
Choreografie jako vyvážená kompozice dramatu a virtuozity.
U příležitosti sta let od smrti světového choreografa
Maria Petipy



Božena Brodská

Abstract: In her article Professor Božena Brodská recalls one of the greatest personalities of the world ballet scene – Marius Petipa, who died 100 years ago. Marius Petipa was born into the family of French dancer and ballet master, Jean-Antoine Petipa, in Marseille on March 11, 1818 and made his *début* as a dancer in Brussel in 1831. While his older brother Lucien Petipa became the first soloist of the Paris Opera in 1839, Marius went on a not very successful tour of the USA, then danced in Bordeaux and Madrid, where he learned Spanish dance. Being more a demi-character kind of dancer, he never entered the Paris Opera, but took classes with the acclaimed Auguste Vestris. In 1847 he finally established his long career in St. Petersburg, which lasted until 1903. He danced in most of the ballets of Jules Perrot and Arthur Saint-Léon and from 1862 he became the first ballet master of the Imperial Ballet in St. Petersburg,

following the success of his ballet *La fille du Pharaon* to the music of Cesare Pugni. Nevertheless, it was his collaboration with the composer P. I. Tchaikovsky which kept his choreography alive on contemporary stages all over the world. He died on July 14, 1910 at Gurzuf, Crimea.

Keywords: Marius Petipa, Imperial Ballet in St. Petersburg, Tchaikovsky, choreography

V červenci roku 2010 vzpomněl celý svět na sté výročí úmrtí francouzského tanečníka, baletního mistra a choreografa Maria Petipy, jehož životní úspěchy jsou vázány především na balet v Rusku. Na více než půl století se totiž stal „vladařem a mocným diktátorem“ ruského baletu. Jeho choreografické dílo žije nejen na stránkách taneční historie, ale i v současném baletním repertoáru divadel po celém světě.

Marius Petipa se narodil v Marseille 11. března 1818 jako druhý syn tanečníka a baletního mistra Jeana Antoina Petipy. Debutoval společně se svým bratrem Lucienem (1815–1898) na jevišti bruselského Théâtre royale de la Monnaie v roce 1831 v nepatrné roli jednoho ze Savoyardů v baletu *Dansomanie*. V letech mezi dvěma revolucemi 1830–1848 působil jako tanečník a také jako choreograf v Madridu a za poměrně nevýhodných podmínek se uplatňoval na provinčních jevištích Francie. V roce 1839 se vydal se svým otcem na krátké turné po Americe, které skončilo fiaskem kvůli tomu, že jim impresárió, jenž zprvu sliboval „hory zlata“, přestal vyplácet honorář. Tak se po čtyřech týdnech vrátili nejbližší lodí zpátky do nejisté Evropy. Odebrali se do Paříže, kde Mariův starší bratr Lucien mezitím získal sólovou smlouvu v pařížské Opeře. Lucien Petipa debutoval v roli Jamese v baletu *La Sylphide* (Sylfida) a stal se nejúspěšnějším z rodiny Petipů coby tanečník. V pařížské Opeře, kam ho doporučila tanečnice Lise Nobletová, tančil roli Alberta v *Giselle* od premiéry tohoto baletu v roce 1841 až do konce své taneční kariéry. Byla to nejvyšší meta, jaké mohl tento tanečník dosáhnout. Lucien Petipa byl štíhlý krasavec a zároveň elegantní tanečník čistého stylu. Všechny tanečnice i dámy v hledišti ho obdivovaly. Stal se stálým partnerem baleríny Carlotty Grisiové, (získal prý i její srdce) a byl zřejmě důvodem, proč v Opeře nepotřebovali zaměstnat jejího manžela Julese Perrota. Taneční kariéru Luciena Petipy zkrátila v šedesátých letech nehoda při lovu, poté byl v letech 1860–1868 šéfem baletu pařížské Opery, což nebyl zanedbatelný post.

