odbornost textu, jelikož záměrem diplomantky je rovněž možnost poskytnutí výsledného spisu jako vhledu do problematiky a možná i učebního materiálu nejen pro studenty

¹ Jako ekvivalent termínu systém (techniky klasického tance) je v textu, včetně názvu jednotlivých kapitol, užíván termín škola. Jedná se o poměrně dlouhodobě ustálený a zavedený termín, který bývá oficiálně uplatňován pro určitou skupinu vyznávající stejné hodnoty, postupy a zásady umělecké, vědecké či filozofické činnosti. Zpravidla se současně váže na specifické teritoriální prostředí – město, územní celek apod. Označení lze nalézt například v oblasti dějin hudby, kde je hojně využíváno napříč celou historií. Kupříkladu v období vzniku opery je rozlišováno několik škol v rámci Itálie – benátská škola, římská škola, neapolská škola. Později pak lze třeba v 19. století v rámci obrozeneckých tendencí registrovat tzv. národní školy. V předkládané diplomové práci jsou tedy jako školy nazývány systémy techniky klasického tance, jež vznikly v průběhu historie na různém území či je založila osobnost mající původ v tom kterém místě.

pedagogiky klasického tance. V českém akademickém prostředí totiž doposud chybí jakási přehledová stať beroucí v potaz a podávající základní výklad několika systémů techniky klasického tance zároveň. Čtenář bude seznámen se specifiky jednotlivých škol nejen pomocí psaného textu, ale též doplňujících obrázkových příloh a přehledových tabulek. Druhotným, nicméně také velmi podstatným cílem práce je snaha podhalit současnou situaci v užívání škol a jejich propojování. Neboť tendence ve 21. století vedou ke vzájemnému propojování systémů a vzniku jakéhosi eklektického stylu obsahující některé, zpravidla ty nejlepší, pohybové principy a znaky všech dílčích škol. V konečném výsledku by čtenář, potažmo student měl získat ucelený přehled o hlavních rysech a specifických prvcích jednotlivých škol nevyjímaje zasazení do historického kontextu a upozornění na aktuální situaci a využívání daných systémů. Rovněž lze za cíl považovat zodpovězení vůbec základní otázky na kolik jsou systémy od sebe odlišné a jakých oblastí se různorodost týká.

Konkrétně bude práce pojednávat o šesti zřejmě nejrozšířenějších systémech techniky klasického tance, jež jsou v textu chronologicky řazeny – Francouzská škola, Dánská škola, Italská škola, Ruská škola, Anglická škola a Americká škola. Každé škole je věnována jedna kapitola textu obsahující historický úvod, nastínění současné situace a zesumírování hlavních znaků a principů. Součástí kapitoly zpravidla tvoří také upozornění na signifikantní prvky a případně jejich analýza. V případě třech zřejmě největších škol – Francouzské, Italské a Ruské je text doplněn o podkapitoly věnující se základním pozicím, pózám, pohybům a krokům. Celá práce je pak doplněna o úvodní kapitolu zabývající se obecným historickým vývojem techniky klasického tance.

K dosažení vytyčených cílů bude využita především relevantní domácí i zahraniční literatura. Primární skupinou zdrojů jsou tištěné, často původní, publikace o dílčích systémech a také přehledové knihy slovníkového charakteru věnující se technice klasického tance.² Další kategorií jsou články z převážně světových periodik zabývajících se tancem, které jsou přístupné hlavně prostřednictvím digitální knihovny JSTOR. Mimo literární sféru lze jako zdroj použít

² Mezi původní publikace lze zařadit například *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing* pojednávající o Italské škole. Naopak k přehledovým knihám patří kupříkladu *Classical Ballet Technique*.

Viz BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*. Londýn: Beaumont, 1932 a rovněž WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*. University Press of Florida, 1989.

vybraná videa ověřeného původu na platformě YouTube. Jedná se kupříkladu o cyklus krátkých naučných pořadů zvaných „ballet evolved“ pořádaných Královskou operou v Londýně. V neposlední řadě lze mezi informační zdroje zařadit osobní rozhovor s francouzským tanečníkem a pedagogem Yannickem Boquinem a vlastní zkušenosti z mnoha absolvovaných workshopů a seminářů v oblasti klasického tance.

1 Historický vývoj techniky klasického tance

Klasický tanec lze považovat za jednu z nejrozšířenějších a nejpropracovanějších forem tance. Jeho nedílnou částí lze označit techniku klasického tance. Jedná se o konkrétní, ale zároveň v řadě oblastí nejednotný systém pohybů lidského těla, jež podléhají specifické estetice. V průběhu historie se proměňovaly nejen tyto estetické principy, ale také sociokulturní a společenské faktory určující kde a kdo tanec prováděl, případně předváděl. Všichni činitelé pak ovlivnili vývoj samotné techniky klasického tance, potažmo klasického tance jako celku, který zaznamenal během posledních století znatelný rozvoj. Lze se domnívat, že ani jeho současná podoba však není poslední a definitivní. Tento široce vyvinutý soubor pohybových prvků a vazeb se v závislosti na vnitřních i vnějších faktorech stále rozvíjí a zřejmě i rozvíjet v budoucnu bude.³

Neopomenutelnou úlohu v inovacích zastávali také jednotliví umělci, tanečníci a choreografové, kteří se snažili vymanit ze zděděných klasických vzorců a vytvořit něco nového. K takovému odklonu od zavedené normy a praxe umělci přistupovali především v okamžicích, kdy s ní již nebyli spokojeni a nenaplněvala jejich ideály. Novou převládající praxí se však staly a v obecnou platnost vstoupily pouze ty inovace, jež byly považovány za účinnější a více vyhovující.⁴ V průběhu historie lze zaznamenat pět hlavních stádií a proměn techniky klasického tance.⁵ V moderní době, tedy v 19. století a později, se pak řada novátorských počínů nestala obecně platnými, ale vykrytalizovala se v jednotlivé systémy, tzv. baletní školy a metody, které dodnes existují souběžně vedle sebe či se vzájemně prolínají.

Základy klasického tance lze nalézt již v dobách starověkého Řecka. Tehdejší taneční projev obsahoval několik pohybových principů, kterými se

³ HAMMOND, Phillip E., HAMMOND, Sandra N. „The Internal Logic of Dance: A Weberian Perspective on the History of Ballet.“ *Journal of Social History* [online]. Oxford University Press, 1979, roč. 12, č. 4, s. 591–608 [cit. 2021-08-18]. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/3787367>.

⁴ DE MILLE, Agnes. *The Book of the Dance*. New York: Golden Press, 1963, s. 17.

⁵ Do pěti stádií vývoj klasického tance ve svých studiích rozdělili američtí historici tance manželé Hammondovi. Lze se domnívat, že se jedná univerzální rozdělení zachycující hlavní proměny techniky klasického tance a též korespondující s okolními vlivy na tanec. Viz HAMMOND, Phillip E., HAMMOND, Sandra N. „The Internal Logic of Dance“ a rovněž HAMMOND, Sandra N., HAMMOND, Phillip E. „Technique and Autonomy in the Development of Art: A Case Study in Ballet.“ *Dance Research Journal* [online]. Dance Studies Association, 1989, roč. 21, č. 2, s. 15–24 [cit. 2021-08-19]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1478627>.

současný klasický tanec vyznačuje. Jednalo se hlavně o vytočení dolních končetin ve směru *en dehors* a využití poloh *demi-pointes*. Nicméně pro antický tanec se tyto principy nestaly natolik určujícími, aby v něm bylo možné shledávat podobnost a východisko pro nynější klasický tanec.⁶ Ten se začal formovat až o několik století později. Na konci středověku se tanec z lidového prostředí rozšířil mezi vyšší vrstvy a následně s rostoucí popularitou dvorské kultury se v renesanci oblibě těšil i dvorský tanec. V tomto období lze sledovat první fázi vývoje klasického tance, tzv. počátek.⁷ Do tanečního projevu byla totiž aplikována vznešenost a zdvořilost, které tvoří součást i nynějšího klasického tance. Tanečníci se pohybovali důstojně a podle pravidel. Vznešené a vzpřímené postavení těla doplňovala ladnost a elegance. Zároveň vzrostl význam prezentačních tanců, jež byly předváděny publiku a ve kterých se snoubila jednota hudby, mluveného slova či zpěvu a tance. Významným milníkem se pak stal rok 1581, v němž byl uveden *Ballet Comique de la Reine*, jenž lze označit za první balet vůbec.⁸

Za další podstatnou etapu ve vývoji klasického tance lze považovat francouzský dvorský balet, tzv. *ballet de cour* pojící se s dobou vlády krále Ludvíka XIV. (1638–1715). Tanec stále sloužil především k reprezentaci dvora, jeho důležitost a majestátnost v této době zřejmě dosáhla vrcholu. Roku 1661 byla založena Královská akademie tance, která měla za úkol kodifikovat tehdejší urozený styl tance. To se však ve větší míře povedlo až její nástupnické instituci Královské akademii hudby. Pod její záštitou vznikla základní teoretická i praktická pojednání o technice klasického tance. Ustanovený celek lze nazvat jako Francouzskou školu, jejíž principy se v taneční praxi se užívají dodnes.⁹ Za stěžejní bod kodifikace v 17. století lze považovat určení pěti základních baletních pozic dolních končetin. Jejich autorství bývá připisováno prvnímu řediteli Královské akademie Pierru Beauchampsovi (1631–1705).¹⁰ Kodifikovalo se též základní baletní názvosloví ve francouzštině, které našlo později uplatnění i v dalších systémech techniky klasického tance mimo území francouzsky mluvících zemí. Podoba tehdejšího tance je pak známa zásluhou Raoula-Augera Feuilleta (1660–

⁶ JANEČEK, Václav a kolektiv. *Ozvěny tance*. Praha: Ediční centrum AMU, 1998, s. 8–9.

⁷ Rozdělení na jednotlivé fáze vychází z již výše zmíněného rozdělení americkými historiky. Viz HAMMOND, Sandra N., HAMMOND, Phillip E. „Technique and Autonomy in the Development of Art.”

⁸ Tamtéž.

⁹ Viz kapitola 2 Francouzská škola.

¹⁰ „Pierre Beauchamps.” *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-09-01]. Dostupné také z: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095454196>.

1710), který roku 1700 zveřejnil první notaci zachycující taneční projev.¹¹ Ten obsahoval různorodé kroky, tzv. *pas*, nášlapy na pološpičkách, drobné skoky s hojným využitím *batteries*. Vytočení dolních končetin ve směru *en dehors* již bylo samozřejmostí. Naopak se v tanci nevyskytovaly pózy dolních končetin *en l'air* nad 45° či prvky tzv. *grand allegra*. Neopomenutelným faktorem přispívajícím k vývoji techniky klasického tance se stala také postupná profesionalizace tanečnicků a změna prostředí, ve kterém byl tanec prováděn. Tanec se již neprovozoval pouze v plesovém sále, ale také na jevišti – v divadle.¹²

Právě v divadelním a již zcela profesionalizovaném prostředí pokračoval rozvoj klasického tance v 18. století. Onu profesionalizaci lze označit za stěžejní bod další fáze vývoje techniky, jelikož výrazně přispěla k detailnějšímu zpracování jednotlivých prvků a stejně tak k maximalizaci pohybů a tělesných rozsahů. Nově byly dolní končetiny vytáčeny až do úhlu 90°. V rámci klasicistní reformy baletu se pak proměnil obsah jednotlivých představení a také kostým tanečnicků.¹³

Znatelný rozvoj techniky započal zdůrazněním vertikální osy pomocí mnohočetných skoků, tzv. *entrechats*. Tento *allegrový* styl šířící se z Itálie hraničil až s akrobacií a vyžadoval fyzickou zdatnost a vhodné dispozice. Nicméně lze se domnívat, že klasický tanec obohatil o nezanedbatelný virtuózní prvek. Jako typickou zástupkyni italského způsobu lze jmenovat tanečnici Barberinu Campanini (1729–1799).¹⁴ Zároveň se vyvíjel také francouzský urozený styl reprezentovaný například tanečníkem *danseur noble* Louisem Duprém (1697–1774) či jeho následovníkem Gaetanem Vestrisem (1728–1808). Oba styly – francouzskou

¹¹ Notační systém zřejmě již dříve vytvořil Feuilletův učitel Beauchamps. Ten ji však nikdy veřejně nepublikoval. Podle obou autorů bývá notace často nazývána Beachampova-Feuilletova notace.

Viz PIERCE, Ken. „Dance Notation Systems in Late 17th-Century France.“ *Early Music* [online]. Oxford University Press, 1998, roč. 26, č. 2, s. 287–299 [cit. 2021-09-02]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/3128626> a rovněž „Raoul-Auger Feuillet.“ *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-09-02]. Dostupné také z: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095816432>.

¹² K přenesení baletu na jeviště významně přispělo založení předchůdkyně Pařížské opery – Královské akademie hudby roku 1669, ve které se taneční představení uskutečňovala. Balet tak byl předváděn stále většímu spektru diváku a získával na popularitě.

Viz GUEST, Ivor. *Le Ballet de l'Opera de Paris*. Paříž: Flammarion, 2001, s. 11 a rovněž JANEČEK, Václav a kolektiv. *Ozvěny tance*, s. 11–12 a rovněž HAMMOND, Phillip E., HAMMOND, Sandra N. „The Internal Logic of Dance.“

¹³ Tamtéž.

¹⁴ KOEGLER, Horst. „Western Dance.“ *Encyclopedia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2020 [cit. 2021-09-07]. Dostupné také z: <https://www.britannica.com/art/Western-dance/During-the-17th-18th-and-19th-centuries>.

eleganci velkých póz, *adagia* a italskou virtuozytu *allegra* následně propojil tanečník a pedagog Auguste Vestris (1760–1842). Ve stejné době, i jeho zásluhou, vznikl též fenomén mnohonásobných *pirouettes*, který lze zaznamenat ve světě klasického tance dodnes.¹⁵ Obecně se zvyšovala i míra preciznosti provedení pohybů. Dolní končetiny byly propínány, vytáčeny a zvedány do maximálních poloh. Tyto tendence úzce souvisely s klasicistní změnou kostýmu. Volnější, lehčí a splývavější oděv, zvláště u tanečnic, umožňoval jistou svobodu pohybu, zdvih dolních končetin do poloh *en l'air* na 90° a také rozvinul možnosti tance s partnerem, jenž mohl tanečnici bez široké sukně lépe držet a podpírat. Zároveň se lze domnívat, že nový typ kostýmu dobře korespondoval se snahou o expresivní vyjádření dějového baletu.¹⁶

Technické výdobytky klasického tance 18. století shrnul na začátku století následujícího italský tanečník a pedagog Carlo Blasis (1795–1878). Jeho syntetické dílo *Základní pojednání o teorii a praxi tanečního umění* lze považovat za jednu z prvních metodických publikací vážící se ke klasickému tanci.¹⁷ Blasis v ní popsal řadu baletních pozic a kroků, které se užívají dodnes. Zároveň věnoval pozornost obecným zákonitostem a pravidlům klasického tance včetně nutnosti pravidelného tréninku.¹⁸ Nelze říci, že by se Blasis ve svých publikacích jednoznačně vymezil ve prospěch jediného stylu techniky klasického tance. Byl italského původu, studoval ve Francii a jeho texty byly vydávány i v Anglii. Nicméně v pozdější době z jeho spisů vycházel autor jedné z nejproslulejších metod klasického tance Enrico Cecchetti (1850–1928) a i proto bývá Blasis přiřazován spíše k Italské škole.¹⁹

Značně rozvinutá technika klasického tance, již kodifikovaná Blasisem, si v 19. století vyžádala adekvátní využití a jevištní formu. Začaly vznikat celovečerní balety, jež byly ovlivněny soudobým uměleckým stylem –

¹⁵ JANEČEK, Václav a kolektiv. *Ozvěny tance*, s. 15.

¹⁶ Požadavky tzv. *balletu d'action* uveřejnil poprvé roku 1760 choreograf Jean-Georges Noverre ve své publikaci *Listy o tanci a baletech*.

Viz NOVERRE, Jean-Georges (překlad Rey, Jan). *Listy o tanci a baletech*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945 a rovněž HAMMOND, Phillip E., HAMMOND, Sandra N. „The Internal Logic of Dance.“

¹⁷ BLASIS, Carlo. *Základní pojednání o teorii a praxi tanečního umění*. Praha: Athos, 1947.

¹⁸ „Carlo Blasis.“ *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-09-09]. Dostupné také z:

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095511423>

a rovněž „Ballet Evolved - Carlo Blasis 1797-1878.“ *Royal Opera House* [online videozáznam]. YouTube, 2014 [cit. 2021-09-09]. Dostupné také z: <https://www.youtube.com/watch?v=dZXFpf7j14>.

¹⁹ Viz kapitola 4 Italská škola – Enrico Cecchetti a rovněž JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 21.

romantismem. Promyšlený fantastický příběh doplňovala neméně podstatná technika klasického tance. Balet začal zastávat post svébytné a samostatné divadelní formy. Inscenacím vévodily tanečnice znázorňující nadpozemské bytosti, víly a podobně. Aby i jejich taneční projev souhlasil s romantickou představou, protagonistky se snažily působit étericky, vzdušně a lehce. Právě tyto aspekty – nezávislost baletu a umění nového vzdušného a lehkého tanečního výrazu lze označit za hlavní body další fáze vývoje techniky klasického tance.²⁰ Snaha o vzdušnost totiž podnítila vznik nového technicko-estetického principu – tance na špičkách. Technika *sur les pointes* byla v klasickém tanci prvně využívána právě k vytvoření dojmu neustálého vzletu a nadpozemské lehkosti. Až později, ve druhé polovině 19. století se primárně spojila s virtuozitou a prodloužením linií dolních končetin. Tanečnice období romantismu měly bravurně vypracovanou sílu v kotnících, jelikož neustále prováděly *relevé en pointes* přes *demi-pointes* a *abaissé* zpět na celá chodidla, často bez počátečního a koncového *demi-plié*.²¹ Pouze výjimečně na špičkách zůstávaly delší časový úsek. V takovém případě však neprováděly výdrže v pózách, ale pohybovaly se pomocí *pas de bourrée*.²² Za významnou představitelku éterické tanečnice romantických baletů lze považovat Marii Taglioniovou (1804–1884).²³

V kategorii choreografů a pedagogů pak nelze opomenout dánského tanečníka Augusta Bournonvilla (1805–1879), jehož styl a tréninková metoda techniky klasického tance je známa dodnes. Lze se domnívat, že právě jeho zásluhou je možné získat povědomí a představu o romantickém stylu klasického tance. Jako žák Bournonville studoval u řady francouzských baletních mistrů, například Augusta Vestrise. Jeho metoda je tak v mnoha aspektech totožná

²⁰ HAMMOND, Phillip E., HAMMOND, Sandra N. „The Internal Logic of Dance.“

²¹ V dnešní době lze takový způsob provedení *relevé* označit jako „rolování“. Nicméně jeho oficiální původ lze nalézt ve Francouzské škole, pro kterou je hladké *relevé* provedené s propnutými koleny vzestupem přes *demi-pointes* typické. Oproti tomu metody Cecchettiho a Vaganovové využívají zpravidla mírného odrazu a vskoku na *relevé* z *demi-plié*.

Viz další kapitoly a rovněž WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 349–351; GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. New York: Dover Publications, Inc., 1982, s. 94–96.

²² Většinou se jednalo o *pas de bourrée couru (en cinquième/en première)* vycházející z Francouzské školy.

Viz kapitola 2 Francouzská škola a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 74–78.

²³ „Ballet Evolved - Marie Taglioni 1804-1884.“ *Royal Opera House* [online videozáznam]. YouTube, 2013 [cit. 2021-09-13]. Dostupné také z: <https://www.youtube.com/watch?v=0DGp0qUcuuM> a rovněž JANEČEK, Václav a kolektiv. *Ozvěny tance*, s. 17.

s Francouzskou školou a vlastně zachycuje její podobu v první polovině 19. století, jelikož francouzští mistři svůj styl tehdy neteorizovali a nekodifikovali.²⁴ Pro přesnější a detailnější porozumění techniky a praxe klasického tance v té době je pak potřeba studia též publikací Arthura Saint-Léona (1821–1870) a Giovanniho Léopolda Adiceho.²⁵

Ke konci 19. století pak do popředí vstoupily italské tanečnice, které obecenstvo oslňovaly především virtuózní technikou demonstrovanou mnohonásobnými *pirouettes*, dlouhými výdržemi a *aplombem* na špičkách. Hlavním centrem baletu se stala Ruská říše, kde působili významní umělci. V pedagogické činnosti mezi nimi vynikal švédský tanečník Christian Johansson (1817–1903), který se snažil o zachování kontinuity i s francouzským a bournonvillovským stylem klasického tance.²⁶ Čistý romantický styl však na začátku 20. století zanikl. Klasický tanec byl zvláště v západních zemích modifikován do různorodých podob a stal se součástí mnoha performativních experimentů v mezích výrazového tance. Jistě i ten napomohl k dalšímu vývoji techniky klasického tance. Začaly se zdůrazňovat dlouhé linie, lineární prodlužování a protahování dolních i horních končetin do různých směrů.²⁷ Tyto principy jsou typické pro pojetí klasického tance především na Západě i v dnešní době. Hlavním propagátorem těchto tendencí se stal George Balanchine (1904–1983), jenž působil dlouhá léta v USA.²⁸

Naproti tomu Ruská říše a později Sovětský svaz se snažil udržet tradici konce 19. století a velkých baletů Mariuse Petipy (1818–1910). Potřebu určitého sylabu a kodifikace tanečního stylu zastala pedagožka Agrippina Vaganovová ve svých publikacích vázajících se ke technice klasického tance a její výuce.²⁹ Tento systém je prakticky využíván dodnes stejně jako další výše zmíněné metody a techniky – Francouzská škola, metoda Augusta Bournonvilla, metoda Enrica Cecchettiho a technika George Balanchina. Za poslední celosvětově rozšířený systém techniky klasického tance lze považovat metodu Royal Academy of Dance,

²⁴ Viz kapitola 3 Dánská škola – August Bournonville a rovněž JANEČEK, Václav a kolektiv. *Ozvěny tance*, s. 18–19.

²⁵ JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 15–16.

²⁶ „Christian Johansson.“ *Marius Petipa Society* [online]. World Press, 2021 [cit. 2021-09-14]. Dostupné také z: <https://petipasociety.com/christian-johansson/>.

²⁷ Jedná se o poslední, pátou fázi vývoje techniky klasického tance podle amerických historiků manželů Hammondových.

Viz HAMMOND, Phillip E., HAMMOND, Sandra N. „The Internal Logic of Dance.“

²⁸ Viz kapitola 7 Americká škola – George Balanchine.

²⁹ Viz kapitola 5 Ruská škola – Agrippina Vaganovová

kteřá spojila všechny známé styly ve 20. století.³⁰ Lze se domnívat, že obdobným způsobem syntézy a eklekticismu postupuje v dnešní době řada tanečních i vzdělávacích institucí a z jednotlivých systémů přebírá jen to nejdůležitější. Současně však i dnes, ve 21. století, existují školy a soubory zaměřující se výhradně na jednu z metod. Nezodpovězenou otázkou pak zřejmě zůstává, jaký způsob je pro tanečnický přínosnější.

³⁰ Viz kapitola 6 Anglická škola – *Royal Academy of Dance*.

2 Francouzská škola

2.1 Historie a současnost

„Bylo to v Pařížské opeře, kde jsem poprvé viděl, do jakého stupně dokonalosti bylo taneční umění povzneseno. Pro mladého tanečníka je nutností strávit alespoň trochu času v pařížských tanečních školách; jestli někde, tak je to tady, kde je tanečník schopen dosáhnout dokonalosti [tanečního výkonu].“³¹

Těmito slovy hodnotil situaci v tanečním umění Carlo Blasis na počátku 19. století. Až do poloviny téhož století lze totiž Francii považovat za centrum jakési baletní kultury. Byl zde uchováván a rozvíjen odkaz francouzských monarchů v podobě dvorského baletu a základů techniky klasického tance.³² Francouzský styl sice postupně absorboval technické vymoženky jiných zemí, zároveň si však zachoval onu urozenost a eleganci, kterou upoutal v období baroka a kterou koneckonců disponuje dodnes.

Právě baroko lze považovat za první významné údobí pro klasický tanec. V 16. století se taneční umění rozšířilo z Itálie do Francie, kde si u panovnického dvora získalo velkou oblibu. Největší rozmach se pojí s vládou Ludvíka XIV., avšak již francouzská královna, manželka Jindřicha II. (1519–1559) a rodilá Italka, Kateřina Medicejská (1519–1589) pěstovala vznešenou taneční kulturu. Pod patronátem Ludvíka XIV., tzv. Krále Slunce, pak tanec, konkrétně již klasický, začal získávat stále větší prestiž mezi ostatními uměními i dvořany. Jeho důležitost byla následně potvrzena založením Královské akademie tance roku 1661. Dalekosáhlejšího významu ale nabyla Královská akademie hudby zřízená roku 1669, k níž se roku 1672 přidalo i taneční odvětví a produkovalo jevištní díla, tj. balety.³³

³¹ Volný překlad z anglického překladu: *„It was at the Opera of Paris, that I first saw to what degree of perfection the art of dancing was carried. It is very requisite for a young dancer to spend a little time at the schools of Paris; it is there, if anywhere, that he will be able to make himself perfect.“*

Viz BLASIS, Carlo (překlad Barton, R.). *The Code of Terpsichore*. Londýn: Edward Bull, Holles Street, 1830, s. 110.

³² Tradice dvorského baletu, tzv. *ballet de cour*, postupně zanikala již v 18. století a transformovala se do nově vévodícího a reformativního *ballet d'action*.

Viz LEE, Carol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York a Londýn: Routledge, 2002, s. 65–121.

³³ Baletní díla v Akademii, předchůdkyni Pařížské opery, koexistovala vedle těch operních. Často pak vznikaly inscenace a speciální divadelní žánry, ve kterých se obě formy – taneční

Akademie se paralelně věnovala i technice klasického tance, kterou se snažila pod vedením Pierra Beauchampa kodifikovat.³⁴ Vznikla tak první tzv. *danse d'école* definována jako škola tance.³⁵ Jednalo se o první poměrně ucelený systém techniky klasického tance dodržující nadčasově platná a zároveň striktní pravidla pro provádění specifických póz a kroků. Kromě již v první kapitole zmíněných pěti základních baletních pozic dolních končetin a s nimi související vytočení končetin ve směru *en dehors* do úhlu 90° byly primárně formulovány pohyby končetin z jedné pozice či pózy do jiné. Tyto pohyby lze rozdělit do několika skupin podle způsobu a směru lokomoce – pohyby přímé, otevřené, kruhové a tzv. úderové. Oficiálně pak byly Akademií kategorizovány do terminologie ve francouzském jazyce. Mezi tehdejší základní pohyby lze zařadit například *courantes, coupés, ronds de jambe, pas de bourrées, contretemps, jetés, pirouettes, chassés, entrechats*. Pohyby dolních končetin doprovázely stylizované náklony vrchní části těla a pohyby horních končetin, jež se obecně nazývaly *port de bras*. Se zavedením těchto přesně vymezených pohybů a způsobů tance úzce souvisela potřeba exaktních instrukcí pro tanečnický a stanovení pravidel správného provedení. Z Akademie se následně tyto požadavky šířily dál do Evropy, avšak nejlepší tanečníci té, které doby se téměř až do 20. století tanečně vzdělávali zpravidla ve Francii.

Ve 20. století francouzskou techniku klasického tance ovlivnily hlavně osobnosti působící ve vedení Pařížské opery či její školy.³⁶ Jednalo se především o Serge Lifara (1905–1986) a Rudolfa Nurejeva (1938–1993), přestože ani jeden z nich nebyl rodilým Francouzem. Lifar pozvedl úroveň a implikoval tehdejší soudobý styl tvorby baletů do Pařížské opery v meziválečném údobí. Rovněž se lze

a pěvecká propojovaly. Jednalo se například o tzv. *opéra-ballet*. O rozvoj divadelní i obecně francouzské kultury se primárně zasloužila trojice umělců – hudební skladatel Jean-Baptiste Lully, dramatik Molière a baletní mistr Pierre Beauchamp.

Viz GUEST, Ivor. *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, s. 11–12 a rovněž NEEDHAM, Maureen. „Louis XIV and the Académie Royale Danse, 1661: A Commentary and Translation.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 1997, roč. 20, č. 2, s. 176 [cit. 2021-10-17]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1568065>; LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*, s. 71–72.

³⁴ Kodifikaci započala už první instituce – Královská akademie tance založená roku 1661.

³⁵ Z francouzského originálu lze termín *danse d'école* přeložit do českého jazyka právě jako školu tance. V anglickém jazyce se však jako ekvivalent spíše užívá termín *classical ballet*. Viz LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*, s. 78.

³⁶ Užíván běžný a zažitý název Pařížská opera, přestože nynější oficiální název je Opéra national de Paris, tedy Národní pařížská opera. Stejně tak v případě přílehlé baletní školy dnes nazývajících se Ballet School of the Opéra national de Paris.

Viz „Ballet School – History.“ *Opéra national de Paris* [online]. [cit. 2021-11-28]. Dostupné také z: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/history>.

domnívat, že tehdejší francouzský styl techniky obohatil o prvky a principy ostatních systémů, kterými se učil jako žák Bronislavy Nižinské (1891–1972) a Enrica Cecchettiho.³⁷ Jeho eklektické smýšlení o technice klasického tance je patrné z jeho stěžejní publikace *Traité de danse académique*, v níž kombinuje francouzský, italský a ruský styl.³⁸

Později, konkrétně v osmdesátých letech, provedl jistou revoluci v Pařížské opeře tanečník sovětského původu Rudolf Nurejev. Kromě narušení dlouholetých zásad v hierarchii postavení tanečníků v souboru se zasloužil o obohacení repertoáru historickými až do baroka sahajícími díly. Právě kvůli tomu vznikla potřeba studia francouzského urozeného stylu techniky klasického tance a jeho zásad, které byly utvářeny již v 17. století. Lze se tedy domnívat, že obnovil jakýsi zájem o vývoj a historickou podobu Francouzské školy. Rovněž nelze opomenout Nurejevovo působení v Královském dánském baletu, kde se intenzivně zabíral studiem metody Augusta Bournonvilla, která z francouzského stylu poměrně dogmaticky vychází.³⁹

Nicméně dodnes nelze říci, že by Francouzská škola disponovala uceleným systémem techniky tance, tak jak je tomu v případě ostatních metod.⁴⁰ Spíše se vždy jednalo a stále jedná o organicky rozvíjející se útvar s určitými jasně vymezenými znaky, jenž se formuje na pevném a historicky jasně daném základě.⁴¹ V současnosti absorbuje soudobé trendy tíhnoucí k nebývalé virtuozitě, rychlosti a koordinaci, stejně jako k muzikalitě. Hlavní institucí, které Francouzskou školu primárně vyučuje, je již více jak tři sta let Baletní škola

³⁷ Jelikož i jeho pedagožka Bronislava Nižinská studovala pod vedením Enrica Cecchettiho, je pravděpodobné, že Serge Lifar v mládí bravurně ovládal Italskou školu. Viz „The Ukranian Period (1905-1923).“ *Fondation Serge Lifar* [online]. [cit. 2021-11-26]. Dostupné také z: <https://www.sergelifar.org/en/biography/the-ukranian-period/> a rovněž „Bronislava Nijinska.“ *Wikipedia* [databáze online]. Wikimedia Foundation, Inc. [cit. 2021-11-26]. Dostupné také z: https://en.wikipedia.org/wiki/Bronislava_Nijinska.

³⁸ LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*. [Paris]: Bordas, 1949.

³⁹ KAVANAGH, Julie. *Nureyev*. New York: Pantheon Books, 2007 a rovněž „Nureyev Director of the Paris Opera Ballet.“ *The Rudolf Nureyev Foundation* [online]. [cit. 2021-11-27]. Dostupné také z: <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-biography/rudolf-nureyev-dance-director-paris-opera-index/rudolf-nureyev-ballet-paris/>.

⁴⁰ Ucelenou a jistým způsobem zakonzervovanou metodu z Francouzské školy vytvořil Auguste Bournonville. Viz kapitola 3 Dánská škola – August Bournonville.

⁴¹ LEE, Carol. *Ballet in Western Culture*, s. 77–79 a rovněž HAMMOND, Sandra N. „The French Style and the Period.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 303 [cit. 2021-10-17]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598074>.

