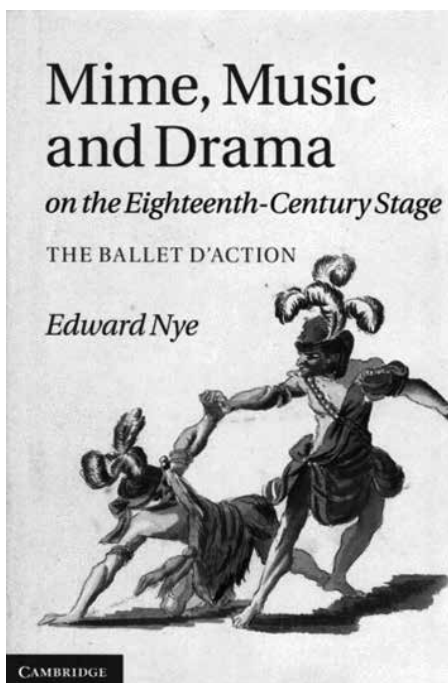


Edward Nye: Mime, Music  
and Drama on the Eighteenth-Century  
Stage The Ballet d'action



Petra Dotlačilová



**Edward Nye:**  
**Mime, Music and Drama on the Eighteenth-**  
**-Century Stage: The Ballet d'action**

Cambridge, Cambridge University Press,  
1. vydání 2011, 2. vydání 2012, 326 stran,  
ISBN 978-1-107-00549-5

Od prvního vydání knihy *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage* sice uplynuly již tři roky, povědomí o ní v choreologických kruzích přesto ještě není příliš rozšířené. Jedná se přitom o vůbec první publikaci, která se zabývá fenoménem *ballet d'action*, tanečně divadelním žánrem 18. století z čistě teoretického hlediska. Po několika životopisech nejvýznamnějších choreografů a historických publikacích popisujících vývoj žánru v jednotlivých zemích konečně vznikla studie, zkoumající, co vlastně byl *ballet d'action*.

Paradoxně autorem této knihy není choreolog, teatrolog ani muzikolog, ale lingvista a romanista působící na Oxfordské univerzitě, Edward Nye. Tento badatel se dlouhodobě zabývá francouzskou literaturou a lingvistickými teoriemi 18. století, podílel se ale také na vydání literárních reflexí tanečního umění z toho období – odtud pramení jeho zájem o *ballet d'action*, který byl ve své době často diskutovaným až kontroverzním tématem. Autorova lingvistická specializace ovlivňuje jeho přístup ke zkoumané látce, pohlíží na tanec z úhlu teorií o komunikaci s množstvím literárně estetických odkazů. Snaží se hledat paralely s příbuznými divadelními žánry a zároveň definovat, v čem je *ballet d'action* jiný a specifický. Již ze samotného názvu tohoto žánru vyplývá, že se

jedná o hybridní tvar kombinující v sobě tanec (*ballet*) s gestem, pantomimou (*action*) – v ostatních evropských zemích se stejný fenomén nazýval *pantomime ballet*, *ballo pantomimo* či *Ballettpantomime*.<sup>1</sup> Analýzou tohoto spojení a hledáním historických i formálních vazeb se Nye snaží dokázat, že *ballet d'action* má své místo nejen v dějinách baletu, ale i v dějinách pantomimy. Pomocí velkého množství pramenů rozličného charakteru se snaží přijít na to, jak mohl nebo nemohl tento baletní žánr vypadat, a také na to, jak na něj nahlíželi diváci v 18. století.

Problematiku pramenů řeší Nye hned v úvodu, díky kterému si čtenář uvědomí složitou pozici badatele zabývajícího se baletem 18. století. Zápisy tance téměř neexistují, hudebních partitur se dochovalo velmi málo a programy jsou značně problematickým zdrojem informací, stejně jako ikonografické prameny. Na druhou stranu se o *ballet d'action* hodně psalo, dokonce vznikaly na toto téma první skutečné polemiky. Informace z dopisů, kritik, statí a pamfletů ovšem musí být brány s rezervou vždy vzhledem k jejich autorům.

Kniha je rozdělena do dvou částí přibližně stejného rozsahu: v první půli nazvané *The Ballet d'Action in Historical Context* se autor zabývá dobovými filozofickými a literárními myšlenkami a také možnými i nemožnými inspirátory nového baletního žánru; v druhé polovině s názvem *The Ballet d'Action in Close-up* pak probírá všechny známé

aspekty tohoto žánru a snaží se dobrat jeho skutečné podoby a toho, jak ve své době působil na diváky. Ve zkoumání své látky tedy postupuje od periferie k jádru, až v posledních kapitolách se dostává ke zkoumání žánru jako takového. Ovšem jak Nye v závěru své knihy konstatuje slovy literárního teoretika Gérarda Genetta – periferie je pro existenci díla stejně důležitá jako dílo samo.

