

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda



Ďagilevův Ruský balet v Praze a v Brně

Magisterská diplomová práce

Bc. Miloš Bařinka

Vedoucí práce: prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

Brno 2015

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

Na tomto místě bych chtěl poděkovat pracovním archivům Národního muzea v Praze a Národního divadla v Brně Mgr. Markétě Trávníčkové a Mgr. Markétě Ňorkové za vstřícný přístup a ochotné poskytnutí materiálů, potřebných a přínosných pro tuto práci, a profesoru Miloši Štědroňovi za důležité připomínky a doporučení při konzultacích.

Obsah

ÚVOD.....	6
1. TANEC JAKO SOUČÁST DIVADELNÍHO PŘEDSTAVENÍ.....	8
1.1 STAROVĚKÉ ŘECKO A ŘÍM	8
1.2 DIVADLO VE STŘEDOVĚKU	12
1.3 OD BALETNÍ SOUČÁSTI OPER A OPERET K SAMOSTATNÉ BALETNÍ PANTOMIMĚ A BALETU S OHLEDEM NA SITUACI V ČESKÝCH ZEMÍCH.....	13
2. RUSKÝ BALET – JEHO OHLAS V ČESKÝCH ZEMÍCH.....	23
3. PŘEDSTAVENÍ RUSKÉHO BALETU	29
3.1 SERGEJ ĎAGILEV A JEHO CESTA K BALETU	29
3.2 ĎAGILEVOVI SPOLUPRACOVNÍCI	32
3.3 PŘEHLED PRAŽSKÝCH A BRNĚNSKÝCH VYSTOUPENÍ LES BALLETS RUSSES ZA SERGEJE ĎAGILEVA	33
3.3.1 Nikolaj Nikolajevič Čerepnin: <i>Le Pavillon d'Armide (Pavilon Armidy)</i>	34
3.3.2 Robert Schumann: <i>Carnaval (Karneval)</i>	36
3.3.3 Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov: <i>Schéhérazade (Šeherezáda)</i>	37
3.3.4 Anton Stěpanovič Arenskij: <i>Cléopâtre (Kleopatra)</i>	39
3.3.5 Carl Maria von Weber: <i>Le Spectre de la rose (Duch růže)</i>	40
3.3.6 Alexandr Porfirjevič Borodin: <i>Les Danses polovtsiennes (Polovecké tance)</i>	42
3.3.7 Fryderyk Chopin: <i>Les Sylphides (Sylfidy)</i>	43
3.3.8 <i>Suita tanců: Le Festin (Slavnost)</i>	44
3.3.9 Milij Alexejevič Balakirev: <i>Thamar (Támar)</i>	45
3.3.10 Domenico Cimarosa: <i>Ballet de l'Astuce féminine (Cimarosiana)</i>	46
3.3.11 Constant Lambert: <i>Romeo and Juliet (Romeo a Julie)</i>	47
3.3.12 Lord Berners: <i>The Triumph of Neptune (Triumf Neptuna)</i>	48
3.3.13 Francis Poulenc: <i>Les Biches (The House Party/Laně)</i>	49
3.3.14 Georges Auric: <i>Les Matelots (Námořníci)</i>	50
3.3.15 Henri Sauguet: <i>Le Chatte (Kočka)</i>	51
3.3.16 Manuel de Falla: <i>Le Tricorne (El sombrero de tres picos, Třírohý klobouk)</i>	52
3.4 RECENZE JAROSLAVA B. SVRČKA	53
4. ČEŠTÍ POKRAČOVATELÉ IDEJÍ RUSKÉHO BALETU	56
4.1 IVO VÁŇA PSOTA – TANEČNÍK A CHOREOGRAF	56

4.1.1 Brno 1926–1932	57
4.1.2 Ballet Russe de Monte Carlo 1932–1936.....	59
4.1.3 Znovu v Brně 1936–1941.....	62
4.1.4 Světová premiéra Prokofjevova baletu <i>Romeo a Julie</i> 30. 12. 1938.....	63
4.1.5 Podruhé v Original Ballet Russe de Monte Carlo 1942–1947.....	66
4.1.6 Návrat do vlasti	67
ZÁVĚR	69
SUMMARY	71
ZUSAMMENFASSUNG	72
POUŽITÁ LITERATURA.....	73

Úvod

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století dospěla veškerá umění k momentu, kdy už nebylo možné jednoznačně říct: je to tak a tak. Všechna umění, ať už hudební, výtvarná či literární, se začala štěpit do uzavřenějších, ale o to četnějších směrů. Vše to začalo ve Francii, neboť Paříž byla v té době centrem veškerého uměleckého dění. Ve Francii, kde se na konci devatenáctého století zrodil impresionismus jako reakce na realismus. V paralele k tomuto vývoji analogicky vznikla v Rusku skupina Mir Iskusstva, reagující na minulé umělecké dění. A právě z této skupiny vzešlo několik postav, které měly čtvrt století určovat vývoj jak výtvarného, tak i hudebního umění. Ačkoliv Mir Iskusstva měl jako stěžejní pole zájmu výtvarné umění, nevyhýbal se ani hudbě či literatuře. Jednou z nejvýraznějších osobností této skupiny byl Sergej Pavlovič Ďagilev, pozdější zakladatel věhlasného baletního souboru Les Ballets Russes. A po vzoru svého oblíbeného skladatele Richarda Wagnera a jeho využití pojmu Gesamtkunstwerk (Wagner tento pojem nevymyslel, jen jej využil ve své tvorbě) propojil i Ďagilev několik složek, z nichž si všechny byly rovny: hudbu, tanec, výtvarnou složku. Přizval nejlepší tanečníky, výtvarníky a choreografy své doby, objevoval nové malíře a skladatele. Měl dar dokázat odhalit skrytý nebo ještě nerozvinutý talent.

My jsme si vybrali pouze fragmenty z éry Ruského baletu. Zaměříme se na působení souboru Les Ballets Russes na českém území. Abychom ale neskočili rovnou do vody, bude třeba nejdříve nastínit vývoj baletu od jeho počátku až do doby, kam se taneční umění dostalo předtím, než přišel Ďagilev se svou družinou. Snad se nám také podaří odhalit některé paralely v jejich tvorbě v souvislosti s historií, východiska, na která navázali, či na kterou éru či jev se odvolávali.

Protože se zaměřujeme na území historických českých zemí, konkrétně tedy především na Prahu a Brno, nastíníme i hudební, potažmo baletní provoz v těchto městech, případně v jejich divadlech.

Následně se již budeme věnovat působení ruských umělců u nás. Pokusíme se zmapovat jejich činnost v pražském Neues Deutsches Theater (dnešní Státní opera) a v brněnském Městském divadle. Text bude doplněn i o stručné informace o inscenacích jednotlivých baletů, které byly u nás provedeny, včetně výtvarného zpracování a obsazení jednotlivých rolí. Vycházet budeme z dobových materiálů, především pak z plakátů na představení, tyto plakáty budou součástí přílohy.

Důležitou součástí odkazu Ruského baletu v souvislosti s Brnem je i několikaleté působení Iva Váni Psoty v Original Ballet Russe de Monte Carlo Wasilla de Basila. Pokud bychom tedy měli zmínit někoho, kdo předal odkaz Ruského baletu českému obecenstvu a další generaci tanečníků, bude to beze sporu on.

Ivo Váňa Psota se rovněž podílel na premiérové inscenaci baletu Sergeje Prokofjeva *Romeo a Julie*. Světová premiéra tohoto baletu se odehrála 30. prosince 1938 v brněnském Zemském divadle (dnešní Mahenovo divadlo). I tímto představením se bude tato práce zabývat.

Co se týče pramenné základny, bohužel neexistují žádné dochované záznamy, na jejichž základě bychom mohli jednotlivé balety analyzovat. Proto vycházíme jen z dostupné literatury. Mezi přední autorky, zabývající se taneční problematikou, patří především Jitka Ludvová, Božena Brodská, Dorota Gremlicová a Helena Kazárová. Velmi cenným pramenem pro nás bude i monografie Eugenie Dufkové, zabývající se cele Ivem Váňou Psotou. Důležitým prvkem pro nás budou i dobové recenze, které mohou přiblížit dojem, jaký zde Ruský balet zanechal.

1. Tanec jako součást divadelního představení

1.1 Starověké Řecko a Řím

Když v roce 1929 vydal Vojtěch Kristian Blahník *Světové dějiny divadla*¹, rozhodně je nezamýšlel jako dějiny hudebního divadla. Jenže hudbě se vyhnout nemohl. Již v úvodní kapitole, věnující se antickému divadlu, přesněji řečeno divadlu v antickém Řecku, se zmiňuje o dionýském kultu, který doprovázel vznik divadla:

*Thespis z Ikary prý na dvoře Peisistratově pořádá první divadelní hry v nové formě a snad nedělá nic jiného, než co jako chlapec vídával primitivněji provozováno při venkovských slavnostech k počtě Dionysa.*²

Samotný Dionýsův kult popisuje Blahník následovně:

*Je k překypění naplněn nesmírným počtem dramatických elementů: vyhledává úchvatné scenerie hlubokých lesů, pasek, horských vrcholů, divokých roklí, naplňuje vše zpěvem a hudbou, rozvášňuje kde koho až k šílenství, rozvíjí reje zakuklených postav.*³

Kde se mluví o tanci?

Blahník ve své knize uvádí, že vůbec nevíme, jak byl při představeních starořeckého divadla užíván. Víme, že se tančilo v *orchestře*, tedy v místě, kde obvykle vystupoval sbor⁴. Součástí knihy *Antické divadlo*⁵ je nicméně spis, jehož rozmezí vzniku se odhaduje na dobu 166–176. Je totiž součástí synonymického slovníku *Onomastikon* (*Ονομαστικόν*), který vyšel v deseti knihách. Odstavce o divadle jsou součástí čtvrté knihy⁶, věnující se vědám a umění. V případě divadla se jedná o umění múzická. Český překlad Jaroslava Pokorného vycházel z vydání *Pollucis Onomasticon e codicibus ab ipso collatis denuo edidit et adnotavit Ericus Bethe, Leipzig 1900.*⁷

Nyní již tedy k samotnému tanci z dob antického řeckého divadla.

¹ BLAHNÍK, Vojtěch Kristian: *Světové dějiny divadla*. Praha 1929. Vojtěch Kristian Blahník byl jedním z prvních „teatrologů“. Do té doby bylo divadlo součástí dějin literatury.

² Tamtéž, s. 4.

³ Tamtéž, s. 8.

⁴ <http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=orchestra&Hledej=Hledej>. [cit. 17. 12. 2014].

⁵ POLLIUS, Marcus Vitruvius, POLLUX, Julius, ALYPIOS: *Antické divadlo*. Praha 1944.

⁶ Ověřeno online: <https://archive.org/stream/onomasticon01polluoft#page/n322/mode/1up>, s. 323/1194. [cit. 26. 12. 2014].

⁷ *Antické divadlo*, s. 94.

Protože ani Julius Pollux jednotlivé tance příliš nespecifikuje, vyjdeme z jeho výčtu⁸ a předkládáme seznam tanců s drobnými poznámkami, případně s nějakými vztahy:

emmelia – v tragedii

kordax – v komedii

sikinnis – v satyrském dramatu

pyrriché, telesias – ve zbrani. Tyto tance se jmenují podle krétských tanečníků Pyrricha a Telesia. S tanci ve zbrani souvisí i názvy mečový tanec, tanec nohou, vrcení (*diarriknústhai*), tedy nestoudné točení kyčlemi.

průvod, čtverý průvod, Héraklův svatý tanec, válečný tanec

řádívý – s šarvátkou a ranami

veselý – mírnější

škádlivý, do dřepu – údajná označení *perského* a *prudkého* tance v Aristofanových *Ženách o Thesmofořiích*. Nicméně v českém překladu Augustina Krejčího z roku 19149 se ani jedno z těchto označení nevyskytuje. Pravděpodobně jde ale pouze o různé překlady, neboť Euripides zde říká Elafioně:

„Dřív zopakuj si vše a dobře zatanči!

Ty, Teredone, pískej perskou písničku!“¹⁰

Tento tanec byl dále označován jako *vlhký*.

falický – Dionysův

vítězný – Héraklův

kolabrismos – thrácký a karský tanec, i ten patří k tancům ve zbrani.

baukismos – podle tanečníka Bauka. Jednalo se o jemný vířivý tanec, při němž tělo zcela provlhlo

díže, odhánění, setřásání, kvas – nevázané tance s točivými pohyby kyčlí

bastard (mothón) – nevázaný námořnický tanec

jeřáb – podle počtu tanečníků, tančili jeden po druhém podle řad

špičky – tančeno s obou stran, kdy byli náčelníci. Poprvé údajně tančeno Théseovi, když vyvázl z labyrintu.

dvoukročák – lakónský

⁸ POLLIUS, Marcus Vitruvius, POLLUX, Julius, ALYPIOS: *Antické divadlo*, s. 70–71.

⁹ ARISTOFANÉS: *Ženy o Thesmofořiích*. Praha 1914.

¹⁰ Tamtéž, s. 81.

gingos – tančeno při aulu

s obou stran (hekaterides), *plápolavý* – ohnivé tance. U prvního příznačné pohyby rukou, u druhého poskoky nohou.

vyhazování pat – ženský tanec. Ženy při něm vyhazovaly paty přes rameno.

kroky – lakónský. Závodilo se při něm, chlapci i dívky. Úkolem bylo vyskočit a dotknout se chodidly kyčlí. Poskoky se počítaly.

obrázkový – tančeno buď u obrazů nebo s obrazy v rukou

nesení lopatek – nosily se vějačky nebo pánve na uhlí, kterým se říkalo lopatky

jónský – tančeno především Sicilské Artemidě

tanec poslů – napodoboval chování poslů

podoby – napodobování různých živočichů

sýc, kulich – napodobování tance vyplašeného ptáka točivými pohyby krku

lev – naháněl strach

přes Maleu – lakónský, třaslavý tanec Silénů a za nimi Satyrů

ithymboi – Dionysovi

karijský – Artemidě

baryllichon – podle Baryllicha. Opět ženský tanec, kdy ženy tančily Artemidě a Apollonovi.

supi (hypogypónes) – napodobení tance starých za mříží. *Supi* tančili za dřevěnou přehradou s průhledným tarenským pláštěm kolem těla.

Escharinthův – podle píště Escharintha

tlačenice (tyrbasia) – dithyrambický tanec

napodobivý – napodobování zloděje, chyceného při krádeži masa, odstaveného z ohně

lambroteron – nazí tanečníci vedli při tanci necudné řeči

rozštěpování (schistás helkein) – tanečníci při výskoku střídavě křížili stehna přes sebe

plochá ruka, dlaň, přebírání tyče, dvojitý, kleště, metání kola, přestoupit čtyři – tragické tance

čtverý průvod – vznikl zřejmě v Athénách ze čtverého průvodu, který tvořili občané z Peiraiea, Faléru, Xypatie a Thymoitudu.¹¹

¹¹ POLLIUS, Marcus Vitruvius, POLLUX, Julius, ALYPIOS: *Antické divadlo*, s. 70–71.

Nabízí se možnost, že tento výčet není kompletní. V *Onomastiku* totiž zabírá šest stran, zatímco v *Antickém divadle* něco málo přes jednu. Blahník navíc ve výčtu tanců zmiňuje i tanec *košíček*¹², který se v *Antickém divadle* nevyskytuje, nebo se opět jedná o jiný překlad.

Joan Lawson ve své knize *A History of Ballet and its Makers*¹³ přirovnává taneční postupy herců starořeckého divadla k postupům, užívaným Michajlem Fokinem o více než dvě tisíciletí později. Uvádí, že práce řeckého souboru při hře byla velmi závislá na tónech a kvalitě hudby a zpěvu, které doprovázely tanec a pohyby. Tento fakt připodobňuje k práci na moderních balettech, jako je *Petruška* či *Pták ohnivák*.¹⁴

I římské divadlo, jež podobně jako většina římské kultury vycházelo z řeckých tradic, obsahovalo tanec. Hovoříme-li o tanci divadla starověkého Říma, nesmíme opomenout fenomén zvaný *mimus*, tedy nejmladší typ *atellany*.

Atellana, tedy *atellanská fraška*, se vyvinula z představení etruských herců. Byla pojmenována podle města *Atelly*, dobytého Římany roku 121 před Kristem. Její jedinou ctižádostí bylo rozdovádět publikum. Komédie měla své čtyři pevné typy, které měly dané i kostýmy: *Pappus* (komický stařec), *Maccus* (hlupák), *Bucco* (mazaný podvodník), *Dossenus* (filosof nebo doktor, hloupý či podvodný, podle potřeby), v podstatě předchůdci *Pantalona*, *Brighelly*, *Harlekýna* a *Dottore* z *commedie dell'arte*. Přibližně v polovině prvního století před Kristem se *atellana* přetvořila ve zcela úpadkový typ, tzv. *mimus*. Jednalo se o *nízkou, komickou frašku, složenou z dialogů, zpěvů a tanců, tedy jakousi jednoaktovou operetu nejnižší komiky a nejpustší smyslnosti*.¹⁵

Mimus tedy propojuje antické divadlo se středověkým (líčení nízkých vztahů, cizoložství), ale také s novověkým (*commedie dell'arte*, *Stehgreitkomedie*), přičemž jeho původ je někde v divadle starověkého Řecka. A jak uvádí Blahník, *mimus* do jisté míry žije i dnes, v turecké lidové komedii *karagöz*.¹⁶

Ve starověkém Římě se můžeme rovněž setkat s jakýmsi předchůdcem baletu. Z *mimu* se totiž vyvinul *pantomimus*. Do jisté míry to byl jen módní výstřelek (přežíval jen asi dvě století), nicméně šlo o druh dramatického sólového tance. Jeden tanečník zde

¹² BLAHNÍK, Vojtěch Kristian: *Světové dějiny divadla*. Praha 1929, s. 47.

¹³ LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976.

¹⁴ Srov. tamtéž, s. 5.

¹⁵ BLAHNÍK, Vojtěch Kristian: Tamtéž, s. 78–80.

¹⁶ Tamtéž, s. 80.

pouze tancem předváděl za hudebního doprovodu různé osoby daného dramatického děje. Takto například vystupoval i císař Caligula.¹⁷

1.2 Divadlo ve středověku

Opustili jsme starověk v době jeho největšího úpadku. A co jiného by tento úpadek mohlo zobrazit lépe než divadlo. Proto s příchodem křesťanství bylo různými vyhlášeními a klatbami divadlo téměř vymýceno, uchovalo se jen tam, kde nemohlo uškodit církvi. Jediným místem, kde mohli žít herci a mimové v klidu a bezpečí, byla Byzanc.¹⁸

Po římském koncilu roku 743 byly odsouzeny různé pohanské zvyky a udržující se slavnosti, ale ještě jim nebylo zcela zabráněno.¹⁹ Důsledněji si vedl v roce 1287 Jan z Lutychu: „*Nařizujeme též, aby šprýmaři, herci a tanečnice neprovozovali v kostelích a na hřbitově nebo v jeho sloupoví nebo při procesích nebo při prosebných vycházkách věřících svých žertů a kratochvilných her.*“²⁰ To už ale byla určitá forma divadla znovu zformována.

Divadlo znovu vzniká v devátém či desátém století za účelem scénicky přiblížit prostému diváku náboženské problémy, případně osudy biblických postav.²¹ Všeobecně lze tedy říct, že divadlo přebírá úlohu propagace církve.

Ve čtrnáctém století se o slovo hlásí mastičkáři, kteří ovlivňují celý další divadelní vývoj. Provádí rituální terapie, putují s kejklíři a komedianty od místa k místu. Ještě o tři staletí později nebyly mastičkářské společnosti ničím zvláštním, dokonce měly své budovy: *Dokonce roku 1677 měl na Staroměstském náměstí v Praze Stand čili theatrum Jindřich Martin Wöbbe, který tu prodával masti a jeho lidé hráli divadlo. Povolení hrát divadlo, tančit balety, provádět pantomimy, loutková divadla, jakož i trhati zuby, prodávat balsámy a medikamenty, jsou až do konce století XVII. velmi četná a skoro obvyklá.* Na mastičkáře navázali cikáni, tedy opět nekontrolovatelní kočovníci.²²

Tanec nemůžeme z divadelních představení doby středověku vyloučit. Rozdělme si ale pro názornost středověk na tři základní období ve vztahu k divadlu: postupný zákaz divadla, církevní divadlo a divadlo prováděné mastičkáři. Jistě nebude těžké si

¹⁷ BLAHNÍK, Vojtěch Kristian: *Světové dějiny divadla*. Praha 1929, s. 81–82.

¹⁸ Srov. tamtéž, s. 114.

¹⁹ Tamtéž, s. 117.

²⁰ Tamtéž, s. 118.

²¹ Tamtéž, s. 120.

²² Tamtéž, s. 140–141.

domyslet, že tanec, ať už ve větší či menší míře, neměl pro představení takový význam, jako měl ve starověku a jaký bude mít v následujících staletích.

1.3 Od baletní součásti oper a operet k samostatné baletní pantomimě a baletu s ohledem na situaci v českých zemích

Jedním z nejstarších dokladů o taneční produkci na našem území je svědectví Václava Březana, archiváře a knihovníka Rožmberků, z Plzně roku 1555. *Mumraje*, jak tuto produkci Březan označuje, se rádo účastnilo i panstvo. Citujeme z knihy *Hvězdy baletu* Karla Vladimíra Buriana:

„V outerý nebyl žádný turnaj. Než hned po večeri byl mumraj, a v tom mumraji bylo osm osob. Jich čtyři byly připraveny co bohyně, majíce na tváři larvy a vlasy dlouhé, žluté a na hlavě věnce zelené z pušpánu, a sukně tykytově bílé a při nich rukávy z kůže žluté a nohavice též žluté, a měly v pravé ruce střely bílé a v levé okrouhlé terče postříbřené, a druhé čtyři měly na sobě z telecích koží čepice a v larvách též u věncích pušpanových a připraveny byly k vodním mužům nápodobny. Kabáty na sobě měli žluté, tak přistrojeni, co by nazí byli a pluderhozy z telecích koží chlupaté a na nohách punčochy zelené, a svíce zelené v rukou nesli připravené, co by nochtlicht byl; když ji vystrčili rukou nahoru, vyšel z ní oheň. I šli jsou spolu, bohyně po pravé straně a vodní muži po levé a tancem vlaským šli; když přišli před fraucimor, poklonili se; potom šly samy čtyři bohyně a přinesly nevěstě munšanc; podruhé šly k panně Lukšance, také munšanc přinesly; potom odešly k paní z Waldštejna; i potom šli ti čtyři muži vodní a přinesli panně Filippině munšanc, a ty čtyři bohyně stály; a když po munšanci bylo, šly s pannami k tanci; potom vodní muži i bohyně samé vlaské tance tancovali... a bohyně čtyři byly jsou J. Mt. arcikníže, pan Jaroslav Smiřický, pan Zajíc, pan Proškovský...“²³

Text jsme převzali celý, neboť jak píše Burian, jedná se mimo jiné o velmi cennou zmínku o české renesanční masce, která byla všeobecně na svou dobu neobvyklá. Ještě dodejme, že se tento mumraj konal u příležitosti schůzky arciknížete Ferdinanda a Viléma z Rožmberka.²⁴

Abychom se tu teď zbytečně nerozepisovali o obecném vývoji tance na českém území a dostali se konečně k problematice baletu na našem území, odkazujeme na knihu Čenka Zíbrta *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, která vyšla poprvé před více než sto lety,

²³ BURIAN, Karel Vladimír: *Hvězdy baletu : Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971, s. 40.

