

Tanec v animovaném filmu

Martina Floriánová

Bakalářská práce
2010



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Vyšší odborná škola filmová Zlín

akademický rok: 2009/2010

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Martina FLORIÁNOVÁ**
Osobní číslo: **K07004**
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Klasická animovaná tvorba**

Téma práce: **Tanec v animovaném filmu**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část Bc. práce:

- Teoretická část práce je v pevné vazbě, která nedovoluje vyjímání ani vkládání listů.
- Rozsah: min. 20 stran textu podle zadání: **TANEC V ANIMOVANÉM FILMU**
- nutno odevzdat 1 ks v pevné vazbě, vč. 1 ks CD s verzí PDF + 2 ks v měkké vazbě. A 1x PDF elektronicky odeslat knihovně UTB.

2. Praktická část Bc.práce zahrnuje:

- Bakalářský film, název : **11 LET BALANC**
nutno odevzdat na nosiči DVD -- 3 ks formát video dvd a 3 ks formát .avi se zvukem (pokud možno nekomprimované avi)
- Propagační plakát k filmu
- Součástí praktické části je i neomezené množství ilustrací a příloh obsahující výtvarné návrhy a technický scénář, vše inteligentně prezentováno v deskách.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

Scénáristika a minimum z dějin animovaného filmu – Edgar Dutka; Walt Disney – Boris Jachnin; Jiří Trnka – Helena Chvojková; Jiří Trnka, historie díla a jeho tvůrce – Jaroslav Boček

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Zdeněk Storch
Vyšší odborná škola filmová Zlín
Datum zadání bakalářské práce: 11. ledna 2010
Termín odevzdání bakalářské práce: 17. května 2010

Ve Zlíně dne 11. ledna 2010

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
Janíková
děkanka



Malik
doc. Vladimír Malik
vedoucí oboru Klasická animovaná tvorba

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 21.4.2020

.....
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Tato teoretická práce se zabývá animovaným filmem ve spojení s tancem z hlediska technologie filmu, postavení samotného tance ve filmu, historií animovaného filmu i tance. Závěrečné kapitoly jsou věnovány tvorbě Walta Disneye a Jiřího Trnky spojené s tancem.

Klíčová slova: animovaný film, loutková animace, kreslená animace, tanec, balet, moderní tanec, choreografie.

ABSTRACT

This theoretical work analyses animated movie in connection with dance. It analyses it in term of technology of movie, in situation of the use of the dance, in term of history of dance in animated movies, and the history of the dance separately. Final chapters are apply to work of Walt Disney and Jiří Trnka. Again in connect with dance.

Keywords: animated movie, puppet animation, drawn animation, dance, ballet, modern dance, choreography

OBSAH

ÚVOD	7
I TEORETICKÁ ČÁST	8
1 NĚCO Z HISTORIE TANCE	9
1.1 HISTORIE PODLE VĚKŮ.....	9
2 NĚCO Z HISTORIE ANIMOVANÉHO FILMU Z HLEDISKA TANCE	17
1.1. ! Historie na konkrétních ukázkách s ohlédnutím na techniku filmu i tance.	17
2.1.11 Frederic Back – <i>Crac</i> , 1980	23
3 WALT DISNEY	29
3.1 ŽIVOTOPIS	29
3.2. ZVUKOVÝ MICKEY A SILLY SYMPHONY	30
4 JIŘÍ TRNKA	32
4.1. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ	33
ZÁVĚR	35
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	36
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK	37
SEZNAM OBRÁZKŮ	38

ÚVOD

Úvodem bych Vás chtěla seznámit s obsahem této práce trochu blíže. Tanec se v životě lidí objevoval od počátku bytí, stejně tak hudba(zpěv, rytmus) a pohyb. A protože animace se rovná pohyb, je docela logické, že se tanec objevil i v počátcích animovaného filmu a objevuje se neustále. A stejně tak jako v našich životech má tanec důležitou roli a právem své místo, vždyť i když neumíme zrovna balet, nebo tango, je tanec součástí komunikace a sbližování. Mým cílem je seznámit Vás s ukázkami z historie tance v animaci pomocí vybraných děl, historií samotného tance a přiblížení tvorby dvou umělců, kteří ať tanec milovali, nebo ne, jistě se zasloužili o to, že se dodnes tanec objevuje v mnoha animovaných filmech.

Toto téma jsem si vybrala, protože jak animace, tak tanec jsou mi blízké již po velmi dlouhou dobu.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 NĚCO Z HISTORIE TANCE

Nebudu se zde zabývat do hloubky problematikou tance a ani jeho funkcí historicko-společenskou, to by bylo dlouhé, i když ne nezajímavé. Pokusím se o stručný přehled, základní informace, a jeho funkcí v určitých etapách pro společnost jako celek.

1.1 Historie podle věků

1.1.1. Pravěk

V prvních společnostech a dodnes u kmenů a národností, žijících mimo civilizaci, měl a má tanec funkci magických obřadů. Byl to prostředek k zajištění úspěchu lidského konání různého druhu. Tanec provázel člověka po celý život, od narození po úmrtí – tanec před narozením a po narození dítěte, zasvěcovací obřady, snubné tance, svatební tance, pohřební tance, válečné tance, lovecké, tance k přivolání deště, či slunce. Důležitou roli měl šaman-kouzelník, provádějící exorcistické tance, k vyhnání ducha nemoci z těla nemocného, velmi často dramatickými, někdy až drastickými způsoby.

Typické pro tehdy třídě nerozdělenou společnost bylo, že tančili všichni dospělí, nebylo žádných diváků, ani přihlížejících jako tomu bylo později a dnes. Jako doklady o těchto druzích tance nám slouží jeskynní malby a sošky ve Francii a Španělsku. Tanec totiž probíhal často s rekvizitami, objevily se i formy tance s imaginárním partnerem a to nejen v tancích k ovlivnění například plodnosti, kde se projevilo i erotično.

Doprovod k tanci v tomto období nebylo nic jiného než pokřiky, zpěv, dupání, tleskání, rytmický doprovod chřestítek, později bubny, gongy, píšťaly.

Formy tance – kruh, chorovod, řady – podobně jako ještě v nedávno, nebo dosud přežívajících dětských hrách.

1.1.2. Starověk

Tanec v teokratických kulturách (vládce je zároveň nejvyšším kněžím). Zde se již setkáváme s rozdělením společnosti na tančící a přihlížející. Tanec se dělí na náboženský a profánní (Egypt, Indie). Náboženský obřad je fixován, na rozdíl od pravěku, pohyby jsou zde ladnější, došlo k ustálení a opakování určitých tanečních pohybů, nebyly to pouze na sebe navazující neuspořádané pohyby, jež lidí používali např. při bojovém tanci. Bylo to

právě tancování v chrámu, kdy kněžky – profesionálky tančily tance jako projev uctívání bohů. V Egyptě tyto kněžky a kněží za doprovodu harf a píšťal předváděly velkolepé taneční pohyby, jimiž převypravovaly příběhy ze života bohů. Během pohřebních obřadů pak egyptské ženy (ne kněžky) tancem vyjadřovaly smutek nad ztrátou svého blízkého. Tyto nádherné a velkolepé pohyby slouží k oslnění prostého lidu, přispívají k upevnění moci panovníka a vládnoucí třídy.

Kromě tance náboženského a obřadního probíhá vývoj tance lidového – jako společenského tance té doby.

Starověké Řecko je především považováno za kolébku evropské vzdělanosti a zdroj velké inspirace pro umění. Tato antická kultura měla velký vliv na vývoj tance. Že Řekové byli nadšení tanečníci dokazují např. tančící figury na vázách a ostatních nádobách pocházejících z tohoto období. Jejich tanec se také dělil na náboženský a profánní, ale teprve s nimi se právě onen světský tanec stal významnou součástí veřejného života. Tanec byl více a více vnímán jako zábavní prvek, sloužící k rodinným a společenským slavnostem. Mladé řecké dívky jím např. zahajovaly Olympijské hry (8. st. př. n. l.). O pár století později se z tance stal i divadelní útvar a to díky průvodům na počest boha Dionýsa. Vznikly ustálené formy tanců pro tragédii, komedii a drama. Existoval nadále i tanec zbrojný – pyrrhiché – který existoval v různých podobách a obtížnostech a byl pěstován i v Římě. Tanec a divadlo se v Řecku stalo součástí výchovy lidu, vedle klasických gymnázií, orientovaných na rétoriku, boj apod., byly zakládány i školy taneční.



