

Klein, Pavel

## **Secesní repertoár Les Balletes Russes jako východisko vizuální proměny jeviště**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická.* 2006, vol. 55, iss. Q9, pp. [73]-92

ISBN 978-80-210-4289-6

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114463>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAVEL KLEIN

## SECESNÍ REPERTOÁR LES BALLETS RUSSES JAKO VÝCHODISKO VIZUÁLNÍ PROMĚNY JEVIŠTĚ

Představovala-li úvodní etapa kodifikace secesních postupů v tvorbě Les Ballets Russes – baletní skupiny S. P. Ďagileva – rozmezí let 1909–1912, pak je třeba říci také důvody, které k tomuto vymezení přispěly, neboť právě tyto důvody stály také u zrodu úvodního dramaturgického směřování skupiny.

Východiskem konsolidace skupiny se pochopitelně stalo přímé navázání na prvotní spolupráci umělců ve společnosti Svět umění, která stála u zrodu modernistické estetiky v Rusku. Jednotné úsilí všech spolupracovníků, vycházející z teoretických východisek kritických esejí malíře A. N. Benoise, doplněných řadou dalších příspěvků z pera ostatních spolupracovníků, přivedlo totiž jádro této skupiny k propagaci a společnému kosmopolitnímu sdílení demonstrativně prosazovaného secesního uměleckému programu s kolegy v zahraničí ještě před vlastním započatím organizace budoucího baletního podniku. Tento přístup nakonec způsobil, že již na počátku hostování umělců v Paříži byly jednoznačně definovány mantinely možností propagace ruského umění v komunikaci s cizím prostředím. Tím byla zajištěna jistá integrita rodící se umělecké prezentace baletní skupiny před veřejností, což nakonec nemalou měrou přispělo k rychlému prosazení nového jevištního tvaru před publikem.

Mezinárodní kontakty Benoise jako uznávaného ideologa skupiny, ovlivněné secesní poetikou, ostatně nejlépe dokumentuje již samotný podíl výtvarníka na přípravě ruské sekce přelomové výstavy secesních umělců v Mnichově v roce 1896. Zde se stal Benois hlavním ruským spoluorganizátorem.<sup>1</sup> Jeho erudici pak jistě prozrazovalo vedle jmenování výtvarníka v letech 1895–1899 správcem kolekce současné ruské a evropské malby v majetku kněžny Těniševové, především předchozí uveřejnění jeho německy psané studie v prestižní monografii významného kunsthistorika Richarda Muthera *Dějiny malířství 19. století*. Ta byla publikována v Mnichově již v roce 1894.<sup>2</sup> Mezinárodního věhlasu pak také, společně

---

<sup>1</sup> Více viz *Vdchoznovitel' „Mira iskusstva“ Aleksandr Benua*. [cit. 2005/05/20]. Dostupné na World Wide Web: <[http://www.smr.ru/centre/win/artists/benua/biogr\\_benua.htm](http://www.smr.ru/centre/win/artists/benua/biogr_benua.htm)>.

<sup>2</sup> *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*.

s mnoha dalšími pracemi, dosáhla Benoisova svébytná interpretace evropského umění, vydaná jako výpravný obrazový *Průvodce po Ermitáži* (1910), kterou si výtvarník získal prestiž a popularitu doma i v zahraničí. (Benois, 1910) Jednoznačnou provázanost s cizím prostředím však reprezentovala především vlastní malířská tvorba umělce, která se mimo jiné inspirovala právě i francouzskou historií. Paříž pak nadšeně obdivovala především Benoisův zájem o období Ludvíka XIV., reflektovaný v jeho pracích ze sledovaného období, který vyústil v novou netradiční interpretaci tématu. Ta se nakonec stala oním rozhodujícím faktorem v přijetí baletních prezentací skupiny francouzským publikem. Pohled ‚odjinud‘ očima ruského umělce, popisujícího Francouzům jejich vlastní historii, totiž ve skutečnosti přesně zapadal do konceptu secesní jinakosti, jež se měla stát odrazovým můstkem k interpretacím novým. Ty však již nebyly napadány jako naturalisticky nevěrné, nýbrž byly ceněny jako alternativa ke stávajícímu výkladu.

Benoisovo východisko hledání scénografického konceptu tvořila především záliba v minulosti. Retrospektivismus jako umělecká metoda proto propojoval prakticky všechny prvotní úvahy o budoucím jevištním tvaru. (Davydova, 1999:112) Jeho základem se stala umělecká stylizace minulosti – hra s minulostí, která se jednoznačně odlišovala od pozitivisticky chápané archeologie a na místo hledání věrných kopií přinesla soudobý individuálně nahlížený svět, zpřítomňující subjektivní pohled autorů na dané období, styl a atmosféru. Nové oduševnění jako znovuoživení dávno minulého své těžiště našlo v původnosti vizuální interpretace. Ta nakonec vedla ke zdůraznění neopakovatelnosti, jež se zračila v umělecké působnosti interpretovaného fenoménu, v jeho zesoučasnělých formách.

Ve skutečnosti tak do tohoto zpřítomnění dávno minulého byl vždy projektován soudobý pohled na skutečnost. To ze zdánlivě rigidní počáteční snahy o historickou věrnost vytvořilo zcela původní koncept, přinášející skrze vnitřně proměněné reálie přítomný svět secesních diváků. Ti pak mohli na pozadí proměny těchto reálií sledovat ‚svůj vlastní život‘, odkazující k oné kosmopolitně chápané minulosti jako univerzálnímu předobrazu současnosti. Nová znělost prostředí a jeho konfrontace se soudobým pohledem nakonec vytvářela potřebné paralely, umožňující vidět skutečnost jinak. Těžištěm zvolených reálií se však pochopitelně stalo především tíhnutí k historickým dobám rozkvětu, nádhery a smyslového prožitku, jejichž atmosféra korespondovala se situací novodobé buržoazie, tvořící většinu publika Les Ballets Russes.

Základem proměny reálií se stala pochopitelně právě vizuální stylizace, podléhající pravidlům dekorativnosti. I ta však na počátku vycházela z pravděpodobnosti vztahu mezi stylizovaným výsledným účinem a historickým předobrazem. Nicméně v této fázi vývoje však již pochopitelně šlo o vztah rozvolněný. Ke konečnému účinku na publikum jistě nemalou měrou přispěla také vhodně použitá barevná škála, vycházející z pravidel secesní znělosti obrazu. Ta podléhala dekorativní kompozici a ornamentální struktuře zvoleného konceptu. Touha scénografů navrátit se k synestezii ‚barevných symfonií‘ ladících se ‚zvukovými symfoniemi‘, spolu se snahou vytěžit ze scénického obrazu silný dojem, který se prosazuje u diváka tím, že symbolizuje děj a témata, to byly hlavní devizy budoucího úspěchu. (Bablet, 1976 : 20)

Důraz na optickou jednotu však pochopitelně nemohl pominout ani samotného herce-tanečníka. Koncentrací umělců na divadelní aspekty herecké výpovědi (která na místo ekvilibristiky nalezla svůj výraz v pantomimě, rozeznávající vedle mimiky prakticky celé tělo stejně jako intenzita silové komunikace sboru nahradila předchozí prázdné geometricky pojaté výplně mezi výstupy hlavního hrdiny), došlo k oživení daného obrazu dynamikou, zesilující atak smyslů. Propojením tance a kostýmu pak scénický obraz získal svou harmoničnost, osvobozenou od naturalistické věrnosti.