²⁴ Tamtéž.

v roce 1895. My jsme měli k dispozici druhé vydání z roku 1960.²⁵ Zíbrt se v této knize zabývá především lidovým, rituálním či oslavným tancem, tancem v literatuře, ale i přístupem jednotlivých osobností k tanci (Hus, Luther, Agrippa, Tyl a další).

Karel Vladimír Burian²⁶ se stručně zabývá analogií terminologického vývoje italské opery a francouzského baletu, ačkoliv označení baletu, na rozdíl od ostatního názvosloví, které je čistě francouzské, je z italštiny. Tak byla opera postupně označována jako *favola in musica*, *melodrama*, či *dramama per musica*. Až v průběhu 17. století se stala opera operou. Podobně balet byl někdy prostě *tanec*, jindy *taneční komedie*, *taneční výjev*, *taneční vložka*, *divertissement*, *fêtes*, nebo obyčejný *taneční kus*.

Balet, jak jej známe dnes, se tak sice zrodil ve Francii, nicméně pod vlivem italské renesance. Francouzský král František I. z Valois byl totiž v úzkém kontaktu s italským prostředím.²⁷ Vedle francouzské a italské varianty dvorského baletu (*ballet de cour*) vzniká paralelně v Anglii *masque*: je zde rovněž v jeden celek spojena poezie, drama, hudba, tanec a výtvarné umění. *Masque* ovšem zaniká již v roce 1640, kdy puritáni i díky občanské válce ovládli zemi.²⁸

Italské tance přinesl do českých zemí baletní mistr Carlo Beccaria, jenž působil na dvoře Rudolfa II. Francouzský *ballet de cour* se zde provozoval již v roce 1604.²⁹ 5. února 1617 se konalo (pravděpodobně ve sněmovním sále Pražského hradu) představení *Phasma Dionysiacum Pragense*, které Helena Kazárová označuje za dvorský balet.³⁰ Táž rozepisuje i jednotlivá obsazení, jež vysledovala z rytiny a popisu:

1. pár: Semiramis (Friedrich Dalemberg) + Ninus (Vilém Slavata)
2. pár: Tomyris (Burian Kaplíř ze Sulevic) + Kýros (Georg Dietmayer de Losenstein)
3. pár: Camilla (David Zernhaus) + Julius Caesar (Maxmilián Dietrichstein)
4. pár: Pantesia (Georg Achatz de Losenstein) + Alexandr Veliký (Ferdinand de Nomi)
5. pár: Zenobia (Jindřich Kolovrat) + Arsakés (Vincent d'Arco)

²⁵ ZÍBRT, Čeněk: *Jak se kdy v Čechách tancovalo : Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku od nejstarší doby až do konce 19. století se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. Praha 1960.

²⁶ BURIAN, Karel Vladimír: *Hvězdy baletu : Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971, s. 42–43.

²⁷ Tamtéž, s. 44.

²⁸ BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha 2008, s. 11.

²⁹ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 8.

³⁰ KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha 2008, s. 34.

6. pár: Libuše (Jiří z Brandejsa) + Osman/Othoman (Jan Vratislav)³¹

Další vývoj pozastavila třicetiletá válka, Praha zůstala Habsburky opuštěna, takže toto představení zůstalo ojedinělým počinem svého druhu. Poté, kdy již centrem habsburské monarchie nebyla Praha, ale Vídeň, byl i vkus české šlechty řízen vkusem Vídeňanů. Ve Vídni byla v kurzu italská hudba, císařové Ferdinand III. a Leopold I. se dokonce sami věnovali komponování, Leopold I. mimo to hostil italské skladatele. Pokud byl dvůr příležitostně v Praze, byly tu prováděny italské opery. Součástí těchto oper byly baletní vložky, k nimž hudbu komponoval většinou Johann Heinrich Schmelzer, vicekapelník Leopolda I. v letech 1671–1679.³²

V roce 1680, kdy císařský dvůr prchl před morem z Vídně do Prahy, se konalo na rozkaz Leopolda I. na Pražském hradě představení *La patienza di Socrate con due mogli*. Tato komická opera Antonia Draghiho byla opět doplněna Johannem Heinrichem Schmelzerem v závěru každého ze tří jednání komickými tanečními suitami.³³

Sedmnácté století tak máme orámováno dvěma významnými představeními na Pražském hradě. Navíc v roce 1686 navštívila Prahu první italská divadelní společnost s postavami *commedie dell'arte*, opírající se především o pantomimické scénky a tanec než o mluvené slovo. První je tato společnost v tom, že její pražské působení lze bezpečně prokázat.³⁴

Balet je tak i po více než sto letech úzce spjat s operou, a ještě nějakou dobu bude trvat, než se zcela oprostí od zpěvu. Nicméně již ve druhé polovině sedmnáctého století není tanec jen nahodilou složkou, ale plní svou dramatickou funkci. Často je tanec přímo předpovězen v textu, ve většině případů se tanec objevuje v závěru jednání.³⁵

Stěžejními událostmi osmnáctého století byly v českém prostředí korunovační opery. První z nich byla podle Boženy Brodské³⁶ provedena 31. srpna 1723. Helena Kazárová uvádí ve své o dva roky novější knize *Barokní balet ve střední Evropě*, že byla Fuxova opera provedena už 28. srpna 1723, v den narozenin císařovny Alžběty Kristýny.³⁷ V Praze byl korunován Karel VI. (až dvanáct let po nástupu na trůn) a česká šlechta pro něj připravila operu *Costanza e fortezza* Johanna Josepha Fuxe. Sborové

³¹ KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha 2008, s. 37.

³² BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 9.

³³ KAZÁROVÁ, Helena: Tamtéž, s. 40.

³⁴ Tamtéž, s. 40–41. Helena Kazárová se zde odvolává na knihu Oscara Teubera *Geschichte des Prager Theaters* (Prag 1883, s. 91).

³⁵ Srov. tamtéž, s. 50.

³⁶ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 11.

³⁷ KAZÁROVÁ, Helena: tamtéž, s. 101.

scény a balety aranžovali baletní mistři vídeňského Dvorního divadla Pietro Simone Levassori a Alessandro Philebois. Hudbu k baletům, jak bylo zvykem, nenapsal J. J. Fux, ale Niccolo Mattheis. Pětihodinové představení se odehrálo poblíž Hradu na jevišti, které postavil architekt Giuseppe Galli-Bibiena.³⁸

Jezuité nesměli zůstat pozadu a tak připravili v Klementinu na 12. září 1723 slavnostní operu Jana Dismase Zelenky *Sub olea pacis et palma virtutis conspiena orbi regia Bohemiae coronae*. Rovněž v této opeře se tančilo, nicméně nejsme schopni bezpečně určit, na kterých místech. Autorem hudby k tanci mohl být tentokrát rovněž Zelenka, nabízí se však také možné autorství baletního mistra Ehrenfrieda Gerhardta.³⁹

Korunovační opery byly jedním z velkých impulzů, proč začaly poté vznikat nové divadelní soubory a stálá divadla jak v Praze, tak i na zámcích v Čechách a na Moravě.

V roce 1724 otevírá hrabě František Antonín Špork Na Poříčí veřejné divadlo, které se jmenovalo *Hraběcí divadlo na Novém Městě pražském*. Mimo to měl divadla i na svých venkovských sídlech – v Kuksu, Valkeřicích u Děčína či v Lysé nad Labem.⁴⁰

Dalším fanouškem italské opery byl hrabě Jan Adam z Questenbergu. První podoba jeho divadla byla dokončena v roce 1722, ačkoliv divadlo se tu zřejmě hrálo už dříve. První zmínka o jevištním tanci v Jaroměřicích je ze 14. listopadu 1723.⁴¹ Další malá divadla měl hrabě v Bečově a Rappoltenkirchenu.⁴²

Baletního mistra měl i hrabě František Antonín Rottal v Holešově. Další zámecká divadla vznikla po roce 1739 v Jindřichově Hradci, na Konopišti, v Jemčině, Jinicích, Teplicích, Litomyšli, Benátkách nad Jizerou či v Lochovicích.⁴³

Vedle šlechtických společností hráli v divadelním životě roli i kočovníci. Jak uvádí Karel Sabina⁴⁴, nejoblíbenějším místem k pronájmu byla budova v Kotcích. Byla totiž velmi oblíbená i obecnostem, proto účinkování zde znamenalo jistý úspěch.

S velkým úspěchem se tak setkal Jan Josef Brunian, označovaný Sabinou za *oprávce divadelního vkusu*, zasloužil se o zavedení stálé divadelní kritiky.⁴⁵ Jak Sabina dále uvádí, *v programu divadla se tedy střídaly opery s německými činohrami, ale často se na repertoáru objevoval i balet. Baletními mistry a tvůrci pantomim byli tu Colli,*

³⁸ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 11.

³⁹ KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha 2008, s. 105–106.

⁴⁰ BRODSKÁ, Božena: Tamtéž, s. 12.

⁴¹ KAZÁROVÁ, Helena: tamtéž, s. 141.

⁴² Tamtéž, s. 144.

⁴³ BRODSKÁ, Božena: tamtéž, s. 14–15.

⁴⁴ SABINA, Karel: *Počátky českého divadla*. Praha 1940, s. 96.

⁴⁵ Tamtéž, s. 97–98.

*Salomoni, Morelli a později Alberti.*⁴⁶ Na provozu se podílela i francouzská společnost, jež uváděla třikrát týdně činohry a operety. Hlavní dozor měl nad divadlem Prokop Czernin. Když náhle zemřel, rozhodl se Brunian, že zruší balet. Ten byl ještě na chvíli zachráněn impresáři Göttersdorfem, nicméně i ten brzy ustoupil po různých neshodách. Nutno dodat, že úspěch baletu nezávisel jen na baletních mistrech, tanečnicích a tanečnicích, ale především na kapelníkovi a skladateli Vrbovi, jenž skládal k baletům a pantomimám vynikající hudbu.⁴⁷

21. dubna 1783 otevřel hrabě František Antonín Nostitz-Rieneck divadlo na pražském Ovocném trhu. Toto divadlo mělo být postaveno po vzoru velkých divadel ve Varšavě (1765), Petrohradě (1774), Bratislavě (1776) či Miláně (La Scala, 1778). Toto „národní divadlo“ koncipoval jako německé, nicméně v případě úspěchu se nebránil ani jiným řečem. Za sto tisíc zlatých vystavěl nádherné divadlo, ovšem s velmi špatnou akustikou. I v tomto divadle byla jednotlivá vystoupení pravidelně doplňována krátkým baletem, hudbu často komponoval Vincenc Mašek.⁴⁸ František Antonín Nosticiz zemřel v dubnu 1794. Dědic nabídl jeho divadlo v listopadu 1796 k prodeji za osmdesát tisíc zlatých. 9. dubna 1796, o Velikonocích, koupili po dlouhém jednání divadlo čeští stavové a z Nosticzova divadla se tak stalo divadlo Stavovské.⁴⁹

Dalším nově zřízeným divadlem, které dávalo i balety, bylo vlastenecké divadlo na Koňském trhu Bouda. Toto divadlo bylo otevřeno 8. července 1786. Program byl ten večer, kdy bylo divadlo slavnostně otevřeno, doplněn pantomimickým baletem *Pražské kuchyňky aneb Uhořelí sedláci* Františka Xavera Seveho, k němuž pravděpodobně složil hudbu Václav Sýkora. Vedle Boudy byla v roce 1786 v Karlíně zřízena jakási vedlejší scéna Vlastenského divadla, Divadlo v Růžodole. V Praze tak byla souběžně čtyři divadla. Nicméně v říjnu 1789 bylo Divadlo v Růžodole zrušeno a Bouda z bezpečnostních důvodů rozebrána. Vlastenské divadlo se pak na deset let přestěhovalo do kláštera hybernských (irských) františkánů (odtud divadlo u Hybernů) na rohu dnešního náměstí Republiky.⁵⁰

Ve Stavovském (bývalém Nosticzově) divadle se ještě na konci osmnáctého století prošťřídali dva baletní mistři: Giacomo Brunetti a Luigi Olivieri. Od roku 1800 byl baletním mistrem opět Giacomo Brunetti, jemuž tentokrát konkuroval i tanečník

⁴⁶ SABINA, Karel: *Počátky českého divadla*. Praha 1940, s. 98–99.

⁴⁷ Tamtéž, s. 98–100.

⁴⁸ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 32–34.

⁴⁹ Tamtéž, s. 40.

⁵⁰ Tamtéž, s. 35–36.

Johann Heiss. Soubor neměl nijak závratnou kvalitu, do baletů byli zapojováni i činoherci. Opět tu máme rozličná označení baletu: *balet*, *Schautanz* (tedy *tanec pro podívanou*) a *divertissement*, proti nim pak *pantomimický balet* či prostě *pantomimu*, v nichž jsou jednajícími postavami vždy jen ty z *commedie dell'arte*. Brunettimu okolnosti příliš nepřály, neboť trend směřoval od italské opery k německé. Tím pádem klesaly možnosti se baletně realizovat.⁵¹

Přístup německého divadla, lze-li to takto říci, dokládá i Karel Sabina citací článku z plátku *Das Theater* z osmdesátých let osmnáctého století:

„Přál bych si, abychom na naší německé scéně již nikdy balet nespatriili... Ba mám odvalu tvrdit, že dokud se nezbavíme předsudku o nutnosti baletu, toho předsudku, který tak škodí německé činohře, dotud si podnikatelé nepřijdou na své a tím bude umění činoherní trpět nejrůznějším způsobem. Proč není balet vůbec ponechán jen opeře? Tam je právě ovzduší zpěváků i tanečníků, tam je na pravém místě... Nikdo nemůže popřít, že každý balet při prvním provedení spotřebuje na výlohách nejméně čtyřicet zlatých, že baletnímu mistru i primabalerině se musí platit nejméně tisíc zlatých ročně a že i prostý Pas de deux (jako před nedávnem bratři Linků) stojí také tolik, takže podle přesného výpočtu nemohly být balety ještě v žádném roce provozovány za méně, než za dva tisíce zlatých. Nebylo by lépe přijmout za tyto peníze ještě několik dobrých herců, kteří by dodali naší scéně většího lesku, více cti a jistě i větších příjmů? A můžeme snad od našeho baletu očekávat kdoví jakou dokonalost, když i naši činoherní herci jsou nuceni také tančit? (!) Nezneuznávám proto nikterak krásy tanečního umění. Velmi si vážím tanečníka, ale přece jen ho vidím o stupeň níž, než herce, který může zároveň pobavit i poučit, kdežto tanečník pobavit víc než herec nemůže, ale v poučení je o poznání za ním...“⁵²

A jaká byla situace na Moravě?

Samozřejmě i tudy projížděly v osmnáctém století kočovné společnosti, a to s německou činohrou i italskou operou. Hrál se všude, kde pro to byly jen trochu přijatelné podmínky. Brno mělo stálé veřejné divadlo již od roku 1732 na Zelném trhu. Říkalo se mu buď podle bývalé vyhořelé hospody, na jejímž místě bylo postaveno, tedy

⁵¹ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 41–44.

⁵² SABINA, Karel: *Počátky českého divadla*. Praha 1940, s. 155–156.

Theater in der Taffern (Divadlo v taverně), nebo prostě *Opera Haus (Operní divadlo)*. Zde se hrála činohra, opery i balety. Baletním mistrem zde byl Karl Stockinger.⁵³

V Olomouci vzniklo stálé divadlo v roce 1770. Než bylo Královské městské a národní divadlo postaveno, hrálo se na Dolním náměstí v domě U Černého orla. V Olomouci působil mimo jiné baletní mistr Joseph Seve, bratr pražského Xavera Seveho. První dochovaný baletní plakát je z roku 1790.⁵⁴

Božena Brodská ještě zmiňuje balet, uvedený v roce 1782 v Opavě – *Děvčata na žatvě neboli Myslivci potrestaní bohem lásky*. Autorem by mohl být Franz nebo Anton Rössler.⁵⁵

Na začátku devatenáctého století se baletní provoz v Brně nezastavil, nicméně až do roku 1809 existuje jen soupis repertoáru, kdy často není uveden baletní mistr ani skladatel.⁵⁶

Devatenácté století můžeme v českých zemích vnímat, co se baletu týče, jako průlomové, ovšem samozřejmě nikoliv od jeho počátku. Odstupme tedy od výčtu scén a jejich baletních mistrů, ale zmiňme si ve stručném přehledu důležitá data, která se k baletnímu provozu vztahují:

V roce 1806 umírá ve Vídni nájemce *Stavovského divadla* Domenico Guardasoni, divadlo tak směřuje od italské opery k německému singspielu a k německé opeře.⁵⁷

Od podzimu roku 1824 působil v Praze J. L. Lewin se svou rodinou. Významnou součástí jejich představení byla mašinerie, změny kulis, rekvizity, akrobatické výkony, převleky...⁵⁸

Po Lewinových byl přijat Leonhard Pfeiffer s manželkou. V únoru 1825 a v listopadu 1829 byly provedeny jejich pantomimy s hudbou Františka Škroupa. Ačkoliv recenze se výjimečně dotýkají i hudby, bohužel se nám tato hudba nedochovala.⁵⁹

Od roku 1834 má Stavovské divadlo zásluhou nového nájemce, Johanna Augusta Stögera, stabilní baletní soubor. Se Stögerem spolupracoval i baletní mistr

⁵³ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 45.

⁵⁴ Tamtéž, s. 50–51.

⁵⁵ Tamtéž, s. 51.

⁵⁶ Tamtéž, s. 63.

⁵⁷ Tamtéž, s. 52.

⁵⁸ Tamtéž, s. 56–57.

⁵⁹ Tamtéž, s. 57–58.

Johann Raab, jenž se podílel ve své první sezóně i na premiéře Škroupovy *Fidlovačky* v prosinci 1834.⁶⁰

Ačkoliv balet byl upozadován jako „pouhá“ složka oper či operet, přece jen byl ve třicátých letech sledován jak německou, tak i českou kritikou. Tak tomu bylo alespoň ve třicátých letech devatenáctého století. Od čtyřicátých let se však zmínky o baletu objevují v tisku jen sporadicky, navíc nezasvěcené. Zájem o tanec přichází opět až v šedesátých letech, s otevřením Prozatímního divadla.⁶¹

V šedesátých letech vznikají české noviny a časopisy. Mezi nimi *Čas*, *Hlas*, *Národní listy*, *Slavoj*, *Šotek* nebo *Besedník*. Hovoří se také o stavbě českého divadla.⁶²

11. srpna 1861 se narodil v Boskovicích v rodině rukavičkáře Jana Ratzesbergera pozdější baletní mistr, učitel a choreograf Augustin Ratzesberger (později Berger).⁶³ Jeho přínos nejen českému, ale i světovému baletu, a vůbec celý jeho život by vydal ne na kapitolu, ale na velikou monografii. Zmíňme jen, že v myšlenkách předběhl Ďagilevův Ruský balet (Korsakovovu *Šeherezádu* chtěl scénicky vypravit již v roce 1896, bohužel mu to tehdejší, vůbec první kapelník pražského Národního divadla Adolf Čech překazil).⁶⁴ Byl mimo jiné baletním učitelem Iva Váni Psoty.

18. listopadu 1862 bylo po třech měsících práce slavnostně otevřeno *Královské zemské české prozatímní divadlo*. Jednou z prvních úspěšných tanečnic této scény, byť hostující (baletní soubor mělo Prozatímní divadlo společný se Stavovským), byla vnučka českého buditele Josefa Jakuba Jungmanna Božena Jungmannová.

6. ledna 1866 se v italské Modeně narodila Giulietta Paltrinieri, pozdější první primabalerína Národního divadla, manželka Augustina Bergera. Spolu mimo jiné vystoupili i v Plzni (12. a 18. listopadu 1885 a 9. a 10. listopadu 1887) a v Brně (24 a 25. ledna 1887).⁶⁵

Na podzim 1866 přichází do Prozatímního divadla coby nově jmenovaný kapelník Bedřich Smetana. Vzal si na starost jak operu, tak i balet. Jeho *Prodaná nevěsta*, která byla původně bez tanců (premiéra byla 30. května 1866), byla postupně

⁶⁰ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 71, 75.

⁶¹ Tamtéž, s. 98–99.

⁶² Tamtéž, s. 99.

⁶³ HÁJEK, Ladislav: *Paměti Augustina Bergra : choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén*. Praha 1944, s. 10.

⁶⁴ HÁJEK, Ladislav: *Tamtéž*, s. 197.