Obr.1. Řecký tanec kordax v komedii

Ve starověkém Římě, než přišli do styku s řeckou kulturou, bylo umění naopak velmi chudé. Jako kmen válečníků uznávali pouze tance válečné a obřadné (např. byli také zemědělskou kulturou, obtancovávali pole k zajištění úrody). Po dobytí Řecka byli ovlivněni do té míry, že pro široké obecnstvo pořádají zábavy ne divadelní, ale rázu gladiátorských her. Divadla si staví zámožní lidé a pořádají soukromá představení, herci v nich odkládají masky a předvádějí slavné monology z antických autorů. Z toho se vyvíjí *římský pantomimus* – příběh znázorněný tanečně a mimicky jedním představitelem, jenž se neustále převtěluje v jiné jednající postavy. Námětem jsou často milostné příběhy bohů. Objevila se zde i forma baletů – tanečně hereckého výpravného kusu .

1.1.3. Středověk

Po rozpadnutí římské říše a křesťanstvím jako stále se šířícím a hlavní slovo přebírajícím náboženstvím, jsou oficiálně pořádané světské zábavy potlačeny. Přesto se tanec uchovává ve všedních oslavách lidí (na svatbách, či pohřbech). Zásahu na jeho udržení, ovšem v omezené formě, mají také potulní kejklíři a trubadúři, jenž putovali po krajích a své kramářské písně doprovázely pohybem s tanečními prvky. Jsou nazýváni univerzálními umělci, často rodiny, zavrhováni církví, milováni lidem.

Divadlo s tancem v profesionální podobě přežívá díky *Salvátorům*, tzv. komedianti, minstrelové, skákači)

Přes zákazy církve si lid udržuje své ještě pohanské zvyky, mravy a obřady i tance, vysoká feudální společnost dokonce pořádá plesy a hostiny, kde se samozřejmě tančí. Tady se dá mluvit o společenském tanci. Začal se dělit na tance *lidové* (tančené lidem) a tance *dvorské* a *panské* (tančené šlechtou).

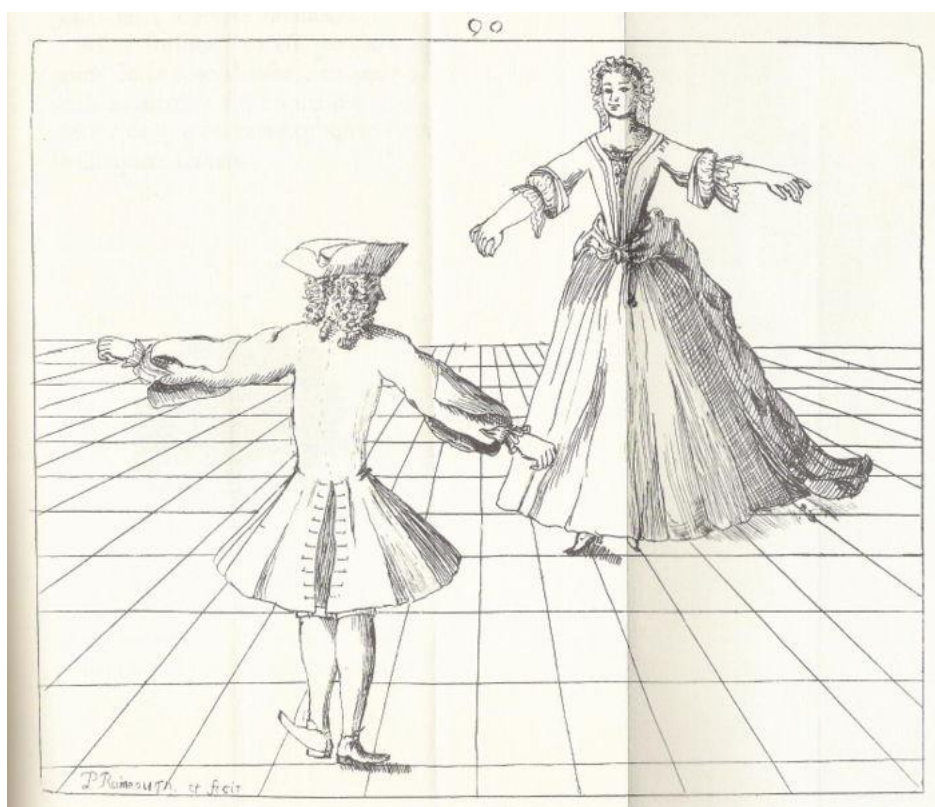
Ve 14. století se objevil tzv. *dance macabre* – tanec smrti, dále *tanec sv. Víta* – jako tanec proti moru, *moriskové tance* – sólové s rolníčkami, *skupinové tance s meči* - znázorňující boj křesťanů s Maury, *tance cechovní* – s meči, obručemi apod. Vyvíjí se i *tanec párový* – tanec dvojice. Objevují se taneční mistři, které můžeme nazývat i učitelé společenské výchovy, kteří upravují tance lidu pro šlechtické pojetí etikety.

A konečně i církve sahá ke zdivadelnění obřadů, kvůli nesrozumitelné a nepřístupné latině prostému lidu, a tak kromě pantomimy do kostelů proniká i tanec. Toto období znamená rozkvět pro tanec, i když v kostelích byl po čase opět zakázán, protože jeho forma se

vyvinula do přebujelosti, což neschvalovali svatí otcové. Nicméně mezi prostým lidem, tato forma holduje oblíbě, taneční kroky jsou nespoutané a velmi živé, zatímco vyšší šlechta tanec slouží k společenskému styku a vyznačuje se klidnými a přesnými pozicemi, které určuje etiketa. Tanec se liší dle místa vzniku, např. *allemanda* je německý tanec, *courante*, *sarabanda* je španělský tanec. Jako jediný dvorský točivý tanec se označuje *volta*, u něhož se poprvé užije zvedačky – taneční pozice, při které partner zvedne partnerku a otočí se s ní. Volta byla oblíbeným tancem celé Evropy.

1.1.4. Renesance a Baroko

Po tvrdé křesťanské éře přichází vlna asketismu a návrat k antice, největší rozkvět probíhá samozřejmě v Itálii, kde na slavnostech nechávají tancem bavit právě papežové a vůbec církevní hodnostáři. Za nějaký čas se centrum tance přesouvá do Francie. Tady se vyvíjí tanec, který se opět stal velice oblíbeným a to na dlouhá dvě století, jmenoval se *menuet*. Jednalo se již o technicky náročnější a komplikovanější formu tance, kde bylo potřeba už jen perfektního držení těla. Název a choreografii mu určil hudební skladatel Jean Baptiste Lully, který toto své dílo představil ve Francii již Ludvíkovi XIV.



Obr. 2. Pierre Ramenu, *Le Maitre a Sander, Paris 1725, Figure de Menuet*

Lidový tanec – kola, kotek (svatební tanec řetězového charakteru), párový točivý tanec – na přelomu 18. a 19. století se objevují dva kolové (točivé) tance, jenž pár nutil k těsnějšímu kontaktu, než kdy dřív – *valčík* a *česká polka*. Valčík se objevuje dříve, zpočátku byl však odsunován právě k onu těsnému kontaktu, nicméně po čase jeho oblíbenost stoupla, hlavně na soukromých, ale i veřejných bálech. Inspiroval také nemálo hudebních skladatelů. Druhý tanec, polka, vznikla na území Čech. Původně nazývaná *maděrou*, a podle svého polovičního rytmu také *půlka*, z čehož pak vznikla *polka*. Velmi rychle se rozšířila v podstatě do celé Evropy.

Dvorské tance – tance prováděné na plesích a slavnostech jako improvizovaná forma, sloužící k zábavě samotných tančících.

Balet – dvorské tance se upravují v půdorysu a vznikají první tzv. *opery – balety*. Mytologické náměty předvádějí šlechtici – amatéři k oslavě monarchie, nebo při slavnostních příležitostech (královské svatby, křtiny apod.) Děj byl posunován recitací, zpěvem.. Z těchto *oper – baletů* se postupně vyvíjí forma samostatné opery a baletu. V baletu se začíná rozvíjet taneční technika, vystupují již profesionálové (i ženy od r.1681). Taneční mistři se stávají choreografy v pravém slova smyslu – baletní mistři. Technice baletu se říká klasická technika. Vývoj baletu je v různých zemích poněkud odlišný. Shodné rysy spočívaly v námětech především antické mytologie, a v dvou liniích baletní formy, která se překrývali dle rozkvětu – příklon k dějové dramatické lince, a dle úpadku – důraz na samotnou podívanou, efekt, samoučelná technika, myšlenka potlačena, děj vedlejší.