Pařížské opery zakládající si na přímém předávání zkušeností a znalostí baletních mistrů žákům z generace na generaci.⁴²

2.2 Hlavní znaky a principy

Od svého postupného vzniku v 17. století se Francouzská škola vyznačovala řadou specifických rysů a prvků. Otázkou však nyní je, na kolik se jedná o signifikantní znaky přímo pro Francouzskou školu či je lze spíše označit jako obecné charakteristiky klasického tance. K případnému nalezení odpovědi je potřeba si uvědomit dva faktory, dvě hlediska náhledu na problematiku – pohled historický a současný, aktuální. Francouzský urozený styl je totiž kolébkou klasického tance celkově. Lze tedy předpokládat, že základní rysy přebíraly i další systémy techniky klasického tance, jelikož se jednalo o znaky, bez nichž by klasický tanec nebyl klasickým tancem. Nicméně primát stále patřil a patří Francii.⁴³ Druhý faktor souvisí se současným trendem v oblasti systémů a výuky techniky klasického tance. Lze z něj vyvodit téže závěr. Vzhledem k celosvětově preferovanému eklekticismu se lze přiklonit ke stanovisku, že se jedná spíše o obecné znaky techniky klasického tance, jež jsou do výuky aplikovány napříč kontinenty i systémy. Nelze však opomenout jejich původ a stěžejní význam ve Francouzské škole.

Právě s původním prostředím, ve kterém se francouzský klasický tanec zrodil, tedy s dvorskou kulturou, potažmo královským bontónem jsou základní charakteristiky spjaty. Důraz byl a je především kladen na eleganci, preciznost a zároveň určitou lehkost, jednoduchost a střídmost.⁴⁴ Zvláště první dva pojmy si lze s technikou klasického tance spojit obecně. Ve Francouzské škole je pak na ně upřen primární fokus. Význam elegance souvisí jak s elementární vznešeností

⁴² „Ballet School – History.“ *Opéra national de Paris* [online]. [cit. 2021-11-28]. Dostupné také z: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/history>.

⁴³ Takový názor zastává například Gail Grantová ve svém věcném manuálu a slovníku. „*Její vliv [francouzské školy] se rozšířil napříč Evropou a je základem pro všechny systémy výuky klasického tance.*“ Volný překlad z anglického originálu: „*Its influence spread throughout Europe and is the basis of all ballet training.*“

Viz GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 58.

⁴⁴ Těmito znaky charakterizují Francouzskou školu odborné publikace i osobnosti zaměřující se na francouzský styl klasického tance. 7. října 2021 jsem provedla rozhovor s francouzským tanečníkem a pedagogem Yannickem Boquinem, který techniku definoval právě takto.

Viz BOURGAT, Marcelle. *Technique de la danse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1946, s. 13–19 a rovněž „Ballet Methods.“ *Ottawa Ballet School* [online]. [cit. 2021-10-23]. Dostupné také z: <http://www.ottawaballetschool.com/Ballet-Methods.html>; BOQUIN, Yannick [rozhovor, 2021-10-07, Praha, HAMU].

a půvabem, tak rovnováhou těla. Tanečníci jsou schopni vytvářet elegantní rovnováhu, tzv. *balanc* v různých pózách i v průběhu pohybu a přechodu mezi nimi.⁴⁵ Lze se domnívat, že tato dovednost se váže k preferenci provádět *relevé* hladkým vzestupem, nikoliv ostřejším vskokem. Chodidla jsou tak lépe připravena a svaly dolních končetin více vypracovány pro pozdější vytváření póz a přechodů mezi nimi. Celý proces tak působí tanečně čistším, a tedy i elegantnějším dojmem. Další hlavní znaky jsou s onou elegancí úzce spjaty. Aby pohyb mohl být kategorizován jako elegantní, musí být zpravidla precizně a lehce proveden. Francouzská škola vyniká lehkostí a hbitostí v krocích a skocích, které často obsahují údery, *batteries*, nebo jsou obohaceny o *ronds de jambe* navíc. Provedení pohybů zároveň působí jednoduše, půvabně a bez jakéhokoliv negativního afektu nepřirozenosti.⁴⁶

2.2.1 Francouzská terminologie

Specifickou oblastí Francouzské školy je odborná terminologie. Baletní názvosloví ve francouzštině se od svého postupného vzniku v 17. století rozšířilo po celém světě a je dosud také globálně užíváno.⁴⁷ Nicméně řada termínů v průběhu novodobé historie, zvláště ve 20. století, pozbyla svého původního významu a je v současnosti používána v nesouladu s věcným smyslem slov v originále, tedy francouzštině. Tyto významové odchylky se týkají jak ostatních systémů techniky klasického tance – například metody Agrippiny Vaganovové, tak jakéhosi obecného eklektického baletního slangu. Naopak Francouzská škola dodnes ctí původ pojmů. Terminologie se odvíjí od faktického významu slov. Pohyb, potažmo jeho podstata a správný způsob provedení je tak pro tanečníky mnohem lépe pochopitelný. Lze se domnívat, že exaktním užíváním názvosloví se také zvyšuje určitá pohybová citlivost. Tanečník či pedagog totiž hledá náležitý výraz pro určitý pohyb či pohybový princip pomocí své představy o něm a citu pro něj, nikoliv pouze podle často úzkého spektra naučených francouzských pojmů.

⁴⁵ HAMMOND, Sandra N. „The French Style and the Period“, s. 304.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Názvosloví tak, jak je známo nyní, se vyvíjelo velmi zvolna. V období baroka se taneční kroky často nazývaly podle typu tance, ve kterém se užívaly – například *temps de courante*, *pas de menuet*, *contretemps de gavotte*. Až později se ustanovily pojmy pro jednotlivé pohyby, jež bývají používány dodnes.

Viz HAMMOND, Sandra N. „Steps through Time: Selected Dance Vocabulary of the Eighteenth and Nineteenth Centuries.“ *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* [online]. Edinburgh University Press, 1992, roč. 10, č. 2, s. 93–108 [cit. 2021-10-23]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1290656>.

Obecně lze užívání odlišné terminologie ve Francouzské škole od obecných zvyklostí rozdělit do třech kategorií.⁴⁸ První skupina obsahuje baletní názvosloví, které je sice od francouzského odlišné, nicméně odpovídající věcnému významu slov ve francouzštině. Ve druhé kategorii se nacházejí slova, u nichž nekorektnost spočívá ve vlastním významu. Ve třetí skupině se pak objevují pojmy, jež nectí ani základní rozdělení na spíše statické pózy a aktivní pohyby. Termín pro lokomoční činnost je tak použit pro nehybnou pózu a opačně.

Jako příklad první kategorie lze uvést výraz pro jeden ze základních pohybů klasického tance.⁴⁹ Termín *battement tendu*, jenž je užíván globálně, ve volném překladu do českého jazyka značí napnutý úder.⁵⁰ Významově tedy jakžtakž odpovídá danému pohybu – výsunu v kolenu napnuté dolní končetiny po podlaze z příslušné pozice do protažení nártu a určité pózy. Přesto Francouzská škola termín nepoužívá a pohyb nazývá *dégagé* – odvozeninu od slovesa *dégager* překládaného jako uvolnit, oprostít, osvobodit. Myšleno zřejmě jako uvolnění či osvobození dolní končetiny z výchozí pozice výsunem do daného směru. Pojem *battement* se pak pojí až s kategorií pohybů dolních končetin do polohy *en l'air*, jež by Francouzi exaktně nazvali *à la hauteur*, tedy do výšky.⁵¹ Právě termín *à la hauteur* a *demi-hauteur* lze pokládat za dalšího zástupce skupiny francouzské terminologie, která nebývá běžně užívána. Obvykle bývají polohy dolních končetin rozdělovány na *par terre* a *en l'air*. Francouzská škola však termín *en l'air* často nahrazuje výrazem *à la hauteur*. Polohu okolo 45° pak jmenuje jako *demi-hauteur*, tedy poloviční výška.⁵²

Jako zástupce druhé kategorie lze uvést prvek spadající do kategorie obrátů. Termínem *pas glissade en tournant* je zvláště v Ruské škole označován obrat

⁴⁸ Slovním spojením obecné zvyklosti je myšlena především terminologie běžně užívána v českém prostředí, tedy zpravidla vycházející z Ruské školy – metody Agrippiny Vaganovové. Níže jsou však uvedeny i příklady objevující se globálně po celém světě.

⁴⁹ Přehledné shrnutí všech tří kategorií v podobě tabulky se nachází v příloze.

Viz Tabulka č. 1 – terminologie Francouzské školy.

⁵⁰ Pro překlad je využíván volně dostupný internetový jazykový slovník.

Viz „Seznam.cz – slovník“ [databáze online]. Seznam.cz, Lingea, 2021 [cit. 2021-10-24]. Dostupné také z: <https://slovník.seznam.cz/preklad/francouzsky>.

⁵¹ BOURGAT, Marcelle. *Technique de la danse*, s. 56–57 a rovněž MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce]. Praha: Akademie múzických umění, 2002, s. 58–60.

⁵² GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 39 a 61–62.

z místa v V. pozici na pološpičkách či špičkách.⁵³ Způsob provedení obratu, potažmo počátečního kroku, však ne vždy odpovídá významu slova *glissade*. To je odvozeno od slovesa *glisser*, jež lze přeložit jako klouzat. Chodidla by tak během takhle pojmenovaného prvku měla klouzat po podlaze. Na místo toho je nástup do V. pozice na *demi-pointes* či *pointes* proveden pomocí *piqué*. Tedy způsobem, při kterém nedochází k neustálému kontaktu s podlahou a klouzání.⁵⁴ Název a význam ve francouzštině tudíž nekoresponduje s pohybovým principem prvku a studentům nenapoví ke správnému pochopení a provedení, jako by tomu bylo ve Francouzské škole, ve které je prvek označován jednoduchým termínem *posé*.⁵⁵ Ten značí jak způsob provedení – kladení, položení, tak výslednou pózu, postoj.⁵⁶

Třetí skupinu, významově i pohybově zcela nesprávné označení, zastupuje například termín *coupé*. Termín je odvozen od slovesa *couper*, které lze z francouzštiny přeložit jako výraz rozdělit, odstříhnout, rozstříhnout. Jedná se tedy jednoznačně o určitou činnost, v klasickém tanci převedenou do pohybu a přechodu z jedné dolní končetiny na druhou. V současnosti, zvláště na Západě, bývá však termín užíván i ve spojení s pouhou polohou dolních končetin. Konkrétně je tak pojmenovávána poloha v koleni ohnuté kročné dolní končetiny přiložené u hlezenního kloubu stojné dolní končetiny. Korektní název takové polohy zní *sur le cou-de-pied*, v překladu odkazující na přiložení kročné končetiny tzv. na krčku chodidla stojné končetiny.⁵⁷ Za obdobný příklad lze považovat termín *passé*

⁵³ Slovník spojením *glissade en tournant* tento prvek pojmenovává i poměrně nezávislá publikace americké pedagožky Gretchen Ward Warrenové. Naopak v baletním slovníku Gail Grantové se prvek pod termínem *glissade* vůbec neobjevuje.

Viz WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 192 a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 59–61.

⁵⁴ Věcný význam *pas glissade* ctí ve své základní podobě při skluzu kročné dolní končetiny po podlaze a následného nástupu na *relevé* pomocí *piqué*. Nicméně prvek se často provádí v rychlém tempu několikrát za sebou nebo pomocí malého *développé*, jež skluz eliminuje. Obvykle bývá i v této podobě nazýván *pas glissade*.

Viz VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980, s. 76.

⁵⁵ Pro exaktní pochopení by bylo zřejmě potřeba název doplnit o určení směru, rotace a pozice, tedy například *posé en tournant en dedans dans position cinquième*. Výraz *posé* užívá i Cecchettiho metoda, a to jako synonymum k termínu *piqué*, tedy jednoho ze způsobů vytvoření určité pózy na *relevé*. Viz kapitola 4 Italská škola – Enrico Cecchetti a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 90.

⁵⁶ BOQUIN, Yannick [rozhovor, 2021-10-07, Praha, HAMU].

⁵⁷ Terminologické nepřesnosti se týkají i samotného výrazu *sur le cou-de-pied*. Termín bývá často exaktně zmiňován pouze v této podobě, přičemž ta obsahuje již francouzskou předložku spojenou s určitým členem – *sur le*. V překladu do češtiny se jedná o předložku „na“. Při uvádění termínu *sur le cou-de-pied* je tedy potřeba předložku brát na vědomí. Slovní spojení „přiložení nohy na *sur le cou-de-pied*“ v českém prostředí často postřehnutelné je tedy v zásadě nesmyslem, z hlediska stylistiky českého jazyka

vázající se ke slovesu *passer*, které v překladu značí procházet, projít, vést. V taneční praxi by se tedy mělo jednat o pohyb, v němž tělo či končetina prochází skrz určité body, pozice, zpravidla směrem vzad. Termín je však zcela běžně užíván k pojmenování polohy v koleni ohnuté kročné dolní končetiny u kolene stojné dolní končetiny. Exaktně lze takovou polohu nazývat *au genou*, tedy u kolene. V případě potřeby pojmenovat pohyb dolní končetiny z výchozí zavřené pozice do polohy *au genou* a zpět, je možno využít termínu *battement retiré* či *raccourci*.⁵⁸

Zcela speciální kategorii by pak zasloužily termíny označující směr pohybu. Existují tři základní dvojice pojmů, jež mají každá svůj vlastní specifický význam, nicméně v taneční praxi bývají často zaměňovány. Lze se domnívat, že ve Francouzské škole jsou na rozdíl od ostatních systémů techniky klasického tance rozšířeny všechny poměrně rovnoměrně. Jedná se o termíny *en descendant* – *en remontant*, *en dehors* – *en dedans* a *dessous* – *dessus*. Dvojice *en descendant* – *en remontant* označuje směr pohybů s postupem vpřed a vzad. Doslovný překlad z francouzštiny odkazuje na pojmy sestupný a vzestupný, jež je potřeba v taneční praxi vztáhnout k jevišti. Myšleno tedy sestupně dolů, vpřed na scéně a naopak. Právě tyto termíny lze zaznamenat především ve Francouzské škole ve spojitosti s pohybem z místa. V hojnosti užívání za protiklad lze považovat dvojici *en dehors* – *en dedans*, která je rozšířena napříč systémy a užívána i mylně. Pojmy v překladu označují pohyb směřující ven a dovnitř, lze je tedy použít hlavně ve spojitosti s krouživými pohyby – *rond de jambe*, *pirouettes*. Často však bývají též zmiňovány v souvislosti se sledem pohybů, tzv. zepředu a zezadu. V takových případech by lépe korespondovaly termíny *dessous* – *dessus* vázající se k pohybu kročné dolní končetiny směrem za a před stojnou končetinu. I tyto názvy jsou rozšířeny především ve Francouzské škole, ve které zásluhou svého francouzského původu mohou být užívány i mimo speciální terminologii.⁵⁹

Lze se domnívat, že všechny výše uvedené příklady potvrdily onu skutečnost a potřebu prvky nazývat významově exaktním názvoslovím či alespoň tanečnický a studenty na možné odchylky a nekorektnosti s věcným významem upozornit. Nehledě na obě možnosti je dobré se terminologií zabírat a v případě neznalosti francouzského jazyka tanečnický s faktickým významem slov vázající se k technice

pleonasmem. V případě, že je použita česká předložka „na“, za zcela dostačující francouzský termín lze považovat *cou-de-pied*.

⁵⁸ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 33–35 a 93–97 a rovněž BOQUIN, Yannick [rozhovor, 2021-10-07, Praha, HAMU].

⁵⁹ Tamtéž, s. 38–39 a 96.

klasického tance seznámit. Znalost totiž může napomoci jak k lepšímu porozumění a provedení pohybu, respektive pohybového principu, tak k orientaci mezi často podobnými prvky a termíny. S nadsázkou lze říci, že v tomto ohledu je pro rodilé Francouze pochopení techniky klasického tance snazší, a to zejména při studiu Francouzské školy, jejíž terminologie z věcného významu slov vychází.

2.3 Základní pozice a pózy

2.3.1 Postavení těla

Základní postavení těla je téměř ve všech systémech techniky klasického tance totožné. Neshody pak nastávají v natáčení a sklonech těla do různých směrů a rovin. Nicméně jelikož má lidské tělo přeci jen z anatomického hlediska omezené možnosti pohybu, často se jednotlivé pozice v rozličných systémech opakují a pouze jinak nazývají.

Postavení těla rovně, čelně k potenciálnímu publiku, lze pojmenovat obligátním termínem *en face*. Chodidla, kolena, pánevní kosti a ramena zachovávají vertikální rovinu a stejně tak v páru i rovinu horizontální. Hlava je v prodloužení páteře v přirozené poloze. V případě, že tělo jako celek bude natočeno do odlišného směru, vzniknou další všeobecně známé polohy – *en profile*, *en retour* či *de dos a épaulement*. V samotném *épaulement* lze rozlišit dva způsoby natočení rozpoznatelné především podle poloh dolních končetin, a to *effacé* a *croisé*.⁶⁰ Narušením určité roviny pak budou vytvořeny následující postavení těla. Ve Francouzské škole lze rozdělit na *l'èpaulé*, *les inclinaisons* a *les obliques*.

L'èpaulé značí natočení, rotaci horní části těla – zvláště ramen, podle kterých se také pozice nazývá.⁶¹ Dolní končetiny se nachází ve výchozí pozici a horní část těla – trup, ramena a hlava vytváří specifickou rotaci. Natočení lze aplikovat v jakékoliv pozici či póze, nejčastěji však zřejmě bývá užíváno v pózách *arabesque*, v nichž dokresluje celkový výraz pózy. Termín *l'èpaulé* je třeba odlišit od pojmu *épaulement*, se kterým bývá zaměňován. V *épaulement* je zpravidla natočeno tělo

⁶⁰ Ve Francouzské škole lze směr natočení *effacé* také nazývat *ouvert*. Termín *ouvert* je možná dokonce častější – viz pojmenování základních *arabesque croisée* a *ouverte*. Viz níže a také GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 44–45.

⁶¹ Termín *l'èpaulé* se objevuje též v Cecchettiho metodě. Viz kapitola 4 Italská škola – Enrico Cecchetti.

jako celek i s dolními končetinami a ve vztahu k okolnímu prostoru. V případě *l'èpaulé* se jedná spíše o menší nuanci v těle.⁶²

Les inclinaisons lze považovat za celou skupinu sklonů hlavy, ramen či celého trupu *en avant* a *en arrière*, tedy vpřed a vzad. Konkrétní názvy se pak v jednotlivých publikacích zabývajících se Francouzskou školou liší. Avšak lze se domnívat, že pro označení předklonu je použitelným termínem *inclinaison en avant*, stejně jako *penché en avant* či *cambré en avant*. Při záklonu pak ve spojení *en arrière*. Zároveň lze rozlišit velikost předklonu a záklonu, a to podle místa jeho vzniku. V případě trupu se jedná o *le inclinaison du torse par les hanches* a *par la taille*, tedy předklon a záklon již od kyčlí či pouze od pasu.⁶³

Les obliques lze pak definovat jako náklony hlavy, ramen či celého trupu do stran. Ve své výsledné podobě působí šikmějším dojmem než předklony a záklony, a proto zaujímají oddělenou kategorii. Nicméně lze úklony do stran nazývat i obdobně jako zmíněné předklony a záklony, a to *penché de côté*.⁶⁴

2.3.2 Polohy chodidla

Francouzská škola rozlišuje tři základní polohy, potažmo způsoby postavení chodidla na podlaze. Jednotlivé názvy svým faktickým významem exaktně odpovídají daným polohám. Poloha, ve které je celé chodidlo v kontaktu s podlahou bývá označována jako *à plat*. Termín lze přeložit jako rovný, plochý. Druhou polohou je *la demi-point*, tedy pološpička. Obecně bývá termín často nahrazován obligátním *relevé*. Terminologicky správně je však v mnoha případech *la demi-point*. Výraz *relevé* by měl být užíván spíše v souvislosti s určitým pohybem, procesem vzhůru, respektive zdvihem. Když je například celý zadaný

⁶² MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 9 a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 137.

⁶³ Termín *inclinaison* uvádí publikace Marcella Bourgata *Technique de la danse*, s pojmem *penché* spojuje sklony těla učebnice Genevieve Guillotové a Germaine Prudhommeauové *Grammaire de la danse classique* a termín *cambré* užívá příručka Gretchen Ward Warrenové *Classical Ballet Technique* a kniha Serge Lifara *Traité de danse académique*. Viz BOURGAT, Marcella. *Technique de la danse*, s. 91–92 a rovněž MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 10–11; WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 52–53; LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*, s. 47–49.

⁶⁴ Tamtéž.

cvik prováděn na pološpičce, měl by být nazván *sur la demi-pointe*, nikoliv *en relevé*. Třetí a zároveň zřejmě nejnáročnější polohou je *la pointe*, tedy špička.⁶⁵

2.3.3 Pozice dolních a horních končetin

Pět základních pozic dolních končetin patří neodmyslitelně k jádru techniky klasického tance. Jak je již výše zmíněno, jejich ustanovení se váže k osobnosti Pierra Beauchampa a dvorskému baletu konce 17. století. Až na menší odchylky a vývojové změny jsou též pozice užívány dodnes, a to nikoliv pouze ve Francouzské škole, ale napříč systémy techniky klasického tance.

První pozice – *première position* je tvořena linií chodidel ve vytočení *en dehors*, ve které se paty vzájemně dotýkají. Ve druhé pozici – *seconde position* se chodidla od sebe oddálí minimálně na jednu jeho délku.⁶⁶ Při vzniku třetí pozice – *troisième position* se chodila naopak překříží, a to o svou polovinu. Čtvrtá pozice – *quatrième position* pak disponuje vícero možnostmi postavení chodidel. Konkrétně lze rozlišit tři způsoby provedení pozice, a to z výchozí I., III. či V. pozice. V případě výchozí I. pozice se jejím rozšířením o jednu délku chodidla vpřed vytvoří *quatrième position effacée*. Když je výchozí pozicí III. či V., rozšířením vznikne *quatrième position croisée*.⁶⁷ Samotná pátá pozice – *cinquième*

⁶⁵ Publikace *Grammaire de la danse classique* ještě rozlišuje tři polohy *sur la pointe* související s historickým vývojem techniky *sur les pointes*. Jedná se o *pointe oblique*, *pointe classique* a *pointe neo-classique*. Lze se ale domnívat, že takové rozdělení je v dnešní době užíváno minimálně.

Viz MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 19–20.

⁶⁶ Podle francouzské publikace *Technique de la danse* by se měla chodidla oddálit o tři poloviny jednoho chodidla, tedy o jedno a půl. Stejně stanovisko zastává i ve svém spisu *Traité de danse académique* Serge Lifar. Přestože oba zdroje pochází již z padesátých let 20. století, lze se domnívat, že tendence II. pozici laterálně zvětšovat se objevují i dnes. Tanečníci zvláště v průběhu *exercice á la barre* II. pozici rozšiřují více jak o celá dvě chodidla. Zřejmě především kvůli potřebnému protažení a rozcvičení. Šířku o jedno a půl chodidla uvádí u II. pozice také kniha *Classical Ballet Technique* z roku 1989.

Viz BOURGAT, Marcelle. *Technique de la danse*, s. 46 a rovněž LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*, s. 35; WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 13.

⁶⁷ Stejně jako u II. pozice je možno ve IV. pozici zvětšit mezeru mezi chodidly na více než jednu délku chodidla. Rozšíření o chodidlo a půl shodně uvádí francouzské publikace *Technique de la danse* a *Traité de danse académique*. Nicméně naopak se tyto knihy neshodnou v míře zakřížení chodidel. Marcelle Bourgat zmiňuje IV. pozici s překrýváním pat, tedy s výchozí III. pozicí, ale Serge Lifar uvádí IV. pozici s překrýváním celých chodidel. V současnosti je dozajista preferovanějším způsobem vytvoření právě z V. pozice a totožně jako ve II. pozici zvětšování vzdálenosti mezi chodidly.

Viz BOURGAT, Marcelle. *Technique de la danse*, s. 46 a rovněž LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*, s. 42.

position je tvořena úzkým překřížením dolních končetin a chodidel přes celou svou délku.⁶⁸

Těchto pět základních pozic bývá často doplněno o dvě pozice paralelní, tedy nevyužívající vytočení dolních končetin *en dehors*. Je tomu tak i ve Francouzské škole, ve které se nazývají *sixième* a *septième positions*. Šestá pozice je vlastně I. pozicí v paralelní období a sedmá pozice analogií IV. pozice.⁶⁹

Několik základních pozic mají také horní končetiny. Na rozdíl od pozic dolních končetin jsou pozice horních končetin v různých systémech techniky klasického tance rozličné. Ve Francouzské škole se jedná o pět *positions des bras* rozšířených o pozici přípravnou – *bras au repos*. Tyto základní pozice jsou následně kombinovány v rozmanitých pohybových strukturách zvaných *port de bras*.

První pozice – *première position* je tvořena zakulacením paží do pomyslného kruhu před tělem. Koresponduje tedy s I. pozicí v metodě Agrippiny Vaganovové.⁷⁰ Druhá pozice – *seconde position* je rovněž totožná. Horní končetiny jsou rozpaženy do stran a zároveň lehce zaobleny směrem vpřed. Třetí pozice – *troisième position* je již odlišná. Ve Francouzské škole je tvořena jednou zakulacenou končetinou nad hlavou, patažmo lehce před hlavou a druhou otevřenou do strany stejně jako ve II. pozici. Pozici je možné též nazývat *bras en attitude*, jelikož právě při póze *attitude* se horní končetiny povětšinou nachází v této pozici (viz obrázek č. 1). Čtvrtá pozice – *quatrième position* pak vznikne zaoblením jedné paže před tělem, do I. pozice, a druhé opět nad hlavou (viz obrázek č. 2). V páté pozici – *cinquième position* jsou pak obě paže drženy nad hlavou a vytváří určitý vertikální kruh. Pozici je možné také jmenovat jako *bras en couronne*, protože jsou horní končetiny ve tvaru pomyslné koruny. Modifikací V. pozice pak vznikne odvozená pozice zvaná *bras en lyre*, v níž je jedna paže výš než druhá. Lze se domnívat, že tato pozice bývá užívána pouze v rámci jevištního tance. Pětici základních pozic doplňuje již výše zmíněná pozice přípravná – *bras au repos*, ve které se horní končetiny

⁶⁸ MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 22–25.

⁶⁹ Publikace *Grammaire de la danse classique* zmiňuje ještě tzv. pozice odvozené, ve kterých je celým chodidlem na podlaze pouze jedna dolní končetina. Jedná se o *demi-positions, positions dérivées* a *positions raccourci*.

Viz tamtéž, s. 31–38 a rovněž LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*, s. 42–44.

⁷⁰ Srovnání s metodou Vaganovové je voleno kvůli původu diplomové práce v českém prostředí, kde je tato metoda ze všech systémů nejrozšířenější a svým způsobem obecně platná.

nacházejí v zakulacené pozici poblíž trupu a dolních končetin.⁷¹ Tato pozice je stejná jako přípravná pozice v metodě Vaganovové a příležitostně se nazývá též *position de départ*, tedy pozice výchozí či *position préparatoire*.⁷²



Obrázek č. 1 – III. pozice dle Francouzské školy



Obrázek č. 2 – IV. pozice dle Francouzské školy

2.3.4 Základní pózy

Francouzská škola rozlišuje devět základních póz, a to podle natočení těla v prostoru, poloh dolních končetin a pozic horních končetin. Tři pózy jsou *en face*, tedy bez natočení a zbylých šest využívá natočení *épaulement*. Níže uvedené pózy jsou opravdu těmi základními, následná variabilita zvláště v pozicích a polohách

⁷¹ Serge Lifar ve své publikaci *Traité de danse académique* píše ještě o pozici šesté a sedmé. Šestá pozice – *sixième position* je podle něj preparační pozicí pro *pirouettes* – jedna paže se nachází v I. pozici a druhá v pozici II. Sedmá pozice – *septième position* pak koresponduje s pozicí přípravnou, tedy *au repos*. Stejnou VI. pozici uvádí i publikace *Grammaire de la danse classique*.

Viz LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*, s. 22–26 a rovněž MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 29.

⁷² GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 24–25 a rovněž BOURGAT, Marcelle. *Technique de la danse*, s. 47–50; MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 27–29; VAGANOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 33–34.

horních končetin je bezesporu možná a poměrně častá. Dolní končetiny se v základní verzi nachází na podlaze – stojná končetina celým svým chodidlem a kročná končetina v poloze *dégagé*.⁷³ Jednotlivé pózy zároveň korespondují se základními pózami v metodě Vaganovové.

Pózy *en face* se jmenují *à la quatrième devant*, *à la seconde* a *à la quatrième derrière*. Horní končetiny se ve všech třech pózách nachází ve II. pozici. Rozlišení póz tedy určuje kročná dolní končetina, jež je v poloze *dégagé*, a to buď vpřed nebo stranou nebo vzad, tedy *devant*, *à la seconde* či *derrière*. Název póz je zřejmě odvozen od *seconde* a *quatrième positions* dolních končetin, jež postavením kročné končetiny připomínají.⁷⁴

Zbylé pózy v *épaulement* lze rozdělit do tří dvojic. Všechny jsou však natočeny z původního *en face* o osminu imaginárního kruhu či čtverce doprava nebo doleva.⁷⁵ První pár tvoří pózy *croisé*, v nichž se dolní končetiny z pohledu pomyslného diváka kříží. To znamená, že v póze *croisé devant* je kročnou končetinou v poloze *dégagé* vpřed končetina bližší hledišti. V póze *croisé derrière* je vzad končetina publiku vzdálenější. Horní končetiny jsou v obou pózách v téže pozici. Podle terminologie Francouzské školy se nacházejí ve III. pozici, tak aby nad hlavou byla končetina vzdálenější publiku. Celkovou estetiku póz doplňuje poloha hlavy, eventuálně pohled tanečníka. V případě póz *croisé* je hlava otočena do protilehlého *épaulement*.⁷⁶

Druhou dvojici póz lze označit za přímý protipól pózám předešlým. Jedná se o pózy *effacé devant* a *derrière*.⁷⁷ Dolní končetiny se v pózách nekříží, naopak póza

⁷³ Tak se nazývá poloha dle Francouzské školy. Obecně lze polohu kročné končetiny nazývat také *pointe tendu* či *piqué à terre*.

Viz GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 38.

⁷⁴ Označení pomocí termínu *quatrième* lze podle publikace *Grammaire de la danse classique* využít i pro další pózy natočené do *épaulement*. Přízvisko *croisée*, *normale* a *ouverte* pak právě určuje směr pózy. Například pózu *effacé devant* (viz níže) lze tedy nazvat rovněž *quatrième devant ouverte*.

Viz MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 34–37.

⁷⁵ Podle rozdělení prostoru v metodě Vaganovové se tanečník z bodu 1 natočí do bodu 2 či 8.

Viz WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 47.

⁷⁶ Při využití rozdělení prostoru tzv. Ruskou školou a vytvoření pózy směrem do bodu 8 by se hlava měla dívat do bodu 2. Lifar ve své knize *Traité de danse académique* zastává názor, že poloha hlavy je velmi variabilní, a především by neměla působit strnule, ale být součástí pohybu těla.

Viz LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*, s. 32.

⁷⁷ Možno též nazývat *ouvert*.

působí uhlazenějším dojmem. Odtud také pochází název *effacé*, jenž je odvozen od slovesa *effacer* ve volném překladu z francouzštiny značící smazání, setření, zahlazení nebo ustoupení. V póze *effacé devant* je tedy v poloze *dégagé* vpřed z pohledu diváka vzdálenější dolní končetina a v póze *effacé derrière*, tedy vzad pak končetina hledišti bližší. Horní končetiny opět svírají III. pozici dle Francouzské školy, ale končetinou nad hlavou je ta publiku bližší. Hlava opět dokresluje výslednou pózu natočením do protilehlého *épaulement*.