⁶⁵ LUDVOVÁ, Jitka: *Hudební divadlo v českých zemích : osobnosti 19. století*. Praha 2006, s. 381.

doplněna o tři tance (polku, furiant a skočnou), které byly všechny společně poprvé provedeny v červnu 1869. Smetana u Prozatímního divadla vydržel do roku 1874.⁶⁶

Na přelomu let 1881/1882 byla v Brně postavena budova německého Městského divadla, první s elektrickým osvětlením ve střední Evropě.⁶⁷

Na počátku pražského Prozatímního divadla i na jeho konci je na postu baletního mistra Václav Reisinger. Zatímco v letech 1862–1864 neměl moc úspěchů, v roce 1882, po zahraničních zkušenostech, si vedl lépe. 6. září tohoto roku vystupuje pohostinsky po zahraničních úspěších (především Milán) Augustin Berger. Nabízí se tedy, že by Praha mohla mít skvělého tanečního sólistu. Bohužel, ředitelem divadla byl tehdy spořivý Jan Nepomuk Maýr, který mu na žádost o přijetí napsal: Zatím se nezavazovat! Tak byl Berger angažován až za následujícího ředitele, Františka Adolfa Šuberta, v dubnu 1883.⁶⁸

Václav Reisinger pokračoval v pozici baletního mistra i po otevření Národního divadla 18. listopadu 1883. Nicméně zde působil už jen necelý rok. Po různých známkách nepřízně a po neúspěšné inscenaci hry *Umrličí hlava* Josefa Jiřího Kolára (26. října 1884) odešel Reisinger z divadla a už se tam nevrátil. Baletním mistrem se po něm nakonec stal Augustin Berger.⁶⁹

6. prosince 1884 zahájilo první řádnou sezónu brněnské *Prozatímní* divadlo. První operou byla o den později Smetanova *Prodaná nevěsta*. V roce 1894 bylo Prozatímní divadlo po různých úpravách přejmenováno na *Národní divadlo*.⁷⁰

5. ledna 1888 byla slavnostně otevřena budova Nového německého divadla (Neues deutsches Theater),⁷¹ kde dnes sídlí Státní opera Praha. V čele tohoto divadla byl až do roku 1910 Angelo Neumann a divadlo v této době prožívalo, jak uvádí Jitka Ludvová, *zlaté časy*.⁷²

V červnu 1892, konkrétně 1.–8. (původní smlouva byla jen do 7.) tohoto měsíce, zavítalo pražské Národní divadlo do Vídně, kde se zúčastnilo Mezinárodní divadelní výstavy. Po neúspěchu berlínského Deutsches Theater a po vlažném přijetí *Comédie française* Šubertova výprava oslnila, především ve Vídni tehdy neznámou Smetanovou

⁶⁶ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 107–108.

⁶⁷ BALATKA, Antonín: Státní divadlo v Brně. In: ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDROŇ, Zdenko NOVÁČEK (red.): *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. Praha 1965, s. 597.

⁶⁸ BRODSKÁ, Božena: tamtéž, s. 111–112.

⁶⁹ Tamtéž, s. 112–117.

⁷⁰ BALATKA, Antonín: Tamtéž, s. 596.

⁷¹ LUDVOVÁ, Jitka: *Až k hořkému konci : Pražské německé divadlo 1845–1945*. Praha 2012, s. 55.

⁷² Tamtéž, s. 39.

Prodanou nevěstou. Další večery byl proveden Dvořákův *Dimitrij*, Fibichovy *Námluvy Pelopovy*. Místo Bendlovy *Lejly* a Šeborovy *Husitské nevěsty* byla čtvrtý večer zopakována *Prodaná nevěsta*, další večer *Dalibor*, 6. června hráli opět *Prodanou nevěstu*, 7. byl zopakován *Dalibor* a ve středu 8. června se rozloučili čtvrtým provedením *Prodané nevěsty*. Národní divadlo sice dostalo nabídku pokračovat ve vystoupeních v Theater an der Wien, ale Šubert prozřetelně odmítl, nechtěl, aby jejich sláva ochladla případným protahováním jejich přítomnosti.⁷³

⁷³ NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny Národního divadla III : Opera Národního divadla do roku 1900*. Praha 1935, s. 252–278.

2. Ruský balet – jeho ohlas v českých zemích

Než se začneme věnovat vlastnímu tématu této kapitoly, je třeba objasnit záměrně dvojsmyslně užitý termín *Ruský* (ruský) *balet*.

Pokud bychom hovořili o ruském baletu obecně, museli bychom zabrousit až do sedmdesátých let osmnáctého století, kdy vznikají, jak uvádí Viktor Gorodinskij⁷⁴, první ruské opery: *Neštěstí z kočáru* Kňaznina a Paškeviče, *Dobří vojáci* Cheraskova a Raupacha, *Mlynář a čaroděj, podvodník a starosvat* Alesimova a Sokolovského či *Petrohradské tržiště* Matinského (později dokončil Paškevič). Zde máme počátky vlastní ruské opery, tedy opery komponované Rusy. Nicméně už o sto let dříve, konkrétně v roce 1673, byl na dvoře cara Alexeje Michajloviče uveden dvorský balet (vystupovali dvořané) *Orfeus a Eurydika* na hudbu opery-baletu Heinricha Schütze z roku 1638.⁷⁵

V našem případě však budeme hovořit o Ruském baletu, tedy umělecké skupině, kterou dal dohromady ruský impresário Sergej Ďagilev. Samozřejmě že stavěl na tradici carského ruského divadla. Angažoval nejlepší umělce své doby, z nichž někteří nebyli dodnes překonáni.

Během své dvacetileté éry (1909–1929, ačkoliv první pařížskou sezónu začal Ďagilev plánovat již na podzim 1908, tehdy ještě jako operní a baletní představení⁷⁶) navštívil Ďagilevův soubor i Prahu a Brno, mimo to si Ďagilev s Nižinským velmi oblíbili Karlovy Vary, kde opakovaně trávili své dovolené. Praha měla to štěstí, že ji Ruský balet navštívil během svého vrcholného období, tedy v letech 1913 a 1914. Potřetí přijel Ruský balet do Prahy až v roce 1927, poté, co absolvoval dva večery v Brně. Během tří návštěv Prahy provedl Ruský balet v rámci osmi vystoupení patnáct baletů, z nichž některé opakovaně. V Brně bylo během již zmíněných dvou večerů provedeno šest baletů, přičemž se žádný neopakoval.

Jak již bylo zmíněno, baletní společnost Ballet Russes Sergeje Ďagileva ovlivnila i baletní život u nás.

Zastavíme-li se chvíli u Prahy, již v roce 1908 zde v Neues deutsches Theater hostovali přední sólisté Mariinského divadla, mezi nimi i Anna Pavlova, pozdější členka Ďagilevova souboru. 24. května uvedli romantický balet *Giselle* Adolpha Charlese Adama (Ruský balet jej vrátil na scénu pařížské Opery v roce 1910, tedy po dlouhých

⁷⁴ GORODINSKIJ, Viktor Markovič: *Opera a balet v SSSR*. Praha 1950, s. 8–9.

⁷⁵ BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha 2008, s. 32.

⁷⁶ BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha 2001, s. 9.

dvaadvaceti letech⁷⁷), druhý večer *Paquita* Edouarda Delvedeze a Ludwiga Mankuse v choreografii Maria Petipy.⁷⁸

Další rok, kdy již fungovala i Ďagilevova baletní společnost, se zájezd petrohradského divadla opakoval. 24. května 1909 bylo provedeno *Labutí jezero* Petra Iljiče Čajkovského s Annou Pavlovou v rolích Odilie a Odetty, o den později *Odpočinek kavalerie* Johanna Armsheimera a opět *Paquita*. Vše v choreografii Maria Petipy. Zajímavé je, že se měla Anna Pavlova účastnit prvního provedení *Pavilonu Armidy* v Théâtre du Châtelet, přičemž Ďagilevova činnost byla zahájena 19. května. Znamená to tedy, že si Anna Pavlova na tyto dva dny do Prahy z Paříže jen odskočila.⁷⁹

Další hvězda Ruského baletu, Tamara Karsavina, se těchto dvou zájezdů kupodivu neúčastnila. Nicméně byla pozvána do pražského Národního divadla na hostování v srpnu 1908 (komentováno v Rovnosti č. 216/s2). Ve svých třidvaceti letech vystoupila 17. srpna 1908 při premiéře Čajkovského baletu *Louskáček* (v úpravě Achilla Viscusiho), poté ještě na pěti reprízách v rozmezí 21.–31. srpna.⁸⁰

Podruhé byla Karsavina pozvána v dubnu 1909. Tentokrát Národní divadlo nastudovalo balet *Giselle*, který o rok dříve tančila v pražském německém divadle Pavlova. Božena Brodská ve své knize⁸¹ uvádí, že tento balet nebyl hrán od dob Paltrinieriové (Giulietta Paltrinieriová byla Italka, žena předního českého baletního mistra Augustina Bergra, zemřela 20. listopadu 1889, v pouhých třidvaceti letech!). Program byl doplněn o Arenského jednoaktový balet *Egyptská noc*, zúčastnila se i baletu *Z pohádky do pohádky* Oskara Nedbala (2. května 1909). Karsavina v Praze tentokrát vystoupila celkem pětkrát, v rozmezí 24. dubna – 6. května.

Dáme-li do souvislosti s Ďagilevovým baletem i pražská vystoupení Tamary Karsaviny, snadno si spočítáme, že od posledního představení v Národním divadle do prvního vystoupení v Théâtre du Châtelet uběhlo pouhých třináct dní. Ďagilev uváděl i balet *Kleopatra*, tedy původně *Egyptské noci*. Tamara Karsavina tedy zřejmě tento balet převezla z Mariinského divadla i do Prahy.⁸²

V roce 1912, kdy byl po dvanáctileté odmlce (z toho deset let strávil v Dvorním divadle v Drážďanech⁸³) ve vedení Národního divadla opět Augustin Berger, se

⁷⁷ AMBRUZOVÁ, Olga: *Balet a jeho repertoár*. Praha 2001, s. 109.

⁷⁸ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 148–149.

⁷⁹ Tamtéž, s. 149.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006.

⁸² Tamtéž, s. 150.

⁸³ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 139.

uvažovalo o pozvání Ďagilevova Ruského baletu. Bohužel, Ďagilev navrhoval, že by přijeli během Vánoc, navíc by v tomto termínu nemohla přijet Tamara Karsavina. Proto z tohoto jednání sešlo a Ruský balet namísto v Národním divadle hostoval v pražském Neues deutsches Theater. Konala se dvě představení, 18. a 20. ledna 1913.⁸⁴

První večer, tedy 18. ledna, uvedl Ruský balet *Pavilon Armidy*, *Karneval* a *Šeherezádu*. O dva dny později byla na programu *Kleopatra*, *Duch růže* a *Polovecké tance*. Zopakován byl balet *Karneval*.⁸⁵

K další Ďagilevově návštěvě Prahy došlo hned následujícího roku. Tentokrát Ruský balet vystoupil hned třikrát, a to 2., 4. a 5. února. Pražské obecnstvo tehdy nemile zasáhla roztržka mezi Ďagilevem a Nižinským, který sem proto ani nepřišel. Zastoupil jej Fokin, ale Nižinského nahradit nedokázal. Program představení byl obdobný jako předchozího roku. První večer (2. 2.) byl uveden *Karneval*, *Duch růže*, *Les Sylphides* a *Polovecké tance*. 4. února byla místo *Karnevalu* uvedena *Kleopatra*, místo *Poloveckých tanců* *Festin*, balet, složený z čardáše a mazurky na hudbu Čajkovského, *Umírající labuť* a tři tance ve Fokinově choreografii: *Gopak* (Musorgskij), *Lesginku* (Rubinstein) a *Danse de Bouffons* (Čerepnin). Balety *Duch růže* a *Les Sylphydes* na programu zůstaly. Na posledním představení byla zopakována *Kleopatra*, *Festin* (bez *Lesginky*) a *Polovecké tance*. Jako novinka byl zařazen balet *Thamar*.⁸⁶

Národní divadlo dostalo nabídku na hostování Ruského baletu v Praze v roce 1924. Tentokrát se ale tento zájezd neuskutečnil z provozních důvodů, připravoval se totiž smetanovský festival. Tak vystoupil Ruský balet v Praze až v roce 1927, během svého turné po střední Evropě. A opět to nebylo v Národním, ale v německém divadle.⁸⁷

Než se však uskutečnila pražská představení (21., 22. a 23. listopadu), vystoupil Ruský balet dvakrát v Brně (19. a 20. listopadu). Těmto večerům předcházelo pohostinské vystoupení Viktoriny Kriger z moskevského divadla v červnu 1921.⁸⁸

Brněnské vystoupení z 19. listopadu 1927 bylo sestaveno ze třech baletů. Nejprve byla provedena *Cimariosiana* s hudbou Domenica Cimarosy, choreografií Leonida Massina a výtvarným pojetím José Maria Seta. Následoval balet *Romeo a Julie* Constanta Lamberta v choreografii Bronislavy Nižinské s výtvarným pojetím

⁸⁴ Tamtéž, s. 160.

⁸⁵ GREMLICOVÁ, Dorota: *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha 2002, s. 77.

⁸⁶ Tamtéž, s. 80.

⁸⁷ BRODSKÁ, Božena: Tamtéž, s. 176.

⁸⁸ Tamtéž, s. 199.

Maxe Ernsta a Joana Miróa. Večer uzavřel *Triumf Neptunův* Lorda Bernerse v choreografii Georgese Balanchina, výtvarnou stránku obstaral Shervachidze Prince.

20. listopadu byly provedeny opět tři balety. Byly to *Les Biches* Francise Poulenca v choreografii Bronislavy Nižinské s výtvarným pojetím Marie Laurencin, dalším baletem byli *Námořníci* (*Les Matelots*) George Aurica a Borise Kochna s choreografií Leonida Massina a výtvarným pojetím Pedra Pruny. Na závěr byly provedeny *Polovecké tance* Alexandra Borodina v choreografii Michajla Fokina, s výtvarným zpracováním Nikolaje Konstantinoviče Roericha.

V době této brněnské návštěvy Ruského baletu si Sergej Lifar všiml Váni Psoty a nabídl mu, aby se ucházel o místo v Ballets Russes. Psota váhal, ale nakonec se stal baletním mistrem a uměleckým šéfem brněnského divadla.⁸⁹

Jak byly jednotlivé balety hodnoceny českými a německými (tedy německy píšícími) recenzenty bude uvedeno v následujících kapitolách.

Bereme-li v potaz ohlas Ruského baletu v českých zemích, je dobré také zmínit, že Ďagilev měl naopak povědomí o české hudbě. V *Divadelním listu* brněnského Národního divadla vyšel 5. listopadu 1927 článek s názvem *Diaghileff o naší hudbě*. Je zde ocitován jeho výrok, jímž ocenil české soudobé skladatele:

*Právě jako Rus vycitíuji nejlépe národně zbarvenou a z lidového umění vytryskující hudbu českých skladatelů. Mistrovských děl Smetanových, Dvořákových a Fibichových si vážím nejvíce a kladu je na přední místo světové literatury. Dojemná a neslychaně intenzivní síla české lidové písně není ještě dosti oceněna a vyčerpána. Sám pro sebe chci zdůrazniti, že bych rád se svým ensemble vytěžil ohromné taneční impulsy, které v této hudbě vězí. Zanedlouho budu hostovati v Brně, tedy v zemi, kde mne uměnímilovné obecenstvo již při mé první návštěvě přijalo s velkým entousiasmem. Doufám, že při této příležitosti seznámím se s mladými českými hudebníky a umělci, a že se mi podaří zařaditi do svého repertoiru některý balet českého autora.*⁹⁰

Nutno podotknout, že jeho přání týkající se zařazení českého baletu do repertoáru souboru zůstalo nenaplněno. Nic na tom nezměnilo ani choreografické působení Iva Váni Psoty v obnoveném Ruském baletu, ačkoliv už měl za sebou například choreografii k Dvořákovým *Slovanským tancům*. Mimo jiné se také velmi přátelil s Bohuslavem Martinů.

⁸⁹ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 18–20.

⁹⁰ Diaghileff o naší hudbě. In: *Divadelní list* 10/III. Brno 5. 11. 1927, s. 154–155.

V *Divadelním listu* vyšla i jakási charakteristika Ďagilevova souboru, s titulem *Ruský moderní balet*:

Již v době předválečné byl ruský balet průkopníkem nových cest a směrů. Byl jakousi reakcí proti staré formě baletu, jak byla vypěstována baletními školami italskými a francouzskými. Ruský balet nepřejímá jen bezmyšlenkovitě eleganci pohybů a linií školy francouzské, ani choreografii a špičkovou akrobacii školy italské. Chce býti něčím více. Chce býti tlumočnickem živelných stavů nitra, jakýmsi souhrnem rytmu a pohybu, z kterého má vynikati hloubka a složitost duše.

*Ruský balet se vrací k svému původnímu prvku, jehož výtvarnou řečí je rytmus těla. A touto řečí je schopen vyjadřovati děj stejně zdařile, jako slovem. Dlouho ještě nebudou dostiženi ve svém umění ruští umělci Nižinský, který v *Harlekýnu* z *Karnevalu* dovedl divákům vsugerovati těžkou atmosféru nostalgie, Anna Pavlovna v známé *»Umírající labuti«*, Olga Vladimirovna Gzovská v *Salome* a Karsavina.*

*Známý je i vliv ruského baletu Sergeje Ďagileva na evropské scény. Ďagilev ve spojení s dekorativním umělcem Bakstem dal baletu nový směr, a to funkci barvy, který je nejlépe vyjádřen balety *»Šeherezáda«* a *»Pták-ohnivák«*. Tento exotický balet, hýřící barvami, se velmi rychle zmodernisoval a přejal do sebe všechny triky moderního jeviště. Tím si vytvořil z prostoru nové výrazové možnosti. Tím pak obrací se balet k novému námětu – k využití všech těchto tvarových možností.*

*Nejsou to již jen rytmické pohyby nahého těla, ani hýření ve hře barev. Balet se mění v několik obrátů figuriny, sestavené ze všech možných prvků od automobilové houkačky až po kola stroje, či mrakodrap. Ďagilev přichází s baletem *»La Parade«* - to je chůze, v němž je možno rozpoznati kubistické vlivy Picassa a Cocteaua.*

Jejich tvarovost a prostorovost spojuje šťastně Larionov a Gončarová s barvou.

Materiálem baletu stává se Ďagilevu barva a plátno, jediným hercem pak figura, která je rovněž barvou a pohybuje se v naprostém souladu s barvami jeviště. Důsledkem toho bylo úplné podřízení herce – malířské visi.

Proto též dostaly osoby (herci) masky a často i nepoddajné kostýmy, v nichž se mohou pohybovati jen pokud to odpovídá malířské koncepci a celkovému tvaru. Je to jen mohutná malířská vise, jíž se podrobuje všechno a v níž hovoří jen barva a tvar – které jsou nyní baletem.

*Ruský balet stále hledá nové cesty a pracuje ruku v ruce s moderním ruským divadlem.*⁹¹

⁹¹ PTAŠINSKÝ, Fráňa: Ruský moderní balet. In: *Divadelní list*. 13/III. Brno 26. 11. 1927, s. 199–202. Větší rozpětí stránek je dáno velkým množstvím reklam, jimiž jsou jednotlivé články v *Divadelním listu* proloženy.

3. Představení Ruského baletu

3.1 Sergej Ďagilev a jeho cesta k baletu

Sergeje Pavloviče Ďagileva, muže, jehož jméno je spojeno s dvacetiletou érou největšího baletního souboru všech dob a jehož jméno tento soubor téměř po celou dobu své existence nesl, lze označit třemi přívlastky, jejichž kombinace tohoto člověka zřejmě vystihne nejvíc. Eklektik, diletant, génius. Během svého života, předtím, než se usadil v Paříži, měl několik vizí svého životního povolání.

Od dětství miloval ruskou literaturu a hudbu. Obdivoval Puškina, Glínku a Čajkovského, vzdáleného příbuzného, jemuž familiárně říkali „strýček Pěťa“. Během gymnaziálních let věnoval spoustu času hudbě. Chtěl být umělcem, účastnil se školních koncertů: hrál na klavír, zpíval, dokonce byl za svůj zpěv oceněn.⁹²

Jeho umělecký záběr byl obrovský. Byl fascinován Beethovenovými symfoniemi, jež hrál čtyřručně na klavír s tetou Tatusí, jeho oblíbenými knihami byly *Ivanhoe* od Waltera Scotta či *Kníže Sěrebrannyj* Alexeje Konstantinoviče Tolstého. Rád se účastnil divadelních zkoušek i výletů do cirkusu. Navíc měl doma k dispozici spoustu uměleckých knih s reprodukcemi Rembrandta, Rafaela a Rubense, stejně jako exkluzivní publikace muzeí v Mnichově či Florencii.⁹³

Poté, co si Ďagilev prakticky vyzkoušel řadu uměleckých odvětví, ať už z hudebního či z výtvarného prostředí, přišla pro něj velice důležitá životní etapa. Během studií práv, a částečně i hudební kompozice, se začal v Petrohradě stýkat s okruhem umělců, mezi nimiž figurovali i Alexandre Benois a Léon Bakst. A právě s nimi spoluzaložil v roce 1898 časopis *Mir iskusstva* (*Svět umění*), který existoval až do roku 1904. V době založení časopisu bylo Ďagilevovi pětadvacet let.

Do Paříže přišel poprvé v roce 1906. Chtěl tomuto městu představit ruské umění v celé jeho šíři. Stejně jako časopis *Mir iskusstva* se věnoval především výtvarnému umění, tak i první Ďagilevova sezóna v Paříži, můžeme-li takto jeho počín označit, byla zaměřena na výtvarné umění: Ďagilev zorganizoval (za finanční podpory velkoknížete

⁹² GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 18–19.

⁹³ NESTEEV, Israel: Diaghilev's Musical Education. In: GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 27–28.

Vladimíra⁹⁴) putovní výstavu *Dvě století ruského malířství a sochařství*, která byla po Paříži představena i v Berlíně, Monte Carlu a Benátkách. O rok později následovalo pět koncertů ruské hudby za řízení Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova.⁹⁵

Představme si nyní ve stručnosti skupinu *Mir iskusstva*, jejímž členům se také říká, *Miriskusniki*:

Na konci devadesátých let, oficiálně v roce 1900, vznikla skupina „Mir iskusstva“ (Svět umění). Sdružovala umělce spjaté s elitárním časopisem téhož názvu, vydávaným v Petrohradě v letech 1899–1904, hlavním orgánem ruských modernistů. Vůdčími duchy skupiny byli redaktor časopisu Sergej Ďagilev (1872–1929) a malíř a kritik Aleksandr Benua (Benois, 1870–1960). Bohatě ilustrovaný a skvěle graficky upravený časopis sehrál průkopnickou roli při objevování půvabu dávného ruského umění a lidové tvorby a seznamoval i s nejnovějšími jevy současné kultury. Byl věnován nejen výtvarnému umění, ale i poezii, literatuře, divadlu a hudbě. Kolem Miru iskusstva se vytvořila skupina výtvarných umělců, především malířů a grafiků. Okruh jejich zájmů byl bohatý a zahrnoval vedle malby a grafiky také divadelní dekorace a kostýmy a projekty interiérů. Byli také kritiky, teoretiky a historiky umění, a dokonce i restaurátory. Kritizovali jak malířství akademické, tak i realismus a naturalismus peredvižníků (na rozdíl od nich byli zcela apolitičtí). „Miriskusniki“ byli úzce spjati s uměním západoevropským, navazovali na modernismus, symbolismus a především novoromantismus. Cílem jejich snah bylo začlenění ruského umění do evropského uměleckého života. Za tím účelem pořádali první výstavy významných západoevropských umělců v Rusku a ruského umění za hranicemi.