Marius Petipa se snažil rovněž uplatnit v pařížské Opeře, zdokonaloval se proto u slavného Vestrise¹ a pečlivě si zapisoval choreografii a režii posledních novinek pařížských divadel. Opisoval i partitury baletů, které hodlal mít v zásobě. V Paříži ale na rozdíl od svého staršího bratra angažmá nezískal, stal se tedy tanečníkem v Bordeaux a dále působil v Madridu, „kde tančil s vášní pravého syna Andalusie“, jak vzpomíná ve svých memoárech.²

Do Petrohradu přijel Marius Petipa poprvé lodí 24. května 1847. Pozvání prý dostal od baletního mistra Tita, jenž mu ve svém dopise nabízel místo po sólovém tanečnickovi Emilovi Gredelue, který po deseti letech služby v Rusku odjel do Francie.³ Antoine Titus Dauchy, známý pod jménem Titus, si zřejmě vybral Maria Petipu na doporučení jeho otce Jeana Petipy, který předešel svého syna a stal se již v roce 1845 pedagogem carské baletní školy při divadle⁴.

Pro svůj příjezd do Petrohradu si Marius Petipa ovšem zvolil zcela nevhodnou dobu. Nová sezóna začínala až v říjnu, neboť petrohradské divadlo hrálo pouze půl roku, od října do Velikonoc. Sám vzpomíná, jak se ulekl, když zjistil, že by musel na plat čekat čtyři měsíce. Ředitel divadla Alexander Gedeonov mu však dal vyplatit 200 rublů jako zálohu na honorář, což bylo proti všem zvyklostem, které zažil v Evropě. Smlouvu měl jako charakterní tanečník a mim, jeho otec se stal opět pedagogem v baletní škole.

Baletní mistr Titus v sezóně 1847/48 v petrohradském baletu končil a Marius Petipa využil příležitosti přenést na jeviště divadla v Petrohradě jednu z novinek Paříže: Mazilierův balet *Paquita* s hudbou Ernesta Deldeveze (28. 9. 1847). Druhý Mazilierův balet, který se objevil v Petipově podání v Petrohradě (10. 2. 1848), byl *Le Diable amoureux* (Zamilovaný ďábel) s hudbou F. Benoista a N. H. Rébera. Petipa jej sice přejmenoval na *Satanila, anebo Láska a peklo*, ale byl to výsledek jeho zápisů Mazilierovy choreografie.

Evropa v roce 1848 prožívala vzrušené politické bouře, a to se odrazilo i v divadlech. V atmosféře antipatie Italů k Vídni obecnost v milánské La Scale vypískala Vídeňáčku Fanny Elsslerovou v roli Markéty na premiéře Perrotova baletu *Faust* (12. 2. 1848). Jistotu tato balerína nenacházela nikde. V Paříži byl sesazen Louis Philippe a ve Vídni padl Metternich. Většina divadel v Evropě nehrála. Tanečnice si již delší dobu dopisovala s ředitelem petrohradského divadla Alexandrem Gedeonovem, a tak nastoupila se sestřenicí Katty ve Štětíně na loď a 20. září přijela nečekaně do Petrohradu. Řediteli oznámila, že chce tančit před carem. Jejím pravidelným partnerem byl švédský tanečník Christian Johansson, který působil od čtyřicátých let v Petrohradě. Elsslerová iniciovala pozvání choreografa Julese Perrota do Petrohradu, do jeho příjezdu zkoušela sama dva měsíce jeho balet *Esmeralda* a k tomu si vybrala Maria Petipu jako svého asistenta.⁵

Pro Maria Petipu to byla velká škola. Poznat taneční herectví Elsslerové a Perrotův smysl pro stavbu dramatu bylo pro něj velmi inspirativní. V další sezóně dostal Marius

Petipa přímé lekce od Perrota samého. Byl jeho asistentem při studiu baletu *Kateřina, dcera banditova* (16. 2. 1849). A Perrot jej vedl při nastudování jeho benefičního představení baletu *Švýcarská mlékařka* s Vranického hudbou (16. 12. 1849). Hlavní roli převzala z ochoty Elsslerová a v prvním jednání tančil roli venkovského mládence Fritze sám Perrot.

