
Proměnlivá podoba
divadelního tance v moderní době:
periférie versus centrum



Dorota Gremlicová

*The Changing Shape of
Theatrical Dance in Modern
Times: Periphery versus Centre*

Abstract: This paper deals with various features of the existence of dance and theatrical dance, especially in the social context of European culture between the beginning of the 18th century and the first half of the 20th century. In this frame, it works with the concepts of a center and a periphery in an attempt to uncover a more detailed picture of its changes and development. The paper concentrates on themes connected with an evaluation and understanding of theatrical dance in contemporary society and its place in the frame of public theater as a typical cultural institution of its time. It shows the growing discrepancy between the intellectual expectations and conceptualization of theatrical dance and its vivid shape and choreographic conception. This discrepancy has much in common with the problem of how to use

reason in dance, of how reason can manifest itself in dance composition. The specific nature of theatrical dance led to certain developments in its theatrical existence and influenced the understanding of the social position of dancers, choreographers, and the dance public.

Keywords: dance, theatre, modern times, social context, evaluation, history.

Úvodem

Uvažujeme-li o proměnách a podobě divadelního tance v tzv. moderní době, jedná se převážně o jeho existenci v prostředí veřejných divadel, která byla významnou dobovou uměleckou institucí. Moderní dobou myslíme období zhruba od začátku 18. století do doby po 2. světové válce. Přesnější určení především počátku závisí na místních poměrech v jednotlivých evropských zemích, zároveň se projevy probíhajících společenských změn v rámci zemí lišily. V souvislosti s tímto textem se bere v úvahu zejména vztah mezi centry – postupně rostoucími velkoměsty a sídelními městy – a periférií, lokálními centry, v nichž sice veřejná divadla existovala, ale jejich vazba na dění na „nejvyšší“ úrovni byla jen zprostředkovaná. V případě tanečního umění některá evropská velkoměsta hrála roli jakýchsi supercenter, v nichž vznikala díla a taneční a choreografický styl symptomaticky pro historické vidění jeho vývoje: Paříž, Milán, Petrohrad, někdy Kodaň, Londýn nebo Vídeň. Na základě studia umělecké taneční produkce divadel v těchto městech byl z velké části zkonstruován i obraz „dějin baletu“ moderní doby. Pro stěžejní období tzv. baletního romantismu to byl především Ivor Guest, autor série detailních historických prací o baletním dění v Paříži, Londýně, o tvorbě předního romantického choreografa Julesa Perrota atd.¹ Dnešní vnímání historického vývoje baletu pak formuje také repertoár starších děl, která přežila do současnosti na scéně nebo byla znovuobjevena a která představují určitý výběrový portrét dobové baletní produkce. Vytvořit přesnější představu o celistvé podobě tanečního umění ve veřejných divadlech, která by respektovala i uměleckou realitu v tanečních perifériích, je úkolem, kterého se taneční historiografie zatím jen dotýká. V tomto textu jsem se proto pokusila poukázat na některé aspekty polarizace mezi centry a perifériemi, jak se v tanečním umění sledovaného období jeví. České, pražské poměry posloužily za příklad jedné z tanečních periférií, která byla nejčastěji konfrontována s tanečním uměním Vídně, Milána, Petrohradu, Berlína coby reprezentantů center tanečního dění.

Tento text se soustřeďuje na proměny tance, a zvláště divadelního tanečního umění jako společenského jednání, sleduje projevy jeho společenského hodnocení a chápání jeho společenské pozice a rolí. Vlastní umělecká produkce není hlavním předmětem pozornosti.

Tanec v rámci veřejných divadel

Proces utváření sítě veřejných divadel probíhal v Evropě (případně Severní Americe) dlouho před začátkem 18. století. Postupná stadia vývoje můžeme sledovat v Itálii a Anglii 16. století, ve Francii 17. století až k „všeobecnému“ rozvoji veřejných divadel v průběhu 18. století i s novou formou „národních“ divadel, ideově vycházející z německého kulturního prostoru.² Jejich geneze byla někdy úzce svázána s aristokratickými kruhy, když u zrodu

¹ Ivor Guest. *Romantic Ballet in Paris*. London, 1966. Týž. *Jules Perrot*. London, 1984.

² K tomu např. Oscar G. Brockett. *Dějiny divadla*. Praha: Divadelní ústav – Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

řady veřejných divadel stáli šlechtici vedení osvěcenskými ideály, jako např. hrabě Špork, který otevřel veřejnosti své palácové divadlo v Praze, nebo hrabě Nostic, který založil Nosticovo (dnes Stavovské) divadlo v Praze. Někteří panovníci stáli u vzniku národních, státem financovaných divadel, jako bylo divadlo v Gotě (1775) nebo Mannheimu (1779). Někde se původně dvorní divadla, přístupná jen vybranému publiku, postupně proměnila ve veřejná (vídeňské divadlo, tzv. Burgtheater). Mnohdy byla zřizovatelem nových veřejných divadel městská rada – tak tomu bylo v případě pražského Divadla v Kotcích (1739). Na náklady města vzniklo také divadlo v Brně (1732) nebo v Olomouci (1770).

Veřejná divadla se během 18. století stala také hlavní platformou, na které se realizovala taneční umělecká produkce, v podobě baletu jako povolna se rozvíjejícího samostatného žánru nebo jako tanec uplatněný v komediích, pantomimických kusech typu harlekynád, v činohře a opeře. Paralelně s tím se postupně snižoval význam tanečních produkcí pro uzavřenou společnost v zámeckých a palácových divadlech i význam produkcí předváděných na provizorních scénách. Přechod do stálých veřejných divadelních budov znamenal také postupnou proměnu organizace a skladby tanečních skupin, proměnu cestující společnosti tanečníků, která se přesouvala od divadla k divadlu, ve stálý baletní soubor náležející ke konkrétnímu divadlu. Zatímco v tanečních skupinách 18. století často hrály významnou roli příbuzenské vztahy jejích členů (manželé, rodiče a děti, sourozenci), v divadelních baletních souborech ztrácely na významu (i když častou partnerskou dvojici tvořil ještě v 19. století baletní mistr a jeho manželka, případně dcera nebo sestra jako první sólistka). Pro další vývoj hrála velkou roli skutečnost, že většinu členů baletních souborů v průběhu 19. století stále častěji tvořili místní tanečníci, bez zkušenosti s podobou tanečního umění jinde. O něco větší přehled měli někteří sólisté a baletní mistři, avšak zprostředkovat „vrcholnou“ podobu dobového tanečního umění mohli mimo centra jen hostující tanečníci a tanečnice, mezinárodní hvězdy. Vzhledem k povaze tance a absenci všeobecně používané metody grafického záznamu bylo vidění živého tance (nebo jeho praktického provádění) a tanečního představení jedinou možností, jak se mohly šířit choreografické a interpretační modely a konkrétní díla.

Pozici tanečníků ve struktuře divadelního personálu ukazují dobová pravidla (řády) pro členy souborů, která divadla vydávala od druhé poloviny 18. století. Tanečníci v nich nejčastěji nejsou vůbec speciálně zmíněni, přitom je patrné, že některým požadavkům nemohli z podstaty svého umění dostát: nemohli např. samostatně nastudovat přidělenou roli. Pokud se objevily předpisy určené tanečnímu souboru, narážíme v nich na absurdně znějící příkazy, např. vrátit při odchodu ze souboru taneční obuv, na niž dostávali finanční příspěvek, nebo příliš poškozenou nahradit.³ Je z toho patrné, že zvláštnosti tanečního

³ Takový požadavek je obsažen v reglementech baletního souboru divadla v Breslau z roku 1841. Viz Dorota Gremlicová. „Přile a poslušnost: Služební řád členů a žáků baletního sboru divadla v Breslau z roku 1841“. In: K. Bulínová – L. Burešová – D. Gremlicová – H. Kazárová – D. Zilvarová. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 30–46.

řemesla včetně způsobu, jak taneční dílo vzniká (v přímé kooperaci mezi choreografem a tanečníky), nebyly vnímány, a tedy ani respektovány.