[...] *Při všech rozdílech byla pro tvorbu těchto umělců charakteristická dekorativní stylizace, teatrálnost ztotožňovaná s artismem, rafinovaná kresba přecházející často v ornament a zjemnělá barevná stupnice. Mnohost dávných vzorů, často si vzájemně odporujících, vedla k tomu, že jejich vlivy byly přetvářeny a vznikaly nové umělecké kvality, nové významy a nové formy. Úsilí o syntézu různých umění ve stylovou jednotu, jež bylo jejich programem, bylo nejplněji uskutečněno v divadelních inscenacích. Skupina přečkala časopis a proslavila se hlavně návrhy dekorací a kostýmů pro slavné inscenace Ruského baletu vytvořeného Ďagilevem, uváděné v Paříži*

⁹⁴ BURIAN, Karel Vladimír: *Hvězdy baletu : Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971, s. 114. S největší pravděpodobností se jedná o syna cara Alexandra II., velkoknížete Vladimíra Aleksandroviče Romanova, který byl mecenášem a členem Akademie umění.

⁹⁵ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 26. Dufková místo otcovského jména Andrejevič uvádí mylně Alexejevič.

v letech 1909–1914. Tato vystoupení byla kolektivním dílem, ale hlavní úlohu v nich sehrál nadaný scénograf Lev Bakst. Originální představení, v nichž hudba, výtvarné umění a tanec vytvářely dokonalý celek, se zasloužila o popularizaci ruského umění. Bakstovy novátorské inscenace se odpoutaly od papírového ilusionismu a ovlivnily evropské umění před první světovou válkou, od poezie a hudby až po módu a užité umění.⁹⁶

Lynn Garafola v úvodu své knihy píše, že je bez diskuze, že kdyby Sergej Ďagilev nežil, dějiny dvacátého století by byly velmi odlišné.⁹⁷ A zřejmě není jediná, kdo si to myslí. My si dovolíme na tomto místě trochu polemizovat. Je pravda, že Sergej Ďagilev byl výjimečný impresário, nicméně přišel v nejvhodnější dobu, tedy tehdy, kdy se veškerá umění začala štěpit a vyvíjet daleko rychleji než kdykoliv předtím. Ďagilevovým vzorem byl Richard Wagner a jeho *Gesamtkunstwerk*, tedy podobný, ne-li stejný přístup k umění, jaký měli i *Miriskusniki*. Snaha o propojení všech umění dohromady, v jeden celek. Tak bychom se dnes totiž měli dívat na éru Les Ballets Russes – jako na úspěšný výsledek těchto snah. Pokud by vypadla jediná složka, už by to nebyl takový efekt.

Již před Ďagilevem se vyskytovali lidé, kteří se snažili o posunutí různých druhů umění do jiných sfér. V tanci to byli především Marius Petipa a ještě před ním Jean-Georges Noverre. Ostatně v našem prostředí rovněž již dříve zmiňovaný Augustin Berger. Vedle Ďagileva je třeba zmínit také Isadoru Duncan, americkou tanečnici, která šla sice cestou inovace, nicméně *nedovedla o svém umění hovořit důsledně, logicky, soustavně*⁹⁸, proto jí dlouho trvalo, než své umění prosadila.

I mezi choreografy byli tací, kteří se snažili posunout baletní choreografii do sfér, kam se nakonec dostala v provedení Ruského baletu, dříve, než se o Les Ballets Russes vůbec začalo uvažovat. Zmínme především Michajla Fokina a jeho choreografie k *Chopinianě* (pozdější *Sylfidy*) či *Egyptským nocím* (pozdější *Kleopatra*).

A nakonec i Ďagilevův nejlepší tanečník Vjačeslav Nižinskij měl již v carské baletní škole (což je další důležitá složka Ďagilevovy činnosti) sklony k tomu dělat vše jinak, po svém.

⁹⁶ PIJOAN, José: *Dějiny umění*. Sv 11. Praha 2000, s. 223.

⁹⁷ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 1.

⁹⁸ BURIAN, Karel Vladimír: *Hvězdy baletu : Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971, s. 104.

Ďagilev se tedy jen dokázal objevit v pravý čas na pravém místě. Kdyby to nebyl on, byl by to jistě někdo jiný, protože doba a okolnosti byly inovacím v jakémkoliv druhu umění maximálně příznivé.

3.2 Ďagilevovi spolupracovníci

Již v minulé kapitole jsme nastínili složky, z nichž se Ďagilevův balet skládal a bez nichž by se neobešel. Tanečníci, choreografové, skladatelé, výtvarníci.

Choreografové, jejichž choreografie byly použity při představeních v Praze, respektive v Brně, jsou Michajl Fokin, Marius Petipa, Leonid Mjassin, Bronislava Nižinská, Georg Balanchine. Z ostatních choreografů jmenujme především Vjačeslava Nižinského, jehož choreografie k *Faunovi* se ostatně rovněž váže k českému prostředí. Tuto choreografii totiž vytvářel na dovolené v Karlových Varech.

Co se týče výtvarníků, opět se prokázalo, jak dokonale dokázal Ďagilev vycítit potenciál i z malířů, již ještě v podstatě ničeho nedosáhli, ale kteří se později stali předními umělci. A opět to byli tací, kteří v sobě nesli určitou formu novátorství. České publikum nemělo možnost vidět práci všech výtvarníků, ale zmiňme alespoň některé z těch, jejichž scéna či kostýmy sem zavítaly: Alexandre Benois a Léon Bakst, v podstatě hlavní výtvarníci prvních let fungování Les Ballets Russes, Nikolaj Roerich, Konstantin Korovin, José-María Sert, Max Ernst, Joan Miró, princ Alexander Schervashidze, Marie Laurencin, Pedro Pruna, Naum Gabo, Anton Pevsner a Pablo Picasso. Vedle těchto výtvarníků Ďagilev spolupracoval také s Henri Matissem, Natalií Gončarovou, Juanem Grisem, Georgesem Braquem, Mauricem Utrillem, André Derainem či s Giorgiem de Chirico.

Ze skladatelů byl pro Ďagileva nejdůležitější Igor Stravinskij. Rovněž objeven „náhodně“, nicméně v repertoáru Les Ballets Russes je zastoupen nejhojněji. Většina jeho baletů byla vlastně zkomponována pro tento soubor. Bohužel ani pražští a ani brněnští návštěvníci představení Ruského baletu neměli to štěstí, aby zhlédli byť jen jediný Stravinského balet. Vedle Stravinského byl pro Ďagileva důležitý Nikolaj Čerepnin, ovšem ani ne tak jako skladatel či instrumentátor, ale především jako dirigent celé řady baletních představení. V Praze byly uvedeny balety např. od Antona Arenského, Constanta Lamberta, Lorda Bernerse, Francise Poulenca, Manuela de Fally či Georgese Aurica.

3.3 Přehled pražských a brněnských vystoupení Les Ballets Russes za Sergeje Ďagileva

Na doplnění přikládáme tabulku, v níž je uveden stručný přehled vystoupení i s daty a místy uvedení, autory a choreografy. Podrobnější popisy jednotlivých baletů budou následovat v podkapitolách.

18. 1. 1913	Praha, NDT ⁹⁹	<i>Pavilion Armidy</i> (Nikolaj N. Čerepnin) <i>Karneval</i> (Robert Schumann) <i>Šeherezáda</i> (Nikolaj A. Rimskij-Korsakov)	Choreografie: Michajl Fokin
20. 1. 1913	Praha, NDT	<i>Kleopatra</i> (Anton S. Arenskij) <i>Duch růže</i> (Carl Maria von Weber) <i>Polovecké tance</i> (Alexandr P. Borodin) <i>Karneval</i> (R. Schumann)	Choreografie: Michajl Fokin
2. 2. 1914	Praha, NDT	<i>Karneval</i> (R. Schumann) <i>Duch růže</i> (C. M. von Weber) <i>Les Sylphides</i> (Frédéric Chopin) <i>Polovecké tance</i> (A. P. Borodin)	Choreografie: Michajl Fokin
4. 2. 1914	Praha, NDT	<i>Kleopatra</i> (A. S. Arenskij) <i>Les Sylphides</i> (F. Chopin) <i>Festin</i> (více autorů)	Choreografie: Michajl Fokin <i>Festin</i> + Marius Petipa
5. 2. 1914	Praha, NDT	<i>Kleopatra</i> (A. S. Arenskij) <i>Festin</i> (více autorů) <i>Polovecké tance</i> (A. P. Borodin) <i>Thamar</i> (Miliij A. Balakirev)	Choreografie: Michajl Fokin <i>Festin</i> + Marius Petipa
19. 11. 1927	Brno, MD	<i>Cimarosiana</i> (Domenico Cimarosa) <i>Romeo a Julie</i> (Constant Lambert) <i>Triumf Neptuna</i> (Lord Berners)	Choreografie: Leonide Mjassin Bronislava Nižinská Georges Balanchine
20. 11. 1927	Brno, MD	<i>Les Biches</i> (Francis Poulenc) <i>Les Matelots</i> (Georges Auric) <i>Polovecké tance</i> (A. P. Borodin)	Choreografie: Bronislava Nižinská Leonide Mjassin Michajl Fokin
21. 11. 1927	Praha, NDT	<i>Triumf Neptuna</i> (Lord Berners) <i>Le Chatte</i> (Henri Sauguet) <i>Třírohý klobouk</i> (Manuel de Falla)	Choreografie: Georg Balanchine Leonide Mjassin (3) ¹⁰⁰
22. 11. 1927	Praha, NDT	<i>Triumf Neptuna</i> (Lord Berners) <i>Les Matelots</i> (G. Auric) <i>Polovecké tance</i> (A. P. Borodin)	Choreografie: Georg Balanchine Leonide Mjassin Bronislava Nižinská
23. 11. 1927	Praha, NDT	<i>Les Matelots</i> (G. Auric) <i>Polovecké tance</i> (A. P. Borodin) <i>Les Biches</i> (Francis Poulenc)	Choreografie: Leonide Mjassin (1) Bronislava Nižinská

⁹⁹ NDT – Neues Deutsches Theater, MD – Městské divadlo.

¹⁰⁰ Číslo v závorce označuje pořadí baletu, k němuž byla dělána choreografie. Pokud není číslo uvedeno, platí stejné pořadí pro choreografy jako pro balety.

3.3.1 Nikolaj Nikolajevič Čerepnin: *Le Pavillon d'Armide* (*Pavilon Armidy*)

– na libreto Alexandra Benoise podle povídky *Omphale* (1834) Théophila Gautiera. Scéna a kostýmy Alexandre Benois, choreografie Michajl Fokin.

Premiéra 25. 11. 1907 v petrohradském Mariinském divadle: Anna Pavlova, Vjačeslav Nižinskij, Pavel Gerdt.¹⁰¹

Premiéra Ďagilevova souboru 19. 5. 1909 v pařížském divadle Châtelet, dirigent Nikolaj Čerepnin: Armida – Vera Karalli, Vikomt René de Beaugency – Michajl Mordkin, Markýz de Fierbois – Alexis Bulgakov, Armidin oblíbený otrok – Vjačeslav Nižinskij, Armidiny důvěrnice – Tamara Karsavina, Alexandra Baldina, Alexandra Fedorova, Elena Smirnova.¹⁰²

V pražském Neues deutsches Theater 18. 1. 1913: Armida – Lydia Kyašt, Vikomt René de Beaugency – Adolf Bolm, Markýz de Fierbois – Enrico Cecchetti, Armidin oblíbený otrok – Vjačeslav Nižinskij, Armidiny důvěrnice – Marie Pilz, Bronislava Nižinská¹⁰³, Ljubov Černyševa, Kasimir Kopyčinska, Ceremoniář – Luis Kovalsky.¹⁰⁴

Obsah: Příběh vypráví o vikomtu de Beaugency, který hledá během bouře útočiště v záhadném zámku. Stráví noc v pavilonu vyzdobeném gobelíny, na nichž je vyobrazena bohyně Armida. Sní o tom, že se do ní zamiloval. Když se ráno probudí, zjišťuje, že drží v ruce šál, který mu v domnělém snu dala Armida.

Alexandre Benois hledal někdy v roce 1902 téma pro balet, který měl později zkomponovat mladý Nikolaj Čerepnin. Našel příběh svého oblíbeného spisovatele, Francouze Théophila Gautiera, který byl mimo jiné i básníkem a kritikem, jeho dílo

¹⁰¹ CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: Pavillon d'Armide, Le. In: *The Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 364. Božena Brodská ve své útlé knížce *Les Ballets Russes* (BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha 2001, s. 12) uvádí, že při Petrohradské premiéře tančil *sám Fokin* a nikoliv Pavel Gerdt, jak stojí ve výše uvedeném slovníku.

¹⁰² GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 320.

¹⁰³ Na základě srovnání obsazení ostatních baletů na tomto zájezdu usuzujeme, že došlo na plakátu z 18. 1. 1913 k překlepu ve jméně Nižinské, kdy bylo první „i“ nahrazeno „y“. V dalších představeních se totiž vyskytuje už jen Nižinská.

¹⁰⁴ Viz Př. č. 1.

obsahovalo i hry a baletní libreta (například libreto k baletu *Giselle*). A Gautier byl shodou okolností oblíben i mezi členy skupiny *Mir iskusstva*.¹⁰⁵

V roce 1907 se Benois obrací k oblíbené epoše 18. století (děj z doby Ludvíka XIV.¹⁰⁶), píše libreto k baletu *Pavilon Armidy*. Produkce v režii Fokina na hudbu N. N. Čerepnina, s dekoracemi a kostýmy Benoise. Při tvorbě kostýmů se Benois inspiroval regentskými rokokovými kostýmy designerů pařížské Opery Jeana Béraina (1640–1711) a Louis-Reného Boqueta (1717–1814).¹⁰⁷ Romantismus tajemných vizí se v jednoaktovém baletu o třech scénách spojil s vážnou, slavnostní pompou velkých dvorských slavností.¹⁰⁸

Co se týče choreografie tohoto baletu, řadí jej Joan Lawson¹⁰⁹ do skupiny klasicko-romantických baletů. V této skupině Fokin výrazově navázal na *Chopinianu*. *Pavilon Armidy* byl připravován pro Mariinské divadlo. Benois měl obavu z Fokinových zásahů, ale ty se nakonec osvědčily. Fokin totiž výborně znal historický tanec, gestikulaci i chování a svými citlivými úpravami baletu nakonec přesvědčil Benoise, návštěvníky, kritiky i tanečníky. Fokin nechtěl rekonstruovat minulost, jak ji vykreslil Benois (to by ani nebylo při požadavcích soudobého tance možné), ale instinktivně našel gestikulace a vyjádření, která byla nakonec nejvhodnější. V podstatě tak rozšířil tradiční dualismus mim a/nebo tanec na dva odlišné prvky: mimický tanec, respektive tancující mim.¹¹⁰

¹⁰⁵ SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev*. London 2010, s. 171. In: ebrary.com.

¹⁰⁶ BURIAN, Karel Vladimír: *Hvězdy baletu : Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971, s. 115. V knize Roberta Bella *Ballets Russes : The art of costume* je uveden Ludvík XVI., nicméně léta vlády patří Ludvíku XIV. Zde se patrně jedná o překlep, neopravený při korektuře.

¹⁰⁷ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 85.

¹⁰⁸ ГРАБАР, Игорь Эммануилович: *История русского искусства*. Том X, книга вторая. Москва 1969, s. 187.

¹⁰⁹ LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976.

¹¹⁰ LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976, s. 103–104.

3.3.2 Robert Schumann: *Carnaval (Karneval)*

– choreografie a libreto Michajl Fokin, orchestrace Alexander Konstantinovič Glazunov, Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov, Anatolij Konstantinovič Ljadov, Nikolaj Nikolajevič Čerepnin a Anton Stěpanovič Arenskij. Scěna a kostýmy Léon Bakst.

Premiéra 20. 2. 1910¹¹¹ v Petrohradě, jako charita (dnes je na tomto místě dětské hudební divadlo Zazerkalye): Tamara Karsavina, Leonid Leontiev, Ludmila Schollar, Bronislava Nižinská, Vjačeslav Nižinskij a Vsevolod Mejerchold.¹¹²

Premiéra Ďagilevova souboru 20. 5. 1910 v berlínském Theater des Westens, dirigent Nikolaj Čerepnin: Kolombína – Lydia Lopokova, Harlekýn – Michajl Fokin, Chiarina – Věra Fokina, Papillon – Bronislava Nižinská, Pierrot – Alexis Bulgakov, Pantalon – Alexander Orlov, Eusebius – Fedor Scherer, Florestan – Fedor (?) Vassiliev, Estrella – Maria Piltz.¹¹³

V pražském Neues Deutsches Theater 18. a 20. 1. 1913, 2. 2. 1914:

1913, dirigenti večerů Pierre Monteux a Michael Steinmann: Kolombína – Lydia Kyašt, Harlekýn – Vjačeslav Nižinskij, Chiarina – Marie Pilz, Papillon – Bronislava Nižinská, Pierrot – Adolf Bolm, Pantalon – Enrico Cecchetti, Eusebius – Warzinsky, Florestan – Nikolaj Semenov, Estrella – Henriette Maikerska.¹¹⁴

1914, dirigent René Baton: Kolombína – Věra Fokina, Chiarina – Ljubov Černyševa, Estrella – Henriette Maikerska, Papillon – Bronislava Nižinská, Pierrot – Adolf Bolm, Harlekýn – Michajl Fokin, Pantalon – Nikolaj Kremněv, Eusebius – Warzinsky, Florestan – Nikolaj Semenov.¹¹⁵

Karneval byl původně klavírním cyklem, který Robert Schumann zkomponoval na přelomu let 1834 a 1835 pro skupinu svých přátel, označovanou jako Davidsbündler. Jednotlivé části Schumannova *Karnevalu* (celkem 22) byly hudebními podobiznami

¹¹¹ Toto datum je shodně uvedeno v knize Roberta Bella: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 93 a v knize Lynn Garafoly a Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 323. Oproti tomu v *Oxford Dictionary of Dance* Debry Craine a Judith MACKRELL (CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: *Carnaval, Le*. In: *Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 93.) je uvedeno jako datum prvního provedení až 5. 3. 1910.

¹¹² CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: *Carnaval, Le*. In: *Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 93.

¹¹³ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 323.

¹¹⁴ Viz Př. č. 1 a Př. č. 2.

¹¹⁵ Viz Př. č. 3.

jeho přátel. Sám sebe Schumann zobrazil jako Florestana a Eusebia, svou ženu Claru jako Chiarinu.¹¹⁶

Baletní provedení je jeden akt, složený z řady tanců. Na jevišti se představují postavy *commedie dell'arte*, včetně Kolombíny, Harlekýna a Pierrota. Vše je stylizováno do vídeňského *biedermeieru* okolo roku 1840.¹¹⁷

Při práci na tomto baletu, opět ze skupiny klasicko-romantických, si Fokin uvědomil, nebo si už možná jen potvrdil, že tanečník má úplně rovnocenná práva jako balerína.¹¹⁸

3.3.3 Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov: *Schéhérazade* (*Šeherezáda*)

– na libreto Michajla Fokina a Léona Baksta, podle prvního příběhu z *Tisíce a jedné noci*. Scéna a kostýmy Léon Bakst, opona Valentin Serov, choreografie Michajl Fokin.

Premiéra – Ruský balet, 4. 6. 1910¹¹⁹ v pařížském Theatre National de l'Opera, dirigent Nikolaj Čerepnin: Zobeida – Ida Rubinstein, Její oblíbený otrok – Vjačeslav Nižinskij, Šáh Šahrijár – Alexis Bulgakov, Šáhzamán – Vasily Kyselev, Hlavní eunuch – Sergej Ognev, Odalisky – Sofia Fedorova, Věra Fokina, Elena Poljakova.¹²⁰

V pražském Neues Deutsches Theater 18. 1. 1913, dirigenti večera Pierre Monteux a Michael Steinmann: Zobeida – Serafina Astafieva, Její oblíbený černoš – Adolf Bolm, Šáh Šahrijár – Sergej Grigorjev, Jeho bratr Šáhzamán – Luis Kovalsky, Hlavní eunuch – Enrico Cecchetti.¹²¹

Ze stejnojmenné čtyřdílné symfonické suity Nikolaje Andrejeviče Rimského-Korsakova z let 1888–1889 vznikl jednoaktový balet. Byla vynechána jen její třetí část. Zatímco Rimskij-Korsakov si z *Tisíce a jedné noci* zvolil příběh o Sindibádovi, který vyplul na moře, zažívá různé děsné fantastické události, do toho ve třetí části vstupuje

¹¹⁶ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 93.

¹¹⁷ CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: Tamtéž.

¹¹⁸ LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976, s. 105.

¹¹⁹ V knize Roberta Bella: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 96 uvedeno jako datum prvního provedení až 14. 6. 1910., údaj v *Oxford Dictionary of Music* (CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: *Scheherazade*. In: *Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 422.) se tentokrát shoduje s údajem v *The Ballets Russes and Its World* (citace viz níže).

¹²⁰ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 323–324.

¹²¹ Viz Př. č. 1.

milostný dvojzpěv carevny a careviče, načež v poslední části je vykreslena slavnost v Bagdádu a ztroskotání Sindibádovy lodi, jež narazí o skálu,¹²² v případě baletu *Šeherezáda* je zvolen podstatně drsnější příběh.

