

Klein, Pavel

## Zrození Ďagilevových Les Ballets Russes

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická.* 2005, vol. 54, iss. Q8, pp. [119]-133

ISBN 80-210-3785-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114648>

Access Date: 19. 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

## ZROZENÍ ĎAGILEVOVÝCH LES BALLETS RUSSES

Ruskou éru počátku 20. století poznamenala především touha umělců po společném sdílení tvorby jak ve vztahu k nim samým, tak ve vztahu k divákům. Osvětová snaha po rozšíření umělecké vnímavosti pochopitelně opět probíhala paralelně v několika oblastech. Východiskem postupné proměny stylizace se staly především novodobé umělecké salóny. Podnikatelská třída postupně přicházela o blízký styk s intelektuály, kteří se pozvolna s růstem kapitálu začali uzavírat do vlastních diskusních kroužků a soukromých bytů, v nichž se poprvé zrodila nová umělecká stylizace, doposud však dobře skrytá širším vrstvám společnosti. Stejně jako se z drobných diskusí a komentovaných uměleckých prezentací začaly postupně stávat kultivované projevy nesoucí jasné prvky divadelnosti, stejně tak docházelo také k paralelnímu rozvoji amatérské konkurence zábavních podniků, řízených novodobými zbohatlíky. Vedle profesionálních projektů se však specifickým fenoménem doby stala především snaha buržoazie vystupovat ve vlastních produkcích a tedy skutečně „praktikovat umění“. Inscenované živé obrazy, taneční vystoupení a okázale sponzorované akce jako forma zábavy, spojená s pozdějšími pokusy o prezentaci účinkujících jako představitelů divadelně stylizovaného módního životního stylu dekadentního štíhu – to byly jen některé z forem projevů, oživujících vznikající amatérské produkce. Přenesení této stylizace za hranici salónů do běžného života pak zároveň umožnilo zdivadelnit celou vnější skutečnost, která tak díky uplatnění hře na realitu získala čistě symbolický charakter. (Deák, 1996:294–305)

Transformací však prošly i vlastní literární salóny rodící se inteligence. Ta totiž jako nově vznikající společenská vrstva pochopitelně brzy radikalizovala své názory, a to především díky neustálé konfrontaci s adekvátními protivníky, již se ostatně rekrutovali prakticky ze všech oblastí umělecké tvorby. Původní idea hovorů o umění, odvíjených v prostředí prostorných bytů, se tak brzy rozšířila do velkoryse koncipovaných projektů. Pravidelné schůzky s přáteli nahradila programově bohatá setkání, konaná u příležitosti otevření improvizovaně instalovaných vernisáží malřů, klavírních koncertů mladých interpretů či scénických čtení autorů. Vznikající inspirativní podívané nakonec postupem času samovolně proměnily

komorní soirée v nové, netradiční divadelně stylizované žánry bytového či správněji salónního divadla, jimž ale limitovaný prostor spolu se stále se opakující interakcí umění a slova znemožňoval přímý rozvoj baletní varianty moderny, jež se tak opět dostala kamsi mimo skutečný praktický zájem intelektuálů.

Naproti tomu konfrontace umělců s názorově příbuznými kolegy z dalších oborů jednoznačně přispěla ke konstituování moderny jako původně nerozlišitelného celistvého směru, jehož základní charakteristikou se stala především všem společná snaha umělců popsat skutečnost doby adekvátními prostředky, jež by dokázaly přiblížit paralely mezi teatralizovanou podobou světa a její symbolickou funkcí, a to ve všech dostupných uměleckých typech projevu.

Rozhodující místo však v tomto kontextu stále sehrávala snaha o otevřenou interpretaci obsahu tvorby jako předpoklad budoucího úspěchu jejího pochopení. Silná touha po komunikaci s diváky nejen ve formě vlastního umění, ale též prostřednictvím přímého ovlivnění působnosti jednotlivých předkládaných významů vedla k rozvoji veřejně prezentovaného kultu osobnosti. Rychle se rodící pravidla modernismu hledala možnost, jak se prakticky okamžitě dostat ke svým příznivcům nejen v podobě prezentace původní tvorby, ale též právě prostřednictvím přímé komunikace. Tuto možnost našla moderna vedle tištěných textů především v konání přednášek formou veřejných projevů a manifestačních proslovů skupin umělců, konaných tentokrát již ve veřejnosti otevřeném prostředí typu auditoria moskevského historického muzea, univerzitních přednáškových sálů či veřejných prostor knihoven. Tato nová místa, určená pro setkání vědců a umělců s veřejností, pochopitelně v první fázi nahradila především uzavřený svět salónů. Teprve zde se posluchači měli možnost seznámit s řadou emotivně podaných referátů na nejrůznější témata v obecně dostupnější formě.

Významnou proměnou tak prošla i subjektivní stylizace vůdčích představitelů kultury, kteří se stále více dostávali do světla ramp a oproti předchozímu trendu upoutávat pozornost obecenstva šarmem a elegancí v oblasti vizuální náhle za rozhodující kritérium úspěchu mnohem častěji volili umění rétorické, čímž jednoznačně zesilovali vliv nového směru ve vztahu k dosud konzervativní oficiálně uznávané literární produkci, která tuto formu propagace prakticky zcela eliminovala. Nároky na posluchače však stále stoupaly. Cílem modernistického snažení tedy již nebylo pouhé upoutávání pozornosti, ale především získání uznání za prezentované myšlenky. Teoretický výklad tvorby se tak stal nezbytnou, integrální součástí vlastního díla.

Intelektuální prostředí přednáškových sálů však stále limitovalo okruh veřejnosti, ochotné navštěvovat tato diskusní fóra. V protikladu k nim proto důraz umělců stále více směřoval především k zohledňování požadavků publika, žádajícího prezentace jiného druhu.

Odklon od slova směrem k obrazu a pohybu znamenal také odklon od čistě symbolisticky laděné stylizace. Tento trend ostatně zesilovali sami modernisté, kteří svým důrazem na symbolickou moc promluvy a její jednoznačné vyznění limitovali vlastní činoherní produkce.