Choreografie, ovládající rezonanci celého těla, zde navíc nalezla přímou paralelu v kostýmu. Ten se pokoušel v duchu secese rozšířit působnost představaného herce-obrazu. Stejně jako se teatralizoval civilní oděv návštěvníků produkcí, který podporovala snaha o stálé rozpínání dekoračních prvků, zdobících další a další části těla, stejně tak vizuální účinnost řeči těla tanečníků stupňovala analogická rozpínavost kostýmů. Ty však již ve své působnosti s taneční složkou nesoutěžily, nýbrž přispívaly k její vyšší syntéze. Komunikace mezi choreografem a scénografem se tedy stala naprosto nezbytnou a ve skutečnosti často propojovala obě východiska.

Jako demonstrativní příklad této vzájemné provázanosti choreografie a kostýmu zde můžeme uvést Golovinův kostýmní návrh ze Stravinského *Ptáka-Ohniváka* (1910), který svou vizuální účinností stupňuje na jedné straně výztužemi. Jim na straně druhé odpovídá netradiční střih rukávů, umožňující tanečníkovi při rozpažení zesílit dynamiku pohybu, díky volnému splývání manžet, dopadajících na hroty obou rukou. K dalšímu stupňování dynamiky pohybu pak zároveň přispívá i šál, ovázaný tanečníkovi kolem pasu. Jeho široké, až k nohám volně splývající konce, přímo vybízejí k ‚roztančení‘ materiálu v piruetách. Při nich docházelo k pozvednutí obou konců šály a tím i k optickému rozšíření prostorového znění kostýmu. Výsledný optický efekt figury pak stupňovaly také dekorační prvky, zesilující atak smyslů. Jim se do protikladu k harmonii tance mohla postavit paradoxně opět spodní kolová výztuha, která by v okamžicích civilního pohybu po scéně zněla dynamickou rezonancí.

Paralela k motivistickým předobrazům ruského stylu je i zde, stejně jako u předchozí Golovinovy spolupráce na přípravách úvodní inscenace *Borise Godunova* (1908), na první pohled patrná. Sklon k překonání folkloristických motivů subjektivně organizovanou abstrakcí totiž v mnohém předběhl i vlastní vývoj hlavních scénografických trendů d'agilevovských produkcí. I přesto, nebo snad právě proto, Golovinova invence ve spolupráci s ruskými sezónami mohla být využita pouze částečně. Hlavním důvodem se však bezpochyby stalo především přijetí lukrativní nabídky, kterou výtvarník obdržel již v roce 1902 po svém krátkém působení v roli scénografa Velkého divadla v Moskvě. Golovinovi bylo totiž nabídnuto prestižní místo hlavního výtvarníka carských scén v Petrohradě, které prakticky nebylo možné odmítnout. Dvojí spolupráce Golovina s Ďagilevem se tak stala spíše výjimkou v jeho rozsáhlé, na domácí prostředí orientované, tvorbě.<sup>3</sup> Spojení

<sup>3</sup> Golovinovy práce se mimo zmíněných baletních inscenací objevily pod hlavičkou skupiny

Golovina se světovým děním však, stejně jako v mnoha dalších případech, reprezentuje především úvodní spolupráce výtvarníka na realizaci ruského pavilónu na Světové výstavě v Paříži v roce 1900. Té předcházelo krátké tvůrčí období návrhů nábytku a výzdob interiéru, včetně spolupráce na dekorování interiéru hotelu Metropol.<sup>4</sup> Znalost trendů propagace, čerpající z pravidel silného vizuálního účinku konfrontací prostoru a jeho náplně, získaná již spoluprací na přípravě výstav, se tak výrazně projevila právě při konstrukci kostýmů či jejich konfrontacích se zadním prospektem. Výhodiskem realizace kostýmů byl střih, který i přes extravaganci řešení v obrysech figury stále prozrazoval jasnou paralelu s ruským prostředím. Ačkoli však Golovin soustředil svoji pozornost především k domácím scénám a propagaci ruského stylu, jeho inovativní schopnost rozeznít figuru novým – kostýmem definovaným – pohybem, jednoznačně prokazuje konkurenceschopnost výtvarníka také v konfrontaci s dobovou kosmopolitně prosazovanou mezinárodně aplikovanou secesní estetikou. V této souvislosti by se s odstupem času dalo dokonce říci, že kostýmní tvorba tohoto výtvarníka představuje rozhodující počáteční impuls, směřující k budoucímu úspěchu jeho kolegů. O profesionalitě tvůrce ostatně nejlépe vypovídá právě schopnost přizpůsobit se požadavkům odlišné inscenační poetiky, která v případě *Les Ballets Russes* (na rozdíl od Mariinského divadla – domovské scény Golovina) přivedla scénografa k zohlednění silnější dynamizace prostorových možností znělosti pohybu tanečnicka v konfrontacích s kostýmem.

Vrátíme-li se ale zpět k determinantám úvodního vymezení počáteční periodizace, pak za hlavní spojnicí prvotního období let 1909 – 1912 můžeme zároveň považovat práci M. M. Fokina coby choreografa. Jeho podíl prakticky na všech v daném období realizovaných představeních zůstává zcela zásadní a nezastupitelný. Jasně definovaný přechod Fokina k secesní poetice se tak stává jedním z rozhodujících aspektů, přispívajících k vymezení tohoto počátečního období. Důvodem je bezesporu i následná konfrontace dvou choreografických přístupů, která byla odstartována v roce 1912, respektive ve chvíli, kdy se Fokinovi do opozice postavila dosavadní taneční hvězda souboru V. F. Nižinský. Ten coby choreograf upoutal pozornost veřejnosti hned svou první samostatnou prací – skandálním nastudováním Debussyho *Faunova odpoledne* (1912). Spolu s Nižinského choreografií však soubor vedle odlišné koncepce pohybu, vycházející již z avantgardních premis, ovlivněných eurytmií Émila Jacques-Dalcrozea, nastupujícím výrazovým tancem Rudolfa von Labana a mnoha dalšími, ztratil ve své dramaturgii i původní dominantu ruského vlivu. A to především díky přenesení zájmu od ruské hudby směrem k francouzským pokusům Debussyho či Ravela. Jejich relevantním protivníkem tak zůstával zejména Stravinský. Po spojení Ďagileva

---

ještě v případě dekorace k prvnímu dějství opery *Ivan Hrozný*, uvedené v rámci sezóny 1909. Ďagilev pak pro revidovanou inscenaci *Labutího jezera*, uvedenou na scénu v sezóně 1911, odkoupil od carských scén také Golovinův zadní prospekt ke druhému dějství.

