

FEMME FATALE POČÁTKU STOLETÍ

Pavel Klein

Secesní sloh zazářil na samém počátku 20. století jako zjevení nejen v oblasti architektury, užitého umění a reklamy, ale pochopitelně zásadně ovlivnil především samu podstatu teatralizované podívané a moderních produkcí či projevů nově se rodících hvězd. Se změnou estetiky došlo totiž k radikální proměně vkusu, a tedy i požadavků a nároků, kladených publikem na produkce všemožného typu. Divácká obec poprvé pocítila sílu komerční manipulace. Na scéně, na reklamách vylepených po bulvárech, na stránkách časopisů a dokonce i na reklamních fotografiích se objevily první populární „hvězdy“, které dokázaly burcovat davy a prakticky na každém kroku znovu a znovu upoutávat pozornost a tedy i zesilovat svoji oblibu a vliv. Nemalou zásluhu na tom ale měli pochopitelně především tzv. impresárióvé, tedy dnešním jazykem řečeno PR agenti či manažeři. Lidé, kteří v pravou chvíli dokázali rozeznat potenciál úspěchu jednotlivých osobností, nově vstupujících do tehdejšího showbusinessu, i když šlo většinou v prvopočátku vlastně o neznámé tanečnice, zpěvačky či herečky, komerčí víceméně nezasažené. Zdánlivě temné místo agentů, stojících kdesi v pozadí – ve stínu hvězd, však ve skutečnosti ukryvalo onu schopnost managerů s patřičným odstupem „tahat“ za pomyslné nitky diváckého zájmu a určovat trendy životního stylu, tužeb a snů. Tyto tužby pak měly být prostřednictvím nově zrozených hvězd za adekvátních finančních podmínek nejprve u obecnictva vyvolány a následně také obratem uspokojeny.

Svébytné místo v tomto vývoji na počátku 20. století představuje fenomén tanečnic, které se coby tzv. femme fatale staly předobrazem dodnes užívaného slovního spojení, označujícího ženu-vamp, ženu smyslnou, ženu fatalistickou, ženu bez skrupulí, ženu posedlou – ženu, která dokáže ovládnout všechny ve své blízkosti. Mezi ty nejvýznamnější můžeme bezesporu zařadit Löie Fullerovou (1862 – 1928), Matu Hari (1876 – 1917), Isadoru Duncanovou (1878 – 1927), Idu Rubinsteinovou (1885 – 1960) či třeba Josephinu Bakerovou (1906 – 1975) a mnoho dalších, jejichž osudy se na počátku století protly v centru nejvýznamnějším, tedy v Paříži.

Ale pěkně po pořádku. Vraťme se nejprve k těm, kteří sami na počátku ovládali běh událostí. Mezi těmi, kteří výrazně zasáhli do životů pařížských tanečnic přelomu století, musíme na prvním místě jmenovat dvě jména – dvě osobnosti, z nichž každá představovala pro vývoj baletu a tance zcela specifický fenomén. Na jedné straně to byl ruský emigrant a bohém Sergej Pavlovič Ďagilev (1872 – 1929), slavný impresárió skupiny Les Ballets Russes, který se postaral o propagaci mnoha fenomenálních baletních hvězd. Na straně druhé pak francouzský vizionář Gabriel Astruc (1864-1938), neméně bohémský, avšak zároveň v pařížské společnosti dlouhá léta etablovaný estét a jeden z nejvýznamnějších organizátorů veřejného života metropole. Ten, na rozdíl od Ďagileva, zastupoval i ty „tanečnice“, které ve skutečnosti samy ani

příliš tančit neuměly. Právě tito dva pánové vedle mnoha dalších svých kolegů odstartovaly kariéry mnoha hvězd a vlastně tak spustili onu investigativní vlnu komerčního tlaku médií, zastoupených na přelomu století především boomem žurnalistiky, resp. nově se konstituujícími výpravními časopisy životního stylu, kterým dnes odpovídají ikony tiskařského průmyslu typu Vogue, Cosmopolitan, Playboy či Men's Health. Touha po přiblížení se novým trendům a módním výstřelkům, prezentovaným prostřednictvím nově adorovaných hvězd a hvězdiček, se tak stala stejně silnou tehdy jako i dnes a publikum bylo rázem ochotné každý z nově představených výstřelků (managery notně přibarvených) převzít za svůj a identifikovat se tak s osobou, která se stala ikonickým předobrazem těchto skandálů, ať už šlo o efektní využití techniky a nových vynálezů (Fullerová), o dekadentně stylizované vystupování (Rubinsteinová), boření dosavadních tabu v klasickém tanci (Duncanová) či přestupování stávajících etických norem ve prospěch větší volnosti umělecké prezentace (Mata Hari). Ve všech těchto případech se onen shon za novou atrakcí týkal jak diváků, tak i samotných novinářů, kteří s každou další senzací získávali možnost rozšířit svůj vliv a ukrojit si tak alespoň kousek z úspěchu hvězd, k nimž se na rozdíl od ostatních mohli dostat o krůček blíže. Obdiv tak přispíval k dalšímu šíření pozitivních emocí a následné propagaci hvězd.

