
Koncepce sborové choreografie
v evropském uměleckém tanci
od 19. do první třetiny 20. století



Natálie Nečasová

*The Conception of the Group
Choreography in European
Artistic Dance from the
Beginning of the 19th to the First
Third of the 20th Century*

Abstract: The paper deals with changes brought by significant impulses for understanding of movement choir from the 19th century to the first third of the 20th century. At certain moments choreographers emphasized its ornamentalism and time-organized structure (ballet-féerie, second half of the 19th century). With the beginning of the 20th century was its position etabled as one of the autonomous composition principles. Shift in this direction can be traced both to the Modern Ballet (Michail Fokin, Bronislava Nijinska, Leonid Massine) and to the European Modern Dancers (Rudolf von Laban, Mary Wigman). The presented text aims to show different approaches to work with the movement choir.

Keywords: Europe, 19th and 20th century, corps de ballet, movement choir

Evropský profesionální tanec byl od svých počátků v podobě dvorských tanečně divadelních událostí typu *ballet de cour* vystavěn ze sólových výstupů, duet, trií, kvartet a skupinových/sborových výstupů. Funkce a pojetí těchto útvarů v rámci celku se měnily. V tomto textu se soustředíme na taneční sbor, tedy choreografické koncepcí utváření sborových výstupů, případně děl primárně postavených na skupinovém tanci, a to v období od počátku 19. století do první třetiny 20. století. Sborová choreografie prodělala během sledovaného období výraznou proměnu. V určitých momentech zdůrazňovali autoři ornamentální sborových formací a převládala časově organizační funkce sboru na úkor narativu (balety-féerie druhé poloviny 19. století). Ve 20. století se jeho význam v choreografické struktuře značně upevnil a tanec sboru se etabloval jako jeden z autonomních kompozičních principů. Posun tímto směrem lze vysledovat jak u tvůrců tzv. baletní moderny (Michail Fokin, Bronislava Nižinská, Leonid Mjassin), tak u představitelů výrazového tance (Rudolf von Laban, Émile Jaques-Dalcroze, Mary Wigmanová). Proměny a vývoj sborového tance přicházely jednak z interní potřeby rozvoje tanečního umění, jednak pod vlivem společenských a uměleckých podnětů.

V období moderny vznikala taneční díla postavená na napětí mezi masou a jedincem (Rudolf von Laban, Mary Wigmanová, Kurt Jooss), docházelo ke zrovnoprávnění tance sboru a sólistů (Michail Fokin)¹ a k zapojování amatérů do velkých skupinových choreografií (Rudolf von Laban). V teoretické rovině zkoumal chování jedince v davu francouzský sociolog Gustave Le Bon.² Podle něj nese dav znaky jakési kolektivní duše,³ kdy člověk získává pocit nepřekonatelné moci a svůj osobní zájem podřizuje zájmu kolektivnímu.⁴ Výkladem organizovaného lidského pohybu se ve dvacátých a třicátých letech 20. století zabýval i německý filmový a kulturní teoretik Siegfried Kracauer, nalézající paralelu mezi sjednoceným pohybem davu a masovou průmyslovou výrobou.⁵ Kracauer např. považoval za symbol organizace masy taneční soubor Johna Tillera⁶ využívající efektní a přesně synchronizované řady tanečnic. Předkládaný text na konkrétních osobnostech a v chronologickém sledu poukazuje na rozdílné přístupy k choreografii skupiny.

¹ Michail Fokin. „Pět principů Fokinových“. Přeložil Jan Reimoser. *Taneční listy*. 1964, č. 4.

² V knize *Psychologie davu* z roku 1895.

³ Gustave Le Bon. *Psychologie davu*. Přeložili Ladislav K. Hofman – Zdeněk Ullrich. Praha: Portál, 2016, 4. vydání, s. 20.

⁴ *Tamtéž*, s. 22.

⁵ Siegfried Kracauer. *Ornament masy: eseje*. Přeložil Milan Váňa. Praha: Academia, 2008, 292 s.

