

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Taneční umění

Taneční věda

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**Literární dílo G. Angioliniho a J.-G. Noverra v kontextu 18. století**

**Petra Dotlačilová**

Vedoucí práce : prof. Helena Kazárová, Ph.D.

Oponent práce: prof. Božena Brodská

doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

PhDr. Marie Kronbergerová, Ph.D.

Datum obhajoby: 29. září 2016

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Dance Art

Dance Theory

**DISSERTATION**

**The Literary Works of G. Angiolini and J.-G. Noverre in the context  
of the 18th century**

**Petra Dotlačilová**

Supervisor : prof. Helena Kazárová, Ph.D.

Opponents: prof. Božena Brodská

doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

PhDr. Marie Kronbergerová, Ph.D.

Date of defence: 29th September 2016

Awarded academic degree: Ph.D.

Prague, 2016

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**Literární dílo G. Angioliniho a J.-G. Noverra v kontextu 18. století**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstakt**

Ve své disertační práci předkládám kritický komentovaný překlad děl dvou nejvýznamnějších tvůrců baletů 18. století, Itala Gaspara Angioliniho a Francouze Jeana-Georgese Noverra. Jedná se o výběr jejich nejvýznamnějších textů, v nichž nastiňují svou reformní estetiku dějového tance. Samotným překladům předchází kapitola pojednávající o divadelní estetice a taneční historiografii první poloviny 18. století, v níž shrnuji nejvýznamější dobové diskuse a témata, z nichž choreografové při své reformě vycházeli. Každý komentovaný překlad doplňuje kapitola o pramenech, ze kterých jsem při překladu čerpala.

## **Abstract**

This dissertation offers a commented translation into Czech language of works written by two most important choreographers of the 18th century, Italian Gasparo Angiolini and French Jean-Georges Noverre. It is a selection of their most important texts where they develop an innovative aesthetics of the dramatic ballet – *ballet en action*. An introductory chapter about theatre aesthetics of the first half of the 18th century is included in the beginning of the work where I summarize the most important discussions of the period and topics that inspired the choreographers to their reform in the art of dance. Furthermore, a chapter referring to the sources for this work is attached to each commented translation.

## Poděkování

V první řadě bych ráda srdečně poděkovala své školitelce prof. Heleně Kazárové Ph.D. za důvěru, vedení a podporu při vzniku této práce, za dlouhodobou motivaci a podporu při studiu tohoto tématu a také za velmi cenné povzbuzení k další badatelské činnosti doma i v zahraničí. Chtěla bych též poděkovat všem pedagogům katedry tance HAMU a kolegyním doktorandkám za inspiraci a povzbuzení v průběhu studia.

Vznik práce finančně podpořila Akademie múzických umění poskytnutím grantů Freemover a SGS (S 135 TA 13-14-006), díky nimž jsem mohla podniknout cesty do zahraničních archivů a na velmi obohacující konference, za což své alma mater děkuji.

Velký dík patří kolegům českým i zahraničním, se kterými jsem konzultovala problematiku překladu z italštiny a francouzštiny a/nebo vývoj estetiky 18. století: americkému muzikologovi prof. Bruci Allanu Brownovi, italsko-švýcarské taneční vědkyni Katje Vaghi, Ph.D., švédským kolegům z divadelní katedry Magnusovi T. Schneiderovi, Ph.D. a Marii Gullstam, M.A. a české kolegyni MgA. Dianě Vávrové. Děkuji italsko-francouzské badatelce Arianně Fabbricatore, Ph.D. za laskavé poskytnutí její disertační práce záhy po obhajobě, její práce mi byla inspirací a odhalila dosud neznámé prameny. Dále bych ráda poděkovala Dr. Hanně Walsdorf z Univerzity v Lipsku za poskytnutí digitální kopie kompletního varšavského rukopisu, z něžž v této práci nabízím vybrané obrazové reprodukce (kopie byla pořízena z grantu DFG Emmy Noether-Nachwuchsgruppe pro projekt „Ritualdesign für die Ballettbühne“). Mgr. Janě Křížové děkuji za pomoc s jazykovými korekturami. Velké poděkování patří také Davidu Pohribnému a Mgr. Lucii Dercsényiové, Ph.D. za digitalizaci Reimoserova překladu *Listů o tanci a baletech* a za jeho laskavé poskytnutí pro účely této práce.

Na závěr bych chtěla vyjádřit srdečný dík mým rodičům a přátelům, kteří mě během těchto let všemožně podporovali a povzbuzovali, čímž velmi přispěli ke zdárnému dokončení této práce.

## Obsah

<b>Úvod .....</b>	<b>9</b>
<b>I. Estetické spory a diskuse 18. století a jejich vliv na baletní reformu .....</b>	<b>12</b>
<b>I.1 Odkaz antického umění – spor starých s modernisty v klasicistní literatuře.....</b>	<b>12</b>
<b>I.2 Nápodoba přírody jako hlavní estetický princip a úloha gesta v divadle .....</b>	<b>14</b>
<b>I.3 Spor o italské a francouzské hudbě .....</b>	<b>18</b>
<b>I.4 Italské pokusy o rehabilitaci opery a divadla .....</b>	<b>22</b>
<b>I.5 Taneční historiografie a odkaz antiky .....</b>	<b>25</b>
<b>I.6 Spor baletních reformátorů .....</b>	<b>29</b>
<b>II. Literární odkaz Jeana-Georgese Noverra .....</b>	<b>37</b>
<b>II.1 <i>Listy o tanci a baletech</i>: Edice, překlady a vývoj .....</b>	<b>37</b>
II.1.1 Inspirace a první vydání.....	38
II.1.2 Varšavský rukopis.....	40
II.1.3 Vídeňské vydání a první překlady.....	49
II.1.4 Poslední vydání <i>Listů</i> : Petrohrad a Paříž .....	52
II.1.5 Edice <i>Listů</i> ve 20. století a český překlad.....	55
II.1.6 Poznámky ke komentovanému překladu Noverrových <i>Listů</i> .....	56
<b>LISTY O Tanci A BALETECH .....</b>	<b>59</b>
Předmluva .....	60
List I. O kompozici baletů .....	65
List II. Pravidla, jež je nutno sledovat při kompozici baletů .....	69
List III. O rozložení částí hlavních a částí vedlejších.....	74
List IV. Pokračování stejného tématu.....	79
List V. O znalostech, které si musí osvojit baletní mistr .....	83
List VI. Studium baletního mistra .....	88
List VII. Chyby našich prvních baletů .....	97
List VIII. O baletech v Opeře .....	103
List IX. O výrazu postavy: nevýhoda masek.....	122
List X. O souladu gest s myšlenkami a hnutími duše .....	140
List XI. O vzdělání tanečníka .....	148
List XII. O vzdělání tanečníka – pokračování .....	155

List XIII. O taneční notaci .....	167
List XIV. O balettech autora .....	176
List XV. O balettech autora – pokračování .....	186
<b>III. Literární odkaz Gaspara Angioliniho .....</b>	<b>199</b>
<b>III.1 Poznámky k výběru děl, pramenům a překladu .....</b>	<b>199</b>
<b>KAMENNÁ HOSTINA .....</b>	<b>206</b>
<b>OBLÉHANÁ KYTHERA .....</b>	<b>212</b>
<b>POJEDNÁNÍ O STAROVĚKÝCH <i>BALLETS PANTOMIMES</i>.....</b>	<b>217</b>
<b>LISTY GASPARA ANGIOLINIHO PANU NOVERROVI .....</b>	<b>232</b>
List první.....	233
List druhý.....	252
<b>IV. Závěr .....</b>	<b>285</b>
<b>Prameny a literatura .....</b>	<b>287</b>



## Úvod

Gasparo Angiolini (1731–1803) a Jean-Georges Noverre (1727–1810) byli nejvýznamnějšími tvůrci baletů druhé poloviny 18. století. Oba současně rozvinuli nový koncept baletu: *ballet en action*, *ballet d'action*, *ballo pantomimo*, *ballet pantomime*. Žánrové označení sice kolísalo, ale všechna díla vycházela z přesvědčení, že tanec dokáže vyjadřovat literární děj spolu s emocemi, podobně jako drama, a je hodný i tragických námětů. Tito velcí choreografové vytvořili stěžení díla v tomto novém žánru, zároveň o něm vedli teoretický diskurz a v podstatě vytvořili jeho estetickou koncepci.

Dílem těchto autorů a vývojem dějového baletu v Evropě jsem se zabývala v rámci svých studií a výzkumu na Akademii múzických umění již od bakalářského stupně. Detailně jsem popsala jejich životní dráhy, průběh jejich vzájemného sporu<sup>1</sup> a návazně i vývoj tohoto fenoménu v různých evropských městech.<sup>2</sup> Během mých studií vyšlo v zahraničí také několik zásadních monografií, disertačních prací i článků pojednávajících o fenoménu dějového baletu či osobnostech choreografů,<sup>3</sup> což dokazuje, že toto téma je pro badatele na poli taneční, divadelní, hudební a literární vědy neustále důležité. Jedna věc mě ovšem během těchto dlouhých studií nepřestala zarážet, a to nedostupnost či, lépe řečeno, nevyváženost dostupnosti jednotlivých textů, tak zásadních pro studium fenoménu dějového tance. Zatímco spisy Jeana-Georgese Noverre existují v mnoha vydáních a v několika překladech, teoretická díla Gaspara Angioliniho nebyla dodnes přeložena z původní francouzštiny a italštiny, ba ani souborně vydána. Jeho texty se tedy nacházejí buď přetištěné ve výběrech různých dobových textů, či pouze v originále

---

<sup>1</sup> Angioliniho *Listy panu Noverrovi* vydané roku 1773 rozpoutaly několikaletou slovní válku, která se projevila vydáváním mnoha tištěných pamfletů od choreografů samotných i od jejich příznivců. Více na toto téma viz: DOTLAČILOVÁ, Petra: *Lettere conta Lettres aneb Polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem*. Bakalářská práce. Hudební fakulta Akademie múzických umění, Praha 2009

<sup>2</sup> DOTLAČILOVÁ, Petra: *Vývoj baletu-pantomimy v osvěcenské Evropě*. NAMU, Praha 2013

<sup>3</sup> Velmi významná je nejnovější monografie o Noverrovi, která poskytuje kompletní seznam jeho baletů a pramenů k jejich studiu: DAHMS, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. Epodium, München 2010; Nové prameny ke studiu Angioliniho díla poskytla ve své práci: FABBRICATORE, Arianna: *Angiolini, Noverre et la Querelle des Pantomimes*. Mezinárodní disertační práce (Paris-Florence- Bonn), vedoucí práce Andrea Fabiano, obhájena a na Université de Paris-Sorbonne 6.5.2015; Pro kompletní seznam viz Prameny a literatura.

v archivech, kritické vydání neexistuje.<sup>4</sup> Pokud jde o kritické vydání Noverrových *Listů o tanci a baletech*, nejspokojivější jsou asi nedávné italské a anglické překlady, poslední vydání díla v originálním jazyce však pochází z roku 1952 a je zcela bez poznámek. Do češtiny byly Noverrovy *Listy* přeloženy Janem Reimoserem v roce 1945,<sup>5</sup> ovšem jeho překlad i poznámkový aparát jsou dnes již nedostačující.

Proto jsem se v rámci svého doktorského projektu rozhodla sestoupit tak říkajíc k podstatě věcí a vytvořit komentovaný překlad děl těchto dvou tanečních velikánů. Ráda bych tak české taneční vědě a dalším uměnovědným oborům nabídla jejich teorie a koncepty, zasazené do umělecko-estetického kontextu doby, z něž vycházejí.

V úvodní kapitole poskytuji přehled estetických teorií a témat, jež tvořily osu estetických, často velice vyhrančených, debat v první polovině 18. století a na něž autoři přímo či nepřímo navazují. Cíleně se zde nezabývám vývojem tanečního umění jako takového, ale pouze teoretickými koncepty a rozvojem historiografie, jež byla jedním z významných motorů pro rozvoj dějového tance.

Dále přecházím přímo k dílu Jeana-Georgese Noverra, k jeho *Listům o tanci a baletech*. Před samotným překladem se nachází kapitola o poměrně složité historii tohoto spisu, různých jeho variantách a překladech. V případě rukopisné verze tohoto textu, která dosud nebyla zahrnuta do žádného překladu, přestože obsahuje nové pasáže a myšlenky, jsem se zabývala blíže i obsahem. Podotýkám, že tento text Noverrových *Listů* stále vychází z původního Reimoserova překladu, mnou opraveného, upraveného a aktualizovaného. Poznámkový aparát je ovšem koncipován jiným způsobem a přesto, že vycházím z první verze Noverrova textu, reflektuji v poznámkách různé proměny, které se na některých místech odehrály v pozdějších edicích.

Druhá část práce nabízí překlad čtyř nejvýznamnějších textů Gaspara Angioliniho, které vznikly v šedesátých a sedmdesátých letech 18. století. Jedná se o první překlad těchto děl do češtiny a do cizího jazyka vůbec. Části

---

<sup>4</sup> Nicméně na Univerzitě v Salcburku na vědeckém institutu Derra de Moroda probíhá od roku 2009 projekt přípravy kritické edice Angioliniho spisů sponzorovaný rakouským fondem pro vědecký výzkum FWF a vedený Sibylle Dahmsovou a Irene Brandenburgovou. Viz: BANDELLA, Monica: Gli „effetti“ e le „strade“ della danza : l’eredità Derra de Moroda e gli scritti teorici di Gasparo Angiolini, In: Tanz und Archiv: Forschungsreisen Historiografie, Heft 3. Epodium Verlag, Munchen 2010.

<sup>5</sup> Reedice tohoto překladu vyšla roku 1984 ve Státním pedagogickém nakladatelství v Praze.

z libret baletů *Dona Juana* a *Semiramis* sice otiskla ve vlastním překladu profesorka Božena Brodská,<sup>6</sup> jednalo se ovšem pouze o popisy zmíněných baletů, nikoliv o jejich teoreticko-historické části. Překlad je samozřejmě obohacen také o poznámkový aparát, který je vzhledem k častým referencím v textu (ať už více, či méně explicitním) podstatně hutnější.

Při rozhodování o řazení textů v této publikaci jsem se nakonec uchýlila k výše zmíněnému pořadí z chronologických důvodů: jednak první verze Noverrových *Listů* vyšla o rok dříve (1760) než Angioliniho předmluva k *Donu Juanovi* (1761), a dále Angiolini ve svých pozdějších spisech (které jsem od sebe nechtěla dělit) na Noverrovo dílo přímo reaguje. Nechci ovšem tímto řazením naznačit, že Noverrovi patří primát ve vytvoření dějového baletu. Jak z následujících stránek vyplývá, otázka prvenství je složitá a asi i neřešitelná. Polovina 18. století byla dobou natolik bohatou na reformní myšlenky v oblasti hudby, divadla, herectví a nových konceptů exprese, že nakonec není divu, že se ve stejné chvíli objevili dva reformátoři baletu. Není ani divu, že se tito reformátoři začali tak intenzivně o své umění a prvenství přit. A to přesto, že jejich názory od sebe nebyly ve skutečnosti tak vzdálené. Důležité je ovšem povznést Angioliniho názory, dílo a vliv na stupeň rovný Noverrovi. Vždyť i on měl žáky a pokračovatele, kteří tvořili v duchu jeho reformy. Jak uvedla Sibylle Dahms ve svém článku o vídeňské baletní reformě,<sup>7</sup> Angioliniho žák Vincenzo Galeotti, který se stal baletním mistrem v královském divadle v Kodani, uváděl často balety svého mistra dokonce i s původní hudbou. Je vzrušující spekulovat, že Angioliniho koncepce „danza parlante“, propojení tance a gest, mohla přispět ke zrodu slavných romantických baletů Augusta Bournonvilla, z nichž některé se zachovaly dodnes.

---

<sup>6</sup> BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Nakladatelství AMU, Praha 2008

<sup>7</sup> DAHMS, Sibylle: Vienna as a Center of Ballet Reform in the Late Eighteenth Century. In: *The Great Tradition and Its Legacy. The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe*. Ed. Michael Cherlin, Halina Filipowicz, Richard L. Rudolph, Berghahn Books, New York 2003, s.153-160

## **I. Estetické spory a diskuse 18. století a jejich vliv na baletní reformu**

Dlouhé 18. století by se dalo označit za století sporů. Horlivé diskuse na akademické i umělecké půdě byly započaty již na konci 17. století a jejich výsledky a styl se živě promítly do debat nových, ještě horlivějších. Diskuse se nakonec stávala veřejnou – většina příspěvků byla vydána tiskem, ať už to byly konkrétně adresované dopisy, anonymní pamflety, předmluvy k dílům, traktáty reagující na konkrétní dění či články v Diderotově *Encyklopedii*, psaly o nich dobové noviny a časopisy a zmínky o těchto událostech lze nalézt v memoárech a pamětech.

Tato kapitola nemá za cíl poskytnout vyčerpávající pojednání o těchto sporech, o nich toho bylo ostatně napsáno již mnoho. Ráda bych ale přiblížila jejich hlavní témata a osobnosti, jelikož všechny tyto debaty měly značný vliv na rozvoj myšlení o tanci a posléze na jeho proměny. Ostatně díla jak Gaspara Angioliniho, tak Jeana-Georgese Noverra přímo či nepřímo reagují na dobový diskurz, odkazují na jeho aktéry a na jejich základě rozvíjejí vlastní teorie.

### **I.1 Odkaz antického umění – spor starých s modernisty v klasicistní literatuře<sup>8</sup>**

Antické umění a odkazování se k němu je určitý topos v dějinách umění. K předchozím obdobím a tvůrcům se vztahovali umělci a filozofové v každé etapě dějin, od helénského Řecka přes Řím a středověk, naplno se ale začal řešit rozkol mezi starými (antickými) a moderními (soudobými) umělci v období renesance. Renesanční umělci se považovali za obrozence, kteří přinesli antiku znovu na světlo, a zároveň se vůči tomuto vzoru začali vymezovat. Kladli si otázku, jak se k antice vztahovat: Je to norma, nedostižný vrchol, či jen zastavení v nikdy nekončícím vývoji?

Na konci 17. století na toto téma vypukla ve Francii poměrně bouřlivá polemika literátů, jež vstoupila do dějin pod názvem „spor starých s modernisty“. Pro dobové estetické smýšlení následujícího století byl tento spor do velké míry určující.

---

<sup>8</sup> V části o sporu starých s modernisty mne inspirovaly přednášky prof. Tomáše Hlobila *Odkaz antiky v estetice 18. století* (cyklus přednášek). Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, katedra estetiky, letní semestr 2014.

Spor starých s modernisty započal roku 1687, kdy Charles Perrault (1628–1703) přednesl na půdě francouzské Akademie báseň *Le siècle de Louis le Grand (Století Ludvíka Velikého)*,<sup>9</sup> kterou chtěl oslavit Ludvíka XIV. Vyslovil v ní názor, že antika si zaslouží být uctívána, ale nemusíme se jí klanět – zde používá dva základní termíny *vénérable* (úctyhodný) a *adorable* (zbožňovaný). Je totiž rozdíl mezi uctíváním antického umění pro jeho krásy a kvality, které Perrault nepopíral, a klaněním se těmto vzorům jako modlám. Perrault prohlašoval, že i občané antického Řecka byli jenom lidé, a že se s nimi tedy můžeme srovnávat, že lze vést paralely mezi obdobím Ludvíka XIV. a císaře Augusta. V reakci na tuto báseň se rozhořčeně ozvalo hned několik Perraultových současníků v čele s v Nicolasem Boileauem (1636–1711).<sup>10</sup> Ten byl největším stoupencem antického odkazu a prohlašoval, že to je nedostižný ideál, který je nutné napodobovat, jelikož jinak nelze dojít k ničemu dobrému. Na jeho stranu se postavili také spisovatelé Jean Racine (1639–1699), Jean de la Fontaine (1621–1695) a Jean de la Bruyère (1645–1696) a vytvořili křídlo konzervativců, zastánců starověku. Proti nim se vytvořilo křídlo modernistů, vedle Perraulta to byl například také Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657–1757), kteří zastávali názor, že v umění je třeba uplatňovat především princip imaginace a individuality.

Charles Perrault své názory dále rozvinul ve čtyřsvazkových *Parallèles des anciens et des modernes (Paralelách starých a moderních)*,<sup>11</sup> které vydával v letech 1688–1697. Jednalo se o fiktivní dialog tří postav: abbého, rytíře a „prezidenta“, který se odehrál se na zámku ve Versailles, a celý byl založen na srovnávání antiky a přítomnosti. Perrault směřoval tímto srovnáním k tomu, aby dokázal, že přítomnost – tedy doba Ludvíka XIV. – antiku předčila.

Fontenelle se k tématu vyjádřil roku 1688 v doprovodném textu své *Pastýřské poezie*, který nazval *Digression sur les anciens et les modernes (Exkurz o starých a nových)*. Navázal zde na Perraulta a svůj názor ilustroval přirovnáním ke stromům: jestli jsou stromy v současnosti stejně vysoké, jako ve starověku, soudobí autoři se mohou vyrovnat těm starým. Používá descartovskou terminologii a táže se, zda měli antičtí autoři lepší, citlivější

---

<sup>9</sup> PERRAULT, Charles: *Le siècle de Louis le Grand*, Chez Coignard. A Paris, 1687.

<sup>10</sup> Nicolas Boileau vydal roku 1674 slavný didaktický poem v alexandrinech *L'Art Poétique*, v němž hojně vycházel z *Poetik* Horatia a Aristotela.

<sup>11</sup> PERRAULT, Charles: *Parallèles des anciens et des modernes*. Chez Coignard, 1688–1697.

mozek, či nikoli. Fontenelle byl toho názoru, že příroda dává lidem stále stejnou mysl a proto se starým můžeme vyrovnat. Jedinou přednost, kterou Fontenelle antickým umělcům a filozofům přiznal je fakt, že byli dříve. To, co objevili, bylo snadné, jelikož první objevy jsou vždy ty nejsnadnější. Další objevy, které leží před Fontenellovými současníky, jsou mnohem složitější. Autor zastává ideu pokroku, vyjadřuje touhu překonávání chyb a mezi minulých období a směřování k novým objevům.<sup>12</sup> V každém období se objevují nové podněty a mohou vznikat i nové žánry, které antičtí básníci vůbec neznali. Nic tedy nebrání tomu, aby vznikali „noví Vergiliové“. Navíc, v současnosti má umělec k dispozici nesčetně více idejí právě díky rozvoji vědy, pole jeho poznání tedy může být mnohem širší než u antického básníka. Nakonec Fontenelle ve svém spise prohlásil, že nic nebrzdí francouzské básníky tak, jako obdiv ke starým.

Spor starých s modernisty byl oficiálně ukončen roku 1694, kde se Perrault s Boileauem na půdě francouzské Akademie veřejně objali. Podle reakcí akademického publika při usmíření tohoto sporu se zdálo, že Perraultovo křídlo zvítězilo. Antičtí umělci, filozofové spolu s jejich principy, vyslovenými v poetikách, ovšem nebyli zavrženi, přetrvali jako hlavní zdroj inspirace pro následující období. Hlavním cílem ovšem přestalo být jejich kopírování, ale naopak jejich základech vytvářet něco nového, přičemž hlavním motorem měl být talent umělce, jeho *génies*.

## **I.2 Nápodoba přírody jako hlavní estetický princip a úloha gesta v divadle**

Princip „génies“ je jedním ze základů teorie abbého Dubose, vyjádřené v jeho díle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (Kritické úvahy o poezii a malířství)*.<sup>13</sup> Tento spis se stal možná nejvýznamnějším zdrojem inspirace pro dramatiky, hudebníky i pro taneční tvůrce.

Dubos ve svém třídílném pojednání o všech druzích poezie a výtvarného umění vychází z antických Poetik Horatia a Aristotela. Stejně jako oni považuje za základní princip umění nápodobu přírody, která má být společným cílem

---

<sup>12</sup> Ideu pokroku definovali před ním Francis Bacon (1561–1626) a René Descartes (1596–1650), coby zastánci vědeckého výzkumu, empirismu a experimentální metody, v pokroku spatřovali trvalé zlepšování lidského poznání.

<sup>13</sup> DUBOS, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol. I-III. Chez Jean Mariette. A Paris, 1719.

všech umění. Umělecké dílo je ovšem především dílem umělce, jeho génia. Tento génius<sup>14</sup>, či dnes bychom řekli nadání, je darován přírodou spolu s určitou vznešeností duše. Darem velkých umělců je tvůrčí oheň čili entuziasmus, který není pouhým nadšením, ale přímo puzením k tvorbě, které je dané shůry (zde vychází též z Perraulta). V kombinaci s pilným studiem a prací může tento génius vytvořit velká umělecká díla, jeho schopnosti jsou ale omezené jen na určitý žánr, nikdo není dokonalý ve všech aspektech svého umění.

Pravidelnost a krása provedení není podle Dubose cílem umění; tím je dojetí diváka, což může být docíleno pouze tak, že se co nejvíce přiblíží svou tvorbou přírodě. Pokud bude jeho dílo pravděpodobné, docílí pohnutí divákovy duše, přestože se jedná o fikci. Pravidla poetiky a umění viděl Dubos jako průvodce, kteří mají umělci na jeho cestě pomáhat a kteří v kombinaci se studiem a nadáním přispějí ke vzniku velkého díla.

Kromě těchto tezí, z nichž vychází mnoho autorů, o nichž se zmíním níže, je Dubosův spis důležitý také proto, že jeho třetí díl pojednává o antickém divadle a v 16. kapitole dokonce o římském pantomimu, což je především pro taneční teoretiky hlavním impulzem k úvahám o expresivitě tance a o jeho schopnosti vyjádřit děj a skutečné emoce.

Na Dubose v mnohém navazuje další významný francouzský estetik, Charles Batteux (1713–1780) ve svém traktátu *Les Beaux Arts réduit à un même principe* (*Krásná umění převedená na jednotný princip*).<sup>15</sup> Tento jednotný princip pro Batteuxe znamenal, stejně jako pro Dubose, imitaci neboli nápodobu přírody. Nicméně ona imitace by neměla být doslovná. Měla by být zprostředkována umělcovou obrazotvorností, nadáním a dovedností, výsledkem by tedy měl být pravděpodobný, ale fiktivní obraz přírody, který jako jediný dovede vzbudit libost. Dílo je omezováno pravidly (diktovanými vkusem), jež jsou odlišná pro různé žánry: divadlo obecně je limitováno jednotou času, místa a děje; tragédie se má inspirovat „velkými“ konkrétními náměty z historie a mytologie, komedie má naopak pojednávat o obecných námětech ze života<sup>16</sup>. Tragédie má za úkol povznášet srdce diváka k soucitu,

---

<sup>14</sup> Tématu génia je věnováno prvních šest kapitol druhého dílu *Réflexions*, op.cit., s. 1–62

<sup>15</sup> BATTEUX, Charles: *Les Beaux Arts réduit à un même principe*. Chez Delespine. A Paris, 1746

<sup>16</sup> Zde vychází z Aristotelových pravidel dramatu. Viz: ARISTOTELES: *Poetika*. Přel. František Groh, GRYP, Praha, 1993, s. 10–11

komedie zase napravovat mravy skrze zesměšnění.<sup>17</sup> Pouze příběhy významných historických postav jsou schopné vzbudit dostatečný zájem a obdiv – a potažmo i soucit; na jejich chování, dostatku či nedostatku ctností totiž závisí osudy celých národů.

Batteux se zabýval i praktickou stránkou herectví, v němž dával velký důraz na gesta. Tvrdil, že vzhledem k tomu, že divadlo působí na uši i oči zároveň, text i gesto musí být v jednání herce propojeny. Tiché herectví a sugestivní gesta byla podle něj nezbytná pro úspěšný efekt divadelního představení: „Mluva vyjadřuje vášně jen jako ideje, k nimž se vášně vážou. Intonace a gesta mluví k srdci přímo a bez vytáček; jsou jako slovník jednoduché přírody.“<sup>18</sup> Odtud je již jen kousek k tanci. A skutečně Batteux vzápětí mluví o tanci, který, aby měl úspěch a zaujal srdce diváka, musí se dokonale spojit hudbou. Gesta mají podle něj v tanci stejnou úlohu a význam, jako slova v poezii. V situaci, kdy je tanec „v hlavní roli“ v rámci představení, nesmí hudba zastínit tanec: „Nakonec, když se jedná o slavnost tance, hudba jej nesmí zastínit svou září. Měla by mu pouze asistovat, aby co nejpřesněji zdůraznila jeho pohyb a charakter. Houslista a tanečník by měli tvořit soulad. Houslista má pouze doprovázet, námět patří tanečníkovi, je pořád na prvním místě a nic jej nesmí zastínit. (...)“.<sup>19</sup>

Zatímco Batteux stále prosazoval hrdinskou tragédii jako nejvyšší druh divadla, čímž zůstával věrný klasické tradici, Denis Diderot (1713–1784) se odhodlal k radikálnější divadelní reformě a vytvořil zcela novou teorii. Své myšlenky o divadle vyjádřil především v pojednáních přiložených k vydání svých her, které tuto novou koncepci rovnou uváděly do praxe: *Entretiens sur le Fils Naturel (Dialogy o Nemanželském synovi, 1757)* a *De la poésie dramatique (O dramatické poezii, 1758)* publikované spolu s hrou *Le père de la famille (Otec rodiny)*. Diderot se inspiroval mimo jiné anglickým dramatem, kde se tematika každodenního měšťanského života uváděla na scénu již

---

<sup>17</sup> Batteux, Ch.: *Les beaux arts réduits à un même principe*, op.cit., s. 210–223

<sup>18</sup> Tamtéž, Section Troisième: *Sur la musique et sur la danse*, s. 282–291

<sup>19</sup> „Enfin, si c'est la danse qui donne une fête; il ne faut point que la Musique y brille à son préjudice; mais seulement qu'elle lui prête la main, pour marquer avec plus de précision son mouvement & son caractère. Il faut que le violon & le danseur forment un concert; quoique le violon précède; il ne doit exécuter que l'accompagnement. Le sujet appartient de droit au danseur. Qu'il soit guidé ou suivi; il a toujours le principal rang, rien ne doit l'obscurcir: & l'oreille ne doit être occupée, qu'autant qu'il faut, pour ne point causer de distraction aux yeux.“ Tamtéž, s.288-289



v první polovině 18. století (např. *The London Merchant* George Lilla z roku 1731). Jeho hlavním záměrem bylo přesunout drama z antických paláců do domovů současného měšťanstva a zobrazit jejich reálné problémy, jednání, dialogy, prostředí a kostýmy. Na rozdíl od Batteuxe si Diderot nemyslel, že osudy významných historických postav mohou vzbudit soucit z důvodu jejich vyššího statusu. Naopak, pokud nějaký protagonista vzbudí soucit diváků, je to proto, že trpí lidsky, jako každý jiný. Postavy by měly být na stejné úrovni jako většina publika. V Diderotově teorii se tedy poprvé mění samotná „příroda“, jež by měla být napodobována. Chtěl obrátit pozornost na měšťanskou vrstvu a její morálku, pojednávat o nich vážně a bez karikování postav a charakterů, což bylo tehdy běžné v komediálních žánrech.