Poslední dvojicí jsou pózy *écarté*.⁷⁸ Termín *écarté* má svůj původ ve slovese *écarter* označující rozevření, oddálení. Takovým dojmem také pózy působí. Opět lze rozlišit pózu *devant* a *derrière*. Stejným znakem obou póz je postavení kročné dolní končetiny, která zaujímá polohu *dégagé* stranou. Tím, že je však póza natočená do *épaulement*, stává se z ní *écarté*. V případě *écarté devant* je v poloze *dégagé* dolní končetina bližší hledišti. Horní končetiny se nachází ve III. pozici dle Francouzské školy, končetinou v V. pozici je ta publiku bližší. Charakter pózy doplňuje lehký sklon trupu a hlavy od kročné končetiny. Nicméně pohled směřuje ke kročné končetině a lehce vzhůru. Naopak v póze *écarté derrière* se v poloze *dégagé* nachází dolní končetina obecně vzdálenější. Stejně tak horní končetiny opět svírají III. pozici, ale končetinou nad hlavou je ta vzdálenější. Sklon trupu je rovněž od kročné končetiny, od níž je tentokrát i pohled směřující do dálky lehce dolů.⁷⁹

2.3.5 Složené pózy

Jako složené pózy lze kategorizovat pózy *arabesques* a *attitudes*, jež jsou tvořeny ustálenou kombinací pozic a poloh různých částí těla. Ve všech pózách *arabesques* se kročná dolní končetina nachází v protažené poloze vzad, tedy v póze *à la quatrième derrière*, většinou *à la hauteur*.⁸⁰ Horní končetiny jsou v dané poloze, zpravidla však *allongé*. Pózy *attitudes* jsou charakteristické v koleni ohnutou

⁷⁸ Autor publikace *Traité de danse académique* Lifar pózy *écarté* vůbec neuvádí, nicméně ve slovníku *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* Grantové uvedeny pod Francouzskou školou jsou.

Viz GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 136–137.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tedy do výšky. V případě, že je kročná dolní končetina zvednuta pouze do výšky 45°, lze pózu nazvat *demi-arabesque* či *à la demi-hauter*. Samozřejmě je možné pózu vytvořit s kročnou končetinou na podlaze – v poloze *pointe tendu*. Tehdy bude název *arabesque* rozšířen o přízvisko *à terre*.

Viz MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 43 a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 4.

kročnou končetinou. Za základní *attitude* lze považovat *attitude derrière*, tedy s kročnou končetinou v poloze vzad. Nicméně pózu lze provést též s kročnou končetinou v poloze a směru *devant* a *à la seconde*. Horní končetiny se většinou nachází ve III. či V. pozici *arrondi* podle Francouzské školy. Jednotlivé systémy techniky klasického tance pak skýtají vlastní rozlišení a terminologické určení póz *arabesque* a *attitude*.⁸¹

Ve Francouzské škole lze diferencovat dvě základní *arabesque* – *arabesque ouverte* a *croisée*.⁸² Při postavení těla *en profile*, pro které jsou *arabesques* typické, je v *arabesque ouverte* kročnou končetinou ta bližší publiku. Lze říci, že dolní končetiny zaujímají tedy otevřenou pozici. Horní končetina vzdálenější publiku je protažená vpřed – v I. pozici *allongé*. Druhá horní končetina následuje linii kročné dolní končetiny směrem vzad. Obě horní končetiny tak vytváří další, tentokrát přímou, lehce sestupnou linii směrem vzad. Hlava a pohled směřuje vpřed přes protaženou horní končetinu.⁸³ Jako pózu odvozenou od *arabesque ouverte* lze jmenovat *arabesque ouverte à bras croisé*, ve které dochází k výměně poloh horních končetin. Končetinou protaženou před tělem se stane ta bližší publiku. *Arabesque croisée* je pak opakem předešlých póz. Blíž k publiku se totiž nachází stojná dolní končetina, končetiny se tak z pohledu diváka kříží. Horní končetiny zaujímají obdobnou polohu jako u *arabesque ouverte*, před tělem je však končetina publiku bližší. Končetina hledišti vzdálenější kopíruje linii kročné dolní končetiny.

⁸¹ KIRSTEIN, Lincoln a STUART, Muriel. *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1978, s. 102–106.

⁸² Publikace *Grammaire de la danse classique* rozlišuje čtyři klasické *arabesque*. Dvě z nich však lze, dle mého názoru, považovat za odvozené. Tak budou i uvedeny níže. Jiné zdroje, kupříkladu věcný slovník *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, jmenuje primárně dvě základní. O *arabesque* Francouzské školy se zmiňuje i základní metodická publikace Agrippiny Vaganovové a popisuje ji těmito slovy: „Ve francouzské *arabesque* je póza ochablá, trup není držen ani protažen, ale pasívně se kloní vpřed, paže je udržována strojeně ve 2. pozici a je proto nevýrazná.“ Lze se však domnívat, že takový popis není přesný, ba naopak možná až zavádějící.

Viz VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 43.

Viz MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 40–43 a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 3.

⁸³ Podle *Grammaire de la danse classique* pózu *arabesque ouverte* spoluutváří též mírné natočení těla *épaulé* směrem ke kročné noze. Lze se domnívat, že tělo se v určitém sklonu nachází, avšak informace o *épaulé* by mohla tanečnický navést ke zkrácení jedné strany trupu, kterému se chce tanečník spíše vyhnout.

Viz MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 40.

Arabesque croisée rovněž disponuje odvozenou pózou, a to *arabesque croisée à bras ouvert*.⁸⁴

Mimo základní *arabesques* lze ve Francouzské škole nalézt několik dalších *arabesques*. Některé jsou všeobecně známy a vyskytují se napříč systémy techniky klasického tance, jako například *arabesque penchée* či *arabesque pliée*, a jiné lze označit, minimálně názvoslovím, za specifikum Francouzské školy. Jedná se o *arabesque étirée* a *arabesque inclinée* neboli *arabesque poussée*. Obě pózy souvisejí s neoklasickou technikou a lze je prakticky provést ideálně s určitou, zpravidla partnerskou, oporou, jelikož se při jejich vytváření tělo tanečnicka dostává mimo vlastní osu. V *arabesque étirée* je váha těla posunuta směrem vzad ke kročné dolní končetině, jež je zvednuta do maxima. Lze říci, že stojná dolní končetina je tedy nakloněna šikmo vzad (viz obrázek č. 3). V *arabesque inclinée* je váha těla naopak posunuta směrem vpřed před stojnou dolní končetinu. Kročná končetina tentokrát zaujímá pózu nižší 90° (viz obrázek č. 4).⁸⁵



Obrázek č. 3 – *arabesque étirée*



Obrázek č. 4 – *arabesque inclinée*

⁸⁴ Tamtéž, s. 40–42.

⁸⁵ Tamtéž, s. 44–45 a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 5.

Jako druhou složenou pózu lze uvést *attitude*. Od *arabesque* se liší především ohnutím – pohybem *raccourci* kročné dolní končetiny. Ohnutí v kolenní končetiny zpravidla dosahuje 90° a do stejné výšky bývá také kročná končetina zvednutá. Ve Francouzské škole existují opět dvě základní verze, a to *attitude ouverte* a *attitude croisée*. V *attitude ouverte* je ohnuta dolní končetina bližší publiku. Horní končetiny se nachází ve III. pozici dle Francouzské školy. Nad hlavou je pak paže rovněž bližší publiku. Hlava dotváří celkovou pózu natočením ke zdvihnuté horní končetině. Naopak v *attitude croisée* je kročnou dolní končetinou ta publiku vzdálenější. Horní končetiny jsou opět ve III. pozici, nicméně končetinou nad hlavou je končetina hledišti vzdálenější. Hlava tentokrát pózu doplňuje pohledem přes paži ve II. pozici, tudíž tak aby zůstala tvář k obecenstvu.⁸⁶ Obě pózy lze vytvořit zdvihem kročné dolní končetiny vzad, tak i vpřed a stejně jako u *arabesque* existuje několik dalších, potažmo odvozených, póz *attitudes*, většinou však vycházejí ze stejné terminologie jako *arabesque*.⁸⁷

2.4 Základní pohyby a kroky

2.4.1 *Plié* a *relevé*

Plié a *relevé* patří mezi nejzákladnější pohyby klasického tance. Kromě častého provádění těchto prvků samotných, tvoří součást mnoha prvků dalších. Ve Francouzské škole je rozlišováno *plié* podle tradičního schématu na *demi-plié* a *grand plié*. V případě *relevé* pak francouzský styl inklinuje k vytváření *relevé* pomocí hladkého plynulého zdvihu pat z polohy *à terre* do polohy *la demi-pointe* či *la pointe*. Kolena jsou po celou dobu protažená. V dnešní době bývá tento způsob označován jako „rolování“ a stává se opět velmi populárním, zvláště v rámci techniky *sur les pointes*. Vypracovává totiž potřebnou plasticitu chodidel a podporuje pohybovou plynulost při nástupu i scházení z *demi-pointe* či *pointe*.

⁸⁶ V publikaci *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* se objevuje poněkud zajímavá informace o postavení ramen v těchto pózách. Autorka Gail Grantová uvádí, že rameno končetiny v V. pozici dle Francouzské školy je zvednuto mírně výš než rameno druhé končetiny. Nicméně v ostatních zdrojích se tato informace nenachází a spíš ji nelze považovat za relevantní. Případně se jedná o milimetrový posun ramen. Primárně se však lze domnívat, že mají ramena následovat postavení lopatek směrem dolů.

Viz GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 10.

⁸⁷ MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 46–49.

Současně jsou při správném provedení aktivovány svaly dolních končetin a celé tělo pracuje na principu odtlačení a protažení ve vertikálním protitahu.⁸⁸

2.4.2 Kategorie *battements*

Rozsáhlá skupina prvků v klasickém tanci bývá označována jako *battements*. Ve Francouzské škole jsou definovány jako přechody kročné dolní končetiny z výchozí pozice do pozice či pózy jiné, zpravidla otevřené bez doprovodného pohybu těla, a případně zpět do výchozí pozice. Pouhý výsun v kolenu napnuté dolní končetiny z výchozí pozice do protažení nártu se nazývá *dégagé*, spíše tedy nespadá do kategorie *battement*, jak je tomu v Ruské škole.⁸⁹

Zdvih v kolenu napnuté dolní končetiny z výchozí pozice do protažení nártu a určité pózy Francouzská škola jmenuje jako *battement simple*, hovorově možno též ponechat *dégagé* či pouze *battement*.⁹⁰ *Dégagé* však obvykle značí pouze výsun kročné dolní končetiny na zemi, tedy do polohy *pointe tendue*.⁹¹ V případě *battement (simple)* se pak jedná o zdvih do polohy *à la hauteur*, či *demi-hauteur*. Opakem *battement simple* lze označit *temps de cuisse*, který začíná v otevřené póze, aktivně se zavře do V. pozice a zpět stoupá do otevřené pózy.⁹²

Krom základního zdvihu napnuté dolní končetiny lze do kategorie *battements* ve Francouzské škole zařadit například *battement glissé*, *battement*

⁸⁸ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 94.

⁸⁹ MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 60–61.

⁹⁰ Pedagogové, a především baletní mistři v divadlech často jednotlivé prvky exaktně nepojmenovávají a používají pro vícero různorodých pohybů obecný název – například právě *battement*. Stěží pak lze teoreticky a zároveň soudobě a výstižně definovat každý jednotlivý prvek v závislosti na rozdílech jednotlivých systémů techniky klasického tance. Viz MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 58–60 a rovněž BOQUIN, Yannick [rozhovor, 2021-10-07, Praha, HAMU].

⁹¹ Viz výše podkapitola 2.2.1 Francouzská terminologie.

⁹² Tak popisuje *temps de cuisse* publikace *Grammaire de la danse classique*. Lze se však domnívat, že *temps de cuisse* lze provést i naopak ze zavřené pozice aktivním výsunem do otevřené pózy a zavřením zpět do výchozí pozice. Takhle termín definuje slovník *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. Podle názvu, který lze volně přeložit jako čas, doba pro stehno, lze hlavní podstatu prvku shledat v aktivitě stehna kročné dolní končetiny, ať už do nebo ze zavřené, obvykle V., pozice.

Viz MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 62 a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 114.

*arrondi, (grand) battement en cloche, battement serré, battement raccourci či retiré.*⁹³

Battement glissé lze považovat za termínový ekvivalent k obecně známějšímu názvu *battement tendu jeté*. Jedná se tedy o hbitý až ostrý zdvih propnuté kročné dolní končetiny do výšky 30°. Francouzský název je odvozen od slovesa *glisser* značící klouzání. V taneční praxi myšlen tedy skluz kročné končetiny po podlaze před zdvihem do polohy *demi-hauter*. Lze se domnívat, že takový název evokující kontakt kročné dolní končetiny s podlahou je velmi vhodný a přesný. Častou chybou při provádění *battement tendu jeté* je totiž brzké „odlepení“ chodidla z podlahy a přirovnání ke skluzu by mohlo takové chyby eliminovat.⁹⁴

Dalším specifickým prvkem pro Francouzskou školu je *battement arrondi*. Lze jej přirovnat k *rond de jambe* na 45° či 90°. Propnutá kročná dolní končetina je po otevření z výchozí, většinou V. pozice vedena po horizontálním půl kruhu přes tři základní polohy a zavřena zpět do výchozí pozice. Prvek je možno provádět *en dehors* i *en dedans*, stejně jako *grand*. V tomto případě je kročná končetina zvednuta do výšky 90° a zcela nejvyšším bodem je póza *à la seconde*.⁹⁵

Battement en cloche patří obecně mezi základní prvky. Nicméně jak již napovídá definice celé kategorie *battements*, ve Francouzské škole je termín *battement en cloche* užíván pouze pro přechod kročné dolní končetiny přes I. pozici z polohy *en l'air*. Až v této poloze totiž připomíná onen zvon, podle kterého je prvek nazýván. Přechod dolní končetiny z polohy *pointe tendue*, ve které je chodidlo kročné končetiny neustále v kontaktu s podlahou, Francouzská škola označuje jako *passé par terre* a je překládáno jako procházení přes či po podlaze. Synonymem pro *battement en cloche* je pak obdobný termín *passé en l'air*. Vrcholnou podobu prvku pak lze jmenovat jako *grand battement jeté balançoire*.⁹⁶

Za další specifický prvek lze označit *battement serré*. Speciální je však především název, jež nebývá příliš běžně užíván. Samotný pohybový prvek je pak

⁹³ Uvedeny jsou především prvky, jež se pod takovými názvy v hojně míře nevyskytují v ostatních systémech techniky klasického tance.

⁹⁴ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 19.

⁹⁵ Tamtéž, s. 15–17 a rovněž MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce], s. 62–63.

⁹⁶ Tamtéž.

ekvivalentem *battement battu*, v němž kročná dolní končetina v poloze *sur le cou-de-pied* provádí malé údery o hlezenní kloub stojné končetiny.⁹⁷

Poslední dvojicí prvků jsou *battement raccourci* a *battement retiré*, jež lze považovat za prvky totožné.⁹⁸ Ve své základní podobě bývají provedeny z výchozí V. pozice ohnutím v koleni a zdvihem kročné dolní končetiny do polohy *au genou* či výše a zavřením zpět do V. pozice, zpravidla zepředu vzad a naopak. Akcentován bývá pohyb směrem dolů do V. pozice. Za náročnější lze pak považovat *grand battement raccourci* nebo *retiré*, při němž protažená kročná dolní končetina prvně provede *grand battement* a z kulminačního bodu je rovnou přitahována do polohy *au genou* a dále do výchozí, většinou V., pozice.⁹⁹

2.5 Signifikantní prvky

Batteries lze považovat za signifikantní skupinu prvků francouzské techniky klasického tance. Pojem v překladu do českého jazyka označuje údery. Konkrétně se jedná o údery propnutých dolních končetin o sebe navzájem v průběhu různorodých kroků a především skoků. *Batteries* jsou mnohdy kategorizovány pouze jako ozdoby, jimiž lze obohatit téměř jakýkoliv skok. Mezi dolními končetinami by se však měla v průběhu skoku uskutečnit několikanásobná výměna. V případě, že se dolní končetiny pouze překříží navíc, jedná se o přídavek zvaný *battu*. Současně lze termíny *petit* a *grand batteries* nazývat celé skupiny prvků. *Petit batteries*, malé rychlé kroky a skoky, které jsou většinou doprovázeny koordinačním *port de bras*, pak lze pokládat za jakýsi symbol Francouzské školy. Do této skupiny se řadí například skoky *entrechats*, *changements*, *brisés*, *assemblés*, *jetés*.¹⁰⁰

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Termín *raccourci* lze užít též samostatně, například při vytváření pózy *attitude* z původně protažené pózy.

Viz výše podkapitola 2.3.5 Složené pózy.

⁹⁹ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 20.

¹⁰⁰ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 23 a rovněž BOQUIN, Yannick [rozhovor, 2021-10-07, Praha, HAMU].

3 Dánská škola – August Bournonville

3.1 Historie a současnost

„Teprve když jsem viděla Dány pohromadě [celý soubor], uvědomila jsem si kolik speciálních výhod jim jejich trénink poskytuje. Pamatuji si, jak jsem sledovala pánský trénink členů sboru a jedno enchaînements obsahovalo entrechats-huit. Nepřekvapilo mě, že jej sólisté provedli bezchybně, ale musím přiznat, že jsem byla ohromena, když každý tanečník, od nejmladšího po nejstaršího člena corps de ballet, předvedl celou sekvenci úderů bez jakýchkoliv problémů. Existuje v Anglii nebo Americe taneční soubor, kde by každý pánský tanečník uměl entrechats-huit?“¹⁰¹

Těmito slovy popsala úroveň a svůj obdiv nad uměním Královského dánského baletu taneční historička Lilian Moore (1911–1967) v šedesátých letech 20. století. Dánský soubor takové úrovně dosahoval však již dříve, a to hlavně zásluhou Augusta Bournonvilla.¹⁰² Samotný vznik dánské školy reprezentované především jeho stylem lze datovat do doby, v níž žil, tedy 19. století. Za svého působení v Královském dánském baletu vytvořil specifický styl tanečního projevu, a to nejen v rámci svých choreografických počinů pro jeviště, ale též v rámci tréninků, respektive techniky klasického tance.¹⁰³

Východiskem pro Bournonvillův styl se stala Francouzská škola, jež byla v Dánsku tehdy preferována a které se Bournonville jako žák učil přímo ve Francii

¹⁰¹ Volný překlad z anglického originálu: *„It was seeing the Danes en masse which made me fully conscious of the special advantages their training had given them. I remember watching a men’s class for members of the company, where one of the enchaînements included entrechats-huit. I was not surprised to see the leading dancers execute them flawlessly, but I must admit that I was astounded when every dancer in the class, from the youngest to the oldest member of the corps de ballet, performed the full sequence of beats with no trouble at all. Is there any ballet company in England or America, where every man in the ensemble can do an entrechats-huit?“*

Viz BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*. New York: Dance Horizons, 1961, s. 8.

¹⁰² Narozen 21. srpna 1805 v Kodani jako syn tanečníka; 1813–20 studium u svého otce a Vincenza Galeottiho v Královské baletní škole v Kodani; 1820–30 studium převážně v Paříži pod vedením Pierra Gardela a Augusta Vestrise; 1830–48 sólista a choreograf v Královském dánském baletu, následně pouze choreograf a pedagog; 1855–56 angažován ve Vídni; 1861–64 působení ve Švédské královské opeře; 1877 odchod z divadla v Kodani; zemřel 30. listopadu 1879 v Kodani.

Viz KRAGH-JACOBSEN, Svend. *The Royal Danish Ballet: An Old Tradition and a Living Present*. Kodaň: Det danske selskab, 1955, s. 21–42.

¹⁰³ Tamtéž.

pod vedením baletních mistrů Pierra Gardela (1758–1840) a Augusta Vestrise.¹⁰⁴ Svůj um následně rozvinul ve svém domácím prostředí – v Královském dánském baletu v Kodani. Lze se domnívat, že jeho činnost byla primárně soustředěna na tvorbu choreografií. Pro tu však potřeboval technicky výborně vybavené tanečníky, a tak svou pozornost věnoval i tréninkům klasického tance. Kromě nepřetržité tradice a kontaktního předávání zkušeností a poznatků dalším generacím Bournonville svůj budoucí odkaz podložil odbornými teoretickými spisy zvanými *Études Chorégraphiques*, jež disponují třemi díly vydanými v letech 1848, 1855 a 1861. Publikace se zabývají jak filozofickým pohledem na tanec jako umění, tak technickými výdobytky a autorovou didaktickou a pedagogickou reflexí.¹⁰⁵ Přesto Bournonville po svém odchodu z Královského dánského baletu roku 1877 nepředpokládal, že řada jeho děl a celkový styl zůstane živ dlouho poté. Osm baletů a jedno *pas de deux* pak tvoří součást repertoáru Královského dánského divadla nepřetržitě dodnes.¹⁰⁶ Nicméně nelze se domnívat, že tituly jsou uváděny přesně ve své původní podobě. Naopak, poměrně logicky, z části podlely stále se vyvíjejícímu stylu, estetice a technice klasického tance. Základní a stěžejní ideje a parametry jsou pak uchovány především zásluhou Bournonvillových následovníků v Dánsku. Mezi nejvýznamnější osobnosti lze zařadit Emila Hansena (1843–1927), Valborga Borchseniuse (1872–1949), Hanse Becka (1861–1952) a Haralda Landera (1905–1971).¹⁰⁷

¹⁰⁴ ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition.“ *Dance Research: The Journal of Society for Dance Research* [online]. Edinburgh University Press, 1986, roč. 4, č. 1, s. 45–62 [cit. 2022-01-06]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1290673>.

¹⁰⁵ Obsah jednotlivých dílů a jejich zhodnocení je k dispozici v článku teoretičky Knud Arne Jürgensen vydaného v roce 2006.

Viz JÜRGENSEN, Knud Arne. „August Bournonville: Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861).“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 485–488. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598087>.

¹⁰⁶ Jedná se o balety *La Sylphide* (1836), *Napoli* (1842), část baletu *Konzervatoř* (1849), *Trh v Bruggách* (1851), *Lidový příběh* (1854), *La Ventana* (1856), *Daleko od Dánska* (1860), *Královi dobrovolníci na Amageru* (1871) a *pas de deux* z baletu *Slavnost květin v Genzánu* (1858).

Viz ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition“ a rovněž JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 29.

¹⁰⁷ Sólista a umělecký šéf Královského dánského baletu v letech 1890–1894 Emil Hansen začal zapisovat části Bournonvillových baletů. Stejně tak činil jeho přímý nástupce Valborg Borchsenius, jenž následně ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století spolupracoval s Haraldem Landerem. Společně systematicky zapsali balety vyskytující se na repertoáru divadel dodnes. Tyto rukopisy jsou uchovávány v Královském divadle v Kodani a určeny pro další producenty baletů. Někteří z Bournonvillových nástupců (Borchsenius a Beck) se mimo jiné též zúčastnili natáčení Elfeltových filmů z let 1902–1906, které lze považovat za přímý doklad a dokumentaci tehdejší podoby Bournonvillových baletů podléhajících vývoji stylu.

Část z výše zmíněných tanečníků se zabírala nejen choreografickým dílem Bournonvilla, ale také každodenní tréninkovou přípravou, a tedy technikou klasického tance. Vznikla tak tzv. Bournonvillova škola. Její původ je datován do devadesátých let 19. století a největší zásluhu na jejím sestavení měl zřejmě Hans Beck.¹⁰⁸ Škola obsahuje několik lekcí určených pro konkrétní den v týdnu – pondělní hodina, úterní hodina, středeční hodina, čtvrteční hodina, páteční hodina a sobotní hodina. Z dostupných zdrojů se lze domnívat, že se spíše jedná o lekce v Bournonvillovském stylu než o ucelený tréninkový systém.¹⁰⁹ Přesto však byla tato škola v Královském dánském baletu jako tréninkový systém využívána. Do roku 1932 dokonce jako jediný systém.¹¹⁰

Následně začaly do Dánska pronikat další styly, systémy techniky klasického tance a celosvětově uznávaní choreografové. Největší rozvoj nastal po druhé světové válce a také v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.¹¹¹ Ve stejné době bylo také naopak Bournonvillovo umění šířeno z Dánska do celého světa. Oslavovány byly nejen jeho choreografie, ale též dánští tanečníci, kteří hostovali v zahraničí. Tato skutečnost neznamena jen popularitu, ale též úpravy a přizpůsobování Bournonvillových choreografií pro tanečníky i publikum druhé poloviny 20. století, tedy o sto let později, než byly původní choreografie vytvořeny. Často tak byla například do Bournonvillova stylu přidávána přehnaná spektakulární virtuozita a bravura. Za další faktor ovlivňující i dnešní podobu Bournonvillova díla lze označit vznik a vývoj techniky *sur les pointes*. V pasáží, jež původně obsahovaly pouze tanec na pološpičkách, bývá dnes využíváno postavení na špičkách.¹¹²

Viz ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition“ a rovněž JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 23–30.

¹⁰⁸ GUEST, Ann Hutchison. „The Bournonville Style.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 1981, roč. 4, č. 2, s. 113–150 [cit. 2022-01-11]. Dostupné také z: <http://www.jstor.com/stable/1567391>.

¹⁰⁹ ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition.“

¹¹⁰ JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 25–26.

¹¹¹ V padesátých letech 20. století v Kodani hostoval například Léonid Mjasin, George Balanchine, Frederick Ashton či Roland Petit. Významnou osobností byla též Věra Volkovová, jež na místo třech měsíců v Královském dánském baletu vyučovala dvacet čtyři let až do své smrti. V sedmdesátých a osmdesátých letech pak lze hovořit o určité „Bournonvillovské máni“, a to především v USA. Důležitou událostí se pak stal Bournonvillovský festival uspořádaný v Dánsku roku 1979.

Viz ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition“ a rovněž Kolektiv autorů. „Bournonville in the Twenty-First Century.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 489–512 [cit. 2022-01-12]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598088>.

¹¹² Tamtéž.

V současnosti Bournonvillův styl podléhá dalšímu vývoji estetiky a techniky klasického tance, přičemž je zároveň vyvíjena určitá snaha o zachování originální podoby. Lze se tedy domnívat, že na rozdíl od Francouzské školy se Dánská škola spíše snaží zachovat svou původní formu. Primární fokus je stále zaměřen na Bournonvillovu choreografii a jejich čistou historickou nebo naopak zcela novodobou prezentaci nejen v Dánsku, ale též na mezinárodní scéně. Nicméně stěžejní význam pro uchování Bournonvillova dědictví má stále Královský dánský balet sídlící v Kodani, stejně jako přílehlá baletní škola. Mezi oběma tělesy dochází dlouhodobě k nebyvalé kooperaci, kterou dokládá jak velké množství absolventů uplatňujících se v tamním seniorském souboru, tak sdílení společných prostor. Královská dánská baletní škola je rovněž primárně zaměřena na Bournonvillovu techniku včetně využívání tzv. Bournonvillovy školy.¹¹³

3.2 Hlavní znaky a principy

Bournonvillův styl disponuje řadou signifikantních znaků a principů, díky nimž jej lze odlišit od ostatních systémů a stylů poměrně jednoduše i v dnešní době. Mezi základní parametry lze zařadit lehkost, čistotu, půvab a určitou jednoduchost, která by měla být lehce rozpoznatelná, a to i pro oko laického diváka. Bournonville se snažil oprostit od přílišné a očividné virtuozity, a přestože jeho styl samozřejmě skýtá řadu zcela virtuózních prvků, umělecky ji odmítal.¹¹⁴

Jiným důležitým rysem je důraz na muzikalitu. Choreograf často opouštěl běžné frázování a libovolně zasahoval do hudebního proudu. Načasování jednotlivých kroků a prvků tak bylo a je mnohdy neobvyklé a překvapivé.¹¹⁵

Nelze opomenout související charakteristické rychlé tempo a sled několika pohybů za sebou, a to především v rámci *allegra*, které lze považovat za další stěžejní znak stylu. Tanečníci pak často působí dojmem nekonečného vzletu. Ten je způsoben jednak dispozicemi a potřebným tréninkem interpretů, ale též postupem Bournonvillovy choreografické práce vytvářející ony allegrové sekvence obsahující rychlý sled několika skoků za sebou. Se stylem se tak úzce pojí termíny

¹¹³ Kolektiv autorů. „Bournonville in the Twenty-First Century“ a rovněž ASCHENGREEN, Erik a GOFREY, Henry. „Bournonville: Yesterday, Today, and Tomorrow.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 1979, roč. 3, č. 2, s. 102–151 [cit. 2022-01-12]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1567525>; „The Royal Danish Ballet School.“ [online]. Det KGL Teater [cit. 2022-03-17]. Dostupné také z: <https://kglteater.dk/en/about-us/the-royal-danish-ballet-school/about-the-ballet-school?section=27979>.

¹¹⁴ ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition.“

¹¹⁵ Tamtéž.

elevace a *ballon* související s výslednou lehkostí a půvabem pohybů. V řadě allegrových variací pak práci dolních končetin nedoprovází koordinační pohyb horních končetin – *port de bras*, ale paže zaujímají neměnnou přípravnou pozici – *bras bas*. Mezi dolními končetinami a horní částí těla tak vzniká působivý kontrast.¹¹⁶

Důležitou úlohu pak rovněž zastává *épaulement*, tedy natočení tanečnickova těla v prostoru. Bournonvillovo pojetí úzce souvisí s opozicí a lze jej považovat za velmi komplexní. Samotnou opozici choreograf považoval za základ a přirozenou složku jakéhokoliv pohybu. V případě *épaulement* opozici vůči dolním končetinám vytváří hlava. Se změnou postavení či pohybem následuje též plynulá změna polohy hlavy. Tato skutečnost činí pohyb jednotným a komplexním. Specifikem Bournonvillova stylu je pak pohled očí, jenž často směřuje na vlastní dolní končetiny a poutá tak oko diváka k jejich bravurní práci.¹¹⁷

Jako další nedílnou součást tohoto stylu lze uvést delší vazby spojující několik prvků dohromady zvané *enchaînements*. Tyto kombinace vynikaly promyšlenou strukturou a specifickým pořadím využitých prvků. „[...] *tajemství stylu není pravděpodobně tolik v tom, jaké kroky jsou použity, jako spíš jak jsou dány dohromady.*“¹¹⁸

Přesto se lze domnívat, že i typu kroků je třeba věnovat pozornost. Bournonville totiž většinou nevyužíval celé široké škály prvků techniky klasického tance, ale opakovaně pracoval a rozvíjel zvolený okruh kroků a pozic. Často se jednalo o prvky, jež se v jiných zemích tolik nevyužívaly. Mezi stěžejní Bournonvillovské kroky lze zařadit *ronds de jambe*, *attitudes* či *contretemps* vyskytující se nejen v jeho choreografiích, ale též trénincích.¹¹⁹ Obě složky pak úspěšně spojili Bournonvillovi následovníci v rámci tzv. Bournonvillovy školy.¹²⁰

¹¹⁶ Tamtéž a rovněž BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*, s. 30–31.

¹¹⁷ Tamtéž a rovněž JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 25.

¹¹⁸ Volný překlad z anglického originálu: „[...] *the secret of the style is probably not so much which steps are used as the way they are put together.*“

Viz ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition.“

¹¹⁹ Viz podkapitola 3.3 Signifikantní prvky.

¹²⁰ Za poslední podstatný rys Bournonvillova stylu lze považovat rozsáhlou práci s pantomimickými gesty. Jelikož je tento prvek patrný především v choreografiích, není mu v této diplomové práci věnována větší pozornost.

Viz JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 25.