⁶ *Tamtéž*, s. 24. Kniha zahrnuje Kracauerovy eseje z 20. a 30. let 20. století, ve kterých analyzoval každodenní život v moderní německé společnosti. Kromě filmu v knize filozoficky hodnotil i fenomén moderního tance.

Corps de ballet v 19. století – prázdná forma i hybatel děje

Vývoj baletního sboru ovlivnil přechod na kukátkové jeviště na přelomu 17. a 18. století. Horizontální choreografie *ballets de cour*, založená na půdorysných obrazcích, ustupovala a profesionalizace tanečníků vedla k postupnému komplikování choreografie. Jedním z významných reformátorů, který otevřel problematiku kompozice tanečního sboru a jeho vztahu vůči hlavním protagonistům, byl Jean-Georges Noverre (1727–1810). Ve třetím listu svých *Lettres sur la danse et sur les ballets* z roku 1760 tvrdil: „Taneční obrazy vyžadují rysy silně vystupující, působivé situace, výrazné charaktery, smělé sbory, protivy a kontrasty stejně nápadné jako umělecky uspořádané.“⁷ Upozorňoval, že tvůrce nemůže pustit ze zřetele sborové tanečnický a že pokud se soustředí pouze na hlavní postavy, „*děj se zastavuje, postup scén zpomaluje a provedení ztrácí účín*“.⁸ Taneční sbor tak měl být ve shodě s tancem hlavních představitelů a choreograf neměl uvádět na scénu větší počet tanečníků, než kolik si daný balet žádal.

Na Noverrovy reformátorské snahy navázal představitel baletního preromantismu Salvatore Viganò (1769–1821) tvořící na přelomu 18. a 19. století. Viganò dovedl noverrovský *ballet d'action* do podoby dramatické baletní formy nazvané *choreodrama* a zavedl důkladné zkoušení za doprovodu malého orchestru. Za prototyp jeho choreodramatu lze považovat balet *Die Geschöpfe des Prometheus* na hudbu Ludwiga van Beethovena, původně vytvořený v roce 1801 ve Vídni, v nové verzi uvedený v roce 1813 v Miláně. V této pozdější adaptaci se objevila i sborová scéna ztvárňující Viganòvu představu necivilizovaného (divošského) tance. Chaotické pohyby tanečníků začaly být koordinované, až když vstoupil Prométheus přinášející lidem oheň/civilizaci.

Bližší představu o pojetí jeho sborových choreografií poskytuje Viganòv životopisec⁹ Carolo Ritorni, podle kterého dokázal na jedné straně efektně vystavět sborové pasáže, na druhé mu neunikala ani jednotlivá gesta. „Sborové scény působily autenticky a zároveň dramaticky, přičemž se neztratila tanečnost. Sbory vytvořil monumentálně a efektně.“¹⁰ Viganò pracoval s velkolepým pojetím inscenací založených na střídání početných sborů, sólových výstupů či duetů, které, v intencích romantického důrazu na emocionalitu, vytvářely velké napětí mezi kontrastními složkami.

Sborovou choreografií romantických baletů si dnes převážně spojujeme s tajemným světem víl (*La Sylphide* 1832, *Giselle* 1841), jejichž nadpozemskost podtrhovala elevace a užití vyztužených baletních střeviců. Ve sborových pasážích nereálných ženských postav

⁷ Petra Dotlačilová. *Literární dílo G. Angioliniho a J.-G. Noverra v kontextu 18. století*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, katedra tance, 2016, s. 74.

⁸ *Tamtéž*.

⁹ Viz Carlo Ritorni. *Commentarii della Vita e delle Opera Coredramatiche di Salvatore Viganó*. Milano, 1838, podle Tereza Babická. „Balet Husité před Naumburkem Salvatora Viganá, 1815“. In: Helena Kazárová (ed.). *Tanec a balet v Čechách, Čechy v tanci a baletu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze (NAMU), 2015.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 76.

hrál důležitou roli pohyb unisono, vyžadující pečlivý nácvik a technickou taneční vyspělost. Kromě výhradně ženských představelek nalezneme v těchto dílech i smíšené sbory, v 1. jednání *Giselle* (tanec vinařů) či v 1. jednání *La Sylphide* (přátelé a družky Effie).