Paralelně s etablováním tanečního umění ve veřejných divadlech probíhal i proces nového vymezení, jaká podoba tance a s ním spojených pohybových aktivit je pro veřejné jeviště vhodná a přípustná. V provinčních divadlech byly ještě v polovině 19. století časté výstupy akrobatů, provazochodců nebo zápasníků, promíšené s tancem. V Olomouci tak např. v roce 1814 vystupovala gymnastická společnost Josepha de Stephante, která předváděla živou pyramidu sestavenou z 12 osob, akrobatické tance a žonglování. V roce 1851 tamtéž předváděla společnost s názvem Acrobatisch-plastische Tänzergesellschaft, vedená Michaellem Averinem z Říma, mimo jiné velkou pantomimu s tancem, mašinérií a tableaux *Der grüne Teufel* (Zelený ďábel); jak napovídá název společnosti, tvořila v jejich pojetí akrobacie také podstatnou součást produkce. Postupně však, a rychleji ve významnějších centrech, se taneční kuriozity a akrobatické „cirkusové“ výstupy začaly považovat za nehodné seriózních divadel. Tak když předváděl v Prozatímním divadle v Praze v roce 1864 jednonohý tanečník Julio Donato své tance mezi akty vážných oper, psala sice kritika o virtuozitě, s níž tančil na jedné noze, zároveň však považovala jeho výstupy za příliš akrobatické a nevhodné pro vážnou scénu.⁴

Tanec a „skutečné“ umění

Pozice tanečního umění v divadle souvisela těsně s utvářením obecného ideálu divadla jako uměleckého fenoménu, který má dalekosáhlé společenské účinky. Představa divadla jako zdroje intelektuální zkušenosti, dokonce prostředku ke vzdělávání lidí-občanů-příslušníků národa kolidovala s chápáním divadla jako zábavy, zdroje potěšení a podívání, obdivu k virtuózním výkonům. Ambice k umělecké vytříbenosti a intelektuální závažnosti, společenskému aktivismu se stěžívala s preferencemi publika a finančními podmínkami divadel. Divadelní tanec stál v centru tohoto „konfliktu“ a v průběhu sta let mezi koncem 18. a koncem 19. století můžeme sledovat úpadek jeho společenské prestiže promítnutý do faktického i ideologického postavení v rámci divadelního celku. V kritických reflexích byl stále častěji interpretován jako typický příklad prázdné, plytké zábavy bez jakéhokoli intelektuálního potenciálu. Jen málokteré baletní dílo bylo považováno za odpovídající reputaci seriózních divadel. V případě pražského Národního divadla můžeme sledovat odlišná kritéria, na nichž se zakládalo akceptování nebo odmítání určitých typů pohybových a tanečních kreačí. Tzv. živé obrazy patřily k uznávaným jevištním formám zejména druhé poloviny 19. století, pohybově byly založené na složitě koncipovaných příchodech, přeskupování a odchodech a na vytváření efektních „oduševnělých“ póz a seskupení. „Intelektuální“ oprávnění jim dávalo spojení se vznešenými národními, nejčastěji historickými,

⁴ K tomu Božena Brodská. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, s. 104.

tématy, která zobrazovaly. Vedle toho vůdčí baletní forma té doby, tzv. baletní féerie, používala podobné tanečně-pohybové prostředky v řešení sborových scén proložených virtuózními sólovými výstupy. Stanovisko dobové kritiky a např. také ředitele ND Františka Adolfa Šuberta k nim však bylo spíše negativní, baletům chyběl závažný dějový podklad a byly vnímány především jako zdroj financí, protože publikum je vyhledávalo. Tak v jedné z reflexí baletu *Bajaja*, českého příspěvku k formě baletní féerie (hudba Jindřich Káan z Albestů), při jeho druhém nastudování v roce 1916 se píše o sice pěkné a vtipné hudbě, ale celkový dojem prý závisel na syžetu, naivním a prostém vyšší jednotlicí myšlenky.⁵ V operě uplatnění stejných choreografických postupů a pohybového stylu ve velkých operách typu Verdiho *Aidy* nebo Saint-Saënsova *Samsona a Dalily* přinášelo zdatným choreografům uznání, mezinárodní renomé a uplatnění, jako v případě Augustina Bergera, kterému se dostalo nejen osobního poděkování od Saint-Saënsa, ale získal i angažmá v Metropolitanu operě v New Yorku.⁶ Baletní féerie se mohla povznést z pozice „slaboduché“ zábavy jen spojením s rezonujícím námětem, určitým způsobem společensky závažným. To platilo např. o baletu *Excelsior*, který vznikl v Itálii (premiéra v divadle La Scala, 1881) a poté se uváděl na mnoha evropských scénách, i těch provinčnějších, se snahou o obdobnou jevištní efektnost a působivost. Oslava výdobytků západní civilizace (tunel pod Mont Blancem, kolesový parník, Papinův hrnec, vynálezy Alessandra Volty apod.) propojená „příběhem“ Otroka postupně nabývajícího svobody pod dohledem Civilizace zřejmě naplňovala představu takové společenské vážnosti, takže pro pražskou inscenaci z roku 1885 napsal slavnostní veršovaný úvod Jaroslav Vrchlický, vážený básník. Umělecká hodnota tance nemohla sama o sobě, a to ani když měl podobu skutečně virtuózního projevu v dobovém stylu italské školy, zaručit baletním inscenacím společenskou hodnotu. Další studium by mohlo zodpovědět otázku, nakolik se tím odlišoval balet od opery, nejdůležitějšího hudebně dramatického žánru, jehož (společenská) hodnota snad přece jen mohla stát převážně na excelentních pěveckých výkonech a hudebních kvalitách jako takových.

V dobových kritikách bývá kvalita tance, tanečních výkonů zmíněna, ale nemohla přinést oprávnění žánru jako takovému. Na přelomu 19. a 20. století jsou komentáře ještě ostřejší, dotýkají se nejen nedostatečné logiky a slabé imaginace baletních inscenací, ale i konceptu divadelního tance obecně, včetně způsobu pohybového projevu. V časopise *Česká Thalia* protestoval v roce 1889 v jednom článku jeho autor proti podle něj nadměrnému počtu baletních představení uváděných v Národním divadle.⁷ O několik let později, v roce 1912, kritik Felix Adler vyjádřil v německých novinách *Bohemia* názor, že baletní divertissement je vhodnější pro program varietní show než pro seriózní divadelní repertoár a že solidní baletní inscenaci je v podmínkách Nového německého divadla v Praze možné

⁵ B. Brodská. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 135.

⁶ Ladislav Hájek. *Paměti Augustina Bergra*. Praha: Orbis, 1943.

⁷ *Česká Thalia*. 1889, č. 3, s. 123.

vytvořit jen s pomocí činoherního souboru, tedy že balet sám o sobě nemůže dostát uměleckým požadavkům.⁸ Když šéf opery Národního divadla Otakar Ostrčil uvažoval na výzvu ministerstva školství a osvěty v roce 1928 o reorganizaci souborů, které spadaly pod jeho vedení, vyjádřil se pro omezení baletu převážně jen na spolupráci s operou, případně činohrou, a dále napsal: „Pro intenzivní pěstění baletu jakožto žánru samostatného nejsem, jelikož je to umělecký útvar méněcenný a nevykazuje minimální počet hodnotných prací.“⁹

Problémy poznání minulosti tance

Divadelní tanec v posledních dvou až třech stoletích prošel mnoha změnami, které se dotkly jeho samého i tvůrců a také sociální role tance v evropské kultuře. Fáze intenzivního rozvoje a společenské odezvy střídala údobí nezájmu a umělecké letargie. Existující odborná literatura zachycuje tento vývoj jen selektivně a útržkovitě. Není to dáno jen preferencemi autorů, jejich záměrným rozhodnutím, čemu budou věnovat badatelskou pozornost, ale spíše důsledkem nedostupnosti zdrojů informací. Pro studium určitých fází a aspektů vývoje tanečního umění se nedostává pramenů: neexistují, nebyly uchovány nebo jsme je dosud nenalezli. Kromě dobře zmapovaných období, osobností a děl stále existuje pravděpodobně rozsáhlejší pole fenoménů, které zůstaly vně pozornosti historiků. Z toho plyne, že historický obraz tanečního umění je nejen nekompletní, ale i deformovaný, vzdálený dobové realitě. Můžeme uvažovat o tom, zda jevy považované za historicky významné nezískaly tuto pozici až v očích pozdějších badatelů díky náhodě dobře zachovaných a detailně prostudovaných pramenů.

