
Florentské kolokvium o vztahu tance a kostýmu



Helena Kazárová

Starobylá Florencie se stala ve dnech 4.–7. listopadu 2010 dějištěm velkého mezinárodního setkání na téma „Abito per il Ballo“¹, tedy oděvu pro tanec. Šlo o interdisciplinární kolokvium, kterého se účastnili taneční a baletní historici, taneční antropologové, tvůrci a restaurátoři kostýmů, stejně jako odborníci zabývající se obnovováním historického tanečního repertoáru, ale i praktikující choreografové. Akce se konala v samém historickém středu Florencie v konferenčních prostorách Auditorium al Duomo nedaleko slavného dómu Santa Maria del Fiore a spolupřátela ji celá řada zejména florentských institucí v čele s Nadací Romualdo del Bianco a Asociací přátel Galerie kostýmů

Toto kolokvium patřilo do řady kolokvií o kostýmu (Costume Colloquium), která začala v listopadu roku 2008 holdem Janet Arnoldové². Vědecká rada, složená ze sedmi odborníků a odbornic z různých italských a anglických institucí, vypsala s více jak ročním předstihem následující rámcová témata, která se stala poté i jednotlivými sekcemi kolokvia:

1. Dějiny tanečního kostýmu pro profesionální představení: divadlo, balet, film atd.
2. Evokace historického tance: harmonie kostýmu a tanečních pohybů.
3. Dokumentování tanečního kostýmu: oděv jako dokument a dokumentace oděvu.
4. Oděv a tanec jako výraz kultury, slavnosti a osobnosti: tradiční a lidový tanec a jeho kostým.
5. Vytváření tanečního kostýmu: návrháři, umělci, řemeslníci, stylisté, švadleny a krejčí používající tradiční, experimentální a/nebo soudobé materiály a techniky.
6. Taneční kostým a umělecký výraz: jejich vzájemný vztah.
7. Móda a národní tanec: vztah mezi novými styly tance a módním oděvem, v minulosti a přítomnosti.
8. Taneční kostým v muzeích a v archívech: sběr návrhů a existujících kostýmů, restaurování a výstavní techniky.

Jelikož jsem měla v té době za sebou detailní průzkum tanečních kostýmů v naší nejrozsáhlejší a nejstarší sbírce divadelních kostýmů, uložené v depozitáři barokního zámeckého divadla v Českém Krumlově, přihlásila jsem svůj příspěvek na téma „Tanec a čas: Taneční kostýmy ve fondu barokního zámeckého divadla v Českém Krumlově“. Vědecká rada (C. del Bianco, J. Marshall-Ward, R. Orsi Landini, C. Sisi, R. Varoli-Piazza, M. Westerman

Bulgarella, S. Woodcock) můj příspěvek přijala, byl nakonec zařazen do třetí sekce, a já měla velkou radost, že přítomné posluchačstvo z dvaadvaceti zemí bylo mou prezentací velmi zaujato. Jako dobrý základ pro mou prezentaci mi posloužila výstava „Tanec a čas“, kterou jsem připravila v roce 2005 ve spolupráci s Akademií múzických umění, Asociací historického tance a Nadací barokního divadla zámku Český Krumlov a také příprava hesel k některým z kostýmů pro katalog výstavy Národní galerie v Praze, která se uskutečnila před dvěma lety ve Valdštejnské jízdárně.³

Ve vymezených dvaceti minutách jsem se snažila účastníkům představit unikátní krumlovskou sbírku divadelních kostýmů, z nichž mnohé byly používány pro tanec od druhé třetiny 18. století. Nejstarší z kostýmů, datovaných do čtyřicátých let 18. století, jsou zhotoveny z luxusních materiálů, jako je atlas, samet a zlatohlav, bohatě krumplovány stříbrnou a posťříbřenou nití, pošity dracouny a flitry. Při představení fotografií sukní, které jsou v zatím nejstarším objeveném inventáři z roku 1763⁴ zmíněny přímo jako taneční („Dantzer Rökl von weis, roth und blauen Cadlass mir silbernen Pörtl und Fliesserlen gestükt.“), vyjádřili účastníci kolokvia

nadšení nad dobrým stavem těchto kostýmů, neboť podobných exemplářů je v celosvětovém kontextu jen velmi poskrovnu a nebývají tak zachovalé (a zdařile restaurované).

