

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta pedagogická

Bakalářská práce

2018

Oldřich Vojta, DiS.

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA HUDEBNÍ KULTURY

**PŘEDSTAVENÍ BOHEMIA I.
POSTUP PŘÍPRAVY A JEHO SPECIFIKA**
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Oldřich Vojta, DiS.

Specializace v pedagogice, Hudba se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Romana Feiferlíková, Ph.D.

Plzeň, 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

Plzeň, 29.6.2018

.....
vlastnoruční podpis

Děkuji Mgr. et Mgr. Romaně Feiferlíkové, Ph.D., vedoucí své bakalářské práce, za její rady. Dále bych chtěl poděkovat pedagogům z KHK, FPE, ZČU v Plzni, u kterých jsem studoval, protože díky nim jsem získal vědomosti, jež daly vzniku představení *Bohemia I.*, o kterém je tato práce. V neposlední řadě bych rád poděkoval paní Mgr. Janě Havlíkové, Indíře Gumarové, své rodině a přátelům, bez kterých bych tuto práci nezvládl dokončit. Předně bych rád poděkoval svojí mamince, za její podporu nejen při dokončování této práce, ale při celém studiu. Svoji bakalářskou práci bych pak rád věnovat památce svých prarodičů a svého otce, kteří mě podporovali v začátcích studiu na ZČU v Plzni, ale nyní již nemohou být u dokončení studia, kdy píše tuto závěrečnou práci.

Originál zadání práce (student obdrží od svého vedoucího práce).

Obsah

ÚVOD	7
1. BOHEMIA I.	8
1.1. Anotace představení	8
1.2. Detailní charakteristika díla	9
1.3. O projektu Bohemia	10
1.4. Rozčlenění témat a tématických okruhů	12
1.4.1. Výběr hlavního tématu, jakožto tématu dějového	12
1.4.2. Výběr vedlejších témat, témat faktických	13
1.4.3. Washington D.C. a Washingtonská deklarace	13
1.4.4. Propojenost uměleckých složek a jejich zpětná vazba	14
1.5. Umělecká supervize	14
1.6. Výběr choreografa a následný postup příprav choreografie	15
1.7. Přípravy vzniku kostýmního designu a scénografie	16
1.8. Postup vzniku hudební kompozice	18
1.9. Jednání s Českým velvyslanectvím ve Washingtonu D.C.	19
1.10. Program na podporu aktivit studentů - GRAS	20
2. AUTOŘI A ČLENOVÉ TVŮRČÍHO TÝMU	21
2.1. Strukturovaná biografie Oldřich Vojta, DiS.	22
2.2. Rozhovor s Oldřichem Vojtou, DiS.	26
2.3. Strukturovaná biografie Thomase Alfreda Bradleye	31
2.4. Rozhovor s Thomasem Alfredem Bradleyem	33
2.5. Rozhovor s Václavem Benjaminem Špíralem	36
2.6. Rozhovor s Mgr.art. Ivanou Kaňovskou, Art.D.	40
ZÁVĚR	43
RESUMÉ	45
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	46
SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	47
SEZNAM PŘÍLOH	48

ÚVOD

Tématem této bakalářské práce je představení *Bohemia I.* jeho specifika a postup přípravy představení. *Bohemia I.* je multižánrovým projektem, který byl zaštitěn podporou Západočeské univerzity v Plzni a Českým velvyslanectvím ve Washingtonu D.C., kde se představení uvedlo v jeho premiéře. *Bohemia I.* však není pouze divadelním představením, ale součástí tohoto celku jsou také jeho přípravy a lidé, kteří se na přípravách podíleli. Postupy, kterými se od původní myšlenky díla došlo až k jeho uvedení. Cílů této práce je několik. Lze říci, že hlavním cílem je přiblížit představení jako takové, dále popis jednotlivých postupů, díky kterým představení vzniklo a jež bylo nezbytné vykonat a podrobněji tyto postupy zkoumat. Za další důležitý cíl pokládám představení autorů díla, totiž Thomase Alfreda Bradleye, který jakožto choreograf díla dal představení pohybový jazyk. Dalším z autorů jsem já, Oldřich Vojta, DiS., coby hlavní řešitel projektu, skladatel hudební kompozice k dílu, autor kostýmu a scénografie a tanečník, který představení uvedl v jeho premiéře v USA. Jako další cíle si kladu velice detailní přiblížení práce autorů díla, která předcházela přípravám představení *Bohemia I.* Právě na předchozích zkušenostech autorů, jež budou v práci popsány, jsou zdroje, ze kterých vycházeli při přípravách představení, a proto je nezbytnost jejich uvedení klíčová pro pochopení postupu příprav k dílu samotnému. Mezi členy tvůrčího týmu dozajista patřili také Václav Benjamin Špíral a Mgr.art. Ivana Kaňovská, Art.D., kteří plnili funkci umělecké supervize v daných odvětvích. Přiblížení jejich přístupů k přípravám díla je pak rovněžtak nepostradatelné.

Práce bude situována do dvou hlavních tématických okruhů přičemž první se bude zabírat podrobnější determinací představení *Bohemia I.* ve smyslu zkoumání postupů příprav, hledání témat a tématických okruhů, problematiky vzniku choreografie, scénografie a kostýmu, hudby. Dále otázce záštity nad projektem ze strany Českého velvyslanectví ve Washingtonu D.C. a seznámení se s grantovým programem *GRAS*, jenž je zastoupen Projektovým centrem ZČU v Plzni. Druhý tématický okruh této práce se bude věnovat bližšímu přiblížení autorů představení, kteří formou rozhovorů přinesou vhled nejen do problematiky vzniku představení, ale rovněžtak nám přiblíží jejich umělecké a pracovní zkušenosti, ze kterých vycházeli při přípravách před uvedením představení *Bohemia I.*

1. BOHEMIA I.

Jednotlivé kapitoly pojednávající o projektu *Bohemia I.*, problematice příprav tohoto díla a postupu při řešení příprav před uvedením představení.

1.1. Anotace představení

Projekt *Bohemia I.* je názvem autorského uměleckého díla, které v sobě obsahuje multiartovou práci studenta Katedry hudební výchovy a kultury při Pedagogické fakultě Západočeské univerzity v Plzni Oldřicha Vojty, DiS.

Bohemia I. se skládá z kompletního zpracování uměleckého projektu, tzv. performativního umění se svými jednotlivými složkami, tj. designem kostýmním, scénickým, s hudební kompozicí a samotným tanečním výstupem. Lze tedy o díle hovořit jako o kompletním zpracování projektu jakožto divadelního představení s přesahem jeho mezioborovosti.

Tento projekt lze rozdělit do několika specifických částí, ze kterých je složen. Postupem od námětu díla, hudební kompozicí, návrhu výtvarného zpracování tanečního kostýmu, scénografickému řešení, ke vzniku choreografie až k samotnému tanečnímu ztvárnění díla v tomto případě jeho autorem.

Pro tuto příležitost byl, po vzájemných konzultacích s vedením Velvyslanectví České republiky ve Washingtonu D.C., vybrán prostor kulturního sálu velvyslanectví.

Cílem tohoto projektu bylo vytvořit divadelní představení, které by odkazovalo na výročí sta let od založení Československa jako samostatného státu. Dílo samotné spojuje a využívá znalosti, zkušenosti a multioborovost jeho hlavního řešitele a skrze něj pak šíří dobré jméno Západočeské univerzity v Plzni, a reprezentuje její kvality za hranicemi České republiky. Mezi další cíle bylo otevření dialogu o spolupráci mezi Západočeskou univerzitou v Plzni a Velvyslanectvím České republiky ve Washingtonu D.C.

1.2. Detailní charakteristika díla

Charakteristika a přínos projektu, s ohledem na skutečnost, že se jednalo o projekt školního charakteru, spočívá v unikátnosti projektu samotném. Od počátečního stanovení si cílů, totiž vytvoření původního divadelního představení uvedeném jeho premiérou v USA a navázáním spolupráce s Českým velvyslanectvím ve Washingtonu D.C., šlo o vytvoření uměleckého počínu studentem hudební a herecké pedagogiky na Západočeské univerzitě v Plzni.

Tento projekt propojuje nejen obory, jež jsem studoval, ale vychází z nich a přesahuje je. Bere si z nabytých zkušeností jejich podstatu a z předchozích uměleckých prací a pracovních aktivit¹ přidává vědomosti nové, které byly při vzniku představení využity.

Rámcovým přínosem tohoto projektu a jedním z hlavních bodů byla reprezentace ZČU v Plzni a důraz na studijní osvětu, neboť se domnívám, že student by neměl dělat pouze to, co mu je zadáno, ale díky vnitřní podpoře svoji aktivitu překonávat. Dále pak lze hovořit o přínosu kulturním, uměleckém, bilaterálním, ale též díky výstupu a závěrečné práci pedagogickém či pedagogicky osvětovém.

Po předchozí konzultaci s Českým velvyslanectvím ve Washingtonu D.C., velvyslanectví v rámci své záštity podpořilo uvedení díla jako takového, zpětnou vazbou a referencemi, které uvedlo na svých oficiálních stránkách s uvedením loga ZČU v Plzni, jako hlavního podporovatele.

Pro toto představení bylo důležité si stanovení si vnitřních cílů představení, kterých bylo potřeba splnit, před uvedením díla. Prvotním cílem byl jasný a specifický výběr námětu představení, choreografie, tím byla umělecká osobnost Gustav Klimt². Po výběru námětu díla následovala důkladná rešerše a determinace. Když byl zvládnut námět díla s jeho detailním rozbohem, přistoupil jsem k rozdělení dalšího postupu, jak umělecky vyjádřit podstatu námětu jinou uměleckou formou či dílem. Vytvořil jsem hudební kompozici³ a ve spolupráci s hudebníky ji následně zachytil formou audio nahrávky⁴.

¹ Viz příloha č. 2

² Viz příloha č. 1

³ Viz příloha č. 12

⁴ Viz příloha č. 13

Poté bylo nezbytné vytvořit scénografii a kostýmní návrh, kde by se rovněž tak vtiskl námět a cíl představení. Nezbytnou součástí představení ovšem byla choreografie. Jelikož na představení spolupracoval choreograf, který není Čech, ale Australan a jezdí se souborem Emanuela Gata po světě na různá turné, tak jsem musel přemýšlet nad zajištěním ubytování pro choreografa po dobu jeho pobytu v České republice, rezervací tanečních sálů, ve kterých se choreografie mohla nazkoušet, naplánování vyhotovení hudebního základu před příjezdem choreografa, aby se mohla choreografie postavit na již hotový hudební podklad, mít již alespoň částečně hotový kostým a scénografii, abychom jak choreograf, tak já jako tanečník věděli, že kostým ani kulisy nelimitují pohyby tanečníka, ale naopak lze využít jejich vlastností. Dalším potřebným vnitřním cílem byla komunikace s velvyslanectvím a dohodnutím jednotlivých nezbytností záštity z jejich strany. V neposlední řadě byl důležité dodržení časového harmonogramu ze strany Grantové komise ZČU v Plzni a rozvrhu jednotlivých úkonů nezbytných k naplnění cílů grantu *GRAS*, kterým byl tento projekt finančně podpořen.

Pro plynulost vzniku představení *Bohemia I.* bylo nezbytné si vytvořit umělecký tým, který by společně se mnou mohl paralelně v jeden čas pracovat na jednotlivých vnitřních cílech. Z tohoto důvodu jsem oslovil choreografa Thomase Alfreda Bradleye, aby vytvořil choreografii, Mgr.art. Ivanu Kaňovskou, Art.D., aby mi byla supervizorkou k vypracování divadelního kostýmu a scénografické složky a Václava Benjamina Špírala, aby mi byl supervizorem a mentorem při komponování hudby pro toto představení. Právě umělecký tým je odrazem podstaty úspěšného vzniku díla, či jeho nedokončením.

1.3. O projektu Bohemia

Projekt *Bohemia*⁵ je projektem tzv. multiartovým. Multiartový projekt ve své podstatě znamená projekt, který představuje několik artových, tedy uměleckých složek. Díky vzájemnému propojení těchto složek pak vznikne představení, o kterém lze hovořit jako o projektu umělecky multižánrovém.

⁵ Viz příloha č. 8

Název *Bohemia*⁶ vychází z latinského výrazu pro označení Čech. Samotný nápad vzniku projektu se váže k výročí sta let od založení samostatného Československa v roce 1918.

Nad projektem *Bohemia* jsem začal přemýšlet po společném setkání s umělcem, choreografem a tanečníkem Thomasem Alfredem Bradleyem. Poprvé jsme se potkali během baletního představení v Národním divadle v Praze na podzim roku 2017. Thomas v té době spolupracoval jako asistent izraelského choreografa Emanuela Gata na představení *Timeless* pro ND v Praze, kde právě Gatova choreografie s názvem *Separate knots* představuje moderní platformu baletu, jako tanečně scénického vyjádření oprostěné od zažitých tradic.

S Thomasem jsem pak navázal intenzivní kontakt a během jeho pobytu v České republice jsme spolu, z důvodu celodenních choreografických zkoušek, trávili večery při diskuzích o problematice soudobého tanečního divadla a performativního, pohybového divadla a o umění jako takovém. Právě tyto diskuze mě přivedly k tomu, abych zůstal v kontaktu s Thomasem i nadále a formou spolupráce vtělit podstaty našich diskuzí do společného představení. Tak vznikl nápad vytvoření první choreografie, která byla ještě prosta určitostí a odkazů směrem k výročí republiky.

Během vzájemných komunikací s Thomasem po jeho odjezdu z České republiky jsem začal usilovně pracovat nad rešerší k tématu a k odkazům, kam s dílem směřovat. V tomto ohledu jsem vycházel ze svých předchozích prací a projektů vytvořených v České republice a v zahraničí⁷. V tomto ohledu mi byl značnou inspirací projekt *Nothing Will Come of Nothing. Speak Again*.⁸, kde jsem musel rovněž tak vytvořit kompletní dramaturgickou linku a společně s tématem a s jejich odkazností pracovat.

Po utřídění jednotlivých témat, odkazů k tématům a vytvoření základní myšlenky jsem s Thomasem začal připravovat harmonogram, jak zvládnout samotné nazkoušení choreografie.

Tanečně performativní divadelní triplet nazvaný *Bohemia* otevírá jeho první část *Bohemia I*. Právě ta měla, díky podpoře Západočeské univerzity v Plzni a záštity

⁶ Kolektiv autorů. *Ottův slovník naučný, díl IV*. Praha, 1891. str. 251

⁷ Viz příloha č. 2

⁸ Viz podkapitola č. 2.2. *Rozhovor s Oldřichem Vojtou, DiS*.

velvyslanectví České republiky v USA, premiéru 14.12.2017 ve Washingtonu D.C.⁹ Hlavní město Spojených států amerických nebylo vybráno náhodou. Symbolika tohoto města je jakýmsi mementem Washingtonské deklarace, jinak dokumentu vytvořeným Tomášem Garigue Massarikem., díky kterému později došlo k prosazení samostatnosti českých zemí.

Děj baletu *Bohemia I.* je inspirovaný životem Gustava Klimta, jehož otec byl Čech. Projekt jako takový se váže především k podstatě nekonvenčnosti mladých umělců té doby i nyní. Letos je tomu právě sto let od úmrtí tohoto umělce, stejně tak jako je tomu právě totožných sto let od vzniku samostatné Československé republiky. Premiérou tohoto díla vzniká celoroční práce několika nejen českých umělců, která má ve svém závěru přinést vzhled na nastupující generaci mladých tvůrců.

1.4. Rozčlenění témat a tématických okruhů

Při přípravě představení bylo potřeba vytvořit si rešerši. V důsledku determinování si témat, resp. nalezení kroků k přípravě hlavního námětu díla jsem došel k rozčlenění typů témat do několika podkategorií. Šlo tedy o nalezení hlavního tématu, který by byl námětem díla, podtémat a tématických okruhů, na které by mohla navazovat produkce.

1. Výběr hlavního tématu, jakožto tématu dějového
2. Výběr vedlejších témat, čili témat faktických
3. Washington D.C. a Washingtonská deklarace
4. Propojenost uměleckých složek a jejich zpětná vazba

1.4.1. Výběr hlavního tématu, jakožto tématu dějového

Hlavní téma choreografie a tedy představení samotného jsme si s Thomasem po vzájemných diskuzích, stanovili postavu Gustava Klimta. Pro tuto postavu jsme se přiklonili z důvodu, že v charakteristice tohoto umělce nejde jen o jeho uměleckou podstatu jako předního představitele secese, ale to, co tato postava zastávala v době, kdy žila, a co představuje nyní pro návštěvníky galerií po celém světě.

⁹ Viz příloha č. 7

Primárním znakem jde o výrazného umělce své doby. Tento malíř ovšem také představoval lídra umělecké společnosti dané doby. Mimo to byl ale také mentorem mnoha významných umělců navazujících na jeho tvorbu. K jeho další podstatě se váže rovněž fakt, že byl polovičním Čechem¹⁰ a že si letos, tedy v roce 2018, připomínáme sté výročí jeho úmrtí. Právě tyto faktory vedly k tomu, že se jeho postava stala hlavním symbolem tématu pro choreografii *Bohemia I.*

1.4.2. Výběr vedlejších témat, témat faktických

Po výběru hlavního tématu je nezbytné si zvolit podtémata, která to hlavní doprovázejí a zcelují ho. Narozdíl od tématu hlavního a zároveň dějového, jelikož je přímo vztaženo k ději choreografie jako takové, témata vedlejší jsou témata tzv. faktickými, které odkazují na skutečné události a místa.

Prvním podtématem, nebo-li tématem vedlejším, je zároveň téma rámcové. Projekt *Bohemia I.* je první částí z projektu tanečního triptychu. Jde tedy o divadelní projekt, který se skládá dohromady ze tří celků. Právě pro tyto celky figuruje souborový název *Bohemia*¹¹, do kterého spadají jeho jednotlivé oddíly, *Bohemia I., II. a III.*

Téma vedlejší pro projekt *Bohemia I.* je výročí 100 let samostatného Československého státu. Toto téma pro *Bohemia I.* plní funkci vedlejšího tématu faktického, ale na druhou stranu pro projektový celek *Bohemia* je tématem rámcově hlavním.

1.4.3. Washington D.C. a Washingtonská deklarace

Další vedlejší téma se vztahuje k místu uvedení premiéry *Bohemia I.*, tedy k městu Washingtonu D.C., jde tedy o téma faktické, jelikož již není vztaženo k ději, ale k faktu místa.

Toto téma je zároveň doplňujícím tématem vedlejšího tématu vztahujícího se k výročí Československa. Tím je tzv. *Washingtonská deklarace*¹².

¹⁰ Viz příloha č. 1

¹¹ Viz podkapitola č. 1.3. *O projektu Bohemia*

¹² Oficiálním názvem je: *Declaration of Independence of the Czechoslovak Nation by its Provisional Government.*

Washingtonská deklarace je dokument psaný politikem před a prvorepublikové éry, naším prvním československým prezidentem, Tomášem Garrigue Masarykem a jeho spolupracovníky ze Spojených států amerických.

Díky tomuto dokumentu, zajišťujícímu uznání samostatnosti Československa Spojenými státy americkými, mohlo vzniknout samostatné Československo. Jde o dokument zveřejněný dne 18.10.1918 právě v hlavním městě USA, Washingtonu D.C. Z tohoto důvodu byl Washington D.C. vybrán jako místo pro premiéru představení *Bohemia I.*

1.4.4. Propojenost uměleckých složek a jejich zpětná vazba

Jako stěžejní téma propojující témata dějová a faktická figurují témata jako pojítka všech uměleckých složek. Jak projektový triptych *Bohemia*, tak již představení *Bohemia I.*, si dává za cíl přednést kvality jednotlivých umělců, kteří se na vzniku díla podíleli. Právě tento cíl je tématem díla. Předkládá nám porovnání umělců doby před sto lety, to jak pracovali, jak jednali a jak tvořili a tímto nepřímo odkazuje na přirovnání k nynějšímu a ke všem uměleckým složkám, které na díle pracovaly.