3.2.1 Bournonvillova škola

Bournonvillova škola byla vytvořena jeho následovníky na konci 19. století a následně byla využívána jako jediný výlučný tréninkový systém až do třicátých let 20. století v Královském dánském baletu i přilehlé baletní škole. V současnosti slouží častěji jako doplněk ve výuce techniky klasického tance. K jejímu studiu lze použít publikaci *The Bournonville School: Daily Classes, Music, Benesh Notation, Labanotation* vydanou roku 1979 jako první ucelenou knihu zabývající se Bournonvillovou školou včetně přesných popisů pohybů v tanečních notacích. Vybraná *enchaînements* a jejich popis je pak k dispozici též v publikaci *Bournonville Ballet Technique: Fifty Enchaînements* z roku 1992.¹²¹

Primárně je složena z jednotlivých lekcí techniky klasického tance určené pro jednotlivé dny v týdnu od pondělí do soboty. Každý týden jsou pak hodiny poměrně přesně opakovány. Zajímavostí je, že stejná podoba, a tedy i technická úroveň tréninku byla alespoň v minulosti určena jak dětem na začátku studia, tak absolventům baletní školy a profesionálním tanečnickům. Obsah samotných hodin tvoří cvičení, jež Bournonville sám užíval, a *enchaînements* z jeho baletů. Právě úryvky z choreografií lze považovat za specifickou a charakteristickou oblast školy. Například součástí pátečního tréninku je část baletu *Konzervatoř*. Hodiny jsou zaměřeny zejména na *exercice au milieu* a *allegro*, tedy na práci v prostoru. Zasluhou toho a též delších *enchaînements* celá hodina získává až charakter představení pro publikum.¹²²

3.3 Signifikantní prvky

Bournonvillovský styl lze též dobře charakterizovat pomocí několika signifikantních prvků, jež opakovaně užíval ve své tvorbě. Jako první zcela nepostradatelný prvek lze jmenovat již výše zmíněný *rond de jambe*. Tento prvek v souvislosti s Bournonvillem uvádí téměř všechny dostupné materiály. Často i se slovy, že lze pouze obtížně určit variaci v choreografii Bournonvilla neobsahující *rond*

¹²¹ RALOV, Kirsten, CAVERLY, Sandra a GUEST, Ann Hutchunson. *The Bournonville School: Daily Classes, Music, Benesh Notation, Labanotation*. New York: Marcel Dekker, 1979 a rovněž FLINDT, Vivi a JÜRGENSEN, Knud Arne. *Bournonville Ballet Technique: Fifty Enchaînements*. Londýn: Dance Books, 1992.

¹²² BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*, s. 12–13 a rovněž Kolektiv autorů. „Bournonville in the Twenty-First Century.“; ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition.“

de jambe.¹²³ Sám choreograf se domníval, že *rond de jambe* je důležitou součástí i každodenního tréninku, a to jak *rond de jambe par terre, en dehors* a *en dedans*, tak *dédagés, lents et précipités*, tedy *en l'air*, táhlý a srážený.¹²⁴ Ve scénické praxi pak užíval především ten druhý zmíněný, tedy *rond de jambe en l'air*, často *double* a to i ve skoku, v rotaci, s posunem v prostoru a kombinaci s dalšími různorodými prvky.¹²⁵

Dalším signifikantním prvkem, respektive pózou, lze označit *attitude* a její následné rozsáhlé využití. V 19. století byla *attitude* obecně jednou z nejčastěji užívaných póz v technice klasického tance. Zřejmě tehdy dokonce předčila pózu *arabesque*. Její podoba však byla mírně odlišná od té dnešní. Hlavní rozdíl lze spatřit ve výšce zdvihu kročné dolní končetiny, jež se nacházela níže než nyní. Bournonville využíval především *attitude derrière effacée*, nicméně prováděnou mnoha odlišnými způsoby. Jako základní lze uvést pózu s téměř napřímenými zády směrem vzhůru (viz obrázek č. 5), dále však pracoval též s *attitude*, v níž je tanečnickovo tělo nakloněno mírně vpřed a kročná dolní končetina více prodloužena a propnuta směrem vzad, nikoliv v kolenu ohnutá do pravého úhlu. Takovou *attitude* lze jmenovat jako *attitude allongée* (viz obrázek č. 6). Postavení dolních končetin pak doplňují pozice horních končetin. Nejčastěji byly užívány pozice *en couronne*, ve které jsou paže zaobleny nad hlavou a vytvářejí pomyslný kruh, či zakulacená pozice před tělem v úrovni hrudníku nebo též pozice *à la position*. Tímto označením Bournonville nazýval pozici, v níž je jedna paže zaoblená nad hlavou a druhá v horizontální poloze stranou.¹²⁶ Kromě hojného užití samotné pózy tvoří *attitude* v Bournonvillovském stylu součást řady náročnějších prvků. Jedná se například o též velmi frekventované *grand jeté en avant* do pózy *attitude effacée* či *croisée* s typickými pažemi ve snížené II. pozici (viz obrázek č. 7) či *grandes pirouettes*.¹²⁷

¹²³ BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*, s. 33 a rovněž ASCHENGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition.“

¹²⁴ Termín *précipités* lze též přeložit jako velmi rychlý. Takový *rond de jambe* lze využít především v rámci *allegro* a prvku *rond de jambe en l'air sauté*.

Viz BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*, s. 34.

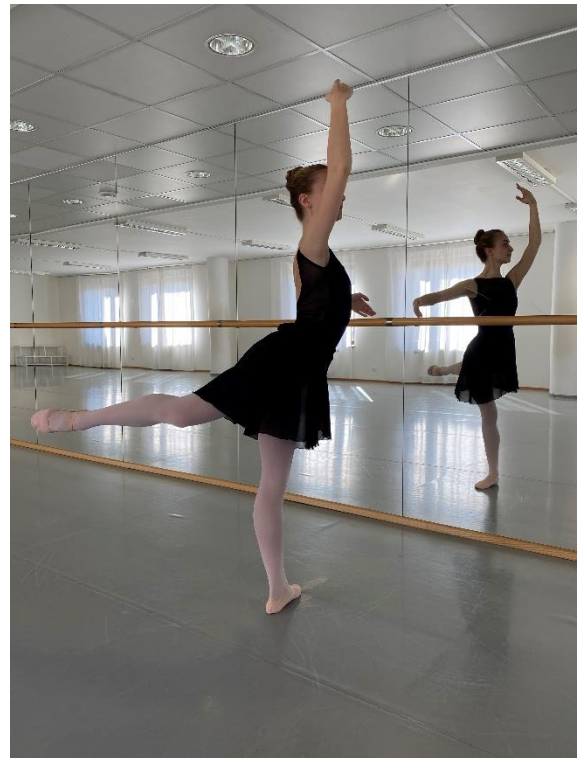
¹²⁵ Zajímavostí je skutečnost, že Bournonville ve svém díle *Études chorégraphiques* termín *rond de jambe* zmiňuje natolik hojně, že jako jedinému prvku mu přiřadil zkratku – „r.j.“ Viz tamtéž.

¹²⁶ *En couronne* = III. pozice podle Ruské školy; pozice před tělem = I. pozice podle Ruské školy; *à la position* = III. pozice podle Francouzské školy.

¹²⁷ BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*, s. 44–50 a rovněž WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 270.



Obrázek č. 5 – attitude effacée s pažemi en couronne



Obrázek č. 6 – attitude allongée s pažemi à la position



Obrázek č. 7 – attitude croisée v demi-plié s pažemi ve snížené II. pozici

Pirouettes lze považovat za další signifikantní kategorii prvků Bournonvillova stylu, ačkoliv se on sám nikdy za dobrého tanečníka v této mistrovské disciplíně nepovažoval. Pracoval především s *pirouettes* v poloze *sur le cou-de-pied* a též v pózách *attitude* a *à la seconde* ve směru rotace *en dehors* i *en dedans*. Specifickým rysem Bournonvillovských *pirouettes* je užití horních končetin a způsob preparace. Preferována je preparace ze II. pozice dolních končetin, nikoliv v dnešní době více užívaná preparace ze IV. pozice. Pozornost je pak směřována především k odrazovému *demi-plié*, které má být provedeno pouze jedno, nedoplněno o nadbytečné pohyby směrem nahoru a dolů (*bounce*), a správně načasováno. Důraz na správné provedení odrazu je kladen též kvůli tomu, že horní končetiny ne vždy napomáhají zbytku těla do rotace. Například v *pirouettes sur le cou-de-pied en dehors* mohou být paže drženy v pozici *bras bas*, tedy přípravné. V případě *grandes pirouettes* pak většinou již napomáhají do směru rotace.¹²⁸

Neodmyslitelnou součástí Bournonvillova stylu je rovněž kategorie prvků zvaných *batteries*. Lze se domnívat, že oblibu v malých, rychlých, bryskních a přízemních skocích a přechodech Bournonville převzal z Francouzské školy a následně sám rozvíjel v Královském dánském baletu. U řady prvků lze pak dodnes rozpoznat Bournonvillovu podobu, jež se lehce liší od ustálené a obvyklé verze toho, kterého prvku. Jedná se například o *pas brisé* či *petit jeté battu*. V případě Bournonvillova *brisé* lze jako specifický označit posun z místa a přechod přes IV. pozici a nikoliv V. Přechod je patrný při provedení série několika skoků za sebou. Tanečník mezi jednotlivými *brisé* rychle přechází přes IV. pozici a provádí odraz do dalšího výskoku. Zásluhou této úpravy tanečník dosáhne větší rychlosti provedení skoků a rovněž působí lehčím a nadnesenějším dojmem. U *petit jeté battu* pak rozdíl oproti běžnému provedení spočívá ve výsunu kročné dolní končetiny mírně směrem *écarté derrière*, nikoliv přímo *à la seconde*.¹²⁹

Několika zvláštními Bournonvillovskými obdobami disponují také přechodové, spojovací prvky mezi jednotlivými skoky. Pro většinu takových pohybů je typický odklon od pravidelného rytmického rozvržení v hudbě. Za zcela signifikantní prvek spadající do této kategorie lze považovat *contretemps*, jež se

¹²⁸ BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*, s. 38–44.

¹²⁹ Jako další Bournonvillovy *allegrové* alternativy lze uvést *jeté de côté s pas de bourée dessous* či *pas de basque en l'air*.

Viz WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 262 a 334–338.

v Bournonvillových *enchaînements* těšil velké oblibě.¹³⁰ Prvek je prováděn z výchozí pózy *effacé derrière pointe tendue* v *demi-plié*. Následuje *chassé*, při němž jsou současně otevírány horní končetiny z výchozí III. pozice dle Francouzské školy do pozice II. Tanečník dopadá do pózy *effacé devant pointe tendue* v *demi-plié* a ihned pokračuje přenesením váhy na kročnou dolní končetinu, čímž vznikne póza *effacé derrière en l'air* v *demi-plié*. Poté provádí *sauté* do V. pozice, avšak v průběhu výskoku zadní dolní končetinu převádí přes I. pozici, dopadá do pózy *croisé devant pointe tendue* v *demi-plié* a okamžitě přenáší váhu na přední dolní končetinu, tedy do pózy *croisé derrière pointe tendue*. Tělo je v konečné póze v mírné rotaci směrem k divákově vzdálenějšímu ramenu. Celý prvek je zpravidla vykonáván s rytmickým doprovodem ve tři čtvrtěčným taktu a začíná již na předtaktí.¹³¹

Zmíněné prvky jen potvrzují Bournonvillovu jedinečnost a cit pro hudebnost. Lze považovat za obdivuhodné, že i přes staletí dlouhý vývoj techniky klasického tance je několik jeho prvků zachováno téměř v nezměněné podobě. Tato skutečnost pak dokládá opravdu souvislou snahu o zachování jeho odkazu, který je až do dnešních dní předáván z generace na generaci.¹³²

¹³⁰ Mezi další Bournonvillovy spojovací prvky lze zařadit *pas de bourée de côté* do II. pozice z *échappé sauté* či *glissade de côté précipitée*.

Viz tamtéž, s. 228.

¹³¹ Tamtéž a rovněž BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*, s. 28.

¹³² JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 23–29.

4 Italská škola – Enrico Cecchetti

4.1 Historie a současnost

„Zaměřte se na snadnost a měkkost při vašem jevištním tanečním výkonu, aby všechno bylo volné, harmonické a rytmické, bez ohledu na to, jak tvrdě na svých hodinách a zkouškách pracujete. Nedovolte, aby na vašem výkonu na jevišti byla vidět snaha vaší práce. Také by neměly být viditelné jakékoliv známky napětí a námahy – vše musí být volné a plynulé, protože skutečné umění je to, které skrývá úsilí, jímž bylo vytvořeno.“¹³³

Takto definoval pravé umění snad nejvýznamnější představitel Italské školy Enrico Cecchetti.¹³⁴ Právě v Itálii lze spatřit první základy klasického tance, jež byly aplikovány v rámci renesanční dvorské taneční zábavy. Přestože se následně zásluhou Ludvíka XIV. taneční kultura rozvíjela především ve Francii, Itálie též tanec neopomíjela, a to ani v rámci tehdy dominujícího druhu umění – opery. Základy Italské školy jako takové pak byly vymezeny v průběhu 18. století, v němž se virtuózní *allegrový* styl italských tanečníků začal výrazněji odlišovat od elegantního a honosného způsobu tance francouzské oblasti. Posléze byly styly napříč Evropou míseny dohromady. To dokazují i publikace Carla Blasisa, které by se neměly považovat za jasný a jedinečný doklad Italské školy, jelikož Blasis působil nejen v Itálii, ale také ve Francii či Anglii.¹³⁵ Nicméně v souvislosti s italským stylem je potřeba upozornit na jeho činnost v milánské La Scale a přilehlé baletní škole. Tato instituce se totiž stala určitou doménou Italské školy, což platí dodnes a rovněž se lze domnívat, že do dnešních dní vychází z Blasisova odkazu. Druhým východiskem a ekvivalentem Italské školy se stala na konci 19. století nově

¹³³ Volný překlad z anglického originálu: *„Aim at easy and softness in the performance of your dance endeavor that all shall be free and harmonious and rhythmic, no matter how hard you work at your lessons or at rehearsal let. None of the effort of your labor be visible in performance. There should be no sign of concentration tension or exertion all must be free and flowing because the true art is that which conceals the effort that produced it.“* Viz „Ballet evolved – Enrico Cecchetti.“ *Royal Opera House* [online videozáznam]. YouTube, 2014 [cit. 2022-02-11]. Dostupné také z: <https://youtu.be/mG1WuZViibU>.

¹³⁴ Narodil se 21. června v Římě jako syn tanečníků; v mládí studoval tanec ve Florencii u Giovanniho Lepriho (žáka Carla Blasisa); 1870 debut v milánské La Scale; následně *premier danseur* v celé Evropě; 1874 debut v Petrohradě; 1885 debut v Londýně; od 1887 stále angažován v Ruské říši; později také pedagog; vznik vlastní metody; 1902–1905 Varšava; 1909–1923 spolupráce s Ballets Russes a impresáři Sergejem Ďagilevem; zdržoval se především v Londýně; poté návrat do rodné Itálie; zemřel 13. listopadu 1928 v Miláně.

Viz BEAUMONT, Cyril W. *Enrico Cecchetti: a memoir*. Londýn: Beaumont, 1929, s. 11–47.

¹³⁵ JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 21.

vzniknuvší metoda Enrica Cecchettiho. I ten však ve svém systému vychází ze statí Blasise. Zřejmě především zásluhou skutečnosti, že v mládí studoval u jeho žáka a následovníka Giovanniho Lepriho.¹³⁶

Již během úspěšné kariéry Cecchettiho coby tanečního interpreta byla jeho pozornost věnována též pedagogické činnosti. Významnou etapou v této oblasti se stalo působení v Petrohradě v dnešní Baletní akademii Vaganovové.¹³⁷ Cecchetti zde vyučoval školu italských mistrů, jejichž způsoby nebyly do té doby v Ruské říši tolik rozšířené.¹³⁸ Po boku Christiana Johannsona vyučujícího francouzsko-ruský styl techniky klasického tance pak vychovali generaci celosvětově známých tanečníků. Mezi nejvýznamnější lze zařadit Annu Pavlovovou (1881–1931), Tamaru Karsavinovou (1885–1978) a Václava Nižinského (1889–1950).¹³⁹ Nejen s těmito interprety Cecchetti následně od roku 1909 spolupracoval v souboru Sergeje Ďagileva Ballets Russes, ve kterém působil jako baletní mistr a pantomimický umělec. Vyjma několika krátkodobých angažmá jinde strávil v souboru čtrnáct let a lze se domnívat, že se jednalo o jeho profesně nejúspěšnější a nejslavnější období. Domovským sídlem se mu stalo vlastní baletní studio v Londýně. Byl považován za velkou pedagogickou osobnost, a dokonce se tradovalo, že bez absolvování jím vedených tréninků se nikdo nemůže stát kompletním a vyspělým tanečníkem.¹⁴⁰ Během této éry mezi jeho svěřence dále patřilo několik umělců, jež se později proslavilo i na Západě – Léonid Mjasin (1896–1979), Serge Lifar (1905–1986), Anton Dolin (1904–1983) či Ninette de Valois (1898–2001).¹⁴¹

¹³⁶ FALCONE, Francesca, KANTER, Katharine a WARD-PERKINS, Hugh. „Italian Style and the Period.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 317–340 [cit. 2022-02-02]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598075> a rovněž JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*. Praha: O.K.O, 1993, s. 3–5.

¹³⁷ Tehdejší oficiální název zněl Imperial Ballet School.

Viz „History of Vaganova Ballet Academy.“ *Vaganova Ballet Academy* [online]. [cit. 2022-02-08]. Dostupné také z: <https://vaganovaacademy.ru/academy-eng/history-eng.html>.

¹³⁸ K šíření italského stylu v ruském prostředí rovněž přispělo angažování italských primabalerín tamními divadly. Jednou z nejvýznamnějších se stala v osmdesátých letech 19. století například Virginia Zucchiová.

Viz GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 105.

¹³⁹ „History of Vaganova Ballet Academy.“ *Vaganova Ballet Academy*.

¹⁴⁰ „Ballet’s Secret Code – a documentary (six key principles of Classical Ballet).“ *Julie Cronshaw* [online videozáznam]. YouTube [cit. 2022-02-09]. Dostupné také z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGT4g7FHSvA>.

¹⁴¹ BEAUMONT, Cyril W. *Enrico Cecchetti: a memoir*, s. 11–47 a rovněž „Enrico Cecchetti.“ *The Marius Petipa Society* [online]. [cit. 2022-02-08]. Dostupné také z: <https://petipasociety.com/enrico-cecchetti/>.

Stěžejním obdobím pro uveřejnění ucelené metody Cecchettiho se stala dvacátá léta 20. století. V roce 1922 v Londýně byla totiž metoda v jeho redakci vydána tiskem zásluhou tanečního historika a publicisty Cyrila Beaumonta (1891–1976).¹⁴² Základ spisu tvořilo jak vysvětlení jednotlivých pozic a základních pohybů v rámci *exercice à la barre* a *adage* včetně doporučení, jak pohyby provádět, tak sestavení týdenního tréninkového plánu. Každý den v týdnu – pondělí, úterý, středa, čtvrtek, pátek a sobota – byl zaměřen na určitou skupinu cviků, jež měla být ten který den primárně rozvinuta. Lze se domnívat, že se tehdy jednalo o zcela dominující zdroj pro výuku techniky klasického tance po celém světě.¹⁴³ Primárním důvodem byla dozajista komplexnost publikace obsahující popis pozic a prvků, ale též návod, jak je provádět, a naopak čemu se v praxi vyvarovat. Doplňující publikace rozvíjející Cecchettiho systém byly vydány v padesátých letech 20. století díky tanečnicím Margaret Craskeové (1892–1990) a Friderice Derra de Moroda (1897–1978).¹⁴⁴

Přestože Cecchetti posléze Londýn opustil a usadil se v rodné Itálii, především v anglofonním baletním prostředí zůstal jeho odkaz neopomenutelný a živý dodnes. Ovlivňujícím faktorem se stalo založení Cecchettiho společnosti (Cecchetti Society) roku 1922 na popud Beaumonta. Hned v roce 1924 byla instituce přiřazena pod Říšskou společnost tanečních pedagogů (Imperial Society of Teachers of Dancing), jejíž součástí je do dnešních dní. Její pracovní náplní je především podpora uchování a rozšiřování Cecchettiho metody techniky klasického tance. Rovněž se zabývá aplikací metody do výukového systému budoucích tanečníků a jejich hodnocení. V rámci programu Cecchetti Classical Ballet pak lze absolvovat zkoušky na různých úrovních a následně získat odpovídající kvalifikaci. Nejvyšším možným oceněním je Enrico Cecchetti Diploma

¹⁴² Publikace byla pojmenována *A Manual of the Theory and the Practice of Classical Theatrical Dancing* a opětovně vydána v několika následujících letech. Společně s Cecchettim a Beaumontem spolupracoval na knize tanečník Stanislas Idzikowski. Viz BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*.

¹⁴³ Profesor Václav Janeček ve své publikaci *Úvod do taneční pedagogiky* dokonce uvádí, že manuál byl vydán jako nejdůležitější taneční technická příručka té doby. Viz JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 17.

¹⁴⁴ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing* a rovněž „Ballet's Secret Code – a documentary (six key principles of Classical Ballet)“; JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*, s. 5.

určený profesionálním tanečníkům. Instrukce rovněž organizuje nejen letní školy tance a celou škálu prestižních soutěží pro tanečníky i choreografy.¹⁴⁵

Mimo tuto společnost vzniklo ve 20. století po celém světě několik dalších celků zabývajících se Cecchettiho odkazem a metodou techniky klasického tance. Jedná se například o nadaci The Cecchetti Society Trust.¹⁴⁶ Vlastními Cecchettiho organizacemi pak disponuje Austrálie, USA, Kanada a další země.¹⁴⁷ Tyto instituce lze považovat, zásluhou jejich programu, za období původní Cecchettiho společnosti sídlící v Londýně a zároveň za nosné celky v zachování Cecchettiho metody v dnešní době. Kvalifikovaní absolventi těchto organizací pak šíří systém dál mezi profesionální i amatérské tanečníky po celém světě. Metoda je dodnes zachovávána ve své původní podobě a lze ji tudíž také využít ke studiu výrazu techniky klasického tance na přelomu 19. a 20. století.

4.2 Hlavní znaky a principy

Jako každý systém tak i Cecchettiho metoda disponuje několika znaky a principy, jež ji odlišují od ostatních systémů techniky klasického tance. Pro správný náhled na tuto metodu je potřeba si uvědomit dataci jejího vzniku v časové ose vývoje techniky klasického tance. Z dnešního pohledu sice metoda vznikla již před sto lety, nicméně z pohledu historického ji lze označit za metodu poměrně novodobou a především úkaz, na který technika klasického tance jako taková čekala od svého počátku. Cecchettiho metodu a její ucelený výklad pomocí teoretiků Beaumonta a Idzikowského lze totiž považovat za téměř první komplexní systém techniky klasického tance publikovaný vcelku. Přidanou hodnotou se pak stal Cecchettiho pohled a způsob tance spojující tradici se soudobými vlivy.¹⁴⁸

¹⁴⁵ „Dance Genres – Cecchetti Classical Ballet.“ *Imperial Society of Teachers of Dancing* [online]. [cit. 2022-02-10]. Dostupné také z: <https://www.istd.org/dance/dance-genres/cecchetti-classical-ballet/>.

¹⁴⁶ “The Cecchetti Society Trust.” [online]. Cecchetti Society Trust, 2021 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.cecchettisocietytrust.org/>.

¹⁴⁷ “Ballet With The Cecchetti Method.” [online]. Cecchetti Council of America, 2020 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.cecchetti.org/> a rovněž “Cecchetti Ballet Australia.” [online]. Cecchetti Ballet Australia, Inc., 2021 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.cecchettiballet.org/page.php?page=history>; “Cecchetti Method.” [online]. Cecchetti Canada, 2019 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://cecchetticanada.com/?cecchetti-method>.

¹⁴⁸ JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 17–18 a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 29.

Základními charakteristikami jsou tedy rysy vycházející z francouzského urozeného a italského virtuózního stylu romantismu. Důraz je dáván na dostatečnou elasticitu a pružnost, sílu, muzikalitu, mistrovství a uměleckost.¹⁴⁹

Mimo to existují znaky výhradně typické pro tuto metodu. Cecchetti se detailně zaměřoval na práci a pohyb horních končetin, který by měl být zcela plynulý a nemělo by docházet k nadměrnému zastavování končetin ve vybraných pozicích. Velkou pozornost rovněž věnoval pohybům hlavy, která je v jeho metodě různorodě natáčena a nakláněna. Veškeré pohyby je poté nutné provádět v koordinaci s pohybem dolních končetin. Lze se domnívat, že až kontrolovanou koordinaci Cecchetti považoval za jeden z nejdůležitějších znaků techniky klasického tance. Tanečník by měl nad každým pohybem přemýšlet a následně jej vědomě, kontrolovaně a velmi pečlivě provádět. S výhradní koncentrací interpretů směrem k vlastnímu tělu souvisí i další neopomenutelný rys Cecchettiho metody – týdenní tréninkový plán. Ten napomáhal také k dodržování autorových tří hlavních zásad – cyklus, opakování a variace.¹⁵⁰

4.2.1 Týdenní tréninkový plán – *days of the week*

V průběhu své pedagogické kariéry vytvořil Cecchetti týdenní tréninkový plán, jež bývá obvykle nazýván anglickým souslovím *days of the week* a jeho základem je opakování stejného tréninku každý týden znovu. Lze se domnívat, že se autor při tvorbě inspiroval bournonvillovským systémem. Pravděpodobně stěžejním důvodem tvorby a následného využívání plánu byla skutečnost, že se tanečníci při jeho aplikaci mohou zcela zaměřit na způsob provádění pohybů, a nikoliv na to, co mají provádět, tedy zadání, jelikož to je každý týden téměř neměnné. Jako druhý důvod aplikování týdenního plánu lze označit potřebu, aby hodiny klasického tance byly komplexní a obsahovaly veškeré stěžejní prvky, a to především v často opomíjeném *allegro*. Cecchetti tedy neponechal nic náhodě a téměř vše v jeho tréninku podléhalo předem vymezeným a jasně určeným zákonitostem.¹⁵¹

¹⁴⁹ "Cecchetti Ballet Method: What Is the Cecchetti Ballet Method?" [online]. MasterClass, 2022 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.masterclass.com/articles/cecchetti-ballet#5-key-characteristics-of-the-cecchetti-method>.

¹⁵⁰ BEDINGHAUS, Treva. "What Is the Cecchetti Ballet Method?" [online]. Liveabout.com, 2019 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.liveabout.com/cecchetti-method-of-ballet-1006647> a rovněž "Ballet Evolved – Enrico Cecchetti." *Royal Opera House*.

¹⁵¹ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 81–82.

Primární fokus je každý den v týdnu upřen na několik kombinací a prvků spadající do dvou kategorií – *temps d'adage* a *temps d'allegro*. Například pondělní plán obsahuje v rámci *temps d'adage* kombinace *trois relevés*, *grand rond de jambe en dehors et en dedans*, *grand fouetté*, *coupé et fouetté en avant et en arrière*, *quatre pirouettes en dedans* a v rámci *temps d'allegro* kombinace zaměřující se na *pas assemblé*.¹⁵² Přestože názvy odkazují i na jednotlivé prvky, v Cecchettiho metodě pod termíny lze nalézt spíše propracované kombinace, jež jsou každý týden opakovány. Často pak dochází k metodickému rozvoji stěžejních prvků v rámci týdne. Kupříkladu v pondělí se objevuje kombinace *trois relevés*, ve středu *cinq relevés* a v sobotu *huit relevés*. V průběhu týdne se tedy zvyšuje obtížnost prováděných kombinací.¹⁵³

Aby byl vývoj Cecchettiho studentů naprosto komplexní, součástí každodenního tréninku jsou i zcela nové kombinace – *enchaînements*. Ty podporují rozvoj bystrosti, aktivního přemýšlení a analýzy zadaných cvičení. Příležitostně pedagog může zadat i nové, netradiční *adagio*. Hlavní část tréninku je však tvořena předem jasnými a ustálenými kombinacemi.¹⁵⁴ Detailní popis kombinací *temps d'adage* se stal součástí oné stěžejní publikace *A Manual of the Theory and Practise of Classical Theatrical Dancing*, kombinace *temps d'allegro* pak rozebrala Margaret Craskeová za pomoci nakladatele Beaumonta v příručce *The Theory and the Practise of Allegro (Cecchetti Method)*.¹⁵⁵

V současnosti, tedy ve 21. století, se objevují tendence Cecchettiho týdenní tréninkový plán ještě detailněji objasnit a rozebrat. Pedagožka Julie Cronshawová obohatila Cecchettiho metodu, respektive *days of the week*, o významné principy techniky klasického tance, na něž se Cecchetti v tom, kterém dni soustřeďoval. Ve svých závěrech Cronshawová vychází z prvků převažujících v jednotlivých dnech týdenního tréninkového plánu. Například ve středu jsou stěžejním prvkem *temps d'allegro ronds de jambe*, hlavním tématem, principem toho dne je tedy vytáčení dolních končetin, směr pohybu *en dehors* a *en dedans* a jejich rozdíly. Lze

¹⁵² Přepis celé tabulky je k dispozici v příloze a v originální podobě v publikaci *A Manual of the Theory and Practise of Classical Theatrical Dancing*.

Viz Tabulka č. 2 – Cecchettiho týdenní tréninkový plán a rovněž BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 221.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 82.

¹⁵⁵ Tamtéž a rovněž CRASKE, Margaret a BEAUMONT, Cyril W. *The theory and practice of allegro in classical ballet (Cecchetti Method)*. Londýn: Beaumont, 1946.

se domnívat, že autorčiny teorie jsou zajímavé a v řadě aspektů přispívají k celkovému pochopení Cecchettiho metody. Nicméně vzhledem k časovému odstupu od Cecchettiho tvorby a neteoretickému podložení faktů je spíše nelze považovat za oficiální a zcela korektní.¹⁵⁶

4.3 Základní pozice a pózy

4.3.1 Postavení těla a rozdělení prostoru

Základní postavení těla v Cecchettiho metodě ctí obecné zákonitosti. Tělo by mělo být vzpřímené a následovat kolmou, vertikální linii dolních končetin. Vyjma postavení v pózách *arabesque* a *attitude*, v nichž je nakloněno mírně vpřed. Vždy by však měla být ramena držena dole a otevírána do šířky, hlava lehce zvednuta. Obojí by pak mělo doprovázet pohyb horních končetin a být v celkové harmonii se zbytkem těla.¹⁵⁷

Speciální pozornost Cecchetti věnuje dvěma kategoriím – natočení těla *épaulement* a polohám hlavy. *Épaulement* v jeho metodě souvisí s prvky spadajícími do skupiny *temps d'allegro* a odkazuje na natočení ramen lehce ke kročné dolní končetině. Kromě ramen je natáčena také hlava, a to tak aby harmonicky doplňovala linii ramen. V Cecchettiho metodě se rovněž objevuje termín *l'èpaulé*, jenž se většinou pojí s pózou *arabesque* a obohacuje ji o rotaci ramen a horních končetin.¹⁵⁸

Zvlášť pak lze rozlišit pět základních poloh hlavy – hlava vzpřímená, hlava skloněná na jednu stranu, hlava otočena na jednu stranu, hlava zvýšená, hlava snižená.¹⁵⁹ Kromě tohoto rozdělení, Cecchetti vypracoval několik zásad pro pohyb hlavy v průběhu lokomoce těla především na jevišti, tedy vzhledem k divákům. Mezi stěžejní body teorie lze zařadit natočení hlavy při pohybu dolní končetiny směrem vpřed či vzad. V případě, že pravá dolní končetina provádí jakýkoliv krok

¹⁵⁶ CRONSHAW, Julie. „Cecchetti Days of the Week.“ [online]. The Cecchetti Connection [cit. 2022-02-20]. Dostupné také z: <http://www.thececchetticonnection.com/cecchetti-days-of-the-week/> a rovněž „Ballet’s Secret Code – a documentary (six key principles of Classical Ballet).“

¹⁵⁷ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 30.

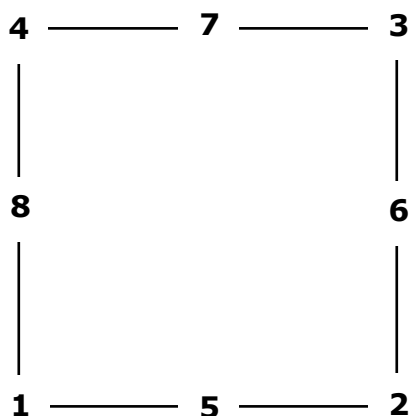
¹⁵⁸ Tamtéž a rovněž GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 50.

¹⁵⁹ Volný překlad z anglického originálu: *head erect, head inclined to one side, head turned to one side, head raised, head lowered*.