<sup>4</sup> *Aleksandr Jakovlevič Golovin*. [cit. 2005/03/22]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.peoples.ru/art/painter/golovin/index.html>>.

s avantgardními malíři pak došlo k definitivnímu zpřetrhání vazeb s ruským prostředím. To už je ale jiná kapitola.

Etapu počáteční propagace tzv. ruského stylu tedy uzavřelo angažování nových spolupracovníků souboru z řad cizinců, které Ďagilev přijal s jasným cílem proměnit dosavadní směřování skupiny a přizpůsobit se tak potřebám přechodu k avantgardě, která v konkurenčním boji poetik postupně přenesla těžiště výbojů mimo konfrontace s minulostí i mimo secesní směr. K tomu však došlo teprve ve chvíli, kdy se původní jednoduitnost skupiny začala diferencovat.

Úvodní etapa byla naproti tomu velmi konzistentní. V jejím rámci pak již v samém počátku byly použity prakticky všechny elementární inscenační postupy, jejichž následné proměny ve skutečnosti pouze reagovaly na kodifikaci principů, které se v tvorbě souboru etablovaly již v prvních čtyřech sezónách.

V sezónách 1909 – 1912 ukázala Ďagilevova skupina nadšeným divákům více než dvacet nových kusů.<sup>5</sup> Jejich prezentace však nepředstavovala vždy pouze svěbytné samostatné uvedení díla na jeviště. Právě naopak. Ve skutečnosti šlo na počátku spíše o zkrácené verze původních operních či baletních celků, uváděné v rámci komponovaných večerů. Jim později sekundovaly také malé komornější formy. Ďagileva v reformě dramaturgie jistě do značné míry ovlivnili především sami francouzští kritici z Paříže, s nimiž se impresáριο radil již při přípravě sezóny ruské hudby v roce 1908, a kteří nakonec Ďagileva přesvědčili o nutnosti předvést výslednou podobu představení v kratší, divákům přijatelnější podobě. (Brodská, 2001:8) Ďagilevova snaha přinést na jeviště nejzajímavější část vybraných děl proto nakonec vedla k tomu, že v rámci sezón bylo uvedeno na místo rozsáhlejších celků většinou pouze jediné dějství. Existovaly však i výjimky. První baletní sezóna v roce 1909 však byla paradoxně poznamenána především specifickou transformací operního tvaru do podoby krátkého baletu. Ďagilev se v konfrontacích opery s baletem rozhodl využít úspěchu předchozího triumfu v prezentaci ruské hudby. Z toho důvodu se v první baletní sezóně na repertoáru skupiny objevila operní díla slavných ruských skladatelů, představená však pouze v těch částech, v nichž dominovala taneční složka. Příkladem může být nastudování *Poloveckých tanců* – druhého dějství Borodinovy opery *Kníže Igor*, poprvé uvedené v její celistvosti na scéně Mariinského divadla již v roce 1890, či předvedení scény orgií a finále ze Serovovy opery *Judith*, poprvé představené ruským divákům již v roce 1863. Vedle těchto transformací se však Ďagilevova strategie opírala také o zásadní přepracování původních verzí baletů, a to jak domácích, tak zahraničních. Typickým využitím těchto postupů pak bylo poznamenáno především uvedení baletu *Kleopatra* – jako přepracované verze Arenského *Egyptských nocí*, doplněné v této druhé revizi úryvky hudby několika ruských skladatelů. Francii blízké romantické téma Schnitzhoefferovery *La Sylphide*, pak nalezlo svůj novodobý odraz v uvedení *Sylfid* – jako zásadně přepracované svěbytné druhé verze baletu *Chopiniana*<sup>6</sup> na hudbu F. Chopina. Vedle baletních

<sup>5</sup> Více viz *Secesní repertoár Les Ballets Russes 1909 – 1912*.

<sup>6</sup> Rus. *Šopeniana*.



vystoupení se však ke slovu v první baletní sezóně paradoxně dostala také operní produkce – např. uvedení prvního dějství Glinkova *Ruslana a Ludmily* atd.

Rozhodujícím se však nestal jen samotný výběr repertoáru a jasné definování jeho kritérií. Velmi důležitý aspekt sehrávala i volba sestavení děl do jednotlivých komponovaných večerů. Ďagilevova snaha znovu a znovu uchvacovat publikum a nabízet stále nové a vzájemně nesouvisející obrazy, stupňující emocionální prožitek diváků, zde tak na rozdíl od tématické jednoty komponovaných večerů symbolistů proti sobě stavěla do protikladu vždy kompozičně i obsahově zcela odlišná díla. Secesní harmonie, vzešlá z protikladnosti, zde již byla jednoznačně podrobena pravidlům moderní vizuální komunikace. Po pestrobarevně atakujícím obrazu, plném dynamiky pohybu, přicházel klid s efemérním odhmotněním a naopak. Po exotickém obrazu Evropě vzdáleného prostředí se diváci navraceli zpět k dobře známé romatice, z hluboké minulosti byl jen pouhý krůček k současnosti atd.

Stále střídání podnětů jak v oblasti scénografie, tak v oblasti choreografie i hudby vycházelo pochopitelně především z precizní práce s temporytmem. Jeho zásluhou pak počáteční upoutání pozornosti diváků brzy našlo ve zvoleném systému novou – nicméně jasně definovanou – konvenci. Ta byla díky silnému emocionálnímu účinu i popularitě nakonec nejen přijata, ale sekundárně se vlastně stala normou secesní produkce.

V duchu módní honby diváků za novými zážitky se tak z předchozího předvádění následnosti a pevně dané konstrukce, reprezentované především klasickou technikou, produkce skupiny zásadně proměnila v něco jiného. Výběr nejzajímavější části původního celku, která v nové interpretaci uchvacovala především svou subjektivní autorskou stylizací, však ani v tomto případě nesměřoval k laciné podbízivosti se vkusu obecnstva. V žádném případě nešlo o pouhý konstrukt bez účinnosti. Ďagilevova opakovaně hledaná snaha o ‚vysoké‘ umění, vedená dozvukem principů estetického maximalismu, ve skutečnosti vytvářela precizní přípravou, kontinuálním směřováním jedním směrem a vzájemnou provázaností všech složek inscenačního tvaru zcela nový model divadelní komunikace. Jeho působnost jistým způsobem předběhla dobu a ve skutečnosti se stala předobrazem mnoha aspektů vnější reality života společnosti.

Tím, že se již v úvodních sezónách jednoznačně definovala pravidla secesní poetiky, která byla uznána diváky jako normativní východisko, konvence a měřítko kvality umělecké produkce, Ďagilev svoje poslání impresária jednoznačně splnil. O tom svědčí i pozvání souboru do Monte Carla, které v roce 1911, tehdy již samostatně skupině, nesoucí nyní jméno Les Ballets Russes de Serge Diaghilev, nabídlo relevantní zázemí v podobě divadelního sálu v budově Garnierova kasina. Spolu s touto nabídkou také stoupla právě ona společenská prestiž souboru, který byl nadále prakticky celou Evropou akceptován a znovu a znovu zván k hostování. Tento moment sehrál zcela zásadní roli ve vývoji skupiny, neboť ony reformy zejména v oblasti klasické taneční techniky a její nové prezentace nakonec neznamenaly pouhý experiment, nýbrž se staly seriózním nástupcem hlavního trendu dalšího vývoje.