Spojníci s nastartovaným trendem se v baletním umění stalo především odmítnutí celovečerních pompézních akcí, na jejichž místo nastoupily komorní

večery, kterým v případě baletů sekundovaly taneční miniatury. Divákům se tak naskytla možnost přiblížit se interpretům prakticky na dosah, čímž došlo k dalšímu zcivlnění projevu, jež ale zpětně zejména v baletním umění vyvolávalo potřebu nového způsobu inscenování, hry světla a koncepce scény. Zbavením oné pro balet dosud jednoznačně typické okázalosti projevu došlo vlastně k odvržení poslední známky výlučnosti tohoto umění, odkazujícího k prvotnímu spojení s dvorským prostředím. Následné experimenty proto do značné míry využívaly zejména co největší prostoty a čistoty stylu. Tyto novodobé trendy pak pochopitelně limitoval především dosavadní klasický kostým, jehož změna se v tomto kontextu zdála být nevyhnutelnou. Místo krátkých „tutu“ se tak na scéně začaly objevovat polodlouhé vlající sukně, zahalující baletkám nohy. Oproti klasickému obrázku baleríny ověšené šperky, sladkými úsměvy a koketerií se náhle na scéně zjevila efemérní bytost s nostalgickým výrazem oproštěným od pompézních gest ve prospěch jemných nuancí pohybu. (Brodská, 1984:111) Důležitou změnou se pak stal také demonstrativní odklon od formálně dokonalé technické vybroušenosti nekonečných fouetté a dalších brilantních tanečních prvků, které nahradilo opětovné sblížení tance s demonstrovanou myšlenkou. Namísto dokončené, zcela precizně vybroušené piruety náhle přicházel pouze náznak, který však ve své neukončenosti paradoxně vyžadoval ještě intenzivnější využití techniky, jež tak v novém kontextu získala zcela specifický význam. Stejný trend se pak projevil i ve scénografii, která oproti předchozím bombasticky laděným scénériím, plným exotičnosti neskutečných obrazů a barev, náhle nabídl divákům především atmosféru čisté esence přírody, odkazů k polorozpadlým stavbám lidského dávnověku či mihotavost nevšedních obrazů života, proměňujících se pozvolna v zástupné znaky plně symbolického znění.

Na počátku těchto experimentů stál mimo jiné i choreograf Michail Fokin s proklamovanou snahou o minimalizaci prostředků, uplatněnou v koncertním čísle vytvořeném pro Annu Pavlovovou. Programové východisko oproštění od nepodstatného mělo však i v tomto případě zcela pragmatický důvod, jímž se stal samotný prostor určený k produkcím mimo oficiální scény, který svými rozměry neodpovídal nárokům velkých choreografických čísel, avšak na straně druhé zároveň nabízel možnost bližší a intenzivnější interakce s divákem. I z toho důvodu se tedy pochopitelně dodnes inscenovaná fokinovská produkce jako předobraz budoucího zrození Les Ballets Russes změnila v drobné číslo, které však obsahově překročilo rámec dosavadního vývoje baletního umění. Šlo pochopitelně o choreografickou miniaturu vytvořenou na hudbu C. Saint-Saënsa a uvedenou pod provokativním názvem *Umírající labuť* (1907). Fenomenální spojení klasické techniky s modernistickým vyzněním gestického jazyka, jehož hlavním prostředkem se stal dokonalý výraz paží a celého těla, citlivě zachycující konec života jako velkolepý obraz postupného vyhasínání síly, tak ve spojení jediné interpretky komunikující s neviditelným spoluhráčem, který se nakonec do tanečnice vtělil jako ona zestetizovaná Smrt, přilákal nebývalý zájem modernistů. Ostentativní touha po životě, odrážející vitalistické tendence, stejně jako dramatická nietscheovského souboje s nekonečnem, však díky zachované klasické technice dokázala zcela minimalizovat dekadentní patos, který nahradila čistota uměleckého zpodobení konce života. K ty-

picky sněhobílé variantě kostýmu proto brzy přibyla také černá analogie, která ještě zesilovala zobrazované teze.<sup>1</sup>

O zjevné shodě modernistických námětů vypovídá ostatně i výtvarné umění, tedy celá řada obrazů s analogickou tematikou komunikace člověka se smrtí, vzniklých ve stejném období, či v té době módní pokusy činohry převést na scénu postavu Smrti, ať už jako tajemný obraz Maeterlinckových malých her, nebo též jako domácí symbolistní kouzlo tajemné Neznámé v Blokově dramatické trilogii, vizualizované zpětně například v obraze K. A. Somova *Harlekýn a Smrt* z roku 1907. Pozadu však nezůstal ani klasicky koncipovaný balet, který však ovlivněn snahami výtvarníka Alexandra Benoise po retrospekci romantického ideálu zahalil například kouzelnou Armidu v její komunikaci s Vicomtem de Beaugency v dnes již notoricky známém *Pavilonu Armidy* do neproniknutelnosti snu, který ovšem návratem do reality končí opět tragédií. (Krasovskaja, 1971:11) Variace zpodobování identických témat se tak staly hlavní spojnicí všech alternativ divadelního umění, které tak náhle opět získalo svoji celistvost. Důraz na silné pouto mezi inscenováním a jeho vlivem na malířskou tvorbu však vyvolával také potřebu výtvarníků oslovit publikum identickými náměty mimo scénu.

Jako protiváha veřejných přednášek básníků a experimentálních produkcí divadelníků se tak brzy objevily také snahy o organizaci veřejně přístupných výstav výtvarného umění. Jejich konání bylo v té době již velmi oblíbenou záležitostí prakticky ve všech světových metropolích.<sup>2</sup> Vlastní organizace však vyžadovala ustanovení společností, jež by jednotlivé akce zajistily jak po materiální, tak především po duchovní, resp. ideové stránce.

Takovouto společností se v Rusku stala skupina nazvaná Svět umění, založená mimo jiné právě i Sergejem Ďagilevem, budoucím impresářiem Les Ballets Russes. Právě tato skupina se zasloužila o konání výstav, jejich následnou propagaci a výklad na stránkách stejnojmenné revue. Ruské publikum se tak brzy mělo možnost seznámit s tvorbou francouzského, finského a pochopitelně i ruského výtvarného umění. Po úspěchu první mezinárodní výstavy Světa umění, konané již v roce 1899, v jejímž rámci bylo ruskému publiku představeno na 350 děl evropských umělců v čele s Degasem, Renoirem či Monetem, zorganizovala skupina v letech 1901–3 ještě tři další velkolepé výstavní akce.

Neskutečný úspěch prezentací pak rok po zániku časopisu korunovala ještě grandiózní historicko-umělecká výstava ruských portrétů v roce 1905 v Petrohradě v Taurickém paláci, na níž bylo představeno neuvěřitelných 4000 děl. (Zilberštejn-Samkov, 1982:22)

Impulsem k rozvoji výstavnictví v domácím regionu se pak pochopitelně staly především expozice tzv. všeruských výstav, které lákaly publikum mnoha neuvěřitelnými artefakty. Bezprostřední vliv při utváření skupiny Světa umění měla zejména nezapomenutelná všeruská výstava uspořádaná v roce 1896 v Nižním

<sup>1</sup> Úspěch a stálou životnost miniatury prozrazuje i její uvedení v rámci prestižního projektu Dny ruské kultury v Brně v roce 2003, představujícího hvězdy současného ruského baletního nebe.

<sup>2</sup> V českém prostředí dokumentuje vývoj modernismu ve vztahu k výstavnictví především publikace Pavla Augusty a Františka Honzáka nazvaná *Sto let Jubilejní*. Více viz Augusta, Honzák, 1991.