1.5. Umělecká supervize

Po finalizaci ujednocení témat je důležité vytvořit tým, který je nedílnou podporou hlavnímu řešiteli celého projektu. Tento tým má pak na starosti výrobu projektu. Produkce k dílu *Bohemia I.* se skládá nejen z tanečně výrazové složky, ale také z kostýmní složky a ze složky hudební. Právě k řešení těchto hlavních složek figuruje tým hlavního řešitele jako nezbytný faktor postupné finalizace projektu.

Pro kostýmní i hudební složku jsem zvolil spolupráci formou supervize. K tomuto účelu jsem do projektu přizval skladatele, hudebního specialistu, posluchače Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění v Praze (HAMU), Václava Benjamina Špírala. Za vizuální složku, tedy kostýmní a scénografickou, jsem oslovil českou designérku, inovátorku a specialistku na hybridní design, Mgr. art. Ivanu Kaňovskou, Art.D.

Pro supervize k jednotlivým složkám projektu jsem se rozhodl ze svých osobních zkušeností práce v týmu z předešlého projektu *Smart Pollution Mask*, na kterém jsem pracoval v Pekingu v technologickém designerském studiu DeFacto¹³.

Práce lidí v týmu a společná důvěra je klíčovým faktorem projektu, aby mohl vzniknout. V praxi totiž musí člověk pracovat s nabytými znalostmi, ale rovněž tak rozvíjet týmový dialog jednotlivých složek. Díky tomuto dialogu je pak možné určit, které díly v projektu fungují a které je naopak nutné vyměnit, upravit, či úplně odstranit. Toto lze brát jako parafrázi, pakliže se projekt jako taková má uskutečnit, je důležité nad ní přemýšlet jako nad tzv. živým organismem, protože případné změny v projektu se mohou uskutečnit, ale pouze za předpokladu, že se ctí zadané téma a nemění se nebo se z něj alespoň rámcově vychází. Právě z tohoto důvodu je témat v projektu několik, aby se při týmových poradách a vedených dialozích témata zfinalizovala a utřídila. V důsledku závěrečných porad posléze vzniká pevná páteřní kostra celého projektu.

1.6. Výběr choreografa a následný postup příprav choreografie

S přípravami na představení jsem začal po prvních mítinzích s umělcem, tanečníkem a choreografem Thomasem Alfredem Bradleyem. Během našich setkání jsme probírali jednotlivá témata od umění, kultury až po politickou situaci zemí, ve kterých žijeme, odkud pocházíme. V tomto ohledu je důležité si uvědomit též možný politický dopad na projekt. K tomu se vážou kupříkladu kulturní rozdíly a myšlení jedince v rámci toho, odkud pochází. Právě kulturní rozdíly mezi kolegy v týmu jsou spjaty s politikou země odkud jednotlivci pochází a mohou být klíčovými v řešení projektu, jestli vznikne, či nikoliv. Toto jsem si uvědomil při své práci v designerském studiu DeFacto v Pekingu, který byl složen z několika národností, ale kde cílem bylo vytvořit produkt, tedy dokončit projekt. Proto jsem mítingům s Thomasem během jeho prvního pobytu v Praze přikládal velkou pozornost.

Následná jednání před jeho finálním příjezdem do České republiky jsem řešil formou video konverzací a hlasových hovorů přes program Skype. Díky této cestě komunikace jsem mohl v reálném čase reagovat na požadavky, ale též reflektovat společná jednání

¹³ Viz podkapitola č. 2.1. *Strukturovaná biografie Oldřicha Vojty, DiS.*

a jejich cíle a připravit si jednotný plán, ze kterého bylo možno vycházet při přípravě nad choreografií. Tedy mým úkolem v rámci příprav bylo poskytnout choreografovi maximum informací a reálií, aby si mohl připravit styl, jakým choreografii stavět a zase naopak pro mě bylo nezbytné vědět podrobnosti stylu jakým bude choreografii stavět, jak přemýšlí a uvažuje a jaký má celkový umělecký přístup k tvorbě. Šlo o jakési pocitové napojení a sjednocení se mezi režisérem, skladatelem, tanečníkem a choreografem.

Po Thomasově příjezdu do České republiky již muselo být vyřešeno ubytování, rezervace tanečních sálů, hudba, prozatím v podobě tématických základů, na které bylo možno stavět jednotlivé kroky a kostým v podobě, ve které jsme věděli, že nebude překážet při pohybu, ale naopak bude možné využít jeho jednotlivých vlastností, to platilo i pro scénografickou složku.

1.7. Přípravy vzniku kostýmního designu a scénografie

Hovoříme-li o projektu tanečním, důležitost kostýmu¹⁴ je zde nezastupitelně významná. Na kostým¹⁵ a scénografii bylo s ohledem na charakteristiku projektu nutno pohlížet jinak, než tomu je např. při klasických baletních představeních. Pro tento projekt bylo důležité si uvědomit, že se jedná o tzv. sólo performance, tedy představení jediného tanečního protagonisty.

O designu kostýmu jsem přemýšlel v souvislosti několika rovin. Hlavní rovinou tohoto představení byl námět díla, postava Gustava Klimta¹⁶. Mezi další roviny patřil i fakt, že v souvislosti s premiérou v zahraničí bylo potřeba uvažovat, že se jednalo také o prezentaci České republiky, tedy kostým jako takový rovněž svými symboly musel odkazovat k České republice. Při uvedení téhož představení v České republice by bylo nutné vyrobit kostým jiný, protože jeho specifikem by zůstala jen estetická vlastnost a nikoli i ta reprezentační.

Při přemýšlení nad kostýmem bylo důležité pracovat s tím, že jde o kostým taneční a nikoli určený např. na činohru. S tím souvisí také vlastnosti kostýmu a především pak

¹⁴ Viz podkapitola č. 2.2. *Rozhovor s Oldřichem Vojtou, DiS.*

¹⁵ Viz příloha č. 5

¹⁶ Viz příloha č. 1

výběr materiálů, ze kterých byl kostým vyrobený. Pro toto představení jsem vybral materiál, který je pevný, má plátňovou vazbu a drží tvar, ale též který má v sobě příměs elastických vláken, takže se přizpůsobí pohybům tanečníka. Svoji barevností, totiž čistě bílou, odkazoval k novému malířskému plátnu, ale také k šatu, který oblékal Gustav Klimt. Ten, dle Nentwig¹⁷, nosil dlouhé košile jednolitých barev. Kalhotový díl, který byl opatřen výrazným našitým suspensorem, byl opět podnětem k odkazu na Gustava Klimta. Ne jako umělce, ale jako muže a jeho životního stylu, který zastával. Byl totiž vášnivým milovníkem žen a dle dochovaných záznamů¹⁸ měl minimálně čtrnáct dětí.

Pro uplatnění scénografie jsem vycházel z hudby¹⁹, kterou jsem zkomponoval a naopak. Pro ouverturu představení, kdy rostlo napětí, jsem potřeboval objekt, který by symbolizoval spirit Gustava Klimta, a zároveň jsem hledal cestu, jak docílit tzv. divadelního tahu, tedy ve velkých divadelních domech využívané technologie závěsné scény, která se se scénickou změnou “vytáhne”. K tomuto posloužil obří zlatý vak²⁰, vyrobený ze zlatých termo folií. Samotný vak byl pak vyplněn zhruba 60 kusy heliem nafouknutými balonky, které pracovaly jako tzv. divadelní tah zevnitř.

Na začátek představení byl tento vak umístěn doprostřed jeviště, kde stál díky vyplněným balonkům a kde ho zevnitř tanečník přidržoval při zemi. Díky využití tohoto nápadu do doby, než tanečník vyjde zpod vaku, nikdo neví, jak je možné, že se vak sám od sebe pohybuje.

Přesný počet naplněných balonků, stejně jako doba, kdy se balonky plní, byla nezbytná pro správnou scénografickou funkčnost. Doba již naplněných balonků těsně²¹ před představením byla přímo úměrná s počtem již naplněných balonků a s časem, kdy se balonky heliem plnily.

¹⁷ NENTWIG, Janina. *Gustav Klimt*. SLOVART, Praha. 2016. str.150-151

¹⁸ NENTWIG, Janina. *Gustav Klimt*. SLOVART, Praha. 2016. str. 86

¹⁹ Viz příloha č. 12 a příloha č. 13

²⁰ Viz příloha č. 13

²¹ Při jediné zkoušce, kdy jsme s choreografem využili pouze 40 balonků, jsme zjistili, že nafouknuté balonky unesou vak po dobu pohých 20 minut, než začne klesat, poté vak vydrží zhruba 7 minut, než zůstane u země. Tedy pro uvedení představení bylo potřeba počítat s minimálně 50 - 60 balonky, aby se vak mohl vyplnit nafouknutými balonky již zhruba 20minut před začátkem představení, kdy hosté docházeli na svá místa a pak ještě vydržel po dobu představení pracovat, tak jak bylo potřeba.

Díky jediné zkoušce s nafouknutými balonky, která proběhla v rámci příprav s choreografem Thomasem, jsem zaznamenal přesnou dobu, kdy se balonky plní, kolik se jich vloží do vaku, při jakém počtu využitých balonků se vak začíná zvedat až do momentu, kdy “levituje” a jak dlouho v tomto stadiu vydrží. Tento poznatek byl jedním z nezbytných součástí vzniku choreografie.

1.8. Postup vzniku hudební kompozice

Hudební kompozice byla pro mě úkolem, který jsem si zadal z toho důvodu, že sám jsem studentem hudební pedagogiky. Ačkoli se předmět hudební kompozice na katedře nevyučuje, je tématicky příbuzný těm, které jsem studoval. Postup od nápadu k hotovému hudebnímu partu byl následovný.

Jelikož šlo o hudbu scénickou, nikoli volnou, byly zde určité parametry, kterých bylo potřeba docílit ve výrazu hudby. Obrovským pozitivem bylo, že jsem v jedné osobě připravoval námět, z námětu pak hudební složku, výtvarnou i taneční. Proto jsem přesně věděl jaké pocity, kde vtisknout a jakým způsobem je ukázat v představení. Hudební složka byla propojena s dalšími složkami vztahujícími se k představení, jakým byly kostým, scénografie, choreografie a samotný námět.

Asi nejdůležitějším jednotlivým prvkem bylo nastudování si hudebních autorů, kteří psali v době života Gustava Klimta. Poté jsem se snažil determinovat styl, ve kterém autoři psali. Schodou okolností jsem měl tou dobou na katedře předmět zabývající se hudbou a skladateli 20. stol. Toto byl dozajista veliký benefit, poněvadž jsem díky studiu přicházel k rešerši potřebné pro toto představení. Dalším hlediskem, který ovlivnil kompoziční stavbu byl námět díla, tedy postava Gustava Klimta, ovšem ne jeho díla, ale jeho osobnosti. Díky podrobnému nastudování si jeho života²², jsem došel ke zjištění, že jeho rodina měla sklon k psychickým poruchám a duševní nerovnováze. Toto je formou určité hudební schizofreničnosti otisknuté v samotném hudebním partu²³. Určitě svojí roli měl také kostým a za scénografickou složku onen levitující zlatý vak. Jako podstatný prvek, který byl nezbytný pro vytvoření hudební kompozice byly hovory a diskuze

²² Viz příloha č. 1

²³ Viz příloha č. 12 a příloha č. 13

s choreografem. Právě ty byly nezbytné k pochopení jeho idey pro kroky, stylovost kroků a zároveň i celé choreografie. Složit hudbu a poté na ní stavět choreografii lze, ale tím pádem bych popřel důležitost a individualizaci komponování na téma. Pokud by se nejdříve složila hudba a pak se na ní stavěly taneční kroky, vedlo by to k tématickému rozkolu a pro choreografa by již nebyl námětem Gustav Klimt, ale hudba samotná, které by se musel podřídit. Při komponování hudby a současné diskuzi s choreografem však vzniká dílo ne rozdílného, ale stejného námětu, kdy hudba je po dobu jejího vzniku jakýmsi organismem, který se dle potřeby a vzájemné diskuze tvůrců může upravit, aby odpovídal zvoleným krokům, či prvním částem choreografie. Díky tomu mohla vzniknout autentická, původní hudební kompozice.

1.9. Jednání s Českým velvyslanectvím ve Washingtonu D.C.

Součástí příprav bylo také dohodnutí a vyjednání si spolupráce s dalšími participujícími složkami. Mezi tyto složky bezesporu patří taktéž Velvyslanectví České republiky ve Washingtonu D.C. Samotný nápad kontaktovat velvyslanectví přišel díky rešerši k představení, respektive k symbolice představení *Bohemia I.*, která odkazuje k českým tradicím a výročí sta let od vzniku samostatného Československa. Tomuto aktu předcházela dokument známý jako tzv. *Washingtonská deklarace*. Proto mi přišlo na mysl, že uvedení právě v hlavním městě Spojených států amerických bude výstižným místem k uvedení díla.

Samotné navázání kontaktu s velvyslanectvím bylo poté již krokem, který byl tématicky opodstatněný. Díky mé předchozí participaci na organizování výstavy *Manolo Blahnik The Art of Shoes* v pražském Museu Kampa jsem měl možnost seznámit se s paní Indirou Gumarovou, manželkou českého velvyslance v USA, která za doby přípravy výstavy doprovázela návrháře, pana Manolo Blahnika na několika oficiálních akcích pořádaných k otevření samotné výstavy. Díky tomuto jsem měl možnost navázat dialog s velvyslanectvím a zjistit, zda-li by měli zájem o premiérové uvedení představení v jejich prostorách, či nikoli.

Po dokončení určitého plánu postupu práce k dílu *Bohemia I.* jsem napsal anotaci díla, kterou jsem odeslal na email kulturního attaché velvyslanectví. Díky navázání

komunikace vznikl dialog, který ve svém závěru přinesl záštitu Ambasadora velvyslanectví nad představením²⁴. To ve své podstatě znamenalo přijetí nabídky uvedení představení²⁵ na území českého velvyslanectví, poskytnutí ubytování po dobu pobytu a pomoc při přípravách k uvedení představení např. instalace kulisy, zajištění hudby, připravení kulturního sálu pro zkoušení dle potřeb umělce, pozvání významných hostů jakým byli kongresmeni z Bílého domu, jiní politici, ale také zástupce české komunity žijící v USA, kupříkladu paní Jany Kánské, dcery Milady Horákové. Právě její účast na představení pro mě znamenala určité připomenutí důvodu, proč toto představení vzniklo, za jakým účelem, ale také důvod v jakém prostředí bylo uvedeno, totiž v hlavním městě USA, Washingtonu D.C., symbolu demokracie.

1.10. Program na podporu aktivit studentů - GRAS

GRAS, nebo-li grantová podpora aktivit studentů, je program, který přichází ze strany Projektového centra ZČU v Plzni. Tento program umožňuje finančně podpořit velkou řadu studentských aktivit. Ať jde o aktivity sportovní, kulturní, vzdělávací či společenské akce, slouží ke zkvalitnění studentského života na univerzitě a tímto také podporuje dobré jméno univerzity. Student, který chce podat žádost o grant se musí řídit směrnicí rektora č. 32R/2016²⁶ nazvanou *Grantová podpora studentů* a dále postupovat dle informací nacházejících se v její příloze²⁷.

Návrh projektu je možné podávat přes internetové stránky Projektového centra ZČU v Plzni a podání samotné je pak vedeno pouze elektronicky formou formuláře a tabulek, kde jsou přesně vymezena specifika, která student - žadatel musí vyplnit. Studentovi, který by chtěl žádat o tento grant poprvé, by mohlo přijít složité o grant zažádat, nicméně celý postup je detailně popsán na internetových stránkách Projektového centra ZČU v Plzni a případné otázky, po předchozím ohlášení, zodpoví administrátorka pro *GRAS*, se kterou si student-žadatel sjedná schůzku a která mu vysvětlí vše detailněji.

²⁴ Viz příloha č. 6

²⁵ Viz příloha č. 7

²⁶ Viz příloha č. 10

²⁷ Viz příloha č. 11

V tomto ohledu mohu říci, že paní administrátorka za program *GRAS*, Silvija Piterková, mi jakožto studentovi-žadateli byla velikou oporou a upozornila mě na veškerá specifika, která jsou v žádosti o grant *GRAS* potřeba zohlednit.

2. AUTOŘI A ČLENOVÉ TVŮRČÍHO TÝMU

V této druhé části práce se věnuji podrobnějšímu přiblížení autorů a členů tvůrčího týmu. Prvním jsem byl já, Oldřicha Vojty, DiS. V rámci představení jsem zastával funkci dramaturgickou, režijní, výtvarnou, hudebně kompoziční a taneční. Dalším členem tvůrčího týmu byl choreograf Thomas Alfred Bradley. V týmu nepostradatelní, Václav Benjamin Špíral a Mgr.art. Ivana Kaňovská, Art.D., kteří zastávali funkce uměleckých supervizorů nezbytných pro správné vytvoření hudbení kompozice, kostýmu a scénografie. Autory a členy týmu představuji formou rozhovorů, které jsem s nimi vedl, výjimku tvoří rozhovor se mnou, který byl veden redaktorkou Českého rozhlasu Olomouc. Formou strukturované biografie pak ještě blížeji představuji autory inscenace *Bohemia I.*, Thomase Alfreda Bradleje, coby choreografa a mě, jakožto hlavního řešitele celého projektu. Představení *Bohemia I.* je multižánrovým divadelním projektem, z tohoto důvodu je odkaznost práce a přiblížení osobnosti hlavních tvůrců nezbytné. Aby bylo patrné umělecké propojení již předešlých prací a nabytých zkušeností autorů s představením *Bohemia I.* Ve strukturovaných biografiích a rozhovorech se pak často navazuje a mnohdy jsou zmíněna jednotlivá vodítka, která ve svém důsledku vedla k procesu vzniku představení. Možnosti využití rozhovorů ve své práci jsem si vybral z důvodů popisnosti a odkaznosti. Jedná se o parafrázované rozhovory, které byly doplněny dalším textem, jenž se k daným tématům váže a rozvíjí jejich podstatu. Rozhovor se mnou z Českého rozhlasu Olomouc uvádím z důvodu, že příprava tohoto představení je velice specifická a je spjata s několika rozdílnými uměleckými řemesly. Ačkoli se kupříkladu rozhovor se mnou nezaobírá přímo rozborem představení *Bohemia I.*, tak jelikož je toto dílo multižánrové, jsou to právě ony rozhovory, které jednotlivá řemesla přibližují, aby bylo možné lépe pochopit např. vznik choreografie, kostýmu či hudby.

2.1. Strukturovaná biografie Oldřich Vojta, DiS.

Oldřich Vojta, DiS., narozen 28.8.1991 ve Staré Boleslavi. Vnuk akademického sochaře Antonína Kostříka. Již od dětství jsem vyrůstal v uměleckém prostředí keramické dílny svého dědy, který mě k umění vedl a byl mi i prvním učitelem. Od tří let jsem navštěvoval taneční přípravku v Základní umělecké škole v Neratovicích pod vedením Drahomíry Paclíkové, kde se mi dostalo prvního základního tanečního vzdělání, na které jsem roku 2003 navázal studiem na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy. Samotný nástup na konzervatoř pak hodnotím²⁸, jako první vstup na profesionální uměleckou školu, která mi tímto přinesla první profesionální vhled na postavu umělce.

Při studiích na konzervatoři jsem měl již ve svých 12 letech, jakožto posluchač prvního ročníku, v rámci komponovaného večera věnovanému 60. výročí založení Taneční konzervatoře hl. m. Prahy, možnost se představit na jevišti Stavovského divadla v Praze. Právě toto představení, na kterém vystoupily hvězdy tehdejšího tanečního nebe, bratři Jiří a Otto Bubeníčkové nebo například tehdejší primabalerina a sólistka English National Ballet, Daria Klimentová, mi ukázalo směr nadcházejících let.

S každým rokem na konzervatoři jsem dostával příležitosti vystupovat v představeních ve Stavovském divadle, se kterým konzervatoř pravidelně spolupracovala. Mimo komponované večery to byly celovečerní balety jako *Šípková Růženka* a *Děvčátka se sirkami*.