Speciální problém historického výzkumu divadelního tance spočívá v téměř úplné absenci primárních pramenů, tedy záznamů tance jako takového. Do poloviny 20. století jsou vzácné jak grafické zápisy tance (pomocí tanečních notací), tak filmové záznamy. Navíc ty existující jsou roztroušeny po Evropě. Až v posledních letech, zejména díky rozšíření internetového zveřejňování dokumentů a filmových záznamů (YouTube) se situace začala měnit. Tradice divadelního tance se tak udržovala prostřednictvím jakési modifikace orální tradice – kinetickou paměť. Kromě ní mnoho nástrojů k jeho zachycení neexistovalo. Ve srovnání se společenským a lidovým tancem je přitom divadelní tanec kvůli své komplexnosti ještě obtížněji uchopitelný verbálním popisem, který zůstává nepřesný a obtížný. Když se koncem 18. století upustilo od používání a rozvíjení Beauchamps-Feuilletovy notace, která alespoň v západní Evropě aspirovala na širší uplatnění pro záznam společenských i divadelních tanců, znamenalo to významnou retardující skutečnost. Z divadelní

⁸ F. A. „Opium: Recenze baletu *Opium* choreografa Grecca Poggioliesiho, na cedulích uváděného jako japonský balet o 2 obrazech“. *Bohemia*. 4. 5. 1912.

⁹ Karolína Bulínová. „Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: ‚Nemožno jest slušně žítí‘“. In: K. Bulínová – L. Burešová – D. Gremlicová – H. Kazárová – D. Zilvarová. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 47–114.

choreografické produkce 19. století se tak zachovaly jen zlomky, některé v popisech a grafických záznamech, některé v kinetické paměti: *Gavotte Vestris*, *cachucha* Fanny Elsslerové z baletu *Kulhajíci ďábel* v zápisech tanečních mistrů (*Grammatik der Tanzkunst* Friedricha Alberta Zorna z roku 1887), některé balety Augusta Bournonvillea uchovávané živé v Dánském královském baletu a některé balety Mariuse Petipy a Lva Ivanova v notaci A. Stěpanova. V českém prostředí zatím víme o jediném záznamu-popisu divadelní choreografie z 19. století, a to scény mrtvých jeptišek z opery G. Meyerbeera *Robert ďábel*, který zřejmě pochází z okruhu Augustina Bergera a jeho ženy Giulietty Paltrinieriové.¹⁰ Fragmentární znalost živé podoby divadelního tance trvá však i ve 20. století. Z tvorby vůdčích českých choreografických osobností první poloviny minulého století, Joe Jenčíka, Saši Machova a Ivo Váni Psoty, nebylo zachyceno fakticky nic. Krátký filmový taneční výstup kozáčka v podání Machova z Burianovy inscenace *Evžena Oněgina* a pár tanečních scén s Jenčíkem v dobových filmech na tom nic zásadního nemění. Znamená to, že téměř všechno, co se týká tance jako takového, musíme dedukovat ze sekundárních, nepřímých pramenů, z dílčích indicií. Kontext divadelního tance je pro poznání dosažitelnější než tanec sám. Všechny závěry týkající se choreografie a tance v divadle je tak třeba dělat s opatrnou skepsí jako metodologickým nástrojem.

Skutečnou pohybovou strukturu tance je nutné skládat ze střípků obsažených v textech a jiných zdrojích různé povahy. Příčiny problému s útržkovitostí a vágností písemných zmínek o tanci lze vidět ve dvou sférách: je obtížné komunikovat verbálně o non-verbálním fenoménu, jako je tanec, bez speciálního nástroje pro grafický záznam a je obtížné oceňovat ho jako vážnou rozumovou kulturní aktivitu vzhledem k jeho fyzické, tělesné povaze. To se projevuje zejména v poznámkách vztahujících se ke statusu tance. Společenskou pozici tance a jeho funkce ve společnosti a kultuře je nutné odhadovat z převážně negativních komentářů a úvah. Četnost zákazů a protestů proti určitým typům tance nebo určitému chování spojenému s konkrétním tancem odkrývá nezáměrně reálnou funkci a roli tohoto fenoménu ve společnosti.

V případě divadelního tance je míra a povaha badatelských problémů specifická. Obtíž se záznamem komplexní pohybové struktury byla již zmíněna. Také ideologický a náboženský diskurz s ním spojený měl vlastní motivy a akcenty. V měšťanském kulturním kontextu hrála např. roli historická provázanost divadelního tance s útvarem ballet de cour, a tedy s aristokratickým prostředím, což komplikovalo vztah k němu. V náboženském, především protestantském kontextu ho diskreditovala nejen spojitost s ideou promarněného času v zábavách, k nimž divadlo patřilo, a tedy jeho morální pokleslost, ale i jeho tělesnost a fyzičnost. V zemích se silným národním hnutím, které se obvykle pojilo s národním jazykem, znevýhodňovala taneční umění v rámci divadla jeho non-verbální povaha: nemohl pomoci

¹⁰ Marta Ottlová – Milan Pospíšil. „Ballabile delle larve“. In: *Miscellanea musicologica XXXV*. Praha: Univerzita Karlova, 1996, s. 97–155.

při jazykové emancipaci. V českém kulturním prostředí tak můžeme sledovat kontrastní vývoj vztahu společnosti k divadelnímu a lidovému, lépe národnímu tanci. Ideologická cena lidového/národního tance rostla kontinuálně během celého 19. století a spolu s tím i úsilí jej registrovat, komentovat a konečně i zapsat (i když první skutečnou sbírkou českých lidových tanců s popisy jsou *České tance* Josefa Vycpálka vydané v roce 1921). Oproti tomu debata o divadelním tanci se týkala jeho přijatelné podoby a jeho pozice mezi vážnými druhy umění byla směrem ke konci 19. století stále více zpochybňována. Jeho uplatnění v národním programu bylo jen okrajové v podobě tzv. charakterních tanců (jevištně stylizovaných národních tanců). Vlastenecky motivovaná tematika se v baletu vyskytovala minimálně.¹¹ Pokusy zaznamenat divadelní tanec se vlastně neobjevily.

Ideologie koncipování dějin tance

Vývoj společenského postoje k divadelnímu tanci se odrážel i ve změnách konceptů dějin tance a místa, které mu v nich patřilo. Na prahu zkoumaného období, ve druhé polovině 17. a na začátku 18. století, byla historicky zaměřená pojednání postavena na duálním obrazu antického a moderního (současného) tance, tedy na antických autoritách a osobní paměti autora (Jean Claude Ménestrier, Louis de Cahusac, John Weaver, Auguste Baron). Důraz spočíval na divadelním tanci, středověk se pomíjel. Od konce 18. století se tato koncepce pomalu měnila. Objevila se snaha zahrnout do obrazu i středověké období, historický výzkum se začal opírat o prameny s uplatněním objektivních badatelských metod. Jedním z vrcholných děl této fáze byla práce Alberta Czerwinského *Geschichte der Tanzkunst* (Dějiny tanečního umění, 1862). Jeho historické pojednání vycházející z pramenů různé povahy věnuje značnou pozornost divadelnímu tanci včetně baletu autorovy doby, ale je v něm zahrnuta i taneční kultura jednotlivých evropských zemí a exotických končin, starověkých a antických kultur. Přibližně ve stejné době jako Czerwinského práce se objevila i další koncepce, v níž se odrážela sympatie a ideologické hodnocení lidového/národního, případně společenského/salonního tance na úkor tance divadelního, jehož odsunutí ze zorného pole někdy souviselo i s kritickým postojem autora k dobové divadelní taneční produkci a její umělecké úrovni. Tento proud v taneční historiografii se zároveň přikláněl k národnímu, vlasteneckému stanovisku. V Čechách jej reprezentoval nejdříve Alfred Waldau ve spise *Geschichte des böhmischen Nationaltanzes* (Dějiny českého národního tance) z roku 1861. Nalezl mnoho pramenů do té doby neznámých, které se týkaly dějin tance v Čechách a na Moravě, ale divadelní tanec považoval za méně hodnotný a věnoval mu minimální pozornost. Nenalezal v něm osobitý projev národní kultury, po kterém pátral. Pro německou taneční kulturu vykonal něco podobného Franz M. Böhm v dvoudílném spise *Geschichte des Tanzes in Deutschland* (Dějiny tance v Německu,

¹¹ Dorota Gremlicová. „Co je českého v českém baletu?“. In: Helena Kazárová. *Tanec a balet v Čechách. Čechy v tanci a baletu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 61–65.

1886). V podobném modu se pohybovala i fundamentální práce o dějinách českého tance *Jak se kdy v Čechách tancovalo* Čeňka Zíbrta, vydaná v roce 1895. Již bez vlasteneckého akcentu, ale stále v podobné poloze se pohybovaly i *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Světové dějiny tance) Curta Sachse z roku 1933. V té době se paralelně prosazovala nová linie dějin tance, dedikovaná vysloveně jen divadelnímu tanci, v čemž se odrážela jeho nová pozice v rámci umělecké moderny. V průběhu 20. století se dějiny tance rozdělily v mnoho dějin tance: v dějiny baletu, moderního tance, lidového tance, společenského tance, posvátného tance atd. atp. Sledovaly tak sociální oddělování diskurzů spojených s těmito sférami tance.