Viz BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 28.

směrem vpřed, hlava následuje pohyb mírným sklonem doprava. Naopak při pohybu směrem vzad je hlava skloněna do protilehlého směru, tedy doleva.¹⁶⁰

V rámci své metody Cecchetti rozdělil okolní prostor tanečníka a pojmenoval jej osmi čísly. Přestože v českém prostředí nebývá toto rozdělení hojně užíváno, dodnes se jedná o jeden z nejrozšířenějších systémů, jež si zakládá na praktičnosti a potřebné rychlosti orientace v prostoru, ať už na zkušebním sále nebo na jevišti. Číslování začíná v předním pravém rohu a v protisměru hodinových ručiček pokračuje dalšími třemi rohy – čísla jedna až čtyři. Pro postavení *en face*, tedy čelem k divákům je vymezeno číslo pět a následně opět v protisměru hodinových ručiček navazuje číslování plochých stěn až po číslo osm.¹⁶¹



4.3.2 Polohy chodidla

Cecchetti na rozdíl od třech poloh Francouzské školy zaznamenal pět různých základních poloh chodidla na podlaze. Lze se domnívat, že se jedná o několik stupňů a možností provádění *relevé*. Poloha, ve které je celé chodidlo na podlaze, bývá příznačně nazývána *pied à terre*. Při malém zvednutí paty z podlahy vznikne další poloha – *pied à quart*. Překlad do českého jazyka odkazuje na čtvrtinu, jedná se tedy o čtvrtku nejvyšší polohy *sur la pointe*. Třetí polohou je *pied à demi*, jmenována též jako *sur la demi-pointe*, tedy pološpička, případně na pološpičce. Následná poloha je označena slovním spojením *pied à trois quarts*. Pod termínem odkazujícím na tři čtvrtiny je skryta vysoká pološpička. Pata je zvednuta, pokud možno, co nejvýše a je v silné opozici vůči podlaze a prstům. Nárt je vyklenut do svého maxima. V dnešní době bývá právě tato poloha považována

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 29 a rovněž JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*, s. 13.

¹⁶¹ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 52.

za pološpičku a je preferována před polohou *pied à demi*, eventuálně se rozdíl mezi oběma polohami stírají.¹⁶² Nejvyšší, již výše zmíněná, poloha je označována *pointe*. Těchto pět poloh je obohaceno o dvě polohy chodidla ve zcela propnuté pozici, které však nedisponují speciálním pojmenováním.¹⁶³

4.3.3 Pozice dolních a horních končetin

Základní pozice dolních končetin v Cecchettiho metodě vycházejí z pěti základních pozic Francouzské školy.¹⁶⁴ Nicméně ve způsobu postavení dolních končetin se v určitých pozicích vyskytují lehké odchylky. Jedná se především o V. pozici. Na rozdíl od Francouzské a posléze i Ruské školy, nejsou chodidla v Cecchettiho metodě překřížená na celou svou délku. Prsty dolních končetin vyčnívají do stran, vedle pat té druhé končetiny. Podobu V. pozice, jak je obecně známa, metoda považuje za chybnou. Zbylé pozice ctí obecně ustálenou podobu. V případě II. a IV. pozice jsou dolní končetiny oddalovány na délku jednoho chodidla.¹⁶⁵ IV. pozice by pak ve své základní podobě měla mírou zakřížení dolních končetin vycházet ze III. pozice.¹⁶⁶

Cecchettiho metoda rozlišuje rovněž pět základních pozic horních končetin. Ty se však svou podobou na rozdíl od pozic dolních končetin výrazněji odlišují od obvyklého rozdělení vycházejícího z Francouzské a Ruské školy. Některé pozice mají navíc vícero možností provedení – *en avant* a *en haut*, případně i *en bas*, tedy svou nízkou, přední a vysokou verzi.¹⁶⁷

V I. pozici podle Cecchettiho metody jsou horní končetiny spuštěny vedle těla a podchyceny do mírně zakulaceného tvaru. Lokty směřují do stran a prsty se

¹⁶² V rámci techniky *sur les pointes* pak lze polohy *pied à demi* a *pied à trois quarts lépe* a viditelněji rozlišit i dnes. Poloha *pied à demi* odpovídá pravé pološpičce, v níž je břicho chodidla na podlaze. V poloze *pied à trois quarts* jsou v kontaktu s podlahou především prsty a břicho chodidla už tolik ne. Poloha se využívá především při vzestupu a scházení z polohy *sur le pointe*.

¹⁶³ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 22–23.

¹⁶⁴ Viz kapitola 2 Francouzská škola.

¹⁶⁵ V rámci Francouzské školy panují různorodé názory na velikost rozestupu mezi chodidly a lze se domnívat, že i v dnešní době každý pedagog zastává trochu jiný názor.

Viz kapitola 2 Francouzská škola.

¹⁶⁶ Kromě základní podoby Cecchettiho metoda uvádí IV. pozici *croisée* a *ouverte* vycházející z V. a I. pozice dolních končetin.

Viz BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 21 a 34–35 a rovněž JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*, s. 6.

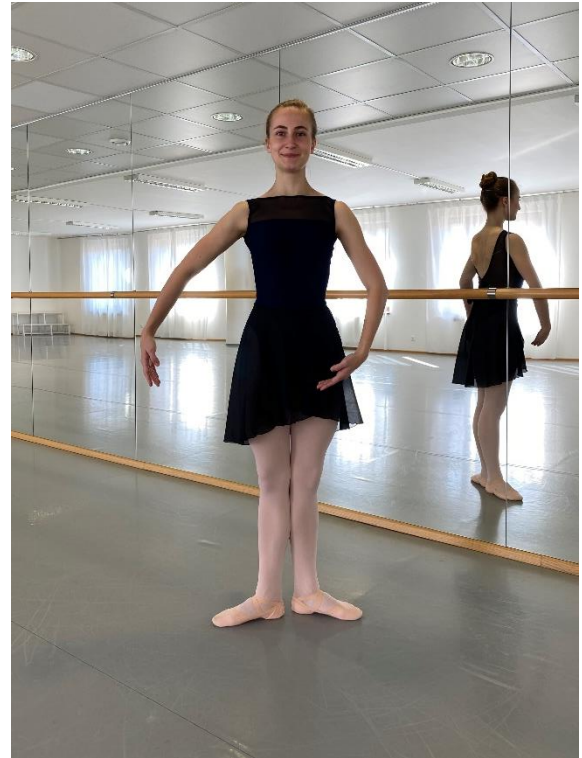
¹⁶⁷ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 43–44.

téměř dotýkají vnější strany stehen. Pozici lze připodobnit k přípravné pozici Ruské školy, nicméně dlaně se nachází vedle těla, a nikoliv před ním (viz obrázek č. 8). II. pozice je jako jediná identická s II. pozicí Francouzské školy i metody Vaganovové. Horní končetiny jsou rozpaženy lehce před tělem opět v zaobleném tvaru. Jako zcela specifickou lze označit III. pozici. Horní končetiny se opět nachází víceméně podél těla. Jedna je zakulacena s dlaní před tělem, zaujímá tedy přípravnou pozici dle metody Vaganovové. Druhá je pak otevřena mírně směrem do strany a svou podobou připomíná jednu z fází pohybu *allongé* z přípravné pozice podle Vaganovové. Pravou a levou končetinu lze samozřejmě v pozici libovolně vyměnit (viz obrázek č. 9). IV. pozice disponuje dvěma možnými podobami. Jedná se o již výše zmíněné možnosti *en avant* a *en haut*. V obou případech se jedna horní končetina nachází ve II. pozici. Druhá zaujímá zakulacenou pozici buď před tělem v úrovni spodního konce hrudní kosti nebo nad hlavou. V případě, že se končetina nachází před tělem, bývá nazývána *en avant*. Pakliže je držena nad hlavou, respektive lehce před ní, název obsahuje doplnění *en haut* a pozici lze též přirovnat ke III. pozici Francouzské školy. Poslední základní pozice dle Cecchettiho metody zahrnuje dokonce tři možnosti provedení. V V. pozici *en avant* se obě horní končetiny objevují zaoblené před tělem v úrovni spodního konce hrudní kosti. Zdvihem končetin až nad hlavu vzniká V. pozice *en haut* a naopak spuštěním končetin směrem dolů je vytvořena V. pozice *en bas*.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 25 a 43–44.



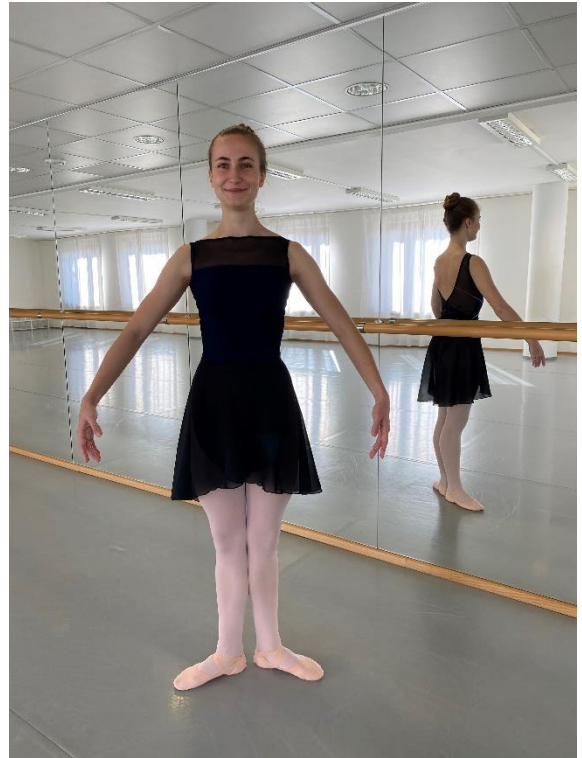
Obrázek č. 8 – I. pozice dle Cecchettiho metody



Obrázek č. 9 – III. pozice dle Cecchettiho metody

Mimo tyto základní pozice existuje v Cecchettiho systému několik dalších pozic využívaných v konkrétních pózách a podobně. Jedná se o dvě pozice *demi-seconde* a pozice související s pózami dolních končetin *arabesque* a *attitude*. První zmíněné pozice – *demi-seconde* jsou fázemi mezi I. a II. pozicí dle Cecchettiho. Podle míry rozpažení a natočení končetin lze rozlišit dvě verze. V první verzi se končetiny nacházejí reálně mezi I. a II. pozicí a dlaně jsou natočeny mírně vpřed směrem k divákovi. Pozici mohou zaujímat obě končetiny nebo pouze jedna a je často využívána v rámci osmi základních póz dle Cecchettiho metody (viz obrázek č. 10). Druhá verze pak souvisí s *temps d'allegro*, tedy skokovou částí tréninku klasického tance. Končetiny nejsou tolik vzdáleny od těla a dlaně jsou natočeny směrem k tanečnickovu tělu. Celkově má pozice kompaktnější a zaoblenější tvar než první zmíněná (viz obrázek č. 11).¹⁶⁹

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 26.



Obrázek č. 10 – póza *croisée devant* s pravou paží v pozici *demi-seconde* a levou v V. pozici *en haut* dle Cecchettiho

Obrázek č. 11 – pozice *demi-seconde* využívaná v *temps d'allegro*

Pro konkrétní pózy dolních končetin jsou pak využívány pozice *en arabesque* a *en attitude*. Pozici *en arabesque* Cecchetti vysvětluje jako protažení IV. pozice *en avant* horních končetin před a za tělo. Paže tak vytvoří dlouhou linku procházející od prstů jedné končetiny přes střed těla až po prsty druhé končetiny. Zpravidla má linie mírně sestupný tvar směrem vzad.¹⁷⁰ Jako ne zcela běžnou pak lze označit pozici *en attitude*. Jedna paže zaujímá zakulacený tvar nad hlavou, avšak loket končetiny nesměruje do strany, jak je tomu v V. pozici *en haut* podle Cecchettiho, ale směrem vpřed. Druhá končetina se nachází mezi pozicemi *demi-seconde* a *en arabesque* (viz obrázek č. 12).¹⁷¹

¹⁷⁰ Horní končetiny jsou v pozici *en arabesque*, a obecně posléze i v pózách *arabesques* protaženy, nicméně ne zcela dopnuty. Od lopatek jsou paže protahovány do dálky, lokty a zápěstí mírně uvolněné, stejně jako prsty, jež jsou současně prodlužovány do prostoru. Viz JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*, s. 12–14.

¹⁷¹ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 26 a 45.



Obrázek č. 12 – pozice *en attitude*

Samostatně se pak metoda věnuje i pozicím tvořených pouze jednou horní končetinou. Nicméně jednotlivé pozice téměř vždy vycházejí ze stejnojmenných pozic dvou končetin. V souvislosti s pozicemi horních končetin metoda obsahuje též specifickou teorii *port de bras*, jelikož právě pohyby a nesení paží Cecchetti považoval za jednu z nejobtížnějších sfér klasického tance. „*Pozice, opozice a nesení paží jsou tři nejtěžší věci v tanci, a proto vyžadují nejserióznější studium a pozornost.*“¹⁷² Detailní propracovanost a komplexnost celého systému lze rovněž potvrdit rozlišováním několika způsobů držení rukou, tzv. manýr.¹⁷³

4.3.4 Základní pózy

Stejně jako ostatní systémy techniky klasického tance i Cecchettiho metoda rozlišuje několik základních póz, jež jsou tvořeny specifickým natočením těla, hlavy a končetin. Oficiálně však nejsou jmenovány jako pózy, ale jako směry těla.¹⁷⁴

¹⁷² Volný překlad z anglického originálu: „*The position, opposition, and carriage of the arms are the three most difficult things in dancing, and therefore demand the most serious study and attention.*“

Viz tamtéž, s. 28.

¹⁷³ Tamtéž, s. 24.

¹⁷⁴ Volný překlad z anglického originálu *directions of the body*.

Viz tamtéž, s. 32.

Dohromady se jich v metodě objevuje osm a řada z nich je téměř totožná se základními pózami ve Francouzské a Ruské škole. Pro vytvoření póz jsou využívány především tři body z osmi rozdělujících prostor. Jedná se o bod číslo dva, pět a jedna, tedy body přední strany jeviště, respektive tanečního sálu. Již ve své základní formě póz je kročná dolní končetina zvednuta do výšky 45°, tedy polohy *en l'air demi-position*, nicméně následná variabilita je bezesporu možná. Stejně tak různorodost možností natočení těla do bodu v prostoru a též změny pozic horních končetin. Jako zajímavost lze zmínit, že ve své základní formě se končetiny, respektive jedna končetina, v několika pózách nenachází ve II. pozici, jak je tomu v jiných systémech techniky klasického tance, ale v pozici *demi-seconde*.¹⁷⁵

První v pořadí lze uvést pózu *croisé devant*.¹⁷⁶ Tanečnickovo tělo je natočeno do bodu číslo dva či jedna, hlava a ramena vytváří mírnou opozici a jsou otevřeny směrem do bodu číslo pět, tedy do publika. Kročná dolní končetina, ta bližší divákovi, je zvednuta směrem vpřed. Stejná horní končetina zaujímá pozici *demi-seconde*. Druhá paže, ta vzdálenější obecně, se nachází v V. pozici *en haut*. Další pozicí je *à la quatrième devant*, ve které je tanečník postaven směrem do bodu pět. Zdvih kročné dolní končetiny směrem vpřed doplňují horní končetiny, jež se nachází v otevřené II. pozici.¹⁷⁷

Třetí póza se nazývá *écarté*. Zde lze zaznamenat odchylku od póz Francouzské a Ruské školy, jelikož Cecchetti pracuje pouze s jednou pózou *écarté*, nikoliv se dvěma. Pózu lze připodobnit k *écarté devant*. Tanečnickovo tělo je natočeno do bodu číslo dvě či jedna, kročná dolní končetina, ta bližší publiku, se nachází v poloze *en l'air demi-position* stranou, směřuje tedy do protilehlého bodu, respektive rohu prostoru. Horní končetiny vytváří IV. pozici *en haut* – nad hlavou je končetina bližší divákovi, k níž směřuje i natočení hlavy a tanečnickův pohled. Jako čtvrtou lze jmenovat pózu *effacé*. Stejně jako v případě pózy *écarté*, se v Cecchettiho metodě vyskytuje pouze jedna póza *effacé*. Tanečnickovo tělo je opět natočeno do bodu číslo dva či jedna. Kročná dolní končetina, tentokrát ta vzdálenější obecně, zaujímá polohu *en l'air demi-position* vpřed. Horní končetina vzdálenější publiku se nachází v pozici *demi-seconde*. Druhá paže, ta

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 50–51.

¹⁷⁶ Pořadí uváděných póz ctí původní posloupnost z oficiální publikace *A Manual of Classical Theatrical Dancing*.

Viz tamtéž, s. 32.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 51–52.

divákovi bližší, vytváří V. pozici *en haut* a směřuje k ní tanečnickův pohled a natočení hlavy.¹⁷⁸

Pátou pózou je *à la seconde*. Jedná se o základní pózu, v níž je tanečnickovo tělo otevřeno směrem k hledišti, tedy do bodu číslo pět. Kročná dolní končetina se nachází v poloze *en l'air demi-position* stranou a horní končetiny ve II. pozici. Jako zcela specifickou lze označit šestou pózu zvanou *épaulé*. Tanečnickovo tělo, včetně stojné dolní končetiny, je natočeno až do bodu číslo tři či čtyři. Kročná dolní končetina, ta bližší publiku, je zvednuta směrem vzad. Horní končetiny vytváří pozici *en arabesque* v jisté opozici vůči dolním končetinám – směrem vpřed ukazuje paže bližší publiku. Výslednou pózu pak doplňuje natočení hlavy a pohled tanečnicka směrem do bodu číslo pět, tedy do hlediště.¹⁷⁹

Poslední dvě pózy vycházejí z prvních dvou uvedených. Kročná dolní končetina se však nachází v poloze *en l'air demi-position* vzad a nikoliv vpřed. Vznikají tak pózy *à la quatrième derrière* a *croisé derrière*.¹⁸⁰

4.3.5 Složené pózy

Mezi složenými pózami lze evidovat dvě zcela základní, kterými jsou *arabesque* a *attitude*. Cecchettiho metoda disponuje pěti ustálenými *arabesque*, jimž je přikládána poměrně významná úloha a tvoří součást pomalých i rychlých pohybových struktur. Dle Cecchettiho metody by měla být *arabesque* tvořena pevnou stojnou dolní končetinou, která je v kolenu dopnutá nebo v *demi-plié* a podporuje stabilitu a postavení těla. Kročná končetina by měla být zvednuta protažením do dlouhé linie a pravého úhlu vzhledem ke stojné končetině. Horní končetiny by měly vytvářet linie v harmonii s postavením dolním končetin. Za důležitý faktor ovlivňující korektnost a půvab pózy je považováno dostatečné přenesení a následné rozložení váhy nad stojnou dolní končetinou. Podle Cecchettiho je potřeba vyvarovat se přílišnému prohnutí zad a stejně jako velkému posunutí hrudníku vpřed. Pak bude *arabesque* stabilní a bude obsahovat onen půvab.¹⁸¹

1. *arabesque* se ve své podobě shoduje s *arabesque ouverte* Francouzské školy. Je tedy tvořena zdvihem kročné dolní končetiny, té bližší k publiku

¹⁷⁸ Tamtéž.

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 53–54.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 31.

a protažením horními končetinami v pozici *en arabesque*. Tělo je v základní formě natočeno zpravidla do bodu číslo šest či osm dle Cecchettiho metody. Hlava následuje polohou paží protaženou před tělem. 2. *arabesque* lze považovat za období *arabesque ouverte à bras croisé* Francouzské školy. Dolní končetiny se nachází ve stejném postavení jako v první *arabesque*, rovněž celkové natočení těla je neměnné. Ona změna, respektive výměna, se objevuje v pozici horních končetin. Paží protaženou před tělem se stává ta bližší publiku, hlava a pohled směřuje lehce za ní – směrem k obecenstvu.¹⁸²

Specifickou je 3. *arabesque*. Dolní končetiny a tělo se opět nachází ve stejném postavení jako v 1. a 2. *arabesque*, avšak horní končetiny vytváří pozici příhodnou pro romantismus. Obě končetiny jsou protaženy směrem vpřed před tělem – ta publiku vzdálenější zaujímá polohu v úrovni ramene, ta bližší je pak o trochu níž. Hlava a pohled směřuje do dálky za prsty horních končetin. Podstatným rysem je optimální natočení ramen. Tělo je sice natočeno až do bodu číslo šest či osm, avšak z pohledu diváka by měla být viditelná obě ramena (viz obrázek č. 13).¹⁸³



Obrázek č. 13 – 3. *arabesque* dle Cecchettiho

Poměrně odlišnými jsou dvě zbývající *arabesque* – 4. a 5. Na rozdíl od předešlých póz je výchozím postavením natočení těla do bodu číslo jedna či dva.

¹⁸² Tamtéž, s. 49–50.

¹⁸³ Tamtéž a rovněž JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*, s. 14.

Za druhý signifikantní rys póz lze označit *demi-plié*, jež provádí stojná dolní končetina. Posledním společným znakem je překřížení dolních končetin – kročná končetina se nachází publiku dál. Naopak stěžejní rozdíl mezi čtvrtou a pátou *arabesque* tvoří pozice horních končetin. Ve 4. *arabesque* paže zaujímají pozici *en arabesque* v opozici vůči postavení dolních končetin. Horní končetinou před tělem je ta obecně vzdálenější a její směr vpřed následuje též hlava a tanečnickův pohled. 5. *arabesque* pak využívá totožnou polohu paží jako 3. *arabesque* dle Cecchettiho. Obě horní končetiny se nachází před tělem a vytváří romantickou stylizaci.¹⁸⁴

Do kategorie složených póz lze také zařadit pózu *attitude*. Podle Cecchettiho metody existuje nespočet těchto póz a při výběru záleží na pedagogovi či choreografovi jakou *attitude* zvolí. Nicméně vždy se jedná o pózu na jedné stojné dolní končetině, přičemž druhá končetina je v kolenu ohnutá a zvednuta do určitého směru a výšky. Koleno končetiny by mělo zaujímat vyšší polohu než chodidlo.¹⁸⁵ Horní končetiny se zpravidla nachází v pozici *en attitude*.¹⁸⁶

4.4 Základní pohyby a kroky

Cecchettiho metoda k pohybům klasického tance přistupuje poměrně celistvě. Stanovila totiž sedm způsobů pohybu klasického tance, jež lze využít napříč různorodými pozicemi, polohami a prvky či kroky. Jedná se o termíny odkazující na lokomoční činnost – *plier* (ohnout), *étendre* (roztáhnout), *relever* (zvýšit), *glisser* (sklouznout), *sauter* (vyskočit), *élancer* (vystřelit), *tourner* (otočit).¹⁸⁷

4.4.1 *Plié* a *relevé*

Dvěma nejzákladnějšími způsoby pohybu lze označit *plier* a *relever*. V Cecchettiho metodě pak lze rozlišit tři stupně provádění *plié* – *plié à quart*, *demi-plié* a *grand plié*. Za zajímavost lze považovat skutečnost, že obecným termínem *plié* je zpravidla jmenováno a myšleno *grand plié*. V případě *plié à quart* jsou dolní

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Podle Agrippiny Vaganovové koleno působí až svislým dojmem. Ve své publikaci *Základy klasického tance* též upozorňuje na to, že italská škola vyžaduje při provádění *attitude* vzpřímené postavení trupu a rovná záda, na rozdíl od Francouzské a Ruské školy. Viz VAGANOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*. Praha: Státní nakladatelství učebnic, 1951, s. 57–58.

¹⁸⁶ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 30.

¹⁸⁷ JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*, s. 15.

končetiny v kolenou ohýbány jen mírně, v *demi-plié* již více, avšak paty jsou stále v kontaktu s podlahou. Až v *grand plié* jsou zvednuty z podlahy, maximálně do polohy *sur les demi-pointes*. Ve zpětném chodu jsou co nejdříve vraceny zpět na podlahu.¹⁸⁸ Během pohybu tělo zaujímá vzpřímenou polohu a tanečník by se měl soustředit na vytáčení dolních končetin ve směru *en dehors*.¹⁸⁹ Způsoby *relevé* se odvíjí od cílové polohy chodidel. Preferován je spíše způsob lehkého vskoku z *demi-plié*.¹⁹⁰

4.4.2 Kategorie *battements*

Stejně jako ve Francouzské škole jsou i v Cecchettiho metodě obsáhlou kategorií *battements*, tedy pohyby a údery kročné dolní končetiny. Řadu *battements* metoda převzala právě z Francouzské školy včetně jejich terminologie. Jedná se například o *battement en cloche*, *battement retiré*. Jiné jsou pak shodné s Ruskou školou jako kupříkladu základní *battement tendu*. Nicméně existuje několik druhů *battements* typických pro Cecchettiho metodu, ať už samotnou podstatou prvku nebo jeho názvoslovím.¹⁹¹

Jako první z nich lze uvést *battement dégagé*. Jedná se o aktivní výsun propnuté dolní končetiny z výchozí pozice do výšky 25–30° v rychlém tempu. Podle Cecchettiho lze prvek připodobnit k *battement tendu*, tempo provádění by však mělo být dvojnásobné. Obecně se lze domnívat, že je *battement dégagé* ekvivalentem k *battement tendu jeté* v Ruské škole a *battement glissé* ve Francouzské škole. Za související prvek lze považovat *battement relevé*, jehož podstatou je sešlápnutí kročné dolní končetiny ve II. pozici a opětovné propnutí nártu. Tento *battement* lze přirovnat k *battement tendu double* Ruské školy.¹⁹²

Specificky je v Cecchettiho metodě rovněž přístupováno k prvkům *battement frappé sur le cou-de-pied* a *petit battement sur le cou-de-pied* a to především zásluhou zvláštní a pro Cecchettiho signifikantní polohy *sur le cou-de-pied*. Prsty kročné dolní končetiny v ní totiž nejsou dopnuty, ale v kontaktu

¹⁸⁸ Ve II. a IV. pozici *ouverte* paty nejsou z podlahy zvedány ani v *grand plié*. Viz BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 39–41.

¹⁸⁹ Tamtéž.

¹⁹⁰ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 94.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 16–19.

¹⁹² BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 50–51 a rovněž JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*, s. 32.

s podlahou. Chodidlo končetiny tak vytváří polohu *sur la demi-pointe* přiloženou v úrovni kotníku stojné dolní končetiny vpředu či vzadu. Zbylá podoba polohy *sur le cou-de-pied* odpovídá běžné formě – koleno je ohnuto a vytáčeno ve směru *en dehors*, stejně jako kyčelní kloub (viz obrázek č. 14). Z této polohy pak lze provádět *battement frappé* či *petit battement*. V případě *battement frappé* je kročná dolní končetina z *cou-de-pied* otevřena sklouznutím do protažení celé končetiny určitým směrem a výšky přibližně 30°. V první polovině pohybu je bříško chodidla kročné končetiny v kontaktu s podlahou, v druhé fázi je od podlahy odlepeno a prsty jsou aktivně dopnuty. Stehno kročné končetiny by mělo být současně během celého pohybu fixováno v neměnné poloze a ke hlavnímu dynamickému akcentu dochází v momentě sklouznutí kročného chodidla směrem ven od stojné končetiny.¹⁹³



Obrázek č. 14 – poloha *sur le cou-de-pied* vpřed dle Cecchettiho

Jiným prvkem spadajícím do kategorie *battements* a využívající speciální *cou-de-pied* je *petit battement sur le cou-de-pied*. Prvek je v Cecchettiho metodě prováděn podle obecných pravidel, avšak s aplikací polohy *sur la demi-pointe* v rámci *cou-de-pied*.¹⁹⁴

¹⁹³ BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*, s. 54–55.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 57–58.

4.5 Signifikantní prvky

Cecchettiho metoda obsahuje celou škálu signifikantních prvků a rovněž disponuje často neobvyklými způsoby provádění prvků a pohybů základních. Jedná se například o již výše zmíněnou podobu V. pozice dolních končetin, či způsob přiřkládání a tvar polohy *sur le cou-de-pied* nebo také promyšlenou a různorodou práci s pohyby horních končetin. Mimo to lze objevit několik specifických prvků v rámci ustálených kombinací, jež jsou součástí týdenního tréninkového plánu. V neposlední řadě existují samostatné, mnohdy náročné prvky pro pokročilé tanečnický v Cecchettiho jedinečné podobě. Jako příklad lze zmínit *gargouillade volée*.

Gargouillade volée na rozdíl od základního skoku *gargouillade* využívá natočení těla v prostoru do *épaulement*. Začíná výsunem kročné dolní končetiny ve směru *effacé devant* z výchozí V. pozici *croisé*. Následně je proveden samotný skok, jež obsahuje *simple* či *double ronds de jambe en l'air en dedans* oběma končetinami, načež je zakončen v póze *effacé devant pointe tendue v demi-plié* směřující do protilehlého *épaulement*. Horní končetiny jsou z výchozí I. pozice dle Cecchettiho s výsunem kročné dolní končetiny otevřeny do II. pozice, aby posléze mohly být koordinovaně s odrazem a výskokem zavřeny do V. pozice *en avant* dle Cecchettiho a s dopadem otevřeny do IV. pozice *en avant* rovněž dle Cecchettiho.¹⁹⁵

Jako zvláštní kategorii na závěr lze uvést prvky, jež jsou obecnou terminologií jmenovány jako italské, avšak s Cecchettiho metodou nesouvisí. Vesměs jejich označení zřejmě vyplynulo z dlouholeté tradice. Některé z nich pak jako italské ustanovila například pedagožka Vaganovová ve svých metodických publikacích. Jedná se o italský *changement*, ve kterém jsou kolena ve výskoku ohýbána nebo italské *pas de chat*, jež definovala takto: „Italské *pas de chat* nemá však kočičí charakter pohybu: zatím co se levá noha vyhazuje podobným pohybem, pravá, která krok začíná, vyhazuje se suše do II. posice, při čemž obvykle tělo nepodtrhává měkkost celého kroku.“¹⁹⁶ Za správné totiž Vaganovová považuje *pas de chat* se zahnutými dolními končetinami směrem vzad. Přívlastkem italský rovněž disponuje italské *fouetté*, jež lze považovat za synonymum *grand fouetté en tournant en dedans* dle metody Vaganovové. V neposlední řadě je

¹⁹⁵ WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*, s. 294–295.

¹⁹⁶ VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 91.

v baletním prostředí užíván termín italské *adagio* jako označení pro ustálenou kombinaci. V samotné vazebné struktuře lze shledat jistou podobnost s kombinacemi kategorie *temps d'adage* v Cecchettiho metodě. Tvůrce italského *adagia* se tedy zřejmě inspiroval těmito italskými vlivy.

5 Ruská škola – Agrippina Jakovlevna Vaganovová

5.1 Historie a současnost

„Respektujeme klasiku, ale doba přináší své a vše se zdokonaluje. Tím spíše usilujeme o zdokonalení i my, tanečnice. Denně při cvičení se stýkáme s tímž materiálem, a proto zdokonalujeme svoji techniku stále víc a více. Usilovná snaha o pokrok je nevyhnutelná – unáší nás tempo života. Avšak klasické dědictví, které zachováváme, neomezuje se pouze na techniku. U starých baletů byla krásná především dokonalost formy, a tu musíme zachovávat a pěstovat. Vyznat se v této dokonalosti a zachytit zvláštnosti klasického tance je uchvacující úkol a právě k němu se soustřeďuje moje pozornost. Ve své učební metodě jsem se pokusila ustálit základy taneční nauky a své vlastní zkušenosti, tedy vše, co mi dala mnohaletá praxe tanečnice a pedagoga.“¹⁹⁷

Těmito slovy podpořila své snahy v oblasti výuky a techniky klasického tance ruská tanečnice a pedagožka Agrippina Vaganovová, již lze považovat za jednu z nejvýznamnějších osobností Ruské školy.¹⁹⁸ Pod samotným termínem Ruská škola je ukryta především její podoba ve 20. století, která se nejen zásluhou řady metodicky zaměřených publikací zachovala do dnešních dní. Původ jakéhosi ruského stylu klasického tance lze však nalézt již dříve.

První významnou událostí, již lze označit za zárodek pozdější Ruské školy, se stalo založení baletní školy v Petrohradě roku 1738 francouzským tanečníkem Jeanem-Baptistou Landém (1697–1748). Landé do Ruska přicestoval začátkem třicátých let 18. století na pozvání ruské carevny Anny Ivanovny (1693–1740). Věnoval se organizaci tanečních zábav, a především výuce společenských i scénických tanců. Roku 1735 v Petrohradě uvedl svůj první balet, pro něhož seskupil a vyučil několik nadaných tanečníků, kteří se později stali jeho asistenty

¹⁹⁷ VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 5.