V představení *Šípková Růženka* jsem vystupoval již od druhého ročníku do šestého ročníku a právě díky tomuto představení jsem měl možnost vystřídat několik rolí dle toho, jak jsem jako posluchač konzervatoře postupoval z jednoho ročníku do dalšího. Právě několikaletá praxe z divadelního prostředí mi dala možnost uvažovat nejen nad tancem, ale také nad hudbou, scénou a kostýmem. To, jak si tanečníci jednotlivé kostýmy mění v rámci tzv. rychlých převleků, jak působí na těle tanečníka, ale zároveň v uvědomění podstaty kostýmu jako takového, jak působí na oko diváka esteticky. Díky této praxi v divadle jsem se ve svých patnácti letech začal při studiích také o divadelní kostým a jeho vlastnosti podrobněji zabírat.

Během studia jsem začal docházet na konzultace k mnoha výtvarníkům, jakými byli např. akademická malířka Jitka Gemrotová či kostýmní výtvarník a scénograf Josef

²⁸ Viz podkapitola č. 2.2. *Rozhovor s Oldřichem Vojtou, DiS.*

Jelínek nebo Roman Šolc. Po teoretické praxi jsem se snažil dovzdělávat se také v praktickém ohledu. Začal jsem tedy své práce konzultovat v krejčovských dílnách Národního divadla v Praze, kam jsem docházel na kostýmní zkoušky jako posluchač konzervatoře při výrobě kostýmů na představení školy. Díky konzultacím a následnému praktickému hodnocení mých návrhů krejčovskými mistrovými z dílen ND v Praze se mi dostalo prvního profesního vhledu do problematiky kostýmního výtvarnictví, nad kterým jsem mohl přemýšlet z pozice aktivního uživatele, tedy tanečníka, ale také nad teoretickými vlastnostmi kostýmu jako takového z pozice výtvarníka. Tomuto tématu jsem se také věnoval v rámci podrobnější determinace ve své absolventské práci²⁹

V roce 2011, po absolutoriu na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy v oboru moderní tanec a pedagogika moderního tance, jsem kvůli vážnému poranění kolene nemohl dále pokračovat coby profesionální tanečník. Proto jsem se přiklonil ke studiu na Západočeské univerzitě v Plzni, v oboru hudební a dramatické pedagogiky, aby jsem zde mohl více rozvinout své znalosti z oblasti jevištní tvorby a pedagogiky. Po zdárné operaci kolene jsem ještě tentýž rok nastoupil do Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni (DJKT) jako stálý host souboru operety a muzikálu.

Během studia na ZČU a působení v DJKT v Plzni jsem se díky usilovným rehabilitacím dostal opět do formy a již v roce 2012 jsem začal spolupracovat s Černým divadlem Jiřího Srnce, abych na červenec a srpen téhož roku odletěl na dvouměsíční turné po Čínské lidové republice. Díky tomuto turné jsem se setkal se zakladateli designerského studia VO5 v Pekingu, se kterými jsem posléze navázal emailový kontakt. V nadcházejícím roce mi bylo opět nabídnuto letět s Černým divadlem Jiřího Srnce na turné po Číně. Díky tomuto turné jsem se opět mohl shledat s vedením VO5 Fashion Design Studio v Pekingu, kde mi byla po společném míningu nabídnuta bližší spolupráce na pozici asistent ředitele designérského studia. Tuto nabídku jsem s pokorou k řemeslu nepřijal, ale namísto toho jsem navrhl zůstat v kontaktu s tím, že se do pekingského studia VO5 v nadcházejícím roce (2014) vrátím na měsíční stáž s konceptem možné spolupráce. Po příletu z turné po Číně jsem si vytvořil plán ročního samostudia v oblastech asijského umění, historie a technik odívání, vlastnostech materiálů a střihových modelacích, abych se připravil na stáž plánovanou na červenec 2014.

²⁹ VOJTA, Oldřich. *Absolventská diplomová práce: Josef Jelínek, divadelní kostým*. Praha, 2011

V roce 2014 jsem začátkem července odletěl do hlavního města Čínské lidové republiky, Pekingu, na domluvenou měsíční stáž ve VO5 Fashion Design Studiu. Zde jsem představil tři kompozičně rozdílné projekty, ze kterých si vedení studia jeden vybralo a začalo se na něm pracovat.

Po měsíční stáži a závěrečné prezentaci již dokončených příprav projektu *Nothing Will Come of Nothing. Speak Again*.³⁰ mi byla nabídnuta smlouva na pozici hlavního designéra projektu zároveň zastávající také funkci projektového manažera tohoto projektu. Tuto nabídku jsem přijal.

Během měsíčního pobytu v Pekingu, v červenci roku 2014, byla shodou okolností naplánována spolupráce Taneční konzervatoře hl. m. Prahy s čínskou primabalerinou Sisi Qiu a 28.7.2014 jsem se setkal s ředitelem konzervatoře Slavickým na jedné z generálních zkoušek připravovaného baletního gala přímo v Pekingu. Na této zkoušce jsem se také seznámil s ředitelkou Conservatory of International Styles and Cultural Arts (CISCA), která na glala představení participovala, Florou Cheong-Leen. Právě ředitelka Cheong-Leen se mě na zkoušce kvůli nenadálému zranění jednoho z tanečníků dotázala, zda-li bych se mohl představení zúčastnit jako doprovodný partner jedné ze studentek pekingské školy. Představení bylo naplánováno na 31.7.2014, v den mého odletu zpět do České republiky, ale jelikož daný taneční výstup byl výstupem úvodním a můj let byl až v pozdních večerních hodinách, po zhlédnutí choreografie a zhodnocení její náročnosti jsem nabídku přijal a ještě týž den, tedy 28.7.2014, začal se zkoušením.

Dne 31.7.2014 jsem vystoupil na jednom jevišti The Century Theatre společně s Taneční konzervatoří hl. m. Prahy, mojí almou mater tanečního vzdělání, studenty CISCA a primabalerinou Sisi Qiu. Právě toto představení a navázání kontaktu s institucí CISCA bylo pro mě důležitým momentem.

Po příletu do České republiky jsem, stále vedený jako student ZČU v Plzni a zároveň muzikálový herec, odešel z DJKT a přerušil své studium na ZČU v Plzni. Od září 2014 jsem pak nastupil do pekingského studia VO5, kde jsem vedl již zmíněný projekt.

³⁰ Název: *Nothing Will Come of Nothing. Speak Again*. vychází z inspiračního zdroje daného projektu. Tím bylo spojení asijské kultury spolu se západní kulturou. Název samotný je větou z dialogu krále Leara s Cordelií z dramatu *Král Lear* napsaným Williamem Shakespearem. Spojení identity Williama Shakespeara pak odkazovalo k 400. výročí úmrtí tohoto umělce, které připadalo na rok 2016, kdy se projekt jako takový prezentoval široké veřejnosti, ale také předkládalo odkaz jednoho z nejvýznamnějších umělců západní kultury.

V lednu roku 2015 jsem odletěl zpět do České republiky, kde jsem navázal spolupráci s předním českým fotografem Ivanem Pinkavou. Díky této spolupráci vznikla snímková edice patnácti fotografií nesoucí stejný název jako je název projektu samotného, *Nothing Will Come of Nothing. Speak Again.*, a fotografie byly později uvedeny v prestižní pekingské galerii See+, v umělecké galerijní čtvrti 798. Na vernisáž této výstavy byla jednou z pozvaných hostů také ředitelka CISCA Flora Cheong-Leen. Ta mi při příležitosti opětovného shledání nabídla pracovní nabídku na pozici tanečního pedagoga, choreografa a výtvarníka kostýmů z produkce této pekingské školy. Nabídku jsem přijal na zkušební dobu tří měsíců.

Během příprav instalace výstavy v Pekingu, jsem se od svého bratra dozvěděl nečekanou zprávu, že nám, na srdeční zástavu, zemřel otec. Tato zpráva mě přivedla k rozhodnutí, že jsem se nechtěl vrátit zpět do Čech a v Pekingu jsem zůstal ještě další dva roky.

Během spolupráce s CISCA jsem měl možnost naplno prohlubovat své pedagogické a choreografické zkušenosti a rozvíjet je. Dále jsem se ovšem věnoval také designu a nově i technologiím.

Na podzim roku 2015, v rámci kongresu The Hackers Congress, jsem participoval na prvním ročníku *Fashion-STL*, kde jsem uvedl svoji první 3D tištěnou obuv. V roce 2016 jsem, mimo svoji pedagogickou činnost na CISCA, začal studovat na Beijing Institute of Technology v rámci jednosemestrální stáže, kde jsem pracoval na vývoji 3D tištěné obuvi, která byla vyhotovena z jednoho kusu tisku. Za tuto výzkumnou činnost jsem získal certifikát Artistic design³¹.

Na podzim roku 2016 jsem poprvé v České republice představil projekt *Nothing Will Come of Nothing. Speak Again.* na dvouměsíční výstavě s názvem *Temporary/Contemporary* v Lobkoviczkém paláci na Pražském hradě.

Později v témže roce, stále jako pedagog na CISCA, jsem začal spolupracovat s technicko-designerským studiem DeFacto v Pekingu. Tato spolupráce mi přinesla možnost profesního zdokonalení v technologiích 3D tisku, laser cuttingu, food designu a nano technologiích. Po několika menších projektech se studiem DeFacto přišla nabídka spolupráce na projektu chytré masky proti smogovému znečištění, tzv. *Smart Pollution*

³¹ Viz příloha č. 4

mask. Na tomto projektu jsem se v rámci výzkumného týmu podílel částečně na designu výrobku a jeho jednotlivých částí jako materiálový specialista a specialista konstrukce stříhu.³²

Na konci června 2017 jsem, po třech letech v Čínské lidové republice, tuto zemi opustil a vrátil se zpět do České republiky. Zde jsem se vrátil ke studiu na ZČU v Plzni a připravil projekt *Bohemia*.

Dne 13.11.2017 mi byl Grantovou komisí ZČU v Plzni schválen projekt *GRAS* s názvem *Bohemia I.* a dne 14.12.2017, pod záštitou Velvyslanectví České republiky ve Washingtonu D.C. a za finanční podpory ZČU v Plzni, jsem projekt úspěšně premiérově uvedl v americkém Washingtonu D.C.

2.2. Rozhovor s Oldřichem Vojtou, DiS.

“Jaké to je studovat taneční školu, který obor byl vaší specializací?”

"Jako tanečník každý musí projít studiem technik klasického tance na konzervatoři. První čtyři roky studia, to je několik různorodých tanečních předmětů, které od pátého ročníku škola dále rozšiřuje o další taneční předměty, které připravují studenta na různorodá taneční odvětví.

Od prvního do čtvrtého roku studia, kdy se uzavírá základní vzdělání, to jsou například: klasický tanec a scénická praxe klasického tance, dále pak lidový tanec, kde se učí národní tradiční tance z Čech, Moravy, Slezska a Slovenska společně s lidovými písněmi. Dalším předmětem je taneční gymnastika, která seznamuje studenty s prací s tělem ve smyslu budoucího navazujícího studia moderního tance.

Po čtvrtém roce studia je žákovi okolo patnácti let. Je to období, kdy student prochází fyzickou proměnou a nabírá na síle, která je nezbytná pro zvládnutí dalších, náročnějších předmětů. Mezi tyto již náročnější předměty patří moderní tanec, scénická praxe moderního tance, lidový tanec cizí nebo-li charakterní tanec, zde se student seznamuje s tradičními tanci z oblastí Španělska a Ruska. Dále to jsou Historický tanec, kde se studenti učí např. dvorské tance z období vlády francouzského krále Ludvíka XIV. Jeden z nejdůležitějších praktických tanečních předmětů na škole je dozajista předmět

³² Tento projekt vyhrál cenu *The Red Dot Award 2018* za nejlepší produktový design.

s názvem, tanec s partnerem. V tomto předmětu studenti získávají zkušenosti s tančením v páru učí se zde vzájemná taneční důvěra, která je nezbytná pro zvládnutí tzv. zvedaček a dalšího tance.

Na tyto předměty po výuce navazují zkoušky na chystaná představení konzervatoře, kde student zúročí praxi nabytou během studia. Tedy nedá se říci, že se studuje pouze jeden obor. V rámci své vybrané oborovosti v osmém ročníku po maturitní zkoušce student absolvuje. Má aprobace byla Moderní tanec a Pedagogika moderního tance.”

“Co vše obnáší studium na profesionální taneční škole, jak je studium pro studenta psychicky a fyzicky náročné a kdy se student poprvé objevuje na jevišti?”

“Studium na konzervatoři není stejné jako studium na druhém stupni základní školy a pozdější studium na střední či vyšší odborné škole. Právě instituce, jakou taneční konzervatoř je, s sebou nese specifika, se kterými se studenti z jiných škol nesečkáávají. Je to maximální intenzita a způsob studia, kterým je student již od nízkého věku veden. Konkrétně od jedenácti až dvanácti let věku dítěte, kdy délka jednoho dne ve škole přesahuje mnohdy deset vyučovacích hodin. Beru-li v potaz následné zkoušení na připravovaná představení konzervatoře, která jsou vedena po vyučování, ale také i o víkendu, student ve škole stráví až dvanáct i více hodin během jednoho dne.

V rozsahu osmi až deseti hodin se jedná o výuku praktických předmětů, tedy výuku tanečních předmětů a zkoušek na představení doplněnou o výuku teoretických předmětů. Kvality této instituce také tkví v tom, že taneční konzervatoř je institucí výběrovou, tedy pokud se tam žák přes talentové zkoušky dostane, je již od prvního ročníku středem zájmu pedagogů. V případě konzervatoře pražské je student pod jakýmsi drobnohledem i jejího ředitele Mgr. Jaroslava Slavického, jehož osobní přístup k žákům je jedinečný, dbá právě na přístup studentů, aby vystupování nebrali jako samozřejmost, ale něco, co si musí zasloužit svojí pílí a svědomitým přístupem, pokorou k tanečnímu řemeslu a snahou dosáhnout kvalitních výsledků.

Styl výuky na konzervatoři je nejen velice intenzivním, ale především vztah pedagog - žák, je jiný. To je podmíněno právě jedinečností této instituce, kde kvůli náročnosti studia pedagog často supluje roli rodičů či prarodičů. Tedy pedagog nejen učí, ale také naslouchá a vede studenta, jak se má chovat a jednat s druhými. To, si myslím,

je také jednou z klíčových vlastností pro dokončení studia na taneční konzervatoři. Student se musí umět chovat a to nejen na veřejnosti, kam se díky vystupování se školou dostane, ale také s lidmi, se kterými se v rámci představení setkává. Škola často participuje se sólisty z Národního divadla v Praze a jiných divadelních institucí z celého světa. Je ale důležité si uvědomit, že se student v rámci jakési taneční praxe pohybuje v prostorách budov Národního divadla v Praze, jako jsou budova Národního divadla v Praze, Nová scéna Národního divadla v Praze, Stavovské divadlo a budova Státní opery a tam je velice důležité, aby instituce školy měla již důvěru ve studenta, že tam například nic neponičí či se neztratí a nezraní. Pamatuji si také, že v rámci státní návštěvy kambodžského krále jsme se jako studenti druhých, třetích a vyšších ročníků zúčastnili představení, na kterém se podílel i královský soubor z Kambodži. Co bylo zajímavé, že po představení jsme se na jevišti jako studenti i osobně s králem setkali. Právě v těchto momentech je důležitost přístupu pedagoga při studiu a jeho velice empatický přístup k žákovi klíčovým. Pokud tedy student chce vystupovat, musí ze sebe vydat maximum a naučit se ovládat, a to již v tak nízkém věku.”

“Vy jste se v průběhu studia soustředil na moderní tanec. Co to je tzv. Moderní tanec, jak byste ho popsal?”

“Moderní tanec. Nechci říci úplně opakem tance klasického, ale klasický tanec tak jak ho známe k nám přichází z Francie, z dvoru krále Ludvíka XIV., který spolu s Pierrem Beauchampem dal základ tanci klasickému a oddělil ho od tanců jiných stylů, jakým byli např. tanec dvorské společnosti, nebo-li dvorský tanec. Naproti tomu moderní tanec je jakási revolta klasického tance. Je to způsob jiného myšlení a především vyjádření než toho klasického. Technik a stylů moderního tance je mnoho. Ať už to jsou klasičtější formy moderního tance jako technika Američanky Marthy Graham, Isadory Duncan, Merce Cunninghama či Mexičana Josého Limona, jsou i novější formy moderního tance, jako technika Williama Forsytha, Johna Cranka, Piny Bausch, Maurice Bějarta či, v současné době jednoho z nejvýznamnějších choreografů na světě, zakladatele Nederlands Dance Theatre, Čecha, Jiřího Kiliána. Techniky a taneční styly moderního tance se v naprosté většině vztahují k choreografovi, který s nimi, jako s výrazovými tanečními a pohybovými prostředky pro choreografii, pracuje.”

“Cítíte se svobodněji v moderním tanci než-li v tom klasickém?”

“Choreograf vždy pracuje se svými výrazovými prostředky, které mu jsou vlastní. George Balanchine byl ve své době jasným “modernistou”, nicméně s ohledem na dobu, ve které pracoval, lze nyní s jistotou říci, že jde o choreografa využívajícího techniku tzv. neoklasiky.

V rámci moderního tance lze počítat s využitím tance klasického, ale obráceně, v rámci klasického tance toto spojení využít již nelze. To znamená, že když se vytváří choreografie, tak v moderní choreografii se mohou objevit prvky z klasického tance, ale v tom klasickém to možné již není. Je to dáno jasným sylabem, tedy řádem a pravidly klasického tance, které vycházejí z tanečního notopisu ze 17. století od již zmíněného Ludvíka XIV. a Pierra Beuchampa.

Naprostou svobodu projevu může tanečníkovi, choreografovi či performerovi přinést spektrum pohybů, které využívá a kterými se řídí a vyjadřuje své pocity, což mi v rámci moderního tance vyhovuje více než u tance klasického.

Je důležité si uvědomit, že malíř, který využívá své plátno, štětce a barvu k vyjádření svých pocitů, formuluje technikou a skrze tahy štětcem je znázorňuje publiku, lidem, kteří přijdou do galerie dílo obdivovat. Jde o konkrétnost. Tanečník to má v tomto složitější. Protože zatímco malíř odkazuje na předmět, který maluje, zpěvák zpívá s textem, který napíše, tanečník a choreograf mluví řečí těla, gest a mimiky. Jde o spojení divadelního kostýmu s hudbou, která též v rámci hudby scénické souzní s pohyby tanečníka. Ale kdo nyní zná význam gest a mimiky? V tomto to mají umělci performativního umění, kterými tanečníci a choreografové jsou, dozajista složitější.”

“Mimo tanci se věnujete také kostýmnímu výtvarnictví, módě a designu. Jak je možné, že se člověk, který jde od malička cestou tanečníka, najednou vyprofiluje do těchto jiných uměleckých odvětví?”

“Pro mě to jde do určité míry ruku v ruce s tím, co tanečník ke své profesi potřebuje. Právě provázanost jednotlivých složek přinese dohromady výsledek. Neexistuje instantní tanečník, kterého zalijete horkou vodou a vznikne sólista divadla. Stejně tak jako je u vaření potřeba koření a jiných přísad, které ve společném propojení chutí dají ten správný výsledek. V scénickém tanci, tedy, tanci na scéně, k tomu slouží již zmíněná

choreografie a její jednotlivé složky. Jelikož jde o performativní umění, kdy každé představení je jedinečné, je i zde významný výraz tanečníka, jeho mimika a gesta, tedy jazyk, kterým tanečník mluví k publiku, ale to vše ve spojení s kostýmním zpracováním dané inscenace, hudbou, scénografií. Právě toto mi vnuklo myšlenku se o tyto jednotlivé složky blížeji zajímat a zkoumat je.

Již za doby studií na konzervatoři jsem se začal zajímat o scénografii a tvorbu a vlastnosti kostýmu. Můj zájem přišel spolu s představením „*Šípková Růženka*“, pro které kostýmní a scénický design vypracoval dlouholetý výtvarník Národního divadla v Praze Josef Jelínek, jenž byl mnohdy přítomen v zákulisí během představení.

Právě možnost vystupovat na jevišti a zároveň být přímo konfrontován s umělci, kteří dané představení vytvořili, bylo pro mě zásadním, proč jsem se o tyto jednotlivé složky začal zajímat již v patnácti letech.