Pohled na vývoj tanečně historického diskurzu opět odhaluje postupný vývoj negativního postoje k divadelnímu tanci směrem ke konci 19. století. Tento dojem posilují i motivace k napsání dějin tance, jak je vyslovili autoři příslušných spisů. John Weaver zdůvodnil napsání svého spisu *An Essay towards a History of Dancing* (1712) snahou ukázat, že také tanec je záležitostí lidské mysli, nejen těla. Mohli bychom to chápat jako snahu vřadit tanec do dobové literární debaty. Czerwinski a jeho soupevník Rudolph Voss v 60. letech 19. století nacházeli svoji motivaci v rozvoji vědeckého poznání lidské kultury, považovali za nutné zkoumat tanec se stejným vědeckým záměrem. Czerwinski mimoto zdůraznil specifický charakter tance jako tělesné aktivity lidských bytostí a definoval tanec jako výraz emocí; na rozdíl od Weavera však nemluvil v souvislosti s tancem o rozumu. Přesto pro něj divadelní tanec stále představoval hodnotu, která má být rozumově, „vědecky“ zkoumána. Autoři, kteří ze své pozornosti divadelní tanec vyloučili, se soustředili na tanec jako součást každodenního života. Waldau chtěl prostřednictvím tance pochopit morální stav společnosti a viděl ho vyjádřený v projevech, které chápal jako národní tanec.¹² Böhme a Zíbrt považovali detailní dějiny tance za součást dějin národní kultury jako nejvyšší hodnoty, k níž se vztahovali.

Je patrné, že touha a snaha konceptualizovat tanec jako záležitost rozumu postupně ustupovala stranou podle toho, jak se profilovala představa o sférách rozumu a rozumového poznání ve vědeckém a technickém kontextu na rozdíl od světa tělesného, k němuž náležel tanec, v němž vládou smysly a pudy. Alfred Waldau tvrdil, že problém divadelního tance jeho doby spočívá v přílišném lpění na efektu na úkor morálního a emocionálního poselství. Později slyšíme o bravuře nohou namísto smyslu a logiky děje baletu. Naznačuje to, že existovala propast mezi ideologickým chápáním a imanentním vývojem divadelního tance.

¹² Dorota Gremlicová. „Alfred Waldau: K dějinám českých dějin tance“. In: *Historické studium tance v českém prostředí*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 46–54.

Periferie a centrum

Jak bylo naznačeno v úvodu, jednu dosud méně prozkoumanou sféru historie divadelního tance představuje vztah mezi tanečními centry a perifériemi. Existující baletní historie se soustředily na to, co se dělo v baletních centrech. Zkoumala se vůdčí divadla, osobnosti, důležitá baletní díla a choreografie. Víme relativně přesně, co se dělo v Paříži, Londýně, Vídni nebo Petrohradu, případně v Kodani, protože tamní osobnosti a jejich aktivity vzbudily pozornost historiků. Na spíše lokální úrovni máme určitou představu o podobě baletu v hlavních divadlech jednotlivých zemí a států, tedy např. ve Varšavě, Budapešti, Praze nebo Miláně, ale když pokračujeme směrem „dolů“ k ještě více lokálně limitovaným, periferním divadlům, roste vágnost našeho povědomí. Nejenže se snižuje zájem o tamní balet, ale také zdroje jsou stále obtížněji dosažitelné, protože dění na periférii se věnovalo méně pozornosti už v historii. A navíc, pokud se už výzkum baletního dění na perifériích uskuteční, badatel nejvíce pátrá po stopách ohlasů jeho hlavní složky (inscenování známých titulů, návštěvy slavných tanečníků a tanečnic apod.). Také při studiu baletních aktivit v centrech se ovšem objevuje tendence věnovat se přednostně významným baletním událostem, dílům, která např. přežila na scéně dodnes. Stranou zájmu zůstávají nebo jen okrajově bývají sledovány další, „nezávislé“ aktivity baletního souboru jako různá samostatná divertissement nebo krátké choreografie, či „závislé“ v podobě tanečních pasáží a vloček v operách, činohrách, vaudevillech, hrách se zpěvy a tanci apod. Přitom tyto činnosti obvykle početně převažovaly nad samostatnými baletními představeními (která do konce 19. století navíc jen výjimečně zaplňovala celý divadelní večer). Baletní historie tak provádí selekci, která vede k tomu, že se ztrácí plastické pozadí „velkých“ baletních událostí a protagonistů.

Při současném stavu poznání není možné dělat sumarizující analýzu interferencí mezi divadelním tancem v centrech a na perifériích. Můžeme se pouze pokusit ukázat některé vybrané fenomény. V českých a moravských poměrech můžeme vztah centrum-periferie pojímat v několika provázaných rovinách. Vídeň, hlavní město monarchie, byla po většinu zkoumaného období hlavním baletním centrem celé říše, a tedy i českých zemí a jejich kultury. Někdy měla Vídeň pouze centrální pozici vůči zemím tvořícím rakouské mocnářství, v některých fázích, např. od druhé poloviny 18. století po třicátá a čtyřicátá léta 19. století, hrála centrální úlohu v celoevropském baletním kontextu. Vedle Vídně v určitých momentech měla pro Čechy a Moravu centrální pozici také další města: Paříž, Milán, Petrohrad. Představu center můžeme spojit také s některými osobnostmi a skupinami, které mohly centrální pozici určitých míst a divadel posilovat. U nás to byli např. choreografové Jean Georges Noverre a Salvatore Viganó (také jako tanečník v páru s Marií Medinou na konci 18. století), slavné baleríny romantismu, zvláště Rakušanka Fanny Elsslerová (všichni hlavně svým působením ve Vídni), v první polovině 20. století soubor Les Ballets Russes Sergeje Ďagileva se sídlem ve Francii. V rámci českých zemí patřila centrální pozice Praze a divadlům, která tam postupně vznikala (Divadlo v Kotcích, Vlastenské divadlo, Stavovské

divadlo, Prozatímní divadlo, Národní divadlo, Nové německé divadlo). Vzhledem k nedostačujícímu výzkumu můžeme jen opatrně hodnotit pozici baletních souborů v dalších městech. Týká se to především Brna – naše stávající poznání indikuje, že na konci 18. století a úplném počátku 19. století tamní baletní dění svými uměleckými hodnotami pražské baletní aktivity zřejmě zastiňovalo a těžilo mimo jiné i z větší blízkosti k centru center Vídní, kde se navíc v té době odehrávalo „centrální“ dění i v celoevropské perspektivě. V časech obtížného cestování hrála významnou roli i geografická blízkost. Vazbu brněnského baletu na centrální vídeňské poměry však formoval i vliv konkrétních osob, např. tanečnicka a choreografa Antona Rösslera, úspěšného vídeňského choreografa, nebo Martina Pors-ty, osvědčeného tanečnicka v dílech vídeňských preromantiků.

Vztah mezi centrem a periferií zahrnuje několik procesů: šíření vlivu z centra do periferie ve sférách tanečního „řemesla“, kompozičních metod, estetického a ideologického diskurzu; lokální výběr centrálních vlivů a jejich adaptaci na místní poměry a re-produkci, nové formování; lokální způsob existence divadelního tance nezávislý na centru. Tyto procesy působily paralelně a je nemožné je v jejich projevech a výsledcích v určité konkrétní situaci zcela separovat.