V Českém Krumlově je celý soubor takto bohatě zdobených kostýmů, vykazujících shodnou kvalitu, způsob špičkového zpracování a charakter, díky čemuž bývá označován jako soubor „opera seria“. Účastníkům konference jsem v souvislosti s tímto souborem sdělila i svou současnou hypotézu, že výše jmenované sukně spolu s tímto souborem navrhl Andrea Altomonte (1699–1780) pro operu Ch. W. Glucka *Semiramide riconosciuta*, která měla premiéru ve vídeňském dvorním divadle v roce 1748. Altomonte byl totiž zároveň ve službách Josefa Adama ze Schwarzenbergu a na Krumlově se podílel na mnoha stavbách. K této domněnce, kterou v některém z dalších článků blíže rozvedu, mě přivedlo zvláštní exotické zdobení těchto kostýmů a zejména jeden androgynní kostým z tohoto souboru (CK 05072), označovaný v literatuře někdy jako kostým pro kastráta.

Mezi další zajímavé kostýmy z česko-krumlovské sbírky, které jsem na konferenci představila, patří též kostýmy postav commedie dell'arte a další charakterní

kostýmy z poslední třetiny 18. století: kostýmy rybářů a rybářky, pastýřů, vojáků a dalších. Tyto jsou šity rovněž ručně, což vypovídá též o jejich stáří, ale na rozdíl od výše zmíněných kostýmů jsou zhotoveny většinou z voskovaného plátna či vlněného sukna. V rámci svého příspěvku jsem představila i snahu vyrábět funkční kopie těchto kostýmů. Zatím se podařilo díky grantu Města Český Krumlov zhotovit kostým hvězdáře-mága (Zdeňka Hošovská, 2007) a díky grantu Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov kostým pastýře (dílna Kateřiny Slavíkové, 2010). Účastníky konference pak velmi zaujalo, jak se tyto kostýmy krásně tvarově i barevně vyjímají na pozadí původních scénických dekorací historických divadel (Český Krumlov, Mnichovo Hradiště) v rámci představení dobového repertoáru (J. Starzer: *La guirlande enchantée*, Ch. W. Gluck: *La danza*, obě choreografie a režie Helena Kazárová). Na závěr jsem ještě účastníkům představila další zajímavé počiny: realizaci rokokových maškarních kostýmů podle fresek Josefa Ledera v Maškarním sále českokrumlovského zámku (dílna Kateřiny Slavíkové, 2009).

Účastníkům konference jsem představila též dochované baletní kostýmy a obuv z první poloviny 19. století: mezi

nejzajímavější patří kupříkladu jeden dětský kostým (dětských kostýmů je v depozitáři zámeckého divadla velmi mnoho) z bleděmodrého atlasu, tylu a plátna, lemovaný světle modrými a černými stuhami v pase a okolo výstřihu a s cípovitou vrchní sukni, ozdobenou rolničkami. Patří k němu též frygická čapka. Jde o kostým „Bláznovství“ či „Bláznění“ (CK 5256 A, B), což byla role velmi oblíbená v divadle první poloviny 19. století – francouzsky nazývaná „La Folie“. V podobném kostýmu tančila kupříkladu Emilie Bigottiniová v baletu *Benátský karneval* (1820) nebo Lisa Nobletová v opeře *Gustav III aneb Maškarní ples* (1830).