### **Ballet d'action v historickém kontextu**

Název první části knihy sice napovídá, že bude pojednávat o širším dobovém kontextu, autor z něj ovšem vybírá pouze několik témat relevantních pro svá studia. Vůbec se zde nezabývá politickými dějinami, zato nastiňuje určité filozofické problémy, které se řešily v době klasicismu a osvícenství a nějakým způsobem mohly ovlivnit *ballet d'action* a pohlížení na něj.

V první kapitole *The voice and the body in the Enlightenment* mluví Nye především o výsadním postavení slova a jazyka v evropské kultuře, což podle něj negativně ovlivnilo rozvoj němeého umění, jakým je balet. Tyto předsudky jsou zakořeněné v evropské kultuře postavené na základech starořecké filozofie, jejímž klíčovým výrazem je logos – slovo. Autor ilustruje nadřazenost mluveného slova ve společnosti například tím, jak byli v této společnosti diskriminováni hluchoněmí. Jejich přirozená znaková řeč byla potlačována, místo aby se rozvíjela, doktoři se je snažili naučit artikulovat a odezírat ze rtů. S revolučním systémem učení hluchoněmých přišel Abbé de l'Épée<sup>2</sup>, který začal rozvíjet systém

<sup>1</sup> Nye tyto různé termíny uznává, pro svou studii si ale z důvodu jednoty textu vybírá francouzský termín. Proto se budu v tomto textu držet stejného termínu, přestože v češtině by se mohl použít překlad balet-pantomima.

<sup>2</sup> Épée, Charles-Michel de L'. *Institution des Sourds et Muets*. Paris: Nyon l'Ainé, 1776.

znakové řeči na základě přirozených gest, pomocí nichž se hluchoněmí dorozumívali. Jeho systém se ovšem nesetkal s pochopením veřejnosti ani mnoha intelektuálů „fonocentriků“. Immanuel Kant i Johann Gottfried Herder (pro něj byl jazyk základním pilířem národní kultury) odmítli možnost, že by znaková řeč dokázala vyjádřit všechna hnutí mysli tak, jako to dokáže jazyk. Teorie o vzniku jazyka, které se v době osvícenství začaly rozvíjet, sice počítaly s možností, že gesta mohla být prvotním dorozumivacím prostředkem, v moderní době už ale byla tato forma z jejich hlediska dávno překonána a nebylo nutné se k ní vracet. Nye zde cituje především filozofy Étiennea Bonnota de Condillaca<sup>3</sup> a Jeana-Jacquese Rousseaua, který ve své *Essai sur l'Origine des Langues* nejprve uznává jazyk těla jako prvotní komunikační prostředek zcela schopný vyjádřit potřeby i vášně, nakonec ale také dává přednost mluvené řeči. Druhá kapitola této části – *A revival of ancient pantomime?* – se naopak věnuje faktorům, které mohly ve své době existenci *ballet d'action* ospravedlnit. Jedním z nejvýraznějších motivů téměř všech dostupných textů o tanci a baletu ze 17. a 18. století je odvolávání se k antickým vzorům, především k římskému pantomimu. A přestože již na přelomu těchto století začali klasicisté nadřazenost antické kultury a umění zpochybňovat (viz slavné polemiky známé jako „bitva knih“ v Anglii a „spor starých s modernisty“ ve Francii), první historiografové baletu viděli v římském pantomimu dokonalý

<sup>3</sup> Condillac, Étienne Bonnot de. *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines*. Paris, 1746.