A co tedy onen komerční úspěch nových tanečnic odstartovalo? Východisko v tomto smyslu tvořila především schopnost impresáriů proniknout do jednotlivých sfér společenského života i umělecké tvorby a pochopit potřeby tvůrců i diváků a najít mezi oběma polaritami spojnicí. Sám Ďagilev coby ruský emigrant pod vlivem vývoje společnosti, opouštějící konvenční aristokratické salónní produkce a směřující k modernisticky laděným společenským setkáním inteligence, postupně se osamostatňující od buržoazie, dokázal postoupit – stejně jako secese – velmi brzy za hranici soukromé privátní podívané a pochopit nutnost masivnějšího rozšíření imaginativních produkcí směrem k publiku. Ze svého vlastního domova (sám pocházel ze šlechtické rodiny) dobře znal charakter a způsoby prezentace původně víceméně bezobsažného setkávání šlechty v uzavřených společnostech. Také v jeho domě se s jistým zpožděním od jejich vydání četla metropolitní periodika, také v jeho domácím prostředí se muzicírovalo, a také v rezidenci jeho rodičů se třikrát ročně konaly soukromé bály (KRASOVSKAJA, 1971 : 310). Ďagilev měl tak díky svému společenskému postavení možnost na vlastní oči sledovat, jak ono vzájemné „navštěvování“ aristokratů pozvolna vedlo ke stupňování touhy po přepychu a nádheře vybavení interiérů. Těmto trendům pochopitelně dominovaly především v místnostech instalované obrazy a sochy coby odraz bohatství majitelů, aranžované v Rusku v analogiích s podobou návrhů prostor carského dvora, v nichž se aristokraté v duchu módních trendů nechávali jako v netradičních kulisách portrétovat a později fotografovat. Stále živý duch přetrvávající klasicistní estetiky, vycházející z předpokladů

stylizace jednotlivých místností právě v duchu stupňování nádhery - s poukazem na společenské postavení majitele, k němuž vede dlouhá cesta přes jednotlivá „zastavení“- měl však svá definitivní omezení. Přenesení tohoto principu s přechodem aristokratů z prostorných rezidencí venkovských sídel do metropolí, po silné vlně migrace lidí do měst na počátku 20. století, totiž znemožňovaly omezující prostory městských domů či bytů. Zde tento styl již nebylo možné plně aplikovat a lidé ztráceli postupně onu možnost sebeidentifikace s něčím výjimečným. Touha po zachování výjimečnosti a exotičnosti, kterou secese převzala za vlastní, však ve společnosti živá zůstávala. Ďagilevova schopnost porozumět potřebám reformované aristokracie, a především potřebám sílící moci městské buržoazie, která postupně přebírala vládu nad světem, se materializovala nejprve při přípravě veřejných výstav výtvarných děl a gradovala při prezentaci ruského výtvarného umění na Podzimním salónu v Paříži v roce 1906, kterou Ďagilev organizoval. Přechod do Paříže tedy přinesl poznání nutnosti přenést onu nádheru, upoutávající oči diváků k širší veřejnosti se silou, která by nedovolila odvrátit zrak a naopak umožnila hledaný pocit sdílet. Konkurenční boj o diváka i interpreta začal. V deseti sálech Grand Palais proto budoucí impresáριο nepředstavoval veřejnosti pouze sestavenou kolekci umění, kterou z Ruska přivezl, ale také vlastní prostory, které spoluurčovaly celkovou atmosféru i konečné vyznění prezentace. Dopad na emoce diváků byl zásadní a výstavě tak přinesl obrovskou popularitu. Syté barevné tóny nově natřených stěn, propůjčující jednotlivým interiérům specifickou tvárnost, odkazovaly pochopitelně k významové symbolice barev, především však vyvolávaly v divácích pocit novosti a výjimečnosti. Síla imaginace dekorativnosti se pak obzvláště intenzivně zračila zejména v symbolice „zlaté místnosti“, věnované ruským ikonám, „stříbrné místnosti“, věnované obrazům současníků Petra I. či „azurově modrém“ sálu, v němž byla představena díla 18. století. (KRASOVSKAJA, 1971: 318) Netradiční přístup impresária coby organizátora výstavy ostatně demonstrovala už vlastní předmluva ke katalogu výstavy, v níž autoři zdůrazňovali zejména současný pohled na představovaná díla, jenž se stal východiskem kritického výběru: „...výstava představuje krátké ohlédnutí za vývojem našeho umění. Její sestavení podmiňoval dnešní úhel pohledu. Je zde zastoupeno všechno to, co mělo přímý vliv na současný vývoj naší země. Jde o věrný obraz současného umění Ruska, jeho skutečného oživení, uctivý obdiv k minulosti i horoucí víru v budoucnost.“(SALON D'AUTOMNE, 1906 : 7).