Během Francouzské buržoazní revoluce se umění stává významnou složkou výchovy a agitačním prostředkem. Balet na tyto nové požadavky odpovídá alegorickými obrazy doby, zobrazujícími republiku, tančí se tance Svobody, symbolizující rovnost všech národů.

1.1.5. Přelom 19. a 20. století

Romantická éra pak, zvláště 30. a 40. léta 19. století nastolila baletní formu nám známou dodnes. Hlavními rysy jsou – dvoudílnost děje (střetnutí reálného světa s nadpřirozeným, např. láska rusalky a prince), záliba v exotických a orientálních námětech (Sylfida, Ondina, La Péri), ke zvýšení zajímavosti a koloritu tance reálného světa se do baletních choreografií mísí prvky tance lidového (tzv. charakterní tance španělské, italské, maďar-

ské), hrdinkou baletu se stává *balerína*, mužský tanečník ustupuje tedy do pozadí (pomáhá baleríně v provádění náročných toček na špičkách a zvyšuje její skoky vzdušným přenášením).

Na přelomu 19. a 20. století je balet čím dál více jen fěričnou podívanou s lacinými efekty, nádhernou výpravou s mnoha ochotnickými triky, akrobatickými prvky v tanci, balet přestal být dramatem, stal se velkou, ale myšlenkově velmi ubohou podívanou. Hudba je pouze rytmickým doprovodem. A jen díky tanečníkům samotným se začínají objevovat nové taneční styly. A tak s zároveň vedle sebe vyvíjí tyto techniky tanečníků jako Isidora Duncanová, Rudolf Laban, Mary Wingmanová založené na základě klasické techniky s novými prvky uvolnění, zaměření opět na myšlenku, reagující velmi silně na nově vzniklé umělecké směry, dále se o znovuzkřížení klasického baletu pomocí hodnotné hudby, nové dramaturgie a výtvarné složky baletu snaží Ďagilevův soubor „Ballets Russes“ v Paříži, a dále přichází nové vlny a zcela nové tance ze Severní a Jižní Ameriky, jako fox-trot, jazz, ale i tango.

1.1.6. Tanec jako rovnocenný partner všem uměním

Ve 20. století se balet stává v Evropě i v Americe jedním z nejoblíbenějších divadelních útvarů, v mnoha zemích vznikají stálé baletní skupiny a baletní školy. Ve Francii je balet stále ovlivněn Ďagilevského skupinou „Ballets Russes“. Ve třicátých letech se vytváří stálý baletní soubor i v Anglii a během dvou desetiletí dosahuje pozoruhodných výsledků. Roku 1933 tanečnická a choreografka G. Balachnin zakládá v New Yorku baletní školu a vzniká zde i „New York City Ballet“. Po druhé světové válce se hlásí o slovo švédský balet, který přináší nové choreografické prvky a vytváří si vlastní domácí repertoár. Postupně tak vznikají národní baletní soubory téměř ve všech zemích Evropy a Ameriky, společnými rysy jsou inspirace lidovými pověstmi, domácí a světovou klasickou literaturou, v choreografiích se opět objevují scénické úpravy lidových tanců a obřadů. Balet v Rusku, tehdy v Sovětském svazu se soustřeďoval na klasické pojetí baletu, s dějovým zaměřením na revoluci, současný život a přepis nejznámějších ruských románů.

Říká se, že moderní tanec se „zrodil z pádu“. Všechny ty tisíce let tanečního vývoje se odehrály na nohou, s osou těla víceméně kolmou k taneční podlaze. Ať v tancích klasických, lidových, či společenských. Ať se podíváme na tance Indie, Egypta, Číny, Řecka,

tance orientální, africké, vše se odehrálo ve stoje. Snad jen v dětských hrách jako „udělalo báb!“ se objevil pád („kolo, kolo mlýnský; ring o’ring of roses... we all fall down). V moderním tanci se nejen díky novým technikám ovládnutí těla, např. pomocí vlastního dýchání a naslouchání tělu, pohybů vycházejících z kontrakcí, využívá pád jako nový prostředek k práci se zemí. Jedná se o tzv. *floorwork*, který tanci dodává nový, obrovský rozměr a možnost realizace. V moderním tanci se ke slovu opět hlásí mužští tanečníci, jak v choreografiích, tak jako choreografové, co je ale nové – ženy choreografky se objevují poprvé. Novým rysem je také pozvolné uvolnění zajetých kolejí, kdy žen je stejně jako mužů, z čehož vyplývá divákovo očekávání milostného aktu, ženy s muži po boku jsou schopny vytvořit univerzálně platnou uměleckou výpověď. A právě vedle pohybových možností tanečníka, nespoutanými jen klasickou baletní technikou, rozdílem mezi baletem a novými technikami, je také využití „skryté řeči těla“ v choreografii a myšlenkách tance. Tanec je mnohem více kontaktní, to vše nahrává modernímu tanci do dramatičnosti a širokého spektra užití. Tanec vykračuje z divadelní scény do otevřeného prostoru města, přírody, do nezvyklých, často odumřelých prostředí jako továrny aby jim vnukl nový život. Tanec hovoří k současným událostem, nejznámější počín je asi *Zelený stůl* Kurta Joosse – mezníková choreografie z roku 1932. Šlo o taneční divadlo s protiválečnou tematikou, v jehož nejzdařilejší scéně vidíme politiky v groteskních maskách, rozhodující v karikujícím tanci u zeleného stolu o osudech světa.



Obr. 3. *The Green Table*, Kurt Joosse, 1932

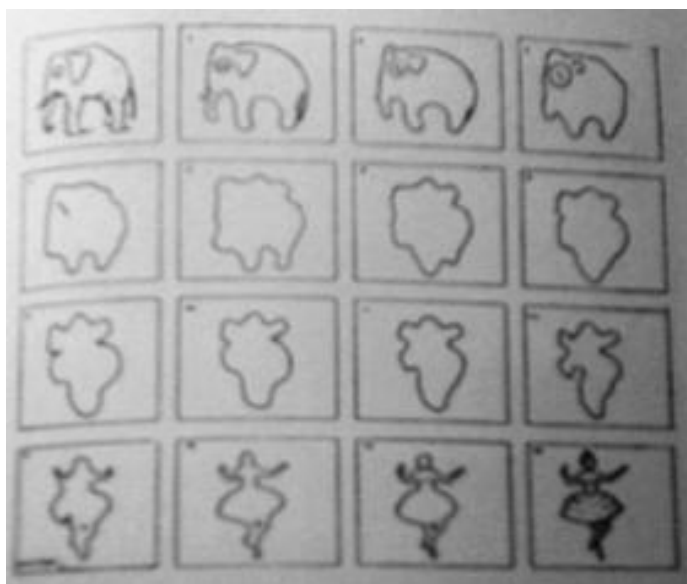
Choreografové užívali klasické taneční techniky jako základní vybavení tanečníka, jako prostředek osvojení si jistého počtu automatismů a tělesných zákonitostí a spojovali je s myšlenkami a city, duševními stavy vyjadřovány tělem těmito myšlenkami naskrz pro-

niknutým. Na tato téma a na popsání své vlastní nové techniky choreografové a choreografky psaly statě, knihy a vlastně takové manifesty, protože tanec se stal víc, stal se smyslem života, životním stylem.

Během 2. světové války byl vývoj tance, stejně jako ostatní kulturní a společenské aktivity, pozastaven. O to větší úspěch a nastolení tanec prožívá v druhé polovině minulého století, kdy se do Evropy dostávají i jiné latinskoamerické tance než jen *tango*, ale *cha cha*, nebo *paso doble*. S vývojem popové hudby a rock'n'rollu se s oblibou tančí tanec nesoucí stejné jméno, z něhož pak vychází *jive*. Koncem 60. let se objevuje *hip hop*, který je dnes velmi populární a má již mnoho svých odnoží. Tanec je dnes živý a rozmanitý, stále se vyvíjí a často se kombinují různé taneční techniky, někdy i s klasičtějšími styly, např. *balet* a *hip hop*, nebo *hip hop* a *jazz dance* aj. Tanec je plnohodnotné umění jako každé jiné.

2 NĚCO Z HISTORIE ANIMOVANÉHO FILMU Z HLEDISKA TANCE

S prvními pokusy o animovaný film, spojený s tanečním pohybem, můžeme spojovat karikaturistu pařížských novin *Émila Cohla*, který své filmy uváděl v rámci kabaretu. Jednalo se o pohybové fáze kreslené na karton, snímané na běžně dostupný filmový pás kamerou umístěnou nad stolem. Můžeme tedy mluvit o technice kreslenky. Čím byl ale inovativní byla průkopnická dramaturgie a objev žánrových zvláštností kresleného filmu – nechal pracovat fantazii a uvolnil kontury z kresby a tak se stalo, že slon se změnil v tanečnici...



