

Co je českého v českém baletu?

DOROTA GREMLICOVÁ

Otázka v nadpisu patří k těm, na které asi nelze jednoznačně odpovědět. Nevím o žádném tanečním díle, které by v povědomí většího počtu lidí mělo pozici „českého“ baletu. V případě opery přijde na mysl *Prodaná nevěsta* či *Libuše*, *Její pastorkyňa* a *Příhody lišky Bystroušky* (i když ty jsou spíše „moravské“). V činohře je to podobné – *Strakonický dudák*, *Naši furianti* mají své následovnice vnímané jako české až do naší současnosti. Jsou to díla, která se stále znovu uvádějí a patří do kmenového repertoáru. Často jsou ale interpretována a chápána různě. Co bychom mohli vybrat v případě tanečního umění? *Rákos Rákoczy*, *Viktorka*, *Z pohádky do pohádky*, *Špalíček*? Zřejmě vznikly i se záměrem vytvořit balet, který je svým charakterem český. Trvalou součástí českého baletního repertoáru jsou však jen omezeně, anebo spíše jako tituly pro děti.

Vraťme se ale na začátek. Jak rozumíme přídomek *český* v souvislosti s baletem? Co očekáváme, že v takovém baletu nalezneme? Český může znamenat v Čechách (ale také na Moravě a ve Slezsku) vzniklý, pocházející z území Česka. Takových děl je mnoho, takže to zřejmě není dostatečně specifická odpověď na výchozí otázku. Podobně je tomu, pokud budeme tento pojem vztahovat k autorovi. Jen vyvstane potřeba vyloučit z okruhu zájmu ty tvůrce, kteří nebyli Čechy – české Němce, v Čechách působící a usazené cizince, jako byl Johann Raab nebo Achille Viscusi, kteří však o nějak vymezenou „českost“ ve svých dílech usilovali.

V kontextu národního hnutí mělo „české“ hodnotu „národního“. České bylo to, co podporovalo emancipaci a sebeúctu národa prostřednictvím např. poukazů na významné události, osobnosti národních dějin, mytologii, svéráz a bohatství národní/lidové kultury. Takové podněty stály za některými ze jmenovaných operních a činoherních děl. Vyskytly se i v baletu, např. již na konci 18. století v titulu *Wlasta und Scharka*.¹ Během 19. století však obdobných pokusů nebylo mnoho. Naopak – prvním baletem uvedeným v nově otevřeném reprezentativním českém Národním divadle byl *Hašíš* autorské dvojice Karel Kovařovic a Václav Reisinger, tedy dílo, které s národním hnutím nespojovalo nic. Ve 20. století začala být jednota českého a národního v uměleckém a samozřejmě i ostatním kulturním kontextu relativizována. Uskutečnění snu národního státu navíc odstranilo naléhavou potřebu vlastenecké definice českého. „České“ se podle okolností rozplývalo ve „francouzském“, po 2. světové válce v „sovětském“, dnes v „americkém“. V současnosti si s představou vlasteneckého, specifického českého umění moc nevíme rady. V ideálním případě by označení „české“ mělo odkazovat

¹ Celý název zní *Wlasta und Scharka, oder Der Mädchenkrieg in Böhmen* s podtitulem *pantomimisches Ballet in 3 Aufzügen, aus der Geschichte Böhmens entlehnt*. Balet uvedl v Nosticově národním divadle choreograf Jungheim v roce 1797.

k hluboké vnitřní spojitosti uměleckého díla s esencí české kultury, tradice, životní a historické zkušenosti, společné paměti a mentality. Tak, aby český vnímatel takového umění prožíval identifikaci s ním, aby v něm cítil zrcadlení vlastního života a hodnot?