Aktéři divadelního tance

Živými činiteli divadelního tance jsou tanečníci, choreografové (ve sledované době označovaní spíše jako baletní mistři) a publikum. Nejvíce pozornosti přitahovali po celou studovanou periodu tanečníci. Kult géníů se dotkl i světa divadelního tance a pronikal z centra do periferií zejména díky tisku a návštěvám slavných tanečnicků v provinčních divadlech. Masová média informovala publikum o životě a činnosti významných osobností, a to i těch, které např. v Čechách nikdy nevystupovaly. Osobnosti známé přímo zdejšímu publiku požívaly zvláštní popularity. V době, kdy byli Viganovi populární po celé Evropě, objevili se také u nás a zanechali zde několik stop: ve Valdštejnském zámeckém divadle v Litomyšli jsou ve vévodské lóži čtyři jejich vyobrazení; jedna malba je také na zámku v Českém Krumlově spolu s partiturou Viganova baletu *Richard Lví srdce*; a když hostovali v roce 1796 ve Stavovském divadle v Praze, jejich vystoupení hodnotilo „připravené“ publikum – tanec Marie Mediny byl v tisku komentován s určitým zklamáním, že nedostál zcela očekávání, vytvořenému „masovými“ médii.¹³

Slavní tanečníci sloužili jako kritérium pro evaluaci domácích tanečnicků. Na začátku 20. století mělo u nás takovou funkci jméno Isadory Duncanové, i když na našem území vystupovala jen v roce 1902, a to v kosmopolitním prostředí západočeských lázní s převážně německým obyvatelstvem. Její tamní vystoupení zachytil jen lokální tisk – centrální tisk, německý a natož český, o nich nepsal. Povědomí o jejím tanci a jeho novosti tak bylo v naprosté většině zprostředkováno masovými médii; jen menší část postojů vycházela

¹³ B. Brodská. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 37–38.

z autopsie, z návštěvy některého z jejích vystoupení jinde v Evropě. Nicméně příklad jejího inovativního tanečního stylu byl zastánci modernismu používán jako projev opozice ke konzervativním tanečním produkcím v kamenných divadlech nebo naopak uplatněn, měla-li se vyjádřit pochvala tanečnickům za jejich moderní snahy. Podobnou pozici měla i Grete Wiesenthalová, zčásti i díky tradiční kulturní orientaci na rakouskou kulturu. Na rozdíl od Duncanové byla v Čechách už od počátků své kariéry mnohem více skutečně známá díky řadě vystoupení. Anna Pavlovová a Tamara Karsavina z okruhu skupiny Les Ballets Russes měly také pozici modelových, vzorových tanečnic. Srovnání domácích tanečnic s těmito autoritativními vzory většinou vedlo ke konstatování, že nemohou dosáhnout srovnatelně vysokého umění ve skromných podmínkách českého tanečního umění. Návrhy na reorganizaci baletních souborů v nové republice po 1. světové válce často obsahovaly příklad souboru Les Ballets Russes a ideu angažovat ruského baletního pedagoga, aby vyškolil soubor v obdobném duchu. Baletní repertoár byl formován podle modelu Les Ballets Russes, mnohdy bez ohledu na možnosti místního choreografa a souboru (přebírat přímo původní choreografii nebylo tehdy zvykem).

Vývoj profesionálního tanečního vzdělání, jeho náplně a organizace ukazuje jiný aspekt vývoje divadelního tance obecně a má také signifikantní znaky ve vztahu centra a periférie. Také v této sféře ovšem narážíme na nedostatek informací. Učebnic akademického tance z 19. století není mnoho (jedna z nejkompexnějších je paradoxně hlavním zaměřením učebnice společenského tance Bernharda Klemma *Katechismus der Tanzkunst*, poprvé vydaná v roce 1855 a pak mnohokrát znovu), stejně jako dalších informací o pedagogických zásadách a taneční/baletní technice v reálném divadelním prostředí. Limitovaná povaha zdrojů informací se projevuje např. v tom, že mnohdy nemáme žádné indicie, které by odpovídaly na otázku, jak rychle byly nové elementy taneční techniky přijaty z center v perifériích. V Čechách je to např. otázka procesu přijímání novinky tzv. tance „en pointes“ ve třicátých, čtyřicátých a padesátých letech 19. století, kterou dobový tisk víceméně nereflektuje ani u hostujících tanečnic, o kterých je jinak známo, že ji ovládaly. Nevíme tak jistě, která domácí tanečnice a kdy sama tuto technickou novinku na scéně začala předvádět.

Přijímání nového tanečního/choreografického stylu bylo také závislé na postoji publika, které na periférii disponovalo jinou kompetencí a mělo jiné preference než publikum v centrech. V Čechách neexistovala žádná skupina znalců a milovníků baletu a jeho umělců srovnatelná s tzv. baletomany v Rusku. Kritické články psali autoři, kteří neměli vzdělání v baletním řemesle (obvykle prošli školením ve společenských tancích, které určité základní elementy akademické techniky zahrnovalo) a kteří se soustředili na obsah a výpravu baletu, hudbu. Nebyli však schopni zachytit a popsat, slovně vystihnout pohybové charakteristiky tance a ocenit jeho kvality. Za těchto okolností i relativně odborná kritika přijímala nové způsoby tanečního projevu rezervovaně a obezřetně, nedůvěřivě. Takové neporozumění novému tanečnímu stylu a novému image tanečnice můžeme sledovat ve spojitosti s vystoupením již zmiňované Isadory Duncanové. Při vystoupeních, která se v roce 1902

uskutečnila ve Františkových lázních, Mariánských lázních, Karlových Varech a Teplicích, se setkala většinou s příznivou odezvou. Podpořila ji propaganda, která jí předcházela opět z „centra“, z Vídně, kde krátce před příjezdem do západních Čech Duncanová vystoupila veřejně i v salónu madame Metternichové. V Karlových Varech však byla situace odlišná: divadlo nebylo zaplněné a po představení se potlesk mísil se syčením. Autor referátu publikovaného v místních novinách byl hluboce pobouřen průhledným a příliš krátkým kostým, přes který prosvítalo tělo tanečnice. Nejslavnější tance Isadory Duncanové jako *Primavera* nebo fragmenty z Gluckova *Orfea* a *Eurydiky* mu připadaly monotónní a nudné, všechny tance považoval za nesrozumitelné bez slovního vysvětlení a její styl podle něj převracel hodnoty reprezentované antickou řeckou kulturou. Elementy nahoty, cizosti, podivnosti, abstraktnosti zastiňovaly pro něj přijatelné elementy plynulého a rytmického pohybu, radosti, krásy, lehkosti, elegance a expresivity póz.¹⁴ Jiný příklad rezervovaného postoje k inovacím tanečního řemesla (techné) a stylu se vztahuje k meziválečnému období v Národním divadle v Praze. Remislav Remislavský, baletní mistr polského původu vzdělaný v ruské škole, experimentoval ve 20. letech s novými prvky v partnerském tanci, jako byly akrobatické zvedačky, které se již objevily v zahraničí. U nás však se v českém tisku kritizovaly jako „tours de force“, atletické triky bez estetické hodnoty. V pozadí těchto soudů byla zřejmě jak menší, periferní kompetence publika (i „odborného“), tak určitá rezervovanost periferie vůči cizímu prvku, vlivu zvenčí, zde reprezentovanému polským (nečeským) choreografem v emblematickém Národním divadle.

Když se vrátíme k problematice profesionálního tanečního školení, je v českých „periferních“ podmínkách patrné zaostávání jeho organizačního rámce za ostatními druhy umění. Konzervatoř hudby byla založena již v roce 1811, dramatické oddělení bylo vytvořeno na začátku 20. století, ale taneční oddělení vzniklo až v roce 1945. Do té doby zajišťovaly profesionální taneční vzdělání školy při divadlech, obvykle vedené baletním mistrem místního souboru. Takové školy ale neexistovaly u všech divadel s baletním souborem a po celý čas jejich existence. Teprve koncem 19. století je patrná snaha alespoň ve významnějších divadlech, lokálních centrech, organizovat tyto baletní školy lépe, systematictěji. Úroveň výuky však byla stále závislá na osobnosti baletního mistra a limitována jeho osobními znalostmi.

V meziválečné době nastal boom zcela nového fenoménu, soukromých škol uměleckého tance; ty se však primárně zaměřovaly na amatéry, výchova profesionálů se v nich začala více rozvíjet ve 30. letech. Dokonce se objevily pokusy ustavit i vyšší formu tanečního vzdělání v intencích dobových akademií hudby.¹⁵ Soukromé taneční školy, kde se

¹⁴ Dorota Gremlicová. „Isadora in Bohemian Spas: Forgotten events“. In: *Remembering – Isadora Duncan – Emlékkönyv*. Budapest, 2002, s. 63–69.