Po deseti letech nastoupil v Petrohradě na místo baletního mistra další velikán, francouzský choreograf Arthur Saint-Léon a působil tam v letech 1858–1868. Jeho práce v Rusku měla vliv na rozvoj taneční techniky v souboru. Taneční variace, které dovedl baleríně postavit, byly mistrovským dílem. Balet šedesátých let devatenáctého století se stále více měnil v udivující podívanou, ve které nebyly již nejdůležitější taneční role, ale násobení počtu *pirouettes* nebo zvedání tanečnice do výšky, u tanečníků vysoký skok. Baletní kostým tanečnice oproti romantismu poněkud „ztěžkl“, ale zato sukně se zkrátily. Tanečnice byly ověšeny šperky, ve vlasech měly diadémy, hvězdy, motýlí tykadla a peří.

Baletní historik Jurij Slonimskij o tomto období napsal: „[...]Přijíždějící nové osobnosti již zpívaly novou píseň. Odvážné zvedáčky, smělé pirouetty, udivující muskulatura, neobvyklosti figur, to vše se ohromně zalíbilo návštěvníkům baletů. Z milánské Blasisovy⁶ továrny vycházely sériové baleríny, chladné techničky, mistryně *pirouettes* a aplombu. Pro ně a jejich prostřednictvím získával slávu Perrotův soupeř a nástupce, baletní mistr, tanečník, skladatel, houslista, všemohoucí a vševědoucí Artur Saint-Léon“.⁷ Marius Petipa tančil v Saint-Léonových baletech a získal tím další cenné zkušenosti.

Jaký byl Petipa tanečník? O tom není mnoho svědectví. Kritika se o jeho tanečních výkonech a taneční technice nezmiňovala.⁸ Pouze referent Fjodor Koni v roce 1850 v žurnálu *Panteon* zanechal krátkou zprávu, že byl Petipa v roli hraběte v baletu *Le diable a quatre* „velice rychlý, neafektovaný, ale chladný“. Zcela opačné tvrzení pocházelo od baleríny Jekatěryny Vjazemové uveřejněné ve sborníku o Petipovi: „Téměř celá moje umělecká dráha byla spojena s Petipou. V mé době zanechal již tehdy Marius Ivanovič první mužské role a soustředil se na choreografii. Jako tanečník v klasickém tanci nebyl nijak vynikající, rozhodně nebyl hezký. Jeho velké ploché nohy, které nebyly někdy ani dopnuté, byly pro klasický tanec málo způsobivé. Hodil se pro charakterní tance, ve kterých pln výrazného charakteru vypadal dobře. Nejvíce se mu dařily španělské tance, které měl důkladně prostudovaný z doby, kdy působil ve španělských divadlech.“

Jeho umění bylo korunováno jeho mimikou. Jeho žhavé oči, ve kterých byla pestrá škála proměn a nálad, výrazný obličej, obsáhlá, přesvědčivá a srozumitelná gestikulace, jakož i vniknutí do role a charakteru představované osoby, vyneslo Petipu do výše, které dosáhlo jen málo uměleckých současníků. Při jeho hře se zmocnilo diváků v pravém slova smyslu pohnutí. Na jaře roku 1868 jsem s ním tančila v *Korzároví*. Ten večer to bylo jeho poslední vystoupení na jevišti. Jeho postava Conrada byla nezapomenutelná. Jeho výrazné oči vysílaly magnetický proud, který mu umožnil ovládat celou skupinu. Jeho výrazné pohyby dokazovaly, že je zvyklý vládnout a panovat. Bylo možné se od něho učit, ale nebylo možné ho napodobit. V galantní scéně v jeskyni se dal při vyznání lásky k Medoře unést, chvěl se po celém těle a při objímání šeptal: „Je t'aime, je t'aime!“ V té době jsem byla ještě mladé děvče a podobný mimický naturalismus mnou otřásl.⁹