Obr. 4. *Émile Cohl* – změna slona v tanečnici, 1907

1.1. Historie na konkrétních ukázkách s ohlednutím na techniku filmu i tance.

2.1.1. Winsor McCay – *The Little Nemo*, 1911

Film je také nazýván jako *Winsor McCay, the Famous Cartoonist of the N.Y. Herald and His Moving Comics*. Příběh natáčený na 35 mm film se skládá ze dvou částí - grotesky, jenž diváku vysvětluje jak došlo k nápadu a vzniku rozpořhybovaného animovaného komiksu a samotného animovaného díla, rozkresleného inkoustem na papír do 4000 fází. Můžeme tedy mluvit opět o kreslené animaci. Z téměř desetiminutové metráže filmu, má animovaná část zhruba jen dvě minuty. Předchází jí obeznámení diváka, jak vlastně celý proces animace vypadá a následuje pak kolorovaná animace postav a jejich groteskního vystoupe-

ní s prvky tance – mrzutého klauna s doutníkem a tanečnicka v oblečení snad domorodce. Prvky tance se objevují po jejich vzájemném pošťuchování, kdy se obě postavy točí na místě a zároveň spadnou do kotoulu. Jsou to jednoduché pohyby, ale jedná se o prostorovou choreografii, varietního pohybu animovaného s absencí hudby. Celá animovaná část je zobrazena na jednoduchém bílém pozadí, ale využívá perspektivy.



Obr. 5. Winsor McCay - *The little Nemo*, 1911

2.1.2. Walt Disney - *Silly Symphonies*, 1929 – 1939

Krátkometrážní animované filmy, souběžné se sériemi příběhů Mickey Mouse, odlišují se vždy novými charaktery, tzn. není zde vždy stejný hlavní hrdina, tak jako Mickey. Původně černobílé filmy plně využívají nástup zvuku a jeho potenciál, stejně tak je to i nástupem barevného filmu. V těchto krátkých animacích byl pohyb a tanec hlavní složkou, měly obrovský smysl pro práci W. Disneye, cvičil si zde totiž techniku animace, charaktery postav a dramaturgii filmu pro svou budoucí, již naplánovanou práci. Tyto filmy mu přinesly 7 vítězných ocenění Akademie za nejlepší krátké animované filmy. Postupně se z jednoduchých příběhů reagujících tancem a tanečním stylizovaným pohybem na hudbu, staly komplikovanější a myšlenkově bohatší příběhy, kdy tanec ustoupil do pozadí. Více v kapitole věnované W. Disneymu.

2.1.3. Georige Dunning – *Three Blind Mice*, 1945

Krátkometrážní animovaný film, na motivy písně sahající hluboko až k roku 1609. Píseň, původně říkanka s docela morbidním textem, byla obměňována v průběhu století, pro tento animovaný film je její interpretace provedena ve stylu hudby tehdejší ameriky, a tedy jazzu. Tanec zde interpretovaný třemi myškami nemůže být tedy ničím jiným, než klasickým jazzovým tancem, svými houpavými kroky korespondujícím s hudbou, tleská-

ním do rytmu, dále podpořen hůlkami, což je typické, ještě spolu s buřinkou, pro kabaretní ztvárnění tance na tento styl hudby. Plošková animace se odehrává na černém jednoduchém pozadí, podobně jako *The Little Nemo*, využívá ale opět perspektivu a rekvizity. Choreograficky z hlediska technologie filmu nenáročná. Rozdíl v pohybu mezi kreslenkou a ploškou je dán jen tím, že v plošce je animátor nucen v rámci technické přípravy vyrábět postavy z předních, zadních a bočních pohledů, a pokud je tak dáno scénářem, pak v různých perspektivních velikostech. Zatímco v kreslené animaci je tohle přirozené a prováděné rovnou na papír při animaci.



Obr.6. Georgie Dunning - *Three Blind Mice*, 1945 Obr. 7. Karel Zeman - *Inspirace*, 1949

2.1.4. Karel Zeman – *Inspirace*, 1949

Částečně hraný a materiál-loutkový animovaný film o inspiraci umělce přírodou. Tanečnice zrozená z leknínu pluje po hladině v tanečně stylizovaném pohybu krasobruslařky, provádějící skoky a otočky v *demi-plié* i *relevé* (ve snížené pozici nohou a naopak zvýšené – na špičkách). Tento pohyb nám je známý i z jiného kombinovaného filmu Karla Zemana – *Vánoční sen*, kde se loutka pohybuje v reálném prostředí, s tím rozdílem, že se jedná o klasické pojetí loutky. Zde je tělo tanečnice zjednodušeno, tím je pohyb snadnější a čistější, její nohy vypadají neustále propnuté, jako v baletní obuvi, i když bychom očekávali brusle. Provedení skleněných loutek je zřejmě dvojí. První – tanečnice má končetiny připevněné k trupu drátky, skrytými v límečku a sukni, pro jednoduché fáze k usnadnění pohybu. Druhé provedení – k některým pohybům je jasné, že musely být vyrobeny loutky na každou jednotlivou fázi pohybu, právě při přípravách ke skokům, kdy bez kloubku v místě kolenou loutky nelze tento pohyb provést. Choreograficky v uvážení techniky filmu neomezené, čisté, nepřetažené.

2.1.5. Jiří Trnka – *Staré pověsti české*, 1952

Celovečerní lotkový film na oslavu českého národa. Oceňovaný u nás i v zahraničí -1953 – Mezinárodní filmový festival Benátky - stříbrná medaile prezidenta festivalu, stříbrná soška lva sv. Marka, Mezinárodní filmový festival Locarno – cena švýcarské film. kritiky, v ČSR – státní cena 1. stupně za průkopnické pojetí výtvarné tvorby v loutkovém filmu, aj. Více v kapitole věnované Jiřímu Trnkovi.

2.1.6. Walt Disney – *Toot, Whistle, Plunk and Boom*, 1953

Krátký, již typicky disneyovský animovaný film pro jeho pozdější období až po současnost, o hudební výchově edukačního charakteru, popisuje rozdělení, funkčnost a vývoj hudebních nástrojů – pomocí příkladů z historie. Tanec se zde objevuje při popisu vývoje trubky z tuby. Pračlověk před faraónem fouká do zvířecího rohu, což faraónovi trhá uši a tak mu vrazí do ruky trubku. Ta pak rozvine swingovou melodii, na kterou se postupně roztančí nástěnné malby v tanci základních jednoduchých figur a kroků směsice swingu. Technika kreslenka - choreografické možnosti neomezené z hlediska techniky, z hlediska námětu a uplatnění tance nejsou záměrně využity.



Obr. 8. a 9. Walt Disney - *Toot, Whistle, Plunk and Boom*, 1953

2.1.7. Jiří Trnka – *Sen noci svatojánské*, 1959

Celovečerní lotkový film, označovaný též jako baletně-pantomimická feérie, na motivy pohádkové komediální hry Williama Shakespeara. Širokoúhlý film se stereofonním zvukem oceněný na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes – Velká cena nejvyšší filmové komise za filmovou techniku, Mezinárodní filmový festival v Benátkách – plaketa Jiřímu Trnkovi za *Sen noci svatojánské*, Mezinárodní filmový festival v Montevideu – 2. cena v kategorii loutkového filmu, aj. Více v kapitole věnované Jiřímu Trnkovi.

2.1.8. Bruno Bozzeto- *Una Vita In Scatula*, 1967

V tomto krátkém animovaném filmu, se tanec vůbec neobjevuje ve smyslu taneční techniky, ale tanec jako symbol. Film ukazuje život ve zkratce, v jeho rychlém toku v němž se odehrají 3 zásadní okamžiky zobrazené jako pobyt v ráji vedle všední šedi, ve které se nese celý film, a to – dětství plné fantazie ustupuje povinností, setkání s láskou – svatba, narození dítěte, a pak samozřejmě přichází smrt. Tanec se objevuje ve spojení setkání s láskou, kdy na velkém celku, rovnou z univerzitní budovy přejíždí mladík k budově s nápisem „Dancing“. Poté vyjdou dvě postavy ven tancujíc, ukázat divákovi, že se objevila „ta pravá“, vrací se zpět, pak odjíždějí na romantickou vyhlídku, kdy je vše zas jako v ráji a pak jejich život plyne dál již společně. Z hlediska techniky tance, ani animace nemá smysl toto zmiňovat. Z hlediska námětu a scénáře však ano.