Děj je zasazen do harému orientálního paláce perského vládce šáha Šahrijára, který podezírá své ženy z nevěry. Šahrijár a jeho bratr Šahzamán opouští palác pod záminkou lovecké výpravy. Hned jak muži odejdou, ženy, vedeny Šahrijárovou favoritkou Zobeidou, přesvědčí šéfa eunuchů, aby uvolnil jejich milence – otroky. Šahrijár se se svým bratrem neočekávaně vrací a vtrhává do následných orgií. Rozzuřen tímto objevem nařídí strážím zabít ženy i jejich milence. Zobeida prosí o milost, ale její manžel je neúprosný. Sama si probodne srdce a mrtvá padá k jeho nohám.¹²³

Šeherezáda byla v roce 1910 senzací sezóny Ruského baletu. Bakstův design vycházel ze silných vizuálních efektů již dříve zpracované *Kleopatry*. Toto jednoaktové taneční drama bylo první produkcí, která byla vytvořena výhradně pro Ďagileva a jeho spolupracovníky ze skupiny Mir iskusstva. Přinesla společně sugestivní vizuální podívanou, silnou choreografii a přeorchestrovanou verzi symfonické básně Rimského-Korsakova z roku 1888.¹²⁴

V *Šeherezádě* Fokin opouští klasický tanec, místo toho zapojuje východoruské a kavkazské tance, se kterými však zachází odlišně, než v *Poloveckých tancích*, s větší smyslností. Dává do kontrastu lyrické vlnění žen v harému s povětšinou primitivními skoky a vůbec s chováním mužských otroků. V choreografii vychází z melodramatického obsahu libreta. Fokin chce nově od tanečníka nejen, aby dokonale zvládl předepsaný pohyb, ale aby také vyjádřil náladu a emoce postav, aby žil jejich život v rámci díla.¹²⁵

¹²² LAPŠIN, Ivan: *Ruská hudba. Profily skladatelů*. Praha 1947, s. 382. O ztroskotání Sindibádovy lodi se vypráví ve *Vypravování i Sindibádu námořním: Vypravování o cestě šesté*. In: *Tisíc a jedna noc*. Díl třetí. Vyd. 3. Praha 2001, s. 193–200.

¹²³ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 96.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976, s. 106.

3.3.4 Anton Stěpanovič Arenskij: *Cléopâtre (Kleopatra)*

– choreografie a libreto Michajl Fokin, scéna a kostýmy Léon Bakst.

Premiéra – Ruský balet, 2. 6. 1909 v pařížském Théâtre du Châtelet, dirigent Nikolaj Čerepnin: Kleopatra – Ida Rubinstein, Ta-Hor – Anna Pavlova, Amon – Michajl Fokin, Kleopatřina otrokyně – Tamara Karsavina, Kleopatřin otrok – Vjačeslav Nižinskij, Velekněz – Alexis Bulgakov.¹²⁶

V pražském Neues Deutsches Theater 20. 1. 1913, 4., 5. 2. 1914:

1913, dirigenti večera Pierre Monteux a Michael Steinmann: Kleopatra – Serafina Astafieva, Ta-Hor – Sofia Fedorova, Amon – Adolf Bolm, Kleopatřina nejoblíbenější otrokyně – Marie Pilz, Kleopatřin nejoblíbenější otrok – Alexandr Gavrillov, Velekněz chrámu – Luis Kovalsky.¹²⁷

1914, dirigent René Baton: Ta-Hor – Věra Fokina, Kleopatra – Ljubov Černyševa, Amon – Michajl Fokin, Kleopatřina nejoblíbenější otrokyně – Alexandra Wasilevska, Kleopatřin nejoblíbenější otrok – Alexandr Gavrillov, Velekněz chrámu – Luis Kovalsky.¹²⁸

Obsah: Děj baletu se odehrává v době vlády egyptské královny Kleopatry (51–30 před naším letopočtem). Milenci Ta-Hor a Amon se schází u chrámu. Při příjezdu Kleopatry se do ní Amon okamžitě zamiluje. Ta-Hor se marně snaží získat zpět Amonovu lásku. Amon posílá Kleopatře dopis, na který mu ona odpoví, že s ní může strávit noc, ale že pak musí vypít otrávený nápoj. Amon s podmínkou souhlasí a Ta-Hor později nachází jeho mrtvé tělo.¹²⁹

Balet o téže choreografii byl nastudován již 21. 3. 1908 pro Mariinské divadlo. Tančili Anna Pavlova, Pavel Gerdt, Olga Preobraženska, Vjačeslav Nižinskij, Michajl Fokin a Tamara Karsavina.¹³⁰ Tehdy se balet jmenoval *Une Nuit d'Égypte (Egyptská noc)*. Proč jej o rok později Ďagilev přejmenoval? Nejednalo se totiž o zcela tentýž balet:

¹²⁶ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 323.

¹²⁷ Viz. Př. č. 2.

¹²⁸ Viz Př. č. 4 a Př. č. 5.

¹²⁹ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 89.

¹³⁰ CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: *Cléopâtre*. In: *The Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 108–109.

*Djagilev tentokrát při přípravě pohostinských her zasáhl do baletu velice razantně. Místo hudby Arenského vybral části hudby z díla Glinky, Rimského-Korsakova, Musorgského a ještě jiných ruských skladatelů, a když to přehrával udivenému Fokinovi na klavír, shledali všichni v salónu, že Fokin svou choreografii nemusí vůbec měnit, že vše odpovídá původním tancům.*¹³¹

Doplňme ještě z plakátu k pražskému představení 20. 1. 1913, že hudba k předešlé byla zkomponována Sergejem Tanějevem, *Příjezd Kleopatry* Rimským-Korsakovem, *Šátečkový tanec* Glinkou, *Bakchanálie* Glazunovem a závěrečný tanec Musorgským.¹³²

Kleopatra, respektive *Egyptská noc*, byla prvním z Fokinových tzv. spektakulárních baletů. Inspiraci hledal v pseudo-orientálních melodramatických baletech. Fokin zde osvědčil svou znalost národních tanců, když pro každý národ, jenž byl zastoupen mezi Kleopatřinými otroky (Řeci, Židé, Syřané...), volil specifický druh tance, přičemž vycházel ze starověkých obrázků jednotlivých národů.¹³³

3.3.5 Carl Maria von Weber: *Le Spectre de la rose* (*Duch růže*)

Libreto Jean-Louis Vaudoyer na motivy básně Théophile Gautiera, orchestrace Hector Berlioz. Choreografie Michajl Fokin, scéna a kostýmy Léon Bakst.

Premiéra – Ruský balet, 19. 4. 1911 v Théâtre de Monte Carlo, dirigent Nikolaj Čerepnin: Mladá dívka – Tamara Karsavina, *Duch růže* – Vjačeslav Nižinskij.¹³⁴

V pražském Neues Deutsches Theater 20. 1. 1913, 2. 2. 1914:

1913, dirigenti večera Pierre Monteux a Michael Steinmann: Mladá dívka – Maria Pilz, *Duch růže* – Vjačeslav Nižinskij.¹³⁵

1914, dirigent René Baton: Mladá dívka – Věra Fokina, *Duch růže* – Michajl Fokin.¹³⁶

Podobně jako *Karneval*, i *Duch růže* vznikl na hudbu zkomponovanou původně pro klavír. Tentokrát se jedná o Weberovo *Vyzvání k tanci*. Fokin ve své choreografii počítal jen se dvěma tanečnicemi – Nižinským a Karsavinou. Opět, jako tomu bylo

¹³¹ BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha 2001, s. 12.

¹³² Viz Př. č. 2.

¹³³ LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976, s. 105–106.

¹³⁴ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 325.

¹³⁵ Viz Př. č. 2.

¹³⁶ Viz Př. č. 3.

v případě *Pavilonu Armidy*, se příběh baletu odehrává ve snu. Karsavina, coby mladá dívka, usíná po návratu z bálu s růží v ruce a zdá se jí o Duchu růže, s nímž celý sen protančí. V závěru Duch růže proskakuje otevřeným oknem do zahrady (napsáno na tělo Nižinskému, jenž byl známý svými nekonečnými skoky) a mizí, načež se dívka probouzí.¹³⁷

[...] *Není to tanec a není to sen. Cítíme čistotu, lásku a krásu. Skutečnost a vise se tu prolínají. Jediným skokem přeskočí duch růže celé jeviště a splňuje naše sny: vůni kvetoucí zahrady za červnové měsíční noci, tajemné, ale tak nesmírně pokojné. Hle, tam se vznáší, kouzelně plyne. Náhle stane za dívkou a probouzí ji k mámivému polovědomí, v němž nalézá svá přání, své sny, svou lásku uskutečněnu. Nese ji éterem a oživuje v ní všechny šťastné chvíle jejích nejvroucnějších pocitů za prvního plesu [...] Pak se náhlým přechodem vznese vysoko do vzduchu, neuvěřitelně vysoko a tančí ještě jednou kolem ní. [...]*

Říkali Václavovi, že při Duchu růže musí blaženě plakat. Václav mi vyprávěl: „Chtěl jsem vyjádřit krásu, čistotu, lásku – především lásku v božském smyslu. Umění, láska, příroda jsou pouze nekonečně malou částíčkou Božího ducha. Chtěl jsem jej zachytit a dát jej lidem, aby věděli, že je všude přítomen. Jestliže tohoto ducha cítili, pak jsem byl skutečně jeho odleskem.“ [...]

Nakonec ho úloha „Ducha“, již s počátku miloval, až omrzela, protože ho každý stále slučoval s tímto skokem.¹³⁸

¹³⁷ BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha 2001, s. 15–16.

¹³⁸ NIŽINSKÁ, Romola: *Nižinský*. Praha 1937, s. 102–103.

3.3.6 Alexandr Porfirjevič Borodin: Les Danses polovtsiennes (Polovecké tance)

Choreografie Michajl Fokin, výprava Nikolaj Konstantinovič Roerich. Částečná orchestrace Nikolaj Rimský-Korsakov a Alexander Glazunov. Libreto Alexander Borodin podle scénáře Vladimíra Stasova.

Premiéra Ďagilevova souboru 19. 5. 1909 v pařížském Théâtre du Châtelet, dirigent Emile Cooper: Polovecký válečník – Adolf Bolm, Mladá polevecká dívka – Sofie Fedorova, Orientální otrokyně – Elena Smirnova, Mladí poloveckí chlapi – Alexis Kozlov, Nikolaj Kremněv, Leonid Leontiev, Laurent Novikov, Alexander Orlov, Georgy Rozai.¹³⁹

V pražském Neues Deutsches Theater 20. 1. 1913, 2. a 5. 2. 1914:

1913, dirigenti večera Pierre Monteux a Michael Steinmann: Polovecké mladé ženy – Sofie Fedorova, Alexandra Wasilewska, Sofia Pflanz..., Otrokyně – Serafina Astafieva, Ljubov Černyševa, Maria Pilz..., Náčelník – Adolf Bolm, Válečníci – Nikolaj Semenov, Nikolaj Ivanovsky, Boris Romanov...¹⁴⁰

1914, dirigent René Baton: Polovecké mladé ženy – Bronislava Nižinská, Alexandra Wasilewska... Otrokyně – Ljubov Černyševa, Sofia Pflanz..., Náčelník – Adolf Bolm, Válečníci – Nikolaj Semenov, Boris Romanov..., Šlechtici.¹⁴¹

1923 nová choreografie úvodního tance – Bronislava Nižinská.

V brněnském Městském divadle 20. 11. 1927: obsazení předpokládáme totéž, jako následující dny v Praze (soubor byl odchycen na cestě z Vídně do Prahy). Veškeré podklady k brněnským představením byly ztraceny při bombardování Brna v roce 1944.

V pražském Neues Deutsches Theater 22. a 23. 11. 1927, dirigent Roger Désormière: Mladá dívka – Věra Petrova, Žena (otrokyně?) – Ljubov Černyševa, Náčelník – Léon Woizikowski.¹⁴²

Balet *Polovecké tance* vznikl vynětím z druhého dějství Borodinovy bohatýrské opery *Kníže Igor*. Tato opera byla poprvé provedena 4. 11. 1890 v Mariinském divadle

¹³⁹ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 320, 322.

¹⁴⁰ Viz Př. č. 2.

¹⁴¹ Viz Př. č. 3 a Př. č. 5.

¹⁴² Viz Př. č. 7.

v choreografii Lva Ivanova. Michajl Fokin v roce 1909 znovu upravil *Polovecké tance* pro potřeby Ďagilevova souboru. Pod tímto názvem pak byly také dávány.

3.3.7 Fryderyk Chopin: *Les Sylphides* (Sylfidy)

Choreografie a libreto Michajl Fokin, orchestrace Alexander Glazunov, Alexander Tanejev, Igor Stravinskij, Anatolij Ljadov a Nikolaj Sokolov. Scéna a kostýmy Alexandre Benois.

Premiéra původní verze 23. 2. 1907 v petrohradském Mariinském divadle: Anna Pavlova, Věra Fokina, Michajl Obuchov.

Premiéra upravené verze 21. 3. 1908 tamtéž: Olga Preobraženska, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vjačeslav Nižinskij.¹⁴³

Premiéra verze pro Ďagilevův balet – 2. 6. 1909 v pařížském Théâtre du Châtelet, dirigent Nikolaj Čerepnin: Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Alexandra Baldina, Vjačeslav Nižinskij (básník).¹⁴⁴

V pražském Neues Deutsches Theater 2. a 4. 2. 1914:

2. 2. 1914: Nocturna – Věra Fokina, Michajl Fokin, Bronislava Nižinská, Alexandra Wasilevská, Ljubov Černyševa, Maria Pilz, Kasimir Kopyčinska, Sofie Pflanz, Leokadya Dombrovska, a další (viz Př. č. 3 a Př. č. 4). Valčík – Věra Fokina, Mazurky – Bronislava Nižinská, Michajl Fokin, Preludium – Ljubov Černyševa, Valčík – Věra Fokina, Michajl Fokin.¹⁴⁵

4. 2. 1914: Stejné obsazení, jen bez Bronislavy Nižinské. Místo ní v Mazurce tancovala Alexandra Wasilevská.¹⁴⁶

Jednotlivé tance postupují ve verzi, která byla vytvořena pro Ďagileva, v následujícím pořadí: *Nokturno* (op. 32, č. 2), *Valčík* (op. 70, č. 1), *Dívčí mazurka* (op. 33, č. 3), *Mužská mazurka* (op. 67, č. 3), *Preludium* (op. 28, č. 7), *Valčík* (op. 64, č. 2) a *Valčík* (op. 18, č. 1).¹⁴⁷

¹⁴³ CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: *Sylphides, Les*. In: *The Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 459.

¹⁴⁴ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 322.

¹⁴⁵ Viz Př. č. 3.

¹⁴⁶ Viz Př. č. 4.

¹⁴⁷ LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976, s. 100–102.

3.3.8 Suita tanců: *Le Festin (Slavnost)*

Hudba: Michajl Glinka (*Lesghinka*, *Mazurka*), Nikolaj Rimský-Korsakov (*Lesghinka*), Petr Iljič Čajkovskij (*Pták Ohnivák*, *Trepak*, *Finale*), Alexander Glazunov (*Čardáš*, *Mad'arský Grand Pas Classique z Raymondy*), Modest Petrovič Musorgskij (*Hopak*).

Choreografie: Michajl Fokin (*Lesghinka*, *Hopak*, *Trepak*, *Finale*), Marius Petipa (*Lesghinka*, *Pták Ohnivák*, *Mad'arský Grand Pas Classique*), Alexander Gorsky (*Čardáš*), Nikolaj Goltz, Felix Kšesinsky (*Mazurka*).

Scéna Konstantin Korovin, kostýmy Léon Bakst, Alexandre Benois, Ivan Bilibin, Konstantin Korovin.

Premiéra Ďagilevova souboru 19. 5. 1909 v pařížském Théâtre du Châtelet, dirigent Emile Cooper: *Lesghinka* – Věra Fokina, Alexander Monakov, *Pták Ohnivák* – Tamara Karsavina, Vjačeslav Nižinskij, *Čardáš* – Sofia Fedorova, Michajl Mordkin, *Hopak* – Olga Fedorova, Nikolaj Kremněv, *Trepak* – Georgy Rozai, *Mad'arský Grand Pas Classique* – Věra Karalli, Michajl Mordkin.¹⁴⁸

V pražském Neues Deutsches Theater 4. 2. 1914, dirigent René Baton: údaje z plakátu neodpovídají výše uvedenému, proto předkládáme podrobnější přepis s hlavními tanečníky:

1. *Čardáš*. Hudba Petr Iljič Čajkovskij, tance Marius Petipa: Henriette Majkerska, Nikolaj Kremněv.

2. *Mazurka*. Hudba Petr Iljič Čajkovskij, tance Marius Petipa: Ljubov Černyševa, Nikolaj Semenov.

3. *Labuť*. Hudba Santsa¹⁴⁹, tance Michajl Fokin: Věra Fokina.

4. *Hopak*. Hudba Modest Petrovič Musorgskij, tance Michajl Fokin: Ljubov Černyševa, Fedor Scherer.

5. *Lesghinka*. Hudba Anton Rubinstein, tance Michajl Fokin: Kasimir Kopyčinska, Adolf Bolm.

6. *Danse des bouffons*. Hudba Nikolaj Čerepnin, tance Michajl Fokin: Nikolaj Kremněv.¹⁵⁰

¹⁴⁸ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 322.

¹⁴⁹ Zde se zřejmě jedná o fonetický přepis příjmení Camilla Saint-Saëns.

¹⁵⁰ Dále viz Př. č. 4.

3.3.9 Milij Alexejevič Balakirev: *Thamar (Támar)*

Libreto Léon Bakst podle básně Michajla Lermontova *Tamara* (1841).
Choreografie Michajl Fokin, scéna a kostýmy Léon Bakst.

Premiéra Ďagilevova souboru 20. 5. 1912 v pařížském Théâtre du Châtelet, dirigent Pierre Monteux: Thamar, královna Gruzie – Tamara Karsavina, Princ – Adolf Bolm.¹⁵¹

V pražském Neues Deutsches Theater 5. 2. 1914, dirigent René Baton: Thamar, královna Gruzie – Věra Fokina, Princ – Adolf Bolm.¹⁵²

Obsah: Balet začíná v sídle královny Thamar scénou z běžného života u dvora. Jedna z královniných dvorních dam si oknem všimne příchodu cizince – prince. Thamar mu máváním svým krvavě rudým šátkem dává najevo, že může být přijat. Thamar ho láká řadou tanců, než se odeberou k milování. Když se oba opět vrátí, bodne Thamar nic neočekávajícího prince do srdce a protlačí ho padacími dveřmi do řeky Těrek, tekoucí pod nimi. Zatímco zase odpočívá na pohovce, zve k příchodu další oběť máváním svým krvavě rudým šátkem.¹⁵³

Thamar byla královnou Gruzie v letech 1184–1213. Její příběh byl vsazen do prostředí romantismu 19. století. Ruský básník Michajl Lermontov ve své básni *Tamara* z roku 1841 bez jakéhokoliv vysvětlení zkreslil královnin příběh, když vytvořil gruzínskou legendu o zlovolné svůdkyni, což zřejmě přímo souviselo s postupnou kulturní dominancí Ruska na Kavkazu. Podle Lermontovovy básně zkomponoval o několik desetiletí později Milij Alexejevič Balakirev svou symfonickou báseň *Tamara*, jíž se poté v roce 1912 inspirovali Léon Bakst a Michajl Fokin při tvorbě dalšího baletu s názvem *Thamar*. Na pozadí hrad na zrádné řece Těrek, v kontrastu k tomu bohatě zdobené kostýmy královny, jejich dvořanů, strážců a nápadníků. Kostýmy mužů vychází z tradičních kavkazských oděvů. Ženské kostýmy ukazují jihoruské symboly 19. století s jejich geometrickými a romboidními ornamenty prýmků a kovových doplňků.¹⁵⁴

¹⁵¹ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 327.

¹⁵² Viz Př. č. 5.

¹⁵³ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 116.

¹⁵⁴ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 116.

3.3.10 Domenico Cimarosa: *Ballet de l'Astuce féminine (Cimarosiana)*

Libreto Giuseppe Palomba, orchestrace Ottorino Respighi. Choreografie Léonide Mjassin a Bronislava Nižinská, scéna a kostýmy José-María Sert.

Premiéra Ďagilevova souboru jako opera 27. 5. 1920 v pařížském Théâtre national de l'Opéra, dirigent Ernest Ansermet: Pas de Deux – Tamara Karsavina, Stanislas Idzikowski, Tarantella – Lydia Sokolova, Léon Woizikowski, Pas de Trois – Věra Němčinova, Felia Radina, Thadée Slavinsky, Pas de Six – Leocadia Klementovicz, Alexandra Wassilewska, Hilda Bewicke, Nikolaj Kremněv, Nikolaj Zverev, Zygmund Novak. Zpěváci: Bellina – Mafalda de Voltri, Ersilia – Romanitza, Leonora – Zoia Rosovska, Romualdo – Angelo Masini Pieralli, Filandro – Aurelio Anglada, Giampaolo – Gino de Vecchi.¹⁵⁵

Jako balet 8. 1. 1924 Théâtre de l'Opéra v Monte Carlu, dirigent Edouard Flament: Pas de Trois – Ljubov Černyševa, Felia Doubrovskaja, Anatole Vilzak, Tarantella – Lydia Sokolova, Léon Woizikowski, Pas de Deux – Věra Němčinova, Stanislas Idzikowski.¹⁵⁶

V brněnském Městském divadle 19. 11. 1927: obsazení tohoto představení neznáme. Veškeré podklady k brněnským představením byly ztraceny při bombardování Brna v roce 1944.

Obsah: Příběh je zasazen do 18. století. Bellina, bohatá římská dědička, si musí v souladu se závětí svého otce vzít Giampaola, staršího kupce z Bergama. Její poručník, postarší doktor Romualdo, by si ji chtěl také vzít, přestože je zasnouben s její guvernankou Leonorou. Bellina nechce ani jednoho z nich; miluje Filandra. Po útěku a následném návratu (v převleku za kozáky), se pár nakonec vezme.¹⁵⁷

Balet byl v roce 1920 pouze součástí Ďagilevovy produkce opery *La Astuzie femminili* Domenica Cimarosy (1749–1801) a až později se osamostatnil. 24. 4. 1924 byl v Barceloně uveden *Ballet de l'Astuce féminine*, nicméně poté už byl vždy prováděn jako *Cimarosiana*. Scéna i kostýmy José-Márii Serty vnášejí do celkové struktury barokního designu bohaté a vtipné prvky surrealismu. Balet je složen

¹⁵⁵ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 335.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 339.