Jako choreografa nebrali ze začátku Petipu v Rusku příliš vážně. Smlouvu měl na charakterního tanečníka a mima. Čas od času mohl choreografovat nějakou taneční vložku do opery nebo i nějaký kratší balet, ale celých dvacet let se vlastně v Rusku učil. K choreografii prvního velkého úspěšného baletu se dostal podle svých *Memoárů*¹⁰ více méně náhodou, i když ho připravoval nejméně rok předem. Se svou ženou, tanečnicí Marií Petipovou-Surovčikovovou, byli v květnu 1861 v Paříži a tam došlo k domluvě s Julesem Henrym Vernoyem de Saint-Georges, velkým odborníkem na tvorbu baletních a operních libret. Domů si přivezl Petipa libreto baletu *Dcera faraonova*. Od roku 1859 se změnil v divadle ředitel, po Gedeonovi nastoupil Andrej Ivanovič Saburov, jenž měl v oblíbě Carolinu Rosatiovou, kterou pozval k hostování do Petrohradu. Ve smlouvě měla jednu benefici v novém baletu. Poněvadž Saint-Léon byl v této sezóně víc v Paříži a v Moskvě než v Petrohradě, zřejmě se domluvila již před časem s Petipou a oba navštívili ředitele Saburova, jenž baleríně sdělil, že na to uvést nový balet je za prvé pozdě, za druhé, že nejsou peníze, a za třetí, že nemá baletního mistra k dispozici. Tázal se tedy Petipy, zda by byl schopen do dvou měsíců postavit velký balet. „Trochu jsem váhal,“ zaznamenal Petipa ve svých *Memoárech*, „neboť to byla velká zodpovědnost, ale Rosatiová ke mně přistoupila a ramenem do mne strkala, abych souhlasil“. Zřejmě svoje „divadýlko“ měli domluvené. V *Memoárech* Petipa pokračuje: „[...] Byl to velký úspěch, hráli jsme to celý velikonoční týden dopoledne i večer a bylo vyprodáno. Když Rosatiová odjela, převzala hlavní roli na podzim (4. 10. 1862) moje žena“.