Je důležité si uvědomit, že při představení s omezeným počtem performerů, má každý umělec různé role a s nimi i různé kostýmy. Zároveň nejen s množstvím performerů, ale rovněž tak s množstvím rolí souvisí různorodost postav. S tím jde ruku v ruce množství kostýmů, které umělec na jevišti využije a převleky kostýmů, především pak tzv. rychlé převleky. Rychlý převlek je termín, který se v divadle využívá pro rychlou kostýmní změnu. Na tuto kostýmní změnu ale umělec nechodí do své šatny, nýbrž se převléká, ať už s nebo bez, asistence garderobiérek, přímo za jevištěm či vedle scény. S tím souvisí i vlastnosti kostýmů a kostýmní výtvarnictví v jeho komplexnosti.

Důležitým bodem, při kterém jsem si uvědomil, že je pro mě vhodná doba se věnovat kostýmnímu výtvarnictví byl moment těsně před mým absolutoriem na konzervatoři. V osmnácti jsem si během svého prvního divadelního konkurzu na Burze mladých tanečníků zničil při špatném doskoku levé koleno. Burza tanečníků je konkurz, který spolupořádá Společnost tance ve spolupráci s Taneční konzervatoří hl. m. Prahy a koná se v Annenském klášteře, v prostorách baletních sálů Národního divadla v Praze. Na tento konkurz zpravidla dorazí šéfové baletních souborů ze všech významných divadel z České republiky a šéf baletního souboru z Národního divadla na Slovensku. Právě tím, že jsem si zničil koleno na tomto konkurzu, jsem si okamžitě uvědomil, jak nemožné pro mě bude se dostat do jednoho z divadel v České republice a na Slovensku, když jejich šéfové byli přímými svědky mého zranění. Uvědomil jsem si, že nemohu nechat věci náhodě,

a proto jsem se začal o kostýmní výtvarnictví a oděv více zajímat. Kostým lze chápat rozdílně z mnoha hledisek. Jsou jimi charakter kostýmu, pro jaké představení je kostým situován, jaký materiál je na něj využitý. Umělec také přemýšlí nad tím, jak je kostým ušitý a jak lehce či hůře jde obléci a přeměnit za kostým jiný. Je také důležité si uvědomit, že kostýmní výtvarník dělá design kostýmu, nicméně je to dramaturgie představení, která udává, kolik kostýmů má na sobě umělec v jednu chvíli na sobě, protože v rámci měnicích se scén často není možné zvládnout ani rychlý převlek a proto musí mít umělec na sobě v jednu chvíli kostýmů i několikero. To, jak se performer cítí, když hraje či tančí a má na sobě několik vrstev oblečení, září na něj reflektory a do toho musí podat kvalitní výkon a nedat na sobě znát, že cokoliv z výše jmenovaného mu vadí, mi dalo důvod k tomu se o toto umělecké odvětví zajímat a pokusit se přijít na jiná řešení. Jsou to například ty, z čeho je kostým vyroben, jak je uzpůsobeno zapínání, protože v rámci baletních kostýmů jde zpravidla o tzv. háčky a nikoliv zip apod.”

2.3. Strukturovaná biografie Thomase Alfreda Bradleye

Thomas své první taneční vzdělání v oblasti tanečního jazzu a klasického tance získal v Cootamundry, regionu Jihozápadního Walesu, v Austrálii, odkud pochází. Své první taneční a choreografické poznatky uplatnil při spolupráci na festivalu *NSW Public Schools State Dance Festival* mezi lety 2005 - 2007, kde byl jedním z hlavních zakladatelů taneční skupiny NSW Regional Dance Ensemble. Thomas své další taneční vzdělání, které bylo plně kryto stipendiem, rozšířil v roce 2008 na VCA Secondary School (VCASS) a mezi lety 2009 - 2011 na New Zealand School of Dance (NZSD). Během jeho působení na VCASS vystupoval na představeních společně s prestižním The Melbourne Ballet Company a s The Altona City Theatre spolupracoval na představení *CATS*. V rámci soutěže *The Australian Choreographic Competition* se umístil na třetím místě.

V roce 2010 Thomas přednesl své sólové představení nazvané *Manipulated Living* na tanečním festivalu *Tempo* na Novém Zélandu. Zde byl nominován v kategorii, *Nejlepší choreografie vycházejícího umělce (Best Choreography by an Emerging Artist)* a vyhrál první cenu v mužské kategorii *Nejlepší představení vycházejícího umělce (Best Performance by an Emerging Male Artist)*. Thomas dále v roce 2010 vystupoval

na *NZSD Graduation Season* ve fragmentu sólové variace *Rhapsody* choreografa Michaela Parmentera.

V roce 2011 se Thomas se vrátil na taneční festival *Tempo* s novou sólovou choreografií nazvanou *Seam* a rovněž tak uvedl i fragment ze své choreografie *Shepherd*, kterou vytvořil pro *NZSD Choreographic Season*. Ve svém závěrečném roce studia na NZSD Thomas odjel na stáž do Australian Dance Theatre (Adeline), aby zde předvedl fragment z představení *Be Your Self*.

V roce 2012 prošel konkurzem do stipendijního programu *The Sydney Dance Company Foxtel Scholarship* a stal se hostujícím umělcem v taneční společnosti Sydney Dance Company. V této taneční společnosti byl součástí stěžejních prací choreografů z celého světa, za zmínku stojí: *One Another*, choreografa Rafaela Bonachela (2012-2013), choreografie *Fanatic* z představení Larissy McGowan *Contemporary Woman* (2012), *Projec Rameau* (2012-2013), *De Novo* (2013), dále pak připravovaná představení Rafaela Bonachela *Emergence*; Larissy McGowan *Fanatic*; a choreografie *Cacti a Les Illuminations* (2013) choreografa Alexandra Ekmana

Mezi další Thomasovi práce patří spolupráce s Kaldor Public Art Projects na contemporary umělecké výstavě *13 Rooms*, kde The Sydney Dance Company uvedla představení choreografické dvojice Allora a Calzadilly s názvem *Revolving Door*.

V roce 2013 se Thomas jakožto tanečník The Sydney Dance Company zúčastnil mezinárodního turné po Severní a Jižní Americe a Rusku s představením *2 One Another*. S touto choreografií dosáhl značného uznání a ocenění: *První cena za nejlepší choreografie souboru za rok 2012 v soutěži Green Room Award (Best Ensemble' Award in the 2012 Green Room Awards)*, *Australské taneční ocenění za rok 2013 v kategorii Vynikající úspěch v choreografické tvorbě* a dále pak v kategorii *Vynikající představení pro taneční společnost (2013 Australian Dance Award for Outstanding Achievement in Choreography, Outstanding Performance by a Company)*.

V roce 2014 se Thomas představil v choreografii *Interplay* choreografa Rafaela Bonachela, Jacopo Godaniho a Gideon Obrazanka, která byla uváděna jako turné v divadlech: Sydney Theatre, Canberra Theatre Centre a Southbank Theatre v australském Melbourne.

V roce 2015 byl nominovaný na cenu *Nejlepší tanečník v mužské kategorii*

(*Outstanding Male Dancer*) v *Australských národních tanečních ocenění (Australian Dance Awards)*. Mezi jeho další choreografické práce patří spolupráce s New Zealand School of Dance, Sydney Dance Company a Transit Dance.

V roce 2016 začal naplno pracovat ve společnosti Australian Dance Theatre, kde pracoval po boku choreografky Larissy McGowan.

V roce 2017 byl podpořen společností “The Australian Arts Council” k měsíčnímu výjezdu do Japonska, kde spolupracoval s předními představiteli taneční techniky Butó.

Mezi jeho hlavní spolupráce se řadí ta s izraelským choreografem Emanuelem Gatem, se kterým v roce 2017 uvedli na scéně Národního divadla v Praze choreografii *Separate knots*, která je součástí představení *Timeless*.

Závěrem roku 2017 spolupracoval s Oldřichem Vojtou, DiS. na představení *Bohemia I.*³³, které bylo 14.12.2017 uvedeno díky finanční podpoře grantového projektu GRAS ZČU v Plzni, v americkém Washingtonu D.C.

V roce 2018 vystoupil s Emanuel Gat Company v představení *Sunny* na závěr 30. ročníku tanečního festivalu *Tanec Praha* v divadle Fórum Karlín.

2.4. Rozhovor s Thomasem Alfredem Bradleyem

“Jak jsi přemýšlel nad choreografií k představení *Bohemia I.* při jejím vzniku? Pamatuji si, že jsi pracoval s několika cvičeními, jež pomáhají tanečnickovi lépe pochopit tvůj pohybový styl, choreografický rukopis.”

První cvičení³⁴: Imaginace prostoru a místa. Práce s rozdílnými stupni úrovní, ve kterých se tanečník pohybuje.

Při tvoření choreografie, bylo nezbytné vědět, že si tanečník v hlavě dokázal toto určité prostředí jasně představit. Specifické místo, které dobře zná, které zná opravdu důvěrně, nic abstraktního. Bylo důležité vědět, že ono místo, které si tanečník vybavuje, je pro něj velice příjemné, jasně strukturované. Všechny tyto vlastnosti společně s poměry jednotlivých vzdáleností, výšky daných předmětů, kupříkladu kliky u dveří, schodiště, počtu jednotlivých schodů, přesné úrovně podlahy, zdi, oken ve zdi. To vše v přirovnání

³³ Viz příloha č. 13 na CD

³⁴ Při rozvržení postupu jak pracovat při vzniku choreografie si Thomas připravil serii průpravných cvičení, se kterými se postupně pracovalo a ze kterých choreografie vznikala.

k tanečnickově kolenu, pánvi, a dalším částem jeho těla. Všechny tyto detaily v přímém poměru postavení držení těla, když tanečník stojí, když sedí, když si lehá na podlahu, navíc v jednotné vazbě k určitosti prostředí, ve kterém se pohybuje, bylo velmi důležité. Toto byl výchozí bod, ke kterému se dobrat a který choreograf potřebuje vědět, při práci s tanečníkem. Je důležité, aby performer a posléze i představitel dané role toto zvládal a stylem přemýšlení nad těmito specifikami vedl své pohyby.

Druhé cvičení: Práce s těžištěm pomocí imaginace postavy, která jakoby stojí na ramenou tanečníka.

Postava se postupně transformuje. Může být jen malou postavičkou, která je lehká a skoro nic neváží, ale postupně roste a přibývá na váze. Dále se tato postava množí a najednou jsou na ramenou postavy dvě, tři, čtyři, sto. Tímto způsobem se nevytváří pohyb, ale pocit. Pohyb, který se vytváří je ale druhotným prvkem cvičení. Jde zde tedy především o navození pocitů těžkosti, jakéhosi závaží, které roste, nebo naopak klesá či se přesouvá z jednoho ramene na druhé nebo na obě. Tato figurka dokonce může cestovat, takže v tanečnickově imaginaci není jen usazena na ramenou, ale může být i před tanečníkem a vést ho, ukazovat mu cestu, nebo se naopak tanečník stává vedoucím řady těchto figur, které ho tlačí a strkají do jednotlivých částí těla. Tímto na to tanečník reaguje svými pohyby.

Po tomto cvičení pak následovalo další, které z toho předchozího vycházelo. Stále šlo tedy o práci s těžištěm, ale s jinými pocity. Zadáním byla transformace imaginární figurky a její převtění do kulatého tělesa, které cestuje či lépe prostupuje tělem. Tento kulovitý předmět může být opět různé velikosti a prochází různými částmi těla tanečníka. V té které části se nachází, se pak zvětšuje či zmenšuje a nebo tělem vyjde ven. Tedy kupříkladu si lze představit kulovitý předmět o velikosti golfového míčku, který je ale svojí váhou roven cihle. Tento míček pak najednou prostupuje tělem z jednoho bodu do druhého, aniž by z těla vyšel ven.

Konkrétní příklad: Míček jde z jednoho ucha k druhému, pak pokračuje přes ohryzek ke klíční kosti, do ramene, pak jde směrem k jednotlivým žebřím až své putování zakončí v oblasti bederní páteře, kde vyjde z těla ven.

Pro tanečníka je tento pohyb velice intimním, který pro diváka může být natolik minimálním, že ho nepostřehne. Jde o jakési vyvažování jednotlivých částí těla. S pocitem, že se jedná o cizí těleso v těle, na to tanečník automaticky reaguje určitým pocitem těžkosti, který transformuje do mimiky a nakonec do pohybu. Jde o cvičení práce s detailním uvědomněním si jednotlivých částí těla.

Hlavní téma představení, práce s rolí a charakterem postavy.

Toto se vztahuje k tématu, hlavnímu motivu představení, kterým byla postava Gustava Klimta, ale ne jako umělce, ale jako člověka se starostmi, nad kterými přemýšlel. Tématem tedy bylo nejdříve detailní nastudování si postavy Gustava Klimta a následně rozbor jeho osoby. Předmětem se staly souvislosti jeho životních poměrů, z jaké rodiny pocházel, významná skutečnost, že dle Badea³⁵ v jeho rodině převládalo i určité duševní onemocnění, které se projevovalo psychickými stavy pocitů úzkosti až schizofrenní rozpolcenosti nad jeho pracemi. Je také známé, že během minimálně jedné z jeho výstav se v noci vkradl do galerie a odcizil své malby z toho důvodu, že mu nepřišly dostatečně dodělané. S tímto námětem jsme veskrze pracovali při přechodu z již naučených kroků z předchozích cvičení, které se vztahovaly k jednomu detailnímu místu, ze kterého jsme vycházeli, do úplnosti jednotné choreografické linky.

Zde je tedy popsán velice specifický postup práce choreografa s tanečníkem. Je důležité zmínit, že díky tomuto postupu, který vychází z práce japonského umění Butó³⁶ je pro tanečníka mnohonásobně snazší si jednotlivé kroky zapamatovat a orientovat se v nich. Pakliže se při zkouškách vycházelo z imaginace cesty např. vstupní branka domu, následující cesta k zimní zahradě, dále dveře do domu, předsíň, vstup do pokoje, následované schodištěm, poté otevírání a zavírání dveří do dalšího pokoje, cesta k posteli až samotnému položení se do postele, je pak při stavění choreografie o dost snazší říci tanečníkovi, že kupříkladu nyní zkoušíme část “od schodiště, od otevírání dveří, od zimní zahrady” a podobně. Toto napomůže tanečníkovi si přesně zapamatovat jednotlivé kroky, které má vyprojektované do své osobní cesty a pak si tanečník i tuto cestu pamatuje lépe, než když se tvoří choreografie staticky krok od kroku. Je v tom rozdíl, že tanečník

³⁵ BADE, Patrick. *Gustav Klimt Doma*. Praha, Universum, 2017; str. 23

³⁶ Viz podkapitola č. 2.3. *Strukturovaná biografie Thomase Alfreda Bradleye*

si nalezne vlastní cestu a je veden choreografem aby ji znázornil tak, jak si choreograf představuje. Rozebírají se jednotlivé složky pohybů a determinují se specifika typu, kde bude určitý detail pohybu, jaká bude jeho popisnost apod. Lze říci, že se tímto definuje jazyk choreografie, která poté skrze svůj námět promlouvá k divákovi.

“Kde jako choreograf sbíráš inspiraci?”

Inspirace přichází někdy náhodně, někdy z přímého specifika. Inspiraci lze nalézt kupříkladu v architektuře, která je pro stavění choreografie velice podnětná. Nejen jako symbol, kdy se čerpá z určité stavby a potom se podle ní vytvoří kombinace pohybů jako reflexe na strukturu stavby samotné. Někdy se také pracuje s architekturou tak, že když se staví choreografie, tak právě práce s jednotlivými úrovněmi pohybů³⁷ bezděčně symbolizuje úroveň budovy. Kdy začátek tvoří půdorys, základy domu jakožto podpěra celku, na které navazuje podlaha, zdivo s okny až se dobereme ke stropu, jenž je protnut schodištěm, na které navazuje druhé podlaží či rovnou střecha. Takto jsme pracovali také spolu s choreografem Thomasem. Když jsme zvládli jednotlivá cvičení, tak z kombinace z toho vzniklé se vyňal určitý úsek a ten se nechal tančit do čtverce, tím vznikl půdorys, pak následná práce s úrovněmi nám odkryla cestu jednotlivých částí (podlahy, zdiva, oken a dveří, schodiště atp.). Tedy inspirace určitě přichází například v architektuře.

2.5. Rozhovor s Václavem Benjaminem Špíralem

“Jak pracuješ když skládáš, kde bereš inspiraci a co tě ovlivňuje?”

“Jsou to tvary věcí, materiály, barvy. Jde o věci, které mi vnuknou nějaký skromný barevný nápad ať už harmonický či rytmický. Většinou jde ale o rytmické nápady, jelikož mě baví textury věcí a pakliže jsou i více složitě pravidelné, tak jsem z toho nadšený. A něco podobného se pak snažím i tvořit³⁸, jde o celky, které bych rád označil jako tzv. složitě paralelní.

³⁷ V taneční terminologii se tzv. úrovně pohybů používají k vyjádření postavení těla tanečnicka zasahujícího, resp. se pohybujícího na jednom místě jeviště, ale v několika “úrovních”. To lze jednoduše rozčlenit následovně: úroveň nejnižší je úroveň země, tedy podlahy, druhá úroveň je situována od středu těla do oblastí ramen, třetí úroveň je hlava a oblast prostoru nad hlavou. Dále se pak pracuje s prolínáním těchto jednotlivých úrovní.

³⁸ Viz příloha č. 3

To, co vznikne z těchto prvotních inspirativních vjemů, ať už je to obraz, někdy i architektura, někdy to je ale také jen spontánně vnitřní pohnutka, tak první krok, který provedu a který je pro mě již jakýmsi rituálem, kterého se nevzdávám, je, že tuto svoji pohnutku podrobím detailní analýze ze všech úhlů pohledu. Ve výsledku to znamená, že udělám jakýsi rozbor, jenž obsahuje otázky rytmicity, souzvuků, detailněji pak otázka určitosti daných intervalů, zda-li tam je melodie a doprovod, či určitá hudební textura či dokonce jen ryze sónická barva. Na základě tohoto rozboru si vytvořím určitý seznam pravidel, které se v modelu střídají. Pakliže tam jsou kupříkladu intervaly kvart a kvint, tak tyto intervaly samotné jsou pro mě materiálem, se kterým při skládání utvořím hudební plochu.

Toto pak ve výsledku znamená, že si ve svých očích v hudbě vytvořím komplex naprosté logičnosti, racionality a systematickosti, jelikož je vytvořena z omezeného množství hudebních informací, ale zároveň mně jako skladateli, poskytuje nepřeborné množství možností a variací jak s hudbou nakládat. “

“Lze tedy říci, že když pracuješ na určitém hudebním motivu či hudební myšlence, tak vycházíš kupříkladu z nějakého již existujícího obrazu, sochy, architektonicky zajímavé budovy, tedy z nějakého uměleckého díla?”

“Nemohu s jistotou říci, že bych k hudbě přistupoval tzv. hermeneutikou, tedy dle Pokorného³⁹ jakousi teorií výkladu či interpretace. Nicméně někdy se ztotožním s tím, co myslel původní autor, na druhou stranu se vůči dílu naopak vyhráním nebo daný umělecký výjev vnímám naprosto subjektivně. Zvláště u abstraktního umění je toto velmi zajímavé. Pakliže jako skladatel neznám autora práce, která je předlohou, tím pádem neznám kontext jeho života a například k malíři neznám důvod k danému obrazu, tak ačkoli je možnost vysledovat určité principy, výklad ze strany skladatele, který si z tohoto bere námět, je zcela subjektivním. Ale v určitosti lze říci, že tato, do jisté míry subjektivita a individualismus vůči viděnému, je pro mě zajímavým podnětem k přemýšlení nad skladbou. Primárně lze tedy říci, že důležitým není podstata vytvořit to samé, co vytvořil autor takovéto, do jisté míry předlohy, která se váže k určitému tématu, spíše podstata

³⁹ POKORNÝ, Petr. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha, 2006. str. 17

sebeinspirace nad daným dílem a nutnost nad ním přemýšlet pak přináší nápady a hodnoty, které mohou dále rozvádět.”

“Jaká hudební osobnost tě ovlivňuje či ovlivnila?”