¹⁹⁸ Narodena 26. června 1879 v Petrohradu; od útlého věku studium klasického tance; 1897 absolutorium tehdejší Carské baletní školy; 1897–1917 tanečnicí a balerínou v Mariinském divadle; od 1921 do smrti pedagožkou v tehdejší Leningradském choreografickém učilišti (dnes Akademie Vaganovové); současně 1931–1937 uměleckou šéfkou tehdejšího Kirovova divadla; zemřela 5. listopadu 1951 v Petrohradě. Viz „Agrippina Y. Vaganova.“ *Vaganova Ballet Academy* [online]. [cit. 2022-03-13]. Dostupné také z: <https://vaganovaacademy.ru/academy-eng/vaganova-eng.html>.

či žáky v nově vzniknuvší baletní škole.¹⁹⁹ Po Landého smrti se ve vedení školy střídali tanečníci italského a francouzského původu. Prvním ředitelem ruského původu se stal roku 1794 absolvent této školy, tanečník a choreograf Ivan Valberg (1766–1819).²⁰⁰

V průběhu první poloviny 19. století v Rusku hostovalo stále více tanečníků a choreografů ze západní Evropy včetně předních primabalerín romantismu Marie Taglioniové či Lucile Grahnové (1819–1907). Za vyústění této éry lze považovat angažování Mariuse Petipy, jež se stal symbolem ruského baletu 19. století. Společně se svými spolupracovníky Lvem Ivanovem (1834–1901), Nikolajem Goltzem (1800–1880) a Christianem Johansenem zvýšili úroveň ruského baletu. Samotná technika klasického tance pak podléhala zejména francouzským konvencím a přidruženému stylu.²⁰¹

Určitá změna nastala s příchodem Enrica Cecchettiho do Petrohradu. Jednalo se totiž o zástupce Italské školy, jež byla v řadě aspektů přímým protipólem Francouzské školy.²⁰² Na základě těchto dvou stylů pak postupně vznikl styl ruský, což doložila ve své publikaci i pedagožka a spoluautorka Ruské školy Vaganovová:

„Když se objevil na baletní scéně italský tanečník Cecchetti, měly úspěch dvě metody: francouzská a italská. V čele italské stál Cecchetti a celá řada pohostinsky vystupujících virtuosních tanečnic, z nichž Legnaniová zakotvila na dlouhou dobu v našem divadle. Avšak původní učitelé školy a celý soubor se přidržoval tradiční francouzské školy, která tehdy jevila známky úpadku – ochablost póz, bezduché paže se svislými lokty, slabost výkonů ve virtuosních krocích. [...] představitelem italské školy byl v té době Cecchetti, v jehož učební metodě byly všechny pózy energické a dynamické, paže napjatě protažené nebo ostře ohnuté, což dodávalo tanci ostré výraznosti. Rozdíl ve stylu vzbudil moji pozornost a nutil mne k přemýšlení. [...]. Porovnáváním, pozorováním a hledáním

¹⁹⁹ Jako zajímavost lze zmínit, že žáky baletní školy se nestaly děti z aristokratických rodin, ale naopak děti služebnictva. Hlavním důvodem byla fyzická náročnost výuky klasického tance.

Viz CROSS, Samuel H. „The Russian Ballet Before Dyaghilev.“ *The Slavonic and East European Review. American Series* [online]. Cambridge University Press, prosinec 1949, roč. 3, č. 4, s. 19–49 [cit. 2022-03-13]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/3020187>.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ CROSS, Samuel H. „The Russian Ballet Before Dyaghilev.“

²⁰² Viz kapitola 4 Italská škola – Enrico Cecchetti.

nových možností vývoje vytvořila jsem si techniku, s níž jsem vstoupila do druhé poloviny jevištního působení a kterou mohu nazvat moje technika, jelikož přes různé vlivy žádnou ze škol neopakuje a nikoho nekopíruje. Stává se tak pokračováním a rozvíjením ruské tradice klasického tance."²⁰³

Petrohradská rodačka Vaganovová klasickému tanci zasvětila celý život. Po ukončení dvacetiletého působení v Mariinském divadle coby tanečnice se tanci nepřestala věnovat a zaměřila svou pozornost směrem k pedagogice. Během třiceti let, jež strávila jako pedagožka Leningradského choreografického učiliště (dnešní Baletní akademie Vaganovové), vyvinula vlastní systém techniky klasického tance. Jak napovídá výše uvedená citace její metoda je syntézou poznatků, které získala od svých učitelů, a vlastních pohybových konceptů. Systém byl celistvě publikován poprvé v roce 1934 ve spisu *Základy klasického tance*.²⁰⁴ K žačkám Vaganovové lze přiřadit řadu celosvětově uznávaných primabalerín, například Galinu Ulanovovou (1910–1998), Natalii Dudinskou (1912–2003) či Irinu Kolpakovovou (1933). Rovněž vychovala několik úspěšných pedagogů v čele s její nejbližší následovnicí Věrou Kostrovickou (1906–1979) či Naděždou Bazarovovou (1904–1993).²⁰⁵

Právě následovníci Vaganovové se zasloužili o další rozvoj techniky klasického tance v ruském prostředí. V průběhu let vznikaly další důležité publikace a od roku 1957 nově pojmenovaná Baletní akademie Vaganovové získávala čím dál tím větší prestiž. Nicméně Petrohrad nebyl jediným ruským centrem klasického tance. Asaf Messerer (1903–1992) i Nikolaj Tarasov (1902–1975) působili také v Moskvě, kde vydali své vlastní publikace. V obou případech se jedná o dodnes oceňované příspěvky k technice klasického tance. Messererův spis pod názvem *Lekce klasického tance* byl publikován roku 1967, učebnice Tarasova pojmenovaná *Klasický tanec – škola mužské interpretace* pak v roce

²⁰³ VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 5–6.

²⁰⁴ V následujících podkapitolách věnujícím se konkrétním znakům a prvkům metody Vaganovové je primárně vycházeno z této publikace. Ruský systém techniky klasického tance byl následně samozřejmě rozšířen, a to jak Vaganovovou, tak jejími následovníky (viz níže).

²⁰⁵ „Agrippina Y. Vaganova.“ a rovněž JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*, s. 18.

1971.²⁰⁶ Nakonec nelze opomenout obsáhlou knihu Věry Kostrovické a Alexeje Pisareva (1909–1960) *Škola klasického tance*.²⁰⁷

Všechny zmíněné knihy lze považovat za stěžejní zdroje pro studium Ruské školy i v dnešní době. Technika klasického tance vycházející z ruského stylu je totiž dodnes dominující nejen ve své domovské zemi, ale též v některých evropských státech včetně České republiky. Takový stav byl pravděpodobně zapříčiněn především socialistickým režimem, jemuž tehdejší Československo i další východoevropské země ve druhé polovině minulého století podléhaly. Často pak byl vývoj techniky klasického tance, zvláště ve vzdělávacích institucích, v této fázi pozastaven a technika klasického tance má i dnes trvale striktní podobu Ruské školy 20. století. Nejen v České republice by bylo však potřeba tento zakonzervovaný styl obohacovat o současné vlivy a též jiné modelové systémy a přistoupit tedy na onen téměř v celém světě preferovaný eklekticismus.²⁰⁸

I přes kvalitu a obsáhlou veškerých publikací a přidružených stylů lze i v současnosti jako synonymum Ruské školy označit metodu Vaganovové. Primární institucí, kde se lze s metodou setkat, byla a je Baletní akademie v Petrohradě. V současnosti má škola přibližně tři sta čtyřicet studentů a jak uvádí i její webové stránky, konkurence o místa studentů je velká a nelitostná. Ročně se o studium uchází tisíce adeptů, ze kterých je přijato sedmdesát. Během studia pak celá řada žáků akademii opustí a absolventů bývá pouze okolo třiceti. Nicméně ti následně nacházejí uplatnění v předních baletních souborech v Rusku i ve světě. Metoda Vaganovové je rovněž vyučována v dalších tanečních školách napříč Ruskem, včetně Baletní akademie Velkého divadla v Moskvě. Stejně jako vzdělávací instituce z této metody také vycházejí a metodu preferují tamní baletní tělesa.²⁰⁹

5.2 Hlavní znaky a principy

Ruská škola disponuje řadou specifických znaků, podle nichž ji lze zřetelně rozpoznat od ostatních systémů techniky klasického tance. Často bývá definována

²⁰⁶ MESSERER, Asaf. *Classes in Classical Ballet*. Limelight, 2007 a rovněž TARASOV, Nikolaj. *Klasický tanec: škola mužské interpretace*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

²⁰⁷ KOSTROVICKAJA, Vera. *Škola klasičeskogo tanca*. Leningrad: Iskusstvo, 1968.

²⁰⁸ LIOLIASOVÁ, Lucie. „Taneční konzervatoř jako fenomén vzdělávání“. [diplomová práce]. Masarykova univerzita, 2021, s. 3–4.

²⁰⁹ „Bolshoi Ballet Academy.“ [online]. [cit. 2022-03-17]. Dostupné také z: <https://www.bolshoiballetacademy.com/> a rovněž „History of Vaganova Ballet Academy.“

jako velmi brilantní, čistá a přesná technika kombinovaná s velkou škálou pohybů a pružností horní části těla včetně systematické a bohatě rozvíjené práce horních končetin.²¹⁰

Mnohotvárné, plynulé a zároveň pohybově koordinované a přesné zapojení horních končetin téměř do každého prvku či kombinace činí z pouhého cvičení tanec a také byla a dodnes je Ruská škola oceňována. „[...] pouze správné umístění paží dovršuje umělecký obraz tanečnice a dává tanci plnou harmonii [...].²¹¹

Zvláště v minulosti bylo ono zpřesnění a vytvoření určitých pohybových vzorců horních končetin zcela potřebné a lze se domnívat, že pro práci s mladšími žáky naprostou nutností. Nicméně v dnešní době dochází k situacím, ve kterých mohou být stereotypy Ruské školy na obtíž. Tanečník by měl být pohotový a schopný akceptovat a aktivně přijímat odlišnosti jiných systémů či jen vyučujícího pedagoga, čemuž mnohdy poměrně dogmatický styl Ruské školy brání. Absolventi takového systému sice disponují krásným a přesným způsobem vedení paží, ale zvláště v dnešní době je nezbytné onen jednodušší způsob práce narušovat ve prospěch eklektismu techniky klasického tance. Celkově však lze považovat propracovanost a systematicčnost využívání horních končetin, včetně šesti ustálených *port de bras*, za klad a samozřejmě specifikum metody Vaganovové.

Právě promyšlenost, systematicčnost a vůbec metodický rozvoj jednotlivých prvků jako takový lze označit jako další hlavní znak. Metodu Vaganovové je potřeba vnímat nejen jako systém techniky klasického tance, ale též jako výukovou metodu. Disponuje totiž systematickým výkladem a návodem k provedení základních prvků techniky klasického tance i jejich následným rozvojem do nejobtížnějších forem. Už u realizace jednoduchých pohybů typu *plié* či *battement* je předpokládán pozdější vývoj a uplatnění stejných principů v komplikovanějších prvcích. Za nejobtížnější skupinu prvků pak lze považovat *grand allegro* a obraty, případně kombinace obojího. Veškerá výuka tedy směřuje ke zvládnutí těchto kategorií. Současně lze upozornit na snahu provádět veškeré pohyby a vazby ve směru *en dehors* i *en dedans*, případně *en descendant* a *en remontant* či *dessous-dessus*, tak aby zátěž byla rovnoměrná.

V souvislosti s předchozím bodem lze jako další signifikantní rys uvést jednotnou a přesně danou podobu dílčích prvků. Tanečníci, potažmo studenti, jsou

²¹⁰ „Agrippina Y. Vaganova.“

²¹¹ VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 47.

vychovávání k detailní práci, při které by mezi jednotlivými pohybovými adaptacemi studenty neměl být patrný velký rozdíl. Individualita je tedy spíše potlačena na úkor jednodlosti celku.

Specifikem metody Vaganovové je také užívané názvosloví. Ačkoliv systém užívá francouzštinu, terminologie se mnohdy fakticky neztotožňuje s francouzským originálem. Termíny jsou odlišné od Francouzské školy nebo i od věcného významu slov, k čemu se autorka metody sama přiznává.

„[...] všechny naše termíny se nekryjí s názvy přijatými Francouzi. Náš tanec se rozvíjí již po řadu desetiletí bez přímého spojení s francouzskou školou. Některé názvy odpadly, jiné byly pozměněny a konečně byly naší školou zavedeny i nové. Ale to vše jsou jen varianty společné mezinárodní soustavy taneční terminologie.“²¹²

Za obdivuhodnou pak lze považovat skutečnost, že zpravidla každý, byť sebemenší prvek či pohyb má svůj vlastní, konkrétní, často víceslovný název, pomocí kterého jej lze snadno rozlišit od jiného. Stejně tak naopak v systému existuje celá škála kombinací spojující vícero prvků dohromady, jež jsou celistvě pojmenované. Vaganovová se pravděpodobně v tomto ohledu inspirovala metodou Cecchettiho, která je na ustálených kombinacích vlastně založena. Mezi takové pohybové vazby lze v Ruské škole zařadit například *temps lié*.²¹³ V neposlední řadě je potřeba si uvědomit propracovanou systematickosti využívaného názvosloví. Tu lze dokázat kupříkladu totožnými termíny pro základní prvky *allegra* a techniky *sur les pointes*. *Echappé, sissonne simple* a mnoho dalších prvků je prováděno jak v rámci *allegra*, a tedy *en l'air*, tak v rámci techniky *sur les pointes* bez výskoku jen *en pointe*.²¹⁴

Jako poslední znak lze zmínit nadměrné využívání a nabádání k používání síly v rámci tréninku. I v základní příručce metody Vaganovové je často pracováno s výrazy jako „držet“ a podobně, od kterých je zvláště v současnosti upouštěno a jsou nalézány příhodnější formulace pro funkční práci těla. Silové zaměření dokládá též vysoká obtížnost některých typických prvků nevyskytujících se v jiných metodách techniky klasického tance a koneckonců i častá kvantita na úkor kvality a kineziologicky správného provedení pohybu.

²¹² Tamtéž, s. 8.

²¹³ Viz podkapitola 5.5 Signifikantní prvky.

²¹⁴ VAGANOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 112–117.

5.3 Základní pozice a pózy

5.3.1 Postavení těla a rozdělení prostoru

Metoda Vaganovové stejně jako předchozí systémy techniky klasického tance nabádá tanečnický ke správnému postavení těla během veškeré pohybové práce. Konkrétně je zřetel dáván na stabilitu, jež je formulována jako *aplomb*. Ten je třeba vypracovat ideálně během studijních let. Tělo by mělo být drženo zpříma a jeho váha by měla být rovnoměrně rozdělena po celé ploše chodidel, případně jednoho chodidla a následně pološpičky, špičky. Podstatná úloha zajišťující správné postavení těla je přisuzována zádům a lokálnímu svalstvu. Páteř pak Vaganovová označila osou *aplombu*. „Až se naučíte páteř cítit a ovládat svalstvem v krajně bederní, zmocníte se úplně této osy své stability. Pak se tanečnice může směle pustit do obtíží svého umění, na příklad velkých skoků na jednu nohu (velké jeté, cabriole), k jejichž provádění je nevyhnutelný správný způsob držení zad.“²¹⁵

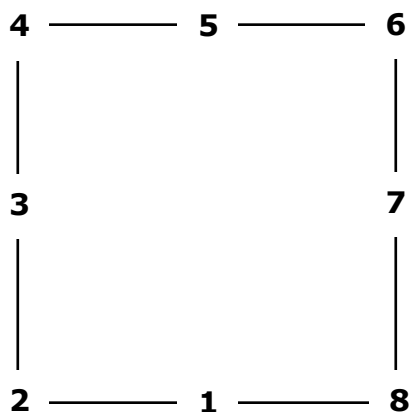
Vaganovová se dále ve svých textech věnovala i způsobům natočení těla – *épaulement*, které považovala za první náznak jakéhosi uměleckého projevu v rámci tréninků klasického tance. Primárně je v její metodě rozlišováno natočení *croisé* a *effacé*. Typické zakřížení či otevření dolních končetin v těchto pózách je třeba doplnit o adekvátní polohu hlavy a výraz v obličeji.²¹⁶

Významným počinem Vaganovové, jenž spousta tanečnicků považuje za samozřejmost, se stalo rozdělení okolního prostoru. Nejen v českém prostředí lze toto schéma označit za jediné a každodenně používané. Autorka v něm vychází z rozdělení tanečnicka a autora významné taneční notace Vladimira Stepanova (1866–1896). Nicméně jej upravila a dozajista i zjednodušila. Rozdělení se skládá z osmi číslic označujících jednotlivé strany – stěny a rohy v prostoru. Číslování začíná uprostřed vpředu, tzv. na středu rampy, odkud vzestupně pokračuje ve směru hodinových ručiček.²¹⁷

²¹⁵ Tamtéž, s. 28.

²¹⁶ Viz podkapitola 5.3.4 Základní pózy a rovněž VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 22–25.

²¹⁷ VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 9.



5.3.2 Polohy chodidla

V primární publikaci *Základy klasického tance* metody Vaganovové není polohám chodidel věnována speciální pozornost. Lze se domnívat, že obecně Ruská škola využívá tři obligátní polohy chodidel – celé chodidlo na podlaze, pološpičku (*demi-pointe*) a polohu na špičce (*sur le pointe*).²¹⁸ Celá škála prvků je prvotně vyučována na celém chodidle a následně převedena kvůli větší náročnosti na pološpičky, případně za pomoci speciální obuvi na špičky.

5.3.3 Pozice dolních a horních končetin

Základní pozice dolních končetin v metodě Vaganovové ctí původní rozdělení Francouzské školy, respektive Vaganovová je považovala za všeobecně známé. Zároveň upozornila na existenci *les fausses positions*, tzv. pozic obrácených se špičkou otočenou dovnitř. Ty však nikterak nerozebrala a věnovala se výkladu *les bonnes positions*, tedy pozicím vytočeným. I. a II. pozice je tvořena chodidly natolik vytočenými, aby byly v jedné lince. Rozestup ve II. pozici by pak měl dosahovat délky jednoho chodidla. Jako zajímavost lze uvést, že v případě IV. pozice by rozestup měl být tvořen délkou malého kroku. Takový výklad lze dozajista považovat za netradiční. Co se týče zakřížení tak ve IV. i V. pozici by se měla chodidla po celé své délce překrývat.²¹⁹

Odlišně od ostatních systémů metoda Vaganovové jmenuje pozice horních končetin. Určité shody lze nalézt s Francouzskou školou, ale ne dogmaticky. Vaganovová určila pouze tři základní pozice paží a pozici přípravnou, čímž eliminovala pozice, ve kterých se každá končetina nachází v jiné poloze. I. pozice

²¹⁸ Pološpičkou je v Ruské škole zpravidla myšlena vysoká poloha, jež by byla například v metodě Cecchettiho označována jako *pied à trois quarts*.

²¹⁹ VAGANOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 19.

je tvořena zakulacením paží před tělem v úrovni žaludku. Ve II. pozici jsou končetiny rozpaženy a lehce zaobleny směrem vpřed, tak aby loket nevisel směrem dolů, ale byl podchycen. Ve III. pozici se končetiny nachází v zakulacené poloze nad hlavou, respektive lehce před. Všechny pozice by měly působit vzdušným a dlouhým dojmem, zvláště když jsou následně kombinovány do pohybových vazeb zvaných *port de bras*. V českém prostředí je rozdělení pozic dle Vaganovové pravděpodobně zcela dominantní, avšak postupně směrem na Západ je zvláště III. pozice nazývána spíše jako V.²²⁰

5.3.4 Základní pózy

V metodě Vaganovové lze mezi základní pózy zařadit tři dvojice póz, jež jsou vždy děleny na typ vpřed a vzad. Jedná se o pózy *croisée*, *effacée* a *ecartée*. Všechny využívají natočení těla v prostoru – *épaulement*. K těmto pózám pak lze připojit tři pózy *en face* podle směru kročné dolní končetiny – vpřed, stranou, vzad, které však Vaganovová ve své základní publikaci zvláště necharakterizovala.

Pózy *croisée* jsou typické zakřížením dolních končetin. V případě *croisé* vpřed je kročnou končetinou ta bližší k publiku, celé tělo je natočeno zpravidla do bodu číslo dva či osm a hlava směřuje do protilehlého rohu, čímž je zakřížení pózy zcela dokonáno. Horní končetiny se v základní póze nachází ve III. a II. pozici dle Vaganovové. Ve III. pozici je paže obecně vzdálenější, a naopak paže bližší zaujímá II. pozici. Polohu horních končetin stejně jako sklon hlavy lze však rozličně upravovat. V póze *croisé* vzad platí téměř stejná pravidla, ale kročnou se stává končetina vzdálenější publiku – opět tak, aby došlo k zakřížení končetin.²²¹

Pózy *effacée* tvoří zpravidla jakýsi protipól pózám *croisée*. Dolní končetiny nejsou zakříženy a pózy působí otevřenějším dojmem. V póze *effacé* vpřed je kročnou dolní končetinou ta publiku vzdálenější, tělo je opět natočeno do bodu číslo dva či osm. Trup je mírně zakloněn a hlava stočena do protilehlé strany. Horní končetiny se tentokrát ve své základní podobě nachází v opačné poloze, než tomu bylo v pózách *croisée* – ve III. pozici je paže divákům bližší a ve II. pozici pak ta vzdálenější. Při vytváření pózy *effacé* vzad je kročnou končetinou ta publiku bližší a trup není v mírném záklonu, ale předklonu, čímž podle slov autorky póza získává nádech letu. Zbytek charakteristik je totožný s pózou *effacé* vpřed.²²²

²²⁰ Tamtéž, s. 45–47.

²²¹ Tamtéž, s. 23–24.

²²² Tamtéž, s. 24–25.

Třetí dvojice póz – *écartée* využívá kromě diagonálního natočení těla též specifických náklonů těla. V póze *écarté* vzad se tělo nachází v diagonále bodů číslo dva a šest, či osm a čtyři. Kročná dolní končetina je otevřena stranou směrem do bodu šest či čtyři. Horní končetiny zaujímají III. a II. pozici, tak že končetina divákům vzdálenější je ve III. pozici a celou pózu dokresluje poměrně výrazný sklon těla dolů ve směru stojné dolní končetiny, kam je uchýlen i tanečnickův pohled. Měl by však zachovávat uměleckou přirozenost. Póza *écarté* vpřed je tvořena ve stejném diagonálním postavení, nicméně kročnou dolní končetinou je ta publiku bližší, směřující tedy do bodu osm či dva. Horní končetiny se opět nachází ve složené pozici – ve III. pozici je paže obecenstvu bližší a ve II. ta vzdálenější. Trup pak vytváří mírný odklon od kročné končetiny, přičemž pohled směřuje k ní, a tedy do paže ve III. pozici. Póza by měla evokovat hrdý a důstojný dojem. Za zajímavost lze považovat, že pouze v případě póz *écartée* jsou již v základní podobě kročné dolní končetiny zvedány do výše 90°. Pózy *croisée* a *effacée* jsou popsány a vyobrazeny s končetinou v poloze *pointe tendue*.²²³

5.3.5 Složené pózy

Metoda Vaganovové také obsahuje pózy složené, konkrétně *attitudes* a *arabesques*. Obě skupiny lze v systému zařadit mezi nejzákladnější pózy, ve kterých jsou prováděny náročné obraty od *promenades* až po *grandes pirouettes*. Vaganovová určila čtyři základní *arabesques*, jež označila příslušnými číslicemi. Zpravidla se však jedná o *arabesques* vyskytující se již v předchozích metodách techniky klasického tance, které autorka upravila v lehkých nuancích. Tyto změny odůvodnila především větší praktičností póz.

*„Zvláště jasně nám vynikne rozdíl v arabesce francouzské, italské a naší, když si povšimneme provedení tour v arabesque. Francouzská arabeska nemá v otočení možnost rozvinout pohyb, v italské se noha nutně ohne v koleně a láme linii, což lze u Italek běžně pozorovat. Arabeska mnou doporučená dává stabilitu, energii v obracech a neztrácí přitom napětí celé pózy a nohy.“*²²⁴

1. *arabesque* koresponduje s *arabesque ouverte* Francouzské školy, nicméně podle autorky neobsahuje onu typickou ochablost francouzského stylu. Dolní končetiny se nachází v poloze *effacée*, kročnou je tedy končetina bližší publiku. Celé tělo je však v základní formě natočeno do profilu. Trup mírně

²²³ Tamtéž, s. 61.

²²⁴ Tamtéž, s. 60.

předkloněn. Horní končetina divákům naopak vzdálenější je natažena směrem vpřed před tělo, ta druhá pak do strany. Hlava a tanečnickův pohled ctí celkové natočení těla a je tedy profilem – následuje vzdálenější paži.²²⁵

2. *arabesque* využívá stejného postavení dolních končetin a trupu jako 1. *arabesque*. Ale horní končetinou v předpažení je ta obecenstvu bližší, druhá je odvedena mírně vzad, tak aby byla vidět za trupem. Odlišná je i poloha hlavy, jež je otočena směrem do hlediště, tedy přes rameno horní končetiny.²²⁶

3. *arabesque* je ve své základní formě natočena v *croisé*. Takže jsou dolní končetiny překříženy a zvednutá končetina je publiku vzdálenější. Stejná horní končetina je natažena vpřed a paže divákům blíže zaujímá polohu stranou. Trup je opět lehce nakloněn vpřed a hlava včetně pohledu směřuje k paži před tělem.²²⁷

4. *arabesque* lze považovat za nejnáročnější. Dolní končetiny jsou v téže poloze jako při 3. *arabesque*, avšak horní končetiny se nachází v poloze obrácené. Končetina bližší publiku je natažena před tělem a končetina obecenstvu vzdálenější směřuje vzad. Tímto směrem je mírně natočen celý trup, především oblast ramen. Hlava naopak následuje paži nataženou vpřed.²²⁸

Druhou skupinu póz tvoří *attitudes*. Vaganovová uvádí pouze dvojici póz *attitude vzad*, a to *croisée* a *effacée*. Tradičně je hlavním znakem póz v koleni ohnutá kročná dolní končetina. Pózy, v nichž je kročná končetina zvednuta směrem vpřed, nazývá *développé croisée* či *effacée vpřed*. V těchto pózách musí být podle Vaganovové kročná končetina v koleni propnutá. Situace, že by póza vpřed byla tvořena v koleni ohnutou končetinou, není vůbec předpokládána, což lze považovat za zajímavé. V dnešní době je totiž *attitude vpřed* poměrně běžně užívána, a to i pedagogy vycházejícími z Ruské školy.²²⁹

Attitude croisée i *effacée* jsou tvořeny po vzoru základních póz *croisée* a *effacée vzad*, včetně poloh horních končetin. Podstatným rysem obou je poloha jednotlivých částí kročné dolní končetiny. Končetina by měla být v rámci možností maximálně vytočena, tak aby vnější část kolene směřovala do strany a nikoliv dolů. Spodní část končetiny – chodidlo, by pak mělo být ideálně výše než koleno a stehno. Nicméně ovlivňujícím faktorem, jež může tyto ideály zhatit, jsou fyzické

²²⁵ Tamtéž, s. 59.

²²⁶ Tamtéž.

²²⁷ Tamtéž, s. 59–60.

²²⁸ Tamtéž, s. 60.

²²⁹ Tamtéž, s. 57.

dispozice tanečníka. V *attitude croisée* je hlavní zřetel rovněž příkládán dostatečnému zakřížení kročné končetiny (viz obrázek č. 15). Při *attitude effacée* je pozornost věnována skutečnosti, že kročná končetina není natolik ostře ohnuta jako v *croisée* (viz obrázek č. 16). Vaganovová končetinu v *attitude croisée* označuje za ohnutou, zatímco v *attitude effacée* za poloohnutou.²³⁰



Obrázek č. 15 – *attitude croisée*



Obrázek č. 16 – *attitude effacée*

5.4 Základní pohyby a kroky

5.4.1 *Plié* a *relevé*

Metoda Vaganovové stejně jako ostatní systémy techniky klasického tance považuje *plié* za zcela základní a podstatný prvek v technice klasického tance, jež je součástí všech tanečních pohybů. Proto je potřeba věnovat jeho nácviku dostatečnou a dlouhodobou pozornost. „Nemá-li tanečník *plié*, je jeho výkon suchý, hranatý, postrádá plastické tvárnosti [...]“²³¹

²³⁰ Tamtéž, s. 57–59.

²³¹ Tamtéž, s. 20.

Jako v ostatních systémech i Vaganovová rozlišila dva stupně *plié* – *demi-plié* a *grand-plié*. Jako samostatný cvik je *plié* prováděno jak v rámci *exercice à la barre*, tak zvláště u mladších studentů i v rámci *exercice au milieu*, kde bývá obohacováno o různorodá *port de bras*. Později tvoří součást malého a velkého *adagia*, a to především ve svých náročnějších formách, kterými jsou například *temps lié* či (*grand*) *pirouettes z grand-plié*.²³²

Pohybovému principu *relevé* základní publikace Vaganovové nevěnuje takovou pozornost, avšak obecně se v systému jedná o stěžejní pohyb. Celá řada prvků totiž využívá *relevé* jako součást jejich náročnější formy. Například *battement fondu* je prvotně prováděno se zdvihem pouze na celé chodidlo a až později se zapojením *relevé*. Zvláště *battement fondu double* lze považovat za technicky velmi obtížnou variantu s *relevé*. Svěbytnou kategorií je pak *relevé* v rámci techniky *sur les pointes*. V tomto případě metoda Vaganovové jednoznačně upřednostňuje zdvih na špičky pomocí vskoku z *demi-plié* po vzoru Italské školy Cecchettiho a naopak nedoporučuje francouzský způsob plynulého a hladkého zvedání.²³³

5.4.2 Kategorie *battements*

Nedílnou součástí metody Vaganovové tvoří kategorie pohybů *battements*. Autorka pohyb definovala jako odtažení a přitažení dolní končetiny, které disponuje mnoha formami a je základem celého tance. Za primární formu lze označit *battement tendu*, od níž jsou odvíjeny další a náročnější podoby pohybu. Řada *battements* existuje a je užívána napříč systémy klasického tance, nicméně metoda Vaganovové obsahuje několik specifických forem, jež se jinde nevyskytují. Lze se domnívat, že obecně má tato metoda kategorii *battements* nejvíce rozvinutou.²³⁴

Mezi nejvýznamnější prvky, jež jsou typickými pro metodu Vaganovové, lze zařadit *battement tendu double*, *battement fondu double*, *battement relevé lent*, (*grand*) *battement jeté balancé/balançoire*, (*grand*) *battement jeté passé* a *battement divisé en quarts*.²³⁵

Battement tendu double vychází z *battement tendu simple*, v jehož průběhu je chodidlo kročné končetiny sešlápnuto do II. pozice a následně opětovně dopnuto

²³² Tamtéž, s. 20–22.

²³³ Tamtéž, s. 112.

²³⁴ Tamtéž, s. 29.

²³⁵ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 15–22.

a kročná končetina je zavřena do výchozí pozice. Pohyb lze připodobnit ke *battement relevé* Cecchettiho metody. Zpravidla však v Ruské škole není váha rovnoměrně přenášena na sešlapované kročné chodidlo. Druhý *battement double* je *fondu*. Do pohybového rámce je vloženo dopnutí a opětovné ohnutí stojné dolní končetiny. Prvek, který začíná pohybem stojné končetiny do *demi-plié*, přičemž současně kročná končetina zaujímá polohu *sur le cou-de-pied*. Následně není kročná končetina otevřena, ale zůstává na *cou-de-pied* a stojná končetina provádí ono dopnutí, případně i *relevé*. Poté je proveden návrat do *demi-plié* a teprve s dalším dopínáním stojné končetiny je kročná otevírána do příslušné pózy.²³⁶

Za zcela signifikantní *battement* pro Ruskou školu lze považovat *battement relevé lent*. Samotný pohyb není nikterak ojedinělý, nicméně název není v jiných systémech běžně užíván. Termín označuje táhlý pohyb propnuté kročné dolní končetiny z výchozí pozice do otevřené pózy *en l'air*. Lze jej tedy přirovnat k *battement simple* Francouzské školy.²³⁷

Pravděpodobně do obdobné kategorie patří i (*grand*) *battement jeté balancé* neboli *balancoire*. Opět se nejedná o prvek, jež se nevyskytuje i v jiných metodách, ale spíše o pohyb se svébytným názvem pro Ruskou školu. V ostatních systémech je obvykle totiž nazýván (*grand*) *battement en cloche*. Ve vrcholné formě jsou pak v Ruské škole k provedení dolními končetinami přidávány výrazné náklony horní části těla, což jen dokládá propracovanost a zaměření metody na pohybové možnosti trupu a horních končetin. Jako specifikum lze též zmínit možnost provádět pohyb, respektive zdvih kročné končetiny stranou. Tělo je v takovém případě nakláněno mírně do protilehlé strany.²³⁸

Typickým prvkem metody Vaganovové spadající do kategorie *battement* je rovněž (*grand*) *battement jeté passé*, jež lze provádět v několika úrovních a stupních *en l'air* a též různými směry. Vždy se však jedná o prvek, jehož součástí je švih kročné dolní končetiny do otevřené pózy a následný průchod přes polohu *au genou* či *sur le cou-de-pied* do jiné otevřené pózy.²³⁹

Jako poslední základní a speciální *battement* lze uvést *battement divisé en quarts*. Tento silový prvek se skládá z *battement développé* vpřed, následného

²³⁶ Tamtéž.