¹⁵⁷ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 151.

z několika odlišných, na lidovosti založených tancích, jako třeba tarantella či contre-danse, v kombinaci s venkovským Řeckem, operou buffa, commedií dell'arte či sicilským stylem.¹⁵⁸

3.3.11 Constant Lambert: *Romeo and Juliet (Romeo a Julie)*

Choreografie Bronislava Nižinská a George Balanchine, design Max Ernst a Joan Miró, scéna princ Alexander Schervashidze.

Premiéra Ďagilevovým souborem 4. 5. 1926 v Théâtre de Monte-Carlo, dirigent Marc-César Scotto: Julie – Tamara Karsavina, Romeo – Sergej Lifar, Juliina chůva – Lydia Sokolova, Pierre – Léon Woizikowski, Tybalt – Thadée Slavinsky, Paris – Constantin Tcherkas.¹⁵⁹

V brněnském Městském divadle 19. 11. 1927: obsazení tohoto představení neznáme. Veškeré podklady k brněnským představením byly ztraceny při bombardování Brna v roce 1944.

O Lambertově baletu *Romeo a Julie* nemáme žádné informace, snad proto, že byl o deset let později zastíněn stejnojmenným baletem Sergeje Prokofjeva.

Shakespearovský příběh, jak se dnes na *Romea a Julii* díváme, ačkoliv Shakespeare se nejspíš jen inspiroval Xenofontem (5. století před naším letopočtem), byl zpracován vícekrát. Dnes už známe všichni příběh z Verony, kde je i Juliin balkón, a tak se nám příběh jeví jako skutečný. Je možné, že se tento příběh opravdu odehrál počátkem 13. století. Krevní msta mezi rodinnými klany v italských státech nebyla vůbec neobvyklá. Tak toto téma zpracoval v roce 1554 Matteo Bandello v souboru povídek, anglická verze je básnické převyprávění Arthurem Brookem. A zřejmě tuto báseň použil Shakespeare jako předlohu. Shakespearova hra byla poprvé inscenována v roce 1596.¹⁶⁰

Zajímavostí je, že nejstarším hudebním zpracováním tohoto tématu je zřejmě opera Jiřího Antonína Bendy (1776).

¹⁵⁸ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 151.

¹⁵⁹ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 342–343.

¹⁶⁰ AMBRUZOVÁ, Olga: *Balet a jeho repertoár*. Praha 2001, s. 241–242.

Nejvíce baletů bylo vytvořeno na hudbu Hectora Berlioze, Petra Iljiče Čajkovského a již zmíněného Sergeje Prokofjeva.¹⁶¹

3.3.12 Lord Berners: *The Triumph of Neptune (Triumf Neptuna)*

Libreto Sacheverell Sitwell, choreografie George Balanchine, scéna a kostýmy George a Robert Cruikshankovi, Tofts, Honigold a Webb, sezbíráno B. Pollockem a H. J. Webbem, upraveno a provedeno princem Alexandrem Schervashidze.

Premiéra Ďagilevova souboru 3. 12. 1926 v londýnském Lyceum Theatre, dirigent Henri Defosse: Královna víl – Alexandra Danilova, Tom Tug – Sergej Lifar, W. Brown – Michajl Fedorov, Bohyně – Lydia Sokolova, Víly – Ljubov Černyševa, Věra Petrova, Pouliční tanečnice – Tatiana Chaimé, Sněhová koule – George Balanchine, Dandy – Constantin Čerkas, Král zlobrů/obrů/lidožroutů – Michajl Pavlov.¹⁶²

V brněnském Městském divadle 19. 11. 1927: obsazení předpokládáme totéž, jako následující dny v Praze. Veškeré podklady k brněnským představením byly ztraceny při bombardování Brna v roce 1944.

V pražském Neues Deutsches Theater 21. a 22. 11 1927, dirigent Roger Désormière: Královna víl – Alexandra Danilova, Tom Tug – Sergej Lifar, W. Brown – Michajl Fedorov, Bohyně – Věra Petrova, Víly – Ljubov Černyševa (Smaragd), Felia Doubrovika (Rubin), Kupid – Nikolaj Efimov, Pouliční tanečnice – Tatiana Chaimé, Prodavačka květin – Marra, Sněhová koule – George Balanchine, Dandy – Constantin Čerkas...¹⁶³

¹⁶¹ Tamtéž, s. 242.

¹⁶² GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 343.

¹⁶³ Viz Př. č. 6.

3.3.13 Francis Poulenc: *Les Biches (The House Party/Laně)*

Choreografie Bronislava Nižinská, scéna, opona a kostýmy Marie Laurencin, výtvarná spolupráce princ Alexander Schervashidze.

Premiéra – Ruský balet, 6. 1. 1924 v Théâtre de Monte-Carlo, dirigent Edouard Flament: Léon Woizikowski, Anatole Vilzak, Nikolaj Kremněv, Věra Němčinova, Bronislava Nižinská, Ljubov Černyševa, Lydia Sokolova.¹⁶⁴

V brněnském Městském divadle 20. 11. 1927: obsazení předpokládáme totéž, jako 23. 11. v Praze (soubor byl odchycen na cestě z Vídně do Prahy). Veškeré podklady k brněnským představením byly ztraceny při bombardování Brna v roce 1944.

V pražském Neues Deutsches Theater 23. 11. 1927, dirigent Roger Désormière:

Obsah: Pojem *Les Biches*, který je v titulu Poulencova baletu, znamená v hovorové francouzštině něco jako malý drahoušek, a proto může předjímat i děj celého baletu. Příběh je zasazen do jižní Francie 20. let 20. století, tedy do současnosti vzhledem k tomu, kdy balet vznikl. V moderním domě je pořádán večírek, na němž beze studu flirtují svalnatí muži a chichotající se dívky. Lesbický pár a postava neurčitého pohlaví v modrém oděvu dodávají průběhu erotickou komplikaci. Choreografie, odrážející dobu, má sklony k jazzu.¹⁶⁵

Komentář v *Divadelním listu* Národního divadla v Brně: **Francis Poulenc**, narozen 1889, náležel k proslulé »Skupině šesti« skladatelů, jimž Francie děkuje za moderní hudební směr. Početné skladby komorná roznesly brzy jméno tohoto skladatele v celém světě a našemu hudby milovnému obecenstvu utkvělo jistě ještě v paměti provedení jeho klarinetové sonaty v Redutě. Základem hudby k baletu »**Les Biches**« jsou starofrancouzské národní písně originelním a efektním způsobem zpracované.¹⁶⁶

Lidové noviny: Nedělní pohostinské vystoupení slavného baletního souboru potvrdilo skvělý dojem sobotního večera po všech stránkách. Programově přineslo ovšem jedinou novinku. Poulencovy *Laňky (Les biches)*, jejichž hudba má podivně nejednotný ráz, kolísajíc se mezi docela krotkými písničkovými a tanečními melodiemi v

¹⁶⁴ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 338–339.

¹⁶⁵ CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: *Biches, Les*. In: *The Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 65–66.

¹⁶⁶ *Divadelní list*. 12/III. Brno 19. 11. 1927, s. 181.

*staromódním přímo vybavení harmonickém a chtěnými drsnostmi, jež mají působit kouzlem novosti. Tato stylová rozpoltěnost hudební se podle mého soudu obráží také v duchu jevištního vybavení krojového a v choreografickém řešení, jehož provedení mělo ovšem všechny známky jedinečné technické virtuosity [...].*¹⁶⁷

3.3.14 Georges Auric: *Les Matelots* (Námořníci)

Libreto Boris Kochno, choreografie Leonide Mjassin. Scéna a kostýmy Pedro Pruna, výtvarná spolupráce princ Alexander Schervashidze.

Premiéra – Ruský balet, 17. 6. 1925 v pařížském Théâtre de la Gaîté-Lyrique, dirigent Marc-César Scotto: Mladá dívka – Věra Němčinova, Její přítelkyně – Lydia Sokolova, První námořník – Léon Woizikowski, Druhý námořník – Thadée Slavinsky, Třetí námořník – Sergej Lifar.¹⁶⁸

V brněnském Městském divadle 20. 11. 1927: obsazení předpokládáme totéž, jako následující dny v Praze. Veškeré podklady k brněnským představením byly ztraceny při bombardování Brna v roce 1944.

V pražském Neues Deutsches Theater 22. a 23. 11. 1927, dirigent Roger Désormière: Mladá dívka – Alexandra Danilova, Její přítelkyně – Věra Petrova, První námořník – Léon Woizikowski, Druhý námořník – Leonide Mjassin, Třetí námořník – Sergej Lifar, Muzikant – Mezeslav (?) Borovsky.¹⁶⁹

Komentář v *Divadelním listu* Národního divadla v Brně: **George Auric**, narozen 1899; byl žákem pařížské konservatoře a skladatele d'Indyho. Náležel rovněž jako Poulenc ke »Skupině šesti« a k nejúspěšnějším mladým francouzským skladatelům. K Baletu »*Les Matelots*« napsal lehkou hudbu, spojující půvaby rytmu s výrazem sršícího francouzského espritu.¹⁷⁰

¹⁶⁷ k.: Ruský balet v Brně. In: *Lidové noviny*. Brno 22. listopadu 1927, s. 7.

¹⁶⁸ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 342.

¹⁶⁹ Viz Př. č. 7.

¹⁷⁰ *Divadelní list*. 12/III. Brno 19. 11. 1927, s. 181.

3.3.15 Henri Sauguet: *Le Chatte* (*Kočka*)

Libreto Sobeka (Boris Kochno) podle Ezopovy bajky. Scéna a kostýmy Naum Gabo a Anton Pevsner. Choreografie George Balanchine.

Premiéra – Ruský balet, 30. 4. 1927 v Théâtre de Monte-Carlo, dirigent Marc-César Scotto: Kočka – Olga Spessivtseva, Mladý muž – Sergej Lifar.¹⁷¹

V pražském Neues Deutsches Theater 21. 11. 1927, dirigent Roger Désormière: Kočka – Alicia Markova, Mladý muž – Sergej Lifar.¹⁷²

Obsah: Příběh tohoto jednoaktového baletu postavil George Balanchin na Ezopově bajce, v níž mladý muž prosí Afroditu, aby změnila kočku v mladou dívku. Bohyně mu plní přání, jen aby zjistil, že dívka nemůže jeho lásku opětovat. Načež mladý muž umírá. Baletní originální konstruktivistická výprava byla zhotovena transparentními prostředky, které odrážely oslnivou škálu světla. Ačkoliv bylo dílo určeno především pro Spessivtsevu, Ďagilevovu nejoblíbenější tanečnici té doby, hvězdu udělalo z Lifara.¹⁷³

V baletu *Le Chatte* se projevuje vliv konstruktivismu. Kostým Kočky byl celuloidový, tedy neslušivý a hlavně netaneční. Obsazení bylo rovněž neobvyklé – sedm mužů a jedna dívka.¹⁷⁴

¹⁷¹ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 344.

¹⁷² Viz Př. č. 6.

¹⁷³ CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: Chatte, La. In: *The Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 101.

¹⁷⁴ BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha 2001, s. 37.

3.3.16 Manuel de Falla: *Le Tricorne (El sombrero de tres picos, Třírohý klobouk)*

Choreografie Leonid Mjassin. Libreto Gregorio Martínez Sierra podle povídky Pedra Antonia de Alarcóna *El sombrero de tres picos* (1874). Scéna a kostýmy Pablo Picasso.

Premiéra – Ruský balet, 22. 6. 1919 v londýnském Alhambra Theatre, dirigent Ernest Ansermet: Mlynář – Leonide Mjassin, Jeho žena – Tamara Karsavina, Corregidor (guvernér provincie) – Léon Woizikowski, Jeho žena – Rachel Grantzeva, Dandy – Stanislas Idzikowski, Alguaciles – Nicolas Zverev, Jean Jazvinsky, Zygmund Novak, Maximilian Statkiewicz, Louis Kowalski, Michel Pavlov. Zpěvačka Zoia Rosovska.¹⁷⁵

V pražském Neues Deutsches Theater 21. 11. 1927, dirigent Roger Désormière: Mlynář – Léon Woizikowski, Jeho žena – Ljubov Černyševa, Corregidor (guvernér provincie) – Georges Balanchine, Jeho žena – Thadeé Slavinsky.

Obsah: Příběh o lásce, zasazený do osmnáctého století do malé španělské vesničky, kde mlynář a jeho žena, kteří se velice milují, flirtují s kolemjdoucími, aby vzájemně otestovali své reakce. Jedním z kolemjdoucích je Corregidor, guvernér provincie, který cestuje s doprovodem. Zaujat mlynářovou ženou se jí začne dvořit. Ona ho zpočátku svádí, ale jednou, když se její manžel vrací, se mu směje, jak je starý a směšný. Rozčilený Corregidor odjíždí, přičemž slibuje páru pomstu za toto ponížení. Vrací se se svými důstojníky, kteří uvězní mlynáře. Poté co odejdou, pokouší se Corregidor chytit mlynářovu ženu, která utíká pryč. Ať Corregidor dělá co může, mlynářka mu uniká. Nakonec jej vyláká do rybníka a vyděšeně utíká pryč. Promáčený Corregidor vchází do mlýna, svléká se a věší své oblečení, aby uschlo. Poté uléhá do mlynářovy postele, aby si zdříml. Mlynář se vrací a vidí Corregidorovo oblečení, sebere je a nahradí vlastním. Corregidor je nucen odejít v mlynářově oděvu, pro posměch vesničanům.¹⁷⁶

¹⁷⁵ GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999, s. 334.

¹⁷⁶ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 172.

Andaluský příběh *El sombrero de tres picos* (Třírohý klobouk, 1874) Pedra Antonia de Alarcón y Arizy inspiroval v roce 1919 Ďagileva s Mjassinem k produkci této klasické pohádky. Poté, co se během svého pobytu ve Španělsku ponořili do španělského tance a hudby, a při jejich úspěšné spolupráci s Pablem Picassem, dosáhlo dílo z pohledu kritiky trvalého úspěchu.¹⁷⁷

3.4 Recenze Jaroslava B. Svrčka

Kapitolu o pohostinských vystoupeních Ruského baletu v Praze a v Brně uzavíráme recenzí Jaroslava B. Svrčka, jež byla uveřejněna v brněnském deníku *Rovnost* 24. listopadu 1927, čtyři dny po brněnských vystoupeních:

Rubrika DIVADLO A UMĚNÍ.

Ruský balet.

Pohostinské hry ruského baletu Sergeje Diaghileva v Brně 19. a 20. t. m. byly uměleckou událostí prvního řádu. Tady si jasně uvědomujeme, jak hluboko umělecky pod ním stojí naše balety, a které budou muset mnoho dohánět, aby umělecky vyrovnaly s ruským baletem krok. Nemylme se, Diaghilevův balet není baletem dnešního nového sovětského Ruska, kde jde ruku v ruce s novou formou i nový revoluční obsah. Diaghilevův balet je spíše uměleckým l'art pour l'artismem, pěstujícím umění pro umění poměrně úzký kruh obecenstva. Pro enormně vysoké ceny jsou tato představení dostupná jedině bohaté třídě měšťáků a dělnictvo je z účasti na nich vyloučeno předem. Diaghilev nepostavil své schopnosti do služeb nového Ruska, jako např. Meierhold, které dalo by mu jistě nové impulsy a zabránilo, aby vývoj jeho vyvíjel se tak úzce jednosměrně a výhradně formalistně. Věnujeme-li mu přes to více místa, tedy proto že tu jde o výkon hodný pozornosti. Dvacetiletá soustavná práce jeví se v první řadě v preciznosti a ukázněnosti ensemblu. Ruský balet Diaghilevův měl nepopíratelný vliv na vývoj baletního umění v západní Evropě, a pařížské music-hally vděčí ve svých vrcholných scénách především tomuto baletu, který projevil se osvobozením tanečního umění ze ztrnulosti klasického baletu. Tím, že koncentroval kolem sebe mladé výtvarníky a skladatele moderně orientované, vytvořil baletní scény vzácného souladu, překypujícího elánu mládí s přebytkem vitality. Položen zrod k osvobozenému tanečnímu umění.

¹⁷⁷ BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010, s. 172.

Na těchto dvou pohostinských hrách mohli jsme do jisté míry sledovati i vývojový růst ruského baletu. V Poloveckých tancích z opery Kníže Igor od Borodina, v choreografii Nižinské a Fokinové, v dekorační výpravě Rörichové, došel uplatnění starý carský balet s motivy ruských tanců. Celá baletní realizace nesena byla v převaze v ilustračním tónu. Tyto tance měly nejvíce specificky ruského kouzla, od oněch nedostižných dumných nálad, vyvolaných osvětlením, dekorací, hudbou a táhlou, vládnou rytmisací pohybu až po ono divoké vzkypění vášní, vybíjejících se šíleným tempem. Leon Vojcikovski jako vůdce vzpružoval a vydražďoval svým skvělým příkladem taneční excentricity baletní ensemble a strhoval svým elánem. Balet »Les Biches« (laňky) na hudbu Francis Poulence, ve výpravě Marie Laurencinové a choreografii Nižinské měl zladěný rytmus jemných nálad obrazů Laurencinové. Balet La Chatte (kočička), komponovaný na hudbu Henri Saugneta, dle staré Aesopovy bajky, v choreografii Balančina a za výtvarné spolupráce Gabo a Pevsnera uplatnil krásně disciplinovaný jinošský baletní soubor a přesně ovládnutý pohyb v baletním duetu Alice Markové, velmi křehké, subtilní tanečnice se Sergějem Lifarem. Novostí působila výprava, převzatá z konstruktivistické scény sovětského Ruska, která měla tu však jen čistě dekorativní, formalistní funkci. Nejlepším číslem programu byl balet »Les Matelots« (námořníci), k němuž libreto složil Boris Kochno a hudbu Georges Auric. Scénérie dle Pruny a choreografie L. Mjassina. V tomto baletě jde už o naprosté uvolnění tance od staré baletní tradice. Bere prvky z moderních tanců, zpestřuje rytmicky obsah kombinováním např. se židličkami a vedle přesnosti a krásného vyrovnávání pohybů pěstuje i taneční grotesku. Alexandra Danielová je krásný jevištní zjev, jejíž špičkové tance, tak oblíbené kdysi u carského baletu, jsou plny bravurních výkonů, Věra Petrová má veliké schopnosti pro taneční grotesknost, Leonid Mjasnin gracesností pohybu, Leon Vojcikovský strhující elán a Sergěj Lifar velikou ušlechtilost, strojovou přesnost a jistotu.

Vývoj baletu není uzavřen. Stojí před velikými úkoly, daleko většími, než je jen ilustrování starých bájí a zkazek tancem. Darius Milhaud, francouzský hudební avantgardista, jehož článek o sovětské hudbě dle francouzské Humanité přinesla před časem Rovnost, zmiňuje se o takové nové formě ruského baletu, který komponuje Doširov a který v obsahu využívá celého revolučního folkloru a populárních chansonů, které tu vznikly jako kdysi v prostředí francouzské revoluce Carmagnola. Není sporu o

*tom, že nové baletní umění zrodí ne Diaghilevův balet, ale balet sovětského Ruska, jako zrodil nové divadlo.*¹⁷⁸

Tento příspěvek zaslouží přece jen ještě jeden komentář. Jak je z textu patrné, autor v podstatě uznává kvality Ďagilevova souboru. Nicméně protože deník *Rovnost* byl deník sociální demokracie, nezbylo než v závěru kvality souboru snížit a vyzdvihnout sovětské Rusko. Tento článek za všechny vypovídá o tom, jak tendenčně je možno psát a s jakou rezervou je nutno brát dobové hodnocení jakéhokoliv výkonu.

¹⁷⁸ SVRČEK, Jaroslav B.: Ruský balet. In: *Rovnost*. 323/XLIII. Brno 24. 11. 1927, s. 6.

4. Čeští pokračovatelé idejí Ruského baletu

To, že bylo české, respektive moravské prostředí připraveno přijmout Ruský balet, bylo dáno osobností Augustina Bergera. Jak již bylo zmíněno výše, sám měl podobné nápady jako Ďagilev, potažmo jeho choreografové (myšlenka na choreografii k *Šeherezádě* Rimského-Korsakova), a lze jen očekávat, že své vize předával i svým žákům, mezi které patřili i Jaroslav Hladík, Ivo Váňa Psota či Máša Cvejičová. K Bergerovu odkazu se hlásili rovněž Enrichetta Grimaldi, Jelizaveta Nikolská, Heinrich Kröller, Stanislav Idzikowski (pozdější sólista Ďagilevova baletu), či Jan Trojanowski. S Bergerem se také setkali Leon Wojczikowski nebo Piotr Zajlich, ovlivnil i Giuseppe Bonfiglia.¹⁷⁹

Podobně jako Ďagilev zval ke spolupráci malíře, u nichž cítil velký potenciál a originalitu, byli zváni významní malíři i do pražského Národního divadla. Asi nejvíce se na přelomu devatenáctého a dvacátého století angažoval Ivan Jakovlevič Bilibin, jeden ze stěžejních představitelů ruské secesní grafiky a scénografie, který vytvořil například scénické a kostýmní návrhy k premiéře opery *Sněhurka* Rimského-Korsakova, konané 29. března 1905 za řízení Karla Kovařovice.¹⁸⁰

Jako hlavního, a vlastně jediného pokračovatele Ruského baletu u nás, nemůžeme vybrat nikoho jiného než Iva Váňu Psotu. V rámci jeho příběhu se nám snad podaří poodkrýt i další osobnosti, které buď pod jeho vlivem, nebo vlastní pílí a zkušenostmi rozvinuli to, co na začátku dvacátého století načala Ďagilevova družina.

4.1 Ivo Váňa Psota – tanečník a choreograf

Iva Váňu Psotu rozhodně nezmiňujeme náhodou. Tento žák Augustina Bergera se totiž dostal k Ďagilevovu souboru nejbližší. Poprvé během pohostinských vystoupení Ruského baletu v Brně, kde byl od roku 1926, po krátké epizodě v pražském Národním divadle a u Jelizavety Nikolské, angažován jako tanečník. Eugenie Dufková cituje dopis, který zaslal 22. února 1926 tehdejší baletní mistr brněnského Národního divadla matce Váni Psoty:

Milostivá paní! Prosím, račte mi sdělití obratem, zda-li by Váš syn Váňa přijal engagement u našeho divadla jako sólový tanečník.