Cesty, kterými může vzniknout český balet, jsou několikeré. Asi na prvním místě nás napadne český námět, příběh, obsah vzatý z historických či fiktivních, nejčastěji literárních zdrojů. Postava mýtické kněžny Libuše se objevila již v dvorském představení *Phasma Dionysiacum Pragense* v roce 1617, snad jako symbol Českých zemí. Dobový každodenní svět zpřítomňoval balet *Pražské kuchyňky aneb Uhořelí sedláci* (*Prager Köchinnen, oder Die abgebrannten Bauern*) Xavera Seweho ve Vlastenském divadle (1786). Již zmíněný titul *Wlasta und Scharka, oder Der Mädchenkrieg in Böhmen* choreografa Jungheima (1797) rozehrál téma českých Amazonek, které našlo odezvu i za hranicemi, ale v Čechách se už nikdy v baletu nevrátilo.² České náměty se znovu začaly objevovat až ve 20. století, v 19. století se vlastně nevyskytují. I titul, který vypadá, že má český obsah, jako je třeba balet *Polka před soudem* Heinricha Vogela z roku 1854, klame. Neodehrává se v Čechách, ale v dobové Paříži, kde je polka souzena ne jako český tanec, ale jako tanec tehdejší měšťanské společnosti.

O vážné zpracování námětu z českých dějin se pokusil o sto let později Achille Viscusi, cizinec v českém Národním divadle, v baletu *Olim* (1904), který uvedl také Augustin Berger pod názvem *V září minulosti* (1919). Ohlas nebyl velký a u druhé verze spíše nepříznivý. Po roce 1900 se objevilo množství baletních pohádek s českým koloritem – Nedbalovy baletní pantomimy, *Špalíček* Bohuslava Martinů (*Bajaja* Augustina Bergera z roku 1897 překvapivě nemá se známou českou pohádkou o Bajajovi nic společného). Z nich některé vstoupily do českého baletního repertoáru, v případě *Špalíčku* Bohuslava Martinů v tom patrně větší roli hrála hodnota a podnětnost hudební partitury. Po roce 1945 v pohádkové inspiraci pokračovala řada titulů – *Broučci* (několik verzí), *Ferda Mravenec*, *Milá sedmi loupežníků*, *Sůl nad zlato*, *Král Lávrá* aj. *Špalíček* ale zřejmě zůstal jediným z nich, který provokuje k novým inscenacím a s nímž se identifikujeme jako s českým titulem.

Variantou tematického zakotvení baletu v české kultuře by mohlo být ztvárnění osudů významných představitelů českého národa. V baletu se objevilo jen pár osobností – Božena Němcová v inscenaci *Paní mezi stíny* Luboše Ogouna z roku 1987, loutkář Matěj Kopecký v *Baladě o loutkáři* Františka Pokorného, Maruška Kudeřiková v choreografii Jiřiny Klímovské *Zlomky života a snu*. Spíše k mýtické figuře se pojí *Jánošík* nebo *Ondráš*. *Pierot* inspirovaný osobností Jeana Gaspara Debura je český jen trochu. Často se námět baletu přebíral z literatury, z poezie i beletrie: např. *Filosofská historie* a *Viktorka* v choreografii Saši Machova, *Balada o námořníkovi* na motivy J. Wolker (Luboš Ogoun), *Maryčka Magdónova* Emericha Gabzdyla, *Kytice* podle K. J. Erbena. V hledání českého baletu však tyto tituly příliš

2 Balet na stejné téma inscenoval v roce 1851 v Petrohradě jeden z nejvýznamnějších choreografů romantismu Jules Perrot pod názvem *Ženská válka čili Amazonky IX. století*.

nepomáhají, i když *Viktorka* s hudbou Zbyňka Vostřáka a libretem Jana Reimoseera podle Boženy Němcové, choreograficky i interpretačně ceněná – zejména ve své první verzi z roku 1950 (Saša Machov a Zora Šemberová) –, byla naposledy uvedena v roce 1992 v Brně v choreografii L. Ogouna, a je tedy snad živou součástí české baletní tradice.