Důraz na současnost prožitku, stejně jako na sílu imaginace diváka se staly předpokladem budoucího využití manipulativní moci prostorů při následných produkcích tanečních hvězd a šíření jejich propagace. Vědomí účinku prostoru se tak pro Ďagileva stalo východiskem hledání vizuální manipulace. Princip okouzlení, stupňovaného vstupem do další – na první pohled zcela odlišné instalace – se proto stal důležitým předobrazem kompozice budoucích baletních obrazů,

zesilujících svůj účín a atmosféru pravidelnou proměnou místa a prostředí. Ďagilevova schopnost „uchopení celku“, dynamizovaného střídáním vizuálních stimulů, odpozorovaná ze soukromého života, znamenala rozhodující impuls a měřítko pro gradování dalšího úspěchu jeho baletní skupiny i úspěchu budoucí sebezprezentace novodobých tanečnic. Ty tak do značné míry zůstaly vytrženy ze standardních prostředí, aby pro diváky odkryly prostředí nová, netradiční, exotická a kouzelná.

Buržoazii blízká touha po ohromení z nově viděného a prožitého přitom pochopitelně dávala zpětný impuls samotným návštěvníkům teatralizovaných produkcí, jejichž styl definovala právě ona nová znělost prostoru a stylizovaných reálií, zesilující emoce. Bohatství buržoazie pak dovolovalo tyto principy využít i v soukromí, což zpětně vyvolávalo potřebu dalšího stupňování ataku umělecké prezentace, která tak vlastně stále více „soutěžila“ se skutečností ve stejném duchu realizovaných interiérů, zvyšujících popularitu svých majitelů. Většina publika totiž nejen že dokázala procítit sílu emočních ataků prostoru, ale zároveň zatoužila takto „barevně“ emocemi nabitě prostory vlastnit. Z toho důvodu se velmi brzy začaly salóny novodobých zbohatlíků i luxusní veřejné prostory řídit pravidly teatralizovaných excesů. Na stěnách se objevovaly analogie drapérií z baletních představení, dámy si nechávaly šít šaty, připomínající exotické kostýmy z divadla a život sám se pozvolna měnil v honbu za novými trendy, které udávaly právě ony hvězdy showbusinessu, které se stávaly pro ženský svět vzory chování a jazyka gest a pro svět mužský nedostižným ideálem, jemuž je bezpodmínečně třeba podlehnout.

Ďagileva v jeho úsilí ostatně utvrzovala právě divácká odezva, která potvrzovala oprávněnost nastoupené cesty. Onu „celistvost“, jako princip kompozice proto brzy doplnil také druhý specifický aspekt stojící u zrodu budoucích produkcí. Tímto aspektem nemohlo pak být nic jiného než právě ona „výlučnost“ – jistá podoba výjimečnosti, dosud nepoznané, překvapivé a hodné obdivu, která diktovala styl a směřování všem ostatním. A právě tuto výlučnost mohly představovat pouze ty, jež se v těchto „magických“ světech dokázaly pohybovat – tedy tanečnice nového století, které svou výjimečností, odvozenou ať už fyziogonomie či názorových odlišností, dokázaly upoutat publikum.

Pozadu však nezůstával ani sám Ďagilev, pohybující se v samém středu společenského dění. Brzy totiž i on sám převzal atributy oné nově zrozené mondénní stylizace. Ta se v duchu pařížské dekadentní záliby v sebezprezentaci projevila v jeho netradičním účesu i stylu. Tmavé vlasy brzy doplnila efektní stříbřitě šedá kadeř, oděv pak nezbytný cylindr, monstrózní zlatá růže v klopě či třeba apartní monokl atd. Vše ve prospěch pobavení davu i sebe sama. Vše ve prospěch vydělení se z průměrnosti. Vše ve prospěch podpory obdivu a lesku nového pozlátka.

Středobodem zájmu secesních produkcí se tedy stal nejprve vlastní prostor a jeho prožívání. Ve skutečnosti se totiž netradičně stylizované prostory veřejných výstav výtvarného

umění pokoušely jistým způsobem vyrovnat také s předchozí konkurencí výstav národních či mezinárodních, z nichž právě ta v Paříži v roce 1900 celý příběh secese odstartovala. A byly to právě výstavy, které spolu s rozvojem periodik (a tedy i s prvotním boomem rodící se masmediální komunikace) náhle ztrácely svůj základní smysl, jímž byla až dosud výměna informací, která v důsledku stále se zlepšující komunikace prostřednictvím novin svou funkci v této podobě nakonec ztratila (FAHR-BECKEROVÁ: 1998, 73). Tento handicap tak bylo nutné něčím nahradit.