Diderot se velmi zabýval otázkou herectví, jak dokazuje především jeho pozdější spis *Paradoxe sur le Comédien* (*Herecký paradox*, 1770-1778). Již v dřívějších textech ovšem formuloval svou kritiku soudobého herectví: „V našich hrách se příliš mluví a tím pádem mají naši herci málo příležitostí ke hraní. (...) Hlas, tón, gesto a jednání (*action*) jsou všechno součástí hereckého repertoáru. Právě tak přináší herec energii do dialogu.“<sup>20</sup> Odsuzoval praktiku tzv. tirád, v nichž herci vystavovali své umění deklamace (podobně jako árie v opeře), přičemž fakticky vystupovali z role. Tím pádem podle něj zastavovali děj, odváděli od něj pozornost a vzdalovali tak diváky od skutečných emocí. Herec by měl naopak udržet jednotu tónu, vyjadřování i gest své postavy, tedy zůstat po celou dobu v roli. Diderot velmi lpěl na funkci gestiky v divadle. Jeho spis *O dramatické poezii* obsahuje celou kapitolu „O pantomimě“, v níž zdůrazňuje, že autor divadelní hry by se měl vážně zabývat popisem gest v textu, protože gesta přidávají postavě a jejímu jednání na přirozenosti: „Existují celé scény, kde je mnohem přirozenější, když se postava hýbe, než aby mluvila.“<sup>21</sup> Gesta navíc dodávají promluvě jasnost a energii, propojují dialogy, charakterizují je a přidávají jednání postav cosi navíc, co je oživuje.

Podobně si němého herectví cenil i Diderotův kolega Jean-François Marmontel (1723-1799), který do *Encyclopedie* sepsal heslo o divadelní deklamaci: „... tichá deklamace má nad slovem výhodu: v přírodě jsou skutečně děje a hnutí,

---

<sup>20</sup> DIDEROT, Denis: *Conversations on The Natural Son* (*Entretiens sur le Fils naturel*). In: Michael J. Sidnell: *Sources on Dramatic Theory vol. 2: Voltaire to Hugo*. CUP, Cambridge 1994, s. 42-43

<sup>21</sup> DIDEROT, Denis: *De la poésie dramatique*, In: *Œuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales.... Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle*. Garnier frères, Paris, 1875-1877, s. 378

které by všechna energie slov jen oslabila. Řeč by v těchto situacích jen zpomalila akci a výraz by byl rozvláčný a nedotažený.”<sup>22</sup>

Zde tedy můžeme nalézt určitou spojitost s Batteuxovými tezemi, a tato „ideologie gesta“ se promítne, jak uvidíme, i do teorií o *ballet pantomime*<sup>23</sup>.

### I.3 Spor o italské a francouzské hudbě

Určitým ekvivalentem ke sporu starých s modernisty byla téměř sto let dlouhá a různě se proměňující diskuse o tom, zde je lepší francouzská nebo italská hudba. Téma vzájemných uměleckých vlivů těchto dvou národů je samozřejmě mnohem starší, vždyť u zrodu francouzské opery stál Ital Jean-Baptiste Lully (1632–1687), a koneckonců i první baletní představení byla pod italským vlivem.

Hlavním tématem tohoto sporu byla operní tvorba, její skladba a poslání. V první řadě se řešil vztah slova a tónu, tedy libreta a hudby. Obecně se francouzská libreta považovala za literárně kvalitnější, na druhou stranu italský jazyk jakožto hudebnější se k tomuto hudebnědramatickému žánru hodil lépe. Otázkou ale bylo především to, zda měla na výsledném účinku opery větší podíl literární kvalita, či hudební invence a krása árií. Je důležitější jasnost recitativu (tedy místa, kde se rozvíjí děj) či hudebnost árie, v níž naopak postavy vyjadřují své city? Na obecnější úrovni ovšem zůstala otázka následující: Ke podstatnější gónius a invence autora a vzbuzení city, či tradice a pravidla? Jinými slovy, modernisté nebo staří?

První fázi tohoto sporu rozpoutal abbé Ragueneť (1660–1722) po návratu z cesty po Itálii vydáním své *Paralely Italů a Francouzů v otázkách hudby a opery*<sup>24</sup>. V tomto stručném pamfletu nalezneme všechna témata, která se budou v různých proměnách opakovat v průběhu celého století: Italům se zde

---

<sup>22</sup> „Nous avons dit plus haut que la déclamation muette avoit ses avantages sur la parole: en effet la nature a des situations & des mouvemens que toute l'énergie des langues ne feroit qu'affoiblir, dans lesquels la parole retarde l'action, & rend l'expression traînante & lâche“. Heslo „Déclamation théâtrale“ in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné*, op.cit.

<sup>23</sup> Francouzský výraz *ballet pantomime* ponechávám v originále. Jedná se o specifický divadelní žánr, produkt 18. století, v němž je bez účasti vokální hudby či deklamace tlumočen děj pomocí tance a gest. Tyto dvě hlavní výrazové složky by přitom měly stát na stejné úrovni, být rovnocenné. Ponecháním originálního termínu se snažím vyhnout českým překladům jako „baletní pantomima“ nebo „pantomimický balet“, které by byly silně zavádějící, jelikož by se tak jedna či druhá složka posílila. To by bylo v rozporu s teoriemi autorů, kteří tento termín ustanovili v teorii i v praxi.

<sup>24</sup> DE RAGUENET, François: *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*. Chez Jean Moreau. A Paris, 1702.

přisuzuje melodická invence, originalita, mnoho nadaných umělců (géniů) a přirozená schopnost dojmout, zabavit a okouzlit jejich hudbou. Francouzská hudba je naproti tomu definována jako monotónní, uniformní, s těžkopádnou harmonií a chladnou umělostí, která nedokáže dojmout srdce posluchače.

Odpověď na takovou provokaci přišla záhy: již roku 1704 vydal Lecerf de la Viéville (1674–1707), konzervativec, velký obdivovatel J. B. Lullyho a odpůrce Perraulta ve sporu starých s modernisty, esej *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (Srovnání italské a francouzské hudby).<sup>25</sup> Toto dílo je apologií francouzské opery, jejímž nejdůležitějším komponentem je podle něj poezie, nositel a strůjce dramatického efektu díla. Hudba by se v ní měla omezit jen na nejnutnější minimum a svými ozdobami, melodickými vzlety a harmonickou bohatostí jen ruší rozum, který se soustředí na děj. Hudba byla navíc spojována s malátností a rozkoší, kazila tedy ctnost a morální nadřazenost tragických charakterů – to byl obecně pohled klasicistních racionalistů. V jejich pojetí byl rozum obrazem přírody a hudba, jež ze své podstaty vzbuzuje city, byla coby jev iracionální a umělý odsuzována.

Abbé Dubos se ve svých *Kritických úvahách o umění a poezii*,<sup>26</sup> jež jsem zmínila výše, pokusil o jiný, originální pohled na vztah hudby a přírody. Nejenže označil hudbu jako druh „řeči“ nejbližší lidským vášním, protože znázorňuje jejich „přirozené rysy“, také jako první vyslovil tezi o provázanosti jazyka a hudby vzhledem k jejich společnému původu: hudba byla jakýmsi pokračováním slov, nahrazovala je tehdy, kdy slova nestačila k vyjádření příliš silné emoce.

O více vědeckou teorii hudby, která by toto umění vynesla na úroveň poezie, se pokusil skladatel a filozof Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Jako pokračovatel tradice francouzské hudební tradice a obdivovatel Descarta, byl Rameau velkým zastáncem harmonie jako nejdůležitějšího hudebního principu, o čemž vydal v první polovině 18. století několik odborných traktátů.<sup>27</sup> Svým

---

<sup>25</sup> DE LA VIÉVILLE, Lecerf: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. Chez Foppens. A Bruxelles, 1704

<sup>26</sup> DUBOS, J.-B.: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, op.cit., partie III., s.1–40

<sup>27</sup> *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* (Paris, 1737), *Mémoire où l'on expose les fondemens du Système de musique théorique et pratique de M. Rameau* (1749), *Démonstration du principe de l'harmonie* (Paris, 1750), *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa „Démonstration du principe de l'harmonie“* (Paris, 1752), *Observations sur notre instinct pour la musique* (Paris, 1754).

vědeckým přístupem se snažil prokázat, že harmonie je obecný racionální jev, který probouzí city, a tedy je blízká přírodě, na rozdíl od melodie, jež je pouze otázkou individuálního vkusu a rozmaru. Proto může hudba stát samostatně a dokáže být expresivní bez opory dalších umění (tedy hlavně poezie); jinými slovy: hudba je pro něj vědou výrazu, spojuje v sobě rozum a cit, racionalitu a senzibilitu. Přestože jeho vědecká metoda vybočuje z národních sporů (pro Rameaua neměla hudba národnost), byl její autor napaden francouzskými tradicionalisty (za své reformátorské tendence) i moderními estetiky, encyklopedisty a milovníky italské melodie (za rigidní trvání na klasické tradici).<sup>28</sup>

Rameauovy teze se tak staly terčem zastánců dalšího velkého sporu století, „la querelle des Bouffons“ (spor šašků). Nejhlasitějším Rameauovým protivníkem v diskusi, zda je v hudbě důležitější harmonie či melodie, potažmo zda je lepší francouzská, nebo italská hudba, se stal Jean-Jacques Rousseau (1712–1778). Ženevský filozof totiž vyznával zcela jiný koncept přírody: zatímco pro Rameaua znamenala příroda obecný, neměnný a univerzální princip, který nejlépe vystihuje harmonie, protože se blíží jejím fyzikálním zákonům, pro Rousseaua byla příroda spojena s emocemi a vášněmi, byla proměnlivá a individuální. Taková příroda „inspiruje písně a ne akordy, učí melodii a ne harmonii“.<sup>29</sup> Ve spise *Essai sur l'origine des langues* (Esej o původu jazyků, vydán až posmrtně, ale vytvořen asi 1756–62) Rousseau spekuluje o možném původním spojení hudby a slov, která jsou společně vyjádřením lidských citů, čímž v určitém směru navazuje na abbého Dubose. S rozvojem civilizace se ale tato jednota rozbila, hudba a slova se rozešla; slova začala vyjadřovat ideje, mluvila se stala složitější, jasnější, mluvila k rozumu, ale ne k citu. Konsekvence ruptury mezi slovem a hudbou a jeho národní varianty Rousseau vyjádřil již v *Lettre de la musique française* (Listu o francouzské hudbě), jež vydal v roce 1753, a zapojil se tak do již rozpoutané války mezi zastánci francouzské a italské hudby, která byla podnícena návštěvou italských umělců v Paříži roku 1752 a jejich uvedením Pergolesiho operního intermezza *La serva padrona*. Italská opera měla v Paříži nevídaný úspěch a vzbudila diskuse o

---

<sup>28</sup> O různých aspektech Rameauovy reformy a jejího přijetí viz např.: FUBINI, Enrico: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe: A Source Book*. The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 8–11.

<sup>29</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues* (excerpts). In: *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Ed. Peter le Huray a James Day. Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 77.

převládajícím vážném stylu opery, což otřásló pozicí francouzské *tragédie lyrique*. Encyklopedisté včetně D'Alemberta, Diderota a Grimma se vesměs postavili na stranu italské opery, stejně tak jako Rousseau. Tento spor měl ostatně dalekosáhlejší estetické, filozofické a politické implikace, zde ovšem není jejich místo.

Hudba a rozvoj civilizace podle Rousseaua ovlivnily národní hudbu: zatímco v severských zemích a ve Francii převládl rozum, a řeč byla tedy zbavena emocí a muzikálního charakteru, jižní země – Itálie především – si ponechala sladký, melodický a přízvukný jazyk. Taková řeč je tudíž pro zpěv mnohem vhodnější a italská *opera buffa* je tedy jediným druhem umění, který úspěšně propojuje srdce a mysl, jazyk a hudbu. Francouzi podle Rousseaua nemohou mít expresivní způsob zpěvu, jejich řeč to nedovoluje.

Úvahami o podstatě jazyka a možnosti vyjádření emocí prostřednictvím lyrického divadla Rousseau došel k vytvoření nového typu představení, jež on sám nazval *scène lyrique* a jiní po něm *melodrama*. Vlajkovou lodí této opery nového typu se stalo dílo *Pygmalion* (napsáno v roce 1762, poprvé inscenováno roku 1778),<sup>30</sup> v němž se střídá řeč s hudbou, nikdy se nedějí zároveň. Takovým způsobem se Rousseau vyrovnal s dilematem, že francouzská slova nejsou melodická a ke zpěvu se nehodí, hudba je ale nejvhodnějším prostředkem k vyjádření emocí. *Pygmalion* tedy pronáší svůj monolog prózou, ale když převládnu emoce, slova nestačí a pokračuje jen hudba a gesto. Velmi výmluvná hudba (autoři J.-J. Rousseau a Horace Coignet) doprovázející toto dílo svým záměrem připomíná Angioliniho hudební koncepci (viz níže). K tomu se váže i Rousseauův koncept „jednoty melodie“, jež je základem jeho hudební teorie i praxe a který byl také poprvé formulován v *Lettre de la musique française*<sup>31</sup> a později ve formě hesla v jeho *Hudebním slovníku*<sup>32</sup>. Podle tohoto principu by měla expresivní hudba

---

<sup>30</sup> *Pygmalion* byl nejnověji inscenován za použití dobových divadelních výrazových prostředků mými kolegy z projektu Performing Premodernity na Stockholm University (Maria Gullstam, Mark Tatlow, Magnus Tessing Schneider, Jed Wenz, Joao Veloso Paixao). Tato inscenace byla založena na důkladném historickém výzkumu Rousseauovy estetiky, pramenů a dobového herectví. Premiéra proběhla 15. června 2015 v barokním divadle zámku Český Krumlov jako součást večera *Umělec a jeho dílo* za doprovodu orchestru Musica Florea.

<sup>31</sup> „Pour qu'une Musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'ame les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer; que la Basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre ne s'en aperçoive.“ ROUSSEAU, J.-J.: *Lettre sur la musique française*. In: Týž, *Œuvres complètes*, vol.5, s. 305

<sup>32</sup> *Dictionnaire de la musique*, sepsán mezi lety 1755-1764, publikován roku 1767

obsahovat pouze jednu melodickou linku, jasnou a čistou, vyjadřující danou emoci, a všechny ostatní části (basový doprovod, harmonie atd.) mají tuto melodii svorně doprovázet a sloužit jen k tomu, aby byla více či méně energická.<sup>33</sup> Kromě jasného odsouzení staré polyfonie a Rameauovy hudby se jedná o pozoruhodnou aplikaci požadavků jednoty, čistoty a jednoduchosti, vyjádřenou v dobových estetikách za účelem přiblížení přírodě a jejího napodobení.

#### **I.4 Italské pokusy o rehabilitaci opery a divadla**

Dosud jsme sledovali především francouzské teorie a reformy, nicméně diskuse o operním a divadelním umění probíhala, i když v poněkud monotónnějším duchu, také na území Itálie. Na operu nahlíželi italští literáti veskrze negativně. V duchu racionalistické tradice totiž stále považovali za nejvyšší formu umění poezii, jež byla v operním představení mrzačená a zkažená. Především v počátku 18. století vyšlo několik ostrých textů odsuzujících samotnou podstatu operního představení, jako například *Della perfetta poesia italiana* (O výtečné italské poezii, 1706) Lodovica Antonia Muratoriho (1672–1750) nebo text Giana Vincenza Graviniho (1664–1718) nazvaný *Della tragedia* (1715). Hudba v opeře podle nich nerespektovala a kazila text, vznikala odděleně a příliš se soustředila na vlastní účinek; krásou tónů a koloratur působila potěšení lidským smyslům, ale ne rozumu. Původní harmonická jednota umění byla rozdělena a operní představení byla navíc absurdní a nerealistická, tudíž se vytratilo základní poslání imitativních umění – nápodoba přírody.

Takové názory přetrvaly mezi italskými intelektuály ještě dlouho a vycházel z nich i významný filozof a teoretik umění Francesco Algarotti (1712 – 1764), když sepsal svou vlivnou úvahu *Saggio sopra l'opera in musica* (Úvaha o opeře, 1755)<sup>34</sup>. Toto dílo, zabývající se operní hudbou v Itálii, ovlivnilo mnoho operních autorů, pravděpodobně i Christopha Willibalda Glucka a Raniera de Calzabigiho při koncipování jejich operní reformy. Algarotti požadoval

---

<sup>33</sup> Více na toto téma viz: WAEBER, Jacqueline: Jean-Jacques Rousseau's „unité de melodie“. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 62, no. 1, jaro 2009, s. 79–143.

<sup>34</sup> ALGAROTTI, Francesco: *Saggio sopra l'opera in musica*. Per Marco Coltellini in Via Grande, Livorno 1763. Německý překlad tohoto pojednání (*Versuch uber die Architektur, Mahlerey und musikalische Opera aus dem Italianischen des Grafen Algarotti*) vyšel už roku 1769 v Kasselu a ve francouzštině byl vydán až 1773 v Paříži pod názvem *Essai sur l'opéra du Comte Algarotti*.

opětovné spojení hudby a poezie, a dokonce podřízení hudby slovům, protože jedině tak podle něj získá dílo hluboký smysl. Za vydařené příklady takového spojení dává díla Lullyho a Quinaulta nebo Vinciho a Metastasia, která jsou výsledkem úzké spolupráce zmíněných skladatelů s libretisty. Algarotti se zabýval i otázkou reformy baletu, kde nejvíce prosvítá podobnost s tezemi Angioliniho a Noverra. Především v tom, že všichni vycházejí z Lukiana.<sup>35</sup> Algarotti nejdříve tvrdě zkritizuje současnou podobu baletů v operách<sup>36</sup>: tanec nemá nic společného s dějem opery, nic nevyjadřuje, zásadně je komický, i když opera má vážné téma, kroky se monotónně opakují, a když zápletka celého baletu je triviální. Celý balet je jen „nestoudné poskakování“, střídání výstupů skupinek nebo jednotlivců. Jakmile divák jednou viděl nějaký balet, jako by viděl všechny, protože baletní mistři nebyli schopni vymyslet originální vazby.<sup>37</sup> Následně se odvolává k antickým spisovatelům, kteří naopak popisují, jak tanec v tragédiích dojímal a v komediích bavil obecenstvo. „Tanec musí být nápodoba, která pomocí rytmických pohybů těla znázorní kvality a výrazy duše; musí bez ustání mluvit k očím a kreslit gestem: i tanec musí mít expozici, zápletku a rozuzlení, musí to být plodná součást děje.“<sup>38</sup>

Mezitím přišel italský herec a dramatik Luigi Riccoboni (1676-1753) se snahou o proměnu italského divadla a jeho reputace, která není nepodobná snahám baletních reformátorů na poli tance. Riccoboni byl se svou divadelní skupinou povolán do Paříže roku 1716, aby obnovil představení v Comédie-Italienne. Svou tvorbou se snažil vymezit oproti stereotypům italské *commedie dell'arte*, kterou sám považoval za dekadentní a nízkou zábavu, což byl obecně rozšířený názor v Evropě. Navíc ovšem bojoval i proti umístění komedie na

---

<sup>35</sup> Lukianos ze Samosaty (asi 120-180 po Kr.). Pocházel z kraje u horního toku Eufratu z chudé rodiny, ale pilným studiem klasické atičtiny se vypracoval a stal se vysoce ceněným spisovatelem a rétořem, autorem ironických veřejných deklamací na všemožná témata. Byl stoupencem druhého sofismu a kromě psaní a deklamování také překládal do národních jazyků. Tak se stal slavný po celém Řecku, Malé Asii, Itálii i Galii. Napsal dialog *De Saltatione* (*O tanci* přeložený Janem Reimoserem do češtiny, Praha 1930), kde tanec obhájí a zároveň poskytuje cenný zdroj informací o podobě tance v římské říši ve 2. století. Odtud čerpali pro své historické spisy také Claude-François Ménéstrier (1682 – viz níže), abbé Dubos (1719) a chevalier Jaucourt ve svém hesle „Pantomime“ v *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné*, op. cit.

<sup>36</sup> Připomínám, že balety byly v italských operách vytlačeny do tzv. „intermezzi“ mezi jednotlivými ději opery, na rozdíl od francouzské *tragédie lyrique*, v níž byly baletní scény (více či méně) integrovány.

<sup>37</sup> Algarotti, F.: *Saggio sopra l'opera in musica*, op. cit. s. 258.

<sup>38</sup> „La danza deve essere una imitazione che per via de'movimenti musicali del corpo si fa delle qualità e degli affetti dell'animo; ella ha da parlare continuamente agli occhi, ha da dipingere col gesto: e un ballo ha da avere anch'esso la sua esposizione, il suo nodo, il suo discioglimento; ha da essere un compendio sugosissimo di un'azione.“ Tamtéž, s. 259.

nejnižší příčce v klasické hierarchii umění a požadoval uznání „dobré komedie“.

V rámci těchto snah získat italskému divadlu a komedii „kulturní důstojnost“ vydal v roce 1728 ve francouzštině Historii italského divadla<sup>39</sup>. Začal už od antického divadla a pomocí četných důkazů a citací vyvozoval původ italských zanni a Harlekýna přímo z římských mimů a jejich istrionatus ars. Tento „vznešený původ“ italského herectví obohacuje o souhrn vlastností, které musí mít dobrý herec: nejen technickou zdatnost v umění, ale i kulturní rozhled a vzdělání. Vyjmenovává celý katalog dovedností a znalostí, jenž musí být založen na morálce, kultuře a technice „Jen výraz, paměť, hlas a cit nestačí herci, který chce hned hrát; nemůže excelovat, pokud nemá živou a plodnou obrazotvornost, nevyjadřuje se s lehkostí, nezná všechny jemnosti jazyka a nemá znalosti o všech situacích, do nichž se v rámci role dostává. Jaké vzdělání je třeba k výchování takového herce! A nestojí snad adeptům této profese v cestě za vynikajícím vzděláním tisíc překážek!“<sup>40</sup>

V závěrečných dvou kapitolách se nicméně věnuje také italské tragédii, která v té době zažívala postupné znovuuvedení na italskou divadelní scénu po dlouhé době letargie a úpadku; to se dělo nejprve prostřednictvím překladů francouzských tragédií a nakonec tvorbou nových tragédií italských, jmenovitě od Pietra Cotty a Scipiona Maffeiho, s nimiž se Riccoboni vydává na cestu „převýchovy italského publika“. Ostatně pravé herecké umění spočívalo podle něj ve zvládnutí tragického i komického repertoáru. Propojení těchto dvou světů ho automaticky přibližuje k vyšší kultuře básníků a filozofů. Podobným způsobem se tvůrci dějového baletu snažili povýšit statuse tanečníka, když kladli důrazem na široké znalosti a schopnosti tanečníka a na užívání tragických námětů.

Pro tento žánr je ovšem důležitý i syn Riccoboniho, Antoine-François (1707-1772), který po svém otci převzal vedení divadelní skupiny Comédie-Italienne

---

39 RICCOBONI, Luigi: *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la Comédie Latine, avec un catalogue des Tragédies et Comédies Italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une Dissertation sur la tragédie moderne*. Delormel, Paris 1728 (2<sup>e</sup> éd. 2 vol., Cailleau, Paris 1731).

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 62-63: „La figure, la mémoire, la voix, le sentiment-même ne suffisent donc pas au

Comedien qui veut jouer à l'impromptu, il ne peut exceller s'il n'a une imagination vive et fertile, une grande facilité de s'exprimer, s'il ne possède toutes les délicatesses de la langue, et s'il n'a acquis toutes les connoissances nécessaires aux différentes situations où son Rôle le place. Quelle éducation ne faut-il pas pour former un tel Acteur et ceux qui sont destinés à cette profession ne trouvent-ils pas mille obstacles à une excellente éducation.“



a spolu s baletním mistrem Jeanem-Baptistou Dehessem (1705-1779) zde začal uvádět tzv. *ballets pantomimes*. Tato dílka s tematikou řemeslníků či pastýřů byla velice populární a svou formou by se dala považovat za přímé předchůdce dějového baletu. Riccoboni mladší též vydal teoretický spis *L'Art du Théâtre* (1750), (poté co ukončil aktivní hereckou kariéru), ve kterém se zabýval expresivním herectvím a gestem: „Gestem míním nejenom pohyby rukou, ale spíše pohyby celého těla, na jejichž harmonii záleží celá hercova vznešenost.“<sup>41</sup>

Právě proti Dehessovým a Riccoboniho baletům se ale budou baletní reformátoři vymezovat.

## **1.5 Taneční historiografie a odkaz antiky**

Antické odkazy se objevily již v prvních známých dějinách baletu novodobé Evropy, které byly sepsány v roce 1681 a jejichž autorem byl jezuita, historik a organizátor slavností a baletů pro Ludvíka XIV. Claude-François Ménéstrier (1631–1705). Své dílo nazval *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*<sup>42</sup>: již v titulu vidíme tradiční rozdělení na staré (antické) a moderní (soudobé) umění. V úvodu se autor podivuje nad tím, že byl balet celá století přehlížen teoretiky umění, přestože je to podle jeho slov druh umění, který potěší ducha, oči i uši zároveň. Nazývá balet dokonce starším bratrem poezie, malířství a hudby, jejichž všechny přednosti v sobě spojuje. Prvotní funkce tance vidí v náboženských mystériích a rituálech, od starověkého Egypta, přes Řecko až po tanec při bohoslužbách ve Španělsku. Při popisu tance chóru v řeckém dramatu a římského pantomimu vycházel z děl Athenaia<sup>43</sup> a Lukiana, přičemž oba autoři prý shodně tvrdí, že „balet je napodobení věci, které se říkají a zpívají“<sup>44</sup>, což potvrzuje i Ménéstrierovu vlastní definici. Jako další autoritu jezuita cituje z Aristotela, který ve své *Poetice* píše, že „v tanci se vyjadřují děje, mravy a vášně pomocí harmonických kadencí a uměřených

---

<sup>41</sup> Cit. podle: Winter, Marian Hannah: *The Pre-Romantic Ballet*. Pitman Publishing, London 1974, s.109.

<sup>42</sup> MÉNESTRIER, Claude-François: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*. René Guignard, Paris 1682. Reprint: Minkoff, Paris 1984

<sup>43</sup> Řecký spisovatel egyptského původu, který žil na přelomu 2. a 3. století n.l. Napsal rozsáhlé dílo *Deipnosophistai* (*Banket sofistů*), což je soubor rozhovorů na různá témata během fiktivní večeře. Hlavní přínos jeho textu je v citacích množství děl a stovky autorů, z nichž mnozí jsou zcela zapomenuti.

<sup>44</sup> Ménéstrier, op.cit., s. 40.

pohybů, gest, činů a póz".<sup>45</sup> Pokud jde o témata vhodná k znázorňování tancem, opírá se Ménestrier opět o Lukiana, který podal ve svém dialogu *O tanci* podrobný výčet námětů: jsou to v podstatě všechny příběhy z antické mytologie, které byly sepsány od Homéra a Hesioda přes Vergilia až po Ovidia. Dále se jezuita vyjadřuje ke klasicistním pravidlům. Již v úvodu svého spisu prohlásil, že balet je svou povahou odlišný od dramatu, a proto by neměl být podřízen stejným pravidlům. Tvrdí, že balet nemusí splňovat jednotu času, místa ani děje, ale pouze „jednotu obrazu“ („unité de dessein“). Balet staví na stejnou úroveň jako epickou poezii a drama, a tvrdí, že v mnohém předčí výtvarné umění, jelikož na rozdíl od něj je tanec v pohybu, a dokáže tak plastičtěji a dokonaleji zobrazit veškerý děj a vášně. V této části již Ménestrier plynule přešel k popisu baletních produkcí (především morálních baletů) ve své současnosti, tedy v polovině 17. století. Balet své doby považuje za skutečný odraz antických ideálů.

V Ménestrierově textu není znát žádná tenze mezi minulým a současným, ale právě naopak. Dlouhým výkladem o tanci v antické společnosti a jeho původu v náboženských rituálech prokazuje (navíc z pozice duchovního) důležitost, vážnost a jedinečnost tanečního umění v antice. Paralelami s baletními produkcemi své doby, které se podle něj co do obsahu a kvalit starému tanci mohou vyrovnat, dokazuje vážnost, která by měla být tanci připsaná i v jeho současnosti.