Novgorodu, která svou velikostí i řadou novinek vzbudila nebyvalý ohlas. Dva-  
cet samostatných sekcí, prezentujících nejrůznější oblasti ruského života doplnil  
i pavilon umění. Oproti předchozímu období však senzaci způsobil zejména  
Savva Mamontov, který si jako tehdy již významný mecenáš kulturních projektů  
zřídil na výstavě vlastní soukromý pavilon. V něm pak na protest proti výrokům  
poroty, jež vybírala obrazy do expozice umění, vystavil dvě plátna malíře Mi-  
chaila Vrubela, které porotci označili jako bláznivé nehezké mazanice. K propa-  
gaci pavilonu jistě přispěla i vystoupení tehdy již známého operního pěvce Fjo-  
dora Šaljapina, která lákala publikum k návštěvě. Pavilon se tak ve skutečnosti  
stal oním centrem vzbuzujícím největší pozornost. Úspěch výstavy a populariza-  
ce obou umělců před veřejností pak přesvědčily Mamontova, aby ve sponzoro-  
vání výstavnictví jako možné propagace modernismu i svých vlastních umělec-  
kých vizí pokračoval i nadále. Důsledkem toho tedy díky spojení s Đagilevem  
a Benoisem jako znalci moderní kultury mohla vzniknout i skupina Svět umění.  
Mamontův podnikatelský záměr, sjednocující reklamu svých původních kultur-  
ních projektů (včetně Soukromé ruské opery či následného sponzoringu revue  
Svět umění) s osvětovou snahou propagovat nové umění, našel adekvátní spoj-  
nici úspěchu, která odstartovala budoucí vývoj rodící se skupiny.

Cesta k novodobým prezentacím galerijního typu však také prošla svým vývo-  
jem, o čemž svědčí i to, že například prvotní otevření ruské Ermitáže veřejnosti  
v roce 1853 ve své podstatě znamenalo pouze náznak transformace směrem od  
klasicistního okázalého předvádění bohatství dvora ke skutečně otevřenému vý-  
stavnímu prostoru. Ve skutečnosti byl totiž na počátku návštěvník expozice pova-  
žován za carova hosta, od něhož se vyžadoval stroze společenský úbor. K posílení  
téměř až archaické pozice takového návštěvníka navíc přispívalo i to, že každý  
z nově přichozích byl vždy ohlašován a ceremoniálně uváděn. (Kesner ml.,  
2000:24) Teprve období osmdesátých let 19. století přineslo skutečný rozkvět  
a bezprecedentní expanzi uměleckého muzea do sféry masové kultury. Důkazem  
toho se po založení Muzea ruského malířství Treťjakovem a Muzea ruského staro-  
věku, zřízeného zásluhou Bachrušina, stávají právě všeruské výstavy a pozdější  
samostatné expozice umění. Až začátek nového století díky změně optiky přinesl  
také další posun v oblasti způsobu vystavování. Na rozdíl od předchozího panelo-  
vání, tedy onoho totálního vykrývání stěn obrazy, došlo na počátku nového století  
k prvotní snaze dát každému z pláten potřebný prostor pro prezentaci. O tom svěd-  
čí také snahy organizátorů všeruských výstav svěřit instalace jednotlivých sekcí do  
rukou výtvarníkům. Demonstrativním příkladem v tomto smyslu může být právě  
i ona zmíněná všeruská výstava v Nižním Novgorodu, resp. sekce Severské kul-  
turní tradice, prezentující nejrůznější artefakty od vycpaného medvěda, řady kůží  
zvířat, regionálně zdobených nástrojů až po plátna s analogickou tematikou lovu,  
jejichž rozmístění navrhl známý malíř a scénograf Konstantin Korovin, budoucí  
spolupracovník Les Ballets Russes.<sup>3</sup> Ten ve své koncepci již pochopitelně přihlédl

<sup>3</sup> Korovin také navrhl vlastní podobu pavilonu, která byla zrealizována architektem L. N. Ke-  
kuševem. Dochované fotografie pavilonu se staly součástí monografie výtvarníka. Více viz  
Vlasova: 82–83.

také k možnému zesílení vizuálního účinku celkové kompozice, zohledňujícím popularitu představovaných artefaktů a jejich potenciální působnost. Tyto znalosti pak sekundárně sehrály svou roli také v pozdějších scénografických záměrech tvůrce, které již s vystupňovanou emocionalitou prvotního ohromení publika do značné míry počítaly jako se samozřejmostí.

Úspěch těchto snah pak završily právě projekty skupiny Světa umění, jejíž členové po politickém neúspěchu revoluce z roku 1905 začali velmi intenzivně prosazovat také další rozvoj propagace ruského umění mimo omezený prostor domácích výstavních sálů. Snaha spojit se se západními myšlenkami demokracie jako možnost nalézt novou spojnici se světem přitom pochopitelně opět ve svých východiscích hledala odpovědi na politickou bezmoc bezpráví, uzavřeného do neproniknutelné slupky konzervatismu ruského státu. Impulsem se stala opět Ďagilevova snaha ukázat Západu převratné výsledky domácí tvorby, které doposud zůstávaly ve stínu evropského umění, ačkoli již dávno překročily svá epigonská východiska. K rychlému odklonu skupiny od domácích projektů směrem k řízené propagaci ruského výtvarného umění v zahraničí přispěla pochopitelně i silná vlna emigrace umělců, kteří odcházeli z Ruska zejména do Francie kvůli zklamání z neúspěchu demokratizačních snah, možným perzekucím, ale i z důvodu tíhnutí ke skutečnému centru výbojů. Pomoc při prosazování těchto umělců v novém prostředí, stejně tak jako nutnost seznámení publika s ruským koloritem, jež by nakonec umožnily pochopení a přijetí ruské malby v kosmopolitním prostředí Paříže, proto přiměly skupinu v čele s Ďagilevem k uspořádání výstavy ruského malířství v rámci Podzimního salónu v roce 1906.<sup>4</sup> Představeny byly, jak již sám název výstavy napovídá (*Dvě století ruského malířství a sochařství*), především nejvýznamnější práce ruských umělců 18. a začátku 19. století, jimž sekundovala soudobá díla stoupců skupiny Svět umění. Fenomenální úspěch projektu, který se ve skutečnosti stal především znovuoobjevením ruské malby jako svébytné a neopakovatelné stylizace, jež svůj předobraz našla v předchozím období Pařížanů k ruskému románu Dostojevského a Tolstého, nakonec přesvědčil organizátory o tom, aby bezesbytku využili této příznivé konstelace a představili divákům také ruskou hudbu.