²³⁷ Tamtéž.

²³⁸ ŠTÚROVÁ, Astrid. *Didaktika klasického tance pro 6. ročník hudební a taneční školy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství a Akademie múzických umění, 1987, s. 19–20.

²³⁹ GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*, s. 19–20.

demi-plié a v základní podobě čtvrt obratu *en dehors*, v jehož průběhu je kročná dolní končetina převedena *demi-rondem* do strany a přitažena do polohy *au genou*. Poté se celý prvek opakuje znovu. Samozřejmě jej lze také provádět *en dedans*.²⁴⁰

5.5 Signifikantní prvky

Metoda Vaganovové obsahuje rovněž mnoho signifikantních prvků napříč všemi kategoriemi tréninku, potažmo techniky klasického tance. Většina z nich souvisí s aspekty a znaky systému, jež byly zmíněny už výše. Mezi základní charakteristické prvky lze bezesporu zařadit ustálené pohybové vazby horních končetin zvaná *port de bras*. Pedagožka Vaganovová určila šest forem *port de bras*, avšak paže lze vést různorodými způsoby v závislosti na lokomoci ostatních částí těla – především dolních končetin. Nedílnou součástí pohybu je pak hlava, jež horní končetiny koordinovaně doprovází.²⁴¹

V souvislosti se snahou o metodický rozvoj v rámci techniky klasického tance lze jako stěžejní prvek nebo spíše pohybovou vazbu uvést *temps lié*. Kombinace pohybů dolních končetin do prostoru a přesné práce horní části těla včetně náklonů hlavy je typickou vazbou metody Vaganovové. Její možnosti provedení od základní jednoduché verze po zapojení prvků *allegra* a *pirouettes* pak jen dokládají promyšlenou až monumentální strukturu systému. *Temps lié* tak lze vyučovat napříč všemi věkovými i úroňovými kategoriemi. Základní podobu *temps lié* autorka popsala takto:

„Stojíme v V. posici croiséé, pravá noha vpředu. Provést demi-plié, pravá noha sklouzne špičkou po zemi vpřed na croisé, levá zůstává v plié, obě paže přejdou do I. posice, pohled zaměřen na ruce, hlava natočena tímtež směrem; přenést váhu těla na pravou nohu, na které se předem provede procházející demi-plié, napnout vzadu špičku levé nohy, levou paži zvednout vzhůru a pravou stranou. Hlava otočena vpravo. Přitáhnout levou nohu zezadu do V. posice, en face v demi-plié, levou paži převést do I. posice, pravou ponechat ve II. posici, hlavu en face; špička pravé nohy sklouzne stranou na II. posici (otvíráním levé paže na II. posici, kam ji doprovází pohled), levá noha zůstává v demi-plié a váha těla se přenesne na pravou nohu, na které se předem provede procházející demi-plié; s napjatou špičkou se pak přitáhne levá noha do V. posice vpředu. Paže spustit do

²⁴⁰ VAGANOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*, s. 41.

²⁴¹ Tamtéž, s. 47–53.

přípravné polohy. Opakovat vše levou nohou. Tytéž pohyby se provádějí i dozadu."²⁴²

Jinou kategorií, jež je v Ruské škole vsutku rozsáhlá, a i proto ji lze označit za signifikantní, je *allegro*. Metoda Vaganovové disponuje velmi širokou škálou různorodých skoků, a to od malého přes střední až po velké *allegro*. Často pak lze jednotlivé prvky provádět mnoha způsoby – *simple, double, battu, petit, grand, en tournant*, na místě či z místa a taky s postupem vpřed a vzad. Pravděpodobně i tato variabilita činí z *allegro* nedílnou a typickou součástí Ruské školy.

²⁴² Tamtéž, s. 54.

6 Anglická škola – Royal Academy of Dance

6.1 Historie a současnost

„Učíme svět tančit – jsme Royal Academy of Dance, světová jednička v tanečním vzdělávání a tréninku. Už více než 100 let učíme svět tančit a vášnivě věříme v jeho sílu měnit životy k lepšímu.“²⁴³

Těmito slovy se reprezentuje jedna z nejvýznamnějších světových organizací zabývající se výukou klasického tance. Jedná se o Royal Academy of Dance (Královská akademie tance), jejíž způsob a metoda techniky klasického tance bývá nazývána jako Anglická škola. Nicméně ve Spojeném království lze nalézt i jiné systémy techniky převážně vycházející z instituce, v níž jsou vyučovány. Vlastní metodou výuky disponuje například Royal Ballet School (Královská baletní škola). Přestože se pak v mnoha ohledech jednotlivé metody liší, společným rysem všech je historický vývoj.

Tradice Anglické školy nesahá hluboko do historie, jak je tomu u jiných celků. Na rozdíl od Francouzské či Italské školy se Anglická škola začala formovat až v průběhu prvních dekád 20. století, a to především v souvislosti se vznikem svébytného tzv. Britského baletu. Dříve totiž taneční kulturu v Londýně a jiných britských městech zajišťovala hlavně vystoupení hostujících souborů a umělců a o žánr baletu nebyl mezi britským publikem nikterak velký zájem. Převládaly jiné druhy múzických umění a tanec plnil zejména doplňující úlohu. Velmi populární byly zejména divadelní zábavy zvané music hall.²⁴⁴

Určitá změna nastala na přelomu 19. a 20. století. Do dnes už neexistujícího Empire Theatre v Londýně byly angažovány baletky, jejichž technická vybavenost i herecký projev dosahoval vysoké kvality, čímž vzrostl též zájem o tanec u obecnostva. První významnou balerínou lze označit Adeline Genéeovou (1878–1970), která byla dánského původu a absolvovala tedy unikátní trénink v Královském dánském baletu vycházející ze stylu Augusta Bournonvilla. V téže

²⁴³ Volný překlad z anglického originálu: *„Teaching the world dance – We are the Royal Academy of Dance, a world leader in dance education and training. We’ve been teaching the world to dance for over 100 years and believe passionately in its power to transform lives for the better.“*

Viz *Royal Academy of Dance* [online]. [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.royalacademyofdance.org/>.

²⁴⁴ GENNÉ, Beth. „Openly English: Phyllis Bedells and the Birth of British Ballet.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, Ltd., 1995, roč. 18, č. 3, s. 437–451 [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1567841>.

době dosáhla velké popularity i mladá britská tanečnice Phyllis Bedellová (1893–1985), jež bývá označována za první britskou primabalerínu.²⁴⁵

Dalším důležitým momentem pro Britský balet se stala vystoupení a angažmá ruských tanečníků v Anglii. Od roku 1908 v Londýně zářily pozdější hvězdy Ďagilevova souboru Ballets Russes Tamara Karsavinová, Anna Pavlovová, Mikhail Mordkin (1880–1944), Lydia Kyashtová (1885–1959) či Adolph Bolm (1884–1951). Samotný Ballets Russes pak v Royal Opera House debutoval roku 1911 a Britům ukázal, že balet je seriózním uměním schopným konkurovat opeře. Postupně se tak začal měnit britský pohled na taneční umění a stále rostoucí zájem si vyžádal odpovídající institucionální zázemí.²⁴⁶

Roku 1920 byla založena Asociace pedagogů operního tance (Association of Teachers of Operatic Dancing), jež se později stala dodnes existující a uznávanou společností Royal Academy of Dance.²⁴⁷ Tehdejším hlavním cílem asociace bylo dozajista zkvalitnění výuky klasického tance ve Velké Británii. Ve snaze dosáhnout tohoto cíle byla vytvořena nová metoda techniky klasického tance, kterou lze nazývat Anglickou školou. Celý projekt vznikl na popud a pod záštitou redaktora tanečního periodika Dancing Times Phillipa Richardsona (1875–1963). Ten seskupil několik úspěšných a v Anglii působících tanečníků, jež zároveň zastupovali různé národnosti, a tedy i styly a metody techniky klasického tance. Jednalo se o už výše zmíněné Phyllis Bedellovou zastupující anglický styl, Adeline Genéeovou preferující dánský styl, Tamaru Karsavinovou ovládající ruský styl, a dále Lucii Cormaniovou (1854–1934) věnující se italskému stylu a Edouarda Espinosa (1871–1950) jako odborníka na francouzský styl. Tanečnice Genéeová se stala rovněž první ředitelkou asociace. Hosty jednotlivých setkání byli též pozdější zakladatelé baletních souborů v Londýně Ninette de Valois a Anton Dolin.²⁴⁸

²⁴⁵ Tamtéž a rovněž QUINTON, Laura. „Ninette de Valois and the transformation of early-twentieth-century British ballet.“ *Precarious Professionals* [online]. University of London Press, Institute of Historical Research, 2021, s. 205–232 [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvz0hcf9.14>.

²⁴⁶ QUINTON, Laura. „Ninette de Valois and the transformation of early-twentieth-century British ballet.“ a rovněž HASKELL, Arnold L. „The Birth of the English Ballet.“ *Journal of the Royal Society of Arts* [online]. Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 1939, roč. 87, č. 4517, s. 784–806 [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/41359367>.

²⁴⁷ Dále v textu užívána oficiální zkratka RAD.

²⁴⁸ „History.“ *Royal Academy of Dance* [online]. [cit. 2022-03-31]. Dostupné také z: <https://www.royalacademyofdance.org/about-us/history/>.

Právě tyto osobnosti se podílely na vytvoření prvního sylabu sloužícího jako určitý přehled toho nejdůležitější, co by měl každý pedagog klasického tance znát a vyučovat. V několika dalších letech byly vytvořeny již specifitější osnovy výuky pro různé věkové kategorie a úrovně obtížnosti. V rámci společnosti byly hned od roku 1921 zavedeny také zkoušky prověřující kvality žáků i pedagogů. Ve třicátých letech 20. století byla pak asociace zcela dotvořena a obohacena o dva důležité elementy existující dodnes – vlastní periodikum zvané Dance Gazette a taneční soutěž pojmenovanou podle spoluzakladatelky společnosti Genée International Ballet Competition (Mezinárodní baletní soutěž Genéeové). V téže době společnost uzavřela spojení s Královskou operou v Londýně, se kterou kooperuje i dnes, a získala královský patronát.²⁴⁹

V dalších dekádách byly jednotlivé pole působnosti asociace stále rozšiřovány a učební osnovy i způsoby výuky vylepšovány. V sedmdesátých letech vznikl například vzdělávací program pro pedagogy, po jehož úspěšném dokončení absolventi získají oficiální diplom. V osmdesátých letech pak organizace expandovala do zahraničí a její pobočky se nyní nachází napříč celým světem – Brazílie, Čína, Německo, Austrálie, USA a další. S jinými státy je pak udržováno aktivní členství.

Ve vedení společnosti bylo v průběhu historie vystřídáno několik osobností. Po smrti Adeline Genéeové stanula v čele Asociace balerína Margot Fonteynová (1919–1991), poté Antoinette Sibleyová (1939) a v současnosti je ředitelkou Darcey Bussellová (1969). Svůj nynější název společnost obdržela v roce 2000.²⁵⁰

6.2 Hlavní znaky a principy

Stěžejním principem a úlohou celé společnosti RAD je organizační, výuková a zkušební činnost. Nicméně nelze opomenout její vlastní způsob výuky techniky klasického tance, jež vychází z různorodých metod a zdrojů a stále se vyvíjí. Tuto skutečnost lze považovat za zásluhu zakladatelů celé instituce. Teoretik Phillip Richardson promyšleně a smysluplně vybral osobnosti, které zastupovaly a byly učeny různým stylům techniky klasického tance, čímž dal prostor pro diskusi, a hlavně podnítil vznik stylu čerpajícího to nejlepší ze všech předešlých systémů.²⁵¹

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Tamtéž.

²⁵¹ Tamtéž.

Primární vliv na anglický styl techniky klasického tance má pravděpodobně Cecchettiho metoda. Ve dvacátých letech 20. století, tedy v době, kdy se začala formovat RAD, pobýval Cecchetti převážně v Londýně, kde provozoval také vlastní baletní studio. Řada jeho studentů tak následně působila v RAD, včetně její spoluzakladatelky Phyllis Bedellové. K italskému stylu inklinovala rovněž další zakládající osobnost společnosti Lucia Cormaniová. Působení Italské školy na anglický styl je patrné například z označení vybraných pozic horních končetin či póz těla. RAD stejně jako Cecchettiho metoda využívá pozici *demi-seconde* a shodně nazývá základní tři pózy *arabesque*.²⁵² K celkovému vlivu Cecchettiho na oblast britského baletu přispělo rovněž knižní vydání jeho metody nakladatelem Beaumontem roku 1922. Tato taneční příručka se stala celosvětově velmi populární a nemající v té době velkou konkurenci. Tuto skutečnost lze doložit významem Cecchettiho metody na další osobnosti působící nejen ve Spojeném království.²⁵³

Dopad na výslednou podobu Anglické školy měly také ostatní metody – Francouzská škola, Bournonvillov styl i Ruská škola vycházející v té době především z tradice Carské školy v Petrohradě. Později styl ovlivnily další nově vznikající způsoby a přístupy k technice klasického tance – konkrétní metoda Vaganovové či technika George Balanchina a další. Anglickou školu lze zařadit mezi systémy, jež jsou neustále formovány a upravovány v rámci svých osnov a učebních plánů a reagují tak na soudobé trendy. Moderní tendence jsou pak promítány nejen do samotné techniky klasického tance, ale též celkového vzdělávacího procesu.

S výukou souvisí i hlavní znak Anglické školy, jímž je preciznost a čistota provedení veškerých pohybů včetně sebemenších detailů. Pozornost je upřena na správné vyučení základních kroků a prvků, kterým je často věnován velmi dlouhý čas tréninku. Až posléze bývá postupně zvyšována obtížnost, nicméně největší důraz je stále kladen na čistotu provedení pohybů. Lze se tedy domnívat, že v nastavení systému jednoznačně kvalita přesahuje kvantitu a výukový styl vychází z předpokladu, že precizní zvládnutí základní techniky následně usnadňuje

²⁵² „Terms & Positions.“ *Gaynor Minden* [online]. [cit. 2022-04-01]. Dostupné také z: <https://dancer.com/ballet-info/in-the-studio/terms-positions/>.

²⁵³ Významně Cecchetti ovlivnil jak Marii Rambert, jež je známá především jako zakladatelka vlastního tanečního souboru Rambert Dance Company, či Ninette de Valois, pozdější zakladatelku dnešního Královského baletu v Londýně, tak autorku další významné metody Agrippinu Vaganovovou (viz kapitola 5 Ruská škola).

adaptaci a přechod k těžším prvkům. Pomalý postup v technice klasického tance je patrný i z dostupných sylabů, jejichž absolvování je zakončeno oficiální zkouškou RAD.²⁵⁴

6.2.1 Zkušební systém Royal Academy of Dance

Právě oficiální zkoušky v rámci RAD lze považovat za další charakteristický rys systému. Jejich propracovaná struktura nabízí absolvování studia v několika stupních a typech podle věku i zdatnosti žáků. Hlavním záměrem zkušebního systému je motivace studentů k další práci a zlepšení jejich dovedností. Nejedná se tedy o nezbytnou a nepříjemnou povinnost, nýbrž spíše odměnu a jakési zadostiučinění za odvedený výkon, jak uvádí oficiální dokument RAD:

„Poskytujeme mezinárodně uznávané portfolio zkoušek a hodnocení, které je navrženo tak, aby povzbuzovalo, motivovalo a odměňovalo studenty všech věkových kategorií a schopností a poskytovalo progresivní strukturu pro učení a úspěchy v tanci.“²⁵⁵

Zkušební systém disponuje čtyřmi základními kategoriemi výuky a následným zhodnocením – zkouškou. První druh je určen pro děti ve věku od dvou a půl do pěti let. Nazývá se The Dance to Your Own Tune a zkouška je založena na absolvování ukázkové hodiny dětmi. Pro děti školního věku je připravena druhá kategorie, tzv. klasifikovaný sylabus, jenž poskytuje široké praktické taneční vzdělání se zaměřením na klasický tanec a zároveň rozvíjí technické, hudební a interpretační dovednosti. Obsahuje hned deset stupňů výuky, do kterých jsou děti rozděleny podle věku od pěti do dvanácti let. Kategorii lze připodobnit k v českém prostředí velmi rozšířené výuce uměleckých oborů na základních uměleckých školách. Jedná se stále o zájmovou činnost, avšak k absolvování ročníku či určitého stupně vzdělávání je potřeba splnit několik oficiálně stanovených náležitostí.²⁵⁶

²⁵⁴ DI ORIO, Laura. „Ballet: Method to Method.“ *Dance Informa* [online]. [cit. 2022-04-01]. Dostupné také z: <https://www.danceinforma.com/2013/01/07/kick-the-winter-blues/> a rovněž „Exam – specifications and syllabus updates.“ *Royal Academy of Dance* [online]. [cit. 2022-04-01]. Dostupné také z: <https://www.royalacademyofdance.org/exams/specifications-and-syllabus-updates/>.

²⁵⁵ Volný překlad z anglického originálu: „We provide an internationally recognised portfolio of exams and assessments, designed to encourage, motivate and reward students of all ages and abilities, providing a progressive structure for learning and achievement in dance.“

Viz „Exam – specifications and syllabus updates.“

²⁵⁶ Tamtéž.

Třetí kategorie, tzv. odborně klasifikovaný sylabus, je zaměřen na výuku budoucích profesionálních tanečníků. Primárně se zabývá detailním studiem klasického tance v šesti stupních výuky. Učební plán je určen pro studenty ve věku dvanácti až patnácti let s předpokladem navazujícího studia na vybrané baletní škole. Čtvrtá kategorie pak prolíná dvě předchozí. Jedná se totiž o program objevující klasický baletní repertoár. Flexibilní struktura je navržena tak, aby rozvíjela technické, hudební i interpretační dovednosti studenta a vyhověla požadavkům amatérské i profesionální sféry.²⁵⁷

Celý zkušební systém je pak neustále vylepšován a přizpůsobován měnícím se podmínkám i poptávce. Jeho úspěšnost dokládá používání napříč celým světem a rozšiřování jednotlivých programů.

²⁵⁷ Tamtéž.

7 Americká škola – George Balanchine

7.1 Historie a současnost

„Někdo kdysi řekl, že tanečníci pracují stejně tvrdě jako policisté, jsou vždy ve střehu, vždy napjatí. Ale s tím nesouhlasím, protože policisté nemusí zároveň vypadat krásně.“²⁵⁸

Tato slova vstoupila do historie jako jeden z nejpoblárnějších citátů tanečníka, a především choreografa a tvůrce amerického baletu George Balanchina.²⁵⁹ Z obsahu vyplývá důležitost estetiky a krásna v tanečním umění. Lze se domnívat, že pro Balanchina krása, spojená především s vytvářením abstrakcí a dlouhých linií, patřila mezi hlavní pilíře a složky tance vůbec. Dodnes pak tvoří nedílnou součást a pravděpodobně i signifikantní rys Americké školy, jež je založena právě na stylu a Balanchinově technice.²⁶⁰

Podobně jako v případě Anglické školy se stěžejní okamžiky vzniku a formování amerického stylu odehrály ve 20. století. V předchozím údobí byl balet americkému obecenstvu zprostředkován převážně jen pomocí hostujících evropských umělců. Do historie bylo výrazně zapsáno například vystoupení temperamentní tanečnice rakouského původu Fanny Elsslerové (1810–1884) mezi

²⁵⁸ Volný překlad z anglického originálu: „Someone once said that dancers work just as hard as policemen, always alert, always tense. But I don't agree with that, because policemen don't have to look beautiful at the same time.“

Viz FUHRER, Margaret. „The Best Balanchine Quotes in Honor of Mr. B's Birthday.“ *Dance Spirit* [online]. Dance Media, 2018 [cit. 2022-04-09]. Dostupné také z: <https://dancespirit.com/balanchine-quotes-birthday/>.

²⁵⁹ Narozen 22. ledna 1909 v Petrohradě; studium Carské baletní školy a zároveň hudební konzervatoře; jako student tvorba prvních poměrně experimentálních choreografií – *Noc, Vůl na střeše* (1920); 1924 turné mimo Sovětský svaz a následné připojení k Ďagilevově souboru Ballets Russes; 1928 tvorba stěžejní choreografie v neoklasickém stylu *Apolón*, dále *Marnotratný syn* a další; od 1933 na pozvání Lincolna Kirsteina život a tvorba v USA – spoluzakladatel amerického baletu obecně; 1948 vznik vlastního dodnes existujícího souboru produkující primárně jeho choreografie New York City Ballet; vlastní styl, technika a choreografie pod záštitou George Balanchine Trust známy po celém světě; zemřel 30. dubna 1983 v New Yorku.

Viz „George Balanchine.“ *New York City Ballet* [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné také z: <https://www.nycballet.com/discover/our-history/george-balanchine/> a rovněž WALKER, Kathrine S. „George Balanchine.“ *Encyclopedia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2022 [cit. 2022-04-09]. Dostupné také z: <https://www.britannica.com/biography/George-Balanchine>.

²⁶⁰ HARAŽIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech* [bakalářská práce]. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění, 2005 a rovněž DI ORIO, Laura. „Ballet: Method to Method.“

léty 1840 a 1842. Elsslerovou lze považovat za jednu z nejvýznamnějších tanečnic období romantismu.²⁶¹

Nicméně aklimatizace baletu jako ustáleného a opeře či dramatu rovnocenného uměleckého žánru nastala až o sto let později. Zřejmě po vzoru hostujících evropských umělců včetně Ďagilevova souboru Ballets Russes začala ve velkých městech vznikat malá uskupení spojující choreografy, skladatele a malíře. Iniciativa přicházela hlavně z řad studentů uměleckých oborů a také od tanečníků emigrujících po Velké říjnové socialistické revoluci z tehdejšího Sovětského svazu. Jedním z prvních baletních celků, jenž vznikl a působil na americkém kontinentu, se stal Mikhail Mordkin Ballet založený roku 1927 včetně přílehlé baletní školy ruským tanečníkem Mikhailem Mordkinem (1881–1944). Důležitou Mordkinovou žačkou a interpretkou souboru byla Lucia Chaseová (1907–1986). Zásluhou jejího ambiciózního plánu doplněného o vliv Richarda Pleasanta (1906–1961) byl totiž roku 1939 z jádra Mikhail Mordkin Ballet seskupen větší soubor Ballet Theatre.²⁶² Ten je dnes znám jako American Ballet Theatre a řadí se mezi nejproslulejší světové baletní soubory. Hlavní snahou nově vzniklého tělesa byla propagace klasického tanečního umění s dlouhou evropskou tradicí v USA. Tyto tendence tedy nepodnítily ani nevedly ke vzniku specifického amerického stylu.²⁶³

Pravděpodobně jinak tomu bylo v případě jakési druhé významné větve formující baletní umění v USA. Zásluhou Lincolna Kirsteina (1907–1996) a George Balanchina byl utvořen styl techniky klasického tance, který lze nazývat americkým, případně též balanchinovským. Podstatnou úlohu ve zrodu zastal Kirstein, jenž bývá dokonce považován za jednu z nejdůležitějších osobností ovlivňující vývoj americké kultury 20. století. Jeho první setkání s tanečním

²⁶¹ COSTONIS, Maureen Needham. „The Personification of Desire: Fanny Elssler and American Audiences.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, Ltd., 1990, roč. 13, č. 1, s. 47–67 [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1567728>.

²⁶² Jako zajímavost lze uvést, že mezi první choreografy souboru Ballet Theatre patřil český umělec Ivo Váňa Psota. Roku 1941 v USA vytvořil choreografii Slavonika ke stému výročí narození skladatele Antonína Dvořáka, na jehož hudební dílo byl balet tančen.

Viz CHUJOY, Anatole. *The Dance Encyclopedia*. New York: Simon & Schuster, 1967, s. 432.

²⁶³ „Mikhail Mordkin.“ *The New York Public Library* [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: https://archives.nypl.org/dan/19758#acquisition_processing a rovněž DENBY, Edwin. „The American Ballet.“ *The Kenyon Review* [online]. Kenyon College, 1948, roč. 10, č. 4, s. 638–651 [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/4332990>; „Richard Pleasant.“ *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2022 [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100331500>.

uměním proběhlo již v útlém věku, když v rodném Bostonu zhlédl vystoupení baleríny Anny Pavlovové. Fascinace baletem byla prohlubována během studií na Harvardské univerzitě. Roku 1929 a 1933 navštívil představení Ballets Russes v Paříži, kde mimo jiné poprvé spatřil Balanchinovy choreografie. Balanchine byl tehdy už evropsky uznávaným tvůrcem neoklasických děl. Posléze se v Londýně setkali aktéři poprvé osobně a Kirstein Balanchinovi představil své vize a navrhl cestu do New Yorku. Tam měli společně založit nový baletní soubor. Balanchine souhlasil, avšak upozornil, že prvně je potřeba založit školu, jejíž absolventi by následně v baletním tělese působili. Tak se i stalo a roku 1934 byla otevřena dodnes existující a prestižní School of American Ballet vycházející z a ctící Balanchinův styl. Soubor, jenž byl a je zaměřen na Balanchinovy choreografie, vznikl po několika menších projektech a uskupeních roku 1948. New York City Ballet lze pak vedle výše zmíněného American Ballet Theatre považovat za nejvýznamnější americké baletní těleso.²⁶⁴

Po celou dobu historie, a i dnes New York City Ballet a School of American Ballet udržují významnou sounáležitost, na což upozornila ve své bakalářské práci Lenka Harazimová: *„Choreografie vytvořené Balanchinem jsou vystavěny na unikátní, dokonalé technice klasického tance. Vyžadují nepředvídanou rychlost, preciznost, koordinaci a muzikálnost. Přesně tyto principy dodržuje SAB, aby dokázala vychovat vynikající tanečníky přesně s takovou technikou a stylem práce, jaký vyžaduje Balanchinův repertoár. Obě instituce – škola i soubor sdílejí stejné umělecké vedení. [...]. Tradičně se studenti školy setkávají se členy souboru v hodinách klasického tance. Jsou to především špičkoví pedagogové, mnozí ještě žáci samotného Balanchina, kteří studentům předávají své neocenitelné zkušenosti. [...]. Balanchine dokázal zformovat dokonale klenutý a vyvážený most mezi klasickým a moderním baletem. SAB a NYCB se nadále snaží uchovávat tuto tradici Balanchinových ideálů.“*²⁶⁵

V pozici uměleckého šéfa byly v průběhu existence obou institucí vystřídány pouze tři osobnosti. Po úmrtí spoluzakladatele George Balanchina ve vedení stanul Peter Martins (1946). Roku 2019 jej vystřídal bývalý žák školy a sólista souboru

²⁶⁴ „Lincoln Kirstein.“ a rovněž „History – 1934.“ *School of American Ballet* [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://sab.org/history/>; HARAŽIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech* [bakalářská práce], s. 6–9.

²⁶⁵ HARAŽIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech* [bakalářská práce], s. 9.

Jonathan Stafford (1980).²⁶⁶ K nejvýznamnějším pedagogickým osobnostem a expertům na Balanchinovu techniku lze zařadit Suki Schorerovou (1939), jež byla členkou New York City Ballet a následně dlouhá léta působila ve School of American Ballet. Do historie se zapsala též jako teoretička a autorka stěžejní publikace zabývající se balanchinovským stylem *Suki Schorer on Balanchine Technique*.²⁶⁷ Společně s balerínou Merrill Ashleyovou (1950) se pak podílela na vzniku *The Balanchine Essays* sloužících jako studijní materiál a odkaz na Americkou školu. Konkrétně se jedná o více než devíti hodinové video zahrnující jakési vizuální vzdělávací diskuze nad Balanchinovými ideály techniky klasického tance a také obecnějšími požadavky na tanečnický.²⁶⁸

7.2 Hlavní znaky a principy

Balanchinovy vlastní experimentální, možná až avantgardní tendence v oblasti klasického tance lze zaznamenat již během jeho studia Carské školy v Petrohradě. Choreograficky byly pak plně rozvinuty během působení v Ďagilevově souboru Ballets Russes. Specifický pohybový slovník děl vyžadoval též speciální přístup k tréninku a technice klasického tance. Ten byl detailněji rozveden až po přesunu umělce do New Yorku a založení baletní školy. Postupně tak začala vznikat Balanchinova technika, jež disponuje řadou rysů netypických pro jiné systémy techniky klasického tance. Nelze však opomenout autorův původ spojený s ruským prostředím a tamním striktním stylem techniky klasického tance. I Balanchinův způsob pojetí techniky tak zřejmě své jádro nalézá v Ruské škole.²⁶⁹

Zřejmě nejdůležitějším znakem Americké školy je odlišná práce a celkově vnímání a rozložení proporcí a váhy tanečnickova těla. S tímto aspektem pak souvisí na první pohled nejjasnější rys systému, a to extrémní rychlost provádění veškerých pohybů. Balanchine tělo rozdělil dvěma vertikálními přímkami, čímž vznikla přední a zadní polovina a pravá a levá strana. Pravděpodobně se v pohledu na tělo inspiroval publikací svého kolegy Lincolna Kirsteina, který společně

²⁶⁶ „History – 2019.“ *School of American Ballet* [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://sab.org/history/>.

²⁶⁷ SCHORER, Suki. *Suki Schorer on Balanchine Technique*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

²⁶⁸ „The Balanchine Essays.“ *Foundation Projects* [online]. The George Balanchine Foundation [cit. 2022-04-14]. Dostupné také z: <http://www.balanchine.org/03/balanchineessays.html>.

²⁶⁹ HRAZIMOVA, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech* [bakalářská práce], s. 6–12.

s tanečnicí Muriel Stuartovou (1900–1991) nahlížel na klasický tanec z anatomického hlediska.²⁷⁰ Většina pohybů je v Balanchinově technice směřována k jakési středové centrální ose. Jako typický příklad lze uvést *battement tendu* vpřed. V otevřené poloze se kročná dolní končetina nenachází naproti stojné paty, ale je více zakřížena a směřuje až před centrální osu – ke středu těla. Ovlivňujícím faktorem je též rozložení váhy na chodidle, případně chodidlech. V Balanchinově technice totiž není váha obligátně rozdělena mezi tři body na chodidle, ale akcentována je pouze přední část chodidla a pata je lehce odlehčena. Tím je váha celého těla včetně centra přenesena blíže ke špičce chodidla. V pozicích využívající vytočení dolních končetin *en dehors* to pak znamená určité vybočení centrální osy směrem do stran. V případě provádění *battement tendu* vpřed nebo vzad je tedy stehno kročné dolní končetiny zakřížováno tak, aby se celá končetina nacházela naproti centrální přímkě ovlivněné rozložením váhy na stojném chodidle (viz obrázek č. 17 a 18).²⁷¹



Obrázek č. 17 – otevřená pozice při *battement tendu en avant en face*



Obrázek č. 18 – otevřená pozice při *battement tendu en avant croisé*

²⁷⁰ KIRSTEIN, Lincoln a STUART, Muriel. *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*.

²⁷¹ HARAŽIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech* [bakalářská práce], s. 15–16.