vzor, který by současníci měli napodobovat. Edward Nye zkoumá tyto historiografie (autorů Michel de Pure, Ménestrier, Cahusac a dalších), odkrývá rozdíly antického pantomimu a baletu, poukazuje na nedorozumění, jichž se při srovnávání autoři dopouštěli. Do očí bijící je například prosťá skutečnost, že římský pantomimus byl záležitostí jednoho herce, kdežto v *ballet d'action* vystupovalo množství postav. Touto odlišností se ovšem autoři dějin vůbec nezabývají; odvolávají se na antické prameny, především na Lukiánův spis *O tanci* a Libaniovu *Odpověď Aristidovi ohledně tanečnicků*, které nečtou kriticky, ale citují je jako přirozené autority. Velký otazník stojí i nad samotnou povahou římského pantomimu – zda se v něm pouze mimovalo, nebo i tančilo. Nye došel spolu s autory 18. století k názoru, že i v antice šlo o spojení tance a gesta, i když není jasné, jakým způsobem. Jisté ale je, že toto spojení muselo být vyvážené – a stejně tomu tak má být v *ballet d'action*, který má tyto druhy pohybu přímo v názvu. Ovšem nejdůležitější podobnost těchto dvou umění, tak vzdálených v čase, byla schopnost apelovat na srdce i rozum zároveň zcela bez pomoci slov. Aby bylo toto možné, pantomimus i *ballet d'action* musely znázorňovat známá témata z historie, mytologie a básnictví. V dalších dvou kapitolách, *No place for Harlequin* a *Decroux and Noverre*, Nye porovnává *ballet d'action* s komedií dell'arte a s uměním slavného mima Étiennea Decrouxe, hledá zde možné podobnosti a odlišnosti. Pro čtenáře zcela nezalého dějin divadla jde o čtení zajímavé, ovšem výsledky těchto srovnání jsou neurčité. Komédie

dell'arte měla jistě obrovský vliv na evropské moderní divadlo, sám Nye ale dochází k názoru, že *ballet d'action* vychází ze zcela jiných inspiračních zdrojů. Naopak pařížská reformovaná komedie Goldoniho a Riccoboniho by již mohla mít vliv na rozvoj *ballet d'action* v jeho raných podobách. Tyto komedie požadovaly větší expresivitu obličejů, psychologický rozvoj postavy, věrohodnost emocí a jejich dramatickou koherentnost, což jsou požadavky, které choreografové kladli i na své tanečníky. Srovnání s Étienneem Decrouxem, který záměrně popíral výraz obličejů ve prospěch hry rukou a těla a který striktně odděloval pantomimu od tance, se zdá být zcela irrelevantní. Přesto se Decroux zajímal o choreografa Jeana-Georgese Noverra a psal obdivně o jeho práci, což naznačuje, že některé aspekty *ballet d'action* uznával a viděl v nich podobnost se svým vlastním uměním. Šlo především o vyjádření emocí a vášní beze slov, v decrouxovské terminologii nazvané subjektivní pantomimou.

### **Ballet d'action zblízka: dramatické principy**

Ve druhé polovině své knihy se Edward Nye konečně věnuje žánru *ballet d'action* jako takovému. V pěti kapitolách nahlíží na baletní umění 18. století z několika úhlů: *Character and action*, *Dialogues in mime*, *Choreography is painterly drama*, *The admirable consent between music and action*, *Putting performance into words*.

Jak napovídá název první kapitoly, Nye považuje za hlavní a nejdůležitější rys *ballet d'action* živé herectví. Základním mottem je, že tento žánr byl spíše „tančené drama“ než

„dramatický tanec“. Autor se zde poprvé pouští do tradičnějšího chronologického výkladu a zkoumá, jakým způsobem se v baletu na počátku 18. století pracovalo s vykreslením postav a jejich emocí. Zmiňuje vystoupení Jeana Ballona a Francoise Prévostové na zámku v Seaux (1714), jejího sóla s názvem *Les caractères de la danse* (dokonce existuje přepis jejího tance do básně), a hlavně anglického choreografa Johna Weavera, největšího raného propagátora dramatického herectví v tanci, skutečného otce *ballet pantomime*. Zmiňuje se o různých dobových hereckých manuálech (tzv. chironomie a chiologie) – například od Johna Bulwera (1644), Johann Jacob Engela (1785) a Gilberta Austina (1806) –, které bývají nápomocny při rekonstrukcích *ballet d'action*; zároveň ale zpochybňuje jejich použitelnost, jelikož tento žánr byl ve své době revoluční, a proto podle něj není pravděpodobné, že by používal zažitých gest. Nye tuto kapitolu uzavírá tvrzením, že tehdejší choreografové a tanečníci zastávali názor, podle kterého je tanec schopen vyjadřovat postavy a charaktery, pokud je ovšem interpret/tanečník také dobrým hercem. V druhé kapitole druhé části se autor zabývá problémem, který zřetelně vyvstává při četbě dobových baletních programů: programy často převyprávěly celý děj představení, a to včetně dialogů – přímých řečí. Jak bylo možné tyto dialogy uvést na scéně, když byl *ballet d'action* uměním němým? Hlavními příklady složitého převádění textu do pantomimy byly balety *Telemach* Antoina Pitrota, *Semiramis* Gaspara Angioliniho a Noverrův *Pomstěný Agamemnón*. Nye cituje nejhlasitější kritiky *ballet d'action*,

především francouzského cestovatele Ange Goudara. Při bližším čtení baletních programů dochází Nye k závěru, že *ballet d'action* zobrazuje především situace, akce a reakce, zobrazuje emoce, takže doslovné dialogy nejsou prioritou, jako je tomu v dramatu. Na rozdíl od dramatu má ale balet hudbu, která diváka dokáže provázet dějem i beze slov.