“Výčet těchto lidí je do jisté míry vlastně nekonečný, protože mě ovlivňuje prakticky každý autour se kterým se, někdy třeba omylem, setkám. Nicméně existují jisté “milníky”, které “hrají” na filozofickou hodnotu podobnou té mojí, takže když slyším jejich hudbu, tak si s nimi hudebně rozumím. Myslím si, že pro mě stěžejním představitelem, odpovědí na tvoji otázku, je Igor Fjodorovič Stravinskij, na kterého jsem narazil při poslechu jeho revolučního baletu Svěcení jara. Mezi další skladatele lze dozajista zmínit představitele tzv. ruské školy, tedy Dmitrij Šostakovič a Sergej Prokofjev. Poté následovala pro mě do jisté míry “barevnost” tzv. francouzské školy, již nalézám u Oliviera Messiaena, Andréa Joliveta, kteří, ačkoli bych takovýmto stylem asi neskládal, mě strukturálně a rytmicky dozajista obohatili. Poté to jsou autoři, kteří mě zajímají, ani ne tak pro to, co sdělují, ale ryze pro to, jakým způsobem svoji hudbu budují. Těmi jsou Miloslav Kabeláč, přes svůj, do určité míry, zachmuřený životní přístup k hudebnímu skladatelství, tím má pro mě ohromný emocionální dopad. Podobně smýšlející byla pro mě i Galina Ustvolskaya, žačka Dmitrije Šostakoviče. Z tzv. pražské školy, to jsou skladatelé Hanuš Bartoň a Ondřej Štochl a samozřejmě i moji pedagogové Pavel Samiec a pan profesor Jiří Bezděk.”

“Co pro tebe znamenala participace ve formě hudební supervize k projektu *Bohemia I.*?”

“Jakožto student, skladatel a člověk, který je sám sobě také manažerem, je nezbytné přemýšlet nad rovinou týmu. Tomu ty sám musíš velice dobře rozumět. Při práci ať už hudebně kompoziční či právě této, v roli hudebního dohledu, mentora či supervizora, je nezbytné přemýšlet strategičtěji, analytičtěji. V tomto bodu jsou dvě roviny. První je, že jde o práci jednotlivce anebo, a to byl i náš případ, je práce v týmu nezbytností. Možnost ozvat se lidem, se kterými jsem již dříve spolupracoval, je ohromnou výhodou. My jsme potřebovali pianistu, jenž v poměrně krátkém čase nastuduje hudební part, který je hudebně v podstatě příjemně hratelny, není náročný, ale na délku hudebních ploch

a na dynamické ujednocení a výraz je obtížný velice. Tvá tvorba pro představení „*Bohemia I.*” je ve své podstatě hudbou minimalistickou a právě výrazová celistvost může být pro interpreta nelehkým úkolem, ale zároveň i ohromnou výzvou k zvládnutí celku. Kupříkladu opakování určitého motivu, melodie nebo určitého rytmického vzorce, dle Kuhna⁴⁰, tzv. rytmického ostinata, je pro interpreta skladby podnětem pro významnou koncentraci. V melodii opakující se motiv se stává pro, v našem případě, klavíristu tématem k zamyšlení nad vyzněním celé hudební plochy. Zároveň je zde důležitá praxe nazkoušení díla, protože jde také o určitou pohybovou ostinaci, tedy stále se opakující pohyb, který by netrénovanému hudebníkovi ruku zcela jistě brzy unavil a to by v samém důsledku mělo i vliv na výraz hudby při přednesu skladby samotné. Podstatné bylo, že toto zvládl klavírista velice zdařile, mohli jsme se na něj v tomto naprosto spolehnout. Rovněž tak zvukař, který nám pomáhal s nahráním tohoto hudebního celku v Domě hudby v Plzni⁴¹, byl svědomitě připravený. Ze svého pohledu jsem po stránce hudební supervize vycházel ze svých zkušeností s profesorem Bezděkem, který je pro mě tímto hudebním supervizorem, pedagogem a mentorem a především vzorem. Je to technika práce umělce s jiným umělcem, empaticita těchto dvou osobností při jednání mezi nimi je tedy klíčovou. Právě porozumění nejen hudební složce, ale osobnosti, která danou hudbu psala, za jakých okolností, v jakém kontextu, je ve svém důsledku zásadní pro roli správného pedagoga, mentora, supervizora. Tedy při naší spolupráci to byli tyto atributy, na které jsem pamatoval. Při uvedení příkladu první věty z díla „*Bohemia I.*”⁴², která je vyplněna tzv. klastry, jež se v basu pohybují na délce zhruba třiceti taktů, je při zachování hudebního rukopisu a autenticity rytmická obměna důležitou nezbytností. To je příklad jednoduchého hudebního vzorce, se kterým lze pracovat a který jsme pro práci v první větě „*Bohemia I.*” využili. Toto bylo důležité, abychom udrželi posluchačovu pozornost, navíc při předpokladu, že následují ještě věty tři.”

⁴⁰ KUHN, Tomáš. *Stručné dějiny populární hudby a jazzu pro studenty a učitele hudební výchovy*. Plzeň, 2011. str. 44

⁴¹ Viz příloha č. 9

⁴² Viz příloha č. 12 a příloha č. 13

2.6. Rozhovor s Mgr.art. Ivanou Kaňovskou, Art.D.

“Kde berete inspiraci při tvůrčím procesu a jak se připravujete?”

“Ve své tvorbě se snažím být neustále v pohybu. Posouvat se a neustat na jednom místě. Rozhodně se neřadím mezi módní návrháře nebo se nerada identifikuji s jedním konkrétním oborem. Lze říci, že již od útlého dětství jsem ovlivněna grafickými, sochařskými a textilními technikami, tedy mohu říci, že je pro mě důležitá řemeslnost. V současné době mám veliký zájem o konstrukci bot. Inspirace a nápady ke mě přicházejí do mého života velice náhodně. Můj zájem je o spoustu oborů, které nutně nemusí být jen umělecké. Mezi ty neumělecké je určitě tzv. zdravotní, zdravý životní styl, se kterým souvisí i zdravé oblékání a obouvání. Tedy inspirace přichází ve své podstatě ruku v ruce s denodenním životem. Určitě je důležitá i četba a sebevzdělávání, návštěva galerií a muzeí. Ve svém životě mám jistou sympatii i k výzvám. Při přijetí zakázky se tedy nejdříve zaměřím na bezděčné skici na papír, jsou to myšlenkové pochody, které s již nabytými znalostmi nakreslím rychlou kresbou. Z těchto skic poté vycházím při samotné rešerši, protože jde o jakýsi rukopis umělce, který se s přidanými informacemi díky rešerši mění a aby byla zachována autenticita umělce je nutné tyto skicy vyhotovit a postupně je determinovat na jednotlivé body. Po vyhotovení kreseb a rešerši se začínám identifikovat s materiály a uvědomovat si jejich jednotlivé vlastnosti. Tedy opět lze říci, že po nápadu přistupuji k determinaci, rozčlenění jednotlivých částí až se doberu k výsledku.”

“Jak jste přemýšlela nad řešením, či samotnými řešiteli projektu *Bohemia I.*?”

“Mohu říci, že mě projekt *Bohemia I.* zaujal předně svojí mezioborovostí, která mi je velmi blízká. Tuto mezioborovost, se kterou jste jako hlavní řešitel projektu pracoval, se pokusím blížeji specifikovat.

Díky zkušenostem z předchozích studií několika rozdílných oborů mohu říci, že nad designem, ať už jde o design kostýmní, oděvní, produktový, přemýšlím jinak. Vycházím z myšlenky pojmu tzv. hybridního designu. Hybridní design je myšlenka, kdy se v rámci jednoho ateliéru či designérského studia spolu schází výběr oborově odlišných osobností, které se přes vzájemnou spolupráci doberou k výsledku, jenž by jako jedinci nebyli schopni dát dohromady či jen velice obtížně. Jsou to mistři ve svých oborech, ale hovoříme

často o naprosto odlišných oborech. Pokud si představím ateliér, kde se pracuje s myšlenkou využití hybridního designu, tak se doberu ke skupině lidí, kde jeden může být kupříkladu hudební skladatel, druhý choreograf a další specialista na konstrukci střihu oděvů. Tato skupina pak svými znalostmi vytvoří produkt, který obsahuje jednotlivá specifika, jež se pojí k jedinečnému seskupení lidí v kreativním týmu. Jde o spojení kreativců např. designérů s technologi, materiálovými inženýry a samozřejmě řemeslníky do jednoho týmu, kde hierarchicky není nikdo výše nebo níže, ale kde jsou si spolu vzájemně rovni a jako celek sedí u jednoho stolu a k projektu, který se řeší, se vyjadřují. Pakliže budu přemýšlet nad jednotlivcem, jenž by se dal popsat jako tzv. hybridní designér, jde o člověka se znalostmi několika odlišných oborů, ze kterých ve své práci vychází a k tomuto mi přišlo, že máte velice blízko. “

“V představení bylo využito specifického objektu, který sloužil jako kulisa. Byl to jakýsi vak obsahující heliem naplněné balonky. Jak jste přišla na tento objekt?”

“V současné době mi, jako oděvní designérce, představa prezentace kolekce na klasickém módním mole již tolik neříká. Snažím se hledat alternativy pro svoji prezentaci. Nové způsoby jsou posléze již jen malým krokem ke scénické choreografii. Pro tento specifický scénický objekt jsem vycházela ze svých zkušeností z předchozích prezentací, kdy jsem podobného principu odhalení využila na módní přehlídce v roce 2012 v Galerii Mánes v Praze. Byl to projekt nazvaný *Shooting Fashion Stars*, kde jsme přemýšleli nad jinými možnostmi, jak se modelky mohou vysvléci z oděvu na mole během přehlídky. Jde o moment překvapení, kdy se odkrývá něco neznámého. Tento nápad vznikl při společném brífingu s návrhářem Jakubem Polankou a kreativní osobností české módní scény Olo Křížovou. Prvotní nápad bylo využití jakýchsi vzducholodí, ke kterým by byly připevněny části oděvů a v daný okamžik by se tyto vzducholodě nechaly odletět i s připevněnými oděvy. Jak jsem zmiňovala již u první otázky, tak toto byl první námět, který mě vedl k vytvoření skic a pak následné rešerši. Právě při rešerši jsem došla k závěru, že by tyto vzducholodě musely být opravdu velice rozměrné, aby byt s jedním kusem oděvu mohly vzlétnout. Proto jsem se rozhodla namísto krycích oděvů využít jakýchsi igelitových plášťů, ve kterých byly balonky naplněné heliem. Tyto igelitové pláště mohly do jisté míry zakrýt přicházející modelky a pak vzlétnout a odkrýt samotný model,

který modelka měla na sobě. V jiném zpracování, ale za využití tohoto nápadu jsme posléze pracovali i v projektu “*Bohemia I.*” Jednalo se o zlatý vak, jenž byl zhotoven z termofolie, která je velice lehká, ale zároveň prostorná a ze které bylo možné onen vak vyrobit.⁴³”

⁴³ Viz podkapitola č. 1.7. *Přípravy vzniku kostýmního designu a scénografie*

ZÁVĚR

Tato bakalářská práce si za své cíle vytyčila přiblížení nejen problematiky vzniku představení, ale především zkoumání detailní determinace postupů, kterými bylo představení připraveno a jež lze využít jako pomůcku k dalším přípravám projektů performativního umění.

Nejdříve byly formou anotace představeny nejdůležitější podstaty představení samotného, poté jsem se jednotlivě věnoval detailní charakteristice díla, která nás informovala o struktuře představení. Následně je předloženo vysvětlení názvu díla *Bohemia* a proč bylo vybráno pro označení tanečně performativního multižánrového představení. V nadcházející podkapitole jsem se do pokusil determinovat postup rešerše v otázce témat díla, ze kterých poté vznikl i námět díla. Této části přikládám velikou důležitost, neboť nám přináší bližší pochopení významu jednotlivých témat a jak s nimi bylo v rámci představení naloženo. Přes vysvětlení důležitosti supervizorů v tvůrčím týmu jsem se postupně dostal k vymezení jednotlivých složek představení jakými jsou choreografie, scénografie a kostým a hudební složka díla. V závěru první kapitoly, která se věnovala představení *Bohemia I.* po formální stránce jednotlivých postupů a determinaci témat, se věnuji ještě komunikaci s velvyslanectvím a představuji grantový program *GRAS*.

Druhou kapitolu své bakalářské práce věnuji seznámení s autory a členy tvůrčího týmu představení. Za nezbytné považuji uvedení strukturovaných biografii autorů díla, které nám podrobněji představují, v jakém prostředí autoři žijí, jak pracují a jak přistupovali k přípravám k předchozím uměleckým projektům. Toto je poté doplněno rozhovory s každým z členů tvůrčího týmu, kteří tímto přináší přímý vhled k jejich stylu tvůrčí práce.

Poslední složkou této bakalářské práce jsou přílohy, na nichž je možnost bližšího přirovnání k jednotlivým částem představení *Bohemia I.*, ale také slouží jako pojítka k jednotlivým částem této bakalářské práce, jež představení jako takové mapuje a zkoumá ho.

Dílo *Bohemia I.* se mi v tomto zkoumání stalo příkladem, skrze něj jsem mohl nahlédnout do problematiky vzniku původního představení, pro které je nutné vytvořit kompletní souhrn jednotlivých uměleckých složek a vytvoření si tvůrčího týmu, který dopomůže k tomu, aby jednotlivé složky díla byly odvedeny kvalitně. Okolo linky

mapující vznik představení a jejich tvůrce byla popsána řada dalších trajektorií, které jsou více či méně s představením a projektem jako takovým svázána. Popsáním jednotlivých součástí představení *Bohemia I.* vznikla mapa informací a kontextů, které nám pomohli pochopit stanoviska, jež vedla ke vzniku tohoto díla. Jednotlivé informativní podkapitoly, jakou je kupříkladu představení grantového programu *GRAS*, pak nejsou blížeji rozebrány, protože nesloužily jako hlavní téma této bakalářské práce, ale mohou posloužit jako téma pro bádání a hlubší determinaci tohoto tématu např. pro diplomovou práci magisterského navazujícího studia.

RESUMÉ

Tato práce představuje určité metody a postupy, kterých bylo využito při přípravách k představení *Bohemia I*. Jednotlivě se věnuje detailnímu seznámení se s dílem a jak ho chápat a posléze přibližuje a dále rozebírá dílčí souvislosti a vlastnosti tohoto představení. Mimo postup příprav je zde také přiblížen program na podporu aktivit studentů, *GRAS*. Druhá část této práce poté jednotlivě přibližuje autory a členy tvůrčího týmu, kteří představení připravovali. Formou vedených dialogů je pak přiblížen nejen postup jejich práce, ale můžeme vidět specifika jednotlivých uměleckých odvětví, ze kterých je toto představení složeno. Přílohy této práce poté poslouží jako vysvětlení a bližší přiblížení díla i po jeho umělecké stránce.

RESUME

The purpose of this thesis is to introduce a techniques and methods of approaches which were utilised for the preparations of the performance *Bohemia I*. The individual way of detailed introduction of the performance itself and how to contemplate the connections and features of this art piece. Apart of the methods of approaches, we are also introduced to a University of West Bohemia's in Pilsen program for student's support in an extracurricular activities named "GRAS". The second part of the thesis introduces us the authors and each member from the creative team of the performance. Through a guided dialogues and biographies we are introduced to workflow of the each end every member of the creative team, but also we are able to discover other artistic techniques with which the members are enclosed to. The enclosures of the thesis pays us the informations of detailed parts of this performance and help us to better understand not just the comprehensive list of sources for this performance but also the artistic part.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

BADE, Patrick. *Gustav Klimt Doma*. Praha, Universum, 2017; str. 23.
ISBN: 978-80-242-5946-8

Kolektiv autorů. *Ottův slovník naučný, díl IV*. Praha, 1891. str. 251.

KUHN, Tomáš. *Stručné dějiny populární hudby a jazzu pro studenty a učitele hudební výchovy*. Plzeň, 2011. str. 44. ISBN: 978-80-261-0018-8

NENTWIG, Janina. *Gustav Klimt*. SLOVART, Praha. 2016. str.150-151.
ISBN 978-3-7419-1926-8

NENTWIG, Janina. *Gustav Klimt*. SLOVART, Praha. 2016. str. 86.
ISBN 978-3-7419-1926-8

POKORNÝ, Petr. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha, 2006. str. 17.
ISBN: 80-7021-779-0

SALFELLNER, Harald. *Klimt - Jeho život slovem i obrazem*. Praha, Vitalis. 2018; str. 77.
ISBN: 978-80-7253-377-0

VOJTA, Oldřich. *Josef Jelínek, divadelní kostým*. Praha, 2011. Absolventská práce na
Taneční konzervatoři hl. m. Prahy, Vedoucí práce, Hana Vláčilová

Rozhovor s Thomasem Alfredem Bradleyem [cit. 11.6.2018]

Rozhovor s Václavem Benjaminem Špíralem [cit. 12.6.2018]

Rozhovor s Mgr. art. Ivanou Kaňovskou, Art.D. [cit. 17.6.2018]

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Pošlete SMS do hotelu a oni vám ty boty vytisknou, říká o současné 3D technologii hybridní designér Oldřich Vojta: <https://olomouc.rozhlas.cz/poslete-sms-do-hotelu-a-oni-vam-ty-boty-vytisknou-rika-o-soucasne-3d-technologie-7447844> [cit. 13.6.2018]

Virtual Archive of Central European History: Documents on the Founding of Czechoslovakia, 1918-1919 Ithaca, NY: Cornell University, File No. 861.00/3124; Dostupné z: https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/2139/Founding_of_Czechoslovakia_1918-1924.pdf?sequence=1 [cit. 25.6.2018]

Směrnice rektora č. 32R/2016 GRANTOVÁ PODPORA AKTIVIT STUDENTŮ https://zcu.cz/export/sites/zcu/pracoviste/pc/Vnitri_podpora/gras/gras-soubory/32R-2016-GRAS.pdf [cit. 10.6.2018]

Příloha č.1. Směrnice rektora č. 32R/2016 GRANTOVÁ PODPORA AKTIVIT STUDENTŮ https://zcu.cz/export/sites/zcu/pracoviste/pc/Vnitri_podpora/gras/gras-soubory/32R-2016-P1-GRAS.pdf [cit. 10.6.2018]

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA Č. 1.....	II
PŘÍLOHA Č. 2	VI
PŘÍLOHA Č. 3	VIII
PŘÍLOHA Č. 4.....	X
PŘÍLOHA Č. 5	XI
PŘÍLOHA Č. 6.....	XIII
PŘÍLOHA Č. 7	XIV
PŘÍLOHA Č. 8.....	XV
PŘÍLOHA Č. 9	XVI
PŘÍLOHA Č. 10.....	XVII
PŘÍLOHA Č. 11	XXV
PŘÍLOHA Č. 12	XXVIII
PŘÍLOHA Č. 13.....	XLV

PŘÍLOHA Č. 1

Strukturovaná biografie Gustava Klimta

Gustav Klimt, narozen 14. července 1862 ve městě Baumgarten na západ od Vídně, byl rakouský malíř. Narodil se jako druhé ze sedmi dětí rodičům nižší střední třídy, otci Ernstu Klimtovi a jeho ženě, Češce, Anně Klimtové, rozené Firsterové.

Již ve čtrnácti letech se stal posluchačem vídeňské Kunstwerbeschule, kde studoval pod vedením Julia Victora Bergera a Ferdinanda Laufbergera až do roku 1883. Zde se naučil několikero rozdílným uměleckým technikám, práce s nástěnnou mozaikou, freskařství až došel k technice malby. Rok po Gustavově nástupu na uměleckou školu vstupuje do stejné instituce i jeho mladší bratr Ernst. To předznamenalo budoucí bratrskou spolupráci. Jejich práce z počátku nebyly nijak významné, ačkoli je zajímavé na nich studovat technický posun obou umělců, kdy se přes první zakázky maleb dle fotografií dostávali k větším spolupracím.