Repertoár souboru v rozmezí let 1909 – 1912 tvořily tři víceméně samostatně (avšak paralelně koexistující) linie dramaturgie. Ty jednoznačně determinovaly okruhy témat, jež budou na jevišti prezentována. Tyto okruhy pochopitelně odrážely jak vlastní zájem umělců o daný fenomén, tak teoretická východiska přístupu k jeho zobrazování na scéně. Přímá spojitost s formou i obsahem mimodivadelních projevů secese, odrážejících se skrze architekturu, výtvarné a užité umění, oděvní návrhářství, styling časopisů či dekorování interiérů, byla však zachována. Dokonce by se dalo říci, že jevištní zpracování zvolených témat svou proklamovanou teatrálností, směřující k dominanci vizuální složky, nejlépe splňovalo pravidla secesní poetiky. Nešlo totiž pouze o vnějškové zdůraznění vizuální komunikace s divákem, nýbrž právě o pro secesi důležitý integrující prvek všech složek jevištního tvaru, zvyšujících svou účinnost vzájemnou rezonancí. Scénografie tak ve skutečnosti vycházela ze snahy výtvarníků, přizpůsobit se hudebnímu rytmu. Analogicky pak hudební skladatelé zohledňovali účel a prezentaci jednotlivých – na scéně vizuálně determinovaných – motivů. Choreografie využívala vlastní znělost kostýmu apod.

Tomuto trendu ostatně odpovídala i snaha tvůrců upozornit na tuto zvláštní novodobou provázanost všech složek již v podnázvech svých inscenací. Ty byly pochopitelně nedílnou součástí propagace. V anoncování jednotlivých projektů se tak setkáváme s termíny jako ‚choreografický obraz‘ (*Duch růže*, 1911), ‚choreografické drama‘ (*Kleopatra*, 1910), ‚balet-pantomima‘ (*Karneval*, 1910), ‚originální taneční suita‘ (*Orientali*, 1910), ‚mytologická poéma‘ (*Narcis*, 1911), či dokonce ‚hudební vložka‘ (*Slavnost*, 1909) atd.

Také počet premiér byl v počátečním období existence souboru konstantní. V každé nové sezóně vznikl vždy téměř stejný počet nových kusů. Ty však byly následně v rámci hostování souboru uváděny v různých dramaturgických spojeních s již nastudovaným repertoárem.

Neméně důležitý aspekt tvořila i vlastní příprava a výběr látek, sloužících jako východisko zpracování námětů budoucích libret. Vedle odkazů na díla klasická, ať už šlo o úpravu pohádek (*Pohádky tisíce a jedné noci*, *O Ptáku-Ohniváku*), legend (*Modrý Bůh*) či mytologických témat (*Dafnis a Chloé*, *Narcis*), se však vděčným východiskem staly především (v Rusku dodnes velmi populární) poémy.<sup>7</sup> Ty ale již na místo odkazů na domácí autory (Lermontovova *Tamara*) mnohem více upřednostňovali inspiraci cizími díly, jakými byly například práce T. Gautiera (*Pavilon Armidy*, *Duch růže*) či S. Mallarmého (*Faunovo odpoledne*). Vytvoření hudební partitury (případně výsledné aranžmá) bylo naopak v převážné většině případů svěřeno ruským autorům.

Prosazování ruského stylu se tak, ve shodě s Benoisovými tezemi o univerzálním předobrazu moderního umění, netýkalo pouze reinterpretace domácích témat, ale zahrnovalo mnohem širší pole působnosti. Ve skutečnosti se totiž hlavními tématickými liniemi souboru staly: 1. **historické retrospekce** klasických

<sup>7</sup> Více viz Kšicová, 1983.



evropských témat 2. **exotismus** časově či regionálně vzdálených kultur a 3. **transkripce ruského folklóru** od secese směrem k avantgardním principům.

Jejich východiska pak byla pochopitelně nejlépe patrná právě ve scénografii, která se stala sjednocujícím prvkem hlavního inscenačního plánu.<sup>8</sup>

### 1. Historické retrospekce

Východisko dramaturgie sjednocovala pravidla retrospektivismu jako umělecké metody. Nejvíce patrnými se tato pravidla stala právě v případě první dramaturgické linie. Mezi baletní inscenace z počátečního období, které tvoří demonstrativní příklad uplatnění těchto postupů na scéně bezesporu patří *Pavilon Armidy* (1909), *Karneval* (1910), *Duch růže* (1911) a částečně i *Sylfidy* (1910) a *Giselle* (1910). Vrcholné dílo sledované dramaturgické linie zde reprezentuje fenomenální inscenace Stravinského baletu *Petruška* (1911).<sup>9</sup> V ní pak secesní poetika našla své adekvátní umělecké ztvárnění. Paradoxem zůstává, že skutečného vrcholu interpretace dosáhli tvůrci nikoli v proklamovaných kosmopolitně pojatých univerzálních předobrazech minulosti, nýbrž právě v inscenaci, jejímž východiskem bylo umělcům notoricky známé domácí ruské prostředí.

V historických retrospekcích klasických evropských témat nejvíce rezonovaly paralely s předchozím vývojem baletního umění. Dozvuky romantického ideálu můžeme najít hned v několika z nich. Ať už se jedná o skutečný návrat ke klasickým dílům a jejich reinterpretaci v nových souvislostech či o moderní zpřítomnění reminiscencí romantismu 30. a 40. let 19. století. Z toho důvodu bychom tuto linii mohli označit také za jakýsi pozvolný přechod od klasického baletu k modernímu pohybu. Tam, kde se Ďagilevova skupina pokoušela zpřítomnit na scéně kvalitu klasické techniky, zůstávalo proreformním prvkem inscenací především dosažení celistvosti vizuální účinnosti výsledných obrazů, která zesilovala prožitek obecnstva. Tam, kde již klasická technika nedominovala, nastoupila hra barev a tvarů, podřízených pravidlům ornamentálnosti. Její nedílnou součástí se stal i herec. Secesí proklamovaný nenásilný pohyb v ploše zde tak našel ideální zpodobení, jemuž jistá teatrálnost jako prapodstata divadelní produkce vytvářela potřebnou gloriolu.

Plynulost tohoto přechodu ostatně dokumentuje i vlastní tematika, vycházející z historických předobrazů evropského prostředí, francouzským divákům dobře známých. Ať už se jednalo o pohled na dobu Ludvíka XIV. (*Pavilon Armidy*), ikonografii Kolombíny, Harlekýna, Pierota a dalších postav commedie dell'arte (*Karneval*) či naivní formy německého biedermeierovského stylu (*Duch růže*).

<sup>8</sup> Stov Leong R. *Introduction*. In *From Russia with Love: Costumes for The Ballets Russes 1909 – 1933*. Cataloguig-in-Publication-data. National Gallery of Australia, Canberra ACT 2600. Canberra 1998, 6–24.