Jiným klíčem k „českosti“ může být hudba. Nebudeme se zabývat nepřehlednou sumou baletů s hudbou českých nebo na českém území žijících skladatelů. Zkusme hledat hudbu, která svojí povahou inspirovala i tanec k češství. V tomto směru se asi nejrychleji vynoří *Slovanské tance* Antonína Dvořáka a *Lašské tance* Leoše Janáčka. Na tyto hudební předlohy vznikly choreografie, které byly české nejen „manifestačně“ (např. ztvárnění Jarmily Jeřábkové, Milči Mayerové a Jarmily Kröschlové v souvislosti s německou okupací za 2. světové války), ale i svou „mentalitou“. V této skupině vnímám nejnaléhavěji některá díla Pavla Šmoka – jeho choreografické zpracování *Smyčcového kvartetu č. 2 „Listy důvěrné“* Leoše Janáčka a komorních skladeb Bedřicha Smetany: *Smyčcového kvartetu č. 1 e moll „Z mého života“* a *Tria g moll*. Dále pak *Sinfoniettu* Leoše Janáčka v pojetí Šmoka i Jiřího Kyliána.

Tím nejpodstatnějším hlediskem při hledání „češství“ českého baletu by však asi měl být pohyb sám. Na prvním místě patrně každého z nás napadne spojení s tradičním lidovým tancem. Mnohokrát v našich tanečních dějinách to byla právě tato inspirace, pomocí které se choreografové snažili dosáhnout českého pohybového vyznění svého díla. Znovu se tak vracíme k idejím národa a národní kultury. Před obdobím 18. století je obtížné spekulovat, zda byl tanec venkovského lidu na jevišti vnímán i v rozměru jeho národní příslušnosti. Během 18. století se však spolu s formováním národního vědomí začala rozvíjet myšlenka národní kultury a s tím i národních tanců, jak se odráží též v knize *Über Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz* vydané v Praze v roce 1789.³ Tanec „národní“ (v zásadě moravské) provenience Hanácký (Hannakisch, Hanatica), o jehož scénické pohybové podobě však mnoho nevíme, se stal již v 16. století prvním tancem ztotožňovaným s naším územím v mezinárodním kontextu. Objevil se také ve spisu C. J. Feldtensteina *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen* z roku 1772,⁴ podle kterého je tento národní tanec, uváděný jako *Hannakischer Tanz*, svým charakterem nenucený a hravý. V 19. století pak dostaly tance venkovanů, kteří se stali v novém ideologickém pojetí lidem, roli symbolu národa. Vzhledem k tomu, jak málo víme o živé podobě divadelního tance, je obtížné určit, nakolik byla v první polovině 19. století volba některého z národních tanců vázána na úmysl reprezentovat jeho pomocí češství. Myslím např. na patrně nejznámější případ prvního uvedení polky na scénu Stavovského divadla v Praze v roce 1838 ve hře *Zlatá sekýra* – volil Rakušan Raab tento tanec proto, že byl „český“, nebo proto, že byl v té době populárním společenským, salonním tancem?

3 [Bernard Sprechtl]. *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz: Nebst einem Vorschlage zur allgemeinen Balltracht*. Prag: [J. J. Diesbach], 1789 [Oesterreichische Nationalbibliothek, sign. 14 1 926 A].

4 Carl Josef von Feldtenstein. *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen, Tänze zu erfinden, und aufzusetzen; wie auch Anweisung zu verschiedenen National-Tänzen*. Braunschweig: [s. n.], 1772.

Bezpochyby vědomým použitím lidových tanců byly inscenace vytvořené v baletu Národního divadla v Praze v souvislosti s přípravou Jubilejní výstavy v roce 1891 a Národopisné výstavy československé v roce 1895: *Pohádka o nalezeném štěstí s Královničkami*, *Česká svatba*, *Rákos Rákoczy*. A tyto počiny byly také vnímány jako české (ve smyslu národní) publikem a kritikou (a to i když vlastní pohybová podoba, tj. přenesení lidových tanců v surové podobě na jeviště, mohla být kritizována). Některé z těchto titulů vzbudily opakovanou choreografickou pozornost – *Česká svatba* vícekrát než *Rákos Rákoczy*. Pozice všeobecně akceptovaného českého baletu však nedosáhly.