První významnou práci bratrů byla podle Nentwig¹ Gustava a Ernsta Klimtových, výzdoba dvora Kunshistorického muzea ve Vídni. K této práci si přizvali společného přítele Franze Matsche, se kterým dílo společně vypracovali. Tento umělecký počín sklídl fenomenální úspěch, který jim otevřel cestu k několika zakázkám. Díky této práci pro Kunshistorické museum ve Vídni byl Gustav Klimt osloven, aby začal pracovat na alegorii nástropních maleb v Paláci Sturany ve Vídni a k tomu přidružené zakázky, výmalby stropu lázeňského domu v Karlových Varech. Toto byly pro Klimtova tvorbu stěžejní práce, díky kterým se vyprofiloval jako nadějný freskař a malíř, což vedlo až k jeho zakázce z roku 1885, kdy dostal oficiálně první vládní zakázku, aby se společně s Hansem Makartem podíleli na výzdobě Vily Waldruh. Tento dar císaře Františka Josefa I. císařovně Alžbětě, zvané Sisi, nese od instalace sochy Herma, jméno *Vila Hemés* nebo *Hermesvilla*.

Vídeň na přelomu století byla stěžejním městem kultury a nového poznání, křižovatkou kultur, učení a nauk, mezi které dozajista patří i psychoanalytik, Sigmund Freud. Jeho poznatky z oblasti lidského vnímání a sexuality ovlivňovaly a měnily dobu, ve které se jednotliví myslitelé a umělci pohybovali. Vlivy těchto nových poznatků doléhají také na umělce Gustava Klimta, jehož dílo se začalo radikálněji odlišovat od prvků uměleckých stylů učených na akademii, ale především od svých mnohdy

¹ NENTWIG, Janina. *Gustav Klimt*. Praha SLOVART. 2016; str. 12

konzervativních kolegů. Z Klimta se stává ostinátní umělec, který vybrušuje svůj osobitý styl. Dává přednost samostatné tvorbě, kde jsou obrazy vyplňovány reliéfy obrazců, geometričnost je doplněna liniemi těl, které zde přinášejí nový pohled na figuru. Ta je nyní předmětem zkoumání. Od malby téměř aktové přechází vlivem společnosti k zahalování, což pozorovatele paradoxně vede k ještě většímu zájmu o postavu jako takovou. To, co je odkryto a dáno na odív, je již ukázáno a zhodnoceno. Nicméně to, co viděno není, se stává otazníkem, který v hlavě setrvává. Smyslnost a pečlivá odkaznost jeho prací nám ukazuje, že při pohledu na jeho malby nemůžeme hledět jen na to, co je zjevné, ale přemýšlet nad několika dalšími odkazy. Kdo je modelem na obraze, v jakém prostředí se nachází, je to obraz vyhotovený na zakázku postavy z obrazu? Proč je postava usazena do křesla a dívá se na nás z poloprofilu, nebo naopak proč stojí umístěná dorostřed plátna jako centrum veškerého dění? Právě toto je důležité si uvědomit, jednotlivé souvislosti, které k nám promlouvají a naznačují, že jde o falické připodobnění, které něžným pohledem dívčích očí má být zakryto nevědomému divákovi. Co dříve šlo na odív jako lazurnost tylů a jemných šifonů, jde nyní o dekádu později, obšírněji do hutnosti plátkového zlacení - nabízí se otázka odkazu na Klimtova otce, který se zlatem, jakožto kovorytec, pracoval celý život. Obrazy nyní promlouvají skrze pocity dekadentnosti, náznaky erotična. Vzrůstající napětí se stává novým kultem, který je potřeba následovat.

Takto se z mladého představitele období belle epoque² stává hlavní malíř umění secese. Nové směry, kterými se Klimt začal profilovat, byly vyznamenávány mnoha cenami, mezi které ta nejvýznamnější byla v roce 1888 *Zlatý řád meritu*, který dostal z rukou císaře Františka Josefa I. a dále pak *Velká cena Antverp z roku 1895*, kterou Klimt získal za dekorativní výmalbu zámeckého divadla Estreházyů v maďarském Totisu. Ke Klimtovým cenám ovšem začaly přibývat i různé skandály ze stran uměleckých kritiků. Mezi ten nejvýraznější byla spolupráce Gustava Klimta s jeho spolupracovníkem z dřívějších let, malířem a freskařem Franzem Matschem. Byla to doba, kdy zemřel Klimtův otec a o několik měsíců později na srdeční příhodu i bratr Ernst. Právě tato životní traumata se otiskla do Klimtovy tvorby, kde Klimt prošel proměnou svého uměleckého rukopisu. V zakázce výmalby zdi a stropu Velké haly Vídeňské univerzity měl Klimt

² Označení doby, nikoli uměleckého stylu, před první světovou válkou, které odkazuje na rozmach vědy, umění a techniky. Mezi stěžejní díla lze řadit parníky např. Titanic, výstavbu operních domů, muzeí a architektonicky zajímavých budov např. Eiffelovu věž.

na starosti ztvárnění vyobrazení *Filosofie, Lékařství a Práva*. Podle Badea³ šlo přímo o skandál. Když se odkrývaly jednotlivé malby, bylo čím dál tím více znatelnější, že počáteční jednotnost těchto dvou secesistů se mění v nesourodost obou autorů a prohlubuje se více do naprosté neslučitelnosti. Byla to ovšem tato práce, která byla oficiálně odmítnuta s označením za doslovné vyobrazení pornografie. Ve vyobrazení ženských těl obklopených společnostmi rozkládajících se koster, šlo ovšem o určitý tématisko estetický předěl. Jakési Nietzscheovo podobenství o věčném návratu, kde kostry odráží zaslepenost světa vůči věčnosti koloběhu života, kde hlavními prvky jsou milování a smrt. Bylo to dílo, ve kterém freudovské myšlenky odkazovaly na uvědomění si sexuality jako osvobozujícího prvku lidsva.

V důsledku odmítavého názoru kritiků na Klimtovu práci, přišel Klimt s oficiálním, jasným a otevřeným uměleckým vyhraněním a společně s dalšími svými kolegy v roce 1897 založil uměleckou skupinu nazvanou *Vídeňská secese*, ve které figuroval jako její vůdčí umělecká osobnost.

Ačkoli byla Klimtovou celoživotní partnerkou rakouská módní návrhářka Emilie Flögeová, není tajemstvím, že měl tento malíř nespočet milenek a jiných partnerek. Z dochovaných pramenů dle Haralda⁴ měl Klimt minimálně čtrnáct dětí. Matkamy pak většinou byli modelky. Výraz či označení “modelka” však nelze brát tak, jak si význam tohoto slova vykládáme nyní. Modelka v době přelomu století byla podle Badea⁵ předobrazem Salome. Byla objektem pozorování, hrátek a také půvabu, který pokud chce být opěvován, musí se podvolit tomu, že je najat. Modelky lze tedy bez nadsázky přirovnat, alespoň částečně, k dnešním prostitutkám.

Dne 11. ledna 1918 dostal Klimt mozkovou příhodu. Dle Badea⁶ byly jeho prvními slovy: “Pošlete pro Emilii”. Je to krásný důkaz pevného citového pouta, které přes všechny milostné eskapády tohoto umělce byla Emilie Flögeová ochotna přehlédnout, aby mu zůstala životní družkou a múzou několika jeho děl. Po mrtvici byl odvezen do nemocnice, kde o necelý měsíc později, dne 6. února 1918, také umířel na španělskou

³ BADE, Patrick. *Gustav Klimt Doma*; Praha, Universum. 2017. str. 63

⁴ SALFELLNER, Harald. *Klimt - Jeho život slovem i obrazem*. Praha, Vitalis. 2018; str. 77

⁵ BADE, Patrick. *Gustav Klimt Doma*; Praha, Universum. 2017. str. 145

⁶ BADE, Patrick. *Gustav Klimt Doma*; Praha, Universum. 2017. str. 167

chřipku. Tehdy neprodleně přijel Egon Schiele, aby nakreslil posmrtný obraz umělce, který byl pro něj životním mentorem.

O Gustavu Klimtovi lze říci, že jeho život byl protkán mnoha etapami, v nichž hlavním tématem bylo umění krásy žen. Pakliže dle Badea⁷ srovnám Klimta a jeho mladšího kolegu Schieleho, kteří se oba potkávali pracovně i přátelsky, a dokonce jim byla předlohou stejná modelka⁸, je vidět, že zatímco Klimt dával na odiv ženskost skrze její lazurní zahalenost a barevnost, mnohdy ji odíval do zlata, které tímto plnilo formu přirovnání, tak Schiele své ženy ukazoval v jednoduchosti, prost šatu a určitosti prostoru, nechával tělo ženy na pospas prázdnému místu a pozorovateli nechává pointu významu odkázaností na naturální vyobrazení.

⁷ BADE, Patrick. *Gustav Klimt Doma*; Praha, Universum. 2017. str. 111

⁸ BADE, Patrick. *Gustav Klimt Doma*; Praha, Universum. 2017. str. 110

PŘÍLOHA Č. 2

Oldřicha Vojty, DiS. - přehled umělecké tvorby

- V roce 2014:

Nothing Will Come of Nothing. Speak Again.; VO5 Fashion Design Studio, Peking, Čína

Módní projekt prezentovaný formou výstavy fotografií, spolupráce s Ivanem Pinkavou
hlavní módní návrhář a projektový manažer

- V roce 2015:

Entropy; New York, USA; Peking, Čína; Praha, Česká republika

Moderní balet *Entropy*, spolupráce s choreografem Jiřím Bartovancem, premiéra na
střeše budovy Bohemian National Hall v New Yorku

kostýmní výtvarník

Fashion-STL Vol. I.; Czech Fashion Council, Praha; Peking, Čína

3D tištěná obuv, vystaveno na 3D Print Expo v pařížském muzeu Louvre

Designér

Coppélie; Peking, Čína;

Klasický balet v podání studentů CISCA

kostýmní výtvarník, choreograf a tanečník

- V roce 2016:

Queen, The show must go on!; Moravské divadlo Olomouc; Olomouc, Česká republika

Kompletní kostýmní výprava pro balet

kostýmní výtvarník

Fashion-STL Vol. II.; Czech Fashion Council, Praha; Peking, Čína

3D tištěná obuv vyhotovená z jednoho kusu tisku, certifikát *Artistic design* z univerzity

Beijing Institute of Technology

designér

Temporary Contemporary II. - Nothing Will Come of Nothing. Speak Again.;

Lobkowiczský palác na Pražském hradě; Praha, Česká republika

Spolupráce s knížetem Williamem Lobkowiczem a jeho ženou Alexandrou Floresceu

Lobkowicz

Hlavní módní návrhář a projektový manažer

Fashion Forward Gala; Lobkowiczský palác na Pražském hradě; Praha, Česká republika
Spolupráce s knížetem Williamem Lobkowiczem a jeho ženou Alexandrou Floresceu
Lobkowicz

módní návrhář, choreograf

- V roce 2017

Smart Pollution Mask; Design Studio DeFacto; Peking, Čína

Projekt vyhrál cenu Red Dot Award 2018

Designér, Materiálový specialista a Specialista konstrukce stříhu

Manolo Blahnik, The Art of Shoes; Museum Kampa, Manolo Blahnik, Ltd.; Praha,
Česká republika, 2017

manažer projektu pro zajištění kvality

Bohemia I.; Západočeská univerzita v Plzni, Velvyslanectví České republiky ve
Washingtonu D.C.

Multiartový taneční projekt prezentovaný v kulturním sále Velvyslanectví České
republiky ve Washingtonu D.C.

režisér, kostýmní výtvarník, hudební skladatel, projektový manažer, tanečník

- V roce 2018

Bohemia II. - Schiele; Národní divadlo v Praze; Praha, Česká republika

Spolupráce s tanečnicí Baletu Národního divadla v Praze v rámci komponovaného
večera *Dance laboratory*

kostýmní výtvarník, režisér

PŘÍLOHA Č. 3

Václav Benjamin Špíral - přehled hudební kompozice

- 2018

Ceremoniální hudba – varhanní fanfáry pro FPE ZČU

- 2017

Dvě věty Evě Hubatové – pro trubku a klavír, věnováno T. Polákovi

Felhívás a tánc – kus pro smyčcový orchestr

Fosílie, památce Gideona A. Mantella – cyklus pro klavír a neobligátní bicí

SymfoniettaDada – pro cembalo a orchestr

Les Rituelles – pro housle a bicí

VariaDADAce – pro housle a klavír

Svita č. 2 Genius Loci – cyklus skladeb pro cembalo či jiný klávesový nástroj

- 2016

Tři pastorale – pro varhanní pozitiv

Žáby – melodram na text Chalíla Džibrána pro hlas a ansámbl: flétnu, hoboj, altový saxofon, basklarinet, bicí (krotaly, vibrafon, tamburína) a klavír

Pavučiny – cyklus miniatur pro flétnu a kytaru

Ledy se pohnuly – kantáta pro smíšený sbor a klavír na text Jaromíra Komorouse

Svita 1750/2016 – cyklus skladeb pro cembalo či jiný klávesový nástroj

Ceremoniální hudba – dvě skladby pro klavír k výročí 110 let od vzniku Gymnázia na Mikulášském náměstí 23, V Plzni

- 2015

Simple music – cyklus miniatur pro flétnu, klarinet a violoncello (vhodné i pro mladé interprety)

Panychida – kompozice pro čtyři fagoty

Smyčcový kvartet č. 2

Sonata in C Klasická – pro klarinet a klavír

Písně ranhojičovy – dvě písně pro baryton a klavír

Dva tance – pro dvě flétny, housle, tamburínu a klavír

Jiřímu Žáčkovi – dvě skladby pro klavír věnováno Jiřímu Žáčkovi při příležitosti jeho sedmdesátých narozenin

Passacaglia na téma Antonína Dvořáka – pro fagot a klavír

Metamorphoses jednověté concertino – pro hoboj a orchestr

• 2014

Šest miniatur – pro smyčcový kvintet (sm. kvartet + kontrabas)

Malá kronika – cyklus pro flétnu, hoboj a basklarinet

Sonáta – pro flétnu a klavír

Sonáta – pro hoboj a klavír

Variace – pro smyčcový kvartet

Chaconne concertante – pro cembalo sólo

• 2013

Sonatina – pro flétnu, dvoje housle a klavír

Písně ve starém slohu – pro baryton a cembalo

Autobiografie – skladba pro smyčcový orchestr

Smyčcový kvartet č. 1

Podivuhodné duo toccata – pro flétnu a akordeon

PŘÍLOHA Č. 4

Certifikát *Artistic design*, Beijing Institute of Technology 2016



北京理工大学
BEIJING INSTITUTE OF TECHNOLOGY

在学证明 Certificate of Schooling

沃加 (VOJTA OLDRIK), 男, 捷克人, 生于 1991 年 08 月 28 日, 于 2016 年 02 月被我校录取为普通进修生, 专业为艺术设计, 学习时间自 2016 年 02 月 25 日至 2016 年 08 月 31 日。特此证明。

This is to certify that VOJTA OLDRIK, Male, Czech, born on 28 August 1991, is a registered full time General Visiting Student at Beijing Institute of Technology in the program of Artistic Design. The study period is from February 25, 2016 to August 31, 2016.

It is hereby certified.

北京理工大学 留学生中心
Office of International Students
Beijing Institute of Technology

2016年06月28日

Bingchen Luo

中国·北京市·海淀区中关村南大街五号

邮政编码: 100081

<http://www.bit.edu.cn>

No.5 South Zhongguancun Street, Haidian District, Beijing 100081, P. R. China Tel: (86-10) 68918757 Fax:68914846

留学生中心

Office of International Students

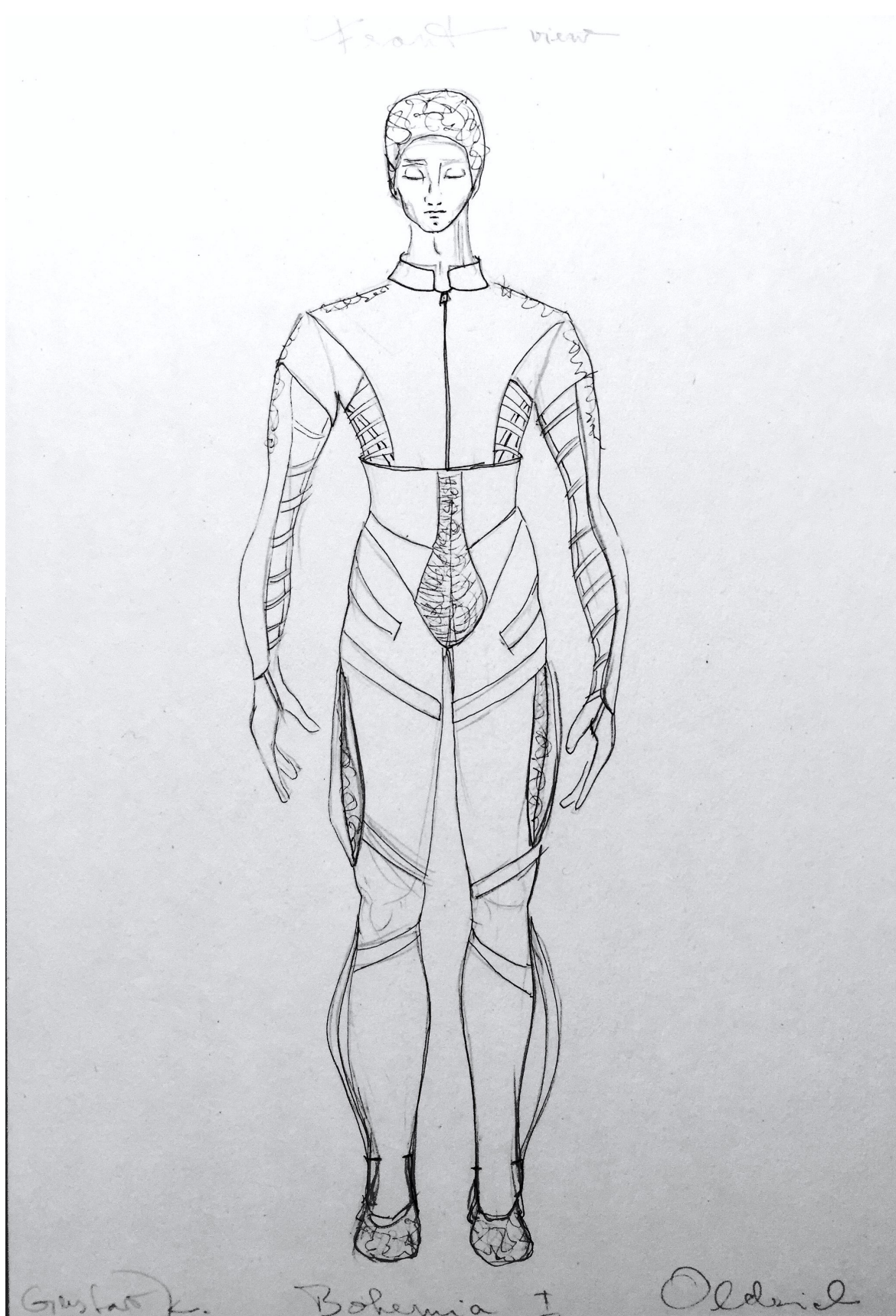
5 South Zhong Guan Cun Street, Hai Dian District Beijing, China, 100081

Tel: +86-1352 018 6272 Fax: +86-10 6891 4846

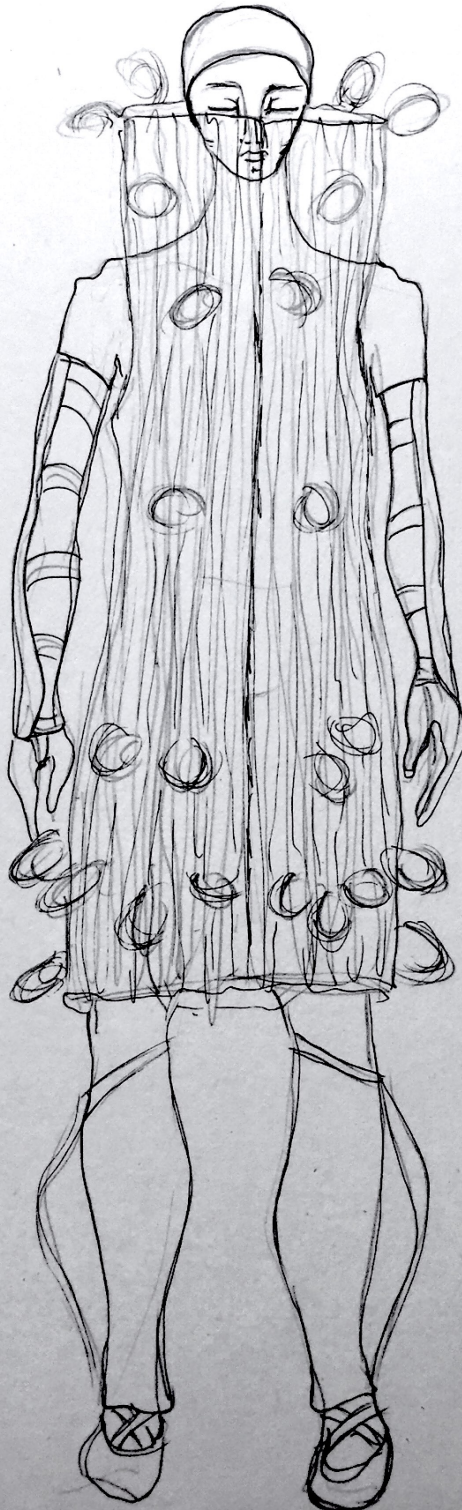
<http://isc.bit.edu.cn>

PŘÍLOHA Č. 5

Návrh kostýmu k představení Bohemia I.