Anglický choreograf John Weaver (1673–1760), nazývaný též otec anglické pantomimy, používal ve svých četných spisech<sup>46</sup> pojem *ballet pantomime*. Antický pantomimos byl pro něj vrcholnou němou pohybově-dramatickou formou, které by se měl současný balet co nejvíce přiblížit. Také on vycházel z Lukiana. V sedmé kapitole své *Essay towards an History of Dancing (Esej o historii tance)* charakterizoval expresivní tanec, který byl podle něj nejvyšší formou tance: „Divadelní tanec byl původně vytvořen, aby napodoboval; aby gesty a pohyby těla vysvětlil věci vytvořené v mysli, a jasně a pochopitelně znázornil činy, způsoby a vášně; divák by tak měl dokonale porozumět

---

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> *An Essay towards an History of Dancing* (1712), *Anatomical and Mechanical Lectures upon Dancing* (1721), *The History of Mimes and Pantomimes* (1728), předmluva k baletu *The Loves of Mars and Venus* (1717). Anotované faksimile všech Weaverových děl in: RALPH, Richard: *The Life and Works of John Weaver*. Dance Books Ltd., London 1985

interpretovi skrze jeho pohyby, aniž by on řekl jediné slovo.“<sup>47</sup> Svou teorii uváděl také do praxe, jeho nejznámější balet pantomima *The Loves of Mars and Venus* pochází z roku 1717 a nese podtitul „a dramatic entertainment of dancing“.

V roce 1750 vyšel spis francouzského právníka a příležitostného novináře Clauda Boulengera de Rivery (1725–1758), jenž se věnoval antickému pantomimu v první řadě a měl jej i v titulu: *Récherches historiques et critiques sur quelques Anciens Spectacles, et par particulièrement sur les Mimes et sur les Pantomimes* (Historický a kritický výzkum některých starověkých představení, zvláště mimů a pantomimů). Rivery vycházel především z anglických a německých pojednání, která zkoumala pantomimické techniky, jako bylo *Dissertatio de actione scenica* jezuity Franziska Langa či velmi vlivné dílo Charlese Lebruna *Expressions des Passions de l'Ame*, obě z roku 1727. Ve svém pojednání zmiňuje Rivery ve spojení s pantomimou jedno jediné jméno: Jean-Baptiste De Hesse. Tento choreograf byl podle něj „nenapodobitelný v kompozici baletů-pantomim, přímo génius, pokud může být géniem nazýván tvůrce v tomto oboru... tak plodná invence, tak důmyslné zápletky, tak přesné provedení, až se zdá, že jeho hranice jsou tam, kde končí umění samo.“<sup>48</sup>

Prvním osvícenským autorem, který se zabýval tímto tématem, byl francouzský teoretik Louis de Cahusac (1706-1759). Cahusac byl spisovatelem a libretistou, napsal ale také mnoho hesel do Diderotovy a D'Alembertovy *Encyclopédie* – jeho hesla se týkala především divadla, opery a baletu. Na základě této práce se rozhodl vytvořit i ucelené dějiny tance, které vydal roku 1754 pod názvem *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (Tanec starý a moderní neboli Historický traktát o tance).<sup>49</sup> Tradiční titul, stejně jako mnoho historických dat přebírá Cahusac od svých zdrojů: Jacquesa Bonneta<sup>50</sup> a výše zmíněného Ménéstiera.

---

<sup>47</sup> WEAVER, John: *An Essay towards an History of Dancing*. J. Tonson, London 1712, s. 160: „Stage-Dancing was at first design'd for Imitation; to explain Things conceiv'd in the Mind, by the Gestures and Motions of the Body, and plainly and intelligibly representing Actions, Manners, and Passions; so that the Spectator might perfectly understand the Performer by these his Motions, tho' he say not a Word.“

<sup>48</sup> Cit. podle: Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, op.cit., s.110.

<sup>49</sup> CAHUSAC, Louis de: *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754). Reedice pod vedením Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti. Desjonquères, Paris 2004

<sup>50</sup> BONNET, Jacques: *Histoire générale de la danse sacrée et profane*. A Paris, chez D'Hourt fils, rue de la Harpe, 1723. Cahusac zřejmě četl také pojednání *Histoire de la Musique et de ses effets* (1715, 1743), soubor textů Jacquesa Bonneta, jeho strýce Pierra Bourdelota a jeho bratra Pierra Bonnet –Bourdelota.

Cahusac začíná svůj spis obdobně jako Ménestrier: zabývá se tancem v biblických příbězích, u Egyptanů a v Homérových eposech. Přesto má vlastní teorii vzniku tance: podle Cahusaca je pohyb přirozenou lidskou (a dokonce i zvířecí) reakcí na rytmus. Dále se věnuje sakrálnímu tanci u Židů, Egyptanů, Řeků, Římanů a křesťanů, a poté se zabývá tancem světským. Od svého předchůdce přebírá citace dobových pramenů Athenaia, Plutarcha a Lukiana. Poté se zabývá vznikem dramatu v Athénách a z jeho popisu tragédie a komedie jasně vyplývá tradičně klasicistní nahlížení na tyto žánry, kdy druhý je podřazen prvnímu. Tanec byl ale přítomen v obou žánrech a jeho úloha byla v antickém dramatickém útvaru podle jeho tvrzení mnohem důležitější: „... divadelní tanec byl od počátku obrazem děje. Elegance těla, měkkost paží a hbitost nohou nebyly pro tanečníka ničím jiným, než jsou různé barvy pro malíře; tedy základní materiál díla.“<sup>51</sup> Při popisu římského divadla čerpá Cahusac z Lukiana, ze kterého někdy přejímá celé pasáže (stejně jako Ménestrier). Srovnává výkony antických tanečníků a jejich efekt na tehdejší diváky s výkony svých současníků, ti potom při přísném soudu neobstojí. Především zdůrazňuje, že tanečník musí dokázat vyjádřit hluboké emoce a vášně a to nejen dokonalou taneční technikou, jak se to děje podle něj na tehdejších francouzských jevištích. V Římě musel být inscenátor divadelních představení zároveň hudebníkem, básníkem a hercem. Zatímco „v dnešní době není básník zdaleka hudebníkem, hudebník není nikdy básník a herci nejsou příliš často ani jedno, ani druhé“.<sup>52</sup> Poté se začíná Cahusac detailně zabývat římským pantomimem, který se vyvinul z vulgárního mimu zásluhou geniálních herců Pylada a Bathylla<sup>53</sup> za vlády císaře Augusta. Jejich umění popisuje jako dokonalé napodobení lidských citů a vášní pouhým gestem a pohybem, které strhávalo davy. Znázorňovali příběhy tragické, komické i satirické, což do té doby nebylo pro mimy příznačné, a tak se jejich umění

---

<sup>51</sup> Viz Cahusac, op.cit., s. 93: „... la danse du théâtre, dès sa naissance, fut la peinture d'une action. Les grâces du corps, la souplesse des bras, l'agilité des pieds, ne furent dès lors, pour le danseur, que ce que sont pour le peintre les différentes couleurs qu'il emploie; c'est-à-dire, la matière première du tableau.“

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 105.

<sup>53</sup> Pylades ze Sicílie se specializoval na tragickou pantomimu, sám vytvořil představení Oidipus, Šílený Herkules, či Velký Agamemnon. Vedl též školu zaměřenou na toto umění, mezi jeho nejdůležitější žáky patřil Hylas.

Bathyllus pocházel z Alexandrie a byl propuštěnec. Byl přítelem Maecenata. Specializoval se na komický pantomimus a byl uznáván pro proteovské umění, s nímž byl schopen ztělesnit současně tak protichůdné role jako Pan a Echo a nebo Eros a satyr.

Více o antických tanečnicích viz např. ŠULCOVÁ, Barbora: *Pohled na tanec v dílech Lúkiána a Libania*, seminární práce, HAMU, 2007.

dal nový název – pantomimus. Ve čtvrté knize se pak autor věnuje zcela tomuto novému žánru, ke kterému se bude napříště odvolávat jako k pravému vzoru baletu nejen on, ale mnoho dalších tanečních teoretiků.

V posledních částech svého díla se věnuje „modernímu“ baletu, konkrétně reflexi dvorského baletu. Nepopisuje jej tak detailně jako Ménéstrier, ale rozebírá ho teoreticky v konfrontaci s antickými vzory a kritizuje jej. Přestože je totiž tanec hlavní složkou a výrazovým prostředkem baletů, nezmůže se na víc než na střídání figur a *danses de caractère*, nedokáže ale náležitě vyjádřit akci. K tomu by bylo potřeba zapojit odpovídající gesta a přiměřené postoje a také výraz a ducha. Proto pro něj *grand ballet* zůstává pouhým plesem v maskách. Naproti tomu vyzdvihuje francouzskou operu, za jejíhož zakladatele považuje Quinaulta<sup>54</sup>, protože tento divadelní tvar se mnohem více podobá antickým tragédiím, či dokonce je převyšuje.

U Cahusaca vidíme posun v uvažování o baletu od dob Ménéstrier. Cahusac nepokrytě kritizuje *ballet de cour* i současné baletní umění jako nedokonalé, nedosahující kvalit řeckého divadla a římského pantomimu, který je považován za absolutní vrchol tanečně-divadelního umění. Poukazuje na oddělení taneční techniky od výrazu a na fakt, že první je v jeho současnosti příliš nadřazené druhému. Přitom podle jeho názoru je vyjádření dramatické akce gesty, výrazem a pohyby mnohem cennější než dekorativní a charakterní tance. „Danse en action“, jak tuto ideální podobu tance nazval, by měla převládnout na divadelních scénách, a přiblížit tak tanec jeho antickým vzorům.

## **1.6 Spor baletních reformátorů**

Reformy a spory na poli divadla a hudby spolu s rozvojem taneční historiografie vedly k postupným snahám tance o samostatnou dramatickост a výraz. John Weaver, Marie Salléová, Franz Hilverding a další se pokoušeli o

---

<sup>54</sup> Philippe Quinault (1635-1688), dramatik, libretista, člen Akademie. Napsal libreta k většině Lullyho oper a podílel se tak na vytváření tohoto nového hudebnědramatického žánru. Mezi jeho nejvýznamnější práce patří *Cadmus et Hermione* (1674), *Alceste* (1674), *Thésée* (1675) a *Isis* (1677). Cahusac vidí v jeho tvorbě fúzi ušlechtilé antické tragédie, její klasicistní reinkarnace v dílech Racina a Corneille a módní italské opery. (Více viz heslo „Quinault, Philippe“ of James R. Anthonyho v Grove Music Online.

dramatický tanec či celé dějové balety a tento umělecký vývoj samozřejmě ovlivnila především díla J.-G. Noverra a Gaspara Angioliniho.<sup>55</sup>

Nicméně vzhledem k tomu, že v této práci předkládám jejich teoretické spisy a uměleckou tvorbu se přímo nezabývám (přestože jsou samozřejmě úzce provázány), ráda bych na tomto místě nastínila, jakým způsobem se do jejich teoretické koncepce promítly výše uvedené obecnější estetické koncepty a trendy. Jak uvidíme, spisy Angioliniho i Noverra jsou historicko-estetickými odkazy přímo nabitě a právě z nich vyvozují svou teoretickou koncepci dějového baletu. Jejich „spor“ v počátcích není příliš patrný.

Oba autoři především navazují na spisy Dubose a Batteuxe, když se snaží vrátit tanec tam, kam podle antických filozofů patří – mezi napodobivá umění. „Danza imitativa“ je obecným názvem pro taneční umění v Angioliniho spisech, Noverre uvedl v posledním vydání svých *Listů* tento koncept hned v titulu: „Listy o umění napodobivých obecně a o tanci zvláště“. Oba mluví o společném vzniku a provázanosti všech napodobivých umění, tedy poezie, divadla, výtvarného umění, hudby a tance. Poslání všech těchto druhů umění je stejné – aristotelská *mimesis*, tedy napodobení přírody. A jelikož příroda se odráží jak v lidských emocích, tak v jednáních, i tanec má být a je schopen vyjadřovat celou tuto škálu, tragické příběhy nevyjímaje.

Zásadní je samozřejmě inspirace antickými vzory a především římským pantomimem, o němž pojednává mnoho výše zmíněných autorů – ze kterých ostatně oba choreografové hojně citují. Přestože se Noverre zabývá především současností, v deváté kapitole neopomíná zmínit slavné vzory. Kupříkladu právě v definování baletu si půjčuje Plútarchovu citaci, pravděpodobně přejatou od Ménestriera: „... balet je němý rozhovor, oživený a mluvící obraz, který se vyjadřuje pohyby, figurami a gesty.“<sup>56</sup> Stejně tak si zřejmě od Ménestriera půjčil výše zmíněný termín „jednota obrazu“ („*unité de dessein*“) a názor, že Aristotelova pravidla dramatu se pro balet nehodí: „Balet je tedy bratrem básně; jenže nemůže snášet tísnivá pravidla dramatu. Tato pouta, jež na sebe génius bere a jež omezují ducha, svírají představivost, zničila by úplně kompozici baletu a zbavila by jej rozmanitosti, v níž tkví jeho půvab.“<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Na toto téma existuje relativně dost studií, viz Seznam literatury. Dobrý přehled celoevropského dění v tomto období nabízí např.: WINTER, M. H.: *The Pre-Romantic Ballet*, op. cit.

<sup>56</sup> *Listy o tanci a baletu*, list VII., viz s. 97 této práce.

<sup>57</sup> List VII. viz s. 98 této práce.

Naproti tomu Angiolini se k antickým vzorům vracel častěji a důkladněji. Již v předmluvě k baletu *Don Juan* cituje z Lukiana, když mluví o římském pantomimu a jeho tematice, aby ospravedlnil vlastní výběr tragického námětu. Pantomima měla být „deklamací pro oči“, která vypravovala divákům srozumitelné příběhy za výrazné pomoci hudby. Píše o Pyladovi, který zavedl pojem *danse italique*, tedy taneční umění, které představovalo nejen jeden výstup, ale celý dramatický kus pouze tancem a objímalo všechny žánry: tragédii, komedii i frašku. V antice mohl pantomimus znázorňovat všechny žánry a uvádět na jeviště díla svých dramatických současníků. Není proto důvod, proč by i diváci 18. století neměli vidět na baletním představení dramatické akce, dojímat se a plakat.

Zatímco Noverrův postoj ke třem jednotám byl od počátku negativní, Angiolini svůj názor měnil v průběhu let. V předmluvě k *Donu Juanovi* ještě tvrdí, tato divadelní pravidla nepovažuje pro balet za závazná, na rozdíl od dramatu totiž tanec nemůže určitý děj pouze naznačovat či o něm „mluvit“, veškerá akce tedy musí být znázorněná. Již o tři roky později, v předmluvě k baletu *Semiramis* ale mluví o jednotách smířlivěji a nevidí v nich problém. Jednota místa může být jak prostor paláce, tak celé město a i jednota času by neměla být autorovi překážkou.<sup>58</sup> O dvanáct let později měl pak zcela jasný názor, když vyčítal Noverrovi jeho opovržení pravidlem jednot: „Pravidla musí být velkým talentům přítelem; bez nich, a Vy to víte, by se každý talent ztratil. (...) Jestli se mají pravidla porušit, jestli má vést balety-pantomimy pouhý rozmar, podle čeho máme soudit Vaše nádherné produkce?“<sup>59</sup>

V předmluvě k *Semiramis* se Angiolini věnoval více antickému tanci obecně, což dokazuje samotný titul tohoto textu: *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*. Přímo zde navazuje na svůj program k *Donu Juanovi*. Kromě dalších citátů z Lukiana se opírá i o jiné staré učence. Jednou z hlavních autorit je pro něj ale antický básník Horatius, jehož dílo *De ars poetica* často cituje, zde například při svých úvahách o jednotách, které měly panovat v uměleckých dílech. Spolu s ním vyzdvihuje jednoduchost a ucelenost předváděného děje, jež jsou podle něj ještě důležitější v baletu než v dramatu, jelikož beze slov by komplikovaný děj mohl snadno zmást diváka. Rozepsal se o podobné praxi, která se děla podle Lukiana v antické

---

<sup>58</sup> *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens*. Viz s. 215 této práce

<sup>59</sup> *Listy panu Noverrovi o balli pantomimi*. Viz s. 230 této práce.

pantomimě. Tehdejší umělci totiž také přejímali náměty velkých básníků, Aischyla, Sofokla a Euripida a jejich „adaptace“ byly stejně úspěšné, takže pantomimové Bathyllus a Pylades dosahovali stejného věhlasu jako herci Roscius a Andronicus. Angiolini má dokonce za to, že znázorňovat historické a mytologické postavy je jediná naděje *ballo pantomimo* na úspěch a uznání, jelikož alegorické náměty či osudy postav, které nám nejsou známy, nikoho tolik nedojmou. V tomto se zcela shoduje s Noverrem, jehož hlavním záměrem bylo též uvádět vážné a tragické náměty v baletu. Tímto způsobem, v souladu s tezemi Charlese Batteux, se oba choreografové snaží povýšit taneční umění na úroveň klasické činoherní tragédie a *tragédie lyrique*, stále nejváženějších uměleckých žánrů.

Vzhledem k zmíněnému racionalistickému nadřazování poezie nad všechna ostatní umění měl ovšem neustále jeden velmi zásadní nedostatek, a tím byla faktická absence slov<sup>60</sup>. Bylo tedy nutné přinést důkazy a svědectví o tom, že i tanec je schopen mluvit a vyjadřovat emoce i děj. Římský pantomimus byl logicky prvním vzorem. Návrat do historie ovšem v případě tance nesloužil k zakonzervování určité formy (především proto, že informací o jeho faktické podobě bylo stále příliš málo), ale jako impulz k reformě soudobého stavu baletního umění a přímo k ospravedlnění tohoto nového vývoje.

K tomuto procesu přispěly i Dubosova a Rousseauova obhajoba hudby jako autonomní řeči a jejich teorie, že hudba, slovo a gesto byly na počátcích lidského vývoje jedno. Jejich a Diderotovo tvrzení, že gesto je jakýmsi prodloužením slova směrem k emocionálnímu působení byla pro tanec a jeho osamostatnění a schopnosti exprese zřejmě zásadní. Navíc Rousseauovo pojetí hudby jako „vypravěče“ emocí a „jednota melodie“ coby její nejvýraznější rys mohlo přispět k vytvoření ideje výmluvné scénické hudby, jež by se hodila k doprovodu dramatických baletních scén.

Paralelou k těmto teoriím se zdá Angioliniho koncept „danza parlante“ a taneční hudby. Výraz „la danza parlante“ – v doslovném překladu „mluvící tanec“ („tanec, který hovoří“, též „promlouvající tanec“) – je ústředním motivem Angioliniho textů. Při vyprávění velkých příběhů historických hrdinů, což byla jeho největší ambice, se musel obejít beze slov, což jej nutilo

---

<sup>60</sup> O složité pozici „němého jazyka“ ve francouzské kultuře a společnosti pojednává detailně: NYE, Edward: *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011



k přizpůsobení tanečního slovníku a jevištní akce jako takové. Jak jeho mluvící tanec vypadal? Záznamy Angioliniho choreografií se nám, bohužel, nedochovaly, proto se můžeme opřít pouze o slovní popis této formy:

„Umění gesta, dovedené k dokonalosti, musí doprovodit vznešenost, eleganci a jemnost *la belle danse*, ani to ale nestačí: je nutné, aby tanečník-mim vyjádřil všechny vášně a všechna pohnutí duše. Je nutné, aby on sám byl hluboce dojat vším, co má představovat, aby to prožíval a přiměl publikum cítit ono vnitřní chvění, onen jazyk kterým mluví hrůza, soucit, strach uvnitř nás a nutí nás blednout, vzdychat, chvět a ronit slzy.“<sup>61</sup>

Francouzský výraz *danse pantomime* a italský *danza parlante* používá ve svých spisech jako synonyma. Tento druh tance v sobě tedy měl spojovat vrcholnou techniku *la haute danse*<sup>62</sup> a umění pantomimického gesta, kterým mohl tanečník vyjádřit veškeré emoce a pohnout srdce diváka stejně jako herec tragédie. Angiolini, na rozdíl od Noverra, nechtěl ve svých baletech oddělovat taneční a pantomimické scény, tanec a gesto měly být naopak úzce spojeny v kompaktní jevištní akci, kterou by hudba vhodně podporovala a zdůrazňovala.

Hudba měla v Angioliniho tvorbě klíčovou úlohu: jelikož totiž tanec nemůže mluvit, hudba je velmi výraznou součástí představení, ve spolupráci s gesty musí jasně dokreslovat emoce, které tanečníci předvádějí. Sám si hudbu k mnoha svým baletům také složil, jelikož byl i schopným hudebníkem, a dochované partitury dokazují, že se mu skutečně dařilo do hudby ke svým baletům vkládat dramatické okamžiky o odrazy citu. Příkladem toho je jeho hudba k tragickému baletu *Odjezd Aenea čili Opuštěná Dido*<sup>63</sup>, která se dochovala i se scénickými poznámkami, jež naznačují balet přímo nabitý dějem. Scénická akce je samotným Angiolinim v hudbě rozepsána po taktech a hudební módy a afekty skutečně korespondují s předepsaným dějem.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> *Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens* Viz s. 215 této práce

<sup>62</sup> V překladu „vysoký tanec“, používaly se také termíny *la danse sérieuse* nebo *la danse noble*. V akademické baletní terminologii 18. století se jednalo o nejvyšší formu tance, která se vyznačovala vznešeností a elegancí. Viz pozn. č. 209

<sup>63</sup> *Ballo della Didone. La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata. Ballo Tragico Pantomime del Sig.r Gasparo Angiolini eseguito in Venezia nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il Carnovale dell'anno 1773, in Napoli, presso Luigi Marescalchi, 1773.* Balet měl premiéru v Petrohradu v roce 1766, znovu byl pak uveden v Benátkách a Miláně roku 1773. Z tohoto období se dochovala tištěná particello partitura i několik stručných programů. Více viz můj článek „Opuštěná Didona – dokonalé spojení tance, gesta a hudby“ v programu k večeru Umělec a jeho dílo 15.7.2015.

<sup>64</sup> Prof. Helena Kazárová uvedla tento balet v novodobé premiéře na scéně zámeckého barokního divadla v Českém Krumlově 15.6.2015 se souborem Hartig Ensemble a orchestrem

Angiolini sice přiznal, že někdy jeho hudba obsahovala hudební citaci, zřejmě známou melodii z opery, aby zdůraznil dramatické momenty a umožnil tak divákům pochopení děje (což byla v té době u baletu běžná praxe), zároveň ale dodal, že tento efekt použil s ohledem na propojení hudby a tance.<sup>65</sup> V předmluvě k baletu *Solimano II.* (Benátky, 1773) píše o svém pojetí hudební kompozice pro balet takto:

„Při skládání hudby je mým největším zájmem to, abych do ní vložil lehkost a různorodost rolí a aby vše souznělo v celku tématu. Použil jsem jen jednu melodii někoho jiného s ohledem na to, že byla hojně oblíbena diváky, a v takových případech musí umělec potlačit svou ješitnost, aby uspokojil ctěné publikum. Použil jsem tedy tuto melodii, přizpůsobil jsem ji ale *la danza parlante*. Novinka, se kterou doufám ve zvýšení diváckého potěšení, tedy spočívá v onom přizpůsobení.“<sup>66</sup>

V každém případě měl být ale balet schopen mluvit sám za sebe, jen prostřednictvím gest, tance a hudby, bez podpory libreta či programu. V tomto ohledu ještě radikálněji vyhranil v roce 1773, kdy vypukl jeho spor s Noverrem a otázka vydávání programů se stala jedním z hlavních bodů polemiky. Přestože k benátskému uvedení v prosinci 1772<sup>67</sup> ještě uvedl jednostránkový program, na podzim 1773 již vydal pouhé „Upozornění“ s následujícím zněním:

„Druhý balet, který nese titul Aeneův odjezd aneb Opuštěná Dido, má námět dobře známý všem, co četli Vergiliovu Aeneidu nebo viděli představení slavného pana Metastasia. Aeneův odjezd, který je zdánlivě koncem děje, je naopak okamžik, kde začíná tento balet. Takový začátek se

---

Musica Florea pod vedením Marka Štryncla Štryncla v rámci společného večera Umělec a jeho dílo (viz pozn.31.). O této zkušenosti publikovala článek *Revealing the genius* ve sborníku *'Italien und der Tanz' - Tanz in Italien, italienischer Tanz in Europa, 1400 – 1900. Für Barbara Spati (1932 - 2013). 4. Symposion für Historischen Tanz Burg Rothenfels am Main, 25. - 29. Mai 2016.* (ed. Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter ), Tagungsband. Fagisis 2016.

<sup>65</sup> Viz TOZZI, Lorenzo: *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*, op. cit., s. 88

<sup>66</sup> „Nel comporre la musica la mia maggior cura è stata d'indurvi la leggerezza e varietà propria dei differenti caratteri e consonante alla totalità dell'argomento. Un'aria sola non mia vi ho determinatamente introdotto nella considerazione che essendo questa sommamente applaudita dal pubblico, è un delicato dovere di un artista di rinunciare in certe situazioni all'amor proprio, per secondare la soddisfazione del sempre rispettabile pubblico. Quindi ho lasciato l'aria tal quale applicandola però alla danza parlante. La novità adunque, con cui mi sono persuaso d'accrescere il piacere dei spettatori, tutta consiste nell'applicazione.“ Tamtéž.

<sup>67</sup> Balet byl uveden v Benátkách v divadle S. Benedetto 26. prosince 1772 v rámci opery *Merope*. dramma per musica, Text: Apostolo Zeno, hudba: Giacomo Insanguine, scéna: Mauri. Venezia, Modesto Fenzo, 1773

K datu tohoto představení viz: PASSADORE, Francesco Passadore a ROSSI, Franco: *Il teatro San Benedetto di Venezia, Cronologia degli spettacoli, 1755-1810.* Edizioni Fondazioni Levi, Venezia 2003, s. 77.

zdál umělci nejvhodnější pro *danza parlante* zdá se také vhodným k probuzení zájmu v divákovi a jeho udržení díky jednotě děje. Neuvádíme zde program baletu, jelikož to považujeme za nadbytečné vzhledem k inteligenci diváka. Když je námět známý a balet není srozumitelný, vinu na tom zcela nese tvůrce díla a program neobsahuje nic jiného, než jeho vlastní odsouzení.“<sup>68</sup>

Vydávání programů k baletům se stalo skutečně stěžejním tématem Angioliniho polemiky s Noverrem. Ač francouzský choreograf ve svých *Listech* programy vyloženě nevyzdvihuje, podle jeho vlastních slov v druhé kapitole by se dalo spíše vyvodit, že by mohl s Angiolinim souhlasit: „Každý složitý a rozsáhlý balet, jenž mě nenechá jasně a bez nesnází pochopit děj, který má představovat, jehož zápletku nemohu uhodnout bez programu v ruce, každý balet, u něhož nevycítím plán, jenž mi neposkytne expozici, zápletku a rozuzlení, není podle mých představ než pouhé taneční divertissement.“<sup>69</sup> Nicméně vydávání programů se Noverre nevzdal, přes veškerou kritiku svého protivníka, považoval je za nositele svých idejí a dramaturgických plánů, které šířil po celé Evropě.

Pokud jde o hudbu, i zde se názory obou autorů spíše přibližují, než aby byly radikálně odlišné. Noverre se podle všeho drží Alfieriho návrhu, že baletní dílo bude nejbližší dokonalosti, pokud choreograf (libretista) a skladatel budou úzce spolupracovat. Sám považoval za své nejlepší dramatické balety ty, které vznikly v úzké komunikaci s hudebním skladatelem se kterým začal komunikovat a to poté co vybral námět a rozvrhl scény: „Až po této práci jsem přivolal hudbu na pomoc. Poté, co jsem předložil skladateli všechny detaily obrazu, jež jsem načrtl, požádal jsem ho o hudbu, která by odpovídala každé situaci a každému citu. Místo, abych skládal kroky na zapsanou melodii, jako se píšou kuplety na známé melodie, složil jsem dialog ke svému baletu a nechal vytvořit hudbu ke každé větě a každé myšlence. Právě tak jsem si u Glucka objednal charakteristickou melodii pro tanec divochů v *Ifigenii na Tauridě*: kroky, gesta, pózy a výrazy různých postav, jež jsem mu načrtl, daly slavnému skladateli charakter skladby tohoto pěkného hudebního kusu.“<sup>70</sup> Podobně vznikla zřejmě i díla, jichž si nejvíce cenil, jako například *Žárlivost čili*

---

<sup>68</sup> „Avviso“, in *Zon-Zon principe di Kibin-Kin-Ka dramma giocoso* da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano l'Autunno dell'anno 1773 [...], Gio. Battista Bianchi, Milano [1773].

<sup>69</sup> *Listy o tanci a balettech*, list II. Viz str. 70 v této práci.

<sup>70</sup> Předmluva k *Listům o tanci a balettech*. Viz s. 60 v této práci.

*Slavnost v serailu* s hudbou Françoise Graniera<sup>71</sup>, *Medea a Jáson* s hudbou Johanna Josepha Rudolpha<sup>72</sup> nebo *Horáciové a Kuriácové* s hudbou Josepha Starzera<sup>73</sup>.

K otázce primátu italské či francouzské hudby se ve svých spisech choreografové přímo nevyjadřují. O hudbě a opeře se ovšem zmiňují v souvislosti s debatou o pařížské Opeře a jejích skladatelích, tedy o tom, zda byla lepší hudba Lullyho či Rameaua. Noverre rozhodně preferuje Rameauovy skladby, oproti Lullyho „zastaralé a chladné“ kompozici. Zde mu Angiolini kontruje větou: „Posměšně vyzýváte nevraživost šedesátníků a s ironickým podtónem mluvíte o Lullyho hudbě, o tom Lullym, který vyhrabal Francii z barbarství a dokázal najít cestu mezi mnoha hanebnými obtížemi, které francouzský jazyk klade hudbě téměř v každém verši.“<sup>74</sup> Z této věty nevyplývá ani tak, že by Angiolini dával bezvýhradně přednost hudbě zakladatele francouzské opery, jak spíš jasná odezva soudobé hudební debaty a hlavně Rousseauova *Listu o francouzské hudbě*.