Dcera faraonova, tříaktový balet o devíti obrazech s prologem a epilogem na hudbu Cesare Pugniho, měl premiéru 18/30 ledna 1862 v carském divadle v Petrohradě. Byl to velký balet, jenž trval čtyři hodiny, se skladatelem Pugnim jej Petipa chystal víc než půl roku. Během Petipova života byl několikrát nastudován. Dne 10. 11. 1885 okouzilo obnovené představení s Virginíí Zucchiovou novou generaci diváků. Výtvarník Alexander Benois o tom podává svědectví: „Pro benefici Eugenie Sokolovové byl obnoven dlouhý balet *La fille du Pharaon*. Měla tančit roli, ve které dříve působila Rosatiová a Vjazemová, ale pro její náhlou indispozici byla pro roli Aspicie určena Zucchiová. Právě se vrátila do Petrohradu z návštěvy Milána a setkala se na nádraží se zprávou, že místo role malé prosté pastýřky se má objevit jako královská dcera. Nejdříve chtěla roli Aspicie odmítnout, ale když jí bylo vše do detailu vysvětleno, rozhodla se nabídku přijmout a rovnou z nádraží jela zkoušet do carské baletní školy, kde se s důvěrou odevzdala do rukou Maria Petipy“.¹¹ Zkoušky nebyly jednoduché, navíc Petipa jí určil jako partnera mladého Pavla Gerta. Přesto bylo představení obnoveno za pouhých deset dní. „Byl jsem tam tehdy“, uvádí Benois, „jako patnáctiletý školák a s bratrem Volodou jsme byli připraveni hájit naši bohyni. Nebylo to však nutné. Když se Aspicie probudila v sarkofágu a vyšla na proscenium, vyzařovala takové štěstí, že je naživu a přitom tak krásná jako před tisíci lety, že v ní bylo něco skutečně nadpřirozeného. Obecenstvo se pak srdečně smálo první scéně, ve které ohavný opičák (mladý Nikolaj Legat) skákal po jevišti a smích se zvětšoval, když ho Aspicie honila po jevišti jako Artemis! Zato když byla ohrožena lvem, její hrůza byla tak zjevná, že bylo obecenstvo infikováno její panikou. Zucchiová našla v osobě Maria Petipy baletního mistra, jemuž se nikdo v západní Evropě nevyrovnal.“ Petipa podle malířova svědectví postavil pro Aspicii a Ta-Hora „brilantní *grand pas d'action*, jež dodnes zůstává perfektním příkladem Petipova umění dramatické choreografie, ve které tanec vyjadřuje srozumitelně své spojení s vývojem příběhu“. V této choreografii se evidentně prokázaly ony kladné vlivy Perrota i Saint-Léona, které vytvořily z Petipy bezkonkurenčního mistra choreografie. Kromě toho se nebránil částem, nazvaným *divertissement*, ve kterých se předváděly pouze variace, tj. sólové výstupy jednotlivých tanečnic. Velká slavnost na dně Nilu, do kterého se vrhne Aspicie, aby unikla pronásledování núbijského krále, je právě velké *divertissement* řek. Alexander Benois ho popsal takto: „Řeky, jedna po druhé, se objevují v národních kostýmech a tančí tance svého domova.

Tibera tančí *tarantelu*, Guadalquivir *bolero*, pak přijde Temže v tanci *jig*, ruský tanec tančí Něva“. Tady opět Petipa hýřil nápady a prokázal citlivost vůči hudbě. Petipovo první celovečerní dílo zůstalo na repertoáru až do roku 1928.

Po premiéře tohoto baletu roku 1862 byl na konci sezóny Petipa jmenován druhým baletním mistrem a když v roce 1869 skončila Saint-Léonova smlouva, byl postaven do čela baletu spolehlivý a osvědčený Marius Petipa. Ve stejné sezóně se zavedl Marius Petipa Moskvanům poněkud robustní komedií *Don Quichot* s hudbou Ludwiga Minkuse na vlastní libreto a po jmenování šéfem baletu carského divadla v Petrohradu v roce 1870 vylepšil původní verzi *Dona Quichota* o náročné variace jak pro sólisty, tak i pro ensembly. „Rozvinul zde panorama španělských tanců, které choreografoval s prvotřídním mistrovstvím,“ vzpomíná Vjazemová. Po premiéře (21. 11. 1871), na které byla celá carská rodina v plné sestavě, za ním přišel vévoda Konstantin Nikolajevič a gratuloval mu k živému koníkovi, který představoval Rosinantu. Když se zvíře objevilo na jevišti, smálo se celé hlediště a dlouho mu tleskalo. Petipa ten den, podle svých *Memoárů*, zakoupil na trhu to nejubožejší zvíře za devět rublů.