Její grandiózní oslava pak proběhla o pouhý rok později, a to v prestižní pařížské Velké Opeře, v níž Ďagilev, opět za přispění několika mecenášů, uspořádal sérii pěti velkolepých koncertů ruské hudby, tzv. sezónu ruské hudby, v jejímž rámci byla představena díla M. I. Glinky, N. A. Rimského-Korsakova, S. V. Rachmaninova či M. P. Musorgského a A. N. Skrjabina v interpretaci nejvýznamnějších ruských dirigentů, či v případě Rimského-Korsakova dokonce samotného skladatele. Výrazně stylizovaná efektní podívaná, provázená masivní reklamní kampaní, pak zejména díky Musorgského hudbě, která sklídila u publika největší ovace, vytvořila předpoklady k tomu, aby nakonec v roce 1908 ovládla francouzské divadlo také ruská opera. Úryvky Musorgského *Chovanštiny* či *Borise Godu-*

<sup>4</sup> Finanční zabezpečení výstavy bylo zajištěno díky hmotnému příspěvku velkoknížete Vladimira a několika dalších mecenášů, které Ďagilev jako hlavní organizátor projektu dokázal ke sponzorování své vize přesvědčit.

*nova* totiž zaujaly již ve své koncertní podobě, a proto nezbývalo než pokračovat v započatém úspěchu uvádění ruských sezón také v roce následujícím.

Đagilevova snaha přivést na scénu ruské pěvce byla pochopitelně korunována úspěchem především díky účinkování fenomenálního Fjodora Šaljapina, který ohromil publikum stejně tak svým zjevem, jako silou svého nezapomenutelného hlasu, jehož barvu později nadšeně obdivovali také diváci milánské La Scaly. (Kopylov, 1974:12) Pro vystoupení byla vybrána Musorgského opera *Boris Godunov*,<sup>5</sup> a to právě pro úspěch autorovy hudby v předchozí sezóně. Hudební drama ve třech dějstvích a sedmi obrazech bylo uvedeno v aranžmá Rimského-Korsakova, vzniklém již v roce 1896, a to s jednoduchým podtitulem: *hudební drama* dne 4.,<sup>6</sup> resp. 6. května 1908. (Zilberštejn-Samkov, 1982:207) Jako dirigent orchestru se pak představil Felix Blumenfeld. Vedle Šaljapina, ztělesňujícího pochopitelně samotného Borise, v opeře vystoupila i řada dalších známých ruských pěvců.

Druhou připravovanou inscenací se pak stala opera Rimského-Korsakova *Sadko*, poprvé uvedená na scénu v lednu roku 1898 v Moskvě. Její prezentaci v rámci sezóny ruské opery však Đagilev podmiňoval řadou úprav a škrťů v partituře. (Davydova, 1999:107–108) Díky ostrému protestu skladatele vůči těmto transformacím však nakonec k uvedení *Sadka* nedošlo, a Paříž tak mohla obdivovat pouze Musorgského v interpretaci Šaljapina.

K úspěchu produkce nemalým dílem přispěla opět i sama reklamní kampaň, která již v duchu moderny prezentovala připravovanou inscenaci v Paříži na velkolepě koncipovaných plakátech vytvořených výtvarníkem Ivanem Bilibinem, který se stal též autorem programu. Bilibinova snaha stylizovat program v duchu secesní zdobnosti knižní grafiky, typické pro výtvarné řešení dobových uměleckých časopisů typu Světa umění, však překročila hranice pouhé ilustrace. Předlohou vyobrazení se totiž stala sama scéna a kostýmy sboru, tedy skutečný výjev z představení, kterému na dramatickosti přidávala právě snaha graficky členit prostor do několika plánů, jimž dominoval stylizovaný nápis, uzavřený v ornament.

Programová snaha odkrýt divákům alespoň na malou chvíli některý z fragmentů představení, ukrytých dosud za divadelní oponou, dávala imaginaci prostor pro představu budoucího zážitku. Stupňování této představy se proto stalo důležitým východiskem celkové koncepce a pochopitelně mělo nalákat diváky na inscenovaný kus.

Tato praxe později provázela prakticky každou z uváděných premiér Les Ballets Russes. Výběr spolupracovníků byl totiž vždy pro Đagileva jako nově zrozeného impresária limitován počátečním přesným vymezením působnosti každého z tvůrců. Právě z toho důvodu nebylo vytvoření výpravného programu k inscenaci zadáno samotnému Golovinovi jako tvůrci kostýmů a dekorací, ale právě Bilibinovi, jehož ornamentální tvorba byla dobře známá především díky téměř dokonalé schopnosti malíře vyjádřit typický ruský styl prostřednictvím 2D formátu. O tom bezpochyby svědčí například i světoznámé ilustrace k Puškinově

<sup>5</sup> První uvedení opery pochází již z roku 1874, kdy bylo dílo poprvé zinscenováno v Mariinském divadle.

<sup>6</sup> Datum veřejné generální zkoušky.



*Pohádce o Zlatém kohoutkovi*, které dodnes bývají považovány za vrchol knižní grafiky daného období a které ve skutečnosti zpětně posloužily také Golovinovi jako předobraz pro vytvoření kostýmu Borise pro Fjodora Šaljapina. Úspěch grafické techniky však v případě výtvarníka potvrzují třeba i vlastní Bilibinovy pokusy o uplatnění těchto grafických principů na scéně v podobě návrhů k Ru-tebeufově *Hře o Teofilovi* (1907).<sup>7</sup>

Stejně jako bylo Bilibinovi určeno výsadní postavení v knižní grafice, byl malíř Alexandr Golovin v době vzniku inscenace považován za fenomén v oblasti scénografické tvorby. Sám Benois označoval totiž umělce za „nejbohatšího“ koloristu soudobého ruského malířství, jehož talent pak objevoval zejména v tvorbě kostýmů: „...v divadelních kostýmech je autor podivuhodně virtuózní a vynalézavý. Štědrrou rukou rozsypává na ně lesk svých koloristických fantazií, s taktem vynalézá fantastické kroje, kombinuje historické formy.“ (Benois, 1921:143) Ve skutečnosti však tato bombastická chvála v Benoisových očích ztrácela na síle právě pro přílišnou nevázanost tvůrce, reprezentujícího novodobé tendence umělecké bohémy, i když v čistě ruském zabarvení. Byl to však také Benois, který stejně jako Golovin zcela podlehl kouzlu Bilibinových ilustrací k *Pohádce o Zlatém kohoutkovi*, o čemž bezpochyby svědčí také jeho pozdější spolupráce na hudebním zpracování Puškinova tématu v duchu hudební transkripce Rímského-Korsakova, kde ve scénografickém řešení (inscenace pro pařížskou Operu v roce 1927) použil výtvarník obdobné grafické postupy i motivy. Determinující rezonance Bilibinova odkazu je tedy v obou případech více než patrná.

Ďagileva však u Golovina projevu na rozdíl od Benoise poutala především schopnost výtvarníka vytvořit kostýmní návrh v souladu s emocionálním zdůrazněním možností interpreta zesílit svůj umělecký výkon.