¹⁵ Na začátku 30. let o to usilovala Gret Eppingerová, pedagožka Jaques-Dalcrozeovy rytmické gymnastiky, která působila na Německé akademii hudby a absolvovala také studium u Labana a propagovala jeho kinotografii. Tehdy povolení nezískala, podle inzerátů v německém časopise *Der Tanz* snad takové studium existovalo během války.

vyučovaly především různé styly výrazového tance a dobových gymnastik a rytmik (ale existovaly i školy zaměřené na klasický tanec), přistupovaly k tanečnímu umění více intelektuálně, ve výuce měla místo i určitá teorie, v případě škol Gret Eppingerové a Češky Milči Mayerové i taneční notace a Labanova kinetografie. Fenomén soukromých škol uměleckého tance souvisel i se změnou sociálního spektra zájemců o taneční dráhu. Jednalo se především o určitý společenský vzestup do vzdělaných středních vrstev (i když – jak ukazuje příběh Zdeny Podhajské, kterou rodiče žádali, aby před prezidentem Masarykem neříkala, že se věnuje tanci –, nebyl starší generací této vrstvy vždy vítán).¹⁶ Zároveň soukromé školy vznikaly i v místech, kde žádné divadlo s baletním souborem a tedy ani s baletní školou neexistovalo, a na dráhu profesionálního tanečníka tak místní neměli důvod se vydat. Koncentrace uměleckého tance do těsného prostoru kolem veřejného divadla, která se ustavila v předcházejícím období, se tak mezi válkami rozptýlila. Rozšířil se nejen geografický rádius, ale také spektrum uměleckého zaměření.

Profesionální úroveň tanečníků

Provokující otázkou je, jaká byla skutečná znalost sofistickované klasické taneční techniky v podmínkách lokálních, periferních divadel, nebo obecněji – jaký taneční materiál se používal v každodenních aktivitách baletních souborů. Pravděpodobně existoval významný rozdíl mezi sólisty, kteří často přišli z ciziny nebo tam získali vzdělání, a členy souboru sestaveného obvykle z místních obyvatel. Sólisté přinášeli do periferního divadla impulzy z center a jejich taneční styl byl pravděpodobně kosmopolitnější. Sólisté bez jakékoli zahraniční zkušenosti byli v nevýhodě, což jasně ukazuje případ české tanečnice Františky ze Schöpfung: jednalo se o velmi talentovanou a schopnou tanečnici, pohotovou a flexibilní, ale nikdy neměla příležitost získat zkušenosti v zahraničí. Po celou dobu svého angažmá v baletu Národního divadla v Praze zůstala ve stínu italských primabalerín, které byly angažovány na vyšší pozice (primabalerína) s lepším platem, i když nebyly tak schopné jako ona (a ona za ně často v případě potřeby úspěšně a pohotově v hlavních rolích zaskakovala).¹⁷ Sólisté většinou získávali profesionální taneční kompetenci osobním přenosem vědomostí a dovedností. Augustin Berger, nejlepší český tanečník poslední třetiny 19. století, vzpomíná ve svých pamětech, že vzdělání v italském baletním stylu získal díky osobní péči Giovanni Martiniho, italského baletního mistra, který působil v Praze a který ho ještě jako chlapce vzal do ciziny do Kristianie (dnes Osla v Norsku), kde strávil rok v rodině svého učitele a vzdělával se. Když Berger Martiniho opouštěl, daroval mu učitel deníček se cvičeními na každý den, který mu měl pomoci dál na sobě pracovat, a zároveň jako sumář vlastních profesionálních zkušeností.

¹⁶ Informaci mi zprostředkovala Natálie Nečasová ze svého výzkumu věnovaného této osobnosti.

¹⁷ K. Bulínová. „Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945“, s. 47–114.

Řadoví členové baletního souboru byli mnohem více zakořeněni v místním prostředí. Sólisté často strávili v divadle jednu, dvě sezóny a odešli jinam. Oproti tomu sboristé byli nositeli kontinuity, někteří zůstali ve stejném divadle po celý aktivní život. Jejich přístup k rozvinuté klasické taneční technice však byl limitovaný a závisel na osobnosti baletního mistra. Je zřejmé, že baletní soubory menších divadel nebyly dostatečně vzdělané ani početné, aby mohly předvádět ve shodě např. s naší dnešní představou tance ženského baletního sboru v romantických baletech typu *La Sylphide* nebo *Giselle*. Repertoár takových lokálních baletních souborů také netvořily balety dnes známé jako významné, ty tvořily jen malou část jejich produkce a někdy se neuváděly vůbec. Malé baletní soubory musely především vystupovat v operách, vaudevillech, operetách a dalších žánrech nebo předváděly kratší samostatná divertissement či příležitostné tance. Ve všech těchto podobách baletních aktivit hrály významnou roli taneční formy odvozené ze společenských a národních tanců a jejich stylu. Povaze tanečního projevu odpovídala i hodnotící kritéria a kvality, které jsou patrné v kritických reflexích takových produkcí. Baletní výstupy ve Stavovském divadle v první polovině 19. století byly chváleny, pokud byly živé, svěží, harmonické, sladěné, disciplinované, plné kultury a sjednocené.

Koncem 19. století bylo v ND pro produkce typu *Excelsioru* nutné při počtu členů baletního souboru angažovat také netanečníky, členy činoherního nebo operního sboru nebo statisty, aby bylo možné aranžovat masové scény. Netanečníci byli nadto potřeba i pro posílení mnohdy nepočetného mužského baletního sboru, některá divadla dokonce neměla žádný. Nízká taneční kompetence takových spoluúčinkujících pak dále limitovala a určovala podobu tanečního projevu baletního sboru. Nelze si ho představovat stejně tanečně exponovaný jako v soudobých dílech ruských tvůrců Petipy a Ivanova, nebo propracovaně disciplinovaný jako v dílech Liugi Manzottiho, prvního choreografa baletu *Excelsior*.

Nedostatek mužských tanečníků byl v lokálních poměrech ještě zřetelnější než v divadlech centrálních, i když úbytek mužů v divadelním tanci patří k symptomům evropského vývoje ve druhé polovině 19. století obecně. Mnohdy neměl soubor žádného mužského tanečníka, a dokonce ani baletního mistra, tuto funkci mohla zastávat žena (např. v Prozatímním divadle Marie Hentzová). Čistě ženské složení a dohromady necelou desítku členek míval po 1. světové válce také baletní soubor pražského Nového německého divadla, který utrpěl v nové společensko-politické situaci velký propad.¹⁸

V extrémních případech zanikl v určitém období baletní soubor jako takový. Např. v Olomouci, kde v první polovině 19. století existovalo relativně živé baletní dění, v druhé polovině století baletní soubor zřejmě zanikl a tanec se neobjevoval ani v operách, které obsahovaly významné baletní pasáže (*Samson a Dalila* C. Saint-Saëns, *Němá z Portici* R. Aubera aj.). Existence baletního souboru na baletní periférii byla krajně nejistá.

¹⁸ V sezóně 1903/1904 měl soubor 28 členů, oproti tomu po vzniku Československa míval kolem 10 členek. Více in: Dorothea Gremlicová. *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag 1888–1938*. Praha: Taneční listy – Státní opera Praha, 2002.

Choreograf – tvůrce, nebo aranžér?

V trojici aktérů divadelního tance (tanečníci, choreograf, publikum) zůstával choreograf dlouho ve stínu „geniálních“ tanečníků. Jeho činnost nebyla vnímána jako skutečně tvůrčí na stejné úrovni, jako je hudební kompozice nebo literární tvorba. Tato skutečnost měla však složitější pozadí. Dobové referáty o baletu neposkytují žádný hlubší pohled na choreografovu práci a jeho uvažování. Sebereflexe choreografů v podobě pamětí apod. jsou také vzácné, u nás existují jen již zmiňované paměti Augustina Bergera a nějaké sebereflexivní texty z meziválečné doby. A směrem dál od center je tento nedostatek ještě zjevnější, mnohdy nejsou známy ani základní personálie choreografů. Texty, v nichž se choreografové „centra“ pokusili teoreticky reflektovat vlastní kompoziční proces choreografie, existují ve druhé polovině 18. století (J. G. Noverre, G. Angiolini) a potom až v první polovině 20. století (R. Laban, M. Fokin). Po téměř celé 19. století žádný významnější text podobného typu nevznikl.