V části s názvem *Choreography as painterly drama* se Edward Nye zabývá pojmem choreografie, který v průběhu staletí značně změnil význam: původně označoval zápis tance, později se ale začal užívat ve smyslu fyzického vytváření tanců/choreografií. Nyeovo důkladné studium mnoha dobových pramenů (mezi jinými deníky J. J. Khevenhüllera a L. P. de Bachaumota) dokazuje, že právě v druhé polovině 18. století se slovo *chorégraphie* (fr.) nebo *Corographie* (něm.) začalo používat v jiných významech než jako pouhý zápis tance. Mohlo označovat dramaturgii, způsob hraní, umění psaní programů a znázornění děje. Choreograf byl považován za něco víc, než byl pouhý *maitre de ballet*, jelikož uměl nejen stavět tance, ale také dramatické situace. V této kapitole také Nye velmi detailně popisuje známý spor Gaspara Angioliniho a Jeana-Georgese Noverra na téma vzniku, podoby a základních principů *ballet d'action*. Jedná se o cennou pasáž, kde cituje známé i méně známé prameny na toto téma, včetně dopisů a článků různých autorů a publikace *Saggio filosofico sui balli pantomimi* Mattea Borsiho. Hudbou k *ballet d'action* se zabývá následující kapitola *The admirable consent between music and action*, jedna z nejzajímavějších pasáží knihy vůbec. Edward Nye ji

vytvořil v tandemu s muzikoložkou Ruth D. Eldregdeovou. Nacházejí se zde detailní muzikologické analýzy baletních partitur, které potvrzují, jak velkou roli hrála hudba v představeních *ballet d'action*. V úvodu zmiňují autoři zajímavý postřeh, že na rozdíl od tance a pantomimy, okolo kterých se strhla bouřlivá debata, si hudby doprovázející tento žánr všiml málokdo. Z jejich hlediska jde o jev pozitivní: hudba musela být natolik spjatá s děním na scéně a dokreslovat je, že na sebe nepřitahovala žádnou zvláštní pozornost. Autoři ji přirovnávají k hudbě filmové, která má podobnou funkci: není v hlavní roli, ale její úloha je značná; a diváci ji zaznamenají, až když je špatná nebo když není vůbec. Pro analýzu si autoři vybrali hudbu k Noverrově baletu *Médea a Jáson* – nejedná se ovšem o původní Rodolphovu partituru, ale o upravenou (zkrácenou) verzi Jeana-Benjamina de la Bordeho pro pařížské uvedení Gaetanem Vestrisem. V tištěné partituře se zachovaly i scénické poznámky, které označují klíčové momenty v ději; lze tedy dobře popsat, v jakém vztahu byla hudba k akci. Z analýzy vyplývá, že tento vztah byl velice úzký: objevují se zde charakteristické hudební motivy pro každou z postav, hudba odlišuje dialog, monolog, je schopná podkreslit celou škálu emocí a vytvořit dramatickou atmosféru. Zásadní roli má například ve scéně spánku, kdy se spící postava tváří neutrálně, ale dramatická hudba naznačuje hrůzostrašný sen. Tuto partituru pak autoři srovnávají s díly Christiana Cannabicha, Josefa Starzera a Christophera Willibalda Glucka. V poslední kapitole nazvané *Putting performances into words* se Nye konečně

dostává k tématu, které ho při výzkumu evidentně nejvíce přitahovalo a zajímalo – k baletnímu programu. Programy patří k nejpočetnější skupině pramenů pro studium baletu 18. století, jejich funkce byla ale mnohohznačná a těžko se určuje, v jakém vztahu byl obsah programu ke scénické podobě baletu. Většinou jde o převyprávění děje, který balet znázorňuje, málokdy zde ale nalezneme scénické poznámky či technické informace o choreografii. Jejich využití při studiu a rekonstrukci dobových baletů je tedy složité. Nejen dnes, ale i v době svého vzniku vzbuzovaly programy k baletům mnohé kontroverze, často se o nich zmiňují divadelní komentátoři ve svých spisech: používání programů bylo mnohokrát kritizováno, jelikož svým literárním slohem mohly diváka nalákat na představení, které samo o sobě bylo zcela nesrozumitelné. Největšími kritiky tohoto fenoménu byli opět Ange Goudar a Matteo Borsa. V Itálii se údajně dokonce ujalo úsloví „lhát jako program“ („buggiardo come un programma“). Edward Nye přebírá terminologii Gérarda Genetta a označuje baletní programy za paratexty, které obklopují a doplňují text – tedy baletní představení. Jejich funkce je podle této teorie stejně důležitá jako text samotný. U programů definuje Nye hned tři paratextuální funkce, které podle něj měly plnit: informovat diváka o ději představení, ale také ho vzdělávat (programy jednoho autora byly vydávány v několika jazycích a cirkulovaly po Evropě); zároveň fungovaly jako určitý druh reklamy, který měl diváky na představení nalákat – byly distribuovány několik dní před uvedením. Třetí funkcí je zajištění správné interpretace baletu – programy tedy