Z bohatého programu konference, který čítal třicet čtyři příspěvků, se pokusím představit ty nejzajímavější. Nutno říci, že všechny příspěvky přinášely v různých pohledech zajímavé informace, někdy však i tvrzení, se kterými bylo lze polemizovat. Pro diskuzi byl v rámci konference určitý čas vymezen, nicméně jen zřídka byl využíván – možná též z důvodu širokého interdisciplinárního zázemí jak přednášejících, tak i posluchačů.

V první sekci se americká profesorka Marilyn Revell Longová z minnesotské university zabývala vztahem módy a tanců, které byly populární v Hollywoodu třicátých

let 20. století (například u známých tanečnicků Freda Astaira a Ginger Rogersové). Všimla si souvztažnosti obou fenoménů a jejich dopadu na styl oblékání určitých společenských vrstev díky oblíbenosti filmů hollywoodské produkce. V té době se díky těmto tanečním filmům vytvořil určitá forma ženské siluety, která se musela ovšem vypořádat jak s černobílým snímáním, tak i s tím, že tanečnice je viděna při párovém tanci zejména zezadu či ze strany. Tehdy vznikly pro film *Top Hat* slavné Ertého bleděmodré šaty Rogersové s ozdobou ze pštrosích per, které musel vyvážit Astairův černý cylindr a šosy fraku. Také následující kostýmy u tanečnic zdůrazňovaly zejména partii ramen a dolní lem šatů. Díky dokonalejším technologiím bylo pak možné šaty, které se proslavily díky tančícím filmovým hvězdám, mechanicky množit a prodávat na trhu.

Podobným přístupem se vyznačoval i příspěvek profesorky Aury Fiorentiniové z Florencie, který se zabýval vlivem „haute couture“ tanečních i netanečních rób ve filmech 50. a 60. let 20. století, zejména na příkladech kostýmů Huberta de Givenchy pro Audrey Hepburnovou ve filmech *Sabrina* (1954) a *Snídaně u Tiffanyho* (1961). Profesorka Fiorentiniové si všimla, jak právě Givenchyho filmové šaty

pozměnily vkus v oblasti plesových šatů u celé generace.

Ve druhé sekci vyslovila Angličanka Jackie Marshall-Wardová krásnou myšlenku, že *tanec je krystalizací pohybu*. Pro svůj referát, který se zabýval otázkou, zda se vytváří tanec pro šaty či šaty pro tanec a zda jde o oblečení či kostým, se odrazila od citátu Antonia di Areny z poloviny 16. století – *když jdeš tančit, vždy si oblékni své nejelegantnější šaty*. Tento taneční mistr poučoval budoucího dvořana v době, kdy tanec byl nutnou společenskou dovedností a poskytoval příležitost udělat dojem jak na jeho podřízené, tak i na osoby vznešenějšího stavu, tj. v době, kdy vzhled a společenské postavení byly neoddělitelné. V této době nebylo nutné ale ještě nosit „kostým“, stačily ty nejhnosnější šaty. Tehdy, domnívá se Marshall-Wardová, se tanec podřizoval oblečení. Nicméně od nejranějších dob jsou záznamy o zábavách, které požadovaly, aby se účastníci stávali někým jiným. „Oblečení“ se tedy vytvoří pro specifický účel a stane se „kostýmem“. Nosí se jen pro předvádění tance při představení, a proto se může odlišit od běžné soudobé módy a dovolit účinkujícím větší míru „fyzická“. Společenské tance dnes tančí z valné většiny amatéři a mají na sobě oblečení. Naopak šaty

profesionálů v tomto oboru jsou naprosto specifické a nemohou sloužit žádnému jinému účelu, než předvedení konkrétního repertoáru. Referentka v průběhu svého referátu uváděla, jakým způsobem dvorská renesanční móda omezovala pohyb tanečníků. Ovšem právě tato tvrzení nakonec vyvrátil italský publicista a tanečník Marco Raffa z Janova, který se v následujícím referátu věnoval detailnímu průzkumu dochovaných renesančních oděvů v muzejních sbírkách v návaznosti na velkou práci, kterou na tomto poli učinila Janet Arnoldová. Tento průzkum odhalil, že kupříkladu tvrzení o nemožnosti zvedání paží u dam je nepodložené, jelikož rukávy bývaly k šatům přivazovány, a tudíž si nositelka sama mohla regulovat, jak pevně mají přiléhat k tělu apod.