Od sedmdesátých let pozorujeme rozvoj Petipovy osobnosti, podařilo se mu stát se z průměrného francouzského tanečníka a choreografa mocným vládcem ruského baletu. Během několika dalších desítek let uvedl více než padesát premiér. Jeho velkým úspěchem se stal balet *Bajadéra* na libreto, jež vytvořil spolu s Chuděkovem (4. 2. 1877) s Vjazemovou v hlavní roli Nikije. Ve třetím jednání, v němž se spícímu Solorovi zjevuje zemřelá Nikije obklopená družkami, postavil slavný *Tanec stínů*, jenž podle paměti Vjazemové sklidil na premiéře potlesk na otevřené scéně. A sklízí dodnes, ať je to v Paříži, v Londýně nebo v Americe. Je ukázkou, jak dovedl Petipa vytvořit poetický obraz nehmotných zjevení, jak dovedl vytáhnout ze sboru jednotlivé hlasy a opět je zapojit do ensemblu, jak dokázal postavit variaci pro balerínu a přitom zachovat jednotnou atmosféru. Nástup sboru zahalených dívek, jenž se vine od pravého zadního portálu v serpentíně přes jeviště v jediném, stále se opakujícím tanečním prvku si nic nezadá s repetitivností dnešního minimalismu. Později byl tentýž choreografický postup využit v nástupu labutí ve druhém jednání Čajkovského *Labutího jezera*.

V Petipově vývoji je obdivuhodná skutečnost, že se po mnohaleté závislosti na hudebních kompozicích Ludwiga Minkuse a Cesara Pugniho spoluprací s Petrem Iljičem

Čajkovským a Alexandrem Glazunovem vypracoval na ještě vyšší úroveň svého tvůrčího talentu. Jde o období devadesátých let, kdy byl ředitelem divadla Ivan Alexandrovič Vsjevoložskij. Na jeho podnět spolupracoval úzce Petipa s Čajkovským. Vznikla tak tři stěžejní díla: *Spící krasavice*, (1890), *Louškáček* (1892, zde se Petipa podílel jen na scénáři) a po smrti Čajkovského Petipova a Ivanovova verze *Labutího jezera* (1895), což jsou dodnes hudební i choreografické poklady, které přejímají světová divadla z devatenáctého století. „*Spící krasavice* byla poprvé uvedena právě v době, kdy ostatní Evropa aplaudovala vulgárním podívaným, jaké byly uváděny pod jménem balet,“ říká balerína Tamara Karsavinová ve své vzpomínce na Petipu.¹²

Za vrchol jeho choreografie a dramaturgie je odborníky považována právě *Spící krasavice*, ke které Petipa vypracoval pro Čajkovského detailní scénář. Petipa dokázal již napřed vidět jednotlivé výstupy a tance a slyšet požadovanou hudbu. Určoval skladateli nejen počet taktů, ale i rytmus, tempo a charakter skladby. Vysvětloval situace a nálady. Čajkovskij si to ovšem přál, neboť od premiéry *Labutího jezera* z roku 1877 v Moskvě se baletu vyhýbal. Teprve Vsjevoložskij ho po třinácti letech přesvědčil, že Petipa stojí za to, aby se mu věnoval. „I když *Spící krasavice* patří svou stavbou do kategorie baletních féerií, je tu nesmírný rozdíl ve srovnání s tím, co se pod tímto označením uvádělo ve světě. Úzké spojení s Čajkovského hudbou znamenalo v Petipově choreografii nový obrat. Hudba nebyla již jen doprovodem k tanci, nýbrž jeho inspirací. Proto zde nacházíme tak jemné odstínění tanců, takové změny nálad. Krátké tance dobrých vil jsou perlami v umění charakteristiky tancem a podivuhodná stavba adagií ukazuje snad lépe než cokoli jiného, jaká síla jeho geniality byla hudbou uvolněna,“ vzpomíná Tamara Karsavinová,¹³ a má pravdu, neboť každá variace dobré víly v prologu má svou pohybovou vazbu, svůj charakter: jedna rozhazuje kolem sebe drobečky chleba, druhá tančí pískajícího kanárka, jiná znázorňuje pohyb květu ve větru, poslední, tak zvaná prstová, má energická, velitelská gesta. Přitom „ani jedna variace nepotřebuje slovní objasnění; variace jsou srozumitelné samy od sebe, protože v pohybech každé z nich je zobrazena podstata,“ napsal Fjodor Lopuchov.¹⁴

Marius Petipa byl dvakrát ženat a vždy měl o mnoho let mladší manželku – tanečnici. První, Marie Sergejevna Surovčiková, byla o osmnáct let mladší, měl s ní syna Maria a dceru Marii Mariusovnu Petipovou, velmi krásnou, se kterou měl prý hodně starostí.