Mezi další dva nejzásadnější rozkoly v názorech Angioliniho a Noverra, které již patřily výhradně do taneční domény, patří jednak práce francouzských Akademiků tance a především otázka záznamu tance a jeho smyslu. Zde byl jejich pohled na věc zcela odlišný: Noverre ve svém *XIII. Listu* bez milosti odsuzuje taneční notaci jako zbytečnou námahu, která nevyhovuje složitosti soudobého tance. Angiolini na to kontruje, že záznam tance má smysl hlavně z historického hlediska, abychom mohli zaznamenat – a tím pádem uchovat pro budoucnost – slavná díla. Ale více o tom již v samotném díle těchto dvou autorů.

---

<sup>71</sup> *Les Jalousies ou les Fêtes du Sérial, ballet sérieux, héroï-pantomime*. Premiéru měl balet v Lyonu 21.9.1758, hudba F. Graniera. Partitura je dochovaná ve Varšavském rukopise (PL-Wu, Zb. Król. sig. 800, sv. IV, s. 3-75), viz Příloha 2

<sup>72</sup> *Médeé et Jason, ballet tragique*. Premiéra 11.2.1763 ve Stuttgartu, hud. J. J. Rudolpha. Hudba dochovaná ve Varšavském rukopise (PL-Wu, Zb. Król. Sign. 799, sv. III, s. 2-88)

<sup>73</sup> *Les Horaces et les Curiaces, ballet tragique*. Premiéra 6.1.1774 ve Vídni, hud. J. Starzer. Partitura dochovaná v Bibliothek Gesellschaft der Musikfreunde, Vídeň, sign. XIV.16799/Q.18663

<sup>74</sup> *Listy panu Noverrovi*, viz s. 272 v této práci

## II. Literární odkaz Jeana-Georgese Noverra

### II.1 *Listy o tanci a baletech*: Edice, překlady a vývoj

*Listy o tanci a baletech* (v originále *Lettres sur la danse et sur les ballets*) Jeana-Georgese Noverra (1727–1810) jsou dodnes jedním z nejvýznamnějších textů tanečního umění. Toto dílo není pouze historickým pramenem pro hrstku zájemců o balet druhé poloviny 18. století, ale obsahuje některé dodnes platné principy a teze, podle kterých by se mohli řídit i choreografové a tanečníci dnešní doby. Sice se jedná o dokument z doby, kdy si dějový balet teprve získával své místo na divadelním jevišti, nicméně principy jeho výstavby dějového baletu, vyvozované už Noverrem (stejně jako i Angiolinim) z dramatu, jsou ovšem stále platné, stejně jako jím formulovaný požadavek pravdivosti emocí a charakterů, jež se snažil aplikovat ve svých baletech a na všechny své interprety.

*Listy o tanci a baletech* si získaly již v době svého vzniku v roce 1760 nesmírnou popularitu, bleskově se rozšířily po Evropě, byly překládány do několika jazyků a v mnohých případech se staly součástí výuky tanečníků. O to více je zarážející, že některé části tohoto díla jsou dodnes neznámé nejen širší taneční obci, ale dokonce i historikům tance.

Jean-Georges Noverre totiž v průběhu svého pestrého života *Listy* několikrát doplnil a znovu vydal na různých místech Evropy. Některé verze tohoto textu ale nejsou ani dnes v době moderních technologií a digitalizace lehce přístupné a jejich obsah tak zůstal do jisté míry utajen. Mezi prvním a posledním vydáním tohoto díla se rozprostírá období více než čtyřiceti let<sup>75</sup>, během kterých Noverre vytvořil mnoho slavných baletů, působil v angažmá ve Vídni, v Miláně, v Londýně a v Paříži, sklízel úspěchy, ale utrpěl i nejednu křivdu a porážku. První verzi *Listů* sepsal energický třicátník, který byl plný ideálů a víry v sebe sama. Rád kritizoval vše okolo sebe a sebevědomě prohlašoval, že jen on dokáže balet obrodit, naplnit dramatickým obsahem a povznést na úroveň ostatních múzických umění. Během let své teze cizeloval, v některých prohlášeních byl o poznání umírněnější a podle aktuální životní a profesní situace reagoval na dění okolo sebe buď kriticky, anebo s uznáním. V roce

---

<sup>75</sup> První *Lettres sur la danse et sur les ballets* byly vydány v Lyonu roku 1759 (s datací 1760). Poslední verze jeho díla nesla název *Lettres sur les arts imitateurs* a vyšla v Paříži v roce 1807.

1807 se pak pera chopil již sedmdesátiletý stařec, z jehož řádků lze vyčíst hořkost umělce, který svou dobou nebyl oceněn tak, jak by si byl představoval.

V této kapitole bych chtěla přiblížit historii a vývoj Noverrových spisů, srovnat obsah jednotlivých vydání *Listů o tanci a baletech* a představit vydání, která nejsou dodnes příliš známá. Srovnáním jednotlivých vydání se dozvíme, že pozdější publikace jsou značně rozšířeny a obohaceny o nové choreografy myšlenky i dobové postřehy. Nejzajímavější jsou pak texty, které nebyly zahrnuty do vydání nakladatelství Lieutier z roku 1952<sup>76</sup>, jelikož tato publikace není tak kompletní, za jakou se prohlašuje.

### II.1.1 Inspirace a první vydání

*Listy o tanci a baletech* vznikaly v době prodchnuté reformními myšlenkami, ať se jednalo o vědu, filozofii, hudbu či divadlo. Tanec již prožil svůj první zlatý věk zásluhou Ludvíka XIV., na jehož dvoře získal pevné místo a prestiž. Byl vytvořen systém taneční notace<sup>77</sup> a napsány první dějiny tance<sup>78</sup>, z nichž i Noverre čerpal. Zároveň nastal v první polovině 18. století rozvoj v myšlenkách o estetice a poetice umění, o nichž pojednávám v úvodní kapitole této práce, a především dílo Dubosovo<sup>79</sup> mělo na Noverra značný vliv. Vnímá ovšem i nejaktuálnější debaty a dění: ve svých *Listech* přímo reagoval a dá se říci navazoval na dílo Luise de Cahusaca *La danse ancienne et moderne*<sup>80</sup> a na jeho články v právě vycházející Encyklopedii (některé jeho myšlenky doslova opisuje), s nadšením vítá snahy Denise Diderota o reformu divadla i zavedení nového dramatického žánru a obdivuje se umění anglického herce Davida Garricka (1716–1779), jednoho z nejslavnějších herců tehdejší Evropy, jež možná měl na vzniku textu zřejmě přímý podíl.

---

<sup>76</sup> NOVERRE, Jean-Georges: *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. Édition Lieutier, Paris 1952

<sup>77</sup> Die dobových zmínek vytvořil systém záznamu tance baletní mistr Pierre Beauchamp(s) (1631–1705) na rozkaz panovníka Ludvíka XIV. Tento systém byl ale patentován a vydán tiskem teprve jeho žákem Raoulem-Augerem Feuilletem (1653–1709) v roce 1700 pod názvem *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse*. K tomuto viz: KAZÁROVÁ, Helena: Feuilletova taneční notace jako prostředek pro rekonstrukci, analýzu a zápis tanců ve stylu 18. století. In: *Tanec, záznam, pohyb*. Etnologický ústav AV ČR, Praha 2004, s. 31-45 a KAZÁROVÁ, Helena: Barokní taneční formy, AMU Praha 2005, s. 27-34.

<sup>78</sup> Méneestrier, C.-F.: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, op. cit.

BONNET, Jacques: *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, d'Houry, Paris 1724

<sup>79</sup> DUBOS, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol. II-III. Chez Jean Mariette. Paris 1719.

<sup>80</sup> CAHUSAC, Louis de: *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, op. cit.

Noverre se v prvních verzích svého spisu nezabýval ani tolik historií, ale spíše současností svého oboru, konkrétně definuje jeho problémy a nedostatky a formuluje požadavky na změny, které by měly soudobý balet povýšit na stejně váženou a respektovanou uměleckou disciplínu, jako bylo drama a opera. Základním požadavkem bylo dodat baletu děj, pokud možno inspirovaný antickými tragédiemi či klasicistními autory – v tom všem se shodoval s Gasparem Angiolinim. Noverre tento druh baletu nazýval podle Cahusaca *ballet en action*.

První verzi svého spisu *Listy o tanci a baletech* vydal v roce 1759 (s datem publikování 1760).<sup>81</sup> V té době měl již za sebou kariéru tanečníka v divadlech na předměstí Paříže, v Lyonu, Berlíně i na dalších scénách a také více než desetiletou zkušenost baletního mistra. V lyonské Opeře vytvořil několik výrazných titulů, v nichž začínal uplatňovat princip dramatického baletu<sup>82</sup>, ovšem jeho nejslavnějším titulem tohoto období byl balet *Čínské slavnosti*, který se naopak nesl v tradičním rokokově dekorativním duchu populární chinoiserie. S touto inscenací hostoval v Paříži a poté roku 1755 v Londýně, kde se Noverre setkal se slavným anglickým hercem Davidem Garrickem. Toto setkání mělo v Noverrově životě zřejmě zásadní význam, jelikož Garrickovo expresivní herectví a jeho rozsáhlé znalosti dějin a literatury mladému choreografovi značně rozšířily obzory<sup>83</sup>. Po návratu z několikaměsíčního pobytu v Anglii, kde z důvodu vypuknutí anglicko-francouzského válečného konfliktu neměla francouzská skupina úspěch, se Noverre vrátil do Lyonu a začal pracovat na svém prvním literárním díle.

V patnácti kapitolách (listech) vyjádřil svůj názor na žalostný stav baletního umění a jmenoval všechny neduhy, kterými trpělo. Nabádal baletní mistry, aby studovali malířství, sochařství a klasickou literaturu, aby se zbavili okras a soustředili se na děj a dramatickou akci. Totéž kladl na srdce studentům tance, jimž také doporučoval správný pravidelný trénink a konkrétní cviky, díky kterým se zbaví určitých fyzických neduhů (kapitoly 11. a 12.). Nejdůležitější byla pro něj pravdivost emocí i charakterů a důraz kladl i na

---

<sup>81</sup> *Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres. A Lyon, chez Aimé Delaroche, Imprimeur-libraire du gouvernement et de la ville, aux Halles de la Grenette, 1760.*

<sup>82</sup> Viz DOTLAČILOVÁ, Petra: *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. NAMU, Praha 2013, s. 25–28.

<sup>83</sup> Více o této inspiraci viz: MARIE, Laurence: Le comédien anglais David Garrick, source d'inspiration pour la danse pantomime? In *Musicorum*, 10, 2011, s. 262–273.

vývoj děje podle pravidel dramatu. Velká vlna kritiky se snesla na pařížskou Operu, ve které se podle Noverra tvořily tance pouze mechanicky, byly pouhým líbivým symetrickým obrazem bez jediné známky pravdivosti, spád děje byl zdržován sólovými *entrées* tanečníků, kteří se museli předvést. Věčně aktuální se dnes zdá jeho připomínka, že při tvorbě operní inscenace jako by se nikdo z tvůrců navzájem neposlouchal: libretista nespolupracoval s hudebníkem, scénograf tvořil nezávisle na všech a s choreografem se nikdo nebavil. Nechyběly zde ani popisy několika jeho vlastních baletů,<sup>84</sup> které měly být příkladem správného *ballet en action*.

Vydáním *Listů o tanci a baletech* se začala nová kapitola jeho života. Úspěch tohoto spisu byl bleskový a rychle se rozšířil nejen po Francii, ale i po celé Evropě.

První vydání *Listů* vyšlo právě v okamžiku, kdy Noverre i se svou ženou získal nové angažmá na proslulém dvoře württenberského knížete Karla Evžena, jemuž byly *Listy* přímo dedikovány<sup>85</sup>; část nákladu prvního vydání byla dokonce zajištěna přímo pro Stuttgart.

### II.1.2 Varšavský rukopis

Poté, co došlo z důvodu katastrofální finanční situace knížete Karla Evžena k předčasnému ukončení jeho stuttgartského angažmá, byl Noverre nucen hledat nového zaměstnavatele. Uvyklý na komfort württenberského dvora a s nemalými ambicemi na ještě lepší podmínky pro svou tvorbu i život, rozhodl se ucházet o místo rovnou na královském dvoře. Jeho pozornost upoutal polský král Stanislav August Poniatowski<sup>86</sup>. Tento panovník, nazývaný polským Ludvíkem XIV., získal v mládí vynikající vzdělání v evropském či přímo ve francouzském duchu a procestoval všechny evropské metropole.

---

<sup>84</sup> *La Toilette de Vénus ou Les Ruses de l'Amour* (1754), *Les jalousies, ou Les fêtes au sérail* (1758), *L'Amour Corsaire ou l'Embarquement pour Cythère* (1758-1759), *Jaloux sans Rival* (1759). Všechny měly premiéru v Lyonu.

<sup>85</sup> Karel Evžen, kníže z Württembergu (1728-1793) byl vzdělaným panovníkem, který projevoval čilý zájem o vědu a kulturu. Ze svého dvora ve Stuttgartu vytvořil po roce 1755 kulturní sídlo se třemi divadly, jež se mohlo měřit s největšími evropskými městy. To trvalo až do roku 1766, kdy bylo knížectví na pokraji bankrotu a poddaní se proti Karlu Evženovi a jeho plýtvání na divadlo vzbouřili. Soubory byly poté rozpuštěny a umělci si museli hledat práci jinde.

<sup>86</sup> Stanislav August Poniatowski (1723-1798), byl posledním králem Svazu dvou národů, jenž zahrnoval polské království a litevské knížectví. Období před nástupem na trůn strávil cestami po Evropě a vzděláváním. V Polsku vládl v letech 1764–1795, kdy byla monarchie definitivně zrušena, Polsko přešlo pod ruskou nadvládu a Stanislav August se uchýlil na dvůr Kateřiny Veliké, kde žil v exilu až do své smrti.



V Paříži byl pravidelným návštěvníkem Opery, kde zhlédl mnoho baletů a seznámil se se slavným tanečníkem Marcelem, jedním z Noverrových učitelů. V prvních letech po nástupu na trůn (1764) se snažil vládnout v duchu osvícenských ideálů, zavést politické a administrativní reformy (ústava, ekonomika, vzdělávání) a zároveň podporovat rozkvět věd a umění. Byl štědrým mecenášem umělců, kteří měli zkrášlovat a povznášet královské město Varšavu, jež se stala také dějištěm velkolepých divadelních představení. Jelikož polská šlechta byla majoritně frankofilní a historicky propojena s několika francouzskými rody<sup>87</sup>, umělci ze země galského kohouta tu byli vždy vítáni.

Všechna tato fakta nahrávala Noverrovi, jehož nejlepší žák ze Stuttgartu Charles Le Picq (1744–1806) od roku 1765 ve varšavském divadle působil jako sólista<sup>88</sup>. Choreograf se tedy domníval, že jeho dobrá pověst byla již ve Varšavě dostatečně rozšířena, aby se ucházel o post baletního mistra na dvoře Stanislava Augusta.

Během posledních měsíců svého angažmá ve Stuttgartu dal tedy Noverre dohromady soubor svých děl, který měl polského krále přesvědčit, aby přijal Noverra do služby ve svém divadle.

Výsledný dokument je skutečně jedinečným a na svou dobu nevídaně komplexním přehledem o tvorbě choreografa, jenž byl na vrcholu svých tvůrčích sil. V jedenácti rukopisných svazcích o rozměrech 27×35×3 cm, vázaných v červeném marokénu se zlacenými nápisy, se skrývají Noverrovy teoretické spisy, libreta k jeho baletům, partitury a kostýmní návrhy včetně popisů výroby některých šatů a cen látek a doplňků. Jednotlivé svazky rukopisu jsou přibližně stejně obsáhlé, čítají od 200 do 250 stran<sup>89</sup>.

## **Théorie et Pratique de la Danse**

<sup>87</sup> Polský král Ladislav IV. Vasa se oženil s francouzskou princeznou Marií Louisou Gonzaga roku 1646. Později byly posíleny polsko-francouzské vztahy v roce 1725 sňatkem Ludvíka XV. s Marií Leszczyńskou, dcerou krále Stanislava (vládl mezi lety 1704 a 1709, z důvodů mocenských bojů byl ale nucen Polsko opustit a usadil se ve francouzském městě Lunéville v kraji Lorraine).

<sup>88</sup> ZÓRAWSKA-WITKOVSKA, Alina: *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Art Regia, Warszawa 1995, s. 176.

<sup>89</sup> *THÉORIE ET PRATIQUE de la Danse simple et Composée; DE L'ART DES BALLETS; de la Musique; du Costume et des Decorations* PAR MR. NOVERRE Directeur de la Danse et Me. Des Ballets de S.A.S. Le DUC REGNANT DE WÜRTEMBERG, 1766; 11 svazků. Rukopis je uložen v Kabinetu tisků Univerzitní knihovny ve Varšavě (PL-Wu) pod signaturou 795-805. Obsah jednotlivých svazků viz Příloha 2.

První z jedenácti svazků je uveden dopisem s věnováním polskému králi, datovaným 10. listopadu 1766, z čehož můžeme vyvodit, že rukopis byl sepsán na podzim toho roku. Je zde určeno i místo, kde se Noverre tehdy zdržoval: Luisbourg neboli Ludwigsburg, jedno z knížecích sídel Karla Evžena z Württembergu. V tomto dopise plném lichotek nabízí polskému králi své služby baletního mistra, aby svou prací mohl uctít tohoto panovníka, jenž v sobě spojuje „ctnosti Tita s Ludvíkem XII. a vkus Augusta s Ludvíkem Velikým“.

Po tomto úvodu následuje přepracovaný text *Listů o tanci a baletech*. Ve varšavském rukopise ovšem toto dílo nese název *Théorie et Pratique de la Danse simple et composée; de l'art des ballets; de la Musique; du Costume et des Décorations. Par Mr. Noverre Directeur de la Danse et Me. Des Ballets de S.A.S. Le Duc regnant de Würtemberg*. Původních patnáct listů je rozděleno do jednadvaceti kapitol (celkem 252 stran).

Vzhledem k tomu, že všechny odlišnosti nebylo možné reflektovat přímo v překladu *Listů*, jež uvádím v této práci, rozhodla jsem se zmínit detailněji vybrané pasáže v této kapitole.

Toto nové pojetí textu je zajímavé především proto, že se autor odpoutal od populárního epistolárního stylu, obecný název každé kapitoly – *list* – byl vystřídán popisem, o čem přesně pojednává a zcela zmizelo oslovení čtenáře „Monsieur“. Text rázem získal dojem větší „vědeckosti“, čímž se více přiblížil odbornému stylu osvěcenských vědců a filozofů.

Pořadí kapitol neodpovídá zcela původnímu vydání a také v jejich obsahu je možné nalézt značné množství odlišností. Pomineme-li drobné změny formulací nebo vynechávání odstavců, objevují se zde i celé pasáže obsahující nové myšlenky a informace.

Například ve čtrnácté kapitole „O potřebě pochopit postavy, abychom je mohli pravdivě zobrazit“<sup>90</sup> popisuje Noverre, jak správně zobrazit postavy bojovníků, gladiátorů, démonů a furií. Je zásadně proti symetrii a nabádá k tomu, aby každá postava, každý národ, každý charakter měly vlastní výrazové protředky a tančily jinak:

---

<sup>90</sup> „De la Nécessité de saisir les Caractères pour les peindre avec Vérité.“ *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, PL-Wu, sign. Zb. Król. 795, sv. I, s. 87-96.

„(...) nechci vidět tančit pastýře z Tempé stejně jako ty z pohoří Ida<sup>91</sup>, nechci, aby Řekové tančili jako Římané, Peršané jako Turci, Tritoni jako Faunové, kněží jako alegorie radosti. Přál bych si, aby soudnost a nadání určily každému národu a všem bájným postavám jejich vlastní taneční žánr a jejich zvláštní tance. Víím, že to vyžaduje mnoho práce, ale není to nemožné, to mohu dokázat. Díky soutěživosti překonáme překážky a vyjedeme z běžných cest průměrnosti. To si přeji kvůli pokroku mého umění a cti tanečníků a baletních mistrů.“<sup>92</sup>

Na důkaz svého tvrzení nabízí autor několik příkladů ze své vlastní tvorby, především z baletů, které uvedl na scéně dvorního divadla ve Stuttgartu a ve kterých se pokusil o asymetrické formace a rozmanité pohyby pro jednotlivé postavy: pekelná scéna z *Amora a Psyché*<sup>93</sup>, tanec démonů a otevírání země z baletu *Rinaldo a Armida*<sup>94</sup> a také „Tanec zápasníků“, u něž neuvádí konkrétní titul (je možné, že se jednalo o univerzální scénu, která byla použitelná v různých produkcích). Tento výstup popisuje následovně:

„...čtyřicet zápasníků jsem rozdělil do dvou quadrill, a abych se vyhnul symetrii, monotónnosti skupin a jednotnotvárnosti póz, vytvořil jsem dvanáct rozdílných *pas-de-deux* v podobném stylu. Pak jsem je postupně spojoval, až nakonec vznikl jeden tanec.“<sup>95</sup> Pravidelný počet tanečníků zde sice zůstává, ovšem idea, že každý z párů má trochu jiný výstup a postupně, snad kánonicky na sebe navazují, je zajímavým posunem směrem k asymetrii figur. Rovněž čtrnáctá kapitola „O hudebním žánru vlastním dějovému tanci“<sup>96</sup> obsahuje nové pasáže, tentokrát o vzájemné spolupráci choreografa

---

<sup>91</sup> Tempe (Tempi) je údolí/soutěska mezi pohořími Olymp a Ossa v Thessálii na severu Řecka, na hranicích s Makedonií. Ida je pohoří na Krétě.

<sup>92</sup> „(...) je ne voudroit point voir Danser les Bergers de Tempé, comme ceux du Mont Ida, je ne voudroit point que les Grecs danssent, comme les Romains, les Persans comme les Turcs, les Tritons comme les faunes, les Prêtres comme les Plaisirs et Je souhaiterois enfin qu le discernement et le génie assignassent un Genre de Danse Particulier et distinctif à tous ces Peuples et à tous ces etres fabuleux; ce ci est un grand ouvrage, je le scais, mais il n'est point impossible, je le prouve; avec de l'Emulation, on Surmonte les obstacles et on sort des Routtes ordinaires de la médiocrité; c'est ce que je désire pour les progrès de mon Art et pour honneur des Danseurs et des Maitres de Ballets.“, Tamtéž, s. 95-96

<sup>93</sup> Scéna z druhého dějství, kdy je Psyché unesena fúriemi do pekla poté, co porušila svůj slib a podívala se na spícího Amora.

<sup>94</sup> Závěrečná scéna baletu, v níž Armida, zuřící poté co jí opustil Rinaldo, povolá demony a nechá potopit celý ostrov, na kterém vystavěla svůj palác.

<sup>95</sup> „... vingt quatre lutteurs divisés en deux quadrilles, et pour eviter la symmétrie, la monotonie des groupes, et l'uniformité des attitudes, je composai douze pas de deux différents dans un même genre, je réunis ensuite et succesivement ces douze pas, pour n'en former qu'un seul.“ Tamtéž, s. 88-89.

<sup>96</sup> „Du genre en musique propre à la danse en action“, Tamtéž, s. 111-118

s hudebními skladateli jeho baletů, jejímž cílem byl co nejvhodnější hudební doprovod pro dramatický tanec.

„Pomocí detailního libreta vysvětlím hudebníkovi přesnou podobu svého námětu a jdu ještě dál: rozpracuji scénu do dialogů, které se snažím co nejvíce zestručnit. V pantomimě je totiž potřeba jen málo slov, ale hodně akce. Jakmile skladatel načrtne motivy svou melodickou linku, posoudím, zda jsou vhodné k pantomimickým akcím a co víc, přímo před ním předvedu děj mých scén. On tak může proniknout do vášní, které znázorňuji, píše na míru<sup>97</sup>, překreslí, abych tak řekl, obrazy, které před ním maluji. Výsledkem takovéto práce je nejdokonalější harmonie hudby a výrazu pantomimy. Někdy dokonce požaduji po skladateli, aby vytvářel doprovod se mnou“.<sup>98</sup>

Přestože zde neuvádí konkrétní jména, je pravděpodobné, že jde o jeho kolegy ze Stuttgartu Florianu Delleru (1729-1773) a Jeana Josepha Rodolpha (1730-1812).

Za příklad dokonalého znázornění emocí v hudbě můžeme považovat jeden z Noverrových nejslavnějších baletů *Medea a Jason* s Rodolphovou hudbou.<sup>99</sup>

„Hudba musí mluvit současně několika jazyky najednou, jazykem lásky a jazykem nevěry, vyjadřovat výbuchy žárlivosti a pomsty i naříkavé akcenty strachu a bolesti. Vše, co vyjadřuje cit, budou hrát flétny a hoboje, šeptání žárlivosti mohou hrát basové nástroje a výbuchy této vášně pak všechny nástroje společně. Každá část musí zpívat a mít svůj vlastní charakter, zvláštní výraz, vlastní jazyk (...)“<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> V orig. *mesure* – v dobové francouzštině tento výraz označoval též hudební takt, ovšem v tomto kontextu se hodí spíš obecnější překlad „míra“.

<sup>98</sup> „L'Imagination pleine de mon sujet je communique au Musicien un Programme exactement détaillé, je fais plus; je dialogue mes scènes, et je resserre ce Dialogue autant qu'il m'est possible; car il faut dans la Pantomime peu de Mots, mais beaucoup d'action; dès lors le Compositeur jette sur le papier les motifs de son Chant je juge s'ils s'approprient aux instants de la pantomime; je fais plus, j'exécute devant lui l'Action de mes scènes, il se pénètre des passions que je lui peins, il Ecrit à mesure, il retrace pour ainsi dire, les Tableaux qui je lui dessine, et de l'entente de ce travail il résulte l'harmonie la plus parfaite entre les traits de la musique et l'expression de la Pantomime; j'exige même quelque fois que le Compositeur fasse ses accompagnements avec moi.“ Tamtéž, s. 113

<sup>99</sup> *Médeé et Jason*, ballet tragique. Première 1763 ve Stuttgartu.

<sup>100</sup> „La Musique doit emprunter plusieurs langages à la fois, celui de l'Amour et celui de l'Infidélité les Eclats de la Jalousie et de la Vengeance, et les Accens plaintifs de la Crainte et de la douleur. Tout ce qui est de sentiment sera exécuté par les flûtes et les hautbois, le murmure de la Jalousie peut être rendu par les Basses et les Eclats de cette Passion par tous les Instruments à la fois; chaque partie doit donc Chanter et avoir un Caractère distinctif, une expression particulière, et un langage à part (...)“ Tamtéž, s. 114

Na konci této kapitoly Noverre také zdůrazňuje význam pomlek v hudbě, které mají v baletech důležitou dramatickou úlohu, způsobují napětí a tím větší efekt.<sup>101</sup>

Poslední a nejdelší kapitola celého spisu – „O kostýmu“<sup>102</sup> – je také zcela nová, na rozdíl od předchozích pasáží byla ale zahrnuta (i když přepracovaná) do pozdějšího vydání *Listů* – konkrétně do tohoto posledního, které vyšlo v Paříži roku 1807.<sup>103</sup> Na rozdíl od ostatních částí je tento text značně nekoherentní, skáče z jednoho tématu na druhé a navzdory nadpisu se nevěnuje pouze kostýmu, (fr. *costume*) jako takovému. Noverre se rozepisuje také o způsobech, módě, životě v Paříži a dozvíme se zde i zajímavá fakta o reakcích na jeho tvorbu.

V úvodu autor vzpomíná na období, kdy vydal *Listy o tanci a baletech*. Tento spis údajně způsobil přímo skandál mezi milovníky starého stylu z pařížské Opery (označuje je zde za „obdivovatele gotiky“), kteří ho chtěli „exkomunikovat“ z uměleckých kruhů.<sup>104</sup> Naopak později, když se jeho systém osvědčil – což se stalo v průběhu několika málo let –, prohlašovali titíž lidé, že měl Noverre pravdu, zaváděli drobné reformy a dokonce se snažili napodobovat jeho balety, což samotného autora moc nepotěšilo, jelikož imitace jeho děl měly daleko k dokonalosti.<sup>105</sup> Tyto pasáže se později promítly i do předmluvy, která uvádí poslední dvě edice *Listů*.

---

<sup>101</sup> „Il est enfin des Repos et des suspensions dans la Musique qui font le plus grand effet lorsqu'ils sont amenés avec Art et à propos car l'apropos dans la Danse constitue quelquefois Le Sublime de cet Art.“ Tamtéž, s. 118

<sup>102</sup> Du Costume. Tamtéž, s. 221–252.

<sup>103</sup> *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, dédiées à sa majesté l'impératrice des Français et reine d'Italie, Par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef dell'Académie Impériale de Musique, cidevant chevalier de l'ordre du Christ. Tome I et II.*, Léopold, Paris 1807, s. 372–388 a část tohoto textu se objevila přímo v předmluvě.

Ještě předtím byla tato kapitola v totožném znění zahrnuta i do tzv. stockholmského rukopisu o dvou svazcích, který Noverre zaslal roku 1792 švédskému králi Gustavu III. Viz: MODIGH, Karin a GINGER, Irene: Une dernière tentative d'emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791. In: *Musicorum*, 10, op. cit., s.221–244.

<sup>104</sup> „Mes Réflexions sur la Danse ont produit cet effet; en scandalisant la multitude, elles ont révolté les fanatiques du Théâtre et cette foule d'admirateurs du Gothique, qui esclaves enchainés des Préjugés, et des vieilles Rubriques de l'Opéra, ne trouvent dans leur imbécile extase rien de comparable à ce que les anciens ont imaginé, et crient à l'Anathème sur tous ceux qui ayant du goût et du Génie cherchent à se tirer des routes fangeuses de la médiocrité pour s'en frayer de nouvelles, qui puissent les conduire à la perfection.“ Tamtéž, s. 221

<sup>105</sup> „Cependant mon système s'est insensiblement accrédité, et en criant que j'avois tort, on agissoit comme si j'avois raison; on faisoit de temps en temps de petites réformes et l'on tachoit de se reprocher de mon plan; on a plus fait encore et c'est un mal; on a renchéri sur mes idées; on est tombé dans l'excès; on m'a saisi à gauche; et l'on a donné à bien des égards, dans un ridicule si extravagante qu'il seroit à souhaiter dans beaucoup d'occasions que les choses fussent restées sur l'ancien pied ou elles étoient“ Tamtéž, s. 222

Když Noverre konečně přejde k pojednání o kostýmu, dozvídáme se, že pod tímto termínem rozumí nejen oblečení, které nosí tanečník nebo herec na scéně, ale také charakter, morálku, zbraně, budovy, právo, náboženství, vkus, rostliny a zvířata, které jsou charakteristické pro určitý národ, jež chce znázornit. Poněkud tedy míší význam slova *costume* se slovem *coutume* – zvyk.<sup>106</sup> „Kostýmem“ rozumí i scénografii, mašinerii a způsob hraní.