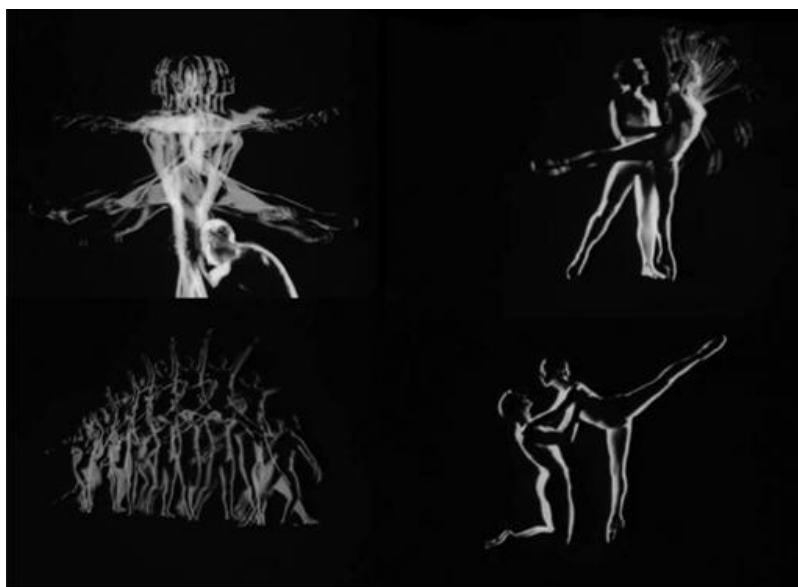


Obr. 10. Bruno Bozzeti – *Una Vita In Scatula*, 1967

2.1.9. Norman McLaren – *Pas de Deux*, 1968

Tento film oceněný cenou BAFTA v kategorii animovaný film, nelze zcela považovat za animaci. Jedná se totiž o film hraný, resp. tančený párem profesionálních tanečnicků. Co tomu ale dává ráz animace je způsob natočení a práce s filmovým materiálem – baletní choreografie je natočená na vysoce kontrastní film, tanečníci jsou nasvíceni velmi ostrým bočním světlem, takže působí jako kreslené siluety, efekt animace je umocněn tzv. step and repeat, což je výsledkem vypadá nakopírování sekvence pohybu postavy, v určitém bodu spuštěném o několik oken později než původní záznam. S tím zde Norman McLaren pracuje natolik, že výsledek vypadá jako stroboskop, vidíme všechny fáze pohybu, otoček, nese-

ných skoků a párových pozic. Pohyb působí až nebesky étericky, protože každá složka filmu ať obraz, hudba, nebo tanec působí samostatně velmi nadpřirozeně a jemně.



Obr. 11. Norman McLaren – *Pas de Deux*, 1968

2.1.10. Georgie Dunning – sekvence *Lucy in the Sky with Diamond* z filmu *Yellow Submarine*, 1968

Tato hudební sekvence filmu George Dunninga *Žlutá ponorka (Yellow Submarine)* animovaná na píseň *Lucy in the Sky with Diamond* skupiny The Beatles (celý film vznikl na motivy písní této skupiny a je o této skupině), je asi nejznámější pasáží tohoto filmu. Co ji dělá tak vyjímečnou a zapamatovatelnou je zajisté technika rotoskopingu a nový přístup k ní. Kreslené siluety tančících postav, opakujících se v panoramě, nebo pomalu plynoucích přes obraz, volně přemalovává intuitivními tahy štětce dalece přes okraje ve volné manýře, navíc po několika fázích vždy se měnících barev. To dává animaci opravdu fantastní zjev jako z jiného světa. Tango, kankán, standardní společenské tance, charleston – vždy jen krátká sekvence, základní pohyby. Hlavní forma je ta výtvarná.



Obr. 12. George Dunning – *Lucy in the Sky with Diamonds*, 1968

2.1.11 Frederic Back – *Crac*, 1980

Krátkometrážní kreslený film, opět na téma život a jeho rychlé plynutí a upozornění na zautomatizování civilizace. Počátek filmu nás vrací do dob starých bohatých tradic v Kanadě. Tanec se objevuje na slavnosti svatby, kdy manželský pár zahajuje veselí. Krásně barevná atmosférická animace nás přenáší přibližně do období konce 19.století a tanečně vypoovídá o kanadských tancích té doby - párové točivé, s výměnou partnerů, točení v zaklesnutí, pod rukou. Na rozdíl od soudobých českých tanců mají volnou formu co po prostoru tanečníka, tak i parketu. Tato animace je propracovaná a s perspektivou pracuje precizně, s prostorem a tancem velmi realisticky.



Obr. 13. a 14. Frederic Back – *Crac*, 1980

2.1.12. Zbigniew Rybczynski – Tango, 1982

Animovaný film oceněný Akademií v roce 1983 za Nejlepší krátký animovaný film. Zde opět nemůžeme mluvit o taneční technice, jedná se o pojetí filmu na hudbu, pojetí jako choreografii velkého množství postav v malém prostoru, při různých každodenních činnostech. Ve filmu se objevuje 36 lidských postav přicházejících z několika dveří, dokonce i okna, a postupně zaplňujících prostor podle matematických propočtů tak, aby se nikde nestřetly. Každá postava však nejednou za svůj výstup pohybem reaguje, nebo spíše doplňuje hudbu určenou pro tango. Technika – naživo natáčená akce, postavy přenesené na celuloid.



Obr. 15. a 16. Zbigniew Rybczynski – Tango, 1982

2.1.13. Nicole Van Goethem – A Greek Tragedy, 1986

Krátký animovaný film režisérky belgického původu, v roce 1987 oceněný Akademií za Nejlepší krátký animovaný film. Jedná se o kreslenou animaci. Hlavní postavy – řecké kariatidy nesoucí zbylý štít chrámu, odsouzeny k bdění a věčnému břemenu, zkoušeny věky i počasím, vyčerpány vzdávají svůj boj a úlevou nad volností baletně odplachtí za horizont. Tanec je čistá technická baletní choreografie, se skoky, krokovými variacemi, plié i relevé, celé to však působí velmi směšně a to hlavně díky vzhledu i charakteru postav. A jako tečka odchází tanečně nemotorným způsobem nejvíc zkoušená postava ze všech..



Obr. 17. Nicole Van Goethem – *A Greek Tragedy*, 1986

2.1.14. Wendy Tilby – *Strings*, 1991

Debut kanadské režisérky získal mnoho cen na mezinárodních filmových festivalech a také cenu Akademie za Krátký animovaný film. Precizní animace malovaná olejovými barvami na sklo o dvou lidských osudech – starší sousedé, žena a muž, jenž o sobě ví a mají větší zájem, jen se bojí vystoupit z „ulity“. Tanec v tomto filmu má obrovské kouzlo - je částí pouta těchto dvou sobě cizích lidí, které je vlastně velmi silně sblízuje, aniž by o tom navzájem věděli. Paní, velká fanynka lodí a dob již minulých si na hudbu, kterou produkuje druhá hlavní postava s přáteli v bytě o patro níž, představuje život na lodi, co jí plave ve vaně. V této části se objeví tanec párů, tančící valčík, z mírného nadhledu. Zajisté, kvůli náročnosti animace, nejsou díky tmavší atmosféře konkrétněji patrně celé postavy tančících párů.

2.1.15. Chris Landreth – *The End*, 1995

Taktéž tento debut animátora Chrise Landretha byl nominován na cenu akademie, nicméně nevyhrál. Film, jehož technika je 3D počítačová animace, je dílo tzv. (dle autora pojmenovaného) psychorealismu. Příběh je koncipován jako surrealistická podívaná na dva charaktery, muže a ženu, v ne zrovna lidském pojetí, během pohybu, tedy přímo taneční improvizaci moderního tance s prvky technik *limon* a *graham*, debatujících o smyslu bytí, technologiích a jiných moderních problémech. Hudba je zmateční, složená z ruchů a umělých zvuků, jako interludia mezi změnou tématu debaty nastupuje neurotická klavírní hudba, při které postavy svou „improvizaci“ zvýrazní. (mluvím tu o improvizaci, když je více než jasné, že autor pohyb animoval podle nahrané předlohy tanečníků. Jedná se o současný tanec, založený na technice *graham* – kontrakcí těla, a *limon*, kdy tanečník pracuje

s klouzáním a plynutím těla, rukou a nohou vzduchem s kyvadlovým charakterem pohybu.) Postavy ale nohy a ruce nemají, jsou složeny jakoby ze systému krevního oběhu, ovšem zjednodušeného. Tyto „žíly-cancoury“ právě využívají vzduchu a pohybu toho, co se dá považovat za paže a nohy a dotváří tak pohyb dodatečně. Tohle bychom mohly srovnat s již zde jmenovaným filmem Normana McLarena *Pas de Deux*, kde pohyb působí stejně vzdušně pomocí zanechávání dohrávajících fází. Náročnost z hlediska techniky by byla poněkud snazší, kdyby autor nezvolil tento vzhled postav. To by ovšem nebylo to, co to je – úžasná podívaná.