Barbara Menard Pugliesová z Bostnu přednesla svůj příspěvek spojený s praktickou demonstrací přímo v plesových šatech, ušitých podle módy 60. let 19. století. Názorně pak předvedla různé druhy valčíkového kroku. Starší nadsakovaný první krok valčíku by v této róbě již vypadal směšně – změna způsobu tančení šla ruku v ruce se změnou módy. Samozřejmě, že se nabízí zajímavá otázka podle referátu Marshall-Wardové – co bylo první: změnil se nejdříve tanec nebo oděv?

Christina Batesová z Kanadského muzea civilizace v Gatineau představila na základě průzkumu účtů, portrétů, tanečních manuálů a původního oděvu tančící Kanadu 18. století. Její příspěvek patřil k těm nejvíce hodnotným z pohledu taneční historiografie. Dávala do souvislosti nalezené prameny a jejich výpovědní hodnotu z hlediska význačné úlohy hodin tance a společenského chování v době kolonizace Nového světa. Tanec, společenská etiketa a oděv se zde staly velmi důležitou součástí vytváření nové kulturní společnosti. Podotkla, jak i jí prospěly hodiny barokního tance v procesu pochopení civilizačních podnětů minulých staletí, a zajímavým způsobem pojmenovala pokusy obnovovat staré tance; nazvala tento proces *experimentální archeologií* a zdůraznila úlohu souborů historického tance, neboť svou činností přispívají právě k pochopení dějin lidské společnosti. V této souvislosti je podnětné uvést, že v rámci kolokvia se objevoval termín „historical dance re-enactement“ (dalo by se přeložit volně jako „opětovná evokace historického tance“) právě pro tyto snahy.

Z oblasti teatrologického výzkumu ve třetí sekci byl velmi podnětný příspěvek Johna Hoeniga a Teresy Pasquiové o objevených kostýmních návrzích

a dalších pramenech k představení, které bylo provedeno 2. 5. 1589 v divadle Medicejů v paláci Uffizi ve Florencii jako závěr měsíce plného oslav svatby Ferdinanda Medicejského s Christinou de Lorraine. Jde o kostýmy pro šest *intermedií* Giovanni de'Bardi dei Conti di Vernio, které inscenoval Emilio dei Cavalieri, mezi jednáními hry *La Pellegrina* od Girolama Bargagliho. Tato *intermedia* hrála významnou roli při vzniku hudebního divadla, zahrnovala též tanec a „záračnou“ vizuální spektakularitu. Jednota scénických a kostýmních návrhů zastínila cokoli, co bylo na tomto poli do té doby vytvořeno. Bernardo Buontalenti, dvorní architekt Medicejů, navrhl jak divadlo samotné, jeho scénografii i mašinérii, tak i 286 kostýmů, které šlo padesát krejčích. Představení se připravovalo osmnáct měsíců a hrálo se pouze jednou. Vzhledem k dochovanosti účetních knih a vlastním návrhům ve florentských státních archivech a v dalších institucích je dnes možné detailně popsat přípravy a vlastní proces tohoto grandiózního představení, které mělo vliv na další divadelní výtvarníky, jako byl Giulio Parigi nebo Inigo Jones.