Následně se autor pouští do kritiky herců a tanečníků a zejména hereček a tanečnic: prý používají až příliš vlastní fantazii při vytváření svého kostýmu. Zdobí jej stuhami, květinami, třásněmi a flitry, až se spíše podobají šatům na maškarní ples. Ubírají tím na věrohodnosti kostýmu, který má zobrazovat určitý charakter, národ nebo mytologickou postavu. Při té příležitosti také Noverre zmiňuje dobový trend, že diváci a divačky často kopírují styl oblékání, který vidí na jevišti, a přenáší jej do každodenního života. Dokonce samotné slovo „costume“ se prý stalo běžným pro označení moderních šatů.

Pro baletní kostým je velmi důležitý výběr látky a střihu. Nejenže mají šaty být lehčí a kratší, aby umožňovaly volný pohyb, látka a střih by měly rovněž odpovídat postavě, kterou tanečnice zosobňuje: například mladá princezna může mít šaty z lehčí a vybranější látky úzkého střihu, starý muž musí mít kostým z látky těžké a řasené. Kostým tanečnice by neměl obsahovat příliš ozdob a draperií, barvy by měly vzájemně ladit a také by měly souznít se scénografií.

Velký problém divadelního kostýmu spatřuje v zavedených šablonách, podle kterých šijí divadelní krejčí všechny kostýmy bez ohledu na roli a národnost. Jediný, kdo je podle Noverra schopen v jeho době vytvořit originální a věrohodný divadelní kostým je návrhář pařížské Opery Louis-René Boquet<sup>107</sup>: jedině on si dal tu práci a studoval kroje a zvyky různých národů, aby je mohl adekvátně převést na divadelní jeviště.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> “il faut donc entendre par Costume le Caractère, les Loix, les mœurs, les usages, la Religion, le Goût, le génie, les habitudes, les Armes, les vêtements, les Bâtimens, les Plantes, les Animaux, et les Richesses d’une Nation”. Tamtéž, s. 222

<sup>107</sup> Louis-René Boquet nebo Bocquet (1717-1814) byl kostýmním návrhářem pro pařížskou Operu zhruba od čtyřicátých let 18. století. Jeho mistry byli Jean-Baptiste Martin a François Boucher, od kterých zpočátku přejal dosti konvenční rokokový styl. S Noverrem se setkali přibližně v polovině 50. let, kdy Boquet vytvořil kostýmy pro jeho balet Čínské slavnosti na scéně Opéra-Comique. Později se jejich spolupráce rozvinula, Boquet vytvořil většinu kostýmních návrhů pro Noverrovy stuttgartské balety mezi lety 1760–1766 a jeho styl se zřejmě pod také Noverrovým vlivem (ale nejen jeho, kostýmní reforma už visela tak říkajíc ve vzduchu) stal volnějším a originálnějším. Jejich spolupráce ovšem musela probíhat většinou na dálku, jelikož Boquet po celou dobu stoupal na kariéřní žebříčku od řízení skupiny malířů kostýmů a dekorací pro královské zábavy po tituly „Dessinateur en chef des habits du roi pour

Vzhledem k výše uvedeným myšlenkám není překvapivé, že se Noverrovi se líbila spíše anglická móda než francouzská, anglický styl divadelního kostýmu považuje za příklad, který by měli následovat všichni kostýmní návrháři. Jeho hlavními rysy je podle Noverra jednoduchost střihu, střídme zdobení a větší věrnost realitě, přírodě. Stejně preferuje i anglický způsob herectví, který je plný akce, neskrývá děj za krásná, ale nabubřelá slova, tak jak tomu bylo ve francouzském herectví.<sup>109</sup> Na tuto myšlenku navazuje dlouhá úvaha o různých způsobech herectví, přičemž to, v němž převažuje *action* nad *récit*, u Noverra jednoznačně vítězí. Z takto položené opozice jasně vyplývá, že pod výrazem *action* (do češtiny obvykle překládáno jako čin, skutek, jednání akce, děj) se neskrývá nic jiného, než gestika a pantomima. Gesto má totiž mnohem silnější účinek na diváka než pouhá slova, dokáže zasáhnout přímo jeho duši a srdce. Odtud se autor ve svých úvahách logicky dostává k oslavě svého stylu *ballet en action*,<sup>110</sup> který se snaží děj, vášně a charaktery vyjádřit výhradně pohybem, gestem a pantomimou.

Slovem *costume* tedy nakonec rozumí i pohyb herců po scéně, jejich gesta a výraz. Pro ilustraci, jak by mohlo být vylepšeno francouzské drama, uvádí popis poslední scény z Racinovy *Faidry*<sup>111</sup>, ve které se hlavní hrdinka otráví. Tuto hru viděl Noverre v Paříži s velkou dramatickou herečkou Mademoiselle Duménil v hlavní roli. Její umění sice velice obdivuje, ovšem scéna umírání by

---

fêtes, spectacles et cérémonies" (1764) a „Inspecteur général des Menus-Plaisirs" (1771). Na tomto postu setrval až do roku 1792. Více viz: heslo „Boquet, Luis-René" od Sidney Jacksona Jowse v internetové encyklopedii Oxford Music Online [cit. 25.7.2016]

<sup>108</sup> „Le seul homme en état de créer, d'imaginer, de remédier aux abus, de rentrer avec Art les inutilités sans effet d'un costume, d'y substituer avec goût tout ce qui peut contribuer à lui donner de l'agrément et au caractère, est sans contredit Mr. Boquet; l'Étude particulière qu'il a fait de ce Genre; les connaissances qu'il possède des mœurs, des usages et des coutumes de toutes les Nations, lui assignent la préférence sur tous ceux qui voudroient embrasser cette partie(...)." *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, op.cit., s. 240–241

<sup>109</sup> „Les Anglois s'attachent à un costume bien plus fidèle que le nôtre; leur exactitude à cette égard est extreme; et il est des pieces généralement si bien mises, que l'effet en transporte et que l'illusion est si parfaite, qu'elle semble le disputer à la vérité." Tamtéž, s.243

<sup>110</sup> Nejblíží český překlad by byl „dějový balet". Nicméně jsem se rozhodla, stejně jako u termínu *ballet pantomime*, ponechat tento termín ve francouzském originále, vzhledem k tomu, že se jedná o název specifického žánru. Zajímavé je rovněž pozorovat, že Noverre se důkladně drží termínu *ballet en action* a nikdy nepoužívá výraz *ballet d'action*, který mu bývá často připisován. Tématu používání tohoto výrazu se věnuje předmluva nové edice *The Works of Monsieur Noverre*, 2014, op.cit., s. XIII–XIV. Její autoři zde uvádí, že poprvé byl tento termín pravděpodobně použit až anglickým překladatelem Noverrových libret a *Listů* J.P. MacMahonem v roce 1782/83, Diderotova *Encyklopedie* ani jiné dobové slovníky tento termín nepoužívají. Více o charakteristice tohoto žánru viz KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní balet ve střední Evropě*. AMU, Praha 2008, s. 110–116

<sup>111</sup> tragédie *Phèdre* francouzského dramatika Jeana Racina, která měla premiéru roku 1677 v Hotel de Bourgogne v Paříži. Tato hra byla stálíci na repertoáru Comédie-Française i v 18. století.

mohla být pomocí správného použití sboru a gest mnohem zajímavější a dramatičtější.

Při srovnání s vydáními, která Noverre publikoval později, zjišťujeme, že se varšavská verze *Listů* neopakuje ani v jednom případě ve stejném znění, naopak jde často o doslovné přetištění prvního lyonského vydání<sup>112</sup>. Ve všech příštích vydáních se vrací k názvu *Lettres sur la danse et sur les ballets* a dalším variacím na toto téma, odborný styl mu tedy zřejmě nakonec nevyhovoval, či se snad obával nedostatečného zájmu publika.

Jak jsem naznačila výše, varšavský rukopis neobsahuje pouze teoretický spis, ale také materiály prezentující Noverrovu praktickou činnost: druhý svazek obsahuje programy/libreta k jeho čtrnácti baletům, další čtyři svazky nabízejí hudební partitury k jedenácti z nich a posledních pět předkládá celkem 445 kostýmních návrhů L.-R. Boqueta jak ke konkrétním baletům, tak pro taneční postavy obecně. Jedná se tedy o zcela unikátní pramen pro zkoumání Noverrovy umělecké tvorby a také pro případnou rekonstrukci jeho děl.<sup>113</sup>

Veškerá Noverrova námaha, vložená do tohoto ojedinělého textu, nebyla k jeho zklamání odměněna vytouženým angažmá na osvíceneckém dvoře Stanislava Augusta. Podle Jana Reimoseru byl tento neúspěch zapříčiněn intrikami dvorských baletních mistrů, kteří se obávali silné konkurence.<sup>114</sup> Není dokonce ani známa žádná přímá odpověď krále Stanislava na poskytnutou nabídku, choreograf ale za své dílo obdržel značně vysokou sumu – tisíc dukátů. Panovník si drahocenných svazků náležitě vážil, zařadil je do své soukromé sbírky vzácných tisků, které pak ukazoval významným návštěvám a údajně si v nich často pro své potěšení listoval.

Po neúspěchu u polského krále přijal Noverre pozici baletního mistra ve Vídni na dvoře císařovny Marie Terezie. Zde dostal na starosti baletní soubory hned ve dvou divadlech: v Dvorním divadle měl k dispozici pětatřicet tanečníků, v Divadle u Korutanské brány dvacet pět. Kromě baletů musel tvořit také tance do oper a zároveň se stal učitelem tance císařské rodiny.

---

<sup>112</sup> Tak je tomu v případě vídeňského vydání z roku 1767: *Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, etc. A Vienne, Jean-Thomas Trattner, 1767*

<sup>113</sup> Obsah rukopisu uvádím v Příloze, více o tomto prameni viz: DOTLAČILOVÁ, Petra: Varšavský rukopis, známý a neznámý. In: *Živá hudba #4*, AMU, Praha 2014

<sup>114</sup> REY, Jan: Zachráněný Noverrovův rukopis. In: *Taneční listy, sborník pro taneční kulturu* 1-2, Praha 1949, s.14



### II.1.3 Vídeňské vydání a první překlady

Téměř záhy po svém příjezdu v roce 1767 vydal Noverre znovu tiskem své *Listy o tanci a baletech*<sup>115</sup>, toto vydání bylo identické s lyonskou a stuttgartskou verzí. O dva roky později se rozhodl nechat svůj francouzský text přeložit do němčiny a o tuto službu nepožádal nikoho jiného, než Gottholda Ephraima Lessinga (1729-1781). Toho zaujalo Noverrovo originální dílo a názory, které neměly daleko k jeho vlastním, a dramatik souhlasil, že na překladu začne pracovat. K ruce si ovšem vzal také zkušeného překladatele z angličtiny a z němčiny Johanna Joachima Christopha Bodeho (1720–1796), který nakonec přeložil osm z patnácti kapitol. Dílo bylo vydáno v Hamburku a Brémách pod názvem *Briefe über Tanzkunst und über die Ballette*<sup>116</sup>. Překlad vychází z vídeňského výtisku, ovšem především Lessing nakládal s textem relativně volně, některé pasáže vynechával, a dopisy jsou tedy kratší než v originále.

Po úspěšném sedmiletém angažmá ve Vídni, během něhož Noverre pokračoval v tvorbě svých revolučních *ballets en action*<sup>117</sup> a získal si přízeň dvora i širokého publika, se choreograf rozhodl přijmout novou výzvu a odjel do Milána, aby se stal baletním mistrem Teatro Regio Ducale. Zde se ovšem s takovým uznáním jako ve Vídni nesetkal, naopak bojoval jak s tanečníky, tak s publikem uvyklým na jiný styl baletního představení<sup>118</sup>. Vydržel zde tedy pouze dva roky a 1776 se vrátil opět do Vídně. Za tuto krátkou italskou etapu zde Noverre sice nestihl vydat své *Lettres*, určité pokusy přeložit je do italštiny se ovšem objevily nedlouho po jeho odjezdu. Rukopisný překlad *Quindici Lettere sopra la Danza e sopra li Balli* datovaný v Neapoli rokem 1778<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> *Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, etc. A Vienne, chez Jean-Thomas Trattner, libraire et imprimeur de la Cour, 1767.*

<sup>116</sup> *Briefe über Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französ. übers. (von Johann Joachim Christoph Bode). Hamburg u. Bremen, Cramer 1769. Reprint: Documenta Choreologica, ed. Kurt Peterman, Leipzig 1977*

<sup>117</sup> Jako nejvýznamnější můžeme zmínit balety *Pomstěný Agamemnón* (1771) s hudbou Franze Asplmayera, *Adelaida z Ponthieu* (1773) a *Horáciové a Kuriácové* (1774) na hudbu Josepha Starzera.

<sup>118</sup> K Noverrovu angažmá vídeňskému a milánskému viz: DOTLAČILOVÁ, Petra: *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. NAMU, Praha 2013, s. 32-55

<sup>119</sup> Tento rukopis je dnes uložen v „Cia Fornaroli Dance Collection“ New York Public Library a byl věnován knihovně známým sběratelem Waltrem Toscaninim. Více o rukopisu srov. SASPORTES, José: Noverre en Italie. In: *Musicorum N°10-2011, op.cit., s. 199*

vytvořil Domenico Rossi, vynikající *demicharakterní* tanečník, který tančil ve vídeňském souboru pod Noverrovým vedením. Dá se předpokládat, že tento překlad a jeho plánované vydání tiskem bylo součástí strategie Charlese Le Picqa, tou dobou baletního mistra v Neapoli, který se snažil rozšířit myšlenky a dílo svého někdejšího učitele. Dalším existujícím italským překladem z 18. století, i když pouze částečným, je prvních osm dopisů přeložených a publikovaných v benátském periodiku *Gazzetta Urbana Veneta* v roce 1794 v rámci fejetonu o tanci a baletu.<sup>120</sup>

Posledním překladem svého díla, kterého se Noverre ještě dožil, bylo anglické třísvazkové vydání *The Works of Mr. Noverre* z roku 1783<sup>121</sup>. V té době choreograf působil již dvě sezony v londýnském King's Theatre na Haymarketu, jednom z nejslavnějších a nejnavštěvovanějších v metropoli, kam byl pozván ředitelem Williamem Taylorem, který na uměleckých produkcích rozhodně nešetřil. Královské divadlo uvádělo především italskou operu, v níž bylo zvykem uvádět samostatné balety mezi jednáními. Každý večer v opeře končil Noverrovým baletem a on i jeho skupina, sestavená z vynikajících tanečníků, měli ohromný úspěch.<sup>122</sup>

Autorem anglického překladu byl Ir Joseph Parkyns MacMahon (1741-1788), „podivuhodný charakter, i kdyby byla pravda jen polovina toho, co o něm bylo napsáno“, jak píše editoři novodobého vydání tohoto textu<sup>123</sup>. Mezi jeho mnoho povolání (např. novinář, učitel, špion) patřila i funkce Garrickova agenta při vyjednávání Noverrova hostování v Londýně v roce 1755. Odtud tedy jeho známost s Noverrem, který si jej později zvolil za překladatele nejprve svých baletů uváděných v Londýně a později se dohodli i na přeložení jeho teoretického spisu. Výsledkem byly tři svazky obsahující *Listy o tanci a baletech* (první dva svazky) a devět libret k jeho baletům (třetí svazek), které na londýnské scéně uvedl. Anglický překlad listů je sice obsahově beze změny, ale původních patnáct kapitol je zde rozděleno, snad pro lepší přehlednost, do osmadvaceti „lettres“. Programy k baletům *Rinaldo a Armida*, *Appelles a Campaspe* a *Adelaida z Ponthieu* ukazují, nakolik byl autor nucen upravit svá

---

<sup>120</sup> Tamtéž

<sup>121</sup> Nové komentované vydání tohoto textu: *The Works of Monsier Noverre, translated from the French: Noverre, His Circle, and the English Lettres sur la danse*. Ed. BURDEN, Michael a THORP, Jennifer. Pendragon Press, Hillsdale 2014

<sup>122</sup> Více o Noverrově londýnském angažmá viz THORP, Jennifer: Jean-Georges Noverre à Londres. In: *Musicorum N°10-2011*, op. cit., s.201-219

<sup>123</sup> Michael Burden a Jennifer Thorp, op.cit., s.207

díla pro potřeby menšího souboru, který měl ve chvíli jejich uvedení k dispozici: vystupují zde jen tři první tanečníci (Gardel, Nivelon, Simonet), jedna první tanečnice (A. Simonetová) a dvě demisólistky (Théodorová a Baccelliová). První svazek otvírá dopis datovaný 27. dubna 1782, jenž je dedikován princovi z Wallesu, jeho velmi nestálému mecenáši King's Theatre. Následuje rozsáhlá předmluva překladatele, v níž MacMahon nabízí přes padesát stran dlouhý exkurz do dějin tance, vycházející především z Cahusacova traktátu *La danse ancienne et moderne*. Poslední díl je zase věnován vévodkyni z Devonshiru, Noverrově významné londýnské podporovatelce. Třídílný opus byl nakonec vydán roku 1783 a byl v prodeji u knihkupců v Londýně, Oxfordu, Cambridge a v Bathu.<sup>124</sup> Zdá se, že sérii měl uzavřít ještě čtvrtý díl, který měl pojednávat o pantomimě, jehož text ovšem Noverre „zdůvodu nemoci a dalších okolností“ nedodal.

Oněmi dalšími okolnostmi mohla být i druhá edice *Listů*, již Noverre v té době už připravoval a ještě roku 1783 vydal francouzsky v Paříži a Londýně.<sup>125</sup> Toto vydání se ve skutečnosti od prvních výrazně neliší, stále obsahuje pouze patnáct listů. Noverre jej ale doplnil osmistránkovým „Avertissement“, ne nepodobným pozdějším předmluvám, jenž uzavírá zajímavým sdělením: „Od první publikace *Listů o tanci*, tedy po dobu dvaceti let, jsem měl možnost dlouze přemýšlet o tomto umění (...) a dokonce se chystám nabídnout publiku Taneční slovník, který snad nebude mít menší úspěch, než měly moje *Listy*.“<sup>126</sup> Bohužel, publikace tohoto slovíku se z neznámých důvodů neuskutečnila a pokud existoval jeho rukopis, dodnes se neobjevil.

---

<sup>124</sup> Více k tomuto vydání viz *The Works of Monsier Noverre, translated from the French: Noverre, His Circle, and the English Lettres sur la danse*. (ed. BURDEN, Michael a THORP, Jennifer) Pendragon Press, 2014, s.207-220

<sup>125</sup> *Lettres sur la danse et sur les ballets. Par M. Noverre, pensionnaire du roi, & maître des ballets de l'empereur. Seconde édition, Londres; Paris, Veuve Dessain junior, 1783*. Uloženo v British Library (GB-Lbl) sign. a4 A-Y8 Z7 a dostupné on-line v databázi Eighteenth Century Collections Online (ECCO).

<sup>126</sup> „Depuis la publication des Lettres sur la Danse, c'est-a-dire, depuis vingt ans, j'ai eu occasion de faire bien des réflexions sur tout ce qui peut tenir a cet art. J'ai envisagé sous tous les points de vue d'utilité, ceux qui concourent a la perfection de l'Opéra. La peinture, la sculpture, la perspective, les machines, l'art du décorateur, les costumes ont fait l'objet de mes études; & je suis a meme de donner au public un Dictionnaire sur la Danse, qui, peut-etre, ne démentira pas le succes qu'ont eu mes Lettres.“ Tamtéž, s.VIII.

#### II.1.4 Poslední vydání *Listů*: Petrohrad a Paříž

Během devadesátých let 18. století se Noverrův zdravotní stav zhoršoval a většinu času strávil na francouzském venkově, kde pracoval na definitivní verzi svých *Lettres*, jež neustále rozšiřoval o nové kapitoly.

Na začátku 19. století vyšlo jeho finální dílo, a to hned ve dvou verzích. První z nich vyšla v Petrohradě mezi lety 1803 a 1804 pod názvem *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*.<sup>127</sup> Toto luxusní čtyřdílné vydání vázané v červené kůži bylo financováno přímo ruským carem Alexandrem I., jehož přesvědčil Charles Le Picq, tehdejší baletní mistr na carském dvoře, který se celý život hlásil k odkazu svého učitele a na dvorském divadle uvedl několik Noverrových baletů. Petrohradské vydání je tedy zahájeno dedikací, v níž Noverre vyjadřuje ruskému panovníkovi úctu a poděkování. První svazek poté uvádí předmluvou, ve které rekapituluje své úspěchy, ale i ústrky; tuto předmluvu jsem se rozhodla přidat k překladu Noverrova díla (viz níže).

První svazek obsahuje původních patnáct kapitol s minimem úprav. V druhém svazku je vytištěno dvacet nových listů, z nichž první dva jsou z korespondence mezi Voltairem a Noverrem a byly umístěny již ve varšavském rukopise<sup>128</sup>. V dalších kapitolách se pak Noverre na 240 stranách obšírně zabývá vznikem a vývojem napodobivých umění (hudbou a výtvarným uměním), dějinami tance a jejich interpretací, ale také současnou situací baletního umění. Zde mluví o významných osobnostech baletu i činohry, které se pohybovaly po jevištích druhé poloviny 18. století. Do třetího svazku Noverre umístil opět výběr libret ke svým nejslavnějším baletům<sup>129</sup> a „Úvahu o konstrukci operního sálu“.

---

<sup>127</sup> *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. Noverre, ancien maitre des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris, St. Petersbourg, Imprimé chez Jean Charles Schoor, 1803, 1804.* Uloženo např. v Kungliga Biblioteket (S-Sk) ve Stockholmu, sign. 170/I.

<sup>128</sup> Voltairův dopis Noverrovi přeložila prof. Božena Brodská a otiskla je ve sborníku *Ozvěny tance: „Jean-Georges Noverre a jeho libreta a spisy v našich fondech“*. In: *Ozvěny tance*. AMU, hudební fakulta, katedra tance, Praha 1998, s. 33.

<sup>129</sup> *Les Horaces*. Ballet tragique (s. 35-50). *Euthyme et Eucharis*. Ballet héroï-pantomime (s. 51-63). *Médée*. Ballet tragique (s. 65-74). *Les Graces*. Ballet anacréontique (s. 75-97). *Renaud et Armide*. Ballet héroïque(s. 99-108). *Adele de Ponthieu*. Ballet tragi-héroïque(s. 109-120). *Psyché et l'Amour*. Ballet héroï-pantomime (s.121-134). *Enée et Didon*. Ballet tragique (s. 135-147). *Hyménée et Cryséis*. Ballet anacréontique (s. 149-155). *La Mort d'Ercule*. Ballet tragique (s.157-168). *Les amours de Vénus ou les files de Vulcain*. Petit ballet en action (s.169-175). *Apelles et Campaspe, ou la générosité d'Alexandre*. Ballet pantomime (s. 177-189). *La Rosière de Salency*. Ballet pastoral (s. 191-203). *Pyrrus et Polixène*. Ballet tragique (s. 205-214). *La descente d'Orphée aux enfers*. Ballets héroï-pantomime (s. 215-224).

Ve čtvrtém a posledním svazku petrohradského vydání se nachází celkem třináct listů rozdělených do tří částí. Prvních šest kapitol se zabývá hudbou, odhaluje se nám tak Noverrův názor na hudbu svých současníků a také na to, který národ a které město byly v té době podle autora k hudbě nejcitlivější a nejotevřenější. Vzhledem k tomu, že tato část není přetištěna v žádném jiném vydání Listů, dovolím si na chvíli se zde zastavit. Text je koncipován formou otázky a odpovědi. Jistý „homme de lettre“ se v dopise táže Noverra, zda více milují hudbu Italové, či Francouzi. Na tuto otázku reaguje choreograf pěti listy, v nichž vysvětluje svou zkušenost s hudbou, hudebníky a publikem v různých evropských zemích. Ze všech osobností, jež za svůj život potkal a se kterými spolupracoval, vyzdvihuje jména dvou hudebníků, kteří jsou podle jeho názoru největšími umělci své doby: Josepha Haydna (1732–1809) a Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791).<sup>130</sup> Podle jejich kariéry a také podle svých osobních zkušeností nakonec prohlašuje, že pokud by měl jmenovat dva národy, které nejvíce milují hudbu, budou to Angličané a Němci, za centra hudebního světa prohlašuje Vídeň a Londýn.

V dalších dvanácti dopisech, adresovaných poprvé „paní“,<sup>131</sup> píše opět o stavu pařížské Opery, referuje o jejích představeních a nejvýznamnějších tanečnicích, o úpadku vkusu v Paříži a o šokující módě, která ve městě převládá. Poslední svazek je uzavřen ještě pěti listy se společným tématem „Sur les fêtes nationales“, v nichž popisuje různé druhy dvorských slavností, s nimiž má rovněž bohaté zkušenosti.

Roku 1807, tři léta před svou smrtí, Noverre dokončil poslední verzi svého teoretického díla, kterou vydal v Paříži pod názvem *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier*<sup>132</sup>. Dva obsáhlé svazky (každý má okolo 500 stran) byly věnovány manželce Napoleona Bonaparte Josefíně de Beauharnais.

---

<sup>130</sup> Na Mozartovu hudbu vytvořil Noverre balet-pastorálu *Les petits riens*. Balet měl původně premiéru ve Vídni 1767 s hudbou Aspelmayerovou, pro nové uvedení v pařížské Opeře 1778 ale napsal dvanáct hudebních čísel W. A. Mozart. Balet mě v Paříži a později v Londýně velký úspěch, Mozart s touto spoluprací ale nebyl spokojen. Noverre jeho hudbu totiž doplnil dalšími populárními francouzskými melodiemi a Mozarta nakonec ani neuvedl na plakátech. Více viz: Dahms, S.: *Der konservative Revolutionär*, op. cit., s. 239–40.

<sup>131</sup> Zřejmě určené hraběnce z Devonshire, Noverrově britské mecenášce.

<sup>132</sup> *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, dédiées à sa majesté l'impératrice des Français et reine d'Italie, Par J.-G. Noverre, ancien maître des ballets en chef dell'Académie Impériale de Musique, cidevant chevalier de l'ordre du Christ. Tome I et II.* A Paris, chez Léopold 1807.

Za dedikací následuje předmluva (stejná jako petrohradská), po ní již známý dopis Voltairovi a dvě filozofovy lichotící odpovědi. Noverre přiložil také dopis abbého Voisenona z února 1760, v němž autor rovněž chválí *Listy o tanci a baletu*, které tou dobou právě dočetl a jež prohlašuje za hotovou poezii. Tyto dopisy mají zřejmě sloužit jako potvrzení kvality Noverrovy publikace. Poté již začíná samotný text *Listů*. Z hlediska obsahu je téměř identický s petrohradským vydáním, až na výše zmíněné vynechané pasáže o hudbě a dílčí úseky, které jsou lehce přeformulovány. Pořadí kapitol je ovšem odlišné: na prvním místě jsou, snad z důvodu logické posloupnosti, kapitoly o historii tance (které ve skutečnosti vznikly jako jedny z posledních),<sup>133</sup> za nimi následuje část teoretická, jež pojednává o různých tanečních stylech, výběru námětů, kompozici baletů, tanečnících, hudbě, kostýmech atd. První díl publikace končí listem o choreografii (ve významu zápisu tance) s pořadovým číslem XXX. – ten je součástí původního souboru patnácti listů, které byly zručně zakomponovány doprostřed nového vydání. Druhý díl obsahuje třináct kapitol o stavu baletu obecně a především tohoto pařížského ke konci století, další Voltairův dopis (tentokrát pojednávající o herci Davidu Garrickovi), úvahu o konstrukci operního sálu a pět listů o národních slavnostech. Posledních dvě stě stran patří opět baletním libretům.

V jednom z posledních listů, nazvaném „Des causes qui s’opposent aux progrès des arts“<sup>134</sup>, definuje Noverre ony překážky, které znemožňují pokrok umění a jež ani on sám není s to překonat. Jedním slovem, jsou to lidé. Přestože baletní jeviště je plné krásy a dokonalosti, zákulisí již zdaleka tak dokonalé není. Mezi tanečníky panuje rivalita a závist, často se jim nedostalo dostatečného vzdělání a nemají tudíž žádnou kulturu chování: spřádají proti sobě intriky a jejich motivací jsou ty nejnižší emoce a vášně. To vše omezuje pokrok umění, jelikož samotní umělci nejsou schopni se semknout a společně pracovat pro dobrou věc. Jediné východisko vidí Noverre ve vzdělání, které by mělo lidem rozšířit obzory a díky němuž by se umělci mohli povznést nad sebe sama ve prospěch umění.

---

<sup>133</sup> V historiografické části o devíti kapitolách se zabývá vznikem umění, antickým obdobím řeckým a římským jako vrcholem dramatického umění a pantomimu a renesancí. NOVERRE, J.-G.: *Lettres sur les arts imitateurs*, op. cit. s. 1-133.

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 303-310.

### II.1.5 Edice *Listů* ve 20. století a český překlad

Zájem o Noverrovo teoretické dílo neutuchal ani po jeho smrti. S rozvojem historického a vědeckého bádání o tanci ve 20. století vyšlo několik nových edic a překladů jeho spisu v různých formách.