O tom bezpochyby svědčí i oslňující kostým pro Šaljapina jako Borise,<sup>8</sup> v němž výtvarník dokázal plně vystihnout zdobnost a nádheru barevného spektra a motivické stylizace látky, stejně jako grácii střihu kabátce, propůjčujícího pohybům herce důstojnost zvýšenou ještě použitou rekvizitou zlacené hole, která spolu s typickou ruskou čapkou, lemovanou kůží a doplněnou opět zlatistvým křížem, vytvořila zjevnou paralelu s korunou a žezlem. Ty pak v nové stylizaci dokázaly zpřítomnit právě onu požadovanou ruskou analogii evropské ikonografii, avšak navíc prozrazovaly vzájemnou provázanost všech částí kostýmu. Dokonalost provedení, včetně precizních výšivek, detailů v podobě prstenů či drobného zdobení střevců, pak již pouze potvrzovala perfekcionismus, propůjčující budoucímu inscenování soukromé baletní společnosti kvalitativní rámec, odrážející snahu o virtuozyt všech složek díla i techniky jejich provedení.

Nebyla to však pouze snaha upoutat francouzské publikum, která by dokázala u domácích tvůrců vyvolat patřičný zájem, schopný zajistit organizaci celého projektu i jeho úspěch. Ve skutečnosti se předpokladem ke konečnému prosazení rus-

<sup>7</sup> Podrobnější informace o vztahu Bilibina k českému prostředí popisuje výzkum prof. D. Kšicové. Více viz Kšicová, 1998:171–190.

<sup>8</sup> Vyobrazení kostýmu v relevantní barevné reprodukci mohou čtenáři nalézt například v knize *Ruské malířství XVIII. a XIX. století*. Více viz Kára, 1953:144.

kého umění ve Francii v rámci tří po sobě následujících sezón, koncipovaných jako oslava rodící se moderny, stala především Đagilevova schopnost navázat potřebné kontakty v metropoli. Ke zdaru zvolené koncepce jistě nemalou měrou přispělo především seznámení budoucího impresária s významným francouzským vydavatelem Gabrielem Astrucem, mužem oddaným novým myšlenkám, s jehož pomocí byla v roce 1907 založena Hudební společnost (Société Musicale), jejíž předsedkyní se stala komtesa Greffulheová, která pro svou krásu a bohatství byla vladařkou pařížské společnosti. (Brodská, 2001:8). Triádu nově navázaných vztahů pak završilo setkání s Bonim de Castellane (Burian, 1971:114) Nové kontakty se však neomezovaly pouze na mecenáše a špičky pařížské společenské smetánky. Ve skutečnosti Đagileva pochopitelně zajímalo také společenské niveau a soudobá kritika, která měla nakonec především díky Robertu Brusselovi, významnému hudebnímu kritikovi tehdy prestižního Figara, s nímž impresário projekt nejednou konzultoval, jistý vliv také na výběr repertoáru sezóny ruské hudby v roce 1907. Svou roli zde jistě sehrála i Đagilevova schopnost uchvátit okolí brilancí výpovědi a erudicí, stejně jako vizionářským duchem, které společně propůjčovaly této osobnosti roli mluvčího nové generace, stylizovaného do role autority, od níž bylo možné očekávat strhující překvapení.

Domácí prostředí naopak Đagileva motivovalo především prostřednictvím skupiny Světa umění, v níž se jeho nejbližším přítelem a učitelem stal právě Benois. (Davydova, 1999:105) Ani on však nebyl jediným, kdo by Đagileva mohl přesvědčit o dalších možnostech popularizace ruského umění v zahraničí. Stejně jako v předchozích případech usiloval totiž budoucí impresário o dokonalé propojení nejvýznamnějších umělců ze všech oborů, kteří by svým jedinečným přínosem dokázali právě ve vzájemné spolupráci vytvořit zcela nový fenomenální tvar, určující světu další cestu. Po opeře tak jeho pozornost stále více upoutával hlavně balet jako typicky syntetické umění, které navíc díky eliminaci slova na scéně ztrácelo onu problematickou jazykovou bariéru, znemožňující přímý kontakt ruského umění s okolním světem. Modernistický kosmopolitismus jako východisko interpretace jednotlivých významů navíc umožňoval vedle vlastní propagace novodobých baletních trendů zpětně také pochopení otevřené ruské duše jako svérázné alternativy evropské uzavřenosti, která tak etnograficky odlišnou formou dokázala zpřítomnit identická témata.

Cenný impuls proto vyšel opět z domácích zdrojů. Logické hledání počáteční inspirace v oblasti baletní choreografie přivedlo Đagileva ke dvěma začínajícím tvůrcům, z nichž jedním byl Alexandr Gorskij a druhým Michail Fokin. Oba umělci měli přitom za sebou řadu experimentů v oblasti modernistických pokusů o reformu stávajícího (petipovského) baletního tvaru. Gorského talent reprezentovalo v tomto smyslu vedle již jednou zmíněného uvedení *Dona Quijota* (1900) především obnovení inscenace *Koníka hrbáčka* (1901), v níž choreograf nově varioval funkci sboru, doplněnou pokusem o nastudování Hugova *Chrámů Matky Boží v Paříži* (1902) na hudbu A. Simona, uvedeného s podtitulem mimické drama s tanci. I zde se totiž choreograf pokusil uplatnit pro balet zdánlivě nové prvky realistické estetiky. Společně se scénografem Konstantinem Korovinem v duchu tehdy módní stylizace přípravy inscenací à la Stanislavskij navštívil Paříž, aby takzvaně „procítil“

prostředí, ve kterém se příběh odehrál. Výsledná podoba baletu pak překračovala rámec realistické kompozice, a to jak v taneční technice, doplněné o netradiční pantomimu, tak právě ve scénografii. (Brodská, 1984:102) Jasnou změnu koncepce totiž prozrazovala sama dekorace, spojující zadní prospekt s řadou solitérů nábytku, rozestaveného po bocích scény, či další realistické detaily, odvádějící pozornost publika od hlavního tématu. Všechny tyto snahy na jevišti pak namísto pravdy podle samotného Stanislavského nabízely pouze její vnějškové zpředmětnění bez hlubších ponorů. Režisérovi Uměleckého divadla na inscenaci vadila přílišná snaha o sblížení Gorského s pseudorealistickou estetikou činohry, čímž podle něj došlo k destrukci tance na pouhé pantomimické výstupy, doplněné až naturalisticky pojatými scénami (mučení Quasimoda). (Brodská, 1984:103) Na druhé straně však zároveň uvedení inscenace znamenalo také další sblížení baletu s modernou, právě i díky proklamované snaze vyjít při studování materiálů z reálných pramenů, které prozrazovaly zájem o historickou věrnost, jako základní předpoklad východiska umělecké výpovědi. Erudice v oblasti reálií našla ostatně svůj předobraz také v dobovém zájmu společnosti o archeologii jako vědu, která právě prožívala své novodobé vzkříšení.