Novou koncepci ztvárnění a využití lidového tance ve scénické kompozici přinesla umělecká moderna, zejména osobnosti kolem E. F. Buriana. Burianova *Vojna* v choreografii Saši Machova (1935) a Niny Jirsíkové (1937, 1955) se stala zásadním tvůrčím impulzem pro řadu choreografů, kteří v následujících letech spojili svoji tvorbu s lidovým uměním a speciálně tancem, jako byla např. Alena Skálová v souboru Chorea bohémica. E. F. Burian vycházel z interpretace lidového divadla, jak ji formuloval ve svých textech ruský jazykovědec a folklorista, člen Pražského lingvistického kroužku Petr Bogatyrjev. V lidovém umění viděl symbolizaci „podstaty“ národní kultury, zrcadlení osobitého pohledu obyčejného člověka na svět. Mezi jeho největší hodnoty podle něj patří imaginativní, metaforické použití prvků a zážitků z každodenního života. V intencích myšlenek Bogatyrjeva a Buriana zřejmě vytvořil Saša Machov i svoji uznávanou inscenaci *Lašských tanců* Leoše Janáčka v roce 1935. V článku, který napsal ke druhému uvedení tohoto díla v Národním divadle v Praze v roce 1947 pro *Taneční listy*,⁵ vysvětloval svůj přístup k tvorbě choreografie. Východiskem mu byla znalost tance příslušného regionu, kterou však rozuměl nejen zvládnutí kroků a pohybů konkrétních lašských tanců, ale také kontext každodenního života lidí, jejich běžné chování včetně gest, způsob chůze, životní prostředí a krajinu.

Toto pojetí utváření choreografie jako české ve smyslu vázané na tradiční lidovou, národní kulturu má v některých aspektech blízko k myšlení současné taneční antropologie. V ní se pracuje se souvislostí mezi běžným, každodenním motorickým chováním v rámci určité kultury v určitém místě a čase a tancem, který v této kultuře existuje – lidovým, ale i společenským nebo divadelním. Jen v těch druhých dvou se tato souvislost mísí výrazně s dalšími, širšími vazbami, v našem českém případě minimálně na úrovni celé západní civilizace, s níž sdílíme mnoho kulturních rysů. Z jiného úhlu pohledu – pokud divadelní choreografie hledá vlastnosti, elementy odkazující k české identitě, logicky sahá po lidovém tanci. To však zároveň otevírá problematiku, na kterou v dnešním příspěvku už není místo. V tu chvíli před námi vyvstává otázka, zda se v lidovém tanci v současném globalizovaném a postindustriálním světě stále ještě odráží každodenní nejen motorická, ale i životní zkušenost lidí a zda tedy stále ještě má

5 Saša Machov. „K choreografii Lašských tanců“. *Taneční listy*. 1947, roč. 1, č. 2, s. 41–43.

moc, legitimitu být entitou, přes kterou se můžeme v tanci dostat k vlastní taneční národní identitě.

Když se vrátím k výchozí otázce, musím konstatovat, že jsem jeden konkrétní český balet neobjevila. Snad jím mohly být právě *Lašské tance* Saši Machova, kdybychom je v historické nevšímavosti nenechali nenávratně zmizet v čase. Věřím však, že existuje česká choreografie jako způsob zacházení s pohybem odrážející naši tradici, historickou zkušenost a životní realitu.

Literatura

Bogatyryjev, Petr. *Ludové divadlo české a slovenské*. Přeložil Anton Kret. Bratislava: Tatran, 1973.

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

Český hudební slovník osob a institucí [online, cit. 11. 6. 2015]. Dostupný z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.

Feldtenstein, Carl Josef von. *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen, Tänze zu erfinden, und aufzusetzen; wie auch Anweisung zu verschiedenen National-Tänzen*. Braunschweig: [s. n.], 1772.

Holeňová, Jana (ed.). *Český taneční slovník: Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

Klívarová, Daniela. *Vojna a její pojetí: Využití folklorní motiviky*. Bakalářská práce. Praha: Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2001.

Machov, Saša. „K choreografii Lašských tanců“. *Taneční listy*. 1947, roč. 1, č. 2, s. 41–43.

[Sprecht, Bernard]. *Ueber Anstand, Schönheit und Grazie im Tanz: Nebst einem Vorschlage zur allgemeinen Balltracht*. Prag: [J. J. Diesbach], 1789 [Oesterreichische Nationalbibliothek, sign. 141 926 A].

Vašut, Vladimír. *Baletní libreta: České a slovenské balety*. Praha: Panton, 1983.

— *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986.