¹⁷⁹ GREMLICOVÁ, Dorota: Berger, Augustin (Ratzesberger). Online in: *Český hudební slovník osob a institucí*. http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2053. [cit. 15. 4. 2015]

¹⁸⁰ KŠICOVÁ, Danuše: *Od moderny k avantgardě : Rusko-české paralely*. Brno 2007, s. 224.

Psota přijal a byl angažován 16. srpna 1926, v pouhých osmnácti letech.¹⁸¹ Psota se narodil 1. května 1908. Když zasílal Hladík dopis jeho matce, bylo to proto, že do osmnáctin chyběly Psotovi ještě necelé tři měsíce.

Když Psota zkoušel na sále, sledoval ho Sergej Lifar. Poradil mu, aby se ucházel o místo v Ballets Russes. Psota o tom uvažoval, ale nakonec se stal nástupcem Jaroslava Hladíka v brněnském divadle.¹⁸²

Zpět k ruskému baletu se dostal až o několik let později, v září roku 1932, kdy neslo těleso název Balet Russe de Monte Carlo.¹⁸³ Zde působil do roku 1936, kdy se vrátil do Zemského divadla v Brně, na post uměleckého šéfa baletu a prvního sólového tanečníka.¹⁸⁴ Během této éry připravil mimo jiné i premiéru Prokofjevova baletu *Romeo a Julie*. O tom ale až později. Nyní ještě zmiňme Psotovu další epizodu, tentokrát v Original Ballet Russe de Monte Carlo, kde působil od roku 1941, dokonce jako asistent generálního ředitele de Basila.¹⁸⁵

4.1.1 Brno 1926–1932

Ačkoliv se o Psotovi hovoří především v souvislosti s Brnem, jeho původ je poněkud složitější.

Jeho otec, Jaroslav Psota, se narodil 28. září 1879 v Přerově. Po studiu na Československé obchodní akademii v Praze si odešel rozšířit své vědomosti na vyšší obchodní školu do Petrohradu. Postupně ovládl němčinu, francouzštinu, angličtinu a ruštinu. Byl zaměstnán střídavě jako účetní a jako korespondent, postupně v Brně, Moskvě, Bordeaux, Mannheimu a v Kyjevě. A právě zde se 1. května 1908 narodil jeden z jeho synů, Ivan Psota.

Jeho matka, Anna Psotová, měla v Přerově taneční školu. Začala učit i své děti, Ivana, Volod'u a Ljubov. Protože v této škole často hostovali i členové baletu pražského Národního divadla, není divu, že se Anna Psotová znala dobře i s jeho uměleckým šéfem Augustinem Bergerem, jenž sehrál později v Psotově životě významnou roli.

Psotova matka u něj rozpoznala výjimečné nadání, a proto mu brzy domluvila soukromé hodiny nejprve u Achille Viscusiho (toho času v Ostravě), Jaroslava Hladíka

¹⁸¹ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 14, 16.

¹⁸² Tamtéž, s. 18, 20.

¹⁸³ Tamtéž, s. 39.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 61.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 71.

(v Brně) a konečně i u Augustina Bergera (je zvláštní, že v Bergerových *Pamětech*¹⁸⁶ není o Psotovi jediná zmínka), díky němuž mohl Psota nastoupit do baletní školy Národního divadla v Praze. Studium ukončil v roce 1923 a po ukončení obchodní školy v červnu roku 1924 nastoupil na jednu sezónu jako sborový tanečník do baletu Národního divadla. Od 1. března 1926 do konce sezóny tančil v souboru Jelizavety Nikolské, kde se poprvé setkal s odkazem ruské baletní školy. I odtud brzy odešel, a protože měl nabídku z Brna (již zmíněný dopis Jaroslava Hladíka), nastoupil 16. srpna 1926 jako sólový tanečník brněnského Národního divadla.¹⁸⁷

Božena Brodská¹⁸⁸ uvádí, že se s Psotou, jehož si, teprve osmnáctiletého, vyhlédl ředitel František Neumann jako prvního tanečníka a sám mu také dal umělecké jméno Váňa, poprvé setkáváme v roli Zajatce v baletu *Ogelala* Erwina Schulhoffa (v choreografii Jaroslava Hladíka) v roce 1927. Nicméně ve výčtu rolí, jež Psota v Brně nastudoval a které uspořádala Eugenie Dufková téměř o deset let dříve, než Božena Brodská vydala svou knihu, vidíme, že Zajatci předcházely ještě dvě role, obě z představení z roku 1926, opět v choreografiích Jaroslava Hladíka: Maur ze Stravinského *Petrušky* a Ďábel z *Pana Twardovského* Lubomira Rózyckého.¹⁸⁹ Každopádně po roli Zajatce dostával Psota pravidelně příležitost i na poli choreografie. V brněnském baletu nastudoval v průběhu let 1926–1948 celkem 27 rolí¹⁹⁰ (po roce 1948 sice ještě v Brně působil, nicméně už jen jako choreograf. Poslední jeho choreografie je z roku 1952, kdy také 16. února umírá, stížen mozkovou mrtvicí¹⁹¹).

Důvodem, proč měl najednou Psota hodně práce s choreografií, bylo Hladíkovo hostování v Národním divadle. Dokonce se začalo uvažovat o jeho odchodu do Prahy, kam také na začátku roku 1928 odešel. Dále se Psota na choreografiích podílel s Hanou Olšovskou.¹⁹²

V roce 1929 náhle umírá František Neumann, ředitel a dirigent divadla. Jako jeho nástupce přichází Ota Zítek. Za jeho působení došlo v divadle k četným změnám. V roce 1930 přišel do Brna Nikola Cvejič, srbský barytonista¹⁹³, jenž své působení

¹⁸⁶ HÁJEK, Ladislav: *Paměti Augustina Bergra : choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén.* Praha 1944.

¹⁸⁷ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota.* Brno 1997, s. 9–16.

¹⁸⁸ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny českého baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945.* Praha 2006, s. 202.

¹⁸⁹ DUFKOVÁ, Eugenie: *Tamtéž*, s. 131.

¹⁹⁰ Srov. *tamtéž*.

¹⁹¹ *Tamtéž*, s. 120.

¹⁹² BRODSKÁ, Božena: *Tamtéž*, s. 203.

¹⁹³ HONZÍREK, Jiří (ed.): Cvejič, Nikola. Online in: *Český hudební slovník osob a institucí.*

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2662. [cit. 20. 4. 2015]

v divadle podmínil angažováním jeho manželky, Marie Cvejičové, jako baletní mistryně. Psota tím pádem o tento post přišel, místo toho dostal na starost operetní soubor, po Hladíkovi převzal výuku zpěváků a herců na konzervatoři. Zůstal prvním tanečníkem souboru, kromě toho také zahájil výuku ve své divadelní škole. Od této chvíle se k choreografii baletu už tolik nedostával, nicméně společně s režisérem Oldřichem Novým a dirigentem Rudolfem Kvasničkou vytvořil celou řadu úspěšných operetních představení.¹⁹⁴

Ačkoliv, a možná právě proto, že Psotovy choreografie měly větší úspěch, než choreografie Cvejičové, odchází Ivo Váňa Psota po sezóně 1931/1932 z brněnského Zemského divadla. Nechtěl se dál vystavovat intrikám manželů Cvejičových, Ota Zítěk o něj také neprojevoval vážný zájem.¹⁹⁵ Navíc si byl Psota vědom svých kvalit tanečníka a Cvejičová ho dle jeho názoru neměla kam posunout, naopak jej brzdila. Mezi Psotou a Cvejičovou docházelo k četným konfliktům, proto když se Psota doslechl, že v Monte Carlu vzniká nový soubor, neváhal a odjel na konkurz.¹⁹⁶

Za Psotu do Zemského divadla nastoupil Emerich Gabzdyl.¹⁹⁷

4.1.2 Ballet Russe de Monte Carlo 1932–1936

Tím nově vznikajícím souborem byla reinkarnace Ďagilevova Les Ballets Russes, souboru, který se po Ďagilevově smrti († 29. srpna 1929 v Benátkách) rozpadl:

Po smrti Ďagileva roku 1929 se jeho slavná skupina rozpadla: někteří tanečníci přijali angažmá u kamenných divadel, Lifar se například stal šéfem pařížské Opery, jiní vytvářeli přechodně malé skupiny, ale volalo se po obnovení ďagilevské tradice. Tehdy se spojili impresáριο René Blum a manager Colonel de Basil (vl. jménem Vasilij Grigorjevič Voskresenskij) a vytvořili skupinu nazvanou Ballets Russes de Monte Carlo, ve které působili z původní Ďagilevovy skupiny Boris Kochno, George Balanchine, Leonid Mjassin, Felia Dubrovskaja, Leon Wójczkowski, nově byly přijaty mladé „baby-balleriny“ Irina Baronova, Tatjana Rjabušinska a Tamara Toumanová. Přidali se ještě další sólisté, kupř. Alexandra Danilova, André Eglevsky, David Lichine, a v roce 1933 odjeli na první americké turné. Choreografy byli George Balanchine, jenž v Americe zůstal, a Leonid Mjassin. Roku 1936 došlo k roztržce mezi de Basilem a René Blumem a

¹⁹⁴ BRODSKÁ, Božena: Tamtéž, s. 203–204.

¹⁹⁵ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 21, 24.

¹⁹⁶ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny českého baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 206.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 205.

každý z nich pak založil vlastní skupinu. V tomto okamžiku se Ivo Váňa Psota vrátil do brněnského divadla.¹⁹⁸

Máme tu tedy dvojici, která se dělí o vedení znovuzrozeného souboru. René Blum, umělecký kritik, se stal hned po Ďagilevově smrti v roce 1929 ředitelem her, oper a operet v Théâtre de Monte Carlo, tedy v divadle, ve kterém Ďagilevův soubor uvedl některé premiéry (například *Ducha růže* 19. dubna 1911, *Ballet de l'Astuce féminine* 8. ledna 1924, *Romea a Julii* 4. května 1926 a řadu dalších). Ten se již od roku 1931 snažil vytvořit skupinu na úrovni té Ďagilevovy.¹⁹⁹ A pak je tu ještě plukovník carských kozáků a velitel kaspického loďstva ruského cara Mikuláše II. Vasilij Grigorjevič Voskresenskij, známější pod uměleckým jménem Wassili de Basil. Od roku 1919 se podílel na provozu Ruské opery v Paříži a v letech 1926–1931 ji i řídil.²⁰⁰

Tito dva muži tedy spojili své síly a 12. dubna 1932 zahájili v Monte Carlu novou sezónu.²⁰¹

V září 1932 přichází do tohoto souboru po úspěšném konkurzu nový sborový tanečník – Ivo Váňa Psota. Zde se mu otevřel zcela nový svět a mohl si splnit sny, jejichž splnění mu brněnská scéna za daných poměrů nemohla ani zčásti nabídnout.

Podívejme se nyní na rychlý vývoj Psotovy pozice:

Psota nastupuje v roce 1932 jako sborový tanečník. A první turné opravdu absolvoval ve sboru. Nicméně již od jara 1933 tančí epizodní role v balettech *Le beau Danube* (Johann Strauss: *Na krásném modrém Dunaji*), *Cotillon* (Emmanuel Chabrier: *Spodnička*) a *Beach* (Jean Francaix). Jsou mu blízké charakterní a komediální role, má možnost inspirovat se Mjassinovými výkony, stejně tak jako tancem Léona Woizikowského, který byl považován za předního interpreta komických rolí. A právě s Woizikowským je obsazen do hlavních rolí v baletu *Scuola di Ballo* (Luigi Boccherini: *Škola baletu*), pro nějž Boccheriniho hudbu instrumentoval Jean Francaix. Premiéra se konala 28. dubna 1933 (půl roku po Psotově vstupu do souboru) a sám Psota měl úspěch, jaký nikdo nečekal. Takový úspěch, že byl okamžitě zařazen mezi přední sólisty souboru.²⁰²

¹⁹⁸ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny českého baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 207.

¹⁹⁹ BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha 2001, s. 42.

²⁰⁰ DUFKOVÁ, Eugénie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 37.

²⁰¹ BRODSKÁ, Božena: *Tamtéž*.

²⁰² DUFKOVÁ, Eugénie: *Tamtéž*, s. 47.

2. července 1933 odjíždí Psota společně se souborem do Londýna, kde setrvají celých pět měsíců. Vystupují v divadle Alhambra.²⁰³ Eugenie Dufkové cituje Psotův dopis, který napsal své sestře z Londýna 14. července 1933:

*„S radostí přidružuji Ti zprávu, že tyto dny byl jsem nad své očekávání poctěn jmenováním mezi premiéry, což značí asi naše české sólista, ovšem zde zařazen jsem byl mezi sedm [Leonid Mjassin, David Lichin, Tamara Toumanova, Alexandra Danilova, Sergej Lifar a Irina Baronova], kteří mají světová jména a vynikají nad ty u nás obvyklé sólisty nejen svým velkolepým uměním, ale hlavně svou kulturou.“*²⁰⁴

Psota nebyl jediným Čechem, který působil v obnoveném Ruském baletu. Kromě něj se na konci roku 1933 zúčastnil zájezdu do Spojených států i Eduard Borovanský, shodou okolností přerovský rodák. V de Basilově společnosti údajně působil v letech 1932–1939.²⁰⁵ Robert Bell se zmiňuje o Borovanském v souvislosti s Australskou baletní společností. Uvádí, že v letech 1939–1943 společně se svou ženou Xenii neúnavně pracoval na zřízení této společnosti. V roce 1944 byla uvedena první představení v Melbourne, která byla již plně profesionální.²⁰⁶ Tak se česká stopa na poli odkazu ruského baletu objevila i v Austrálii. Neboť, jak píše i Eugenie Dufková: *po letech odjel do Austrálie, zemřel v Sydney a je považován za zakladatele australského baletu.*²⁰⁷

V srpnu 1934, po americkém zájezdu a vystoupení v Barceloně, Paříži a Londýně, se Psota otočil na krátkou dovolenou v Brně, kde stačil 14. srpna zaskočit v Zemském divadle ve třetím jednání *Prodané nevěsty*.²⁰⁸

Následovaly další zájezdy, když si v Londýně Mjassin zranil nohu. Narychlo obsadili Psotu a ten podal v roli Mouřenína po pouhých dvou dnech tréninku takový výkon, že mu přišel o berlích poblahopřát i Mjassin, který se představení zúčastnil alespoň pasivně, z pozice diváka. Od této chvíle přejímal Psota role nejen po Mjassinovi, ale také po Woizikovském.²⁰⁹

Na konci roku 1935 se Psota rozhoduje pro návrat do vlasti. Jedná s pražským Národním divadlem, kde se za něj u tehdejšího šéfa opery Václava Talicha přimlouvá Bohuslav Martinů, který mu navrhuje, aby Psotu přijal jako choreografa. Nicméně

²⁰³ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 45.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 47.

²⁰⁵ CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: Borovansky, Edouard. In: *Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002, s. 75.

²⁰⁶ BELL, Robert: *Ballets Russes : the art of costume*. Canberra 2010, s.47.

²⁰⁷ DUFKOVÁ, Eugenie: Tamtéž, s. 51.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 52.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 52, 54.

Praha o Psotu zájem nemá. V Brně se za Psotu přimluvila jeho sestra Ljubov a dirigent Rudolf Kvasnica (kteří se v roce 1936 vzali).²¹⁰

Důležité je ještě zmínit důvod Psotovy touhy po návratu. V de Basilově společnosti sbíral jeden úspěch za druhým, cítil se tam dobře, plnil si řadu snů. Přece jen tu ale byl jeden háček. Jmenoval se Nina Lvovna. Přesněji řečeno Nina Lvovna Voskresenska de Basil, manželka ředitele souboru. S ním opustila před první světovou válkou Rusko, tanečnicí se ale nestala. A Váňa Psota jí učaroval natolik, že s ním odešla jako budoucí žena do Brna.²¹¹

Nyní můžeme vzpomenout na knihu Danuše Kšicové *Od moderny k avantgardě*, jež nese podtitul *rusko-české paralely*, nebo tedy alespoň na ten podtitul. Vidíme tu totiž další takovou paralelu. Wassili de Basil a Váňa Psota v nové éře Ruského baletu, Sergej Ďagilev a Vjačeslav Nižinskij téměř přesně o dvacet let dříve. Ďagilev se rozešel se svým nejlepším tanečníkem jen proto, že se oženil, Psota, který si už také vydobyl určité renomé, odešel od de Basila, protože mu přebíral ženu. Na rozdíl od Nižinského se ale měl do souboru ještě vrátit.

4.1.3 Znovu v Brně 1936–1941

V únoru 1936 nabídl Psotovi ředitel Václav Jiřikovský místo choreografa a vedoucího baletního souboru v brněnském Zemském divadle. Smlouvu podepsal 1. června 1936 a od 16. srpna nastoupil na nové místo. Z pražského Národního divadla angažoval mladou a talentovanou Miru Figarovou a díky dobrým vztahům s Bohuslavem Martinů začal pracovat na jeho baletu-opeře *Divadlo za branou*. Baletu-opeře proto, že zatímco 1. jednání je baletní pantomimou, 2. a 3. jednání jsou opera buffa. Bohuslav Martinů toto dílo označil jako „commedie dell’arte o 3 jednáních“.²¹²

Za zmínku také stojí, že zatímco v roce 1932 odcházel Psota mimo jiné proto, že byla na místo baletní mistryně dosazena Máša Cvejičová, teď byly role opačné. Psota byl uměleckým šéfem baletu a prvním sólovým tanečníkem, zatímco Cvejičová byla se začátkem nové sezóny jmenována choreografkou operety.²¹³

Psota neváhal po zkušenostech získaných v de Basilově společnosti zařadit v letech 1937 a 1938 balety z jejich repertoáru: Schumannův *Karneval*, Šeherezádu Rimského-Korsakova či *Vzpouru hraček* Gioacchina Rossiniho. U *Šeherezády* vyšel

²¹⁰ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 57.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Tamtéž, s. 61.

²¹³ Tamtéž.

z Fokinovy koncepce. Přenesl na brněnské jeviště i další balety z Ďagilevovy éry: Balakirevovu *Tamaru*, *Třírohý klobouk* Manuela de Falla nebo *Panstvo na dvoře* od Ottorina Respighiho. Jak Dufková uvádí, mluvilo se o nové éře brněnského baletu.²¹⁴

Bohužel tato éra neměla trvat dlouho. Politická situace se začala vyostřovat. Německá vojska nejprve obsadila Rakousko, 30. září 1938 vpadla do Ostravy, aby následně odtrhla Sudety, území, jež po staletí patřilo k české koruně. Psota na novou situaci reagoval znovunastudováním Dvořákových *Slovanských tanců*. Kromě Schumannova *Karnevalu* byla uváděna výhradně díla slovanských autorů – Vítězslava Nováka, Karla Bendla, Igora Stravinského či Ruského-Korsakova. V předvečer okupace navíc připravil světovou premiéru Prokofjevova baletu *Romeo a Julie*. O něm viz níže.²¹⁵

15. března 1939 vstoupilo v 11 hodin do Brna Hitlerovo vojsko. Nový šéf opery Rafael Kubelík připravil na 1. září 1939 Smetanovu *Mou vlast*, jejíž pojetí zapůsobilo o to silněji, že právě ten den přepadlo Německo Polsko. Na podzim 1940 přijal brněnský balet pozvání do Prahy, kde třikrát uvedl *Slovanské tance*. Tato představení byla hotovou národní manifestací. Psota pak ještě hostoval v Olomouci a Přerově, načež byl říšským protektorem vydán zákaz uvádění tohoto baletu a vůbec byly potlačovány jakékoliv projevy české kultury. Pro Psotu začalo být působení v Brně nebezpečné, proto se rozhodl přijmout pozvání z Metropolitní opery v New Yorku. Ze země se však dostal jen díky přímé intervenci konzula Spojených států amerických Cordella Hulla.²¹⁶

4.1.4 Světová premiéra Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* 30. 12. 1938

Abychom zcela neopustili chronologickou linii, ve které sledujeme osudy Iva Váni Psoty, vraťme se nyní ještě k jedné z největších událostí jeho kariéry, alespoň z pohledu brněnské muzikologie, tedy ke světové premiéře baletu *Romeo a Julie* Sergeje Prokofjeva, kterou byla poctěna brněnská scéna.

Sergej Prokofjev začal koncem roku 1934 jednat s Kirovovým divadlem, že by pro ně mohl napsat nějaký balet. Protože Prokofjev chtěl nějaký lyrický námět, sáhli nakonec po Shakespearově *Romeovi a Julii*. Kirovovo divadlo však couvlo a místo něj podepsal Prokofjev smlouvu s moskevským Bolšoj tětatr. Na jaře 1935 rozpracoval ve spolupráci se Sergejem Radlovem scénář, přičemž veškeré technické záležitosti byly

²¹⁴ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 61..

²¹⁵ Tamtéž, s. 63.