Obr. 18. a 19. Chris Landreth – *The End*, 1995

2.1.16. Michéle Cournoyer – *The Hat (Le Chapeau)*, 1999

Tento mimořádně emočně silný film, založený na zásadních věcech – žena v holčičím a dospělém věku, klobouk jí známe osoby (se vši pravděpodobností příbuzného), tanec, ruce a utrpení v podobě sexuálního zneužití - neustále dokola se objevujících. A to v transformaci postav, prolínajících se rukou sahajících na dětské i ženské tělo, tanec, který nelze brát jako nějak technický, ale čitelný jako tanec nahé ženy před publikem. Příběh je silný námětem i provedením, jedná se o kreslenou animaci (malba tuší) jednoduše stylizované do černobíla. Malba je nervózní a těkavá, znázorňující vnitřní křik postavy. Tanec zde má funkci nevyrovnání se s nepříjemnou událostí v životě.

2.1.17. Michael Siber – *Wunderwerk*, 2002

Kreslený krátkometrážní film o tvůrci mechanického ptáka, jenž přesto, že jej stvořil k létání, nepředpokládal, že bude jeho výtvarník chtít létat se skutečnými ptáky a tak jako se svým výtvozem, do kterého vložil kus sebe a jako společníkem, protože je patrné, že tvůrce žije sám, se jen těžko loučí. Tanec se tu dá popsat jako rozpohybovaná pantomima, kdy vynálezce ukazuje ptáku, jak se má létat, leč nadarmo, protože pták to pochopí až při

pohledu z okna, kde spatří skutečné létavce. Technika, jak už jsem zmínila, kreslená animace precizního provedení naprosto pracuje s prostorem a perspektivou.



Obr. 20. Michael Siber – *Wunderwerk*, 2002

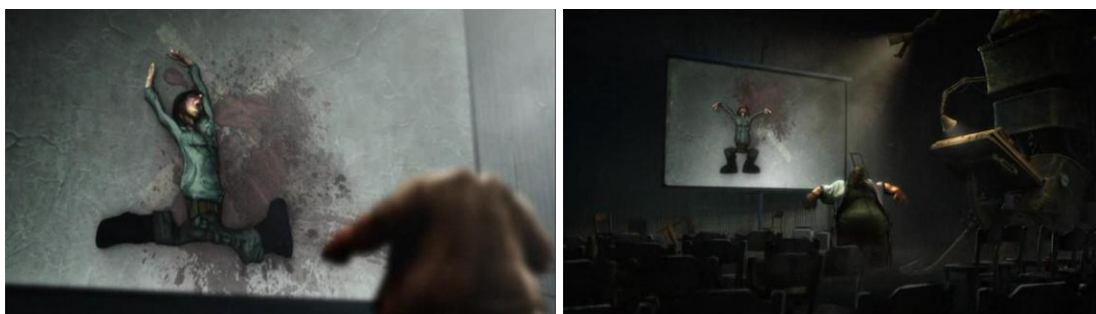
2.1.18. Arnaud Demuynck – *Signes de Vie*, 2004

Desetiminutový kreslený film kombinovaný s počítačovou 2D a rotoskopíngem o ženě, které zemřel manžel a tak se rozhodne skončit i se svým životem. Během noci v úplňku jde k pobřeží a chystá se skočit ze skály. Již dříve divák vyčte, že je žena těhotná a že ji duch manžela doprovází od chvíle co navštívila jeho hrob. V okamžiku, kdy se chce nahá odevzdat moři a tak i smrti ji vítr silou odvrátí od pádu. V tuto chvíli se dosud pracované a stínované černobílé výtvarno mění na jednoduchou černobílou siluetu a začíná plnohodnotná taneční choreografie. Žena zde tančí s živlem větru, využívá jeho proudů a síly choreograficky k normálně neuskutečnitelným pózám a pohybům, při kterých s těžištěm těla posouvá mimo centrum těla a těla vůbec. Taneční vazba (choreografie) je plnohodnotná do té míry, že využívá tanečních technik moderního tance, stejně tak *floorwork*, kdy ležící na zemi reaguje v *partneringu* (kontaktní tanec dvou tanečníků, velice často muže a ženy, založený na využívání sil toho druhého, ke zvedačkám aj.) na vítr-mlhu-ducha. Následuje společná stejná choreografie ženy i „ducha“, při které si žena uvědomí přítomnost někoho druhého a oddá se mu v následujících zvedačkách. Tímto kontaktem se vlastně rozloučí se svým mrtvým mužem. Následuje východ slunce a žena se rozhoduje dál žít. Choreografii vytvořil Cyril Viallon.

2.1.19. Tomek Baginski – *Fallen Art*, 2004

Krátký 3D animovaný film na motiv rumunské písně „Asfalt tango“, se odehrává ve vojenském prostředí, které paroduje tak, že s vojínem je zacházeno doslova jako s kusem

hadru (velitelem nuceni seskočit z věže a zabít se). Tanec je zde nečekaným vyústěním a vtipnou pointou, mrtví vojáci jsou totiž jeden po druhém fotografováni. Fotografie jsou totiž fázemi pro tlustého animátora, který z poloh, ve kterých vojáci dopadli na zem, skládá ‚tanec de la muerte‘. Po vložení poslední fotografie spustí projekci – vidíme 2D tanec mrtvol vojáků na plátně a 3D interpretaci tance animátorem samotným. Choreografie 2D je svým provedením i nápadem velmi vtipná a originální, vidíme v ní gagy v podobě póz tanečnických (ve skutečnosti stovek různých těl) jako letící v baletním skoku *Grand jeté* – velký skok (nohy ve vzduchu ve šňůře), parodování slepice aj. Skvěle také využívá i neurčitého pozadí betonu a také faktu, že těla leží, takže efektu letu se docílí opravdu lehce (viz *grand jeté*). Uměleckému rázu také přispívá krev vojáků rozstříknutí vždy okolo těl. Připomíná to efekt G. Dunninga v *Lucy in the Sky with Diamond* v porušení siluety a fantaskního pojetí. Tanec v 3D provedení – tedy tanec animátora je velmi profesionální jak z hlediska pohybu, tak animace, protože plně zohledňuje a využívá hmoty tuku obrovské postavy. Pohyb je velmi realistický a velmi dobře koukatelný.



Obr. 21. a 22. Tomek Baginski – Allen Art, 2004

3 WALT DISNEY

3.1 Životopis

Walt Disney je označován za největšího průkopníka animovaného filmu předválečných a meziválečných dob, také je ale jeho tvorba označována za přeslazenou až kýčovitou. Co mu ale nelze upřít je jeho přínos na poli imaginace kresleného filmu, rozvedené pomocí technologií a dramaturgie a v neposlední řadě zaměření hlavně na dětského diváka a jeho edukaci touto zábavnou formou.

Walt se narodil 5. prosince roku 1901 v Chicagu jako jedno z pěti dětí. Jeho dětství, a stejně tak dětství jeho sourozenců, bylo plné práce, kvůli uživení velké rodiny. A tak ve škole spíše spal, než dával pozor. Jediné co nezanedbával bylo kreslení. Ovlivnění přírodou za života na rodinné farmě, tvrdá práce ve městě a charaktery jeho rodiny se projevovali v jeho tvorbě. Co do filmu jej ovlivnila rodina spolužáka Waltrea Pfeiffera, jehož otec znal všechna kina okolí a miloval divadlo. S tímto kamarádem vytvořili duo *Dva Waltové* a se svými komickými vystoupeními získali několik cen a Walt si uvědomil, že není nic krásnějšího, než stát na pódiu a bavit lidi. A do toho začal navštěvovat kurzy kreslení. Kvůli množství práce přestal navštěvovat školu, ale kreslení se nevzdal.

