

## RECENZE

### PRVNÍ ČESKÉ ZPRACOVÁNÍ VSTUPU RUSKÉHO BALETU DO PAŘÍŽE

**Pavel Klein:** *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912). Počátky divadelní secese, výběrová řada doktorských prací, obr. dokumentace v textu, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2007, 214 s.*

Je obdivuhodné, že necelého půl roku po tragické smrti Pavla Kleina vychází zásluhou jeho kolegyně Kláry Kovářové jeho disertační práce, obhájená na divadelní fakultě JAMU r. 2006. Práce je logickým vyvrcholením Kleinova dosavadního výzkumu ruského divadelního symbolismu, z něhož vzešla řada jeho odborných statí i sedm knižních publikací, což je vzhledem k badatelově úmrtí ve dvaatřiceti letech skutečnost neobvyklá. Posuzovaná monografie mapuje situaci ruského baletu v době moderny, kdy díky krizi v domácím prostředí vznikl unikátní fenomén v dějinách evropské kultury – pařížské sezóny ruského baletu. Této problematice bylo věnováno kromě jiného obsáhlé obrazové album M. V. Požarské s řadou barevných ilustrací, dávajících možnost nahlédnout do pozoruhodného světa ruské scénografie (Moskva 1988, tištěno ve videňském Globusu). Autor však pojal svůj úkol mnohem šíře, neboť celou problematiku zasazuje do pestrého spektra ruské a evropské moderny, jejíž dominantou je ve sledovaném období secese.

Pavel Klein si svou práci rozdělil do čtyř částí, v nichž postupně mapuje cestu ruského baletu k modernímu umění a zrození pařížského projektu *Les Ballets Russes* vynikajícího ruského impresária Sergeje Ďagileva. Za stěžejní faktor první fáze ruské jevištní tvorby v Paříži v letech 1909–12 autor oprávněně pokládá nástup secese, jež se ve sledovaném období stává stylem dominantním. V nejobsáhlejší čtvrté části Klein analyzuje kategorii prostoru, teoretická východiska, repertoár a scénografii. K začlenění analyzovaného období do širšího kontextu slouží závěrečná *Chronologie Les ballets russes 1909–1929*, obsahující přehled ruských zahraničních inscenací za celou dobu existence Ďagilevova projektu.

Úzké sepětí ruské hudební a divadelní tradice s Itálií a Francií, jež se výrazně projevilo zvláště v 18. století, pokračovalo i ve století následujícím. Pavel Klein upozorňuje na důležitý fakt hostování i dlouhodobého působení takových baletních mistrů, jako byl francouzský tanečník a pozdější choreograf M. I. Petipa, jenž se zasloužil o novodobé vzkříšení mužského hrdiny a vůbec o utváření ruského baletního stylu. Autor přesvědčivě dokládá skutečnost, že rozvoj ruského baletu úzce souvisel s celkovým rozmachem ruské kultury v době moderny, navazující specifickým způsobem na odpor proti akademismu, s nímž vystupovali v 60. letech ruští výtvarníci, i na nejlepší tradice novoruské hudební školy. Úzké sepětí divadla a baletu dokládá i historii vzniku pseudonymu Konstantina Stanislavského, kterého budoucí proslulý režisér začal používat od r. 1885 díky obdivu k baleríně Marii Petrovně Stanislavské, jedné z nejlepších tanečnic moskevského Velkého divadla. Některé režijní objevy Stanislavského, jako bylo např. přímé ovládnutí všech světelných zdrojů v divadle, později odstartovalo modernistické využití stínohry jako dramatického prvku inscenace i v experimentálních baletních produkcích.

Pavel Klein výstižně charakterizuje ruskou modernu ve všech složkách kultury, jež provázela tehdejší nebývalý rozvoj průmyslu a obchodu. Je dobově příznačné, že mecenáši kultury byli úspěšní podnikatelé. Charakteristickým příkladem byl budovatel ruských železnic Savva Ivanovič