I přes celou řadu dalších odvážných Gorského pokusů však Ďagileva mnohem více uchvátila tvorba Fokina, jemuž byl ostatně po předchozí spolupráci nakloněn i Benois. Vedle úspěchu *Umírající labuti* (1907) či komorního baletu *Eunice* (1907), však budoucího impresária zaujalo zejména nastudování nové verze *Chopiniany* (1908), která se později stala základem d'agilevovské dramaturgie první sezóny nově se rodící společnosti. Múzou k vytvoření baletu choreografovi byla opět Anna Pavlovová, díky níž mohla být inscenace nakonec uvedena jako dobročinné představení přímo v Mariinském divadle. Fenomenální úspěch zaznamenala především ona neopakovatelná schopnost Pavlovové navodit ve skoku dojem letu, doplněná dosud nezvyklými pohyby tanečníka Nižinského, který si ve svém sólovém tanci odhrnoval z čela kadeř, aby jasněji viděl blízká efemérní zjevení, tančící kolem něho. (Brodská, 2001:11) Provokativně moderními se v tomto smyslu staly i téměř civilně prosté odchody baleríny z jeviště, zakončení piruet zády k publiku či Nižinského pokleknutí na konci skoku a mnoho dalších drobných detailů, porušujících stávající pravidla. Fokinovská vize však dosud nezměnila ono klasické kostýmování, které opět propůjčilo dílu rys přímé návaznosti na předchozí vývoj.

Tuto hranici definitivně prolomilo až nastudování *Egyptských nocí* (1908) na hudbu A. Arenského, které vzniklo jako dobročinné přestavení pro Společnost pro ochranu dětí.

Novátorství Fokina se zde poprvé bezprostředně dotklo prakticky všech složek kompozice. Možné modernistické východisko prozrazovalo již samotné libreto popisující příběh Amona, jenž opouští Ta-Hor, neboť je uchvácen kouzlem Kleopatry. Za jedinou noc s ní je pak hrdina ochoten dát svůj život. (Brodská, 2001:11) Blížkost Smrti jako protiváhy dosavadního bytí, ztělesněná mámivou (a ve skutečnosti celé věky i světy vzdálenou) ženskou Krásou, stojící za hranicí reality, pak v mnohém připomínala ono symbolistní znění, prosakující již velmi intenzivně z oblasti činoherního divadla díky pokusům Stanislavského a Mejercholda.

Zajímavý se v tomto smyslu stal i úvodní spor Fokina s Benoisem, prozrazující odlišná východiska v chápání prostorové kompozice mezi choreografem a výtvarníkem. Benois totiž viděl balet jako centrální kompozici, v jejímž středu zaujímá rozhodující místo Kleopatra zahalená do závoje s Amonem. Ostatně byly to právě závoje a závěsy, které tvořily také základní stavební materiál mnoha činoherních pokusů o ztvárnění symbolistní scénografie v duchu estetiky náznaku a nedokončenosti jednotlivých symbolů. Právě jejich prostřednictvím dosahovali soudobí scénografové typu S. Ju. Sudžnikova, N. N. Sapunova či třeba Je. Je. Jegorova proměnlivosti tvaru objektů i jejich abstrakce, která alespoň částečně dovolovala na scéně zobrazovat ireálný svět skrze matérii.

Ve skutečnosti však rozhodující vyznění scénografické vize v baletním umění limitovala především otázka, kam umístit postavy, o nichž tanec vypráví. Šlo tedy vlastně o to, jak vizualizovat modernistickou představu nové reality na scéně. Oproti starému baletu totiž zůstávalo nadále neúnosné historizující frontální předvádění kompozice divákům. V duchu Stanislavského teze o totálním uzavření čtvrté stěny a vytvoření prostoru o sobě se pak Fokin ve snaze co nejvíce vyhovět požadavku umělecké pravdy na jevišti rozhodl vytvořit vlastní svět, opírající se o tanec jednotlivých individualit, které však již nepředvádějí své umění publiku, ale žijí uvnitř kouzelného světa za oponou, a tedy reagují obrácení obličejů k sobě navzájem bez ohledu na diváka. Zvolené experimentální východisko však na straně druhé nedokázalo plně uspokojit choreografa v praxi, neboť tanec zády k publiku nesplňoval požadavek srozumitelnosti a čistoty umělecké výpovědi. Z toho důvodu bylo nezbytné nejprve pojmenovat základní východiska, která by dalším experimentům dala jednoznačný směr.

Analogickým hledáním v tomto smyslu prošlo pochopitelně i činoherní divadlo, které v této souvislosti uvažovalo především o tzv. statické podobě inscenace, v níž by herci bez vnějších pohybů pouze deklamovali text, aby tak zesílili magickou moc slova. Neúspěšnost experimentů však režiséry nakonec přesvědčila o nutnosti vydat se jinou cestou. Příkladem tohoto prvotního snažení v oblasti činohry se jeví například Mejercholdův pokus o statické nastudování Andrejevovy hry *Život člověka* v Dramatickém divadle V. F. Komissarževské v roce 1907, které však v konečném důsledku skončilo odmítnutím původní představy.

Stejně tak i Fokin proto nakonec ve svém hledání vyšel ze základní premisy o neúnosnosti oslabení pozornosti diváka, který bez možnosti skutečně vidět každou nuanci pohybu na scéně ztrácel nejen souvislosti a silný estetický prožitek z tance, ale dokonce i touhu vnímat děj. Ten se pak díky zpřetrhání kontinuálního komunikačního toku mezi jevištěm a hledištěm stával nezajímavým, stejně jako tomu po chvíli bylo i se samotným podáním. Prvotní úvahy zavádějící choreografa k otázkám smyslu interakce herců, ústící v požadavek, aby tanečníci netančili pro publikum, nýbrž pro sebe samé a své nejbližší okolí, nakonec vyzněly naprázdno. Důvodem se stalo především konzervativní zachovávání principů symetrie a geometrie pohybů po scéně, které díky kompozičním zákonům nutily tanečníky po každém pohybu vpřed opět couvat a po každém vybočení do stran opět hledat výchozí pozici v zrcadlově obrácené perspektivě, což znemožňovalo proměnit a obohatit dosavadní scénický tvar. I z toho důvodu tedy musel přijít radikální řez, který

by svou revoltou dokázal přinést divákům nový úhel pohledu. Odmítnutí petipovské symetrie, stejně jako odmítnutí akademismu ve výtvarné stylizaci prostředí, nalezlo u Fokina protiváhu v tezi, že skutečně pravdivým a krásným pohybem člověka zůstává pohyb vpřed.<sup>9</sup> I přes vědomí tohoto faktu však paradoxně výsledná stylizace nalezla nový impuls nikoli ve frontálním zpodobení, nýbrž v dynamickém podání gest viděných z pohledu diváka z profilu. Analogií těchto postupů se pak v činoherním divadle, resp. v kompozici scénografických obrazů, stalo uplatnění basreliéfních výjevů jako specificky moderního způsobu inscenování jevištního tvaru. Symbolické znění příběhu tak doplňoval další typicky symbolistický postup, který navíc díky částečnému popření hloubky jeviště ve prospěch rozšíření působnosti úzce vymezeného a do stran rozprostraněného předního plánu, jednoznačně podporoval zvolený způsob prezentace.