Specifické rozložení váhy na chodidlech ovlivňuje nejen onu centrální přímkou, ale též celkový charakter prováděných pohybů a póz. Tanečník stojící pouze na přední části chodidel je hovorově řečeno „stále připraven k akci“ a tato výchozí pozice mu dovoluje rychlý, aktivní pohyb do všech směrů a stran. Obecně není kladen důraz na vytváření krásných statických póz, ale na plastický, přesný a energický průběh pohybu.²⁷²

Balanchine pak možnosti vyvěrající z tohoto postavení dovedl do extrému, konkrétně extrémní rychlosti. Pohybové sekvence prováděné tanečnicí a často obsahující velmi náročné prvky a různorodá prostorová řešení jsou realizována ve vysoké rychlosti. Pokud jsou však tanečníci trénováni a obeznámeni s principy Balanchinovy techniky, pohyby i v oné rychlosti zároveň dosahují nebývalé přesnosti a technické dokonalosti.²⁷³

V kontextu s rychlostí a přesností je potřeba uvést důraz na hudební element v tanci. V balanchinovském stylu je muzikálnosti a exaktnímu provedení pohybů v souladu s hudební složkou přikládán velký význam. Hlavní oblastí, ve které je tento rys patrný, lze považovat Balanchinovu choreografickou tvorbu. Sólista New York City Ballet Jacques d'Amboise (1934–2021) dokonce řekl, že Balanchine byl hudebník, který choreografoval.²⁷⁴ V tomto ohledu lze připomenout Balanchinovo profesionální hudební vzdělání, jež mu umožnilo nebývalý přehled a detailní porozumění hudbě k jeho choreografiím. Nicméně i v rámci tréninků techniky klasického tance lze hudební strukturu a rytmické rozložení prováděných prvků označit za podstatné. Zvláště pak načasování a dynamiku pohybu, na což upozornila tanečnice a pedagožka Suki Schorerová: „*Například Balanchinovo fondu nemá stejné načasování při cestě dolů jako při cestě nahoru. Pohyb dolů je prováděn pomaleji a nahoru o něco rychleji. Frappé také není rovnoměrné – akcent je ven a ven, zatímco ballonné je dovnitř a dovnitř.*“²⁷⁵

Jako další stěžejní znak Balanchinovy techniky lze uvést zdůrazňování dlouhých, protažených linií, a to jak obecně v pohybovém slovníku, tak konkrétně

²⁷² Tamtéž a rovněž SCHORER, Suki. *Suki Schorer on Balanchine Technique*.

²⁷³ „Dancing Balanchine.“ *Dance Spirit* [online]. Dance Media, 2013 [cit. 2022-04-15]. Dostupné také z: <https://dancespirit.com/dancing-balanchine/>.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Volný překlad z anglického originálu: „*For example, Balanchine's fondu doesn't have the same timing on the way down as on the way up. It goes down slower and comes up a little faster. Frappé isn't even—its accent is out and out, while ballonné is in and in.*“ Viz tamtéž.

v řadě pozic a prvků. Dobře rozpoznatelný je tento rys v lokomoci končetin. Dolní končetiny často výrazně směřují ke středové ose, a to jak v otevřených pózách, tak IV. a V. pozici. Současně jsou protahovány do dálky, což lze zaznamenat kupříkladu ve specifické podobě pózy *arabesque*.²⁷⁶ Horní končetiny jsou pak naopak více otevírány do dlouhých linií.²⁷⁷

Za výrazný rys lze rovněž považovat narušování základní vertikální linie těla. Zvláště v oblasti pánve často dochází k nečekaným posunům a vybočení, čímž vzniká jiný, velmi plastický, ale pro klasický tanec překvapivý až netradiční pohyb. Obecně lze říci, že Balanchine často narušoval jakési ustálené pohybové vzorce a zákonitosti pro klasický tanec. Byl tak vytvořen zcela specifický styl, jež je dnes znám po celém světě.

7.3 Signifikantní prvky

Mezi signifikantní prvky lze zařadit dva zcela základní pohyby klasického tance. Jedná se o *plié* a *relevé*. Znalci techniky Balanchina často upozorňují na hluboké *plié* tvořící techniku specifikou. Autor dokonce při provádění *plié* připouštěl lehké nadlehčení pat, a tedy neustálé citění váhy tanečnicka na přední části chodidel. *Plié* tak současně mohlo být prováděno níž – hlouběji, jelikož tolik nezáleželo na anatomických dispozicích tanečnicka. V případě *relevé* pak Balanchine upřednostňoval hladký vzestup na pološpičky a především na špičky pomocí rolování. Tanečník tak totiž docílil plastického a plynulého pohybu.²⁷⁸

Jiným signifikantním prvkem je póza *arabesque*. Její provedení v technice Balanchina koresponduje s obecnými požadavky a principy stylu – vytváří dlouhou protaženou linii. Aby tento efekt byl opravdu znatelný, Balanchine upustil od potřeby udržet oba pánevní hřebeny v rovině. Strana kročné dolní končetiny je tak odvedena mírně vzad a kyčelní kloub uvolněn. Stále však platí nutnost správného zakřivení kročné končetiny za tělo (viz obrázek č. 19).

²⁷⁶ Viz podkapitola 7.3 Signifikantní prvky.

²⁷⁷ BEDINGHAUS, Treva. „Balanchine Technique.“ *ThoughCo*. [online]. International Summer Ballet Workshop Estonia, 2018 [cit. 2022-04-15]. Dostupné také z: <https://balletsummerestonia.com/eng/in-addition/news/95/balanchine-technique>.

²⁷⁸ HRAZIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech* [bakalářská práce], s. 16–18.



Obrázek č. 19 – póza *arabesque* dle Balanchina

Jako poslední specifikum Balanchinovy techniky lze zmínit netradiční úchop a držení dlaně a prstů horních končetin. Na rozdíl od Ruské školy dlaně v Americké škole nepůsobí tolik celistvě. Každý prst včetně palce by měl být viditelný, a hlavně by dlaně měla působit funkčně, nikoliv laxně. Prsty jsou zaobleny tak, že dlaně vytváří dojem uchopení míčku. Tento rys byl často odborníky kritizován, nicméně dnes je považován za nedílnou součást stále oceňované Balanchinovy techniky.²⁷⁹

²⁷⁹ Tamtéž, s. 18–19.

Závěr

Předkládaná diplomová práce potvrdila různorodost systémů techniky klasického tance a též se snažila poukázat na hlavní specifika a odlišnosti vybraných škol. Poskytla tak určitý vhled do jednotlivých systémů, jež lze včetně cenných odkazů využít jako startovací materiál pro další hlubší výzkum v rámci toho, kterého systému. Cílem práce tedy nebylo vytvořit vyčerpávající stať na téma jedné školy, ale jakýsi v českém akademickém prostředí chybějící přehled, a tak je k práci také potřeba přistupovat. Sloužit pak může též jako doplňující materiál ke studiu metodiky klasického tance.

Snaha obsáhnout stěžejní informace a rysy šesti vybraných systémů techniky klasického tance zapříčinily jak skutečnost, že je práce obsahově poměrně rozsáhlá, tak fakt, že v průběhu zpracovávání vyvstalo několik otázek, na něž až v další fázi procesu tvorby a bádání byly nalezeny odpovědi. Z důvodu časové náročnosti přípravné fáze nastudování byly jednotlivé kapitoly, tedy i školy, zkoumány a zpracovávány postupně a určité souvislosti tak odhalovány až zpětně. K získání jiných odpovědí pak bylo možno dospět až po analýze všech šesti systémů a vzájemného porovnání.

Primární otázkou, kterou si lze v souvislosti s tématem diplomové práce pokládat, je míra odlišností jednotlivých systémů techniky klasického tance. Předkládaný text minimálně podhalil kategorie disponující největšími rozličnostmi, a naopak rysy opakujícími se napříč všemi školami. Ty pak lze označit jako jakési obecné parametry techniky klasického tance vázající se k specifické estetice. Zpravidla se prvotně vyskytly či byly objeveny v rámci Francouzské školy a následně odtud přebírány. Pro správnou posloupnost je ideální na systémy nahlížet chronologicky podle data vzniku – tak jak jsou uvedeny i v práci. Mezi opakující se charakteristiky patří například určitá vznešenost, čistota až preciznost v projevu, často také důraz na muzikalitu a v neposlední řadě pět ustálených pozic dolních končetin, jež jsou v určitých systémech upravovány pouze v malých nuancích. Opakem jsou například pozice horních končetin využívající jiného označení i jiných poloh téměř v každém systému. Lze tedy zaznamenat řadu stejných znaků, stejně jako mnoho odlišností, které tvoří každou školu specifickou.

Odlišně je rovněž přistupováno k nynější podobě systémů, k čemuž se váže další otázka, a to, zdali systémy podléhají dobovému vývoji nebo nikoliv. Z textu je patrné, že vyjma Dánskou školu, a tedy určitým způsobem zakonzervovaný styl

Augusta Bournonvilla, jsou školy nadále rozvíjeny. Na jistém rozmezí stojí Italská a Americká škola. Systémy Enrica Cecchettiho a George Balanchina sice částečně akceptují soudobé výdobytky, ale zároveň udržují jisté rysy v nezměněné podobě od svého vzniku – především pomocí existujících pověřených institucí (The Cecchetti Society Trust, The George Balanchine Trust). Zástupcem zcela rozvíjených a neustále vylepšovaných systémů je pak Anglická škola a Royal Academy of Dance nepřetržitě aktualizující své výukové sylaby.

Poslední podstatnou otázkou, na kterou se obsah práce snaží nalézt odpověď nebo aspoň nabídnout argumenty a podklady pro vytvoření vlastního názoru, se stala podoba aktuálního stavu techniky klasického tance a praktické užívání jednotlivých systémů. Taneční prostředí 21. století tíhne v oblasti techniky klasického tance k jakémusi eklekticismu, tudíž jsou rozdíly mezi školami často mazány. Lze se domnívat, že takový přístup může nabídnout to nejlepší ze všech systémů a zároveň do techniky aplikovat soudobé tendence, jelikož se nebude tolik upínat ke svému historickému jádru. S velkou pravděpodobností se jedná o způsob pohledu na styl a výuku techniky klasického tance, jež začne v následujících letech převládat. V určitých sférách a institucích jej lze spatřovat už nyní. Nicméně jinde stále převažuje jeden dominantní systém. V případě, že se jedná o původní organizaci zaměřující se výhradně tímto směrem (School of American Ballet, Baletní akademie Vaganovové apod.), lze to akceptovat, a naopak i do budoucna považovat za přínosné. Instituce, jež však nejsou primárním zdrojem toho, kterého stylu, by měly ideálně vycházet z onoho eklekticismu a snažit se tak vychovávat komplexního tanečníka schopného bravurně zatančit Bournonvillův balet, stejně jako Petipovo *pas de deux* a Balanchinovu variaci.

Aby bylo možné eklekticismus aplikovat a komplexního tanečníka vychovat, měli by minimálně budoucí pedagogové znát zásady a hlavní specifika vybraných systémů techniky klasického tance. K tomu jim může dopomoci, nebo je alespoň lehce nasměřovat, tato diplomová práce.

Soupis pramenů a literatury

Literatura (včetně periodik a elektronických zdrojů)

BEAUMONT, Cyril W. (red. Stanislas Idzikowski, Enrico Cecchetti). *A manual of the theory and practice of classical theatrical dancing*. Londýn: Beaumont, 1932.

BEAUMONT, Cyril W. *Enrico Cecchetti: a memoir*. Londýn: Beaumont, 1929.

BLASIS, Carlo (překlad Barton, R.). *The Code of Terpsichore*. Londýn: Edward Bull, Holles Street, 1830.

BLASIS, Carlo. *Základní pojednání o theorii a praxi tanečního umění*. Praha: Athos, 1947.

BOURGAT, Marcelle. *Technique de la danse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1946.

BRUHN, Erik a MOORE, Lilian. *Bournonville & Ballet Technique*. New York: Dance Horizons, 1961.

CRASKE, Margaret a BEAUMONT, Cyril W. *The theory and practice of allegro in classical ballet (Cecchetti Method)*. Londýn: Beaumont, 1946.

DE MILLE, Agnes. *The Book of the Dance*. New York: Golden Press, 1963.

FLINDT, Vivi a JÜRGENSEN, Knud Arne. *Bournonville Ballet Technique: Fifty Enchaînements*. Londýn: Dance Books, 1992.

GRANT, Gail. *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.

GUEST, Ivor. *Le Ballet de l'Opera de Paris*. Paříž: Flammarion, 2001.

HARAZIMOVÁ, Lenka. *Americký styl klasického tance v souvislostech* [bakalářská práce]. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění, 2005.

CHUJOY, Anatole. *The Dance Encyclopedia*. New York: Simon & Schuster, 1967.

JANEČEK, Václav a kolektiv. *Ozvěny tance*. Praha: Ediční centrum AMU, 1998.

JANEČEK, Václav. *Metodika klasického tance v umělecké škole*. Praha: O.K.O, 1993.

JANEČEK, Václav. *Úvod do taneční pedagogiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013.

KAVANAGH, Julie. *Nureyev*. New York: Pantheon Books, 2007.

KIRSTEIN, Lincoln a STUART, Muriel. *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1978.

KOSTROVICKAJA, Vera. *Škola klassičeskogo tanca*. Leningrad: Iskusstvo, 1968.

KRAGH-JACOBSEN, Svend. *The Royal Danish Ballet: An Old Tradition and a Living Present*. Kodaň: Det danske selskab, 1955.

LEE, Carol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York a Londýn: Routledge, 2002.

LIFAR, Serge. *Traité de danse académique*. [Paris]: Bordas, 1949.

LIOLIASOVÁ, Lucie. „Taneční konzervatoř jako fenomén vzdělávání“. [diplomová práce]. Masarykova univerzita, 2021.

MESSERER, Asaf. *Classes in Classical Ballet*. Limelight, 2007.

MÜNCH, Petr. *Zásady a úvahy o klasickém tanci podle Grammaire de la danse classique – les éléments, les pas terre* [diplomová práce]. Praha: Akademie múzických umění, 2002.

NOVERRE, Jean-Georges (překlad Rey, Jan). *Listy o tanci a baletech*. Praha: Družstvo Dílo přátel umění a knihy, 1945.

RALOV, Kirsten, CAVERLY, Sandra a GUEST, Ann Hutchunson. *The Bournoville School: Daily Classes, Music, Benesh Notation, Labanotation*. New York: Marcel Dekker, 1979.

SCHORER, Suki. *Suki Schorer on Balanchine Technique*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.

ŠTÚROVÁ, Astrid. *Didaktika klasického tance pro 6. ročník hudební a taneční školy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství a Akademie múzických umění, 1987.

TARASOV, Nikolaj. *Klasický tanec: škola mužské interpretace*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1980.

VAGANOVOVÁ, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance*. Praha: Státní nakladatelství učebnic, 1951.

WARREN, Gretchen Ward. *Classical Ballet Technique*. University Press of Florida, 1989.

„Agrippina Y. Vaganova.“ *Vaganova Ballet Academy* [online]. [cit. 2022-03-13]. Dostupné také z: <https://vaganovaacademy.ru/academy-eng/vaganova-eng.html>.

„Ballet Evolved – Carlo Blasis 1797-1878.“ *Royal Opera House* [online videozáznam]. YouTube, 2014 [cit. 2021-09-09]. Dostupné také z: <https://www.youtube.com/watch?v=dZXFpj7j14>.

„Ballet evolved – Enrico Cecchetti.“ *Royal Opera House* [online videozáznam]. YouTube, 2014 [cit. 2022-02-11]. Dostupné také z: <https://youtu.be/mG1WuZViibU>.

„Ballet Evolved – Marie Taglioni 1804-1884.“ *Royal Opera House* [online videozáznam]. YouTube, 2013 [cit. 2021-09-13]. Dostupné také z: <https://www.youtube.com/watch?v=0DGp0qUcuuM>.

„Ballet Methods.“ *Ottawa Ballet School* [online]. [cit. 2021-10-23]. Dostupné také z: <http://www.ottawaballetschool.com/Ballet-Methods.html>

„Ballet School – History.“ *Opéra national de Paris* [online]. [cit. 2021-11-28]. Dostupné také z: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/history>.

„Ballet With The Cecchetti Method.“ [online]. Cecchetti Council of America, 2020 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.cecchetti.org/>.

„Ballet’s Secret Code – a documentary (six key principles of Classical Ballet).“ *Julie Cronshaw* [online videozáznam]. YouTube [cit. 2022-02-09]. Dostupné také z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGT4g7FHSvA>.

„Bolshoi Ballet Academy.“ [online]. [cit. 2022-03-17]. Dostupné také z: <https://www.bolshoiballetacademy.com/>.

„Bronislava Nijinska.“ *Wikipedia* [databáze online]. Wikimedia Foundation, Inc. [cit. 2021-11-26]. Dostupné také z: https://en.wikipedia.org/wiki/Bronislava_Nijinska.

„Carlo Blasis.“ *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-09-09]. Dostupné také z: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095511423>.

„Cecchetti Ballet Australia.“ [online]. Cecchetti Ballet Australia, Inc., 2021 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.cecchettiballet.org/page.php?page=history>.

„Cecchetti Ballet Method: What Is the Cecchetti Ballet Method?“ [online]. MasterClass, 2022 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.masterclass.com/articles/cecchetti-ballet#5-key-characteristics-of-the-cecchetti-method>.

„Cecchetti Method.“ [online]. Cecchetti Canada, 2019 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://cecchetticanada.com/?cecchetti-method>.

„Dance Genres – Cecchetti Classical Ballet.“ *Imperial Society of Teachers of Dancing* [online]. [cit. 2022-02-10]. Dostupné také z: <https://www.istd.org/dance/dance-genres/cecchetti-classical-ballet/>.

„Dancing Balanchine.“ *Dance Spirit* [online]. Dance Media, 2013 [cit. 2022-04-15]. Dostupné také z: <https://dancespirit.com/dancing-balanchine/>.

„Enrico Cecchetti.“ *The Marius Petipa Society* [online]. [cit. 2022-02-08]. Dostupné také z: <https://petipasociety.com/enrico-cecchetti/>.

„Exam – specifications and syllabus updates.“ *Royal Academy of Dance* [online]. [cit. 2022-04-01]. Dostupné také z: <https://www.royalacademyofdance.org/exams/specifications-and-syllabus-updates/>.

„George Balanchine.“ *New York City Ballet* [online]. [cit. 2022-04-09]. Dostupné také z: <https://www.nycballet.com/discover/our-history/george-balanchine/>.

„History – 1934.“ *School of American Ballet* [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://sab.org/history/>.

„History – 2019.“ *School of American Ballet* [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://sab.org/history/>.

„History of Vaganova Ballet Academy.“ *Vaganova Ballet Academy* [online]. [cit. 2022-02-08]. Dostupné také z: <https://vaganovaacademy.ru/academy-eng/history-eng.html>.

„History.“ *Royal Academy of Dance* [online]. [cit. 2022-03-31]. Dostupné také z: <https://www.royalacademyofdance.org/about-us/history/>.

„Christian Johansson.“ *Marius Petipa Society* [online]. World Press, 2021 [cit. 2021-09-14]. Dostupné také z: <https://petipasociety.com/christian-johansson/>.

„Lincoln Kirstein.“ *New York City Ballet* [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://www.nycballet.com/discover/our-history/lincoln-kirstein-1907-1996/>.

„Mikhail Mordkin.“ *The New York Public Library* [online]. [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: https://archives.nypl.org/dan/19758#acquisition_processing.

„Nureyev Director of the Paris Opera Ballet.“ *The Rudolf Nureyev Foundation* [online]. [cit. 2021-11-27]. Dostupné také z: <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-biography/rudolf-nureyev-dance-director-paris-opera-index/rudolf-nureyev-ballet-paris/>.

„Pierre Beauchamps.“ *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-09-01]. Dostupné také z: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095454196>.

„Raoul-Auger Feuillet.“ *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2021 [cit. 2021-09-02]. Dostupné také z:

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095816432>.

„Richard Pleasant.“ *Oxford Reference* [online]. Oxford University Press, 2022 [cit. 2022-04-10].

Dostupné také z: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100331500>.

„Seznam.cz – slovník“ [databáze online]. Seznam.cz, Lingea, 2021 [cit. 2021-10-24]. Dostupné také z: <https://slovník.seznam.cz/preklad/francouzsky>.

„Terms & Positions.“ *Gaynor Minden* [online]. [cit. 2022-04-01]. Dostupné také z: <https://dancer.com/ballet-info/in-the-studio/terms-positions/>.

„The Balanchine Essays.“ *Foundation Projects* [online]. The George Balanchine Foundation [cit. 2022-04-14]. Dostupné také z: <http://www.balanchine.org/03/balanchineessays.html>.

„The Royal Danish Ballet School.“ [online]. Det KGL Teater [cit. 2022-03-17]. Dostupné také z: <https://kglteater.dk/en/about-us/the-royal-danish-ballet-school/about-the-ballet-school?section=27979>.

„The Ukrainian Period (1905-1923).“ *Fondation Serge Lifar* [online]. [cit. 2021-11-26]. Dostupné také z: <https://www.sergelifar.org/en/biography/the-ukrainian-period/>.

ASCHEGREEN, Erik a GOFREY, Henry. „Bournonville: Yesterday, Today, and Tomorrow.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 1979, roč. 3, č. 2, s. 102–151 [cit. 2022-01-12]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1567525>.

ASCHEGREEN, Erik. „Bournonville Style and Tradition.“ *Dance Research: The Journal of Society for Dance Research* [online]. Edinburgh University Press, 1986, roč. 4, č. 1, s. 45–62 [cit. 2022-01-06]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1290673>.

BEDINGHAUS, Treva. „What Is the Cecchetti Ballet Method?“ [online]. Liveabout.com, 2019 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.liveabout.com/cecchetti-method-of-ballet-1006647>.

BEDINGHAUS, Treva. „Balanchine Technique.“ *ThoughCo.* [online]. International Summer Ballet Workshop Estonia, 2018 [cit. 2022-04-15]. Dostupné také z: <https://balletsummerestonia.com/eng/in-addition/news/95/balanchine-technique>.

COSTONIS, Maureen Needham. „The Personification of Desire: Fanny Elssler and American Audiences.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, Ltd., 1990, roč.

13, č. 1, s. 47–67 [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1567728>.

CRONSHAW, Julie. „Cecchetti Days of the Week.“ [online]. The Cecchetti Connection [cit. 2022-02-20]. Dostupné také z: <http://www.thececchetticonnection.com/cecchetti-days-of-the-week/>.

DENBY, Edwin. „The American Ballet.“ *The Kenyon Review* [online]. Kenyon College, 1948, roč. 10, č. 4, s. 638–651 [cit. 2022-04-10]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/4332990>.

DI ORIO, Laura. „Ballet: Method to Method.“ *Dance Informa* [online]. [cit. 2022-04-01]. Dostupné také z: <https://www.danceinforma.com/2013/01/07/kick-the-winter-blues/>.

FALCONE, Francesca, KANTER, Katharine a WARD-PERKINS, Hugh. „Italian Style and the Period.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 317–340 [cit. 2022-02-02]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598075>.

FUHRER, Margaret. „The Best Balanchine Quotes in Honor of Mr. B’s Birthday.“ *Dance Spirit* [online]. Dance Media, 2018 [cit. 2022-04-09]. Dostupné také z: <https://dancespirit.com/balanchine-quotes-birthday/>.

GENNÉ, Beth. „Openly English: Phyllis Bedells and the Birth of British Ballet.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, Ltd., 1995, roč. 18, č. 3, s. 437–451 [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1567841>.

GUEST, Ann Hutchison. „The Bournonville Style.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 1981, roč. 4, č. 2, s. 113–150 [cit. 2022-01-11]. Dostupné také z: <http://www.jstor.com/stable/1567391>.

HAMMOND, Phillip E., HAMMOND, Sandra N. „The Internal Logic of Dance: A Weberian Perspective on the History of Ballet.“ *Journal of Social History* [online]. Oxford University Press, 1979, roč. 12, č. 4, s. 591–608 [cit. 2021-08-18]. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/3787367>.

HAMMOND, Sandra N. „Steps through Time: Selected Dance Vocabulary of the Eighteenth and Nineteenth Centuries.“ *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* [online]. Edinburgh University Press, 1992, roč. 10, č. 2, s. 93–108 [cit. 2021-10-23]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1290656>.

HAMMOND, Sandra N. „The French Style and the Period.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 303 [cit. 2021-10-17]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598074>.

HAMMOND, Sandra N., HAMMOND, Phillip E. „Technique and Autonomy in the Development of Art: A Case Study in Ballet.“ *Dance Research Journal* [online]. Dance Studies Association, 1989, roč. 21, č. 2, s. 15–24 [cit. 2021-08-19]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1478627>.

HASKELL, Arnold L. „The Birth of the English Ballet.“ *Journal of the Royal Society of Arts* [online]. Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce, 1939, roč. 87, č. 4517, s. 784–806 [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/41359367>.

JÜRGENSEN, Knud Arne. „August Bournonville: Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861).“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 485–488. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598087>.

KOEGLER, Horst. „Western Dance.“ *Encyclopedia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2020 [cit. 2021-09-07]. Dostupné také z: <https://www.britannica.com/art/Western-dance/During-the-17th-18th-and-19th-centuries>.

Kolektiv autorů. „Bournonville in the Twenty-First Century.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 2006, roč. 29, č. 3, s. 489–512 [cit. 2022-01-12]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/25598088>.

_NEEDHAM, Maureen. „Louis XIV and the Académie Royale Danse, 1661: A Commentary and Translation.“ *Dance Chronicle* [online]. Taylor & Francis, 1997, roč. 20, č. 2, s. 176 [cit. 2021-10-17]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/1568065>.

PIERCE, Ken. „Dance Notation Systems in Late 17th-Century France.“ *Early Music* [online]. Oxford University Press, 1998, roč. 26, č. 2, s. 287–299 [cit. 2021-09-02]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/3128626>.

QUINTON, Laura. „Ninette de Valois and the transformation of early-twentieth-century British ballet.“ *Precarious Professionals* [online]. University of London Press, Institute of Historical Research, 2021, s. 205–232 [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.jstor.org/stable/j.ctvz0hcf9.14>.

Royal Academy of Dance [online]. [cit. 2022-03-30]. Dostupné také z: <https://www.royalacademyofdance.org/>.

The Cecchetti Society Trust.“ [online]. Cecchetti Society Trust, 2021 [cit. 2022-02-12]. Dostupné také z: <https://www.cecchettisocietytrust.org/>.

WALKER, Kathrine S. „George Balanchine.“ *Encyclopedia Britannica* [online]. Encyclopædia Britannica, 2022 [cit. 2022-04-09]. Dostupné také z: <https://www.britannica.com/biography/George-Balanchine>.

Přílohy

Tabulka č. 1 – terminologie Francouzské školy

	termín Francouzské školy	termín užívaný v českém prostředí	překlad do českého jazyka
1. kategorie = odlišné názvosloví, ale významově oba správně	<i>dégagé</i>	<i>battement tendu</i>	uvolněný/napnutý úder
	<i>à la hauteur</i>	<i>en l'air</i>	do výšky/ve vzduchu
	<i>élevé, dégagé</i>	<i>relevé lent</i>	zvýšený/pomalý zdvih
	<i>temps lié</i>	<i>dégagé</i>	propojená fáze/uvolněný
	<i>passé</i>	<i>en cloche</i>	procházet/jako zvon
	<i>retiré</i>	<i>passé</i>	vytáhnout/procházet
	<i>ramassé</i>	<i>pas assemblé²⁸⁰</i>	shromáždit
2. kategorie = nekorektnost termínů užívaných v českém prostředí	<i>posé</i>	<i>pas glissade</i>	postavený/sklouznout
	<i>passé</i>	<i>failli</i>	procházet/upadající
	<i>raccourci</i>	<i>enveloppé</i>	zkrácení/zavinutý
3. kategorie = záměna termínů statických póz a pohybů	<i>au genou</i>	<i>passé</i>	u kolene/procházet
	<i>sur le cou-de-pied</i>	<i>coupé</i>	na krčku spodní části dolní končetiny/přeříznutý

²⁸⁰ V případě *pas assemblé* i *pas glissade* není myšlen skok, ale pouze krok – například v rámci techniky *sur les pointes*.

Tabulka č. 2 – Cecchettiho týdenní tréninkový plán

pondělí	temps d'adage	<i>Trois Relevé. Grand Rond de Jambe en Dehors et en Dedans. Grand Fouetté. Coupé et Fouetté, en Avant et en Arrière. Quatre Pirouettes en Dedans.</i>
	temps d'allegro	<i>Des Assemblés.</i>
úterý	temps d'adage	<i>Rond de Jambe Développé. Développé Cecchetti. Développé Fouetté Cecchetti. Pas de Chanconne Cecchetti. Renversés. Temps de Courante.</i>
	temps d'allegro	<i>Des Petits Battements.</i>
středa	temps d'adage	<i>Cinq Relevés. Pas de la Mascotte. Pas de Chanconne. Première et Seconde Arabesque. Deux Tours en Dehors de Pirouette sur le cou-de-pied, Jeté, Assemblé et Entrechat Quatre.</i>
	temps d'allegro	<i>Des Ronds de Jambe.</i>
čtvrtek	temps d'adage	<i>Grand Rond de Jambe en l'air en tournant avec les Jetés. Fouetté et Ballotté. Première, Seconde, Troisième et Quatrième Arabesque. Pas de l'Alliance. Liaison des Pirouettes.</i>
	temps d'allegro	<i>Des Jetés.</i>
pátek	temps d'adage	<i>Grand Rond de Jambe en tournant avec Relevé. Demi-Grand Rond de Jambe en l'air. Glissade, Jeté, Fouetté. Glissade Cecchetti. Glissade Arabesque et Pas de Bourrée Renversé. Glissade de Mami. Glissade sur les Pointes.</i>
	temps d'allegro	<i>Des Temps de Pointe, Temps de Batterie, et Temps en Tournant.</i>
sobota	temps d'adage	<i>Huit Relevés. Deux Grand Ronds de Jambe en l'air avec Arabesque. Grand Fouetté. Coupé et Fouetté, en Avant et en Arrière. Quatre Pirouettes en Dedans.</i>
	temps d'allegro	<i>Des Grands Fouettés Sautés.</i>

Tabulka č. 3 – přehled stěžejních rysů jednotlivých systémů techniky klasického tance

název a datace vzniku	hlavní znaky	signifikantní prvky
<p>Francouzská škola 17. století</p>	<ul style="list-style-type: none"> • elegance, preciznost • lehkost, jednoduchost • muzikalita • specifická terminologie 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>petit allegro</i> včetně koordinačního <i>port de bras, batteries</i> • hladký vzestup <i>relevé</i>
<p>Dánská škola – August Bournonville 19. století</p>	<ul style="list-style-type: none"> • vychází z Francouzské školy • lehkost, čistota, jednoduchost, půvab • muzikalita • rychlost • delší <i>enchaînements</i> • týdenní tréninkový plán vytvořen následovníky (Bournonvillova škola) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>rond de jambe</i> • <i>attitude</i> • <i>petit allegro</i> včetně <i>batteries</i> s pažemi <i>bras bas</i> (pocit nekonečného vzletu) • <i>contretemps</i>
<p>Italská škola – Enrico Cecchetti počátek 20. století</p>	<ul style="list-style-type: none"> • elasticita, síla • muzikalita • mistrovství, uměleckost • kontrolovaná koordinace horních a dolních končetin a hlavy (velká škála pohybů) • týdenní tréninkový plán (ustálené kombinace) 	<ul style="list-style-type: none"> • specifické propracované pozice paží • odlišná V. pozice dolních končetin • jiné přiložení dolní končetiny v poloze <i>sur le cou-de-pied</i>
<p>Ruská škola – Agrippina Vaganovová počátek 20. století</p>	<ul style="list-style-type: none"> • brilantnost, přesnost, síla • systematickosti, metodický rozvoj většiny prvků • pružnost horní části těla • rozvinutá práce horních končetin a hlavy 	<ul style="list-style-type: none"> • důraz na <i>port de bras</i> • ustálené vazby – například <i>temps lié</i> • rozsáhlé <i>adagio</i> i <i>allegro</i>, zvláště <i>grand</i>
<p>Anglická škola – Royal Academy of Dance 1920</p>	<ul style="list-style-type: none"> • náznak eklekticismu – vlivy předchozích systémů (primárně Cecchetti) • preciznost, čistota • důraz na základ – pomalý postup • propracovaný zkušební řád 	<ul style="list-style-type: none"> • v označení pozic horních končetin i některých póz vazba na Cecchettiho
<p>Americká škola – George Balanchine 40. léta 20. století</p>	<ul style="list-style-type: none"> • odlišné vnímání proporcí a váhy těla (středová osa, váha na přední části chodidel) • extrémní rychlost • muzikalita • dlouhé, protažené linie 	<ul style="list-style-type: none"> • hluboké <i>plié</i> (připouštění odlehčených pat) • hladký vzestup <i>relevé</i> • netradiční úchop a držení dlaně a prstů horních končetin