Bohemia I
Front view

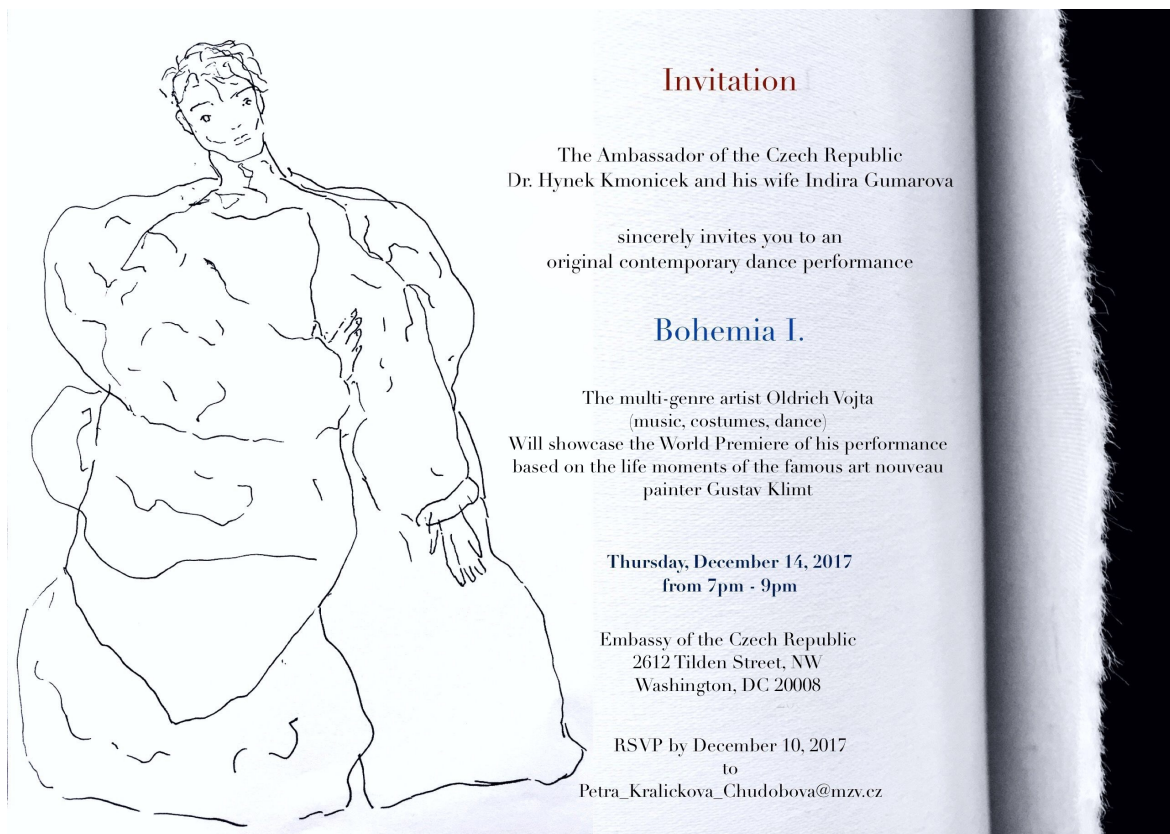


Gustav K

Debi &

PŘÍLOHA Č. 6

Pozvánka k Českého velvyslanectví ve Washingtonu D.C. na představení Bohemia I.



PŘÍLOHA Č. 7

Plakát k představení

Bohemia I.

ballet

music, design, director
Oldrich Vojta

premiere: 14.12.2017

Embassy of the Czech Republic
in Washington D.C.

partners & sponsors:

 ZÁPADOČESKÁ
UNIVERZITA
V PLZNI



Embassy of the Czech Republic
Washington, DC

PŘÍLOHA Č. 8

Originální text k představení uvedený na premiéře v USA

Bohemia I.

Director: Oldrich Vojta
Choreography: Thomas Alfred Bradley
Music composed by: Oldrich Vojta
Set designs and costumes: Oldrich Vojta
Music supervisor: Václav Benjamin Špíral
Costume supervisor: Ivana Kaňovská

Dance: Oldrich Vojta

Partners and Sponsors:
University of West Bohemia in Pilsen (Západočeská univerzita v Plzni)
The Embassy of the Czech Republic in Washington D.C.

OLDRICH VOJTA During his studies at the dance conservatory and then University of West Bohemia in Pilsen, Oldrich Vojta (b. 1991) was strongly influenced by costume design. A range of his design work: ballet Queen (costume design, Moravian Theatre Olomouc), contemporary dance performance: Entropy (costume design, Bohemian National Hall, New York), 3D Printed Shoe (design, Musée du Louvre, Paris), exhibition: Nothing will come of nothing. Speak again (See+ gallery art space Beijing, Lobkowitz Palace at Prague Castle). Since joining the VO Design Union Beijing in July 2014, Vojta has developed and successfully presented a project which blends fashion and costume design, dance and music composition into one. Vojta's artistic creation is varied and encompasses a range of expression from 3D printed design to dance performance. His work is strongly influenced by the simultaneous strength and fragility evoked in classical dance as well as the minimalist line of the female body.

The idea of the performance Bohemia came from the 100 years anniversary of Gustav Klimt and Egon Schiele's deaths. The connection between these two extraordinary artists is extraordinary even today. Both, the teacher and the student, were Art Noveau period painters and, yet, they were so different. When one covered the body with the pure gold to highlight the beauty of the body and let it shine out of the painting, the other showed the power of the body through the feeling of existential emptiness. These two artists were breaking the rules, pushing the limits and boundaries, and maintaining their strong principals.

The concept of the ballet Bohemia brought the idea to create a triplet, where each part will tell a different story, but still be connected to the other two. The first part, Bohemia I., presents the inner feelings of the artist Gustav Klimt, whose life was not as gold and shiny as many of his art pieces. The story behind the performance of Bohemia II. showcases a story of Egon Schiele, whose mother was Czech and who was the main student of Gustav Klimt. The premiere of the performance Bohemia II. is planned to be held in Prague.

As the reflection of these two radical artists, the presentation of Bohemia III. will bring something new, strange, and different. The premiere of Bohemia III. will be showcased by the Virtual Reality headsets and the audience will be from all around the world. As the art pieces of these two artists are held in world national galleries and museums across the globe, the audience will be the connection of the art itself.

Gustav Klimt (14.6.1862 - 6.2.1918), the son of a Czech father (gold engraver), at the age of 14 displayed notable talent and attended the Vienna School of Arts and Crafts where he received classical training technique of painting. After his studies, he worked in a small art studio, which he had with his young brother Ernst, and it took him many years to become one of the greatest art nouveau painter as we now know him. During his life, he was afraid of being alone and ill. However, ironically, the greatest love of his life – women – brought him many diseases. He fathered 14 children (as far as we know). He died alone at the age of 55 in Vienna without his family but in the company of his very good student, Egon Schiele.

PŘÍLOHA Č. 9

Při nahrávání audio záznamu k představení, v Domě hudby v Plzni



PŘÍLOHA Č. 10

Směrnice k programu GRAS



rektor

ZÁPADOČESKÁ
UNIVERZITA
V PLZNI

Plzeň 21. prosince 2016
ZCU 033650/2016

Směrnice rektora č. 32R/2016 GRANTOVÁ PODPORA AKTIVIT STUDENTŮ

Tato směrnice stanoví pravidla pro řešení projektů určených na podporu aktivit studentů nebo studentských organizací, které uzavřou smlouvu o spolupráci se Západočeskou univerzitou v Plzni (dále jen „ZČU“), a dále pravidla pro fungování grantové podpory aktivit studentů (dále jen „GRAS“).

ČÁST PRVNÍ OBECNÁ USTANOVENÍ

Článek 1 Cíle a financování GRAS

- (1) Cílem GRAS je zejména posílení vazeb mezi ZČU a jejími studenty a dále pak motivace studentů k získání zkušeností při řešení projektů s cílem využít tyto zkušenosti v praxi.
- (2) K financování GRAS pro každý kalendářní rok slouží finanční prostředky:
 - a) do **1.000.000,- Kč** z rozpočtové rezervy; konkrétní výši prostředků pro daný kalendářní rok schvaluje Akademický senát ZČU současně se schvalováním rozpočtu ZČU,
 - b) do **200.000,- Kč** z částky vybrané na poplatcích spojených se studiem; tyto finanční prostředky lze použít výhradně k úhradě stipendií,
 - c) do **200.000,- Kč** z vlastních příjmů ZČU.
- (3) Nevyčerpané finanční prostředky převede na základě požadavku prorektora pro studijní a pedagogickou činnost (dále jen „PR-P“) do roku následujícího v souladu s metodikou rozpočtu kvestor.
- (4) Na administraci GRAS je možno využít maximálně 10 % z částky podle odstavce 2 písm. a).
- (5) Na poskytnutí finančního příspěvku není právní nárok.

ČÁST DRUHÁ ORGANIZAČNÍ ZABEZPEČENÍ

Článek 2 Grantová komise

- (1) Zřizuje se grantová komise GRAS (dále jen „komise“) jako poradní orgán PR-P.
- (2) Členy komise a jejího předsedu jmenuje a odvolává formou pokynu PR-P. Komisi tvoří předseda a čtyři členové. Tři členové komise jsou jmenováni z řad zaměstnanců na návrh Akademického senátu ZČU a dva členové jsou jmenováni z řad studentů na návrh studentské komory Akademického senátu ZČU. Akademický senát ZČU nebo studentská komora jsou oprávněni navrhnout odvolání člena komise.
- (3) Účast člena komise na jednání je nezastupitelná.
- (4) Jednání komise je neveřejné, pokud komise nerozhodne jinak. Jednání komise svolává její předseda podle potřeby, nejméně však dvakrát za kalendářní rok.
- (5) Na jednání komise musí být její členové pozváni alespoň 7 dní před jednáním. Součástí pozvánky je návrh programu jednání včetně podkladů pro jednání.
- (6) Jednání komise řídí předseda nebo jím pověřený člen. Jednání komise se účastní s hlasem poradním projektový manažer. Projektovým manažerem je pracovník administrátora podle čl. 4 odst. 1 vyčleněný přímo pro zabezpečení GRAS.
- (7) Komise je usnášeníschopná, pokud se jednání účastní alespoň 4 její členové. Usnesení komise je přijato, pokud se pro něj vyslovila nadpoloviční většina přítomných členů.
- (8) Hlasování komise lze provést i pomocí prostředků umožňujících komunikaci na dálku. Pokud se některý člen komise ve stanovené lhůtě nevyjádří, platí, že s návrhem na usnesení nesouhlasí. Výsledky hlasování sděluje členům komise předseda, který též eviduje veškeré dokumenty související s příslušným hlasováním.
- (9) Z jednání komise se pořizuje zápis; zapisovatelem je projektový manažer. Zápis podepisují předsedající a zapisovatel. Zápis rozešle zapisovatel do 5 pracovních dnů po dni jednání, nebo po hlasování pomocí prostředků umožňujících komunikaci na dálku členům komise a prostřednictvím administrátora jej předá PR-P. Zápis z jednání zapisovatel též zveřejní na <http://gras.zcu.cz>.
- (10) Jednání komise včetně evidence dokumentů souvisejících s její činností zabezpečuje po administrativní stránce Projektové centrum (dále jen „PC“).

Článek 3 Působnost komise

- (1) Komise hodnotí návrhy projektů a vyjadřuje se k dalším otázkám, které jí předloží PR-P.
- (2) Komise je ze své činnosti odpovědná PR-P, kterému předkládá výsledky své činnosti podle jeho požadavků.

Článek 4 Administrátor

- (1) Administrátorem GRAS (dále jen „administrátor“) je PC.
- (2) Administrátor zejména:
 - a) spravuje evidenci projektů a projektovou dokumentaci,
 - b) kontroluje formální náležitosti návrhu projektu (dále jen „návrh“),
 - c) poskytuje metodickou pomoc v oblasti administrace projektu,
 - d) provádí kontrolu a vyhodnocení projektu.

ČÁST TŘETÍ NÁVRH PROJEKTU

Článek 5 Pravidla pro podání návrhu projektu

- (1) Návrh je možno podat pouze v oblasti podpory:
 - a) vzdělávacích a dalších tvůrčích aktivit studentů,
 - b) mezinárodních mobilit,
 - c) reprezentace ZČU v oblasti kultury, sportu či v oblasti sociální,
 - d) aktivit ke zkvalitnění studentského života na ZČU,
 - e) propagace dobrého jména ZČU v České republice i v zahraničí.
- (2) Návrh je oprávněn podat student, skupina studentů nebo studentská organizace, která uzavře se ZČU smlouvu o spolupráci (dále jen „navrhovatel“); podává-li návrh skupina studentů, je jeden z nich řešitelem projektu a ostatní členové řešitelského týmu.
- (3) Návrh se podává prostřednictvím webové aplikace dostupné na <http://gras.zcu.cz>.
- (4) Návrh lze podat průběžně nejpozději však do 31. 10. příslušného kalendářního roku.

Článek 6 Náležitosti návrhu projektu

- (1) Návrh musí obsahovat zejména:
 - a) název projektu,
 - b) dobu řešení projektu, která nesmí překročit 1. 12. roku, ve kterém je návrh podáván,
 - c) požadovanou částku v Kč včetně určení způsobu financování podle čl. 1 odst. 2 písm. a) nebo c),
 - d) anotaci projektu,
 - e) detailní charakteristiku a přínos projektu,
 - f) organizační zajištění projektu (zejména rozdělení úkolů v rámci řešitelského týmu, podmínky pro dosažení výstupů a cílů projektu),
 - g) tématický okruh podle čl. 5 odst. 1,
 - h) identifikační údaje o řešiteli a členech řešitelského týmu: jméno, příjmení, titul, e-mail, telefonní číslo,

- i) detailní návrh rozpočtu projektu a jeho zdůvodnění (včetně stipendií),
 - j) cíle projektu (pořadové číslo, název, popis cíle a termín jeho splnění),
 - k) měřitelné výstupy,
 - l) harmonogram projektu (pořadové číslo, popis hlavní činnosti, termín jejího zahájení a ukončení).
- (2) K návrhu lze přiložit relevantní přílohy.
- (3) Administrátor zkontroluje formální náležitosti návrhu a předloží ho komisi.

Článek 7 **Rozpočet projektu**

- (1) V návrhu rozpočtu projektu lze žádat nejvýše o částku 200.000,- Kč.
- (2) V návrhu lze žádat pouze o běžné neinvestiční prostředky, které jsou v přímé časové a věcné souvislosti s projektem.
- (3) Rozpočet je rozdělen na osobní a věcné náklady.
- (4) Způsobilým osobním nákladem je výhradně stipendium, podává-li návrh projektu student nebo skupina studentů. Stipendium nelze přiznat, je-li navrhovatelem studentská organizace. Stipendium se vyplácí po úspěšném dokončení projektu. Návrh na výplatu stipendia se předkládá jako příloha závěrečné zprávy o řešení projektu. Výplatu stipendia zajišťuje administrátor.
- (5) Způsobilým věcným nákladem jsou:
- a) materiální náklady (zejména kancelářské potřeby, drobné propagační předměty),
 - b) náklady na služby (zejména pořádání konferencí, seminářů, školení, pracovních setkání, sportovních, kulturních a společenských akcí),
 - c) cestovní náhrady.
- (6) Navrhovatel odpovídá za to, že v návrhu jsou uvedeny pravdivé údaje a v rozpočtu jsou zahrnuty pouze způsobilé náklady projektu.

ČÁST ČTVRTÁ **HODNOCENÍ A ROZHODNUTÍ O NÁVRHU**

Článek 8 **Kritéria hodnocení**

- (1) Hodnotícím kritériem je:
- a) očekávaný přínos projektu,
 - b) přiměřenost požadovaných finančních prostředků,
 - c) význam projektu pro ZČU,
 - d) cíle projektu a jejich reálnost a náročnost.

- (2) Cíle projektu musí být zdůvodněné, konkrétní a doložitelné.

Článek 9 Hodnocení návrhů

- (1) Hodnocení návrhů provádí komise.
- (2) Při hodnocení nesmí být člen komise k podanému návrhu podjatý, zejména se nesmí podílet na zpracování návrhu, nesmí být členem řešitelského týmu, nesmí mít osobní zájem na rozhodnutí o návrhu a s navrhovatelem ho nesmí spojovat osobní poměr.
- (3) Komise objektivně a nezájatě zhodnotí předložené návrhy z hlediska splnění všech náležitostí a kritérií hodnocení.
- (4) O výsledcích hodnocení předložených návrhů zpracuje komise zápis, který obsahuje tyto náležitosti:
- a) datum jednání,
 - b) jména členů komise (přítomných, nepřítomných, omluvených),
 - c) seznam předložených návrhů,
 - d) seznam návrhů doporučených ke schválení s odůvodněním,
 - e) seznam návrhů nedoporučených ke schválení s odůvodněním,
 - f) datum vyhotovení zápisu,
 - g) jméno a podpis předsedajícího a zapisovatele.
- (5) Komise je oprávněna navrhnout snížení výše požadovaných finančních prostředků u doporučených návrhů.

Článek 10 Rozhodnutí o návrhu

- (1) O každém návrhu rozhoduje PR-P zpravidla do 10 pracovních dnů ode dne obdržení zápisu podle čl. 2 odst. 9. Pokud PR-P rozhodne o návrhu v rozporu s doporučením komise, je povinen svoje rozhodnutí písemně odůvodnit. Rozhodnutí PR-P je konečné a nelze se proti němu odvolat.
- (2) Rozhodnutí PR-P předá administrátor navrhovateli, a to ve lhůtě do 5 pracovních dnů od jeho písemného vyhotovení. Příkazcem operace je ředitel PC a správcem rozpočtu je projektový manažer PC.
- (3) Má-li být projekt financován podle čl. 1 odst. 2 písm. c), vyhotoví administrátor na základě rozhodnutí PR-P návrh smlouvy o poskytnutí finančního příspěvku (dále jen „smlouva“), jejíž závazný vzor je uveden v příloze a předloží jej navrhovateli do 5 pracovních dnů od písemného vyhotovení rozhodnutí. Postup uzavírání smlouvy nepodléhá připomínkovému řízení podle směrnice o uzavírání smluv. Smlouvu za ZČU podepisuje s navrhovatelem PR-P.
- (4) Evidenci rozhodnutí a smluv vede administrátor.
- (5) Seznam řešených projektů administrátor průběžně zveřejňuje na <http://gras.zcu.cz>.

ČÁST PÁTÁ POSTUP PŘI ŘEŠENÍ PROJEKTU

Článek 11 Zásady řešení projektu

- (1) Po přijetí rozhodnutí nebo uzavření smlouvy se navrhovatel stává řešitelem projektu. Řešitel je povinen realizovat projekt v souladu se schváleným návrhem projektu, rozhodnutím nebo smlouvou tak, aby byly naplněny jeho cíle a výstupy, jinak je odpovědný ZČU za způsobenou škodu.
- (2) Řešitel projektu odpovídá zejména za:
 - a) řízení projektu k dosažení stanovených cílů a výstupů ve vymezeném čase a kvalitě z přidělených finančních zdrojů,
 - b) komunikaci s dalšími členy řešitelského týmu,
 - c) správné, účelné, efektivní a hospodárné nakládání s finančními prostředky,
 - d) dodržení výše a předepsané struktury rozpočtu, vypracování požadovaných zpráv a jejich formální a obsahovou správnost,
 - e) provedení závěrečného vyúčtování projektu,
 - f) za komunikaci s administrátorem a předávání dokumentů, účetních dokladů a dokladů o nákladech projektu podle požadavků administrátora.
- (3) Řešitel je povinen neodkladně informovat administrátora o veškerých skutečnostech, které mohou ovlivnit řádnou realizaci projektu.
- (4) Administrátor poskytuje řešiteli metodickou pomoc v oblasti administrace projektu a průběžně sleduje plnění cílů a výstupů projektu. Za tím účelem je oprávněn kontrolovat řešitele a žádat ho o předložení dokumentů a informací o stavu řešení projektu.