Toto dogma pak tvořilo základní stavební kámen experimentální choreografie baletu. Rozšíření pohybů do stran, zploštění scény, stejně jako změna způsobu interpretace přinesly vedle novátorství především silný emocionální účín inscenace. Ten pak v duchu nově definované poetiky násobily právě scénografie, kostýmy a líčení, které společně s pohybem diváky zcela ohromovaly.

Stejně jako choreografa neuspokojila původní vize baletu, připravovaná již pro Mariuse Petipu,<sup>10</sup> nenaplňovaly jeho vizi ani ony dříve ušité kostýmy, stylizované do podoby krátkých baletních sukniček. Ty totiž v žádném případě nedokázaly evokovat spojnici s atmosférou starého Egypta a jeho taneční kulturou, kterou se Fokin pokoušel znovu uvést do života. V duchu dosud v Rusku přetrvávajících naturalistických tendencí proto choreograf před začátkem přípravy inscenace nejprve podrobně studoval dostupnou literaturu a znovu a znovu navštěvoval egyptologické oddělení Ermitáže, aby zde načerpal potřebný materiál pro vytvoření základní koncepce baletu. Vzhledem k nedostatku informací však svoji představu nakonec opřel o etnografický materiál jako pouhou impresi, z níž se pak zrodila svébytná stylizace volně manipulující s jednotlivými motivy. Výsledné pózy viděné z profilu, ostré linie a hrany nahrazující dřívější poetický lad tance, rovné tahy gest a jednotlivá zastavení se v určitém postoji dokonce vynesly oné nově zrozené fokinovské vizi rys průkopnictví ve smyslu modernistické propagace stylizovaného egyptského stylu. Ten pak vedle netradičních pohybů zdobily v baletu i sandály, nahrazující špičky, či netradiční tmavé líčení, navozující pocit exotiky.

Analogický postup provázal také přípravu nových dekorací a kostýmů, které byly svěřeny Leónu Bakstovi.<sup>11</sup> I v jeho případě došlo k výrazné proměně stylizace oděvu a scény ve prospěch modernistických tendencí. Zvolená interpretace navíc Ďagileva uchvátila také zcela odlišným pojetím, které bylo plným kontrastem ke Golovinovým vpravám. Tento diametrální rozdíl obou umělců v přístu-

<sup>9</sup> Fol'klorno-etnografičeskíe motivy v tvorčestve veduščich masterov russkogo baletniego teatra. *Obrazovanie i obščestvo*, No 2/2004. [cit. 2004/08/25]. Dostupné na World Wide Web: <[http://www.education.rekom.ru/2\\_2004/115.htm](http://www.education.rekom.ru/2_2004/115.htm)>.

<sup>10</sup> Fokin našel partituru v knihovně divadla, neboť původně byl balet určen právě pro M. Petipu.

<sup>11</sup> Bakst León, vl. Jm. Roosenberg, Lev Samojlovič.

pu ke kompozičnímu řešení scény ostatně nejlépe popsál právě Benois: „...U Golovina je vše především skicová improvizace, nepromyšlená virtuóznost, povrchnost. U Baksta naopak je vše založeno na přísném a pozorném poměru umělce k dílu. Právě Bakst promýšlí každou podrobnost a řídí celý ensemble. Koná nejvážnější archeologická studia, ale netratí při tom bezprostřednost nálady, poezie dramatu.“ (Benois, 1921:144)

Na jedné straně tu tedy opět stály naturalistické tendence, jimž na straně druhé sekundovala Bakstova preciznost a důmyslnost kompozice, stojící v opozici ke Golovinově spontánnosti. Etnografické studie, přirozené soudobému domácímu prostředí, proto v tomto případě logicky vystřídal ornament jako východisko budoucí secesní stylizace. Namísto symbolického znění jednotlivých motivů jako solitérů, znějících silou násobení účinku jejich působení, které by byly zesilovány prostřednictvím stále nového zpřítomňování na scéně skrze další a další složky scénického tvaru, nastoupil ornament. Ten pak svoji nebývalou sílu získával zcela odlišnými prostředky. V opozici k symbolistnímu náznaku namísto jediného motivu nabízel jejich nekonečné zmnožování, které tak svoji zesílenou působnost na diváka nacházelo ve složité dekorativní kompozici, oslovující především vizuální počítkový systém, rozechvívajícím a umocňujícím zážitek publika. Tento novodobý útok na smysly přitom využíval také zcela odlišný způsob manipulace. Na rozdíl od symbolistní syntézy, v níž se základní premisou stávalo neustálé tihnutí k podstatě, která stále znovu a znovu prosvítá skrze efemérní náznak, aby tak ukázala divákovi cestu, však Bakstův svět nabízel vznikající inscenaci jinou vizi spolupráce. Šlo především o čistě ornamentální svět plný virtuozity podání, jehož úkolem bylo ohromit smysly natolik, aby divácká percepce ve své intenzitě vnímání dokázala překročit hranici poznaného a přenést se do světa znělosti barev a tvarů, jež by dokázaly nasadit obecnstvu magické brýle, jejichž prostřednictvím mohlo být pohlíženo na tanec z nového úhlu pohledu. Scénografický plán tak postupně začal získávat svoji svébytnost, která díky změně působnosti této složky v rámci vznikajícího jevištního tvaru přivedla Đagileva k touze po dalších experimentech v tomto směru.

Paradoxem zůstává, že právě Bakstova schopnost „mluvit všemi jazyky, ale zároveň nemít vlastní sloh ve výrazu“ (Benois, 1921:144) ostře kontrastovala s odmítáním podrobení se cizí myšlence. Tato dualita se však ve vztahu k divadelnímu umění stala pro Baksta nesrovnatelnou výhodou, která nakonec rozhodla o tom, že se právě tento výtvarník dokázal prosadit jako hlavní dekoratér nově konstituovaného souboru. Bakstovi k získání tohoto postavení jistě nemalou měrou přispělo především jeho předchozí působení v oblasti tvorby čistě ornamentálních ilustrací, iniciál, vinět a závěrkových ornamentů, které zdobily knižní grafiku či obálky mnoha domácích časopisů. Jednoznačně rozpoznatelný rukopis ostatně vynesl autorovi také titul prvního kaligrafa ruského umění, který umělec získal jako následník Somovova trůnu.