Vzhledem ke skutečnosti, že se z repertoáru baletního romantismu dodnes uvádí zejména *La Sylphide* a *Giselle*, je sborová choreografie tohoto období vnímána jako čistě ženská záležitost. V dobrodružných, dramatických baletech jako *Catarina ou la Fille du bandit* (1846 Londýn) nebo *Le Corsaire* (1856 Paříž, 1858 Petrohrad) choreografa Julese Perrota (1810–1892) měl významnou úlohu mužský sbor, který Perrot zapojoval do děje, např. v baletu *Le Corsaire* znázornil výrazovými a pohybovými prostředky námořníky na rozbourěném moři. „Boj lodě s vlnami, rvaní plachet, pád stěžně s námořníky na lanoví, a konečně potopení lodě pod rozbourěné vody vyvolalo v divácích skutečný strach,¹¹ referovala o inscenaci dobová kritika. Celkově lze ke koncepci sborů romantických baletů dodat, že byly oproti pozdějšímu období méně geometrizované a více vystihovaly atmosféru.

V taneční praxi poslední třetiny 19. století převládala virtuózní technika. Můžeme vysledovat jistý pokles technické úrovně tanečních sborů, který vytvářel dekorativní obrazy a měl stále méně prostoru k tanci. Odlišná situace panovala v carském Rusku. K tamním tvůrcům, kteří ovlivnili pojetí sborového tance, patřili Lev Ivanov (1834–1901), především jeho 2. jednání *Labutího jezera*, a Marius Petipa (1818–1910). Petipa ve svých baletech uplatnil smysl pro dokonalou kompozici sborových scén a rozmanité obrazce skupin v prostoru. Používal kontrastního napětí na principu unisona a kontrapunktu založeného na členění sboru na skupiny.

Podobu sborového tance výrazně formoval Ital Luigi Manzotti (1825–1905) využívající masové taneční výstupy založené na komplikovaném uspořádání, dokonalé organizaci a mašinérii. V jeho baletech vystupovali muži, ženy, děti i zvířata. Jako příklad poslouží Manzottiův balet o pokroku *Excelsior* z roku 1881, ve kterém vystupovalo na 500 účinkujících. Tehdejší šéfa baletu Národního divadla Augustina Bergera vídeňské nastudování ohromilo¹² a v poněkud menším měřítku balet uvedl i u nás.¹³ Jako oslavu tělesných aktivit pojal Manzotti rok po prvních novodobých olympijských hrách v Aténách balet *Sport* (1897), ve kterém stejně jako v *Excelsioru* využil efektních sborových formací.¹⁴ Luigi Manzotti

¹¹ Ivor Forbes Guest. *Jules Perrot: Master of the romantic ballet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 1. vyd., s. 307.

¹² „Byl jsem připraven na velký balet. Přece jsem věděl, co dovedou Italové vytvořit v baletním umění, a mnoho jsem už slyšel a četl o milánském Luigim Manzottim, autoru ‚Excelsioru‘, jenž si razil svou skvělou baletní výpravou vítěznou cestu světem. Ale něco takového, co jsem viděl, jsem přece neočekával.“ Ladislav Hájek. *Paměti Augustina Bergera: choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén*. Praha: Orbis, 1942, 1. vyd., s. 136.

¹³ Na repertoáru Národního divadla byl v letech 1885–1899 (Enrico Borri), 1903–1905 (Achille Viscusi) a 1913–1914 (Augustin Berger).