Jako pětapadesátiletý se oženil podruhé s Ljubov Leonidovnou Savickou, devatenáctiletou absolventkou moskevské baletní školy, se kterou měl ještě čtyři dcery a dva syny.

Marius Petipa zanechal *Deník* z let 1901–1905 a *Memoáry*, věnované bývalému řediteli Ivanu Alexandroviči Vsjevoložskému, psané přibližně tehdy, kdy už byl dávno dán do penze. Byl roztrpčený a psal je jakoby na svou obhajobu. Nejdříve zdůraznil, že sloužil pod čtyřmi cary a vyjmenovával všechny řády a medaile, které dostal. Zmínil se též o konfliktu s ředitelem Těljakovským, jenž zakázal zvednout oponu, když mu soubor předával při benefici věnec. Těljakovský nastoupil jako nový ředitel v roce 1901. Prohlásil, že je Petipa příliš starý, že ztrácí paměť, neboť dnes neví, co tvrdil včera, a zítra popře to, co tvrdil dnes. Od prvního dne nástupu se snažil, aby odešli starší umělci a vyhledával různé záminky, aby byl propuštěn také Petipa.

Petipa ve svých *Memoárech* vypráví též o okolnostech, za jakých inscenoval svůj poslední balet na scéně Mariinského divadla *Kouzelné zrcadlo* v roce 1903. *Kouzelné zrcadlo* mělo příběh podobný naší *Sněhurce* a čekalo se, že bude mít úspěch jako *Spící krasavice*, neboť na libretu spolupracoval Petipa opět s Ivanem Vsjevoložským. Chyběl ovšem Čajkovskij, kterého Arsenij Nikolajevič Koreščenko nemohl nahradit. Balet propadl. „Již během zkoušek jsem pozoroval, že je proti mně a proti tomuto baletu ve vzduchu jakési spiknutí,“ píše Petipa v *Memoárech*. „Na této intrice se také podílel výtvarník, pan Golovin, příslušník dekadence, který se samozřejmě chtěl líbit řediteli. Když se zvedla opona, propukl v hledišti při spatření jeho dekorace smích. Na premiéře bylo v hledišti slyšet sarkastické poznámky, což bylo pochopitelné, protože tanečnickům padaly při tanci klobouky a někteří tanečníci byli oděni jako nymfy. Ještě na generálce nebylo nic hotovo a prosili mne, aby se datum přesunulo, ale nebylo to možné, protože bylo vyprodáno.“

„Jaké jsou to nyní smutné časy, nad nimiž člověku krvácí srdce“, naříkal stařec, „když si uvědomí, jak je dnes jeho dílo vykrádáno. Do *Korzára* na benefici madam Grantzové jsem postavil nové číslo, *Oživlá zahrada*. V Moskvě uvedl tento tanec baletní mistr Chlustin ve Velkém divadle a projevil takovou neomalenost, že se na cedulích uvedl za autora, zatím co já v Petrohradě – zaplať pán bůh – žiju. Totéž dělá pan Gorskij, který s tím začal. Před odjezdem do Moskvy si tento pán zaznamenal pomocí choreografických značek všechny tance, které jsem zde vytvořil. V *Donu Quichotovi* uvedl můj šavlový tanec, který jsem postavil pro balet *Soraja*.“