Na místo informací šlo totiž nyní primárně o pocity, o emoce z místa. Ty však mohly být vyvolány pouze tehdy, pokud již předtím došlo k upoutání pozornosti publika. Co však bylo nejvíce důležité byla vlastní personifikace nových trendů s osobnostmi, které tyto trendy zastupovaly. Touha po podívané nemohla být uspokojena bez možnosti identifikovat se s osobou, která zvolený trend prosazovala. Prvotním příkladem v tomto smyslu může být především světově proslulá původem americká tanečnice Loie Fullerová. Ta se stala na počátku 20. století nejvýznamnější ikonou pařížské secese. Její slávu po příchodu do metropole definitivně gloriofilovala právě ona kulminační Světová výstava v roce 1900. Na ní Fullerová coby „živá arabeska“ ve svém vlastním pavilonu, navrženém francouzským architektem H. Sauvagem¹ jako Théâtre Loie Fuller předváděla svůj populární závojevý, či chcete-li motýlí tanec. Šlo o vířivý pohyb, rozvedený vzdušnou drapérií, který rozezněl smysly diváků především díky patentovanému vynálezu nového typu kostýmu. Ten v sobě spojoval vědu, zastoupenou využitím elektrického světla a dalších optických efektů, zakomponovaných přímo do oděvu, a doplněných později vynálezem luminiscenčního gelu, na straně jedné. A umění, coby gesamtkunstverku, reprezentovanému sjednocením neantropomorfního pohybu, světelného obrazu a kovového zvuku na straně druhé.² Obdiv výtvarníků (a sekundárně i široké veřejnosti) dodnes reprezentuje celá řada grafických listů a plakátů, které vznikly jako odezva na tento nový fenomén, které tanečnici v jejich kreacích zachycují. Fullerová tak vlastně svým spojením tance a elektrického světla dokázala prosadit ve společnosti ikonický předobraz pokroku, stylizovaný do formy uchvacující nádhery nečekaného a neopakovatelného zážitku, který jí umožnil vytvořit kolem sebe mohutný ohlas diváků, lačných po senzaci. Její přínos byl tedy v tomto smyslu nezastupitelný.

Propojení Fullerové - coby spojnice divadla a užitého umění - pak reprezentuje zejména ona proslavená pozlacená bronzová stolní lampa se zabudovanou žárovkou, navržená sochařem François-Raul Larchem v roce 1901, nesoucí jméno tanečnice (FAHR-BECKEROVÁ: 1998,

¹ Divadlo bylo po světové výstavě zbouráno. Více viz Derville, F. *Souveau, Henri (1873-1932)* [cit. 2005/2/20] Dostupné na World Wide Web: <<http://www.perso.wanadoo.fr/artnouveau/en/artistes/sauvage.htm>>.

² Loie Fuller [cit. 2005/2/20] Dostupné na World Wide Web: <<http://www.pitt.edu/~gillis/dance/loie.html>>.

100), která se dosud prodává, a která tvoří vzpomínku na tento fenomén. Tato lampa se již ve své době stala také nedílnou součástí secesních interiérů, stejně jako pozdější plakáty z působení tanečnice v Folies-Bergère.

Stejně jako se teatralizovaná hra se světlem Lōie Fullerové pokoušela konkurovat monstróznímu oblouku tisíců žárovek, které tvořily v roce 1900 vstup na Světovou výstavu, stejně tak Ďagilev založil svoji strategii přístupu k baletnímu tvaru právě na dominanci vnějškového (vizuálního) účinku před vnitřním (informativním), aby tak vytvořil patřičnou protiváhu soudobé konvenci prezentací. Specifickou odpovědí impresária na tuto touhu po nových impulzech se proto stalo angažování extravagantní, původem ruské bohaté židovky, herečky a tanečnice Idy Rubinsteinové, a to již pro první baletní sezónu jeho souboru v roce 1909, jejíž krása měla diváky ohromit.³

Její spolupráci s Ďagilevem předcházelo vedle úspěšného absolutoria dramatického oddělení při Malém divadle či kontaktů s Moskevským uměleckým divadlem v roce 1907, především úspěšné hostování umělkyně v Paříži a Londýně v roce 1908. Na něm již spolupracovala s fenomenálním choreografem Michaiilem Fokinem.⁴ Ďagilev však vedle proslulé krásy této herečky, která inspirovala řadu umělců, a pochopitelně i vedle nesporného talentu, mohl nakonec využít také její kontakty s pařížskou bohémou. Velmi útlá vysoká postava s výraznými rysy obličejů totiž Rubinsteinovou přímo předurčovala k tomu, aby její krása vzbudila požadovaný obdiv a stala se nakonec dalším reklamním lákadlem nových produkcí. Odvážné fotografie, stupňující smyslnost diváků, stejně jako řada karikovaných pověstí o nedostupnosti divy, pak pochopitelně zvolenou strategii ještě podpořily.