<sup>9</sup> Více viz Klein, 2004.

Základem úspěchu této dramaturgické linie tak byla pochopitelně především obecná srozumitelnost zobrazovaného, které v nových interpretacích ve své podstatě oživovalo odkazy na vlastní – blízkou či vzdálenější – minulost, jejíž projevy se nesmazatelně zapsaly do dějin. Vzdálenost ruského prostředí, které francouzské publikum znalo jen zprostředkovaně z románů a nově – díky Ťagilevovi – i z výtvarného umění, tak na druhé straně jistým způsobem porušila zvolené východisko. Úspěch *Petrušky* – jako oslavy ruských tradic – tak ve skutečnosti za svůj úspěch vděčil především jinakosti, v níž identické téma romantického návratu díky novým (dosud pro Francouze nepoznaným) reáliím znělo mnohem intenzivněji. Přihlášení se umělců k evropské tradici, která pouze v ruském regionu nalezla částečně odlišné zpředmětnění, bylo potom dostatečnou odpovědí na secesi proklamovanou touhu po novém spojení v jediný celek. Atraktivita jinakosti pak přinesla onu možnost využít popularitu ‚ruského stylu‘ v dalších inscenacích.

## 2. Exotismus

Druhou dramaturgickou linii tvořily látky, čerpající své náměty z cizích, především východních kultur a také z dobově podmíněné módní inspirace Orientem. I zde se však prostředkem jejich prezentace stala silná stylizace, která navíc díky neznalosti kontextu, na rozdíl od předchozí popisované linie, mnohem více spoléhala na fabulaci, než na skutečná spojení s historickými či současnými předobrazy. Možnost subjektivnější interpretace se však nakonec ukázala nespornou výhodou. Vlivy japonismu, maurského umění, hinduismu a mnoha dalších fenoménů, s nimiž se Evropa začala díky rozvoji dopravy, pokračující kolonizaci, stále častější zálibě v cestování či pořádání dobrodružných vědeckých výprav pravidelně setkávat, našly v secesním umění své nezastupitelné místo.

Setkávání se s exotikou, ať už skutečnou nebo i smyšlenou, pak vyvolávalo u diváků nebývalý zájem, čehož se pochopitelně kulturní projekty snažily využít. Nový styl, prosazovaný ve scénografii především L. Bakstem, pak velmi brzy našel své analogie v oděvním návrhářství i interiérovém designu, čímž byl (zcela v duchu pravidel secese) přenesen z jeviště do vnější reality. Exotika vzdálených kultur, jako východisko stylizace, pak dávala inscenátorům také možnost představit své hrdiny v nových souvislostech a v emočně vyhocenějších polohách, což pochopitelně prezentaci dodávalo na výraznosti. Tu pak ještě stupňovala sytější barevná škála, která obraz sjednocovala.

Mezi inscenace, zastupující tuto linii dramaturgie, patří na jedné straně především balety *Kleopatra* (1909), *Šeherezáda* (1910), *Orientali* (1910) a *Modrý Bůh* (1912), jimž na straně druhé sekundují inspirace v řeckých námětech, zpracované v dílech *Narcis* (1911), *Dafnis a Chloé* (1912) a *Faunovo odpoledne* (1912). Poslední ze jmenovaných inscenací však již jednoznačně překročila východiska secesní exotiky a svým konečným inscenačním řešením do jisté míry spíše inklinovala k poslední z dramaturgických linií.

### 3. Od ruského folklóru k avantgardě

Demonstrativním příkladem oné poslední linie dramaturgie zůstávají především inscenace *Poloveckých tanců* (1909), *Ptáka-Ohniváka* (1910) a částečně i *Tamary* (1912). Ty se pak staly předobrazem budoucího směřování k avantgardnímu tvaru, který se v následujících sezónách plně rozezněl. Za vše mluví patrně to, že za pokračovatele této linie v dalším vývoji můžeme (zůstaneme-li u tvorby ruských scénografů) označit fenomenální inscenaci Stravinského *Svěcení jara* (1913) či úspěch *Zlatého kohoutka* (1914) Rimského-Korsakova a mnoho dalších.

Inspirace v ruském dávnověku, ať už šlo o boje Polovců, univerzální pohádkový svět Ptáka-Ohniváka, oživený Bilibinovými kresbami, či Lermontovem zpracovanou gruzínskou legendu o zlé Královně, vycházela vždy z fascinace tvůrců domácími předobrazy folklórní tradice. Silný zájem o tento fenomén, znovuoživený v Rusku na počátku 90. let 19. století, oproti předchozím víceméně kosmopolitně definovaným východiskům ostatních inscenací, přinesl na scénu okrášlenou a zásadně stylizovanou podobu ruské historie. Ta se pokoušela svou novou image rehabilitovat zdánlivou banalitu tzv. čisté ruské duše.

K překonání secesní poetiky však došlo až ve chvíli, kdy se inscenační tvar jednoznačně odvrátil od kontinuity vývoje, jehož předobrazem byl klasický balet. Faktem však zůstává, že úvodní etapa vývoje skupiny Les Ballets Russes tvoří jednu ze základních kapitol světového secesního divadla jako nedílná součást moderní historie.

#### LITERATURA:

- BABLET, D. 1976. *Scénické revoluce XX. století*. In Scénografie 2/76. Praha 1976.
- BENOIS, A. 1910. *Putevoditel' po kartinnoj galeree Imperatorskogo Ermitaža*. Sankt-Peterburg 1910.
- BRODSKÁ, B. 2001. *Les Ballets Russes*. Praha 2001.
- DAVYDOVA, M. V. 1999. *Chudožnik v tčatre načala XX. veka*. Moskva 1999.
- FROM RUSSIA WITH LOVE: *Costumes for The Ballets Russes 1909 – 1933*. Catalogue-in-Publication-data. National Gallery of Australia, Canberra ACT 2600. Canberra 1999.
- KLEIN, P. 2004. *Igor Stravinskij a Sergej Ďagilev. Scénická vize baletu Petruška*. In Spurná, H. (ed.) *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. Národní divadlo. Praha 2004, 171–193.
- KŠICOVÁ, D. 1998. *Secese. Slovo a tvar*. Brno 1998.
- MUTHER, R. 1894. *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*. Bd. 1–3. München 1894.
- Vdochnovitel' "Mira iskusstva" Aleksandr Benua*. [cit. 2005/05/20]. Dostupné na World Wide Web: <[http://www.smr.ru/centre/win/artists/benua/biogr\\_benua.htm](http://www.smr.ru/centre/win/artists/benua/biogr_benua.htm)>.
- Aleksandr Jakovlevič Golovin*. [cit. 2005/03/22]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.peoples.ru/art/painter/golovin/index.html>>.