V rané fázi moderní doby byla evidentní snaha formulovat choreografii jako vědomou kreativní aktivitu. Intelektuální vliv Noverrových teoretických pojednání a umělecké tvorby Salvatore Viganó, Giuseppe Traffieriho nebo Gaetana Gioji utvářel způsob myšlení v choreografii i v širším geografickém prostoru a také na periférii ve sféře vlivu jejich působišť (hlavně Vídně). Tento vliv se manifestoval např. v některých teoretických textech snažících se sledovat a rozvíjet jejich intelektuální impulzy, jako byl anonymně vydaný tisk *Bemerkungen über die Komposition der Ballette und die dem Balletmeister hiezu höchst nöthigen Kenntnisse* (Poznámky o komponování baletů a o znalostech velice potřebných pro baletního mistra, Vídeň, 1807). Jeho autor zdůraznil následující základní schopnosti nutné pro choreografa: výběr vhodného tématu, věrohodné zpracování děje a postav, dobré posouzení morálnosti jednotlivých prvků. V ideálním dramatickém tanečním umění má být podle něj tanec sám schopen ukázat ducha a silný výraz, všechny kroky a pohyby musí mít svoji motivaci v ději. Tyto ideje, s kořeny v názorech Noverra a Angioliniho, se snad uplatnily i u nás, např. v inscenacích Giacoma Brunettiho, jako byly balety *Die Waldmädchen* (Lesní žínka)¹⁹ nebo *Raul von Crequi* z roku 1798. V průběhu 19. století si takové ideální pojmání baletní kompozice udržovalo platnost, i když sami choreografové o tom zprávu nezanechali a není jasné, jak moc je sdíleli. Z úst autorit, jako byl Georg Wilhelm Friedrich Hegel nebo Herbert Spencer, se opakoval odsudek dobového baletu pro jeho tendenci k efektu a pohybové exhibici – choreografická praxe se zjevně rozcházela s „ideologií“, její ocenění jako svébytné tvůrčí činnosti se tak komplikovalo. Zatímco v evropské hudbě se ve stejné době prosazoval koncept absolutní hudby, zcela nezávislé na jakýchkoli účelech, pro taneční umění taková idea neexistovala, bylo vnímáno jen jako část divadelních umění, jakási méně působivá činohra. Převaha „čistého“ tance v baletní

¹⁹ K tomuto titulu více Eva Stratilová Urválková. *Balet Pavla Vranického Das Waldmädchen*. Bakalářská práce. Praha: AMU, 2007.

kompozici se jevila jako chyba a nedostatek. Jen výjimečně takové choreografické dílo získalo větší odezvu. Vzácným příkladem je *Pas de quatre*, kompozice, kterou vytvořil Jules Perrot pro čtyři hvězdné baleríny jako choreografickou oslavu jejich osobitého tanečního stylu. Přítomnost těchto hvězd určitě byla jednou z příčin ocenění díla.

Kritické hodnocení baletu jako nesrozumitelného a nelogického zesilovalo ke konci 19. století. Přitom i v českém prostředí se baletní produkce založené na čistém tanci uváděly, a z indicíi můžeme předpokládat, že publikum očekávalo a oceňovalo i čistě taneční prezentaci, případně obohacenou o technickou virtuozitu. Tato diskrepance odráží neshodu mezi intelektuálním pohledem na taneční umění, jeho vnitřním vývojem a diváckým prožíváním.

Despekt ve společenské recepci osoby choreografa se projevoval i v chápání náplně jeho činnosti, které se promítalo do smluv a finančního ohodnocení baletních mistrů. Po celé předminulé století byl vnímán především jako aranžér jevištního tance, ignorovala se kreativní povaha jeho práce, jako by měl jen za úkol nastudovat taneční kompozici, která již existovala. V roce 1894 Augustin Berger apeloval na vedení Národního divadla, aby uznalo, že jeho práce je tvůrčí, ne pouze reprodukcí, protože musí sám vytvořit tanec jen na základě hudební partitury a libreta (děje).

Na druhé straně míra osobitě, individuální choreografické kreativity, která se uplatnila v běžné baletní produkci v lokálních poměrech, byla pravděpodobně odlišná od toho, co si dnes pod ní představujeme. Absence jakékoli metody záznamu byla nevýhodou i při zařazení choreografie do vznikajícího mezinárodního autorského práva: v baletu bylo téměř nemožné kontrolovat plagiátorství. V lokálních divadlech se na repertoáru často objevovaly balety, jejichž názvy připomínaly známé tituly uvedené v centrech, s podobným námětem, ale obvykle jinou hudbou od místního hudebníka. Z existujících zdrojů není možné určit, do jaké míry byly tyto choreografie závislé na svých modelech a kolik z původní choreografie se v nich objevilo. Vzhledem k tomu, že původce lokální choreografie měl často nějaký kontakt s originálem (např. v něm tančil – jako Brunetti ve vídeňské premiéře *Die Waldmädchen*), je pravděpodobné, že závislost existovala a že se tímto způsobem šířily choreografické impulzy z centra do periférií. Nekontrolované a nekontrolovatelné plagiátorství přitom paradoxně sloužilo jako nápomocná síla, jako prostředek utváření kontinuity a sdílení choreografických principů.

Používám pojem choreograf a choreografie, ale fakticky po téměř celou moderní dobu se tento pojem nepoužíval. Proces tvorby baletní kompozice se opisoval formulacemi jako *tance byly aranžovány, sestaveny, vynalezeny*. Pojem choreografie ve smyslu kompozice taneční struktury se začal používat na konci 18. století v Itálii, ale ještě na začátku 20. století se spíše objevoval ve významu tanečního písma. Postava choreografa byla skryta uvnitř pojmu baletní mistr. Komponování baletů a tanců tvořilo jen jednu část jeho povinností spolu s výukou, vedením zkoušek, organizací chodu souboru a obvykle také musel i sám tančit. Baletní mistr na periférii často kombinoval práci v divadle s činností

tanečního mistra, tedy s výukou společenských tanců a organizací plesů. V Čechách to nebylo vzácností ještě v období mezi válkami.

Zvlášť silně jsou paradox postavení choreografa a jeho společenská ignorace patrné na nejslavnějších případech. Když v Čechách hostoval v roce 1913 tehdy již mimořádně slavný a ceněný soubor Sergeje Ďagileva Les Ballets Russes, snažili se pražští recenzenti – z nichž někteří byli téměř taneční specialisté – zachytit, v čem spočívala zvláštní působivost jeho produkcí. Dlouze se rozepisovali o scéně a kostýmech, o výkonech jednotlivých tanečnicků, Alfred Sandt dokázal i zachytit atmosféru a pohybovou koncepci choreografie *Poloveckých tanců*. Nikdo však nezmínil jméno toho, kdo taneční „zázrak“ těchto inscenací vytvořil, choreografa Michaila Fokina.²⁰ Emancipace choreografa jako tvůrce byla ještě vzdálená.

Baletní publikum

Baletní publikum je nejméně prozkoumaným aktérem baletního života. Jeho podoba v minulosti je zvlášť matná. Preference, kulturní modely publika ovlivňují podobu divadelního dění, jsou východiskem pro koncipování činnosti divadla, někdy předmětem snah o výchovu a změnu. Také v lokálních poměrech pražského baletu můžeme nalézt příklady takové vzájemné působnosti. Sociální skladba publika Vlastenského divadla na konci 18. století podněcovala volbu témat pro tamní baletní produkce, v nichž se nijak zásadně neprojevovaly ideály výchovy skrze divadlo, ale spíše snaha upoutat nepřilíživé publikum produkcí, která je mu kulturně blízká. Proto mezi uvedenými tituly zcela převládají žánrové balety situované do dobové Prahy nebo Čech, s postavami shodného společenského postavení jako diváci, případně dobové aktuality, jako byl balet *Rychlí poslové z Bělehradu* o bojích s Turky obsahující chvalozpěv na vítězného generála Laudona.

Mezi publikem a tvůrci se mohla odehrát specifická komunikace. Ve druhé polovině 18. století se stalo zvykem, že choreografové připojovali k tištěnému libretu vlastní proklamace, prohlášení, komentáře a úvahy, v nichž se snažili vysvětlit své záměry a názory (J. G. Noverre, G. Angiolini). Jiný důvod k takovému oslovení publika představuje případ z pražského Divadla v Kotcích. Choreograf Alberti (Vojtěch Morávek) v textu připojeném k libretu baletu *Venuše a Adonis* (1776) oslovil před svým plánovaným odchodem z Prahy pražskou šlechtu a snažil se vyložit, že je v choreografii teprve začátečník, a přestože jeho práce nebyla vždy úspěšná, pracoval s nejlepší vůlí.²¹ Choreograf tu vystoupil na veřejnost jako individuum, jako konkrétní lidská bytost. V průběhu 19. století se však podobná praxe příliš nerozvíjela. Navíc se u nás jen málokdy k baletním premiérám vydávalo

²⁰ Dorota Gremlicová. „Die zeitgenössische Presse als ‚Bericht‘ über die Tanzkunst im Neuen Deutschen Theater zu Prag“. In: Alena Jakubcová – Jitka Ludvová – Václav Maidl (eds.). *Deutschsprachiges Theater in Prag: Begegnungen der Sprachen und Kulturen*. Prag: Divadelní ústav Praha, 2001, s. 242–248.