Spolupráce Rubinsteinové s Ďagilevem však trvala pouze dvě sezóny. V roce 1911 se tanečnice definitivně osamostatnila a založila si vlastní divadlo, které částečně financovala z privátních zdrojů. Skutečný úspěch pak představovala zejména její činnost po první světové válce, odrážející spolupráci s umělci typu Milhauda, Honeggera či třeba Ravela. Poslední ze jmenovaných pak našel v této tanečnici ideální interpretku dodnes slavného *Bolera*. Choreografie z roku 1928 zůstává stále tanečníkům inspirací.⁵ Prezentace Rubinsteinové coby femme fatale však na počátku představovalo především její vystoupení v baletu Kleopatra. Osobnostní přínos tanečnice čerpal svůj výraz především z výtvarně zdůrazněných rysů její vlastní fyziognomie. Na scéně, ve formě nonverbálního jazyka póz, rozezněla Rubinsteinová jako Kleopatra nový princip prezentace, vycházející z tanečnici vlastní exprese. Její pohyb,

³ Více viz Bouchon, M.-F. *Ida Rubinstein*. [cit. 2005/05/10]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.cndp.fr/ballettrusse/portraits/rubinstein.htm>>.

⁴ Více viz *Rubinštejn Ida Lvovna*. [cit. 2005/05/10]. Dostupné na World Wide Web: Central'nyj Jevrejskij resurs <<http://www.sem40.ru/famous2/e1333.shtml>>.

⁵ Více viz Krylova, M. „Bezdamno golaja“ Ida Rubinštejn. [cit. 2005/05/10]. Dostupné na World Wide Web: Central'nyj Jevrejskij resurs <<http://www.sem40.ru/ourpeople/destiny/7770/>>.

vycházející z vizuálně zdůrazněných tělesných proporcí, byl tak neodmyslitelně spjat právě s touto umělkyní. Tím také inscenace získala rys výjimečnosti a zároveň i neopakovatelnosti. Prezentace emocí skrze jazyk obrazů, zdůrazněná rezonancí líčení a přesně definovaných a do detailu propracovaných vyzývavých postojů extrémně vyhublého dlouhého těla, pak jasně prozrazovala vítězství výtvarné stylizace, spojené s konkrétní osobou. Syntéza kostýmu, gest a pohybů dokázala svou provázaností předvést na scéně život (resp. stylizaci života) v jeho velmi reálné soudobé mondénní podobě. Ke skandálu přispělo jistě i to, že Rubinsteinová vystoupila v jedné ze scén baletu nahá s namodro obarvenými vlasy, což způsobilo pochopitelný rozruch a vyzvedlo umělkyni na piedestal populární hvězdy.

A byla to právě Rubinsteinová, která obohatila úspěch Ďagileva ještě jednou a to v hlavní roli baletu Šeherezáda. Pojetí pohybu jako obrazu ostatně nejlépe dokumentuje právě vize Šeherezády, stylizující veškeré výjevy primárně do podoby smyslného obrazu, vyvolávajícího u diváků jasně evokace sexuality, kterou Šeherezáda všechny kolem ovládá. Na místo pohádky tak na scéně promlouval současný pohled na příběh. Rubinsteinová, proslavená již svou odhalenou nahotou v Kleopatře, totiž i zde vystupovala v roli smyslné divy v neméně provokativním kostýmu. Její vyzývavé pózy na lenošce rozhodně nenechaly mužskou část publika chladnou. Pantomimická hra očí i celkového výrazu tváře dodávala vzniklému obrazu natolik intenzivní náboj, který pak stupňoval také prodejnost Rubinsteininých fotografických portrétů v této roli, čímž opět stoupala i popularita celého souboru. Tuto silnou znělost výrazu ostatně můžeme z dochovaných fotografií vyčíst i dnes. Moc této femme fatal tak získala na síle a nakonec umožnila její naprosté osamostatnění od kdysi blízkých managerů a nakonec i odpoutání od role, s níž byla Rubinsteinová dlouho bezprostředně spojována.