Článek 12 Změny v projektu

- (1) Změny v řešení projektu jsou podstatné a nebo nepodstatné.
- (2) Podstatnou změnou se rozumí změna:
 - a) schváleného rozpočtu v jedné z položek o více než 50 %,
 - b) stanovených cílů a výstupů projektu,
 - c) v osobě řešitele projektu.
- (3) V případě podstatné změny podává řešitel písemnou žádost o schválení podstatné změny prostřednictvím administrátora PR-P, který o ní rozhodne. Rozhodnutí PR-P je konečné a nelze se proti němu odvolat.
- (4) Ostatní změny projektu se považují za nepodstatné. Nepodstatnou změnu řešitel uvede a zdůvodní v závěrečné zprávě projektu.

ČÁST ŠESTÁ UKONČENÍ PROJEKTU

Článek 13 Předčasné ukončení projektu

- (1) Projekt lze ukončit na základě písemného požadavku řešitele nebo z vlastního podnětu PR-P v případě, že nastaly závažné skutečnosti, které znemožňují řešení projektu.
- (2) O žádosti o předčasné ukončení projektu rozhoduje PR-P.
- (3) Pokud PR-P rozhodne o předčasném ukončení projektu, odpovídá řešitel ZČU za způsobenou škodu.
- (4) Řeší-li projekt studentská organizace, PR-P rozhodne zároveň o vrácení finančního příspěvku. Finanční příspěvek je povinna vrátit ZČU bez zbytečného odkladu poté, co k tomu bude vyzvána.

Článek 14 Hodnocení projektu

- (1) Nejpozději do 14 dnů od skončení projektu jsou řešitel nebo studentská organizace povinni podat prostřednictvím webové aplikace dostupné na <http://gras.zcu.cz> závěrečnou zprávu o projektu spolu s vyúčtováním poskytnuté finanční částky. Současně jsou řešitel nebo studentská organizace povinni administrátorovi fyzicky předložit všechny originály dokladů požadované pro uznání nákladů vzniklých při realizaci projektu.
- (2) Závěrečná zpráva obsahuje zejména:
 - a) název projektu,
 - b) dobu řešení projektu,
 - c) jméno řešitele,
 - d) seznam členů řešitelského týmu,
 - e) informace o použití finančních prostředků a jeho zdůvodnění,
 - f) zhodnocení naplnění cílů a výstupů projektu,
 - g) popis změn v řešení projektu,
 - h) zhodnocení přínosu projektu.
- (3) Nepředloží-li řešitel nebo studentská organizace závěrečnou zprávu v požadované struktuře včetně všech požadovaných dokladů a v požadovaném termínu, může PR-P rozhodnout o vyloučení řešitele a členů řešitelského týmu nebo studentské organizace z podávání návrhů projektů podle této směrnice, a to až na dobu 3 let.
- (4) Jakmile administrátor obdrží podklady podle odstavce 1 a 2, provede kontrolu řešení projektu a navrhne jeho hodnocení PR-P a svůj návrh zdůvodní. Rozhodnutí PR-P je konečné a nelze se proti němu odvolat.
- (5) Nevyhoví-li projekt, byť i jen zčásti, odpovídá řešitel ZČU za způsobenou škodu. Řeší-li projekt studentská organizace, je povinna vrátit finanční příspěvek ZČU na základě rozhodnutí PR-P bez zbytečného odkladu poté, co k tomu bude vyzvána.

- (6) Nevyčerpané či vrácené prostředky se vrací do GRAS. Převod těchto prostředků zajišťuje v souladu s vnitřními pravidly ZČU administrátor.
- (7) Administrátor zveřejňuje na <http://gras.zcu.cz> každoročně nejpozději do 30. ledna následujícího roku zprávu o řešení projektů a čerpání GRAS v předchozím roce.

Článek 15

Evidence a archivace

- (1) Veškerou dokumentaci k projektu řešenému podle čl. 1 odst. 2 písm. c) je řešitel povinen evidovat po dobu pěti let od skončení projektu.
- (2) Evidenci dokumentace podle této směrnice na ZČU provádí administrátor, který též odpovídá za její předání do Spisovny ZČU.

ČÁST SEDMÁ PŘECHODNÁ A ZÁVĚREČNÁ USTANOVENÍ

Článek 16

Přechodná ustanovení

Pro projekty podané před účinností této směrnice platí dosavadní pravidla.

Článek 17

Zmocňovací ustanovení

V záležitostech touto směrnicí neupravených se použijí přiměřeně ustanovení směrnice o správě projektů.

Článek 18

Účinnost

- (1) Směrnice rektora č. 15R/2013 se zrušuje.
- (2) Tato směrnice nabývá účinnosti dne 1. ledna 2017.

doc. Dr. RNDr. Miroslav Holeček

Příloha

Smlouva o poskytnutí finančního příspěvku (závazný vzor)

Rozdělovník

- kolegium rektora
- kolegium kvestora

Vyřizuje: PC, č. tel. 377 631 089

PŘÍLOHA Č. 11

Příloha k směrnici programu GRAS

Příloha č. 1

SMLOUVA O POSKYTNUTÍ FINANČNÍHO PŘÍSPĚVKU

I. SMLUVNÍ STRANY

1. Poskytovatel: **Západočeská univerzita v Plzni**
Adresa: Univerzitní 8, 306 14 Plzeň
IČ: 49777513
DIČ: CZ49777513
Bankovní spojení: Komerční banka, a.s., Plzeň - město,
Číslo účtu: 4811530257/0100
Zástupce:
prorektor pro studijní a pedagogickou činnost

2. Příjemce:

Adresa:
IČ:
Bankovní spojení:
Číslo účtu:
Majitel účtu:
Statutární zástupce:

uzavírají na základě rozhodnutí prorektora pro studijní a pedagogickou činnost ze dne tuto smlouvu o poskytnutí finančního příspěvku (dále jen „**smlouva**“) na podporu vybraného projektu s názvem (dále jen „**projekt**“), který bude realizován v rámci vnitřního grantového systému Podpora studentských aktivit GRAS.

II. PŘEDMĚT SMLOUVY

1. Předmětem této smlouvy je stanovení podmínek pro řešení **projektu** a dále podmínek, za kterých bude příjemci poskytnut finanční příspěvek na řešení **projektu**.
2. Název **projektu**:
3. Datum zahájení **projektu**:
4. Datum ukončení **projektu**:
5. Předmět, cíle, časový harmonogram a způsob řešení **projektu** jsou popsány ve schváleném návrhu **projektu**, který tvoří nedílnou součást této smlouvy jako její příloha.

III. POSKYTNUTÍ FINANČNÍHO PŘÍSPĚVKU

1. Celková výše finančního příspěvku na podporu **projektu** činí Kč. Maximální výši finančního příspěvku nelze po dobu trvání **projektu** měnit.
2. Poskytovatel poskytne finanční příspěvek příjemci formou zálohy, a to tak, že 100 % finančního příspěvku bude příjemci převedeno na jeho bankovní účet do 10 pracovních dnů po uzavření této **smlouvy**.
3. Příjemce může využít finanční příspěvek výhradně v souladu se schváleným návrhem **projektu** výhradně na úhradu prokazatelných, nezbytně nutných nákladů přímo souvisejících s plněním cílů **projektu**.
4. Příjemce je povinen vést evidenci o hospodaření s přiděleným finančním příspěvkem odděleně od evidence hospodaření s jinými finančními prostředky. Nevyčerpané prostředky je příjemce povinen vrátit na stanovený účet poskytovatele nejpozději do 10 pracovních dnů po ukončení **projektu**.
5. Příjemce je povinen zpracovat závěrečnou zprávu o řešení **projektu** a řádně vyúčtovat **projekt**. Toto je povinen provést nejpozději do 14 dnů po datu ukončení **projektu** podle čl. II. odst. 4. Jako součást vyúčtování předloží příjemce kopie účetních dokladů, které budou na originále označeny textem „Hrazeno z příspěvku GRAS ZČU“.
6. Poskytovatel je oprávněn kontrolovat stav řešení **projektu**, výsledky **projektu** a jejich využití a použití poskytnutého finančního příspěvku. Příjemce je povinen mu k tomu poskytnout potřebné podklady. Pokud poskytovatel zjistí závažné nedostatky, je oprávněn žádat jejich odstranění a v případě zvláště závažných nedostatků je oprávněn žádat o předčasné ukončení **projektu** a vrácení poskytnutého finančního příspěvku.
7. Příjemce bere na vědomí, že v souvislosti s poskytnutím finančního příspěvku má poskytovatel právo vykonat u příjemce kontrolu. Příjemce se zavazuje poskytnout k tomu poskytovateli veškerou vyžádanou součinnost.
8. Příjemce se zavazuje, že poskytnutý finanční příspěvek ani její část nebude použita jinou právnickou nebo fyzickou osobou.
9. Použití finančního příspěvku na jiný než stanovený účel nebo její zadržetí nebo její jiné neoprávněné použití je porušením této **smlouvy** se všemi důsledky s tím spojenými.
10. Příjemce bere na vědomí možnost poskytovatele zveřejnit údaje o příjemci, **projektu** nebo o skutečnosti, že příjemce řeší **projekt**.
11. Poskytnutý finanční příspěvek bude příjemcem vrácen pokud:
 - a) použití finančního příspěvku bude v rozporu s platnými právními předpisy,
 - b) použití finančního příspěvku nebude v souladu s touto smlouvou,
 - c) příjemce bude jednat proti zájmům poskytovatele nebo poškodí jeho dobrou pověst.
12. V případě, že bude příjemci v průběhu **projektu** zřejmé, že do data ukončení **projektu** nevyčerpá celý finanční příspěvek, je povinen oznámit tuto skutečnost poskytovateli.
13. Příjemce bude o podpoře **projektu** ze strany poskytovatele vhodně informovat veřejnost.

IV.
ODSTOUPENÍ OD SMLOUVY

Poskytovatel si vyhrazuje právo v případě porušení povinností dle čl. III. odst. 3 až 11 od smlouvy odstoupit. V případě odstoupení poskytovatele od **smlouvy**, je příjemce povinen neprodleně vrátit poskytnutý finanční příspěvek v plné výši.

V.
ZÁVĚREČNÁ USTANOVENÍ

1. Změny nebo doplnění této **smlouvy** je možné provádět pouze písemnými, oběma stranami podepsanými, dodatky.
2. Tato **smlouva** se vyhotovuje v počtu 4 výtisků, z nichž 2 obdrží poskytovatel a 2 příjemce.
3. Smluvní strany shodně prohlašují, že rozumí obsahu této **smlouvy** a jsou s ním srozuměny, konstatující, že **smlouvu** uzavírají na základě jejich pravé a svobodné vůle prosty jakékoli tísně či nátlaku. Strany považují tuto **smlouvu** a jí sjednávané podmínky za oboustranně výhodné.
4. **Smlouva** nabývá platnosti a účinnosti dnem podpisu té smluvní strany, která ji podepíše později.

Příloha

Schválený návrh projektu

V dne

.....
Poskytovatel

.....
Příjemce

PŘÍLOHA Č. 12

Klavírní kompozice k představení

Bohemia I.

arr. Benjamin Gallus

Oldřich Vojta

$\text{♩} = 32$

(POZOR! Obě osnovy je nutné hrát o oktávu níže.)

8

pp *mf* *p* *mp*

8

non staccato, sempre quasi legato

7

8

mf

8

10

8

f

8

13

8

f

8

16

8

f

8

Oldřich Vojta

20 8

8

26 8

8

pp

28 $\text{♩} = 20$

legato

3 3 3

3

8

mp

29 $\text{♩} = 80$

(POZOR! Horní osnova loco, spodní osnovu je nutné hrát o oktávu níže.)

8

mp

non staccato, sempre quasi legato

32

8

f

34

8

mf *f* *mf*

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment of chords and eighth notes. Measure 40 ends with a repeat sign.

41

Musical score for measures 41-43. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with accents (^) and a fermata. The lower staff is in bass clef with a complex accompaniment. Measure 43 ends with a repeat sign.

44

Musical score for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with accents and a fermata. The lower staff is in bass clef with a complex accompaniment. Measure 47 ends with a repeat sign.

48

Musical score for measures 48-49. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a fortissimo (*ff*) dynamic marking. It contains a melodic line with accents. The lower staff is in bass clef with a complex accompaniment. Measure 49 ends with a repeat sign.

50

Musical score for measures 50-51. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of three sharps, showing a melodic line with accents. The lower staff is in bass clef with a complex accompaniment. Measure 51 ends with a repeat sign.

52

Musical score for measures 52-53. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of three sharps, showing a melodic line with accents. The lower staff is in bass clef with a complex accompaniment. Measure 53 ends with a repeat sign.

54

Musical score for measures 54-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains four chords in the first measure and two chords in the second measure. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment across both measures. A small '8' is written below the first measure of the lower staff. A fermata is placed over the final chord of the second measure in both staves.

56

Musical score for measures 56-57. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of chords, with a dynamic marking of *fff* in the first measure. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. A small '8' is written below the first measure of the lower staff. A fermata is placed over the final chord of the second measure in both staves.

58

Musical score for measures 58-60. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of chords, with dynamic markings of *sfz* and *mf* in the final measure. The lower staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. A small '8' is written below the first measure of the lower staff. A fermata is placed over the final chord of the second measure in both staves.

Bohemia I.

rev. Benjamin Gallus

Oldřich Vojta

$\text{♩} = 50$

Lento

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and a melodic line. The lower staff features a series of chords. Dynamics include *mp* and *pp*. The system concludes with a repeat sign.

Red. _____ Red. _____ Red. _____

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and a melodic line. The lower staff features a series of chords. Dynamics include *p*. The system concludes with a repeat sign.

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and a melodic line. The lower staff features a series of chords. Dynamics include *mp* and *f*. The system concludes with a repeat sign.

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ 8 Red. _____

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and a melodic line. The lower staff features a series of chords. Dynamics include *mf* and *mp*. The system concludes with a repeat sign.

8 Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 4/4 time. The upper staff begins with a whole rest, followed by a series of chords and a melodic line. The lower staff features a series of chords. Dynamics include *f*. The system concludes with a repeat sign.

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ 8 Red. _____

Oldřich Vojta

28 ♩ = 80

Musical score for measures 28-33. The piece is in 4/4 time with a tempo of ♩ = 80. The music is marked *mf*. The right hand features a melodic line with some chromaticism and rests, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A pedal instruction reads "Ped. Red. Pedal sempre simile..." with a line extending from measure 28 to 33.

34

Musical score for measures 34-38. The music is marked *f*. The right hand has a more active melodic line with some chromaticism, and the left hand continues with an eighth-note accompaniment. An *8* (octave) marking is present above the right hand in measure 38.

39

Musical score for measures 39-42. The piece is marked *ff*. The first ending (1.) spans measures 39-40 and ends with a repeat sign. The second ending (2.) spans measures 41-42 and features a dynamic shift from *p* to *f*. An *8* (octave) marking is present above the right hand in measure 39 and below the left hand in measure 40.

Bohemia I.

rev. Benjamin Gallus

Oldřich Vojta

$\text{♩} = 130$

Pedal sempre simile...

6 (loco)

11

15

19

Oldřich Vojta

24

29

33

35

38

41

43

45

47

49

51

56

60

64

68

72

75

78

81

Musical notation for measures 81 and 82. Measure 81 features a treble clef with a series of eighth-note chords: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. Measure 82 features a bass clef with a series of eighth-note chords: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Both measures include a repeat sign at the end.

83

Musical notation for measures 83, 84, and 85. Measure 83 features a treble clef with eighth-note chords: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. Measure 84 features a bass clef with eighth-note chords: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 85 features a treble clef with eighth-note chords: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. All measures include a repeat sign at the end.

86

ad libitum

Musical notation for measures 86, 87, 88, and 89. Measure 86 features a treble clef with a series of chords: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. Measure 87 features a bass clef with a series of chords: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measures 88 and 89 feature a treble clef with a series of chords: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5. The notation includes various ornaments and slurs, and ends with a double bar line.

Bohemia I.

Finale

Oldrich Vojta

$\text{♩} = 30$

Musical notation for measures 1-4. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand has rests in measures 1 and 2, followed by a half note in measure 3 and a half note with a fermata in measure 4. Below the staff, there are four measures of a wavy line labeled 'Ped.'.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a half note with a fermata in measure 5, followed by eighth notes in measure 6, a triplet of eighth notes in measure 7, and eighth notes in measure 8. Below the staff, there are four measures of a wavy line labeled 'Ped.'.

Musical notation for measures 9-10. The right hand plays eighth notes with a key signature change to one sharp (F#) in measure 9. The left hand plays eighth notes with a key signature change to two sharps (F#, C#) in measure 9. Below the staff, there are two measures of a wavy line labeled 'Ped.'.

Musical notation for measures 11-13. The right hand plays eighth notes with a key signature change to two sharps (F#, C#) in measure 11. The left hand has rests in measures 11 and 12, followed by a chord in measure 13. Below the staff, there are three measures of a wavy line labeled 'Ped.'.

Musical notation for measures 14-15. The right hand has a triplet of eighth notes in measure 14, followed by eighth notes in measure 15. The left hand has eighth notes in measure 14 and a chord in measure 15. Below the staff, there are two measures of a wavy line labeled 'Ped.'.

Oldrich Vojta

16

17

♩ = 80

20

24

28

32

ad libitum

36

40

$\frac{1}{8} = 130$

44

47

50

53

56

58

61

63

66

69

72

Musical notation for measures 72-73. Measure 72 features a treble clef with a series of eighth notes, each marked with a '3' (triplets). The bass clef has a single chord with a sharp sign. Measure 73 continues the triplet eighth notes in the treble, with a '3' above the first two notes. The bass clef has a single chord with a flat sign.

74

Musical notation for measures 74-75. Measure 74 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3' and an '8' (octave). The bass clef has a chord with a sharp sign. Measure 75 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign.

76

Musical notation for measures 76-77. Measure 76 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign. Measure 77 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign.

78

Musical notation for measures 78-79. Measure 78 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign. Measure 79 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign.

80

Musical notation for measures 80-81. Measure 80 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign. Measure 81 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign.

82

Musical notation for measures 82-83. Measure 82 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign. Measure 83 has a treble clef with eighth notes, some marked with '3'. The bass clef has a chord with a sharp sign.

84

Musical score for measures 84-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a four-measure rest in the first measure, followed by a quarter note and a half note. A fermata is placed over the final notes of both staves.

86

Musical score for measures 86-87. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a four-measure rest in the first measure, followed by a quarter note and a half note. A fermata is placed over the final notes of both staves.

88

Musical score for measures 88-89. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a four-measure rest in the first measure, followed by a quarter note and a half note. A fermata is placed over the final notes of both staves.

90

ad libitum

Musical score for measures 90-92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a four-measure rest in the first measure, followed by a quarter note and a half note. A fermata is placed over the final notes of both staves. The word "ad libitum" is written above the upper staff in measure 91. A fermata is placed over the final notes of both staves.

93

Musical score for measure 93. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a four-measure rest in the first measure, followed by a quarter note and a half note. A fermata is placed over the final notes of both staves.

PŘÍLOHA Č. 13

Na přiloženém CD nosiči:

1. Audio záznam hudební kompozice k představení Bohemia I.

Na klavír hraje: Petr Falkenauer

Music remastering: Filip Vavříčka

Hudební supervize: Václav Benjamin Špíral

2. Video záznam z choreografické zkoušky s Thomasem Alfredem Bradleyem

Zkouška a práce se zlatým vakem, který posloužil jako scénický objekt.