Z příspěvků ve čtvrté sekci bych ráda uvedla „Tanec a terapeutické uzle“ Donately Lippiové, profesorky dějin medicíny

na univerzitě ve Florencii. Tento referát se věnoval historickému vzniku tance známého jako *tarantella* nebo *pizzica* z terapeutického rituálu, kdy postižený tančí, aby se zbavil „tarantismu“, obskurní nemoci, která se epidemicky šířila v severní Itálii v průběhu 15. až 17. století a která údajně pocházela z kousnutí jedovatého pavouka tarantuly (*Lycosa tarentula*). Během tohoto rituálu, (který lze ještě na některých místech spatřit), se dívka v bílých šatech rytmicky pohybuje po vyběleném prostěradle, kutálí se tam a zpět, pak se postaví na nohy a tančí *pizzicu*, ale jen v prostoru ohraničeném prostěradlem. Několikrát se zhroutí na zem a opět pokračuje v extatickém tanci, až hudebníci dohrají. Tomuto rituálu se připisoval jak posvátný, tak i léčebný účinek, přičemž velkou roli při něm hrály barevné stuhy, jejichž zavázání na konci rituálu symbolizovalo spoutání nemoci. Velmi sugestivní byla i videoukázka, kterou nám profesorka Lippiová umožnila shlédnout, a zajímavý byl i kontext symbolu uzle ve výtvarném umění – uzel jako symbol onemocnění epilepsií.

Kostýmní historička a antropoložka Sara Piccolo Paciová z Florencie mne zaujala svým referátem „Oblek pro poslední ples: Temná stránka tance – od tance smrti ke thrilleru“. Zaobíral se prastarým

vztahem tance a smrti, který se dá vystopovat v nejrůznějších kulturách, které jsou od sebe vzdáleny v čase a prostoru. V západní kultuře existuje období od 12. do 16. století, kdy se řada textů a ikonografie vyvíjí z představy Smrti ve formě tančících kostlivců. Takto viděná smrt nutí tančit smrtelníky, jejichž identita je patrná z oděvu, který mají na sobě. Všichni – od papeže po chudou děvečku – tančí s kostlivcem a ptají se i nás v naší moderní době skrze svou vibrující vitalitu po smyslu života. Referentka podala nesmírně fundovaný rozbor psychologických a antropologických aspektů oděvu v nejasném vztahu mezi životem a smrtí jako „posledního obrazu“ člověka a „módy“ a jako „umělého“ a „konečného“ aspektu samotného života, přičemž toto téma sledovala až do současných divadelních a filmových děl, jako je *All that jazz* a *Thriller*.

Florentské kolokvium bylo velmi dobře organizované, s italsko-anglickým simultánním tlumočením a řadou zajímavých doprovodných akcí, jako byly výstavy a návštěvy muzeí. Pro mne to byl velký a nezapomenutelný zážitek a byla jsem velmi potěšena, že jsem měla tu příležitost

představit pozoruhodnou sbírku divadelních kostýmů, která se na našem území v Českém Krumlově nejen dochovala, ale o kterou se velmi dobře pečuje. Jak jsem si z ohlasu přítomných odborníků ověřila, v celosvětovém měřítku máme pozoruhodné prameny poznání, které musíme jen více propagovat a dále pracovat na zprostředkování informací o nich v mezinárodním kontextu. Na závěr lze říci, že toto kolokvium potvrdilo, že tanec a kostým či oděv – je opravdu velké a nosné téma.

¹ Costume Colloquium II: Abito per il Ballo – Dress for Dance.

² Britská historička odívání, návrhářka kostýmů a restaurátorka, zemřela 2. 11. 1998.

³ Andrea Rousová (ed.): *Tance a slavnosti 16.–18. století*. Katalog výstavy. Národní galerie v Praze, ISBN 978-80-7035-395-0, zejména s. 354–365.

⁴ *Inventarium über diejenige Comedi Kleider, welche unter Verwahrung des gewesten Garten Inspektoris Zinner, nun seeligen, sich befunden haben, dermahlen aber folgender Gestalt an den Hofwürth Casper Eymer übergeben und zugezählet worden sind, wie folgt*. Viz: Zálaha Jiří *Inventář kostýmů zámeckého divadla v Českém Krumlově z roku 1763*. In: Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově. Sborník příspěvků pro odborný seminář v Českém Krumlově 27. 9. – 30. 9. 1993, s. 200.