V posledních letech života zažil velké rozčarování z divadelních poměrů. Divadlo bylo skutečně plné intrik. Choreografie Petipova posledního baletu *Kouzelné zrcadlo* zřejmě nebyla nijak špatná. Michail Fokin píše ve svých *Pamětech*, že „Petipova choreografie byla stejně elegantní a bohatá, jako v jeho jiných baletech. Mohu potvrdit, že jeho talent nebyl na sestupu, jak byl označován svými nepřáteli“, dodává choreograf nové generace, Michail Fokin.¹⁵

„Je to smutný konec, mám ženu a děti a přesto nejsem šťasten“, povzdechl si ještě dvaadevadesátiletý Petipa, jenž zemřel 1. července 1910 v Guzufu na Krymu. Z nekrologu Alexandra Pleščejeva, uveřejněného v novinách *Petěrburskaja gazeta* z 8. 7. 1910, se dovídáme, že zemřel ve čtvrt na dvanáct v noci za přítomnosti svého syna Viktora, své dcery Věry Mariusovny Petipové a své manželky Ljubov. Příčinou smrti nebylo jen stáří, nýbrž také bronchitida a z ní zápal plic. Léčil ho místní doktor v Gurzufu a doktor Stoi-ko z Jalty. Marius Ivanovič si přál být pohřben vedle své dcery Evženie Mariusovny. „Vše musí být zcela jednoduché. Dva koně a jeden vůz. Žádné pozvánky na pohřeb, jen jedno oznámení v novinách, to nahradí vše!“ velel v *Deníku* z roku 1903.

Poznámky:

- ¹ August Vestris (1760–1842) byl svého času brilantním tanečníkem a později vyhledávaným pedagogem francouzského stylu.
- ² *The Memoires of Marius Petipa, Russian Ballet Master*, ed. Lilian Moore, Dance Books, London 1958, s. 15.
- ³ Tamtéž, s. 22 a 26.
- ⁴ Tamtéž s. 6.
- ⁵ Guest, Ivor : *Jules Perrot Master of the Romantic Ballet*. London 1984, s. 230.
- ⁶ Narážka na pedagoga Carlo Blasise (1795–1878), z jehož školy při milánském divadla La Scala vyšla řada významných tanečníků baletního romantismu.
- ⁷ Slonimskij, Jurij: *Mastěra baleta*. Iskusstvo, Moskva 1937. Překlad autorka studie.
- ⁸ Meisner, Nadine: *The grand old man of Russian Ballet*. In: *Dancing Times*, 1. 7. 2010.
- ⁹ *Marius Petipa, Meister des klassischen Ballets*. Ed. Eberhard Rebling, Berlin 1975.
- ¹⁰ Viz pozn. 2.
- ¹¹ Benois, Alexander: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1947, s. 81.
- ¹² *Marius Petipa, Meister des klassischen Ballets*. Ed. Eberhard Rebling, Berlin 1975, s. 350.
- ¹³ Tamtéž, s. 349.
- ¹⁴ Lopuchov, Fjodor : *Choreografičeskije otkrovenosti*. Iskusstvo, Moskva 1972, s. 27.
- ¹⁵ Fokin, Michail: *Memoirs of the Ballet Master*. London, 1961.

Božena Brodská (narozena 1922) je taneční historická, kritička a pedagožka. Studovala hudební vědu na FF UK (1946–50), absolvovala katedru tance AMU v Praze 1955 (obor teorie tance). Na katedře tance HAMU působí od roku 1955 (vedoucí katedry 1975–86). Hlavní tematické okruhy její práce tvoří sledování historického vývoje divadelního tance 18. a 19. století v evropském i specificky českém kontextu. Při studiu českého divadelního tance shromáždila základní sumu faktografického materiálu rozsáhlým studiem pramenů, uložených v českých, ale také rakouských a jiných institucích. Výsledky svého výzkumu publikovala především ve formě vysokoškolských učebních textů, v knižní podobě se objevily např. práce *Romantický balet* (AMU 2006), *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* (AMU 2006). Významně přispěla ke konstituování české taneční vědy.