Konkurencí d'agilevovského inscenačního tvaru se proto v Paříži nestaly domácí kankánové reje tanečnic v Moulin Rouge, nýbrž právě především svébytné taneční prezentace cizích umělekyní typu L. Fullerové, I. Duncanové, Mata Hari, později vystřídané obdivem publika k J. Bakerové a mnoha dalším. Tyto umělkyně, migrující do Paříže prakticky z celého světa, totiž svoji uměleckou prezentaci (díky analogickým postupům reklamních kampaní, doprovázených provokativním vystupováním a v mnoha případech i jistou skandalizací či touhou po výjimečnosti, přitahující pozornost veřejnosti) dokázaly v Paříži prodat mnohem lépe a efektivněji, než ve své domovině. Ve skutečnosti tak využívaly podobných prostředků k zesílení popularity jako Ďagilev a jeho tanečníci. Základem se stala novost, exotičnost a smyslnost, které ruku v ruce dokázaly z obyčejných produkcí vytvořit neobyčejné zážitky.

Svéráznou roli v tomto ohledu sehrál však především druhý z nejvlivnějších impresáriů Paříže Gabriel Astruc. Ten totiž jako vynikající manager a organizátor veřejného života radil nejen samotnému Ďagilevovi, ale ve skutečnosti jako agent zastupoval také zmíněné tanečnice,

například onu magickou nizozemskou femme fatale Matu Hari. Jí Astruc zprostředkoval její první významnější divadelní angažmá v pařížské metropoli. Jeho zásluhou pak tato tanečnice sklidila také prvotní úspěch v bulvárním divadle Olympie v roce 1905,⁶ po němž následovala celá řada dalších kontraktů. (SALIMPOUR II., 2004). Přímou spojnicí s d'agilevovskou skupinou zde tvoří především Astrucova snaha zprostředkovat pohostinská vystoupení této tanečnice u Ďagilevovy baletní společnosti. Vzájemné spory však nakonec uzavření smlouvy znemožnily. Důvodem se mimo jiné stala i neochota Mata Hari dokazovat „kvalitu“ svého vystoupení. To umělkyně považovala za urážku, zejména proto, že se Ďagilev vyjádřil o jejím umění jako o prezentaci, charakterizované nedostatečným zvládnutím techniky a choreografie (SALIMPOUR IV., 2004). Astruc však v umělkyni viděl to, co bylo Ďagilevovi skryto, sílu její imaginace a schopnosti ovládnout muže, kteří byli ochotni této imaginaci podlehnout.

Důkazem, že však Paříž dokázala uchvátit i intelektuálně definovaná strategie novosti, je pak bezesporu umění další konkurentky - Isadory Duncanové, která poprvé přijela do Paříže již v roce 1900.⁷ Její přístup k pohybu, oproštěnému od baletních špiček i klasické techniky, pak pochopitelně výrazně ovlivnil i další tanečnice. Teze, že „každý taneční pohyb má svůj původ v přírodě“ postavená do konfrontace s dosavadní konvencí uměle definované baletní techniky, pochopitelně mnohé zasáhla jako blesk. Silné osvobozující volání po úplné přirozenosti a volnosti, transformující pohybovou kreaci do podoby ostenze - radosti z tance – jež v konečném důsledku zavrhuje také baletní střevíce, nemohla zůstat nevyslyšena a brzy našla řadu stoupenců, což Duncanové brzy zajistilo možnost otevřít v Paříži školu. Exotičnost, ale i původnost konceptu, vycházejícího z touhy po sebevyjádření vlastního já, vynesly Duncanové specifické místo v tanečním světě. Pod vlivem jejích pohostinských vystoupení v Rusku a Evropě, začala tanečnice postupně kodifikovat vlastní představu baletní reformy. Výjimečnost Duncanové prozrazovaly po celou dobu jejího života zejména její názory aplikované do vlastní tvorby, které v mnohém předznamenaly a dodnes předznamenávají budoucí vývoj umění. Za všechny zmiňme alespoň jeden z prvních projevů tzv. fenoménu site-specific, konkrétně se jednalo o pokus Duncanové rozeznít původní významy řeckého umění příchodem do prostředí prvotních kultur – tancem v blízkosti Akropole v roce 1903 chtěla Duncanová navrátit místu ztracenou energii.⁸

Na rozdíl od d'agilevových ruských baletů, které byly formálně jednoznačně spjaty s divadelní prezentací, realizovanou v rámci stávajících divadelních budov a tedy i v rámci pravidel divadelních konvencí, však konkurenční vystupování tanečnic přineslo jako protiváhu tomuto směřování zpětně zejména alternativní atmosféru zážitku místa, definovaného novými

⁶ Divadlo na ulici Boulevard Des Capucines / rue Caumartin, pařížský okrsek Île-de-France.

⁷ Více viz ZAVREL, B. J. Isadora arrives in Paris in 1900. [cit. 2005/01/20]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.meaus.com/isadora-duncan.htm>>.