Většina editorů se omezila na publikaci nebo překlady prvních vydání, tedy prvních patnácti kapitol. V rozmezí několika let vyšly *Listy* francouzsky, anglicky a rusky:

*Lettres sur la danse et sur les ballets* (předmluva André Levinson, Paris, 1927) a *Письма о танце и балетах*, (přel. Y. Slonimsky, Leningrad, 1927) u příležitosti dvoustého výročí autorova narození a nedlouho potom *Letters on dancing and ballets* v překladu a s komentáři Cyrila W. Beaumonta (London, 1930), který se dočkal několika reedicí.

Dlouho na sebe nedal čekat ani český překlad, jež pořídil taneční publicista, teoretik a zakladatel taneční katedry na Akademii múzických umění Jan Reimoser. *Listy o tanci a baletech*, který vyšly v roce 1945 v Praze, jsou dodnes jediným překladem do češtiny (i když v roce 1984 vyšla druhá edice). Jan Reimoser napsal též předmluvu k polskému překladu, který vycházel právě z verze varšavského rukopisu a obsahuje tedy i nebývale mnoho obrazových reprodukcí Boquetových kostýmů, třebaže jen černobílých: *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*. (přel. Irena Turska, Wrocław, 1959).

Dále vyšel reprint německého překladu Lessinga a Bodeho (*Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre : Aus dem Französischen übersetzt*, 1769. Reprint: Documenta Choreologica, ed. Kurt Peterman, Leipzig 1977) a nový italský překlad Alberta Testy *Lettere sulla danza*, (Roma, 1980).

Dosud nejširší edicí, jež zahrnula i většinu kapitol z petrohradského a pařížského vydání, seznam jeho baletů a ukázkou jednoho programu (k baletu *Medea a Jason*) je publikace *Lettres sur la danse et sur les arts imitateurs* (Édition Lieutier, Paris 1952), připravená Fernandem Divoirem v rámci série „Les classique de la danse“. Toto vydání se sice tváří, že je kompletním souborem Noverrových listů, ve skutečnosti jich ale je 35, zatímco pařížské

vydání z roku 1807 obsahuje 54 teoretických kapitol a jedenáct libret s předmluvami. Navíc se jedná o nekritické vydání, které obsahuje pouze poznámky autora či editora v případě, že se liší obsah petrohradské a pařížské verze, s nimiž pracoval.

V posledních několika letech vyšlo konečně i několik kritických edic a překladů: nová německá edice *Briefe über die Tanzkunst* s komentáři Ralfa Stabela (Henschel, Leipzig, 2010); v italštině rozšířené vydání *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* pod vedením taneční historičky Flavie Pappaceniové a překladu Alessandry Albertiové (Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011)<sup>135</sup> a nejnověji anglický překlad z roku 1783, doplněný o kritický komentář a odborné statě, vydali ve Velké Británii Jennifer Thorp a Michael Burden: *The Works of Monsieur Noverre, translated from the French: Noverre, His Circle, and the English Lettres sur la danse*. (Pendragon Press, 2014).

### II.1.6 Poznámky ke komentovanému překladu Noverrových *Listů*

Na následujících stránkách předkládám zrevidovaný a komentáři opatřený překlad *Listů o tanci a baletech* – tedy pouze oněch prvních patnácti kapitol. Vycházím zde z původního Reimoserova překladu, který jsem upravila jak s ohledem na měnící se jazyk a správnost výkladu, tak – a to především – s ohledem na proměny používání taneční terminologie a práce s historickými texty, k nimž došlo za sedmdesát let rozvoje oboru taneční věda.

Kupříkladu termín *la belle danse* byl dříve překládáný jako „krásný tanec“, dnes jej ovšem necháváme ve francouzštině jako *terminus technicus* pro taneční žánr specifický pro dané období. Naopak výraz *chorégraphie* zde překládám jako taneční notaci, jelikož chápání tohoto výrazu se od 18. století proměnilo a mluvit o zápisu tance jako o choreografii by bylo pro dnešního čtenáře matoucí. Ze stejného důvodu jsem v překladu zavedla slovo choreograf všude tam, kde Noverre mluví o *compositeur des ballets* a Reimoser překládá jako skladatel. Tyto a řada dalších problematických termínů

---

<sup>135</sup> Tento překlad vychází z petrohradské edice 1803 a obsahuje 35 přeložených listů. Ve stejném roce vydala Flavia Pappacena znovu i francouzský originál, který byl dosud dostupný jen v několika málo evropských knihovnách: *Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts* (1803), a cura di Flavia Pappacena, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011. Le 35 lettere contenute nel volume I (tomo I e II) del 1803.



(jako například *temps*, *physiognomie* aj.) jsou označeny přímo v textu poznámkou pod čarou.

Stěžejní část práce ovšem spočívala v zasazení textu do dobového kontextu pomocí poznámkového aparátu, v němž přibližuji osobnosti, texty a události, o nichž se Noverre v textu zmiňuje a z nichž – ať již přiznaně, či nikoli – čerpá. Jan Reimoser sice svůj překlad opatřil poznámkami, často ovšem s chybnými daty, jmény a bez potřebných odkazů. Podstatné bylo také vysvětlení určitých termínů, jež jsou úzce spjaté s dobovým estetickým diskurzem a vyžadovali si tedy obšírnější výklad. Některé z nich (např. *génie*, *enthousiasme* atd.) byly již zmíněny v předchozí kapitole o estetice 18. století.

Pokud jde o technickou stránku textu, stejně jako u překladu spisů Gaspara Angioliniho zde došlo k nutným zásahům do délky vět a ke změně interpunkce. Noverre používá komentáře pod čarou jen velice zřídka, ale když se tak stane, přidávám symbol<sup>(\*)</sup>, čímž je poznámka značena v originále a doplňuji ještě jeho iniciály za poznámkou. Odlišuji tak – snad dostatečně znatelně – poznámky autora od těch vlastních.

Naopak Noverre zhusta používá kurzívu, a to i v ne zcela obvyklých případech: zdůrazňuje tak jména, některé důležité výrazy (skupiny, celek, pantomima aj.) a někdy i citace. Tento úzus tedy v textu ponechávám a doplňuji kurzívou vlastní, již užívám pouze ve dvou případech: pokud se jedná o ponechaný francouzský termín (typicky u tanečního názvosloví) a u názvů děl.

Jména starověkých autorů, antických bohů a dalších známých postav zmíněných v textu přepisuji podle českého úzu<sup>136</sup>. Jména umělců a autorů 17. a 18. století, často zkomolených, uvádím v jejich správném tvaru, jak jsou dnes uváděni v encyklopediích a historických knihách (např. Philibois místo Filiboi a pod.).

Kromě běžně dostupných moderních slovníků, monolingvních i bilingvních, jsem často nahlížela i do slovníků dobových. Pro francouzštinu se nejvíce osvědčila čtvrtá edice *Dictionnaire de l'Académie française* z roku 1762, dostupná na internetu díky databázi chicagské univerzity ARTFL. Pro podrobnější vysvětlení termínů posloužila i *Encyclopédie* Diderota a D'Alemberta, zdigitalizovaná ve stejné databázi.

Překlad byl srovnáván v první řadě s prvním vydáním Noverrových *Listů* (Lyon 1760), a čísla stránek tedy odpovídají této edici. Až posléze jsem text srovnala

---

<sup>136</sup> HŮRKOVÁ, Jiřina: *Antická jména: jak je správně číst a skloňovat*. AMU, Praha 2005

s varšavským, petrohradským a pařížským vydáním, případné odchylky jsou uvedeny v poznámce.

Přestože se při tomto typu práce nabízí zrcadlové tištění originálu a překladu, vzhledem k rozsahu děl jsem se rozhodla umístit originály pouze do elektronické verze této práce. Jedná se o dva nejsnadněji dostupné originály tohoto textu, které byly zdigitalizovány pařížskou Bibliothèque nationale de France – tedy lyonská a pařížská edice. Pro lepší orientaci v textu a konfrontaci originálu s překladem uvádím v překladu čísla stránek originálu.

V Příloze č. 3 uvádím tabulku srovnávající umístění jednotlivých kapitol v různých edicích, s nimž jsem pracovala a také obsah posledního, pařížského, vydání, včetně názvů kapitol.

Na tomto místě bych ráda poděkovala Davidu Pohribnému, který zdigitalizoval Reimoserův překlad a laskavě mi jej poskytl.

**LISTY O Tanci a baletach**

**od Jeana-Georgese Noverra**

## Předmluva<sup>137</sup>

[iii] Když jsem se rozhodl psát o umění, jež je stálým předmětem mého studia a přemýšlení, nedokázal jsem si zdaleka představit úspěch a efekt, jaký budou mít mé *Listy o tanci*. Když vyšly v roce 1760, byly se zájmem přijaty vzdělanci a lidmi vybraného vkusu. Zároveň ale vzbudily pocity zlosti a špatné nálady v těch, kterým byly primárně určeny. Pozvedly skoro všechny tanečníky v Evropě a především ty v pařížské Opeře, tedy v divadle, jež je dlouhodobě prvním a nejzářivějším chrámem Terpsichoriným, jehož kněží jsou ovšem nejvíce domýšliví a podráždění. Všichni křičeli [iv] sborem, nazývali mě novátorem a dívali se na mne jako na nebezpečného muže, který se snaží napadnout principy posvěcené svým stářím.

Když jsme zestárli v umění, v němž se od mládí učily a provozovaly „rubriky“<sup>138</sup>, těžko se nám chce vrátit do školy – lenost a ješitnost jsou stejně zraněné. Je stejně náročné zapomenout, co již víme, jako se naučit něčemu novému. Hořkost a znechucení těch, kteří se vrhají do reforem jakéhokoli žánru, jsou jen pro lidi určitého věku. Pokaždé jsou to až další generace, kdo bude mít z těch reforem užitek.

Rozbít příšerné masky, spálit směšné paruky, zrušit [v] nepohodlné *panier*<sup>139</sup>, zakázat ještě nepohodlnější vycpávky na bocích, rutinu nahradit vkusem, ukázat nejvznešenější, nejpravdivější a nejmalebnější kostým; požadovat akci<sup>140</sup> a pohyb během scén, duši a výraz v tanci; poukázat na ohromnou vzdálenost od techniky k řemeslu a ke genialitě, jež jej přiřadí k ostatním imitativním uměním. Kvůli tomu všemu jsem musel čelit zlosti všech, kteří respektují a uctívají staré zvyky, jakkoli jsou barbarské a směšné. Takže i když jsem na jedné straně získal uznání a podporu umělců všech žánrů, byl jsem na druhé straně cílem závidi a posměchu těch, pro které jsem psal.

---

<sup>137</sup> Tato předmluva se nachází v téměř identické podobě ve posledních dvou edicích *Listů*, vydaných v Petrohradě v letech 1803-4 a v Paříži roku 1807.

<sup>138</sup> v orig. *rubriques* – zavedené postupy, které se musí kopírovat.

<sup>139</sup> *panier* – doslova košík. Jedná se o širokou sukni, která se nosila v 18. století a jejím hlavním rysem byla podpůrná konstrukce z velrybích kostic rozpínající se do stran nad boky, přední a zadní části sukně ovšem splývaly více méně volně. Sukně tak tvořila tvar elipsy. Kolem roku 1760 mohla šíře sukně do stran dosahovat až jednoho metru. Záměrně se zde vyhýbám českému slovu krinolína, které se vztahuje až k trendu 19. století, kdy byly sukně vyztužené ocelovou obručí a šíře sukně se rozpínala do všech stran, jedná se tedy o odlišnou formu. Viz: DE MARLY, Diana: *Costume on the stage 1600-1940*. Batsford, London 1982.

<sup>140</sup> V orig. *action* – může znamenat děj, konání; dá se ovšem považovat i za synonymum pro herectví, hereckou akci, či (v případě tance) přímo za pantomimu. Srov. fr. *ballet en action*/ballet d' *action* = it. *ballo pantomimo*.

Každopádně, stejně jako v ostatních uměních, pozorování přírody a principy z ní odvozené vždy zvítězí, a i když jiní křičeli, že jsem na omylu, a [vi] bojovali s mými myšlenkami, postupně je přijali, krok za krokem se k nim přiblížili a nepozorovaně začali dělat reformy. A brzy jsem viděl kolem sebe umělce, jejichž vkus a fantazie byla pod úrovní jejich umění, překonávat pocity žárlivosti a závisti.

Pan Boquet<sup>141</sup>, který přijal mé názory; pan Dauberval<sup>142</sup>, můj žák, jenž neustále bojoval proti předsudkům, zvykům a špatnému vkusu; samotný pan Vestris<sup>143</sup> byl zasažen pravdami, jimž jsem ho učil, když je viděl v praxi ve Stuttgartu. Všichni tito umělci, kteří se mezitím proslavili, podlehli důkazům a sešikovali se pod mé prapory. Opera brzy získala novou podobu, pokud jde o slavnostní kostým a rozmanitost baletů. A tanec v těchto představeních, jakkoli byla jeho dokonalost náchylná, se stal tím nejskvělejším v Evropě a konečně vystoupil ze svého [vii] dlouhého dětství. Konečně se naučil jazyku vášní, jímž dosud mluvil jen koktavě.

Když přemýšlíme o tom, jaká byla opera v roce 1760 a jaká je dnes, je těžké nevidět účinek mých *Listů*. Byly také přeloženy do italštiny, němčiny a angličtiny. Sláva mého umění, mé doby a docela početných úspěchů mi dovolují tvrdit, že jsem v tanci učinil tak výraznou a trvalou revoluci, jakou dokázal Gluck<sup>144</sup> v hudbě. Úspěchy, jež dnes slaví mí napodobitelé, jsou největší pochvalou principů, které jsem předložil v mém díle. (Dnes vydávám novou [viii] edici, v níž nalezneme pasáže, které se již neshodují s aktuálním stavem naší Opery; ale věřím že je nutné je zde ponechat, aby si čtenáři mohli

---

<sup>141</sup> Louis-René Boquet nebo Bocquet (1717-1814) Viz pozn. 105.

<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/O900620>

<sup>142</sup> Jean Dauberval (1742-1806), tanečník a choreograf. Vyučil se ve škole při pařížské Opeře a tančil v Noverrových prvních baletech. Roku 1763 se stal sólistou Opery a od roku 1771 zde byl také baletním mistrem. Později se přesunul jako šéf baletu do Grand Théâtre de Bordeaux, kde vytvořil jeden ze svých nejvýznamnějších baletů, řazených svým stylem již do preromantismu, *La Fille mal gardée* (1789, česky se uvádí jako *Marná opatrnost*). Více viz: heslo „Dauberval, Jean“ od Johna V. Chapmana v *International Encyclopedia of Dance*, 6 vol., dir. Cohen Selma Jeanne, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>143</sup> Gaetan Vestris (1729—1808), jeden z nejproslulejších tanečníků té doby. Pocházel z Florencie, ale tanec studoval u Duprého v Paříži. Na scéně pařížské opery vystupoval jako sólista ve stylu danse noble od 1749 do 1781. Vystupoval také v Noverrových baletech ve Stuttgartu a v Londýně. Spolu s tanečnicí Marií Allardovou měl syna Augusta Vestrise (1760-1840), který se též stal slavným tanečníkem. Více viz: heslo „Vestris family“ od Jeannine Dorvanové v *International Encyclopedia of Dance*, op.cit.

<sup>144</sup> Christoph Wilibald Gluck (1714-1787) – hudební skladatel, reformátor opery. Ve Vídni působil mezi lety 1754 a 1774, složil zde své významné opery *Orfeus a Eurydika*, *Alceste*, *Paris a Helena* na libretta Raniera de Calzabighiho. Více viz heslo Bruce Allana Browna a Julian Rushton v Grove Music Online.

udělat představu o reformách, které bylo nutno vykonat a o předsudcích a zvycích, jež bylo nutno porazit.)<sup>145</sup>

Mé *Listy* ovšem nebyly ničím jiným než průčelím monumentu, který se chystám vystavět dějovému tanci, jež Řekové nazývali pantomimou.

Když bychom jej měli uzavřít v samotném významu slova, tanec není ničím jiným, než uměním vytvářet s půvabem, přesností a lehkostí kroky na doby a rytmus hudby, stejně jako hudba není ničím jiným, než uměním kombinovat tóny a modulace tak, aby lahodily uchu. Ale talentovaný hudebník se neuzavře v tomto [ix] omezeném kruhu; prostor, který se rozprostírá za ním, je mnohem širší než samotný kruh. Studuje charakter a výraz vášní a nechá je vstoupit do svých skladeb. Také baletní mistr<sup>146</sup> se musí vrhnout za hranice techniky svého umění, hledá stejné vášně, pohyby a gesta, která je charakterizují. A když spojí vazbu kroků, gest a výrazu tváře s emocí, jíž chce vyjádřit, zjistí, že tímto spojením dosáhl těch nejúžasnějších výsledků. Víme dobře, kam až antičtí pantomimové dovedli umění dojímat gesty.

Dovolím si na tomto místě ještě jednu úvahu, která zde má přirozeně své místo, jelikož se rodí z tématu, o němž zde pojednávám. Předložím ji zde a pak ji nechám k úvaze [x] vzdělaným lidem, kteří jsou zvyklí analyzovat naše city.

Při představení napsané hry jsou síla a intenzita citlivosti každého diváka více méně úměrné jeho dispozici nechat se dojmout. S tím, že od nejméně citlivého diváka po toho nejvíce citlivého, nachází se zde velké množství nuancí, z nichž každá je vlastní každému z diváků. Pak se musí stát to, co mi připadá přirozené: tedy že výrazy dialogu se musí nacházet nad či pod citlivostí většiny diváků. Chladný a málo citlivý muž musí skoro vždy shledávat výrazy autora přehnané až gigantické, zatímco divák, který se lehko dojme nebo dokonce vzruší, musí shledat stejné výrazy [xi] slabé a unylé. Z toho vyvozují, že výrazy básníka se málokdy ocitnou v souznění s citlivostí diváka. Pokud ovšem nepředpokládáme, že kouzlo přednesu navodí všechny diváky do stejného souznění, čemuž se mi ale jen těžko věří.

---

<sup>145</sup> Pasáž v závorkách pochází až z edice 1807.

<sup>146</sup> *maître de ballet* – toho spojení se v Noverrově době používalo pro označení osoby, jež komponuje tance k baletu a vede celý baletní soubor.

Pantomima, podle mne, nemá tuto nevýhodu. Ona nečiní nic jiného, než že naznačuje pomocí kroků, gest, pohybu a výrazu tváře<sup>147</sup> situace a pocity každé postavy. Nechá na každém divákovi, aby jim propůjčil vlastní dialog, který je tudíž mnohem více v souznění s emocí, kterou přijme.

Tato úvaha mě podnítila k důkladnému zkoumání toho, co se děje při představení *ballet pantomime* a mluveného dramatu [xii] (přičemž tato představení považuji v rámci svých žánrů za rovnocenné). Vždy se mi zdálo, že v pantomimě je účinek obecnější, jednotnější a (dovolím si říci) ve větší harmonii se souborem citů, které představení vytváří.

Nemyslím si, že by tato myšlenka byla čistě metafyzická. Vždy mi přišlo, že je schopna nabídnout hmotnou pravdu, kterou si můžeme uvědomit. Bezpochyby existuje velké množství věcí, které pantomima může jen naznačit, ale pokud jde o vášně, je zde velké množství projevů, jež slova nemohou vyjádřit nebo, přesněji, pro které slova neexistují. A tehdy *danse en action*<sup>148</sup> vítězí. Jeden krok, jedno gesto, jeden pohyb a jedna póza říkají to, co nic jiného nemůže vyjádřit: čím prudší vášně máme znázornit, tím méně nacházíme slov. Výkřiky, tedy [xiii] poslední stupeň, kam může jazyk vášní vystoupat, se stávají nedostatečným a tak jsou nahrazeny gestem.

Po těchto úvahách vidíme přínosy, jimiž jsem obohatil tanec od té doby, co se jím zabývám a jak mé první myšlenky o tomto umění byly daleko od všech ostatních v té době. Ale jako muž, který vystoupal až na vrchol hory a který vidí, jak se před ním rozprostírá horizont, tak jsem i já postupoval ve své kariéře, kterou jsem zahájil a viděl růst, abych tak řekl, na každém kroku: cítím, že *danse en action* se může přidružit k ostatním napodobivým umění a stát se jedním z nich.

Předtím, než jsem si vybral melodii, na které jsem aranžoval kroky, před studiem kroků, z nichž jsem pak vytvářel to, co jsme [xiv] tehdy nazývali baletem, hledal jsem, ať už v mytologii, historii nebo ve vlastní fantazii náměty, jež by nejen poskytovaly dostatek příležitostí pro tanec a slavnosti, ale nabídly také děj a postupnou zápletku. Jak jsem si jednou vybral námět<sup>149</sup>, studoval jsem všechna gesta, pohyby a výrazy, které by mohly zdůraznit všechny city a vášně, jež námět vzbuzoval. Až po této práci jsem přivolal

---

<sup>147</sup> V orig. *physionomie* – v dobové francouzštině se tímto termínem označovaly rysy obličeje („l'air, les traits du visage“), viz příslušné heslo in: Slovník francouzské Akademie (1762) op.cit.

<sup>148</sup> Dějový tanec, srov. s *ballet en action* – viz pozn. 111

<sup>149</sup> V orig. *poème* – báseň, epos.

hudbu na pomoc. Poté, co jsem předložil skladateli všechny detaily obrazu, jenž jsem načrtl, požádal jsem ho o hudbu, která by odpovídala každé situaci a každému citu. Místo, abych skládal kroky na zapsanou melodii, jako se píší kuplety na známé melodie, složil jsem dialog ke svému [xv] baletu a nechal vytvořit hudbu ke každé větě a každé myšlence.

Právě tak jsem si u Glucka objednal charakteristickou melodii<sup>150</sup> pro tanec divochů v *Ifigenii na Tauridě*<sup>151</sup>: kroky, gesta, pózy a výrazy různých postav, jež jsem mu načrtl, daly slavnému skladateli charakter skladby tohoto pěkného hudebního kusu.

Mé nápady se zde nezastavily. Jelikož pantomima je více představení pro oči než pro uši, vyvodil jsem, že je nutné ji spojit s uměními, jež nejvíce lichoť oku. Malířství, architektura, perspektiva a optika se staly předmětem mého studia. Nesložil jsem již žádný balet, aniž bych v něm přísně nesledoval pravidel různých umění a neaplikoval je při každé vhodné [xvi] příležitosti. Tím se rozumí, že jsem velmi přemýšlel o každém zvlášť a o vztazích a vazbách mezi nimi navzájem. Sepsal jsem nápady, které vzešly z mého studia a byly také předmětem mé korespondence, v níž jsem reflektoval různá umění ve vztahu k dějovému tanci.

(Tato korespondence mi poskytla prostor k pojednání o hercích, kteří svým talentem obohatili mnohá divadla Evropy. Veškerý tento materiál, svěřený přátelství, by dodnes byl nedostupný publiku a umění, kdyby se mi díky čestné a nečekané okolnosti nepodařilo je znovu shromáždit a uveřejnit.

Podobně jako neohrožení mořeplavci čelí bouřím, aby objevili neznámé země a přivezli z nich cenné předměty k obohacení věd a umění, obchodu a průmyslu, ale nepřekonatelné překážky je zastaví uprostřed jejich cesty – i já přiznávám, že jsem byl nucen přerušit tu moji. Mé nadšení a námaha byly zbytečné; nedokázal jsem překročit zábranu vztyčenou nemožností, na níž bylo napsáno: „Ty již nepůjdeš dál“.

---

<sup>150</sup> *Air caractéristique*.

<sup>151</sup> Tento „ballet des sauvages“ se nazýval také „Les Scythes enchainés“ a uzavíral první dějství Gluckovy *tragédie lyrique Ifigénie en Tauride* (libreto N.-F. Guillard), jež měla premiéru v Paříži r. 1779. V té době byl Noverre stále v baletním mistrem v pařížské Opeře. Hudba k baletu je ale připisována F.-J. Gossecovi. Partitura W 46, RH 308, Dostupné on-line [cit. 25.7.2016] na portálu Bibliothèque nationale de France: [http://data.bnf.fr/13912560/christoph\\_willibald\\_von\\_gluck\\_iphigenie\\_en\\_tauride\\_\\_w\\_46/](http://data.bnf.fr/13912560/christoph_willibald_von_gluck_iphigenie_en_tauride__w_46/)



Promluvím o těchto překážkách a dokážu, že bylo nemožné je překonat. Jsou totiž pro umění dějového baletu tím, čím byly kdysi Heraklovy sloupy pro mořeplavce.)<sup>152</sup>

Tuto korespondenci dnes nabízím publiku a budu šťastný, pokud u něj poslední práce osmdesátiletého starce ještě získá nějaké ocenění.

### **List I. O kompozici baletů<sup>153</sup>**

[1] Poezie, malířství a tanec, pane, nejsou – anebo by aspoň neměly být nic jiného – než věrná kopie krásné přírody. Jen pravdivostí tohoto napodobení se dochovala potomstvu díla Corneille a Racina, Raffaella a Michelangela<sup>154</sup>, když dosáhla (což je ještě mnohem vzácnější) i uznání svého století. Proč [2] nemůžeme připojit k jménům těchto velkých mužů také jména baletních mistrů, kteří se proslavili ve své době, ale dnes je sotva známe? Není to vina umění.

Balet je obraz (nebo spíše suita obrazů, navzájem spojených dějem, která tvoří námět baletu):<sup>155</sup> scéna je plátno, na něž choreograf<sup>156</sup> vytváří své nápady, mechanické pohyby sborových tanečníků<sup>157</sup> jsou barvy, jejich obličeje jsou, smím-li se tak vyjádřit, štětcem; výběr hudby, dekorace a kostýmy jsou koloritem, choreograf je malíř.<sup>158</sup> Dala-li mu příroda ten oheň a to nadšení,<sup>159</sup>

---

<sup>152</sup> Tyto tři odstavce se nacházejí pouze v petrohradském vydání. V posledním pařížském nalézáme až poslední odstavec této předmluvy.

<sup>153</sup> První z dopisů v Lyonské/stuttgartské edici. V petrohradském vydání z let 1803–1804 byl tento list na druhém místě hned za korespondencí s Voltairem, v poslední pařížské edici (1807) má list číslo XVII. (dále už jen Petrohrad: list xy a Paříž: list xy).

Ve Varšavském rukopisu má titul: „Baletní umění ve srovnání s ostatními napodobivými uměními.“ Listy uvádím ve znění z první edice, ale poukazuji i na některé zajímavé úpravy, jež byly uskutečněny později.

<sup>154</sup> Jména Corneille a Michelangela přidal Noverre až ve dvou posledních edicích.

<sup>155</sup> Pasáž v závorkách přidána v pařížském vydání.

<sup>156</sup> Noverre zde používá slovo *compositeur* pro toho, kdo vytváří balety. Rozhodla jsem se přeložit jej moderním termínem choreograf, jelikož „skladatel“ by byl v kontextu baletního představení poněkud zavádějící.

<sup>157</sup> V orig. *figurants/figurantes* – označení pro sborové tanečníky/tanečnice, kteří znázorňovali především abstraktní tance v operách a divertissement, jejichž základními principy byla symetrie, ornament, elegance a krása. V polovině 18. století se v těchto výstupech ještě asi neodehrávalo příliš dramatické akce, ale pokrokoví myslitelé to již začínali požadovat. Viz heslo „figurant, ante“ in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op.cit.

<sup>158</sup> Podobná paralela s malířstvím se často objevuje i u Louise de Cahusaca v traktátu *La danse ancienne et moderne*, 1754, op.cit., 4. kniha, kapitola VII. „Supériorité e l'avantage de la danse en action“. s.93: „... divadelní tanec byl od svých počátků malbou děje. Vznesené držení těla, ladnost paží, hbitost nohou nebyly pro tanečníka nic jiného, než různé barvy pro malíře, tedy základní materiál obrazu.“

<sup>159</sup> V orig. *enthousiasme* – víc než jen nadšení, jedná se vyložene o estetický princip. Srov. s definicí entuziasmu, tak jak jej popisuje Louis de Cahusac v příslušném hesle *Encyclopedie*:

jež jsou duší malířství a poezie, má rovněž zajištěnu nesmrtelnost. Umělec tu musí, troufám si říci, překonat mnohem více překážek než v uměních jiných. Štětec a barvy nejsou v jeho [3] rukou, obrazy se musí měnit a trvat jen okamžik; zkrátka, musí znovu oživit umění gesta a pantomimy, tak známé v době Augustově.<sup>160</sup> Všechny tyto nesnáze bezpochyby odstrašily mé předchůdce. A tak já, smělejší než oni, možná s menším nadáním, odvážil jsem se razit nové cesty. Shovívavost obecnstva mne povzbuzovala a podepřela mne v krizích, jež jsou s to podlomit sebevědomí; zdá se, že moje úspěchy mi dávají právo k tomu, abych ukojil vaši zvědavost na umění, jež milujete a jemuž já věnuji všechny své okamžiky.

Až dosud nebyly balety nic než slabé nástiny toho, čím jednou mohou být. Toto umění, zcela podrobené vkusu a nadání, může se zvelebovat a obměňovat donekonečna. Dějiny, [4] bájesloví, básnictví, malířství, to vše mu podává ruku, aby je vytáhlo z přítmí, kde je pohřbeno. A právem se divíme, že skladatelé pohrdají pomocí tak vzácnou.

Programy baletů, které se dávaly asi tak před sto lety na různých evropských dvorech, mohou vést k domněnce, že toto umění nejen nepokročilo, ale i mnoho ztratilo. Tento druh podání je však vždy silně podezřelý, neboť s balety je tomu jako se všemi slavnostmi: nic krásnějšího a vkusnějšího na papíře, nic nemotornějšího a nesrozumitelnějšího při provedení.