Mamontov, tvůrce významného centra ruské kultury v Abramcevě nedaleko Moskvy a soukromé opery. Ukazuje, jak se ve skupině Svět umění, soustředěné v čele s S. P. Ďagilevem a A. N. Benoisem kolem stejnojmenného časopisu, utvářel nový umělecký styl, mezi jehož přestaviteli byli i Ďagilevovi budoucí nejbližší spolupracovníci pařížských sezón: výtvarník, scénograf, teoretik i kritik umění Alexandr Benois či výtvarník Leon Bakst. Autor přesvědčivě dokládá, že i v podtextu vzniku pařížských sezón byly obdobné okolnosti, jaké vedly např. ve Vídni k postavení pavilónu Secession a ke vzniku stejnojmenného stylu. V případě ruského baletu to byla nespokojenost se situací v Mariinském divadle a nedostatečná tvůrčí atmosféra. Tyto skutečnosti přiměly choreografa Michaila Fokina a řadu předních tanečniců – Karsavinovou, Nižinského aj. – i skladatele a dosavadního dirigenta Mariinského divadla Nikolaje Čerepnina, aby přijali Ďagilevovu nabídku a odjeli do Paříže, kde k jejich prosazení napomohla i tamní divadelní krize. Ke kladům monografie patří důsledné začleňování posuzovaného materiálu do evropského kontextu. Pavel Klein si všimá situace v jiných evropských centrech, především v Rakousku a Německu, rozvoje soudobého plakátu a grafiky vůbec, včetně karikatury a fotografie, již bylo možno využít k utváření secesní stylizace, jak tomu bylo např. v díle Alfonse Muchy.

Aktuálnost přínosu Kleinovy práce a jeho významu pro praxi i další rozvoj oboru jsou zvláště patrné v jeho zpracování zmíněné hlavní kapitoly *Triumf secese na jevišti*. Komplexní uchopení tématu je patrné již z autorovy analýzy všeho podstatného, včetně utváření nových divadelních exteriérů a interiérů, i toho, co bychom dnes mohli nazvat shaw-bussinesem – od pořádání velkolepých světových výstav s mohutnou iluminací až po salónní prezentaci pozoruhodných baletních kreací mezinárodně uznávaných tanečnic typu Isidory Duncanové či bulvární slávy exotických femmes fatales, jako byla budoucí špiónka Mata Hari z Nizozemí. Obdobnou roli sehrál podle autorova názoru i příchod Ďagilevova souboru do cizího divadelního prostoru.

Teoretická východiska nového směru baletního umění a choreografie Pavel Klein nachází především v publikacích A. N. Benoise *Ruská škola malířská* (rus. 1904, čes. 1921) či v jeho programové eseji *Beseda o baletu* (1908), jejíž hlavní postulát, odsuzující degradaci baletního umění na cirku-sovou podívanou, cituje podle *Dějin ruského baletu* (1984) N. Brodské. K samotnému baletnímu umění směřují především eseje Fokinovy, jejichž teoretická východiska Klein nachází v programových statích starosymbolistů, které zpřístupnil ve svém vydání *Manifestů ruského symbolismu I–III* (2002–04). Klein oprávněně nachází zdroj Benoisova pojetí divadelní tvorby ve wagnerovském Gesamtkunstwerku. Projevovalo se to ve všech divadelních složkách, včetně výtvarného pojednání opon, dekorací i kostýmů. Autor upozorňuje na Ďagilevovo úsilí o precizní práci s temporytmem a o vzájemnou provázanost všech složek inscenačního tvaru, čímž do značné míry předběhl svou dobu a inicioval další vývoj scénického umění, jenž směřoval od ruského folkloru k avantgardě. Za její projevy pokládá fenomenální inscenace Stravinského *Svěcení jara* či *Zlatého Kohoutka* Rimského-Korsakova v pozoruhodné výpravě Natálie Gončarovové.

Výtvarné problematice je věnována závěrečná část čtvrté kapitoly, analyzující nejvýznamnější práce ruských scénografů, kteří se v daném období prezentovali v pařížských sezonách. Tuto složku Kleinovy práce ostatně velmi názorně dokládá bohatá černobílá i barevná obrazová dokumentace, svědčící o autorově ediční praxi. Ocenit lze i heuristickou složku práce, přinášející kromě podstatné části sekundární literatury i materiály z pařížských muzeí a archivů. Monografie po zásluze oceňuje jeden z rozhodujících mezníků v dějinách divadla, v němž byla v mnohém vytýčena pravidla budoucího vývoje divadelního umění.

Danuše Kšicová