⁸ Tamtéž.

možnostmi chování recipientů. Východiskem se zde opět stala otázka vhodného prostoru, ozvláštňujícího vlastní produkci. Vedle se světlem čarujících prezentací Fullerové v samostatném divadelním pavilonu na Světové výstavě v roce 1900 a pokusů Duncanové v přírodě či místech se specifickým zněním „genia loci“, se svéráznou protiváhou a populárním novodobým fenoménem staly také soukromé intimně laděné večery tanečnic, které se paradoxně přenesly z velkých sálů zpět do privátního prostředí. To totiž nabízelo ztracený pocit výjimečnosti, ale i smyslnosti, vycházející ze secesí znovunalezeného vztahu k tělesnosti, umožňující publiku umocněný zážitek, plynoucí z blízkosti představovaného. Kolem roku 1900 totiž umělci pod doznívajícím vlivem symbolismu začali stále více usilovat zejména o synestetický účinek⁹ a polyfonicky koncipovanou citovou rezonanci, tedy o tzv. gesamtkunstwerk v duchu Wagnerovy představy tance jako velkolepé syntézy a sugestivního smyslového zážitku (FAHR-BECKEROVÁ: 1998, 15). Znovuoživená symbolika secesního ženskosti jako krásné formy a kultu těla, rozeznávající emoce, tak brzy vytlačila do pozadí ustupující symbolistickou představu mystické Ženy-Smrti.

Vztahy mezi pohlavími začaly být opět vnímány smyslově. Avšak na rozdíl od prvoplánové, ve vulgaritě stupňované „adorace chtíče“, reprezentované novodobým rozkvětem obskurně přezdobených veřejných domů, lákajících své návštěvníky „falešným“ opojením smyslů, měla však zejména pánská společnost náhle možnost kultivovanějšího a společensky akceptovatelnějšího smyslového zážitku. Ten však už nestál v protikladu k morálním dogmatům. Právě naopak umožňoval podlehnout „umělecké“ stylizaci nových ikon. Za uměleckou prezentací skryté rozeznávání vášní v tomto smyslu reprezentovala zejména vystoupení Mata Hari (vl. jménem Margaretha Geertruida Zelle), původem nizozemské občanky. Ta v Paříži na soukromých večírcích tančila polonahá své s hinduismem spojené - a především tanečnicí na vlastní oči viděné - exotické „javajské tance“. Mata Hari totiž v předchozím období se svým manželem kapitánem nizozemské koloniální armády Campbellem MacLeodem v letech 1897-1902 žila na Jávě a Sumatře, kde se s těmito inspiracemi setkala, což pro Astruca znamenalo možnost vytvořit jí image cizokrajné divy. Její taneční kreace ale ve skutečnosti měly se svými skutečnými předobrazy jen pramálo společného.¹⁰ Navíc jejich umělecká kvalita byla také sporná. Kupní síla bohaté buržoazie však náhle umožňovala zaplatit za možnost vidět skandální „soukromé exotické představení téměř (a někdy dokonce úplně) nahé tanečnice“ tak vysoký

⁹ Synestezie -- z řec. sdružený vjem; psychologický fenomén, který vyvolává nejen smyslové podráždění ve smyslovém orgánu, jenž mu primárně odpovídá, ale i vjemy nebo představy v sekundární smyslové oblasti (např. při barevném slyšení se s barvou vnímá také akustický tón, při tónovém vidění se s tónem nebo hlukem zase vnímá barva atd.) V divadelním umění tento fenomén reprezentuje na počátku především tzv. barevný klavír jako teatralizovaná vizuální prezentace hudby (abbé Castel, A. W. Remington, V. Baranov-Rossiné, L. Telmen, G. Gidoni apod.)

¹⁰ Více viz (STRÖBINGER, 1991).

honorář, že se managerům vyplatilo investovat čas i peníze do reklamních kampaní, popularizujících a záměrně skandalizujících dané produkce. Výjimečnost zážitku jistě doplňovala i netradičnost průběhu večírků této divy. Ty vedle vlastní produkce často zahrnovaly i následné uvolněné „diskuse“ s návštěvníky, propadajícími kouzlu smyslnosti nové star. Ostentativně prezentovanou erotičnost Mata Hari ostatně nejlépe dokládají i její pozdější nezdařené přípravy na hostování v rámci ruských sezón, které vyústily v setkání tanečnice s významným secesním scénografem Léonem Bakstem, jehož úkolem bylo navrhnout pro její vystoupení nový kostým Bohyně. Výtvarníkem požadované setkání však na místo rozhovoru a poznání proporcionality těla skončilo extravagantním striptýzovým show tanečnice, která se opět nečekaně na úvod svlékla, aby demonstrovala svoji moc (SALIMPOUR IV., 2004).