nebyly určeny jen divákům, ale také cenzorům: před uvedením baletu byl program spolu s partiturou jediným zdrojem informací o chystaném představení a na základě těchto dokumentů choreograf dostal či nedostal svolení k produkci. Programy někdy také fungovaly jako upomínkové předměty k významné události, během které byl balet uveden (typicky královská korunovace nebo svatba). Paratextuální funkce programů a jejich rozličné účely způsobovaly nutně kontroverze, především proto, že vzhledem ke svému zdánlivě druhotnému postavení měl program až příliš velký vliv na výsledný efekt baletu.

V závěru pokládá Nye dvě zásadní otázky, které vzbuzuje *ballet d'action* v každém, kdo se studiem tohoto žánru zabýval: Co je tanec? Co je pantomima? Autor konstatuje, že na první otázku by tvůrci baletu 18. století nejspíše odpověděli, že je to evoluce (vývoj), ne revoluce. Měl být reprezentativní stejně jako expresivní, na rozdíl od barokního tance nebyl tolik spjat se společenským chováním – naopak mohl se stát téměř neslušným, byl přehnaný a často nepřirozený, protože měl znázorňovat psychologii a realitu postavy. Také pantomima měla imitovat přírodu, znázorňovat lidské konání, emoce a vášně. Pantomima byla druhem jazyka, kterému se diváci museli naučit rozumět: byl to totiž jazyk založený na jiném principu než artikulovaná řeč. Měl ale quasi-gramatickou a quasi-syntaktickou strukturu, která tvořila sémantické jednotky, vytvořila si vlastní slovník. Na rozdíl od tance však pantomima nebyla zaznamenána v žádných manuálech, podle kterých bychom mohli tento „jazyk“ rekonstruovat, zřejmě proto, že

nebyla tak silně standardizovaná a znalosti byly předávány spíše v přímém kontaktu učitele a žáka.

Velice cennou část publikace tvoří obsáhlé přílohy, nacházejí se zde v originálním znění přetištěné programy baletů Franze Hiverdinga (*Les Amants protégés par Amour*), Jeana-Georgese Noverra (*Agamemnon Vengé*), Jeana Daubervalova (*La fille mal gardé*), Gaspara Angioliniho (*Le Roi et le Fermier*) a Charlese Le Picqa (*Il Ratto delle Sabine*); zajímavá parodie Angioliniho baletu *Semiramis* z pera cestovatele a spisovatele Ange Goudara; báseň *Parodie sur les Caractères de la Danse* publikovaná roku 1721 v časopise *Le Mercure* a také zde najdeme celou partituru k Noverrově baletu *Médeia a Jáson* Jeana-Benjamina de La Bordeho.

Význam publikace *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-century stage* spočívá především v novém úhlu pohledu, kterým se její autor Edward Nye dívá na problematiku *ballet d'action*. Jeho analytický

přístup zkoumá různé aspekty tohoto žánru, které se při historickém studiu často ztrácejí kvůli velkému množství materiálu, o němž dějepisec pojednává. V první polovině knihy poskytuje autor zajímavý filozoficko-historicko-literární kontext, velmi obohacující pohled na intelektuální prostředí, v němž *ballet d'action* vznikl. O dramatu a o opeře, žánrech, na nichž podle Nye „parazitoval“ *ballet d'action* nejvíce, se zmiňuje spíše okrajově a odvolává se na dřívější publikace na toto téma. Tato část není opakováním známých faktů, ale poskytuje skutečně nové a podnětné myšlenky a fakta. V druhé části se zabývá zásadními otázkami, například co umělci a publikum v 18. století rozuměli pod slovem choreografie, jaký byl vztah hudby a tance, jak mohlo působit němé herectví na diváky, věnuje se problematice programů. O těchto tématech bylo doposud vydáno několik dílčích studií, Nye ovšem jako první shrnuje všechny tyto problémy v jedné publikaci.