¹⁴ Robert Ignatius Letellier. *Romualdo Marenco: Excelsior and Sport*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2012, s. 26.

ovlivnil svými početnými sbory hudební divadlo 20. století a jeho choreografické pojetí řad tanečnic mělo dopad na obdobné formace pozdějších revuí a muzikálových produkcí.

Skupinový tanec jako znak moderny

Propracovaná struktura sborové choreografie patří k emblematickým prvkům nastupující moderny. Inklinaci ke skupinovému tanci lze na začátku 20. století vysledovat jak u představitelů baletní moderny, tak výrazového tance. Sborový tanec ovlivnila i představa antického chóru, která se promítla do dobové taneční produkce (*Orfeus a Eurydika* v Hellerau, 1912 a 1913) nebo tanečně vzdělávacích systémů (Émile Jaques-Dalcroze, Isadora Duncanová). Antickým sborům se v knize *Zrození tragédie* věnoval Friedrich Nietzsche, podle kterého byly „mateřským lůnem všeho tak řečeného dialogu, to jest všeho jevištního světa, vlastního dramatu“.¹⁵

Formování koncepce sborové choreografie ovlivnily osobnosti z okruhu souboru Les Ballets Russes de Serge Diaghilev. První choreograf souboru Michail Fokin¹⁶ (1880–1942) se v roce 1914 ve svém dopise vydavateli anglického deníku *The Times* vyjadřoval proti dosavadní praxi uplatňující prázdnou ornamentální výstavbu sborů a navrhoval „postup od výraznosti jednotlivce k výraznosti skupiny a kombinovaného tance davu“.¹⁷ Proklamoval choreografické zrovnoprávnění tanečního sboru se sólisty, požadavek rezonující celým 20. stoletím.

Mezi Fokinovy choreografie založené na síle ženského i mužského tanečního sboru patřily zejména *Polovecké tance* (1909), které Fokin považoval za jedno ze svých nejdůležitějších děl.¹⁸ Fokin vzpomínal:

„Existovala sborová baletní čísla bez sólistů, ale jejich role nebyla ničím víc než pohyblivým ornamentem tanečnic svázaných stejným tempem. Jednalo se o skupiny a pohyby příjemné pro oko; ale vyjádření pocitů, vytržení, duchovní vznešenost a temperament zůstávaly pojmy, které se nikdy nepoužívaly v souvislosti s baletním sborem.“¹⁹

¹⁵ Friedrich Nietzsche. *Zrození tragédie, čili, Hellénství a pesimismus*. Přeložil Otokar Fischer. Praha: Vyšehrad, 2014, [1. vyd. 1972], s. 78. V této knize se autor obrací k antické tragédii coby nejvyšší umělecké formě spojující v sobě dichotomii apollinského a dionýského principu.

¹⁶ Mezi významné Fokinovy žáky patřil choreograf souboru Les Ballets suédois (1920–1925) Jean Börlin (1893–1930), o němž Fokin prohlásil: „On je ten, který se mi podobá nejvíce. Příroda! Extáze! Fanatické obětování utrápeného těla pro dosažení maximálního choreografického vyjádření.“ Gérard Mannoni. *Les grands chorégraphes du XXe siècle*. Paris: Libella, 2015, s. 56. ISBN 978-2-283-02811-7. Na druhou stranu o něm taneční estetik a teoretik Emanuel Siblík, který měl možnost sledovat Börlinovu práci přímo v Paříži, napsal, že „[...] láska k malířským prostředkům svedla namnoze Börlina od trojrozměrného projevu tanečního k plošné dekorativnosti obrazu. Odtud plynulý pohyb, volně se prostorem rozvíjející, zploštil se a utkvával v postojích a gestech.“ Emanuel Siblík. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937, s. 200

¹⁷ Michail Fokin. „Pět principů Fokinových“. Přeložil Jan Reimoser. *Taneční listy*. 1964, č. 4.

¹⁸ Michail Michajlovič Fokin – Anatole Chujoy. *Memoirs of a ballet master*. London: Constable, 1961, s. 148.

¹⁹ *Tamtéž*.