Pozdějším pokračovatelem těchto tendencí silně eroticky zabarvených produkcí se stala černošská varietní tanečnice Josephine Bakerová. Ta své eroticky vyzývavé prezentace ve stylu art deco z dvacátých let, čerpající tentokrát již z inspirace jazzu, přesunula z privátního prostředí pařížských bytů zpět do nočních klubů a estrád na ulici Pigalle, kde původní elitnost soukromé podívané vystřídala veřejná zábava, navazující na úspěch kankánových show.

Její úspěch v Paříži však vedle vyzývaného tanečního stylu, tmavého těla a řady obivovatelů proto reprezentoval zejména nový zábavný styling a dynamika pohybu (La Revue Nègre), vzdalující se však již pravidlům secesního slohu i individuálním managerům a úvodním kampaním. K proměně stylu jistě do značné míry přispěl také rozvoj filmového průmyslu, který do popředí zájmu managerů vynesl především nové holywoodské hvězdy jako Gretu Garbo (která mimo jiné ztvárnila ve filmové verzi také osud Maty Hari), Nitu Naldi a mnohé další, které v tažení žen femme fatale moderním uměním úspěšně pokračovaly.

Role managerů a jejich „chráněnek“ z počátku století začala postupně vytlačovat schopnost hvězd ovládat své publikum přímo. Nejvýznamnějším fenoménem počátku těchto tanečních kreací se stala právě reklamní propagace moderních ikon, zabezpečující nově zrozeným divám jejich nesmrtelnost a moc nad muži i ženami, kteří byli uchváteni jejich nádherou a všudypřítomností, z níž prakticky nebylo úniku. Ve skutečnosti tak jako později i v pop-artu došlo ve většině případů k tomu, že nové hvězdy splynuly se svými divadelními postavami, které jim zabezpečily slávu. Podléhání tomuto fenoménu vyneslo těmto divám z počátku století onu nesmrtelnost, která udržuje jejich stálou popularitu i dnes. K jejich úspěchu však nemalou měrou přispělo také prostředí a společenská uvolněnost doby, které těmto hvězdám poskytly dostatek záře a publika, ochotného se v této záři topit.

Literatura:

- DERVILLE, F. *Souveau, Henri (1873-1932)* [cit. 2005/2/20] Dostupné na World Wide Web: <<http://www.perso.wanadoo.fr/artnouveau/en/artistes/sauvage.htm>>.
- DUNCANOVÁ, I. 1932. *Můj život*. Praha 1932.
- DUNCANOVÁ, I. 1947. *Tanec*. Praha 1947.
- FAHR-BECKEROVÁ, G. 1998. *Secese*. Praha 1998.
- SALON D'AUTOMNE*. 1906. *Exposition de l'art russe. Russkaja chudožestvennaja vystavka v Pariže*. Paris, 1906.
- SIBLÍK, E. 1930. *Isadora : taneční obrození*. Praha 1930.
- STRÖBINGER, R. 1991. *Mata Hari*. Praha 1991.
- ZILBERŠTEJN, I. S. -SAMKOV, V. A. 1982. *Sergej Džagilev i ruskoje iskusstvo. Stat'i, otkrytyje pis'ma, interv'ju. Perepiska. Sovremeniki o Džagileve v 2-ch tomach*. Moskva 1982.
- BOUCHON, M.-F. 2005. *Ida Rubinstein*. [cit. 2005/05/10]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.cndp.fr/balletrusse/portraits/rubinstein.htm>>.
- Josephine Baker. Biographical Esei*. [cit. 2005/01/20]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.galegroup.com/free_resources/bhm/bio/baker_j.htm>.
- KRASOVSKAJA, V. 1971. *Russkij baletnyj teatr načala XX veka*. Leningrad 1971.
- KRYLOVA, M. 2005. „Berzdarno golaja“ *Ida Rubinštejn*. [cit. 2005/05/10]. Dostupné na World Wide Web: Central'nyj Jevrejskij resurs <<http://www.sem40.ru/ourpeople/destiny/7770/>>.
- Loie Fuller* [cit. 2005/2/20] Dostupné na World Wide Web: <<http://www.pitt.edu/~gillis/dance/loie.html>>.
- Rubinštejn Ida Lvovna*. [cit. 2005/05/10]. Dostupné na World Wide Web: Central'nyj Jevrejskij resurs <<http://www.sem40.ru/famous2/e1333.shtml>>.
- SALIMPOUR, J. 2004. *Mata HariPart I-IV*. [cit. 2005/05/10]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.suhaila.com/Pages/Articles/Matahari4.htm>>.
- ZAVREL, B. J. 2005. *Building their own temple near Akropolis*. [cit. 2005/01/20]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.meaus.com/isadora-duncan.htm>>.
- ZAVREL, B. J. 2005. *Isadora arrives in Paris in 1900*. [cit. 2005/01/20]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.meaus.com/isadora-duncan.htm>>.