## **THE LESS BALLETS RUSSES' ART NOUVEAU REPERTORY AS THE BASIS OF THE VISUAL TRANSFORMATION OF THE STAGE**

The study portrays the initial stage in the forming of the dramaturgical profile of impresario S. P. Diaghilev's company, Les Ballets Russes, which in the world context contributed unequivocally to the emancipation of Art Nouveau style in the art of theatre. Special attention is paid to the parallels between scenography and dramaturgy. The author defines three basic thematic lines of development in the company's repertory: firstly, historical retrospection of classical European themes; secondly, exoticism of cultures distanced by time and space; and thirdly, transcriptions of Russian folklore from Art Nouveau towards early avant-garde principles, which provided the base for the way Art Nouveau forms were interpreted. A list of the company's Art Nouveau repertory from 1909 to 1912 complements the text. A short pictorial appendix is provided to document the study's respective theses.

## SECESNÍ REPERTOÁR LES BALLETS RUSSES 1909–1912

## 1909

18\*/19. května

Théâtre du Châtelet, Paříž

(první uvedení: 25. listopadu 1907, Mariinské divadlo, St. Petěrburg)

**Pavilon Armidy** (Le Pavillon d'Armide) – balet

Hudba: N. N. Čerepnin

Dirigent: N. N. Čerepnin

Libreto: A. N. Benois (podle novely Th. Gautiera *Omphale*)

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: A. N. Benois

Režisér: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: V. F. Nižinskij (Vikomt/otrok Armidy), V. Karalli (Suzanne/Armida), T. P. Karsavina, A. Baldinna, A. Fedorová, E. Smirnová (důvěrnice Armidy), M. Mordkin (Vikomt) A. Bulgakov (Markýz)

18\*/19. května

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Polovecké tance** (The Polovtsian Dances) – druhé dějství opery Kníže Igor

(opera Kníže Igor byla poprvé uvedena v roce 1890 v Mariinském divadle v St. Petěrburgu)

Hudba: A. P. Borodin (aranžmá N. Rimskij-Korsakov a A. Glazunov)

Libreto: A. P. Borodin (podle scénáře V. Stasova)

Dirigent: E. A. Cooper (sbormistr U. Havranek)

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: N. K. Rerich (realizace B. Anisfeld)

Režie: A. Sanin

Zpěv: D. A. Smirnov (Vladimír), E. F. Petrenko (Končakovna), V. S. Šaronov (Princ Igor), K. Zaporožec (Chán Končak), M. d'Arial (Ovlur)

Účinkující v hlavních rolích: S. V. Fedorová (Mladá polovecká dívka), A. R. Bolm (Polovecký válečník), E. A. Smirnovová (Otrokyně), A. Koslov, N. Kremnev, L. Leontiev, A. Orlov, N. Novikov (mladí polovečtí muži)

18\*/19. května

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Slavnost** (Le Festin, suite de dances) – hudební vložka k inscenci Poloveckých tanců

Suita ruských tanců na hudbu M. I. Glinky, P. Čajkovského, M. P. Musorgského, A. K. Glazurova, N. A. Rimského-Korsakova

Dirigent: E. A. Cooper (aranžmá S. P. Ďagilev)

Choreografie: M. I. Petipa, A. A. Gorskij, M. M. Fokin

Dekorace: K. A. Korovin (dekorace k prvnímu dějství opery *Ruslan a Ludmila* v inscenaci Velkého divadla)

Kostýmy: L. S. Bakst, I. Ja. Bilibin, K. A. Korovin, A. N. Benois

Režie: S. Grigorjev

24\*/26. května

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Ivan Hrozný** (Pskovitjanka – služebná ze Pskova) opera ve třech dějstvích a pěti obrazech

\* veřejná generální zkouška

(první uvedení opery: Mariinské divadlo, St. Petěrburg v roce 1895, premiéra londýnského uvedení inscenace se konala 8. července 1913 v Theatre Royal, Drury Lane)

Hudba: N. A. Rimskij – Korsakov

Dirigent: N. N. Čerepnin (sbormistr U. Havranek)

Libreto: N. A. Rimskij – Korsakov (podle námětu Lva Meje)

Dekorace: A. Ja. Golovin (1. a 2. dějství), N. K. Rerich (3. a 4. dějství)

Kostýmy: D. S. Stelleckij

(realizace dekorací B. Anisfeld (obraz 2, 4 a 5), N. Chabré (obraz 3) ? Vnukov (obraz 1)

Režie: A. A. Sanin

Zpěv: F. I. Šaljapin (Ivan), L. Lipkovská (Kněžna Olga), E. F. Petrenko (Chůva), V. Kastorskij (Kníže Jiří), V. Šaronov (Kníže Vjazemskij), V. Damajev (Michail), A. Davydov (bojar Matuta)

2\*/4. června

Théâtre du Châtelet, Paříž

(první uvedení 6. dubna (10. února) 1906 pod názvem Šopeiniana, Mariinské divadlo, St. Petěrburg)

**Sylfidy** (Les Sylphides) – balet v jednom dějství (2. přepracování baletu Šopeniana)

Hudba: F. Chopin (aranžmá A. K. Glazunov a M. F. Keller, I. F. Stravinskij, A. Ljadov, N. Sokolov, A. Tanejev)

Dirigent: N. N. Čerepnin

Libreto a choreografie: M. M. Fokin (podle A. Nourrita)

Dekorace a kostýmy: A. N. Benois a L. S. Bakst

Režie: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: A. P. Pavlovová, T. P. Karsavina, V. F. Nižinskij (Básník), A. Baldina

2\*/4. června

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Kleopatra** (Cléopâtre) – choreografické drama v jednom dějství na hudbu A. S. Arenského (2. přepracování baletu Egyptské noci s připojením úryvků z hudby S. Tanejeva (předehra), N. A. Rimského-Korsakova (příchod Kleopatry), M. I. Glinky (závojevý tanec), A. K. Glazunova (bakchanálie) a M. P. Musorgského)

(první uvedení: 2. března 1908 pod názvem Egyptské noci, Mariinské divadlo, St. Petěrburg)

Hudba: A. Arenskij

Dirigent: N. N. Čerepnin

Choreografie a libreto: M. M. Fokin

Účinkující v hlavních rolích: A. P. Pavlovová (Ta-Hor), I. L. Rubinsteinová (Kleopatra), T. P. Karsavina (Otrokyně), V. F. Nižinskij (Otrok), M. M. Fokin (Amun), A. D. Bulgakov (Kněz), Fedorová a další

Režie: S. Grigorjev

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst (zničeny požárem na zájezdu v Jižní Americe v r. 1917 a později nahrazeny dekoracemi a kostýmy R. a S. Delauney, choreografie doplněna o pas de deux L. Massina)

2\*/4. června

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Ruslan a Ludmila** – první dějství z kouzelné opery M. Glinka

(opera v původní podobě byla poprvé uvedena na scéně Mariinského divadla v roce 1895)

Hudba: M. M. Glinka

Libreto: K. Bakhturin, V. Širkov (podle A. S. Puškina)

Dirigent: E. A. Cooper (sbormistr U. Havranek)

Dekorace a kostýmy : K. A. Korovin

Režie: A. A. Sanin



Zpěv: L. Lipkovská (Ludmila, Je. Zbrujevová (Ratmir), D. Smirnov (Bayan), V. Šaronov (Světosar), V. Kastorskij (Ruslan), K. Zaporožec (Farlaf)