Rozhodl se být „umělcem“. Z Chicaga odešel do Kansasu za bratrem Royem, který mu byl nejbližší ze všech sourozenců, později se staly i obchodními partnery. Ten mu sehnal práci v reklamní agentuře, kde se setkal Ubbem Iwwerksem. Posléze tito dva začali pracovat pro agentury ve vlastním studiu. Koncem roku 1920 se Walt poprvé setkal s výrobou animovaného filmu ve společnosti Kansas City Slide Company, šlo o reklamní šot, kdy vystříhané figurky a údy přišpendlenými k tělu byly animovány na papírovém pozadí, Walt zde zůstal pracovat, zatímco Ub pracoval dále v jejich studiu, ale samotnému se mu nedařilo a o ateliér přišel. Walt mu tedy zařídil místo v této firmě, která se přejmenovala na Kansas City Film Ad Company.. Walt neustále hýřil nápady a protože byl zvyklý neustále pracovat, a byl tím známý po celý svůj život, vybudoval si dobrou pozici. Kromě práce ve firmě točili i vlastní tvorbu, tentokrát ale kreslenou technikou a rozhodli se ji nabízet sami za sebe. A tak po nějakém čase vznikly tzv. *Laugh-O-Grams* - *Smíchogramy* - šoty jako satirické zpravodajství na aktuální, nebo komunální téma. Byly promítány v kinech před

filmem i o přestávkách, vybudovali větší ateliér a pronajali si několik mladých lidí jako kresliče. Zároveň vznikaly dobrodružství *The Alice Comedies*, jenž jsou kombinací živého herce (holčičky) a kreslenou animací. Po čase, kdy bylo jasné, že Alice už nenabízí nic nového a ani úspěch, se roku 1926 objevil hrdina králík Oswald – předchůdce Mickey Mouse, který se objevil v roce 1928 ve filmu *Létáním posedlý*. S nástupem zvuku Walt neotálel, a když práci animátorů zvuk komplikoval (z původních 16ti obrázků na sekundu jich nyní bylo potřeba 24 kvůli korespondování s hudbou) velice rychle se v tomto novém prostředí zorientoval... Svou následující tvorbu postavil na komicko-edukačních krátkometrážních filmech – *Silly Symphony*, ve kterých zkoušel práci pro velké plány, které nosil v hlavě. S příchodem barevného filmu stejně jako u zvuku neotálel. Jeho tvorba se dá označit jako zaměřená na dětského diváka a na rodiny.

3.2. Zvukový Mickey a Silly Symphony

Na několika ukázkách projdeme vývoj jeho tvorby a její přínos na pole animovaného filmu.

1. *Steamboat Willy*, 1928 – postava Mickey Mouse, který při záchraně své lásky Minnie z lodi svého protivníka Peg-Leg Peta, stihne i improvizovaný koncert na vše co mu na lodi přijde pod ruku. Nemluvíme zde ještě o tanci, ale pohupování do rytmu, a pohyby rytmicky určenými hudbou, rytmem, vidíme základ, který Disney rozvíjel s každým dalším filmem dál.

2. *The Barn dance*, 1928 - Mickey jede se Minií na tancovačku, zde se již objevuje tanec těchto dvou myšek, zatím jednoduchý ve smyslu přešlapování, přecházení tam a sem v klasickém držení těla standardních tanců.

3. *The Skeleton dance*, 1929 – první *Silly Symphony*, naprosto odlišná od lyrických filmů dříve. Děj se odvíjí v noci na hřbitově, kdy ožívají kostlivci, vychází z hrobů, tančí a své kosti používají jako hudební nástroje. Stylizovaný tanec koster v řadě se opakuje, ale choreografie obohacena o tanec v kruhu a skákanými otočkami na místě. Dále se objevuje dvou kotoul těl dvou kostlivců, prvek známý z gymnastiky, tak i z moderních tanců. Tanec se v následujících filmech *Směšných Symfoniích* moc neliší. Vždy se jedná o stylizovaný

pohyb, dle charakteru postav. Tanec a kostlivci se objevili i dalších filmu 4. *Mickey and the Haunted House*.

5. *The Merry Dwarfs*, 1929 – vesnice trpaslíků během prací ve dne, veškerá jejich činnost se odehrává do rytmu hudby. Opět zde tančí v řadě, kdy na údery paliček reagují rychlejší a pomalejší chůzi do stran, na výšku tónů pak chůzi na špičkách (relevé) zvýrazněnou protáhnutím postav do výšky, či naopak ve snížení (demi-plié). Opět se objevují gymnastické prvky – chůze na rukou.

6. *Springtime, Summer, Autumn, Winter*, 1930 – příběhy zvířat typických pro to které období, vždy do rytmu chodících, létajících.. Tanec je vždy v řadě, nebo kruhu a stále obsahuje akrobatické – gymnastické prvky.

7. *Mickey Steps Out*, 1931 – první film, ve kterém Disney použije konkrétní styl tance, v tomto případě se jedná o step, který je v USA velmi populární do teď.

8. *Egyptian Melodies*, 1931 – novinkou v pojetí tance je zde tanec čtyř mumií, každé ve své digonále ke středu obrazu, tzn. nové pojetí prostoru.

9. *Blue Rythm*, 1931 – Mickey jako kabaretní umělec – pianista, Minnie jako femme fatale zpěvačka, tančí spolu duo jako v kabaretech tehdejší doby.

Silly Symhony se nadále vyvíjely hlavně jako naučné filmy pro děti, se složitější myšlenkou, stále zde měly důležitou roli písně, někdy jako vypravěci, postavy zpívaly, ale tanec postupně vymizel. Ve tvorbě Walta Disneye měl totiž dostat mnohem výraznější roli...

A to tance dotaženého do reálné podoby, natočeného s živými herci a pomocí rotoskopingu, tedy natočené taneční akce promítnuté na papír a překreslené v lince fáze po fázi. Pomocí rotoskopingu pak vznikaly celé Disney filmy kde vystupovaly postavy princezen, Prvním průkopníkem tohoto jeho nového pojetí techniky byl film *Sněhurka a sedm trpaslíků*, 1937. Následující filmy se nesly ve stejném duchu a tanec v nich byl tedy čistý, většinou druhu standardních tanců.

4 JIŘÍ TRNKA

Velká osobnost českého a světového animovaného filmu a vůbec výtvarného umění. Narodil se 24. února v Plzni. Svůj život zasvětil loutce, i když jeho sen o loutkovém divadle nevyšel, díky filmu si vytvořil vlastní loutkový svět.

Díky Josefu Skupovi, který si jako profesor plzeňské reálky všiml obrovského talentu v tom skromném mladém klukovi a zasadil se o to, aby se jeho talent projevil nejen tím, že mu dal možnost spolupracovat ve svém loutkovém divadle Josefa Skupy. Trnka dále studoval na UMPRUM u profesora Jaroslava Bendy, ale přesto stále navrhoval loutky a scény pro Skupu. Po ukončení školy se ale věnoval malbě, jeho práce se vystavovaly ve Stockholmu, Lipsku i doma v Československu, jeho loutkové postavy ale dál žijí v ilustracích Karafiátových Broučků, v ilustracích pohádek K. J. Erbena, bratří Grimmů, H. CH. Andersena. Ale před loutkovým filmem zkusil i film kreslený, roku 1945 se stal spoluzakladatelem studia *Bratři v triku*, kde vznikly filmy *Zvířátka a petrovští*, *Dárek*, *Pérák a SS* (všechny roku 1946). Poté se Trnka rozhodl s kresleným filmem skončit a s ním odešli i jeho spolupracovníci a animátoři jako Břetislav Pojar, Stanislav Látal, Bohuslav Šrámek, Jan Karpaš. V této době se také Trnka spřátelil s Václavem Trojanem, který se stal jeho věrným skladatelem.

Pro svůj první loutkový film si Trnka vybral téma národních písní, říkaček, tanců a venkovských tradic, film nese název *Špalíček*, 1947, a je seskládán z jednotlivých částí - *Masopust*, *Jaro*, *Legenda o sv. Prokopu*, *Pouť*, *Posvícení* a *Betlém*. Jak už bylo uvedeno film se skládá i z národních tanců, loutky jsou velice jednoduché, malé a baculaté, konstrukčně v pohybu omezené, roztomile nemotorné. Krom české polky tančí v páru jednoduché krokové variace v zaklesnutí za ruce.

Po *Špalíčku* následuje film *Císařův slavík*, 1948, na motivy pohádky H. CH. Andersena, *Román s basou*, *Čertův Mlýn*, *Árie Prérie* (vše 1949), *Bajaja* (1950), *Veselý cirkus*, *O zlaté rybce* (oba 1951), *Staré pověsti české* (1952).