K úspěchu představení jistě přispělo i Fokinovo rozhodnutí neuposlechnout Benoisových rad. Oproti až klasické středové kompozici milenců nabízené Benoisem proto nakonec choreograf umístil postavu Kleopatry, již mimovala žačka herecké školy, do boční strany jeviště. Svoji prvotní vizi baletu přitom popsál ve

svých pamětech těmito slovy: „...na počátku se mi zdálo naprosto nezbytné, aby ony závoje byly plné pohybu, aby se vlnily, zdvíhaly, aby je mohli nést ve víru tance sami otroci, kteří by skrze ně na dvojici házeli květy. Vše by pak vyvrcholilo konečným odhalením milostné scény divákům. Nakonec vše ale dopadlo jinak...“ (Fokin, 1981:24)

Posunutím centrálního bodu jeviště mimo středovou osu pochopitelně došlo k posunu perspektivy. Mělkost scény navíc umocňovala také ploše pojatá dekorace, vzdálená lidskému měřítku, jejíž působnost zesilovala řada stejně naddimenzovaných rekvizit, jakými byly například obrovské vějíře či kopí, které doplňovaly střední vertikální plán a umocňovaly pohyb, čímž pochopitelně opět zesilovaly vizuální účín obrazu. Ornamentální však zasáhla především kostýmy. V nich Bakst zcela volně varioval jednoduché tvary. Blížkost egyptské inspirace prozrazoval alespoň v náznaku především stříh mužského oděvu. Vlastní dekorování bílými a černými pruhy, čtverci a vzájemně se překrývajícími liniemi však již svoji inspiraci nalézalo v čistě subjektivním světě stylizace ve službách záměrného atakování a stálé nového zahlcování počitků diváka. Síla choreografem navržených póz však této abstrakce dokázala bezesbýtku využít. Kostým tak své staroegyptské znění skutečně našel až v pohybech a pózách, které umocněné hře barev a tvarů navracely původní souvislosti se zobrazovaným příběhem i prostředím.

Spojení Baksta s Fokinem tak pro Ďagileva znamenalo naplnění prvotních představ započaté reformy, které po mnoha dalších peripetiích nakonec vyústily v konstituování baletního souboru, v němž vedle Ďagileva jako impresária a Benoise jako uměleckého ředitele získali své místo také právě León Bakst coby hlavní výtvarník a Michail Fokin v roli maître de ballet. (Burian, 1971:115) Nedílnou součástí skupiny se však stal také Enrico Cecchetti, proslulý žák Lepriho z La Scaly, jenž převzal funkci technického ředitele a s ní vlastně i zodpovědnost za výuku tanečníků, které paradoxně kultivoval hlavně v dokonalosti klasické baletní techniky. Ďagilev totiž od Cecchetiho jako od učitele požadoval právě onen akademismus, který měl tanečnickům uchovat virtuozitu podání, avšak zároveň sloužit jako odrazový můstek pro choreografické vize, jejichž novátorství mělo se získanou virtuozitou, promyšleností a technickou dokonalostí tance bezesbýtku korespondovat.

K rychlé konstituci souboru navíc jistě nemalou měrou přispěla i situace v Mariinském divadle, které svým tanečnickům nedokázalo nabídnout dostatečně tvůrčí atmosféru, což pociťovalo vedle Fokina i mnoho dalších členů souboru. Nabídka tedy přišla v pravý čas. Vedle Fokina se tak k nově konstituované skupině přidali také přední tanečníci jako Tamara Karsavina, Václav Nižinský či Michail Mordkin. Pozvání ke spolupráci přijal i Nikolaj Čerepnin, skladatel a dosavadní dirigent Mariinského divadla, kterého brzy následoval i jeden z předních soudobých kritiků Valerian Světlov, jenž se stal Ďagilevovi uměleckým poradcem. Ve stejné roli pak vystupoval i sekretář ruského velvyslanectví v Paříži, generál Bezobrazov, který díky svým společenským kontaktům dokázal zajistit popularitu nově vznikajícímu projektu také v nejvyšších vrstvách aristokracie, čímž byla víceméně zajištěna návštěvnost prestižních osobností. Ty pak

pochopitelně zpětně jako vedlejší efekt přilákaly do divadla také další prominenty soudobého života, což mělo velký vliv na další propagaci skupiny.

Vítězné tažení *Les Ballets Russes* k prosazení nového stylu tedy mohlo začít.

## LITERATURA

- BENOIS, A. 1921. *Ruská škola malířská*. Praha: Jan Šterc, 1921.
- BRODSKÁ, B. 1984. *Dějiny ruského baletu*. Praha: AMU, 1984.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Les Ballets Russes*. Praha: AMU, 2001.
- BURIAN, K. V. 1971. *Hvězdy baletu*. Praha: Panton, 1971.
- DAVYDOVA, M. V. 1999. *Chudožnik v teatre načala XX. veka*. Moskva: Nauka, 1999.
- DEÁK, F. 1996. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-Press, 1996.
- FOKIN, M. 1981. *Protiv tečenija*. Leningrad: Iskusstvo, 1981.
- KÁRA, J. *Ruské malířství XVIII. a XIX. století*. Praha 1953.
- KRASOVSKAJA, V. 1971. *Russij baletnyj teatr načala XX. veka*. Leningrad: Iskusstvo, 1971.
- KŠICOVÁ, D. 1998. *Secese. Slovo a Tvar*. Brno: Masarykova univerzita, 1998.
- ZILBERŠTEIN, I. S., SAMKOV, V. A. 1982. *Sergej đagilev i ruskoe iskusstvo*. Tom 1. Moskva: Izobrazitel'noje iskusstvo. 1982.
- Fol'klorno-etnografičeskie motivy v tvorčestve veduščich masterov ruskogo baletniego teatra*. Obrazovanie i obščestvo, No2/2004. [cit. 2004/08/25]. Dostupné na World Wide Web: <[http://www.education.rekom.ru/2\\_2004/115.htm](http://www.education.rekom.ru/2_2004/115.htm)>.

## THE BIRTH OF DIAGHILEV'S LES BALLETS RUSSES

The author of the article analyses the cultural background as well as reasons behind the formation of a new artistic phenomenon in world ballet art, Diaghilev's Les Ballets Russes, which was Europe's premier ballet company from 1909 to 1929. Sergey Pavlovich Diaghilev (1872–1929), the great impresario, and his colleagues transformed the presentation of dance. Diaghilev brought leading modern artists, composers and choreographers together to collaborate on a new form of ballet: the result was an integration of art, dance and music that was unique and remains influential until today. The study attempts to place the birth of Diaghilev's company on a continuum, beginning with the early days of Russian modern culture and ending with the first steps towards the formation of the new company. The most important factor contributing to this phenomenon was the advent of art nouveau, which introduced visual manipulation of the spectator's reception into the theatre. The rise of exhibitions and advertising played a specific role in this process, as they transformed the structure of theatrical forms.