7. června

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Judith** – scény orgií a finále ze stejnojmenné opery A. N. Serova  
(opera v původní podobě byla poprvé uvedena na scéně Mariinského divadla v roce 1863)

Hudba: A. N. Serov

Libreto: A. Majkov (podle biblického obrazu)

Dirigent: E. A. Cooper (sbormistr U. Havranek)

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace: V. A. Serov ve spolupráci s L. S. Bakstem

Kostýmy: L. S. Bakst

Režie: A. A. Sanin

Zpěv: F. I. Šaljapin (Holofernes), F. Litvinová (Judith), D. Smirnov (Vagao), Je. Zbrujevová (Harve), K. Zaporožec (Asphaněse)

## 1910

20/21. květen

Theater des Westens, Berlín

**Karneval** (Le Carnaval) – balet-pantomima v jednom dějství

(první uvedení 5. března/20. února 1910 v Sankt Petěrburgu, Sál A. Pavlovové)

Hudba: R. Schumann (aranžmá N. Rimskij-Korsakov, A. Glazunov, N. N. Čerepnin, A. Ljadov)

Dirigent: N. N. Čerepnin

Libreto: L. S. Bakst a M. M. Fokin

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst (realizace B. Anisfeld)

Režie: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina/L. Lopoková (Kolombína), V. F. Nižinskij/M. Fokin (Harlekyn), V. Fokinová (Chiarina), B. Nižinská (Motýlek), A. R. Bolm/A. D. Bulgakov (Pierot), A. Orlov (Pantalón), F. Scherer (Eusebius), M. Piltz (Estrella), F. Vasiljev (Florestan)

4. června

Théâtre National de l'Opera, Paříž

**Šeherezáda** (Schéhérezade) – choreografické drama v jednom dějství

Hudba: N. A. Rimskij-Korsakov

Dirigent: N. N. Čerepnin

Libreto: L. S. Bakst a M. M. Fokin (podle první z pohádek Tisíce a jedné noci)

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst (realizace G. Golov)

Režie: S. L. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: I. L. Rubinsteinová (Šeherezáda) V. F. Nižinskij (Zlatý otrok), T. P. Karsavina (Zubejda), S. L. Grigorjev (Perský šach), A. D. Bulgakov (Král Indie), A. R. Bolm, E. C. Cecchetti (Otroci), V. Kiselev (Šach Zeman), V. Fokinová, S. Fedotová, E. Poljaková (Odalisky)

17\*/18. června

Théâtre National de l'Opéra, Paříž

(první uvedení v roce 1841 – National Academy of Music, Paříž)

**Giselle** (Giselle) – balet ve dvou dějstvích

Hudba: A. Ch. Adam  
 Dirigent: Paul Vidal  
 Libreto: V. Saint-Georges, Th. Gautier, J. Coralli  
 Choreografie: M. Petipa (M. M. Fokin úprava fugy a tanečních variací pro V. F. Nižinského a L. Lopotkovou)  
 Dekorace a kostýmy: A. N. Benois (realizace O. Allegri, B. Anisfeld)  
 Režie: S. Grigorjev  
 Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Giselle), V. F. Nižinskij (Albert), A. Bulgakov (Hilarion), V. Kiselev (Vévoda), A. Je. Jakovleva (Kněžna), R. Mackevičová (Matka) E. Poljaková (Myrtha), L. Lopoková (Vesnická dívka), L. Leontjev (Šašek), I. Kusov (Sluha), F. Scherer (Páže)

25. června

Théâtre National de l'Opéra, Paříž

**Pták Ohnivák** (L'Oiseau de Feu) – ruská féerie ve dvou obrazech (fantastický balet)

(londýnská premiéra inscenace proběhla 25. listopadu 1926 v dekoracích a kostýmech N. Gončarovové)

Hudba: I. F. Stravinskij

Libreto a choreografie: M. M. Fokin (inspirováno ruským folklórem)

Dirigent: G. Pierné

Dekorace: A. Ja. Golovin (realizace N. N. Sapunov a N. Chabré)

Kostýmy: A. Ja. Golovin a L. S. Bakst (B. navrhl kostýmy pro Ptáka Ohniváka i Careviče Ivana)

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Pták Ohnivák), V. P. Fokinová (Carevna), M. M. Fokin (Carevič Ivan), A. D. Bulgakov (Kostěj), E. Cecchetti

25. června

Théâtre National de l'Opéra, Paříž

**Orientali** (Les Orientales) – orientální taneční suita na hudbu A. K. Glazunova (Tanec Saracénů a Pas de Deux), Ch. Siendinga (Orientální tanec – aranžmá A. Tanajev), A. S. Arenského (Tanec světla), E. Griega (v aranžmá I. S. Stravinského) a A. P. Borodina (choreografické obrazy)

(Tanec světla – též známý jako Assyřský tanec byl poprvé předveden v roce 1907 v Mariinském divadle, ostatní tance byly předvedeny ve stejném divadle v rámci Fokinovy exhibice – prem. 20. února 1910)

Dirigent: N. N. Čerepnin (aranžmá S. P. Ďagilev)

Choreografie: M. M. Fokin (Orientální tanec, Tanec světla) a M. I. Petipa (Pas de Deux), společná práce (Saracénské tance)

Dekorace: L. S. Bakst

Kostýmy: K. A. Korovin a L. S. Bakst (realizace B. Anisfeld)

Režie: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Tanec světla), M. M. Fokin, V. F. Nižinskij (Orientální tanec), A. Volinin (Pas de Deux), A. Orlov a V. Fokinová (Saracénský tanec), Je. Geltzerová

## 1911

19. dubna

Théâtre de Monte Carlo, Monte Carlo

**Duch růže** (Le Spectre de la Rose) – choreografický obraz

Hudba: K. M. von Weber (téma převzato ze skladby *Invitation to the Dance*, aranžmá H. Berlioz)

Dirigent: N. N. Čerepnin

Libreto: L.-J. Vaudoyer (téma převzato z poémy Th. Gautiera)

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst

Režie: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Dívka), V. F. Nižinskij (Růže)

26. dubna

Théâtre de Monte Carlo, Monte Carlo

**Narcis** (Narcisse) – mytologická poéma v jednom dějství

Hudba: N. N. Čerepnin

Dirigent: N. N. Čerepnin

Libreto: L. S. Bakst

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst

Režie: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Echo), V. F. Nižinskij (Narcis), B. F. Nižinská (Bakchantka), V. Fokinová (Mladá dívka), L. Schollarová, A. Čerepanová (Nymfy)

6. června

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Sadko – Podmořská říše** (Sadko – ‚Au royaume sous-marin‘) – fantastický balet

Hudba: N. A. Rimského-Korsakova (6. obraz stejnojmenné opery Sadko)

(prem. opery se konala v lednu 1898 v Moskvě)

(později inscenace uvedena v obnovené premiéře – v srpnu v divadle v San Sebastianu, Španělsko – v choreografii A. Bolma a dekoracích N. Gončarovová)