Zdá se mi, pane, že toto umění zůstalo v plenkách jen proto, že jeho účín byl určen podobně jako u ohňostrojů pouze pro [5] potěšení očí. Ačkoli se dělí s nejlepšimi dramaty o přednost zaujmout, dojmut a upoutat diváka půvabem nejdokonalejší iluze, přece nikdo netušil, že by mohlo hovořit k duši. Jsou-li balety celkem slabé, jednotvárné a nudné, nemají-li nic z toho výrazu, jenž je jejich duší, není to, opakuji, ani tak chyba umění jako umělce. Což nevěděl, že tanec je umění napodobivé? Jsem skoro v pokušení tomu uvěřit, protože většina choreografů obětuje krásy tance a opouští prosté půvaby citu,

---

„...je to určitý žár, elán, který uchvacuje ducha a toho, jenž je jeho pánem, zažhne fantazii a činí ji plodnou. Je to vytržení, v němž říkáme nebo činíme výjimečné a překvapivé věci.“ Výňatek z hesla „Enthousiasme“, pro celé znění viz *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op.cit.

<sup>160</sup> V pařížské verzi je Noverre přidává: „po vznešených představeních Bathylla a Pylada nezůstala ani stopa a sotva se nám vůbec zachovala představa o pantomimech, kteří byli tak slavní v době Augustově. Tito velcí choreografové nemohli přenést své efemérní umění na potomstvo, nezanechali nám své myšlenky a principy svého umění. Kdyby zaznamenali pravidla žánru, jež vytvořili, jejich jména a spisy by překonaly propast století a oni by neobětovali tolik námahy jen dočasně slávě. Jejich následovníci by měli základy, umění pantomimy a gesta by nikdy nezahynulo a ještě stále by nás ohromovalo. Od ztráty tohoto umění se je nikdo nepokusil najít, a nikdo se ani neodhodlal je znovu vytvořit.“ *Lettres*, Paris, 1807, op. cit., s. 225.

aby se přidržela otrockého kopírování určitého počtu figur, jimiž je obecenstvo znovu a znovu častováno již celé století. A tak se balety [6] z *Faethona*<sup>161</sup> či z jakékoliv jiné staré opery<sup>162</sup>, uvedené znovu na jeviště současným choreografem, pramálo liší od těch při prvním provedení těchto oper, až bychom se mohli domnívat, že jsou stále stejné.

Je opravdu vzácné, či přímo nemožné, nalézt v baletech ducha, ve formách půvab, lehkost ve skupinách, přesnost a čistotu v dráhách, jež vedou k rozmanitým figurám; skoro neznáme umění, jak přeměnit věci staré a dát jim vzhled novosti.

Bylo by třeba, aby se baletní mistři poradili s obrazy velikých malířů. Tento úkol by je nepochybně přiblížil k přírodě; vyvarovali by se, [7] pokud možno, té symetrie ve figurách, která tím, že věc opakuje, ukazuje na téměř plátně dva stejné obrazy.

Říci, že neschvaluji vůbec všechny symetrické figury, domnívat se, že žádám, aby se naprosto neužívaly, znamenalo by vinit mne z povznesenosti nebo reformátorství, čemuž se chci vyhnout.

Je vždy škodlivé, když se zneužívají nejlepší věci; já jen neschvaluji, aby se tento druh figur příliš často užíval a příliš opakoval. Pochybenost jejich užití moji kolegové pocítí, jakmile se přidrží věrného napodobení přírody a jakmile začnou malovat na scéně rozmanité vášně se všemi odstíny a barvami, jež každá z nich vyžaduje.

[8] Symetrické figury zprava nalevo jsou podle mého snesitelné jenom v *entrée* sborů<sup>163</sup>, jež nemají výrazový charakter a nic neříkají, jsou vytvořené jen proto, aby poskytly sólovým tanečnickům čas k oddechu; mají své místo v nějakém všeobecném baletu<sup>164</sup>, který zakončuje nějakou slavnost; lze je ještě užít v tanci čistě technickém<sup>165</sup>, v tanci čtveřic, šestic atd., ačkoli se mi zdá směšné i při tomto druhu tanců obětovat výraz a cit obratnosti těla a mrštnosti

---

<sup>161</sup> Noverre patrně míní: *Phaëton, tragédie lyrique*. Hudba: Jean-Baptiste Lully, libreto: Philippe Quinault. Premiéra 6. ledna 1683 ve Versailles.

<sup>162</sup> V orig. *Opéra* – Noverre tento tvar používá k označení jak instituce *Académie royale de Musique*, tedy pařížské Opery, tak divadelního představení – opery (v dnešní fr. *opéra lyrique*) – jenž se zde odehrávalo. Podle významu budu používat český ekvivalent s velkým či malým písmenem na začátku.

<sup>163</sup> Vstupní tanec sboru – *entrée* – byl uzavřeným tanečním výstupem, bez pevné dramatické souvislosti, tančený nejméně čtveřicí tanečníků (zde mají svůj původ baletní *quadrilles*). Dnes bychom takové *entrées* nazvali *divertissement*.

<sup>164</sup> *Ballet général* – také nazýván *grand ballet* – byla závěrečná suita tanců v divadelním představení, ve které vystoupil co největší počet tanečníků.

<sup>165</sup> V orig. *Pas d'exécution*.

nohou. Avšak ve všech dějových scénách musí symetrie ustoupit přírodě. Příklad, jakkoli slabý, učiní snad můj názor srozumitelnějším.

[9] Houf nymf, spatřiv nečekaně houf mladých faunů, dá se s chvatem a bázní na útěk. Fauni naopak pronásledují nymfy s nedočkavostí, již probouzí očekávaná rozkoš. Náhle se zastaví, aby zkoumali, jaký dojem dělají na nymfy. Ty pak ustávají současně v běhu, pozorují bázlivě fauny, snaží se poznat jejich úmysly a zabezpečit si útekem úkryt, který by je chránil před nebezpečím, jež jim hrozí. Oba houfy se střetnou, nymfy odolávají, brání se a unikají s obratností, vlastní jejich lehkosti, atd.

Tak tomu já říkám dějová scéna, kde tanec musí mluvit [10] ohnivě a důrazně. Zde nelze použít symetrické a odměřené figury, aniž by porušovaly pravdivost, urážely pravděpodobnost, oslabovaly děj a ochlazovaly zájem. Je to scéna, která musí skýtat půvabný nelad a kde se smí umění choreografa projevit jen potud, aby zkrášlilo přírodu.

Baletní mistr bez inteligence a bez vkusu provede tento taneční kus mechanicky a zbaví ho jeho účinu, poněvadž nevycítí jeho ducha. Postaví nymfy a fauny v několika rovnoběžných řadách. Úzkostlivě bude žádat, aby všechny nymfy byly rozestaveny ve stejných postojích a aby fauni měli paže zdviženy do stejné výše. Dá si dobrý pozor, [11] aby při rozestavování nedal pět nymf na pravou a sedm na levou stranu; to by byl prohřešek proti starým pravidlům opery. Udělá z dějové scény, jež by měla být plna ohně, studené a odměřené cvičení.

Mrzutí kritikové a ti, kdo dostatečně nerozumějí umění, aby mohli soudit o jeho rozmanitých účinech, řeknou, že tato scéna smí poskytovat jen dva obrazy: žádostivost faunů a bázlivost nymf. Avšak kolik různých odstínů lze využít v této bázlivosti, v této žádostivosti! Kolik různých tahů štětcem! Kolik protikladů! Kolik stupňování a odstupňování tu lze vypožorovat, aby z těchto dvou citů se vyvodilo množství obrazů, [12] jeden živější než druhý!

Vášně jsou u všech lidí stejné a liší se jen stupněm svých vzruchů; u jedněch se vtiskují a projevují silněji, u druhých slaběji a jeví se navenek s větší nebo menší prudkostí a útočností. Podle této zásady a jak příroda denně dokazuje, bude pravdě bližší postoje proměňovat, vyjádřit odstíny výrazem. Pantomimický projev každé osoby pak přestane být monotónní. To ovšem znamená být stejně věrným napodobitelem jako skvělým malířem, vložit rozmanitost do výrazů hlav, některým faunům dát divokost, některým méně

prudkosti, jiným něžnější vzhled, [13] zbylým posléze rozkošnický výraz, jenž by pozastavil či rozdělil bázeň nymf. Nástin tohoto obrazu určuje přirozeně kompozici obrazu druhého, a tak vidím nymfy, které kolísají mezi rozkoší a bázní, vidím jiné, které mi kreslí kontrastem svých postojů různá hnutí, jimiž je zmítána jejich duše. Jedny jsou hrdější než jejich družky, jiné mísí do svého strachu pocit zvědavosti, který dodává obrazu pikantnosti. Tato rozmanitost je tím svůdnější, že je obrazem přírody. Uznejte tedy, pane, že symetrie, dcera umění, bude napříště vylučována z dějového tance. Táži se všech, kdož mají [14] vžité předsudky, zda najdou symetrii ve stádu ovcí, které se snaží uniknout vražednému stádu vlků, anebo v zástupu venkovanů, kteří opouštějí svá pole a chaty, aby unikli zuřivosti nepřítele, který je pronásleduje. Docela jistě ne. Ale umění je dovést umění skrýt. Nehlásám nepořádek a zmatek, chci naopak, aby v samé nepravidelnosti se nalézala pravidelnost; vyžadují duchaplné skupiny, působivé, avšak vždy přirozené situace, způsob kompozice, jenž skrývá všechnu námahu skladatelovu. Co se týče figur, nemají právo se líbit, nejsou-li předváděny hbitě a kresleny stejně vkusně jako půvabně.

## **List II. Pravidla, jež je nutno sledovat při kompozici baletů<sup>166</sup>**

[15] Nemohu se zdržet, pane, abych nepokáral ty baletní mistry, kteří chtějí se směšnou svéhlavostí, aby si je sboroví tanečníci a tanečnice brali přesně za vzor a odměřovali své pohyby, svá gesta a postoje podle nich. Zdali se tato podivná osobitost nepřičí rozvoji přirozených půvabů těchto výkonných sil a zdali v nich neudusí cit pro výraz, jenž je jim vlastní?

Zdá se mi, že tato zásada je tím spíše pokárání hodná, jelikož je vzácné najít baletní mistry, kteří mají cit. Tak málo je mezi nimi těch, kteří by byli dobrými herci a kteří by znali umění líčit [16] hnutí duše gesty! Je opravdu nesnadné potkat mezi námi nějakého Bathylla a Pylada <sup>(\*)</sup><sup>167</sup>, takže nemohu neodsoudit všechny ty, kdož nadšeni sami sebou snaží se, aby byli napodobováni. Je-li jejich cit slabý, i jejich výraz bude takový, jejich gesta budou chladná, výraz tváře bez charakteru, postoje bez vášně. Což to tanečníky nevede k chybám,

---

<sup>166</sup> Druhý dopis v lyonské/stuttgartske edici. Petrohrad: list II. (1. svazek), Paříž: list XVIII. (1. svazek).

<sup>167</sup> (\*) Tanečníci pantomimy v době Augustově (J. G. N.) – Více viz pozn. č. 53.

když mají napodobovat průměrnost? Což nepřichází dílo nazmar, když se provádí tak neobratně? Ostatně, lze předepsat pevná pravidla pro pantomimu? Nejsou snad gesta výtvorem duše a věrnými tlumočníky jejích hnutí?

[17] Rozumný baletní mistr by měl za těchto okolností dělat to, co dělá většina básníků, kteří když nemají talent ani hlas vhodný k deklamaci, dávají své kusy číst a svěrují jejich provedení zcela schopnostem herců. Namítnete, že jsou přítomni zkouškám. Připouštím to – ale přece nic nepředpisují, pouze radí. „Tato scéna, zdá se mi, dopadla slabě, tuhle nedeklamujete dosti důrazně, tuto nehrajete dost ohnivě, v obraze, který vyplývá z této situace, ještě něco postrádám...” – tak asi hovoří básník. A jinak by měl i baletní mistr znovu a znovu opakovat jednu scénu, až by posléze ti, kdož ji provádějí, vystihli [18] ten okamžik přirozenosti, která je vrozena všem lidem; okamžik drahocenný, který se objevuje vždy s takovou silou a pravdivostí, jestliže je vzbuzen citem.<sup>168</sup>

Dobře zkomponovaný balet je živoucím obrazem vášní, mravů, zvyků, obřadů a *šatů*<sup>169</sup> všech národů na zemi. Musí tedy být ve všech svých žánrech pantomimický a hovořit k duši skrze oči. Je-li bez výrazu, překvapivých obrazů, bez silných situací, neskýtá než chladnou a jednotvárnou podívanou. Tento druh kompozice nesnáší průměrnost; tak jako malířství vyžaduje i on dokonalost, již lze dosáhnout tím snadněji, čím více je podřízena věrnému napodobení přírody. [19] Je nesnadné, či skoro nemožné, dosáhnout této svůdné pravdivosti, jež zakrývá divákovi, že je jen iluzí, jež ho přenáší na okamžik do prostředí, kde se scéna má odehrát; která strhuje jeho duši do určité situace, takže se mu zdá, že vidí skutečný děj, jehož mu ale umění předvádí pouhou nápodobu. Vyžaduje to velkou přesnost, aby člověk nezůstal pod věcí, kterou chce napodobit, nebo aby se nad ni nepozdvihl! Je právě tak

---

<sup>168</sup> Ve varšavském rukopisu je na tomto místě doplněna pasáž, jež danou kapitolu uzavírá: „Nicméně toto se netýká mistrů, kteří tvoří jenom taneční divertissementy. Vzhledem k tomu, že neexperimentují, já je považuji jen za dělníky umění, nemusí se obávat, že je bude někdo napodobovat. Tyto rady dávám baletním mistrům, kteří se zaslíbili heroickému žánru, aby se zbavili sami sebe a mohli prozkoumat duši námětů, jež jsou jim podřízené. Když budou studovat jejich vkus, ducha a sklony, poučí se vhodně o místech, a tato harmonická shoda v rozložení charakterů bude mít za výsledek ten nejpřirozenější výraz. Lidé mají v sobě všemožné talenty a znalosti, umění je odhalit ty, které mají největší sklon k růstu a plodnosti.“ *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, op. cit., s. 85–86.

<sup>169</sup> V orig. *Costume* – Noverre tento výraz používá dvojím způsobem: někdy pro označení kostýmu, většinou ale ve významu mnohem širším. ve Varšavském rukopisu podal detailní popis všeho, co si pod slovem *costume* představuje: „*costume* značí charakter, právo, zvyky a tradice, morálku, náboženství, ducha, oblečení, zbraně, budovy, rostliny, zvířata a celé bohatství národa.“ *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, op. cit. s. 222.

nebezpečné učinit svou předlohu krásnější, jako ošklivější: obě tyto chyby odporují stejně pravděpodobnosti. Jedna nadsazuje, druhá přírodu snižuje.

Poněvadž balety jsou divadelní představení, musí mít všechny části dramatu. Náměty podávané [20] tanečně jsou většinou beze smyslu a neukazují nic než změť scén, stejně slátaných jako nevkusně provedených. Nicméně je naprosto nutné podřídit se určitým pravidlům. Každý námět baletu musí mít svou expozici, zápletku a rozuzlení<sup>170</sup>. Úspěch tohoto druhu podívané závisí částečně na dobré volbě látky a jejím rozdělení.

Umění pantomimy je dnes nesporně daleko omezenější, než bylo za vlády Augustovy; množství věcí se pomocí gest nedá srozumitelně vyjádřit. Vše, co nazýváme klidnou rozmluvou, nemůže mít své místo v pantomimě. Pokud není choreograf natolik obratný, aby ze svého námětu odstranil [21] vše, co se mu zdá chladné a jednotvárné, jeho balet nebude mít odezvu. Divadlo pana Servandoniho<sup>171</sup> nebylo neúspěšné pro nedostatek gest, neboť ruce jeho herců nikdy nezahálely. Nicméně jeho pantomimická představení byla studená, neboť za celé půldruhé hodiny pohybů a gest se ukázal sotva jediný okamžik vhodný pro malíře.

Diana a Aktaion, Diana a Endymion, Apollon a Dafne, Tithonos a Aurora, Acis a Galathea a mnoho jiných námětů tohoto druhu nemohou stačit k zápletky dějového baletu bez pomoci ducha skutečně poetického. Telemachos na ostrově Kalypsíně<sup>172</sup> skýtá plán rozsáhlejší a bude námětem pro velmi krásný balet, jestliže [22] choreograf skutečně umí oprostit báseň ode všeho, co nemůže posloužit malíři; dovede-li např. Mentora uvést v pravý okamžik na scénu a opět ho z ní vzdálit, jakmile by ji jeho přítomnost činila chladnou.

---

<sup>170</sup> V orig. *exposition, noeud, denouement*. Vychází zde v podstatě z antických pravidel dramatu, shrnutých v Aristotelově *Poetice*: „Tragédie jest napodobení děje uceleného a úplného. (...) Celek jest to, co má začátek, střed a konec.“ op. cit. s. 17.

<sup>171</sup> Giovanni Niccolò Servandoni/ Jean-Nicolas Servan (1695-1766), italský architekt a malíř, přišel roku 1724 do Paříže, kde proslul svými návrhy dekorací pro Operu i veřejné slavnosti. Pracoval též pro Drážďany a Stuttgart. Mezi lety 1738 a 1758 organizoval ve velkém divadle v Tuilleriích „divadlo dekorací“, spektakulární pantomimy, při nichž byl děj předváděn gesty, proměnou scén a světelnými efekty. Viz: GUEST, Ivor: *The ballet of enlightenment : the establishment of the ballet d'action in France, 1770-1793*. Dance Books, London 1996.

<sup>172</sup> Telemachos byl Odysseův syn, milovaný Kalypsó. Mentor byl Odysseův přítel, starší a moudrý muž. Jan Reimoser uvádí několik pozdějších baletů s tímto námětem: např. Vincenzo Saunier vytvořil baletní intermezzo *Telemaco nell'isola di Calipso* k hudbě v Picciniho opeře *Tigrane* (Turín 1761), tragédie *Télémaque ou Calypso* Pellegrina a Déstouchese (Paříž 1714); balet *Naufragio di Telemaco a Mentore*, který uvedl na scénu roku 1769 v Benátkách francouzský tanečník a choreograf Jean Antoine Terrades. Z pozdějších zpracování proslul Gardelův heroický balet *Telemachos na ostrově Kalypsíně* (1790).

Nemůže-li se nešetření pravidel, jež se denně rozmáhá v divadelních kompozicích, rozšířit také na to, aby Mentor tančil v baletu o Telemachovi, je to dostatečným důvodem pro choreografa, aby použil tuto osobu s velkou opatrností. Netančí-li, neměl by v baletu být; ostatně jeho výraz, zbavený všech půvabů, jež tanec propůjčuje gestům a postojům, musí nám připadat méně živý, méně ohnivý a v důsledku toho i méně zajímavý. Velikým talentům [23] je však dovoleno zavádět novoty, vzdálit se běžných pravidel a razit nové cesty, jen když vedou k zdokonalení jejich umění. Mentor v tanečním představení může a má tančit. To neurazí ani pravdu, ani pravděpodobnost, ale choreograf mu musí ponechat druh tance a výrazu, který odpovídá jeho charakteru, jeho věku a významu. Myslím, pane, že bych se toho odvážil a že bych se ze dvou zel vystříhal většího, totiž nudy, která by na scénu neměla vkročit nikdy.

Základní chyba je, chceme-li slučovat opačné druhy<sup>173</sup> a spojovat bez rozlišování vážné s komickým, ušlechtilé se [24] sprostým, galantní s burleskním. Tyto hrubé chyby, přestože se denně vyskytují, prozrazují průměrnost ducha, ukazují na špatný vkus a nevědomost skladatele. Charakter a druh baletu se nemá hyzdit epizodami opačného druhu a charakteru. Proměny, přeměny a změny, jež jsou tak obvyklé v anglických pantomimách provazolezců<sup>174</sup>, se nehodí do ušlechtilých námětů. Také je chyba, vyskytují-li se tytéž věci dva- nebo třikrát; taková opakování scény ochlazují děj a ochuzují námět.

Jednou z podstatných vlastností baletu je nesporně rozmanitost. Epizody a obrazy, které z nich vznikají, [25] musí jít rychle za sebou; když nepokračuje děj hbitě, stávají se scény mdlými, nerozšiřuje se žár všemi směry stejně a nestupňuje se s rozvíjením zápletky, pak je plán špatně založen, špatně sestaven, hřeší proti pravidlům scény a provedení nemůže vzbudit u diváka žádný jiný pocit než chlad, který z něho vane.

---

<sup>173</sup> Noverre zastává základní princip francouzské klasické estetiky, jež nedovoluje směšovat tragické a komické, jakož i mísit žánry.

<sup>174</sup> Noverre naráží na anglické harlekynády, v nichž docházelo k mnoha fantastickým proměnám, např. *Harlequin's Metamorphosis* (Drury Lane Theatre, 1726), *The Fairy Queen or Harlequin turn'd Enchanter* (Drury Lane Theatre 1730) a mnoho dalších. Viz studii Johna O'Briena *Harlequin Britain: pantomime and entertainment, 1690-1760*. The Saint Johns Hopkins University Press, 2004.

Na anglických scénách se obecně tolik nedbalo pravidel o oddělování tragických a komických epizod, také proto, že se zde stále uváděly Shakespearovy hry. Recepce Shakespeara ve Francii byla právě z důvodů jeho směšování nízkého a vysokého velmi složitá. Viz např. CARLSON, Marvin: *Voltaire and the theatre of 18th century*. Praeger, 1998, s.20-35.



Věřil byste mi, pane, že jsem viděl čtyři podobné scény v témž námětu? Viděl jsem, jak nábytek tvoří expozici, zápletku a rozuzlení v jednom velkém národním baletu. Viděl jsem posléze spojovat podružné šaškoviny s dějem nejvznešenějším a nejušlechtilejším; scéna se při tom odehrávala v místě uctívaném celou [26] Asií. Copak takové nesmysly neurážejí dobrý vkus? A přece by mne málo udivovaly, kdybych neznal zásluhy toho choreografa. Téměř jsem se tím utvrdil v mínění, že se velcí lidé nikdy nedopouštějí malých chyb a že se nikde jinde nenajde tolik shovívavosti jako v hlavním městě.

Každý složitý a rozsáhlý balet, jenž mě nenechá jasně a bez nesnází pochopit děj, který má představovat, jehož zápletku nemohu uhodnout bez programu v ruce<sup>175</sup>, každý balet, u něhož nevycítím plán, jenž mi neposkytne expozici, zápletku a rozuzlení, není podle mých představ než pouhé taneční *divertissement*, víceméně dobře provedené, [27] mne dojde jen průměrně, protože nemá žádný charakter a je zbaveno všeho výrazu.

Avšak, řeknete, tanec za našich časů je krásný; tvrdí se, že právem se líbí a unáší, i když je prost všeho citu a ducha, jimiž chcete, aby byl vyzdoben. Připouštím, že technická stránka tohoto umění je přivedena k takovému stupni dokonalosti, že nezbyvá již nic, co si přát. Nepopírám, že mu tu a tam nechybí půvab, ale půvab je jen malá část vlastností, které by měl mít.

Kroky, nenucenost a znamenitost jejich spojování, vyváženost, pevnost, rychlost, lehkost, přesnost, opozice paží a nohou, to je, co nazývám technikou tance<sup>176</sup>. Jestliže pak všechna tato hnutí nejsou sestavena [28] v dílo duchem, jestliže tyto pohyby nejsou řízeny důmyslem a nedodává-li jim cit a výraz žádoucí sílu, aby mne dojaly a zaujaly, pak tleskám sice obratnosti, obdivuji se člověku-stroji, spravedlivě uznám jeho sílu a hbitost – ale nevzbudí ve mně žádné vnitřní hnutí. Nedoje mne a nevyvolá ve mně více citu než následující pořadí slov: „rodí... ne... to... špalek... neřest... popravčí... hanbu...” Přesto tato slova, uspořádaná básníkem, tvoří krásný verš v *Hraběti z Essexu*: „Ne špalek

---

<sup>175</sup> Sám Noverre ovšem používal téměř vždy detailního tištěného programu, za což byl především v Itálii ostře kritizován. Otázka vydávání programů byla jedním z horkých témat polemiky Angioliniho s Noverrem – italský choreograf použil proti Noverrovi téměř stejné argumenty, jež zde sám uvádí, viz: *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi da Gasparo Angiolini* 1775. In *Il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza* a cura di Carmella Lombardi, op.cit.

<sup>176</sup> V orig. *mécanisme de la danse* – vzhledem k vyjmenovaným charakteristikám překládám jako taneční techniku („*les pas, l'aisance et le brillant de leur enchaînement, l'aplomb, la fermeté, la vitesse, la légèreté, la précision, les oppositions des bras avec les jambes*“).

popravčí, to neřest hanbu rodí<sup>177</sup>. Z tohoto srovnání lze usoudit, že tanec obsahuje v sobě vše, [29] co je potřebné ke krásné řeči, musí se však z ní znát více než abeceda. Jakmile uspořádá písmena člověk geniální, jakmile utvoří a spojí slova, přestane být tanec němý, promluví stejně silně jako mocně a balety se potom budou dělit s nejlepšími dramaty o slávu, že dokážou dojímat, uchvacovat a dohánět k slzám; v méně vážných druzích pak baví, líbit se a zaujímat. Tanec zkrášlený citem a řízený duchem pak bude odměněn s chválou a potleskem týmiž slavnými odměnami, jež celá Evropa uděluje poezii a malířství.

### **List III. O rozložení částí hlavních a částí vedlejších<sup>178</sup>**

[30] Přísluší-li veliké vášně tragédii, nejsou méně nutné pro žánr pantomimický. Naše umění podléhá jistým způsobem pravidlům perspektivy; drobné detaily se vzdáleností ztrácejí. Taneční obrazy<sup>179</sup> vyžadují rysy silně vystupující, působivé situace, výrazné charaktery, smělé sbory, protivy a kontrasty stejně nápadné jako umělecky uspořádané.

Je to zvláštní: jako by se dodnes nevědělo, že právě žánr tragický je nejvhodnější pro taneční výraz; skýtá veliké obrazy, ušlechtilé [31] situace a překvapivé divadelní děje. Ostatně vášně hrdinů jsou silnější a určitější než u obyčejných lidí, jejich napodobení je snazší a pantomimický děj ohnivější, pravdivější a srozumitelnější.

Zkušený baletní mistr má jedním pohledem vytušit celkový účín celé kompozice a nikdy neobětovat celek části.

Jen tak, že na okamžik opomineme hlavní osoby představení, můžeme přehlédnout jeho větší celek. Upřeme-li všechnu svou pozornost na první tanečnický a tanečnice, děj se zastavuje, postup scén zpomaluje a provedení ztrácí účín.

[32] Hlavní osoby v tragédii o *Meropě*<sup>180</sup> jsou Merope, Polyfontos, Aigisthos a Narbas; ale i když ostatní herci nemají role tak krásné, ani tak důležité,

---

<sup>177</sup> Verš ze 4. dějství tragédie *Comte d'Essex*, kterou napsal Thomas Corneille (1625–1709), bratr Pierra C. V originále zní: „Le crime fait la honte, et non pas l'échafaud”.

<sup>178</sup> Petrohrad: list III. (1. svazek), Paříž: list XIX. (1. svazek).

<sup>179</sup> V orig. *tableaux de la danse* – analogie k malířskému plátnu, ale také k Diderotově konceptu divadelního „tableau”. Srov. s DIDEROT, Denis: *Entretiens sur le Fils naturel*, In: *Oeuvres complètes de Diderot*, op.cit. s. 94

<sup>180</sup> Voltairova veršovaná tragédie *Méropé* (1743).

nepřispívají o nic méně k celkovému ději a dramatickému průběhu, jenž by se porušil a zastavil, kdyby některá z těchto osob při provedení kusu chyběla.

Na divadle není třeba věcí zbytečných, musíme tedy důsledně ze scény vymýtit vše, čím by upadla v chlad, a neuvádět na jeviště víc než přesný počet osob nutných k provedení dramatu.

Balet je divadelním kusem téhož druhu. Má být rozdělen na scény a akty. Každá scéna, stejně jako akt, má mít svůj začátek, [33] prostředek a konec, tj. expozici, zápletku a její rozuzlení.

Řekl jsem, že někdy lze na několik okamžiků zapomenout na hlavní osoby představení; a zdá se mi vsutku, že je snazší dát hrát význačné role Herakla a Omfaly, Ariadny a Bakcha, Ajaxe a Odyssea<sup>181</sup> než je nechat doprovázet dvaceti čtyřmi osobami. Neříkají-li nic na scéně, jsou tam zbyteční a mají zůstat mimo ni. Pokud ale mají co říct, musí být jejich řeč stále ve shodě s řečí hlavních herců.

Obtíž netkví tedy v tom dát význačný a rozlišující charakter Ajaxovi a Odysseovi, poněvadž ho mají od přirozenosti, jsou hrdiny scény; nesnáz spočívá v tom, [34] jak vhodně uvést tanečníky sborové, dát jim role víceméně důležité, zapojit je do konání našich dvou hrdinů a uplatnit obratně v tomto baletu ženy; některé z nich přidružit k Ajaxovi, většinu z nich ovšem učinit přízlivkyněmi Odyssea. Triumf jednoho a smrt druhého skýtají umělci množství obrazů, jeden zajímavější a malebnější než druhý, jejichž kontrasty a barvitost mohou vyvolat co nejživější vzruchy. Z mých vývodů snadno vyplývá, že *ballet pantomime* musí být ustavičně v pohybu a že sboroví tanečníci, kteří nastoupí místo herce opouštějícího scénu, nesmí ho jenom vystřídat [35] symetrickými figurami a odměřenými kroky, nýbrž živým a oduševnělým výrazem, jenž udržuje diváky ustavičně v napětí k námětu, jež vyložili předchozí herci.