Ve starých pověstech českých má tanec mnohem čitelnější podobu, už jen loutky svou protáhlejší vizáží umožňují ladněji vynívající pohyb. V pověsti o Bivoji a kanci je tanec na lidovou píseň *Čížečku, čížečku* chorovodem žen držících se za pas a ramena, kruhem, v *Dívčí válce* je tanec párový muže a ženy.

Trnkova další díla tanci nedala tolika prostoru - *Jak stařeček měnil až vyměnil* (1953), *Kučásek a Kutilka*, *Dva mrazíci*, *Dobryj voják švejk* (1954), *Cirkus Hurvínek* (1955), *Proč UNESCO?* (1958) a konečně *Sen noci svatojánské* (1959), který je nazýván pantomimicko-baletní feérií.

4.1. Sen noci svatojánské

Loutkový film, na československé poměry natočen novátorsky na širokoúhlý formát a ve stereofonním zvukovém formátu. Slovo opět ustoupilo do pozadí, aby děj místy doplnilo vtipným komentářem, byl-li děj příliš spletitý, aby diváka uvedl zpět do děje, který se odehrává ve třech „světech“, které spolu nemají zdánlivě nic společného – svět srdečných řemeslníků Trnkovi nejbližších, svět Théseova dvora a konečně nádherný pohádkový les.

Taneční pohyb v tomto filmu je loutkový balet a pantomima a jeho význam je důležitý pro nadlehčení Shakespearovy jiskrné předlohy, křehkost baletního pohybu tak jen podporuje Trnkovo stejně křehké a fantaskní výtvarno. Ne všechny postavy ale tančí, hlavními tanečníky v pravém slova smyslu jsou zde zamilovaný poeta Lysandr a Puk sluha Oberónův. Ti celé své role protančí od začátku do konce baletními kroky a prvky. Další postavy, které mají éterický taneční ráz jsou zde ženy – královna víl Titánie, Hermie milovaná dvěma muži Demetrem a Lysandrem, toužící však po jemném umělci Lysandrovi, a nakonec Helena, nešťastná kráska zamilovaná do vojáka Demetria. Stylizovaným pantomimickým pohybem oplývá právě voják Demetrius, jenž neustále dupe a předkopává nohy jako by pochodoval.

Důvod, proč najednou taneční pohyb Trnkových loutek vypadá tak jemně, je nová konstrukce loutek a choreograf. Vizuál loutek je od *Starých pověstí českých* ještě protáhlejší a vůbec nejvíc podobný lidské reálné postavě, už i fakt, že jim Trnka nadělil pět prstů místo čtyř, jako měli jeho dřívější loutky. Nejsou ze dřeva, ale z pružné umělé hmoty – latexu. A aby mohly tančit na špičkách, je jejich chodidlo rozděleno v půl a přišroubovává se ve špičce aby pata byla odlehčena. To vše ale zúročily a samozřejmě dodali onu nadpozemskou krásu a ladnost ruce animátorů – B. Pojara, S. Látala, J. Karpaše a B. Šrámka. A protože Trnka v tanečním pohybu hledal ekvivalent verše, přizval si ke spolupráci tanečníka Ladislava Fialku, který jim choreograficky navrhoval taneční scény a sám pak předtančil hlavní taneční skoky, kroky, obraty a točky a společně s taneční partnerkou Ludmilou Ko-

vářovou ztvárnili zamilované dvojice. Ta pak ještě zatančila roztouženou Helenu a některé pasáže Hermiiny. Tyto pohyby Trnka natočil na film, ze kterého pak animátoři vycházeli.

Postavy v tanci:

Titanie – její pohyb, ačkoliv vůbec netančí, je ladný jako musí být pohyb sólistky národního divadla, působí étericky, něžně i eroticky. Její nadpozemskost je ale dána i průhledností ve scénách kdy se vznáší nad zemí, při jejím prvním příchodu na scénu v květinovém plášti velice křehce a lyricky znázornil Jan Karpaš.

Puk – Trnka ztvárnil tuto postavu tak, jak ji znal z inscenací Plzeňského divadla, kdy se v této roli střídali ženy i muži, a tak je to pohlavně neurčitá rošťácká bytost. Co ale dodal sám, je jeho dětský vzhled a tak i choreografie vyjadřují dětskou spontánnost cupitavého kroku a poskoků, gesty. Scénu na ostrově, kde hledá kouzelný květ hravě naanimoval Břetislav Pojar.

Hermie s Helenou – vzhledově sobě navzájem velice podobné postavy antického kouzla, avšak s rokokovou křehkostí a líbezností, pohybující se neustále ladně jako laně. Ačkoli Stanislav Látal byl animátor groteskního a komediantského pohybu, zde si svůj rejstřík rozšířil o lyričnost a naanimoval milostné plotky obou párů v kouzelném lese.

Lysandr – jemný blondáček s flétnou neustále tančící a točící piruety v baletní pozici piké a zároveň hrající na nástroj. Poeta a romantik nejčastěji promlouval z rukou Břetislava Pojara.



Obr. 23. a 24. Jiří Trnka – *Sen noci svatojánské*, 1959

ZÁVĚR

Tanec a animovaný film jdou od počátku filmových technologií ruku v ruce. Pojetí tance a těchto filmech je různé, ale vždy důležité. Většinou jako výraz radosti, lásky, lyrická, ale i smutku a bolesti. Tanec a animovaný film zvláště v dnešní době obrovského nárůstu zájmu o tanec, nejen moderní, dává tušit, že tato kombinace ještě zdaleka nebyla vyčerpána.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] RYBÍNOVÁ, Nataša. *Kapitoly z dějin tance a baletu*. Praha : Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1963. 17 s.
- [2] BLAŽÍČKOVÁ, Eva; PETIŠKOVÁ, Ladislava; VANGELI, Nina. *Čítanka světové choreografie 20. století*. Praha : Konzervatoř Duncan Centre, 2005. 207 s. ISBN 80-239-6412-7.
- [3] TIBITANZL, Jiří. *Panáčci na plátně*. Praha : Čs. filmový ústav, 1989. 136 s.
- [4] JACHNIN, Boris. *Walt Disney*. Praha : Čs. filmový ústav, 1990. 291 s. ISBN 80-7004-037-8.
- [5] CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. Vimperk : Západočeské nakladatelství, 1990. 136 s. ISBN 80-7088-009-0.
- [6] BENEŠOVÁ, Marie. *Os Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. Praha : Orbis, 1961. 122 s.
- [7] *Taneční magazín* [online]. 06.02.2009 [cit. 2010-05-09]. Dostupné z WWW: <www.ceskatanecniasociace.cz>.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

Aj. A jiné

Apod. A podobně

Např. Například

Tzv. Tak zvaný, tak zvané

SEZNAM OBRÁZKŮ

<i>Obr. 1. Řecký tanec kordax v komedii</i>	11
<i>Obr. 2. Pierre Ramenu, Le Maitre a Sander, Paris 1725, Figure de Menuet</i>	13
<i>Obr. 3. The Green Table, Kurt Joosse, 1932</i>	16
<i>Obr. 4. Émile Cohl – změna slona v tanečnici, 1907</i>	18
<i>Obr. 5. Winsor McCay - The little Nemo, 1911</i>	19
<i>Obr. 6. Georgie Dunning - Three Blind Mice, 1945</i>	20
<i>Obr. 7. Karel Zeman - Inspirace, 1949</i>	20
<i>Obr. 8. a 9. Walt Disney - Toot, Whiste, Plunk and Boom, 1953</i>	21
<i>Obr. 10. Bruno Bozzeti – Una Vita In Scatula, 1967</i>	22
<i>Obr. 11. Norman McLaren – Pas de Deux, 1968</i>	23
<i>Obr. 12. George Dunning – Lucy in the Sky with Diamond, 1968</i>	24
<i>Obr. 13. a 14. Frederic Back – Crac, 1980</i>	24
<i>Obr. 15. a 16. Zbigniew Rybczynski – Tango, 1982</i>	25
<i>Obr. 17. Nicole Van Goethem – A Greek Tragedy, 1986</i>	26
<i>Obr. 18. a 19. Chris Landreth – The End, 1995</i>	27
<i>Obr. 20. Michael Siber – Wunderwerk, 2002</i>	28
<i>Obr. 21. a 22. Tomek Baginski – Allen Art, 2004</i>	29
<i>Obr. 23. a 24. Jiří Trnka – Sen noci svatojánské, 1959</i>	35