Dirigent: N. N. Čerepnin

Libreto: A. R. Bolm, N. A. Rimskij-Korsakov, V. A. Bělskij

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: B. I. Anisfeld

Režie: S. Grigorjev

Zpěv: (?) Issačenko (Sadko), K. Zaporozec (Vládce moře), S. Fedorová, V. Fokinová (Nymfy), L. Leontev, A. Orlov, G. Rozai, N. Kremnev, B. Romanov (Zlaté rybky)

Účinkující v hlavních rolích: M. Frohman, L. Čerņicevová (Kněžny), B. Nižinská, L. Schollarová (Vodní víly)

13. června

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Petruška** (Petrushka) – burleskní scény ve čtyřech obrazech

Hudba: I. F. Stravinskij

Dirigent: P. Monteux

Libreto: I. F. Stravinskij a A. N. Benois

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: A. N. Benois (realizace B. Anisfeld, kostým medvěda navrhl V. Serov)

Režie: S. Grigorjev

V hlavních rolích: T. P. Karsavina (Balerina), V. F. Nižinskij (Petruška), A. A. Orlov (Maur), E. C. Cecchetti (Kouzelník), B. Nižinská, A. Vassilievská (Tanečnice), L. Schollarová, M. Reisen (Cikánky)

**Víla** (La Péri) – balet v jednom dějství

Hudba: P. Dukas (téma S. P. Ďagilev na motivy východní legendy)

Choreografie: G. Balančín

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst

(představení bylo nazkoušeno, avšak k veřejné produkci v rámci Ďagilevova souboru nedošlo)

**Pověst o neviditelném městě Kitěži** (Tale of Invisible City of Kitez) – symfonická divadelní přestávka

Hudba: N. A. Rimskij-Korsakov (3. dějství opery Pověst o neviditelném městě Kitěži a dívka Fevronii, 1904)

Dekoratívni panneau: N. K. Rerich

30. listopadu

Royal Opera House, Londýn

(první uvedení 17. února 1894, Mariinské divadlo, St. Petěrburg)

**Labutí jezero** (Le Lac des Cygnes) – balet ve dvou dějstvích a třech obrazech

(prem. původní podoby baletu byla uvedena v Mariinském divadle v roce 1895)

Hudba: P. I. Čajkovskij

Dirigent: P. Monteux

Libreto: V. P. Begičev a V. F. Glezer (adaptace M. I. Petipa)

Choreografie: M. I. Petipa, L. I. Ivanov (M. M. Fokin – revize původní choreografie)

Dekorace: K. Korovin (1. dějství), A. Golovin (2. dějství)

Kostýmy: A. Golovin

Režie: S. Grigorjev

(v produkci S. P. Ďagileva realizováno jako balet v jednom dějství, dekorace k prvnímu obrazu K. A. Korovina a ke druhému obrazu A. Ja. Golovina byly Ďagilevem zakoupeny v ruských carských divadlech; obnovená premiéra inscenace proběhla v roce 1923 v Théâtre de Monte Carlo, Monte Carlo; v roce 1927 pak Ďagilev uvedl balet znovu, tentokrát pouze jako choreografickou poému jednom dějství s dekorací K. Korovina)

Účinkující v hlavní roli: N. Kšešinská (Královna), V. Nižinskij (Král)

## 1912

13. května

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Modrý bůh** (Le Dieu Bleu) – balet v jednom dějství a třech obrazech/hinduistická legenda v jednom dějství

Hudba: R. Hahn

Dirigent: D.-E. Ingchelbrecht

Choreografie: M. M. Fokin

Libreto: J. Cocteau a F. de Madrazo (na motivy indické hinduistické legendy)

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst

Režie: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Mladá dívka), V. F. Nižinskij (Modrý Bůh), B. Nižinská (Tanečnice), L. Nelidová (Bohyně), M. P. Frohman (Mladík), M. Fedorov (Kněz), M. Plitz, S. Astafijeva, L. Černičevová

20. května

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Tamara** (Thamar) – choreografické drama v jednom dějství

Hudba: M. A. Balakirjev

Dirigent: P. Monteux

Libreto: L. S. Bakst (na motivy gruzínské legendy a stejnojmenné Lermontovovy poémy)

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst (realizace N. Chabré)

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Tamara), A. R. Bolm (Král)

29. května

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Faunovo odpoledne** (L'après-midi d'un faune) – choreografický obraz

(v roce 1922 byl balet znovuobnoven díky B. Nižinské, která převzala v nové inscenaci roli Fauna)

Hudba: C. Debussy (podle stejnojmenné poémy S. Mallarmé)

Dirigent: P. Monteux

Libreto: V. F. Nižinskij (podle stejnojmenné poémy S. Mallarmé)

Choreografie: V. F. Nižinskij

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst

Účinkující v hlavních rolích: V. F. Nižinskij (Faun), L. Nelidová (Vůdkyně nymf), B. Nižinská, L. Schollarová, A. Čerepanová, L. Klementovicz, O. Kokhlova (Nymfy)

8. června

Théâtre du Châtelet, Paříž

**Dafnis a Chloé** (Daphnis et Chloe) – dramatický balet v jednom dějství a třech obrazech/ choreografická symfonie ve třech scénách

(londýnská premiéra baletu proběhla v roce 1924 v přepracované podobě bez účasti chóru, přes protest M. Ravela, v roce 1924 byla inscenace znovuobnovena v divadle v Monte Carlu v dekoracích J. Grise v hl. roli s A. Dolinem)

Hudba: M. Ravel

Dirigent: M. Monteux

Libreto: M. Fokin (inspirováno pastýřským románem Longa)

Choreografie: M. M. Fokin

Dekorace a kostýmy: L. S. Bakst (realizace S. Ju. Sudějkin (1. obraz), N. Chabré (2. obraz)

Režie: S. Grigorjev

Účinkující v hlavních rolích: T. P. Karsavina (Chloé), V. F. Nižinskij (Dafnis), A. R. Bolm (Darkon), E. Cecchetti (Lamón), M. Fedorov (Blyoxis), M. Plitz, L. Černičevová, K. Kopycinská (Nymfy)

## Obrazová příloha



Fotografie secesního šperku Sarah Bernhardtové. Signifikantní znak rozšíření působnosti dekorativních prvků oděvu.



A. Golovin: Návrh kostýmu a jeho realizace v inscenaci Stravinského *Ptáka-Ohniváka*, 1910.





I. Bilibin: Carevič Ivan a Pták ohnivák. Ilustrace k pohádce, 1899.

M. M. Fokin versus V. F. Nižinský – odlišné pojetí mizanscény, konfrontace secesních póz (*Pták-Ohnivák*) a prvních náznaků konstruktivisticky řešeného pohybu (*Faunovo pozdní odpoledne*)



M. M. Fokin a T. P. Karsavina  
v *Ptáku-Ohniváku*, dobová fotografie 1910.



V. F. Nižinský a L. Nelidová ve *Faunově pozdním odpoledni*, dobová fotografie 1912