²¹ B. Brodská. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, s. 27–28.

tištěné libreto, spíše až po otevření Národního divadla, do té doby byla tato praxe vzácná. V lokálních poměrech choreograf pro komunikaci s publikem takovou platformu ani neměl.

Málokdy se objevují zprávy o konfliktech mezi publikem a tanečními umělci. O povaze jejich vzájemných vztahů a jejich vývoji proto také nemůžeme dělat přesnější závěry. Ojedinělým případem je zdokumentovaná situace, která nastala v Kodani, když publikum obvinilo v roce 1841 Augusta Bournonvilla, že přehlíží a poškozuje jejich oblíbenou tanečnici Lucile Grahnovou. Když se Bournonville objevil na jevišti, diváci na něj syčeli, a on se dopustil nepřístojnosti tím, že požádal přítomného krále, aby spor ihned rozsoudil.²²

Spolu s procesem emancipace tanečního umění a jeho tvůrců na počátku 20. století začali tanečníci i choreografové více komunikovat i se svým publikem. Isadora Duncanová vydávala při příležitosti svých vystoupení texty, v nichž objasňovala své myšlenky, nebo během představení promlouvala přímo k publiku. Podobně postupovali i další tanečníci a choreografové. Myšlenky, motivace a koncepce tanečních tvůrců se tak začaly vynořovat z dosud skryté existence.

Závěrem

Zdá se, že v centru společenského hodnocení tance stála v moderní době otázka, zda je tanec, taneční umění věcí rozumu, a pokud není, v čem jiném by mohla jeho hodnota spočívat. S tím úzce souvisela otázka, jak se rozum v tanci může projevit. Intelektuální okolí tance, projevující se např. v soudech kritiků z řad estetiků, literátů či hudebníků, vyjadřovalo často názor, že rozumnost může taneční umění získat jen spojením s logickým dějem, vyjadřováním mimotanečních obsahů. K tomu mohly posloužit prostředky tance, nebo, nebyl-li toho tanec sám schopen, součinnost s jiným médiem divadelního vyjadřování, jako je mimování, němohra nebo mluvený projev či zpěv. Čistě taneční kompozice, v níž podstatou uměleckého sdělení byl jen pohyb sám, měla v takto vymezeném hodnotném tanečním umění nulovou cenu. Kritické reflexe se někdy pohybují v jakési dvojaké škále kritérií: balet jako takový je vzhledem k plytkosti, šablonovitosti děje odsuzován, ale taneční výkony, svižné, rytmicky přesné, výrazově přiléhavé mohou být chváleny a oceněny. V pozadí bývá však přítomna výhrada: to, že se dobře tančilo, neospravedlňuje rozumovou chabost kompozice. Nakolik můžeme soudit z nepřímých indicií (detailní výzkumy návštěvnosti baletních představení neexistují a o diváckých zážitcích spojených s tancem ve sledované době také mnoho svědectví dosud neznáme), publikum hledalo a nacházelo v baletních produkcích i jiné hodnoty dané tancem samým, a to v kinestetickém prožitku. Přitom musíme vzít v úvahu, že v moderní době měla většina publika coby příslušníků měšťanských vrstev relativně bohatou přímou zkušenost s tancem, prošli školením ve společenských tancích a účastnili se tanečních událostí. Při sledování tance na jevišti tak mohli uplatnit

²² Laurence Senelick (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

svoje taneční prožitky a projektovat je do viděného tanečního jednání. Možná, že pro ně byl pohled na „čistý“ tanec uspokojivější, než dobový diskurz naznačuje. Jeho tlak však vedl k tomu, že možnost čistě pohybové taneční kompozice jako sféry uplatnění nejen umělecké fantazie, ale také rozumu (např. jako hudební kompozice – orchestrální symfonie) se vlastně nepřipouštěla. Choreografové se pokoušeli o takřka nemožné: naplnit očekávaní rozumnosti adaptováním činoherních, dramatických principů na tanec a zároveň stále provozovat tanec jako strukturovanou kompozici lidského pohybu v čase a prostoru. Výsledné podoby divadelního tance v sobě odrážely všechny paradoxy existence tanečního umění ve veřejných divadlech moderní doby.

Prameny a bibliografie

Divadelní cedule (Nové německé divadlo, Stavovské divadlo, Prozatímní divadlo, Národní divadlo), divadelní oddělení, Národní muzeum, Praha.

Fond NDT (Nové německé divadlo v Praze), Archiv hl. m. Prahy.

Fond divadla v Olomouci, Státní oblastní archiv, pobočka Olomouc.

Bemerkungen über die Komposition der Ballette, und die dem Balletmeister hiezu höchst nöthigen Kenntnisse. Wien: Verlag Johann Baptist Wallishausser, 1807.

Böhme, Franz Magnus. *Geschichte des Tanzes in Deutschland, I,II*. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1886.

Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006.

Brooks, Lynn Matluck. „Dance History and Method: A Return to Meaning“. *Dance Research*. 2002, vol. XX, number 1 (Summer), s. 33–53.

Bulínová, Karolína. „Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: ‚Nemožno jest slušně žítí!‘. In: K. Bulínová – L. Burešová – D. Gremlicová – H. Kazárová – D. Zilvarová. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 47–114.

Cahusac, Louis de. *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse*. La Haye, 1754.

Český taneční slovník. Praha: Divadelní ústav, 2001.

Czerwinski, Albert. *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtigen Zeit*. Leipzig, 1869.

Gremlicová, Dorota. „Isadora in Bohemian Spas (Forgotten Events)“. In: Gideon Dienes (ed.). *Remembering-Isadora Duncan-Emlékkönyv*. Budapest, 2002.

—, „Alfred Waldau: K dějinám českých dějin tance“. In: *Historické studium tance v českém prostředí*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003, s. 46–54.

—, „Co je českého v českém baletu?“. In: Helena Kazárová (ed.). *Tanec a balet v Čechách. Čechy v tanci a baletu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 61–65.

—, „Die zeitgenössische Presse als ‚Bericht‘ über die Tanzkunst im Neuen Deutschen Theater zu Prag“. In: Alena Jakubcová – Jitka Ludvová – Václav Maidl (eds.). *Deutschsprachiges Theater in Prag: Begegnungen der Sprachen und Kulturen*. Prag: Divadelní ústav Praha, 2001, s. 242–248.

- „Píle a poslušnost: Služební řád členů a žáků baletního sboru divadla v Breslau z roku 1841“. In: K. Bulínová – L. Burešová – D. Gremlicová – H. Kazárová – D. Zilvarová. *Profese tanečnicka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 30–46.
- *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze / Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag 1888–1938*. Praha: Taneční listy – Státní opera Praha, 2002.
- Jakubcová, Alena – Ludvová, Jitka – Maidl, Václav (eds.). *Deutschsprachiges Theater in Prag: Begegnungen der Sprachen und Kulturen*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- Noverre, Jean-Georges. *Listy o tanci a baletech*. Praha: Družstvo Dílo, 1945.
- Sachs, Curt. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin, 1933.
- Senelick, Laurence (ed.). *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Voss, Rudolf. *Der Tanz und seine Geschichte*. Berlin, 1869.
- Waldau, Alfred. *Geschichte des böhmischen Nationaltanzes*. Prag: Kath. Gerzabek, 1861.
- Weaver, John. *An Essay towards a History of Dancing*. London, 1712. In: Richard Ralph. *The Life and Works of John Weaver*. London, 1985.

Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D. (1966) se zabývá taneční vědou. Vzdělání získala na katedře tance Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze (obor teorie tance, 1989, Ph.D. v oboru taneční věda, 2004 – disertace na téma *Sociální funkce tance v moderní době. Menuet kontra valčík*). V letech 1989–1994 působila jako redaktorka časopisu *Taneční listy*, od 1992 je pedagožkou katedry tance HAMU v Praze. Sféry její odborné činnosti tvoří historie tance, zejména v období moderny, sociologie tance, taneční notace a analýza, dlouhodobě se podílí na mezinárodním výzkumu zaměřeném na diskurz a analýzu tzv. round dances, speciálně raného valčíku. Publikovala knižní práce *Taneční umění na scénách Nového německého divadla v Praze/Die Tanzkunst am Neuen deutschen Theater Prag (1888–1939)* (Praha 2002), jako spoluautorka *Různé běhy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou* (Praha 2011).