²¹⁶ Tamtéž, s. 63, 69.

průběžně důkladně konzultovány s baletním mistrem divadla. Hudbu Prokofjev dokončil během léta 1935, nicméně Bolšoj těatr ji označil za netaneční a smlouva byla zrušena. V roce 1937 chtělo inscenaci *Romea a Julie* Leningradské choreografické učiliště ke svému dvoustému výročí, ale taky smlouvu nakonec zrušilo. Tak došlo nakonec k premiéře v prosinci 1938 v Brně. Kirovovo divadlo inscenovalo *Romea a Julii* až v lednu 1940, zato, jak uvádí Prokofjev, *s celým mistrovstvím, které je vlastní jeho tanečníkům, i když se poněkud odchýlilo od původní verze*.²¹⁷

Jak se k tomuto baletu dostal Ivo Váňa Psota, se už asi nedozvíme. Existuje ale několik teorií. Božena Brodská se domnívá, že divadlo mohlo získat Prokofjevův souhlas během jeho pobytu v Československu začátkem roku 1938.²¹⁸ Eugenie Dufková uvádí další dvě možnosti: partituru přivezl z Paříže ředitel divadla Václav Jiříkovský, když sjednával hostování brněnské opery s nově nastudovanou *Rusalkou*, kterou osobně režíroval, nebo získal materiály a svolení k provedení přímo od autora Psota, nicméně můžeme jen těžko říct, jak.²¹⁹ Poslední domněnku potvrzuje i taneční publicista Roman Vašek, který se stručně zabývá historií baletu *Romeo a Julie* v libretu k brněnské inscenaci v Národním divadle v sezóně 2013/2014. Vychází z osobního rozhovoru s Jiřinou Šlezingrovou a Josefem Škodou v Brně v roce 2000. Uvádí, že Psota mohl získat Prokofjevův souhlas na základě jejich seznámení z doby, kdy Psota působil v Ballet Russe de Monte Carlo. Další možností je, že s Prokofjevem jednal dirigent Quido Arnoldi. Dalším případným zprostředkovatelem mohl být i Bohuslav Martinů. I Roman Vašek na závěr zmiňuje možnost, že vše zařídil ředitel divadla Václav Jiříkovský.²²⁰

Při vzniku brněnského představení se ukázalo, jak otevřenou mysl měl Ivo Váňa Psota, zřejmě i na základě zkušeností z Ruského baletu. Vzpomíná Zora Šemberová, první představitelka Julie:

Pohled na taneční umění, který jsem získala během nedávných studií u Rosalie Chladek v Laxenburgu, změnil v podstatě můj přístup k tvoření rolí. Proto jsem si dodala odvahy a zašla za Ivem Váňou-Psotou, abych ho poprosila o dovolení tančit Julii bez špiček, a tak mi umožnit pravdivěji vyjádřit její charakter a rovněž lépe splynout s nekonvenční a dramatickou hudbou Sergeje Prokofjeva. Váňa-Psota se

²¹⁷ PROKOFJEV, Sergej Sergejevič: Autobiografie. In: VOJTĚCH, Ivan (Ed.): *Prokofjev : Cesta k hudbě socialistického života*. Praha 1961, s. 62–63.

²¹⁸ BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006, s. 210.

²¹⁹ DUFKOVÁ, Eugenie: Tamtéž, s. 63.

²²⁰ VAŠEK, Roman: Brněnská premiéra. In: HANÁČKOVÁ, Kateřina (Red.): *Romeo a Julie*. Brno 2013, s. 41.

*nejdříve zarazil, ale byl to noblesní člověk a moje důvody pochopil. Po kratší úvaze mi nabídl, abych si těch pár míst, kdy jsem sólově na jevišti, choreografovala sama, duet že uděláme společně a vše ostatní bude čistě jeho práce.*²²¹

Zora Šemberová rovněž vzpomíná, že premiéry v brněnském Zemském divadle (dnešní Mahenovo divadlo) 30. prosince 1938 se měl zúčastnit i Sergej Prokofjev. Nicméně kvůli zhoršení politické situace (která ovlivnila i osud inscenace) nakonec nedorazil.²²²

Pokud bychom měli zhodnotit dobové ohlasy na tuto pro Brno, a vlastně pro celé tehdejší Československo (nebo vlastně již Česko-Slovensko), ojedinělou událost, vycházející přitom z dobového tisku, dělali bychom zbytečnou práci. Před deseti lety vyšel v brněnském hudebním revue *Opus musicum* článek Terezy Pávové, tehdejší interní doktorandky Ústavu hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, článek s názvem *Co bylo napsáno o baletu Romeo a Julie v roce 1939*²²³. Na tento článek tedy odkazujeme případné zájemce, přičemž doplňujeme pár informací. Z článku Terezy Pávové vyplývá, a sama to v závěru uvádí, že v českém tisku z let 1938 a 1939 je celkem sedm ohlasů na brněnskou premiéru, přičemž německé noviny této události nevěnovaly žádnou pozornost. Tuto informaci můžeme potvrdit na základě opětovného ověření. Jednu věc však Tereze Pávové musíme vytknout. Uvádí, že jedné z repríz se zúčastnil Wassili de Basil, že byl nadšen, a tak nabídl Psotovi nastudování baletu v newyorské Metropolitní opeře. Přičemž se odkazuje na knihu Eugenie Dufkové *Váňa Psota*. Wassili de Basil opravdu byl přítomen jedné z repríz, ale jeho společníkem byl ředitel Metropolitan Opera House. A ačkoliv Dufková uvádí, že *hosté viděli jednu z repríz Romea a Julie, byli inscenací nadšeni a týž večer nabídli Psotovi nastudování díla v Metropolitní opeře v New Yorku*²²⁴, lze usuzovat, že pozvání spíše než od de Basila vzešlo od ředitele newyorské opery.

Rovněž musíme uvést na pravou míru informaci Eugenie Dufkové, která uvádí, že *balet se nesetkal s velkým zájmem. Dokazuje to pouhých šest repríz.*²²⁵ Sice zohledňuje politickou situaci, ale právě ta, a ne nezájem, byla důvodem předčasného stažení baletu z repertoáru. Důkazem je další vzpomínka Zory Šemberové:

²²¹ ŠEMBEROVÁ, Zora: *Na šťastné planetě*. Praha 2008, s. 49–50.

²²² Tamtéž, s. 50.

²²³ PÁVOVÁ, Tereza: *Co bylo napsáno o baletu Romeo a Julie v roce 1939*. In: *Opus musicum*. 1/XXXVII. Brno 2005, s. 37–39.

²²⁴ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 63.

²²⁵ Tamtéž.

*Představení Romea a Julie nám tehdy bylo dovoleno udržet na repertoáru pouhé dva a půl měsíce. Po patnáctém březnu 1939, kdy doslova jen do zbytku naší republiky vstoupili němečtí okupanti, bylo provozování Prokofjevova baletu zakázáno. Těžko si kdo může představit, jak nás to hluboce zasáhlo. Milovali jsme tento balet. Ale svět měl v té době jiné starosti. Ztráta svobody, nejistota, perzekuce – to vše se protáhlo na nekonečně dlouhou dobu.*²²⁶

Balet *Romeo a Julie* Sergeje Prokofjeva sváděl a zřejmě i nadále bude svádět k četným úpravám. Podobně jako už sám Prokofjev jej rozdělil do samostatných suit (původně byly dvě, dodatečně, o deset let později, ještě přidal třetí). Za všechny úpravy jmenujme jednu. Před jedenácti lety nahrál violista Jan Pěruška ve spolupráci s klavíristou Františkem Kůdou CD s titulem *Ruská viola*. Kromě sonát Dmitrije Šostakoviče a Arama Chačaturjana disk obsahuje i *Šest kusů z baletu Romeo a Julie* Sergeje Prokofjeva, v úpravě významného ruského violisty a pedagoga Vadima Vasilijeviče Borisovského. Jak je uvedeno v bookletu kompaktního disku, *vybral ty části, které svou náladou nejlépe vyhovují poněkud zastřenému, posmutnělému zvuku nástroje*.²²⁷

4.1.5 Podruhé v Original Ballet Russe de Monte Carlo 1942–1947

Vraťme se nyní k okamžiku, kdy Ivo Váňa Psota se štěstím opustil republiku.

V září roku 1940 dostal Váňa Psota pozvání na angažmá z Metropolitní opery. Odjet ale mohl až 26. února 1941. Jeho cesta vedla přes Stuttgart a Lisabon.²²⁸

V Metropolitní opeře působil jako choreograf a baletní mistr od 1. března do 31. prosince 1941. Své působení zde zahájil Dvořákovými *Slovanskými tanci*, jež dával pod názvem *Slavonica*. O úspěchu tohoto představení svědčí fakt, že bylo na repertoáru Metropolitní opery celé tři sezóny.²²⁹ Ještě je potřeba uvést na pravou míru omyl Karla Vladimíra Buriana, jenž ve své knize *Hvězdy baletu* uvádí, že v Metropolitní opeře uvedl *Slavonicu* jako člen baletní skupiny Original Ballet Russe.²³⁰ Nicméně k Ballet Russe, jak uvádí Dufková, definitivně přešel až roku 1942, přičemž coby asistent

²²⁶ ŠEMBEROVÁ, Zora: *Na šťastné planetě*. Praha 2008, s. 55.

²²⁷ CD *Russian Viola*. Prague 2004.

²²⁸ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 69.

²²⁹ Tamtéž, s. 71.

²³⁰ Srov. BURIAN, Karel Vladimír: *Hvězdy baletu : Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971, s. 164–165.

generálního ředitele de Basila působil od konce roku 1941.²³¹ Je tedy evidentní, že členem Ballet Russe se stal až po nastudování *Slavonicy*.

Jak už bylo tedy zmíněno, Psota byl od konce roku 1941 asistentem generálního ředitele de Basila a rovněž baletním mistrem souboru Original Ballet Russe, jak se nyní těleso jmenovalo. Největšího úspěchu dosáhl Psota v roce 1946 vytvořením národního brazilského baletu *Yara*. Vláda tehdy vypsala soutěž na vytvoření baletu, vycházejícího z mytologie Brazílie. K soutěži bylo pozváno několik významných choreografů, ale nikdo z nich uměleckou porotu nezaujal. Kromě Psoty. Na památku prvního provedení mu byla v divadle v Sao Paulu zasazena mramorová deska jako poděkování za velkolepé dílo. Premiéra proběhla 31. června 1946 v Teatro Municipal Sao Paulu. Na reprízu 8. srpna v amfiteátru dorazilo 80000 diváků. Další uvedení *Yary* se uskutečnila v Rio de Janeiru, New Yorku, Los Angeles, Chicagu a San Domingu.²³²

Na Psotu se kvůli de Basilově nemoci přesouvá více odpovědnosti za soubor. Kromě toho, aby těleso vůbec udržel, musí sám vydávat nemalé finanční prostředky (právní zástupce souboru a jeho spolufinančník Laird Shields Goldsborough se totiž dostává do velkých finančních potíží). V srpnu 1945 pořádá Psota v Caracasu ve Venezuele představení baletu *Francesca da Rimini*, aby uctil památku Lidic, vyhlazených Němci v květnu 1942. Psota se také v této době nabízí, že by organizoval výuku klasického tance v Československu:

*„Za svého působení v Original Ballet Russe nabyl jsem značných zkušeností a znalostí ve svém oboru. Zcestoval jsem takřka celý svět, ledačemus jsem se přiučil, získal jsem široký rozhled a vím, na kterém stupni je klasické taneční umění v tom kterém státě; prostudoval jsem nejrozličnější učební metody a měl jsem příležitost poznat celou řadu významných cizozemských činitelů v tomto oboru; s nimi jsem jednal a hovořil o budoucnosti klasického tance.“*²³³

4.1.6 Návrat do vlasti

Spousta známých a přátel Psotu zrazovala od návratu do vlasti, s ohledem na politickou situaci. Jenže Psota nedal jinak, než že se vrátí, ačkoliv měl více než atraktivní nabídku z divadla Colón v Buenos Aires. Dopis je datován 26. ledna 1947. O čtyři dny později píše své sestře:

²³¹ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 71.

²³² Tamtéž, s. 78.

²³³ Tamtéž, s. 79.

Drahá Ljubočko!

Chci najít novou sílu na poslední etapu. Najít ji doma, u toho krásného Wilsonova lesa, opatrovat zahrádku a dívat se na svítící město... Abych mohl pak zase nastoupit práci, v níž rád bych pak chtěl mnoho vykonat. Něco, co by bylo souhrnem všeho, co získal jsem za hranicemi a co posloužilo by našemu umění doma... V jednání s Prahou jsem čilém sice, ale to v nadšení mne neuvádí, jelikož postavení mám zde lepší a bez intrik, které vždy tam panovaly. Chci klid a krásu přírody Brna.²³⁴

Psota podepsal v Zemském divadle na sezónu 1947–1948 a další, nicméně cokoliv chtěl udělat pro zlepšení či rozšíření repertoáru bylo špatně. Režim mu vše odmítal, největšího nepřítele poznal v Janu Reimoserovi, jenž ho ničil i přes tisk. Tak Ivo Váňa Psota, ač chtěl všem (a především divadlu) vyjít vstříc, po záchvatu mozkové mrtvice 16. února 1952 zemřel, uštván svým okolím, ve věku pouhých 44 let.²³⁵

²³⁴ DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997, s. 94.

²³⁵ Tamtéž, s. 120.

Závěr

Sergej Pavlovič Ďagilev sestavil na začátku dvacátého století soubor, který během své dvacetileté éry dobyl svět a jehož odkaz je dodnes patrný na současných baletních inscenacích. Tímto souborem bylo Les Ballets Russes, nebo, použijeme-li český ekvivalent, Ruský balet. Jednalo se o soubor, spojující všechna umění v jedno. Na baletu se podíleli kromě muzikantů a tanečníků mimo jiné i vynikající výtvarníci.

Abychom uvedli problematiku, již jsme se zabývali, věnovali jsme úvodní kapitolu stručnému přehledu tanečního dění od starověku po konec devatenáctého století. Tato kapitola není zanedbatelná, protože ukazuje, jakými svízelemi si tanec prošel, než byl zrovnoprávněn s ostatními uměními. Navíc ukazuje některá východiska, ze kterých později vycházel i Ruský balet.

Jak již bylo zmíněno, Ďagilevův soubor fungoval dvacet let. Během své éry zavítal i do Prahy a Brna, a právě tyto návštěvy nás zajímaly v předložené práci. Podařilo se nám zjistit kdy a kde soubor vystupoval, jaké balety a kým byly provedeny. Ruský balet u nás hostoval celkem třikrát. V roce 1913 uvedl v pražském Neues Deutsches Theater šest různých titulů, o rok později tamtéž sedm (přičemž některé byly dávány vícekrát). Po třináctileté odmlce navštívil Ruský balet v roce 1927 postupně Brno a Prahu. V rámci dvou večerů v brněnském Městském divadle uvedli šest různých titulů, v Praze, opět v Neues Deutsches Theater během tří večerů také šest, s různými obměnami pořadí.

Součástí práce jsou i medailonky o jednotlivých baletech, které byly v Praze či v Brně uvedeny. Obsahují soupis nejvýznamnějších spoluvůrců, v případě původně nebaletní hudby i jméno aranžéra, včetně popisu původní skladby. Snažili jsme se rovněž uspořádat většinu tanečníků, kteří se na daných baletech podíleli, po řadě na premiéře, v Praze a případně i v Brně (byl-li daný balet v Brně uveden). V případě premiérových obsazení nám velice pomohla kniha autorek Lynn Garafola a Nancy Van Norman Baer *The Ballets Russes and Its World*, vydaná v Londýně v roce 1999.

Ačkoliv bylo naším záměrem zapojit do naší práce i ohlasy Ruského baletu u nás, z dobového tisku se dovídáme jen málo, případně je tisk poplatný určité ideologii, tedy neobjektivní (například brněnský deník *Rovnost*).

Významnou osobností brněnského baletu spojenou s Ruským baletem byl Ivo Váňa Psota, brněnský tanečník a choreograf, narozený v Kyjevě. Do kontaktu s Ruským baletem se dostal již během jeho hostování v Brně v listopadu 1927. Jeho členem se

tehdy ještě nestal. Nicméně o několik let později, kdy Ruský balet obnovili René Blum a Wassili de Basil, se Psota zúčastnil konkurzu do tohoto souboru a uspěl. Působil zde nadvakrát, v letech 1932–1936 a 1942–1947. Psotovým důležitým počinem, již pod vlivem idejí Ruského baletu, byla světová premiéra Prokofjevova baletu *Romeo a Julie*. I jemu se v naší práci věnujeme.

Práce je doplněna o fotografie plakátů k pražským inscenacím v Neues Deutsches Theater z let 1913, 1914 a 1927. Soubor není kompletní, jeden plakát se s největší pravděpodobností nedochoval (v archivu Národního muzea v Terezíně chybí). Co se týče vystoupení Ruského baletu v Brně v roce 1927, můžeme jen předpokládat tehdejší obsazení na základě pražských plakátů. Ty brněnské se totiž kvůli vybombardování brněnského archivu v roce 1944 nedochovaly.

Tak jako jsme zmapovali působení Ruského baletu na našem území, nabízí se podobně zmapovat hostování tohoto souboru i v dalších jednotlivých zemích. Rovněž je škoda, že zatímco Ivo Váňa Psota již je zpracován vyčerpávajícím způsobem, o Augustinu Bergrovi, průkopníku českého baletu zatím moc literatury není. Tím se nabízí prostor pro zkoumání dalším badatelům.

Summary

In 1909, Sergei Pavlovich Diaghilev founded his itinerant ballet company Ballets Russes. And even after almost a century since it closed down, Ballets Russes is still well known and often referenced for their revolutionary ideas which are still valid in the contemporary ballet sphere. Ballets Russes also visited our country on few occasions and performed in Prague's Neues Deutsches Theater and in Brno's City Theatre.

Now we are going to be looking at individual Ballets Russes' tours. All additional materials regarding to what, where and by whom were productions presented is attached and available in Appendix: posters of performances in Prague. Unfortunately there are no further details about performances in Brno, except for the dates and titles of ballets, because of bombing Brno in 1944.

It is also important to mention that one of Brno's residents had the privilege to work with Ballets Russes. His name was Ivo Vania Psota. Ivo met with Diaghilev and Lifar when Ballets Russes performed in the city and joined the company after Diaghilev's death as a leading male dancer and choreographer when the company re-emerged in 1932.

Psota's contributions to Ballets Russes were immense, especially during the world premiere of Sergei Prokofiev's ballet production of *Romeo and Juliet* in Brno, for which he made the choreography and also performed on stage as one of the main characters – Romeo.

Zusammenfassung

Sergei Pawlowitsch Djagilew hat seine Gruppe Les Ballets Russes am Anfang des 20. Jahrhunderts gegründet. Diese Gruppe ist bis jetzt bekannt und ihr Nachlass ist auch im gegenwärtigen Ballett bemerkbar.

Die Gruppe Les Ballets Russes hat auch Prag und Brünn besucht, wo sie einige Auftritte im Neuen Deutschen Theater in Prag und im Stadttheater Brünn aufführte.

Also wir verfolgen die Spuren der Djagilews Gruppe. Das wichtige Material, das uns sagt, was, wann und von wem präsentiert wurde, wird in der Anlage beigelegt: Plakate von Aufführungen in Prag. Wegen der Bombardierung von Brünn 1944, haben wir nichts über Auftritte in Brünn zur Verfügung, nur Daten und Titel der Ballette.

Es gab eine Person in Brünn, die mit Les Balletts Russes zusammengearbeitet hat. Das war Ivo Vania Psota. Er traf sich mit Djaghilew und mit Lifar, aber er trat in Les Ballets Russes bis nach Djagilews Tod ein.

Während der Uraufführung des Balletts *Romeo und Julia* von Sergei Prokofjew in Brünn, für die er Choreographie bereitete und Romeo tanzte, waren Psotas Erfahrungen in Les Ballets Russes sehr lohnenswert.

Použitá literatura

- AMBRUZOVÁ, Olga: *Balet a jeho repertoár*. Praha 2001.
- BELL, Robert et al.: *Ballets Russes : The art of costume*. Canberra 2010.
- BLAHNÍK, Vojtěch Kristian: *Světové dějiny divadla*. Praha 1929.
- BRODSKÁ, Božena: *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha 2006.
- BRODSKÁ, Božena: *Les Ballets Russes*. Praha 2001.
- BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha 2008.
- BURIAN, Karel Vladimír: *Hvězdy baletu : Stopami vývoje a proměn baletního umění*. Praha 1971.
- DUFKOVÁ, Eugenie: *Váňa Psota*. Brno 1997.
- GARAFOLA, Lynn, Nancy Van Norman Baer: *The Ballets Russes and Its World*. New Haven and London 1999.
- GORODINSKIJ, Viktor Markovič: *Opera a balet v SSSR*. Praha 1950.
- ГРАБАР, Игорь Эммануилович: *История русского искусства*. Том X, книга вторая. Москва 1969.
- GREMLICOVÁ, Dorota: *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze (1888–1938)*. Praha 2002.
- KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha 2008.
- KŠICOVÁ, Danuše: *Od moderny k avantgardě : Rusko-české paralely*. Brno 2007.
- LAPŠIN, Ivan: *Ruská hudba : Profily skladatelů*. Praha 1947.
- LAWSON, Joan: *A History of Ballet and its Makers*. London 1976.
- LUDVOVÁ, Jitka: *Až k hořkému konci : Pražské německé divadlo 1845–1945*. Praha 2012.
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Dějiny Národního divadla III : Opera Národního divadla do roku 1900*. Praha 1935.
- POLLIUS, Marcus Vitruvius, POLLUX, Julius, ALYPIOS: *Antické divadlo*. Praha 1944.
- SABINA, Karel: *Počátky českého divadla*. Praha 1940.
- ZÍBRT, Čeněk: *Jak se kdy v Čechách tancovalo : Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku od nejstarší doby až do konce 19. století se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. Praha 1960.

Prameny

ARISTOFANÉS: *Ženy o Thesmoforiích*. Praha 1914.

HÁJEK, Ladislav: *Paměti Augustina Bergra : choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén*. Praha 1944.

HANÁČKOVÁ, Kateřina (Red.): *Romeo a Julie*. Brno 2013, libreto.

NIŽINSKÁ, Romola: *Nižinský*. Praha 1937.

ŠEMBEROVÁ, Zora: *Na šťastné planetě*. Praha 2008.

Tisíc a jedna noc. Díl třetí. Vyd. 3. Přeložil Felix Tauer. Praha 2001.

VOJTĚCH, Ivan (Ed.): *Prokofjev : Cesta k hudbě socialistického života*. Praha 1961.

Lexika

CRAINE, Debra, Judith MACKRELL: *The Oxford Dictionary of Dance*. New York 2002.

ČERNUŠÁK, Gracian, Bohumír ŠTĚDRŮ, Zdenko NOVÁČEK (red.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 2. Praha 1965.

LUDVOVÁ, Jitka: *Hudební divadlo v českých zemích : osobnosti 19. století*. Praha 2006

PIJOAN, José: *Dějiny umění*. Sv. 11. Praha 2000.

Periodika

Divadelní list : Národního divadla v Brně.

Lidové noviny. Brno.

Opus musicum. Hudební revue, Brno.

Rovnost. Brno.

Internetové zdroje

Český hudební slovník osob a institucí. In: <http://ceskyhudebnislovník.cz>.

Internetová jazyková příručka. In: <http://prirucka.ujc.cas.cz>.

SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev*. London 2010. In: <http://ebrary.com>.

Nosiče

CD *Russian Viola*. Prague 2004.