Avšak následkem nešťastné zvyklosti a neznalosti je málo rozumných baletů. Tančí se, aby se tančilo. Máme dojem, že vše spočívá v činnosti nohou, ve vznosných skocích a že jsme uskutečnili představu, kterou mají vkusní lidé o baletu, jestliže jsme ho přecpali účinkujícími, kteří nic nedělají, kteří se motají, vrážejí do sebe, vytvářejí jen chladné a zmatené obrazy, kreslené bez vkusu, sestavované bez půvabu, postrádající všechnu harmoničnost a výraznost – dceru citu –, jež jediná může zkrášlit umění, dodávajíc mu životnosti.

---

<sup>181</sup> Tedy po dvou hlavních postavách daných příběhů, bez pobočníků, důvěrníků atd.

[36] Nicméně je nutno přiznat, že se leckdy najdou v tomto druhu skladeb krásné jednotlivosti a tvůrčí záblesky. Ale je mezi nimi velmi málo těch, které tvoří dokonalý celek: obraz hřeší buďto proti kompozici, nebo barvitosti. I když je kreslen správně, přece může být bez vkusu, bez půvabu a obrazotvornosti. Nesudte však z toho, co jsem výše řekl o sborových tanečnicích a tanečnicích, že mají hrát zrovna tak důležité úlohy jako první herci. Poněvadž se děj baletu stává vlašným, jakmile netvoří celek, tvrdím, že se ho mají účastnit dovedně a opatrně, neboť je nutno, aby osoby [37], které hrají hlavní role, podržely převahu a sílu nad těmi, kteří je obklopují. Umění choreografa záleží tedy v tom, aby sblížil a spojil všechny své myšlenky v jeden bod, kam bude směřováno působení ducha a nadání. Má-li takový talent, objeví se charakter v nejkrásnějším světle a nebudou zastíněny ani obětovány věcem, jež jsou tu jen proto, aby jim dodaly působivosti a plastičnosti.

Baletní mistr se musí snažit dát každému z tančících určitou činnost, výraz a charakter; všichni mají dojít k témuž cíli rozličnými cestami, usilující jednomyslně a souhlasně o to, aby pravdivostí svých gest a nápodobou vyjádřili děj, [36] který jim choreograf naznačil. Pokud baletu vládne jednotvárnost a neobjevuje se v něm výrazová různorodost, rozmanitost forem, postojů a charakterů, s nimiž se setkáváme v přírodě, není-li užito s umem lehkých a sotva znatelných odstínů, které malují tytéž vášně slabšími či silnějšími tahy, živějšími či méně živými barvami a nejsou-li rozdělovány s vkusem a jemnocitem, pak je obraz sotva průměrnou kopií vynikajícího originálu. A jelikož nepředstavuje žádnou pravdu, tak nemá ani sílu, ani právo námi pohnout a dojmout nás.

Co mne před několika lety nejvíce zarazilo v baletu *Diana a Endymion*, jež jsem viděl v Paříži<sup>182</sup>, nebylo ani tak mechanické provedení, [39] jako špatně uspořádaný plán<sup>183</sup>. Jaký to nápad, zvolit pro děj právě tu chvíli, kdy Diana dává Endymionovi najevo důkazy své něžnosti! Lze omluvit autora, že uvedl tuto bohyni mezi sedláky a že je učinil svědky její vášně a slabosti? Lze se

---

<sup>182</sup> Jennifer Thorp a Michael Burden, editoři nového vydání *Listů* v angličtině (*The Works of Monsieur Noverre*, 2014, op.cit.), se domnívají, že by se mohlo jednat o *ballet pantomime Diane et Endymion* Boissarda de Pontraye, který měl premiéru v Opéra-Comique 2. září 1739. Bratři Parfaictové jej popsali ve svém divadelním slovníku následovně: „...hlavními postavami této pantomimy byli Amor, Diana doprovázená nymfami a Endymion, následovaný skupinou lovců. Divertissement byl vytvořen s vkusem“ (Claude & François Parfaict: *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Morin, Paris 1767). Nebo mohl Noverre myslet anonymní pastorálu, uvedenou na předměstském divadle St Laurent v roce 1749, o níž se jinak moc neví.

<sup>183</sup> Mínen dramaturgický plán, průběh děje.

hruběji prohrěšit proti pravděpodobnosti? Podle báje vídala Diana Endymiona jenom v noci, tedy v době, kdy všichni smrtelníci spí. Zdaž to nevylučuje jakoukoli družinu? Jedině Amor by mohl být přítomen; avšak sedláci, nymfy, Diana na lovu – jaká to troufalost, jaký nesmysl! Nebo, lépe řečeno, nevědomost! Snadno poznáváme, že autor měl jen nedokonalou a zmatenou [40] představu o báji a že spletl báj o Aktaionovi, kde se Diana se svými nymfami koupe, s bájí o Endymionovi. Zápletka tohoto baletu byla prazvláštní: nymfy vystupovaly jako vzory cudnosti, chtěly zabít Amora i pastýře, avšak Diana, méně ctnostná aunesena vášní, postavila se na odpor zuřícím nymfám a uprchla jejich ranám. Amor je za trest pro jejich přílišnou ctnostnost učinil přístupné citům. Přešly náhle od nenávisti k něžnosti a bůh lásky je spojil se sedláky. Vidíte, pane, že je tento plán proti všem pravidlům a že také provedení je tak málo důmyslné, až je chybné. Chápu, že choreograf obětoval vše efektu a že ho svedla scéna [41] namířených střel, připravených probodnout Amora. Avšak tato scéna nebyla na svém místě. Ostatně obraz byl nepravdivý. Nymfy měly charakter a zuřivost bakchantek, které roztrhaly Orfea. Diana měla výraz spíše fúrie než milenky. Endymion moc nedbal toho, co se dalo v jeho prospěch, a zdál se spíše lhostejný než něžný. Amor byl jen bázlivý hošík, jenž se děsí hluku a strachy utíká. Tedy samé pochybené charaktery, jež oslabily obraz, zbavily ho účinku a svědčily o nízké úrovni choreografa.

Chtějí-li si baletní mistři učinit správnou představu o svém umění, nechť se pozorně zadívají na Alexandrovy bitvy, malované Lebrunem<sup>184</sup>, nebo na bitvy Ludvíka XIV., které maloval van der Meulen<sup>185</sup>. Shledají, že tito dva hrdinové, kteří jsou hlavním předmětem každého obrazu, neupoutávají sami oko pozorovatele. Ono neobyčejné množství bojovníků, poražených i vítězů, dělí se příjemně o naše pohledy a přispívá tak společně ke kráse a dokonalosti těchto mistrovských děl. Každá hlava má svůj výraz a zvláštní charakter; každý postoj je výrazný a mohutný; skupiny poražených a padlých jsou stejně malebné jako duchaplné. Vše mluví, vše zaujímá, protože vše je pravdivé, protože napodobení přírody je věrné; jedním slovem: protože plátno oživo.

<sup>184</sup> Charles Le Brun (1619 – 1690), slavný francouzský malíř doby Ludvíka XIV., z jehož příkazu namaloval sérii pěti obrazů ze života Alexandra Velikého (nyní v Louvru). Viz: PIJOÁN, José: *Dějiny umění*. 2. vydání. Odeon, Praha 1982-1986, sv. 8, s. 172.

<sup>185</sup> Adam Frans van der Meulen (1632–1690), vlámský malíř, přišel v r. 1666 do Francie a byl Le Brunovým asistentem. V sedmdesátých letech vytvořil několik obrazů bitev Ludvíka XIV. Viz heslo „Meulen, Adam Frans van der“ od Christine van Mulders v Adam Frans van der Meulen.

Kdybychom stáhli [43] přes obraz roušku, jež by zakryla pohled na obležení, bitvy, trofeje a triumfy, kdybychom ponechali pohled jen na oba hrdiny, zájem by ochabl. Zbyly by pouze portréty dvou velikých vládců.

Obrazy vyžadují akci, detaily, jistý počet osob, jejichž charaktery, postoje a gesta musí být stejně pravdivé, přirozené a výrazné. Jestliže vzdělaný pozorovatel na první pohled nerozezná malířovu myšlenku, jestliže si znalec okamžitě nevybaví dějinný úsek, jež si malíř vybral, pak je uspořádání obrazu chybné, okamžik špatně zvolený a kompozice chladná a bez vkusu.

Tento rozdíl mezi obrazem a portrétem [44] měl by být přijat také pro tanec. Balet, jak já si ho představuji a jaký by měl být, si jediné zaslouží tento název. Naproti tomu ony jednotvárné a nevýrazné skladby, jež nám předvádějí jenom vlašné a nedokonalé kopie přírody, nezaslouží jiný název než nudná, nezáživná a bezduchá *divertissements*.

Balet je zobrazením dobře komponovaného obrazu, ne-li spíše jeho předlohou. Řeknete si snad, že malíř potřebuje jen jedinou scénu a jen jediný okamžik, aby vyznačil námět svého obrazu, že však balet je sled dějů, řetěz okolností, jež skýtají okamžiků mnoho. V tom jsme zajedno. Aby mé srovnání bylo přesnější, srovnám *ballet en action* [45] s Lucemburskou galerií, malovanou Rubensem<sup>186</sup>; každý obraz představuje scénu, která vede přirozeně k druhé; od scény ke scéně přejdeme k rozuzlení a čteme bez námahy a pochybností příběh vladaře, jehož památka je vryta láskou a uznáním do srdcí všech Francouzů.

Věřím pevně, pane, že je pro velikého malíře a pro vynikajícího baletního mistra stejně snadné vytvořit báseň nebo drama malbou či tancem, jako je to snadné pro skvělého básníka. Ale bez nadání nedojde se nikam. Nohama ovšem malovat nelze, a pokud nebude nohy tanečníků řídit jejich hlava, [46] vždy budou bloudit, jejich výkony budou mechanické a nebudou kreslit nic než svůj chlad a špatný vkus.

---

<sup>186</sup> Peter Paul Rubens (1577–1640) vytvořil na objednávku Kateřiny Medicejské mezi lety 1622 a 1625 sérii 24 obrazů ze života jejího manžela, krále Jindřicha IV. pro Lucemburský palác v Paříži. Dnes jsou obrazy uloženy v Louvru. Viz: PIJOÁN, J.: *Dějiny umění*, op.cit., s. 209–238

#### List IV. Pokračování stejného tématu<sup>187</sup>

Tanec a balety, pane, jsou módní pošetilostí dneška; lidé se za nimi honí jako potřeštění a nikdy nebylo žádné umění potleskem povzbuzováno více než naše. Francouzská scéna, v Evropě nejbohatší na dramata obojího druhu a nejplodnější na velké talenty, byla víceméně přinucena, aby uspokojila vkus obecnstva a šla s módou připojit ke svým představením tanec<sup>188</sup> [47] a podepřít, abych tak řekl, mistrovská díla nejslavnějších básníků tanečními vložkami nebo obhroublými šaškovinami<sup>189</sup>, jež snižují vznešenost a důstojnost tohoto divadla. Tento nepoměr druhů a urážlivý kontrast pohnuly Francouzskou komedii<sup>190</sup>, aby angažovala pana Husa<sup>191</sup>. Píšu mně, že začal s velmi okázalým úspěchem baletem *Smrt Orfeova*. Vážný a heroický tanec je nesporně jediný, který patří do divadla, kde vše dýchá ušlechtilostí a velikostí. Kéž by ho jeho génius vždy vedl k námětům vznešeného a příkladného druhu! Kéž by vždy čerpal z některé tragédie, jež vidí denně hrát, a kéž by ponechal vše galantní a rozkošnické [48] všem těm podřadným baletním mistrům a vykrádačům.

Živá záliba v baletech je všeobecná; všichni vládcové jimi zdobí svá divadla, ani ne tak, aby se řídili našimi zkušenostmi, jako aby si zjednali potěšení, jež skýtá toto umění. I ta nejmenší venkovská společnost vládí s sebou houf tanečníků a tanečnic: ba i šprýmaři a mastičkáři spoléhají více na působivost svých baletů než svých balzámů: *entrechaty*<sup>192</sup> poutají oči prostého lidu a odbyt lektvarů stoupá nebo klesá úměrně s počtem zábavných tanečních čísel.

<sup>187</sup> Petrohrad: list IV. (1. svazek), Paříž: list XX. (1. svazek). Ve varšavském rukopisu tomuto listu odpovídá 18. kapitola nazvaná „O nebezpečí nezaslouženého potlesku a o nutnosti inteligence, vkusu a výrazu v baletech“, *Théorie et pratique de la danse*, op. cit., s. 127-138.

<sup>188</sup> V pařížském vydání (1807) zde Noverre přidává poznámku, že tento úzus nepřetrval.

<sup>189</sup> V orig. *bambochades*.

<sup>190</sup> Zřejmě se skutečně jedná o první francouzskou činoherní scénu Comédie-Française.

<sup>191</sup> Jméno Hus se v dějinách baletu vyskytuje častěji, jednalo se o rodinný klan herců a tanečníků: Jérôme Hus v roce 1690 v Lyonu, jeho syn a vnuk Jean-Baptiste, dále Pierre-Louis Hus, Marie Hus aj. Více o tomto klanu viz WINTER: *The Pre-Romantic Ballet*, op. cit. s.33. Zde se patrně jedná o Jeana-Baptistu Husa (1733-1805), který studoval tanec spolu s Noverrem u Duprého. Jeho první známé dílo byl heroický balet *Smrt Orfeova čili Slavnost Bakchova*, který měl premiéru v Théâtre de la rue des Fossés St. Germain 6. června 1759. Později byl Hus tanečníkem a baletním mistrem v pařížské Opeře a v Théâtre-Français až do odchodu do penze roku 1787.

<sup>192</sup> *Entrechat* – taneční prvek, který je v Companově slovníku definován jako: „...výskok, při němž se nohy třikrát zkříží, zatímco je tělo ve vzduchu. Pochází z italského *capriola intrecciata*. Existuje *entrechat entournant* (v točení), *en avant* (v před) a *de côté* (do strany).“ Viz: *Dictionnaire de danse par Charles Compan*. A Paris, Chez Cailleau, 1787, s.142.

Shovívavost, s níž obecenstvo tleská [49] pouhým pokusům, by měla, zdá se mi, zavazovat umělce ke snaze po dokonalosti. Pochvala má povzbudit, a ne tak zaslepit, abychom si namlouvali, že jsme už vše dokázali a že jsme již dosáhli cíle, jehož lze dosíci. Klidná spokojenost většiny baletních mistrů, nepatrná péče, kterou věnují svému zdokonalení, utvrzují mne v podezření, že se tito umělci domnívají, že již nelze mít větší znalosti, než mají oni, a že tedy dosáhli hranic umění.

Pokud se týče obecenstva, to má rádo sladkou iluzi a rádo se nechává přesvědčovat, že jeho století vkusem a talenty vyniká nad století předchozí; proto zuřivě tleská *cabriolám*<sup>193</sup> našich tanečníků a upejpavým úsměvům našich tanečnic. Nemluvím o té části obecenstva, [50] jež je jeho duší a vzpruhou, o těch moudrých lidech, kteří prosti předsudků žalují na zkažený vkus, kteří klidně poslouchají, pozorně se dívají, kteří váží dříve, než soudí, a kteří nikdy netleskají, pokud je věc nedojme, nepohne nebo neuchvátí. Nahodilé a marnotratné plácání rukama kazí mladé lidi, kteří se vydají do divadla. Potlesk – to vím – je potravou umění, ale přestává být prospěšný, nerozdílíme-li ho vhodně; příliš silný pokrm povahu rozrušuje a zeslabuje, místo aby ji vytvářel. Začátečníci na divadle jsou jako děti, jež příliš slepá [51] a něžná láska nevyhnutelně kazí. Chyby a nedokonalosti vystupují tou měrou, jak klam ustupuje a první nadšení se zmenšuje.<sup>194</sup>

Malířství a tanec mají před ostatními uměními tu výhodu, že jsou společné všem zemím a všem národům; jejich řeči rozumějí všichni a všude působí stejným dojmem.

Jestliže naše umění přes svou nedokonalost poutá a okouzluje diváka, jestliže tanec zbavený kouzla výrazu působí někdy neklid a pohnutí a vrhá naši duši do příjemného zmatku, jaké síly a moci by teprve nabyl nad našimi smysly, kdyby jeho pohyby řídil důmysl a jeho obrazy byly črtány [52] citem! Balety

---

<sup>193</sup> *Cabriole* – taneční prvek, jež Compan definuje jako „úder nohou o sebe na konci kadence, zatímco je tělo stále ve vzduchu“. Tamtéž s. 41.

<sup>194</sup> Ve varšavském rukopisu následuje tato pasáž: „Viděl jsem jsem, jak v hlavním městě aplaudovali těm nejohavnějším baletům s takovou vervou, který hraničila s deliriem. Ale tento úspěch trval jen chvíli; dobrý vkus zvítězil, odvrhl roušku iluze, prestiž před ním prchala a modla, již se předchozí večer podkuřovalo, byla s opovržením zničena.“ Následuje zmínka tří baletů špatného vkusu, které viděl v pařížské Opeře, aniž by uvedl jejich autory: *Diane et Endimion* (Viz s. 77 této práce), *Mort d'Adonis* (?), *Ballet de Télémaque* (mohlo by se jednat o jednoaktový *ballet sérieux heroi-pantomime* Antoina Pitrota, který měl premiéru v Paříži roku 1759), kterému předcházela harlekynáda „à l'imitation de celle du Festin de Pierre“, již, bohužel, nepopisuje. *Théorie et pratique de la danse*, op. cit., s. 130–136.



nesporně nabudou vrchu nad malířstvím, až ti, kdo je provádějí, budou méně strojoví, a ti, kdo je tvoří, budou lépe připraveni.

Krásný obraz je jen kopií přírody, krásný balet je příroda sama, zkrášlená všemi půvaby umění. Jestliže pouhé obrazy mi skýtají iluzi, jestliže kouzlo malířství mne unáší, jsem-li dojat při pohledu na obraz a má oblouzená duše je živě dojata jeho kouzlem, jestliže barvy a štětce v rukou obratného malíře zahrávají si s mými smysly tak, že se mi zdá, že příroda hovoří, že ji poslouchám a že jí odpovídám — jaké bude teprve mé rozcitlivění, co ze mne bude, [53] a jaké dojmy zakusím při pohledu na představení ještě pravdivější, na děj prováděný tvory jako já sám! Jakou moc získají nad mou fantazií tyto živoucí a měnící se obrazy! Nic nezajímá lidi více než lidé sami. Ano, pane, je hanba, že tanec se zříká moci, kterou může mít nad duší, a spokojuje se tím, že se líbí jen zraku. Krásný balet je posud bytostí pomyslnou, fénixem, kterého jsme dosud nenalezli.

Marně doufáme, že mu dáme novou formu, pokud otročíme starým metodám a starobylým praktikám Opery; nevidíme na našich divadlech nic než velmi nedokonalé kopie předchozích kopií. Necvičme jenom [54] kroky. Studujme vášně. Až navykneme svou duši, aby je prociťovala, zmizí nesnáz s jejich vyjádřením; tvář přijme na sebe všechny dojmy hnutí srdce; bude se vyjadřovat tisícerým způsobem; dodá vnějším pohybům ráznosti a žhavými tahy vymaluje zmatek smyslů a vniternou bouři, která bude zuřit v nás samých.

Tanci je třeba jen krásného vzoru, geniálního muže, a balety změní svůj ráz. Kéž se objeví tento obroditel pravého tance, tento reformátor špatného vkusu a zkažených zvyků, jež umění tak ochudily. Kéž se však objeví v hlavním městě. Chce-li přesvědčit, kéž otevře mladým [55] tanečnickům oči, příliš zaslepené, a ať jim řekne: „Děti Terpsichoriny, odřekněte se *cabriol, entrechatů* a kroků příliš složitých; zanechte afektu, abyste se mohly oddat citům, nelíčeným půvabům a výrazu! Pěstujte ušlechtilou pantomimu, nezapomínejte nikdy, že je duší vašeho umění. Vnešte vtip a ducha do svých tanečních duetů. Nechtě rozkošný půvab charakterizuje jejich průběh a důmysl ať řeší všechny jejich situace. Odložte chladné masky, ty nedokonalé kopie přírody; zakrývají vaše rysy, zatemňují, abych tak řekl, vaši duši a olupují vás o část těla pro výraz nejdůležitější. Odhodte ty hrozné paruky a obrovské účesy, které připravují hlavu o náležitý poměr [56] k ostatnímu tělu! Setřeste

tuhé a těžkopádné *paniers*, které zbavují váš výkon všeho půvabu, zohyzďují uhlazenost postojů a ničí krásu obrysů, jež musí mít trup ve svých různých polohách.

Odřekněte se onoho otrockého napodobování, jež přivádí umění nepozorovatelně zpět k jeho kolébce. Hledte si všeho, co souvisí s vaším nadáním. Buďte původní. Vytvořte si nový způsob podle vlastních studií. Napodobujte, ale jen a jen přírodu; je to krásný vzor, nikdy nikoho, kdo se ho přidrží, nezavede na scestí.

A vy, mladí lidé, kteří se chcete zabývat sami skládáním baletů a domníváte se, že k úspěchu stačí, abyste [57] jen tančili dva roky pod vedením nadaného člověka, musíte mít sami nadání! Jak se odvažujete myslet si, že se stanete malíři bez ohně, bez ducha, bez obrazotvornosti, bez vkusu a bez znalostí? Chcete tvořit podle historie a nevíte o ní nic, podle básníků a neznáte je. Oddejte se pilně jejich studiu. Neboť vaše balety musí být básněmi. Učte se však tomu, abyste si dovedli dobře vybrat. Neodvažujte se nikdy pouštět se do velikých námětů, aniž jste si udělali obširný plán. Napište své myšlenky na papír a stokrát je pročítejte. Rozdělte své drama na scény, z nichž každá ať je zajímavá a vede postupně bez překážek a okolků k šťastnému rozuzlení. Vyhněte [58] se všemu zdlouhavému, co činí děj chladným a zpomaluje jeho průběh. Myslete na to, že obrazy a situace jsou nejkrásnějšími okamžiky kompozice. Nechte tančit své tanečnický a tanečnice, ale nechť jejich tanec mluví a maluje! Ať se stanou pantomimy a jejich vášně se každým okamžikem proměňují. Budou-li jejich gesta a výraz jejich tváře neustále v souladu s jejich duší, výsledný výraz bude obrazem citu a oživí vaše dílo. Nechoďte nikdy na zkoušku s hlavou plnou figur a bez zdravého rozumu. Nechte se zcela proniknout námětem: obrazotvornost, probuzená předmětem, který chcete malovat, dá vám tahy, [59] barvy i štětce. Vaše obrazy budou mít žár a sílu; pokud vy jste zachvácení a naplnění svými vzory, obrazy budou plny pravdy. Stupňujte lásku k svému umění až k entuziasmu! Neboť nelze mít v divadelních kompozicích úspěch, není-li srdce dojata, duše v živém pohnutí; obrazotvornost je zničena, nebouří-li vášně a duch neplane.

Jestli jste však vlažni, vaše srdce je z ledu a vaše duše bez citu – pak se vzdejte divadla a opusťte umění, jež není stvořeno pro vás. Věnujte se nějakému zaměstnání, kde není třeba tolik hnutí duše jako pohybů paží [60] a kde budou více zaměstnány ruce než duch.“

Kdyby se takové rady udílely a kdyby se jich dbalo, bylo by, pane, divadlo osvobozeno od nesčetného množství špatných tanečníků i špatných baletních mistrů a kovárny a dílny řemeslníků by se obohatily velkým počtem dělníků, mnohem užitečnějších potřebám společnosti, než mohou být jejím zábavám a kratochvílím.

#### **List V. O znalostech, které si musí osvojit baletní mistr<sup>195</sup>**

[61] Abych vás přesvědčil, pane, jak je nesnadné vyniknout v našem umění, načrtnu vám znalosti, které bychom měli mít – znalosti, jež přes všechnu svou nepostradatelnost však necharakterizují přesně baletního mistra, poněvadž je lze mít a nebýt přitom s to komponovat ani ten nejmenší obraz, vytvořit ani tu nejmenší skupinu, vymyslet si tu nejnepatrnější situaci.

Soudíce podle nesmírného množství mistrů v tomto oboru, rozptýlených po celé Evropě, málem bychom uvěřili, že je to umění zrovna tak snadné [62] jako příjemné; co však jasně ukazuje, jak je nesnadné mít v něm úspěch a dovést ho k dokonalosti, je sám titul baletního mistra, jež si tak mnoho lidí osobuje, a tak málo zaslouží. Žádný z nich to k ničemu nepřivede, jestliže ho příroda zvlášť neobdařila. Čeho můžeme být schopni bez ducha, bez fantazie a bez vkusu? Jak překonáme obtíže, odstraníme překážky a zdoláme hranice průměrnosti, nedostalo-li se nám do vínku zárodků umění, nejsme-li vyzbrojeni všemi vlastnostmi a vlohami, jichž nelze dosáhnout studiem, nabýt zvykem a jež, vrozeny velkému umělci, jsou jeho silou, která mu propůjčuje křídla a vznáší ho prudkým letem [63] k výšinám dokonalosti a k vrcholům slávy?

Nahlédnete-li do Lukiana,<sup>196</sup> dozvíte se u něho, pane, které všechny vlastnosti vyznačují a charakterizují velkého baletního mistra, a uvidíte, jak pilně musí studovat dějiny, mytologii, staré básníky a vědu.<sup>197</sup> Až po získání přesných znalostí všech těchto věcí můžeme doufat, že budeme mít v našich skladbách úspěch. Spojme v sobě ducha básnického a malířského, poněvadž naše umění si vypůjčuje své půvaby jen z dokonalého napodobení věcí.

Určitá znalost geometrie může být rovněž velmi prospěšná: propůjčí figurám názornost, [64] kombinacím správnost, přesnost formám. Tím, že odstraní

<sup>195</sup> Petrohrad: list V. (1. svazek), Paříž: list XIV. (1. svazek).

<sup>196</sup> Lukianos ze Samosaty (asi 120-180 po Kr.) Viz pozn. č. 35.

<sup>197</sup> Lukianos: *O tanci*, op. cit., s. 22-25.

zdlouhavost, vnese geometrie do výkonu oheň; (vkus nabude elegance, duch vytvoří rozmanitost a důmysl bude řídit uspořádání.)<sup>198</sup>

Balet je více nebo méně složitým druhem stroje, jehož různé výkony nás poutají a překvapují jen svou hbitostí a mnohonásobností. Spojení a sledy figur, pohyby, které za sebou rychle následují, tvary, jež se obracejí v opačných směrech, směs sestav, souhra a harmonie, vládnoucí krokům<sup>199</sup> a jejich rozvíjení — zda vše to nebudí ve vás představu duchaplně sestaveného stroje?

Naproti tomu balety, v nichž vládne [65] nepořádek a zmatek, jejichž průběh není plynulý a figury jsou rozházené, se podobají oněm mechanismům špatně sestaveným, přetíženým samými kolečky a pružinami, takže zklamou očekávání umělce i naději obecnstva, poněvadž hřeší jak proti úměrnosti, tak proti přesnosti.

V našich představeních často ještě používáme zázračných výjevů<sup>200</sup>. Mnohé z nich potřebují stroje: tak se dá například jen málo námětů z Ovidia<sup>201</sup> provést bez proměn scény, bez létání a přemísťování atd. Proto baletní mistr, který se nevyzná ve strojích, má se takových námětů vzdát. Ve venkovských divadlech [66] najdeme, bohužel, jen nahodilé pomocníky nebo divadelní dělníky, jež k tomuto úkolu povznesla směšná protekce; jejich schopnost stačí nanejvýše k tomu, aby vytáhli lustr, jež dlouho předtím čistili, nebo aby trhavě spustili špatně vybavenou „slávu“<sup>202</sup>. Italská jeviště svými stroji příliš nevynikají; rovněž německé scény, stavěné podle téhož plánu, mají nedostatky co do divadelních iluzí, takže v těchto divadlech se baletní mistr ocitá ve velkých rozpacích, pokud sám nemá jakési znalosti o strojích. Nemůže své myšlenky zřetelně rozvinout, nedovede-li si k tomuto účelu sestavit malý

---

<sup>198</sup> Tato pasáž chybí v petrohradské a pařížské edici.

<sup>199</sup> V orig. *temps* – v tomto kontextu je výraz *temps* používán pro čas, dobu i pro taneční krok.

<sup>200</sup> V orig. *Le merveilleux* – typicky barokní scénografický efekt, jehož se dosahovalo za použití divadelní mašinerie: fantastická proměna symetrických perspektivních kulís, létající vozy, propadla, spuštění oblak ze sufity, pohyblivé mořské vlny, stroje na vítr a hřmění. Kouzlo divadelní mašinerie rozvinuli ve Francii italští mistři jako Giacomo Torelli (1608-1678), Gaspard Vigarani (1588-1663), jeho syn Carlo Vigarani (1637-1713) a další. Viz: DE LA GORCE, Jérôme: *Dans l'atelier des menus plaisirs du roi: Spectacles, fetes et ceremonies aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Archives nationales & Artlys Versailles, Paris 2010.

<sup>201</sup> Ve varšavském rukopisu je Ovidius nahrazen „starověkými básníky“ *Théorie et pratique de la danse*, op. cit., s. 7.

<sup>202</sup> V orig. *gloire* – název divadelního stroje užívaného v druhé polovině 17. a v 18. století. Jednalo se o soubor mračen, v nichž se na jeviště snášeli jakoby z nebes herci představující bohy. Mnoho příkladů majestátních *gloires* po sobě zanechal francouzský scénograf Opery a dvorských zábav Jean Berain (1638-1711). Viz: DE LA GORCE, Jérôme: *Dans l'atelier des menus plaisirs du roi*, op. cit.

model, který vždy dělníky lépe poučí, než všechn ústní výklad, i kdyby byl sebejasnější [67] a sebespřesnější.

(Největší možnosti v tomto ohledu skýtají scény pařížské a londýnské. Angličané jsou vynalézaví, jejich divadelní stroje jsou jednodušší než naše a také jejich efekty jsou rychlejší a důvtipnější. U nich je vše, co potřebují k výkonům, dokonalé a podivuhodně vybroušené, úpravnost, péče a přesnost, již věnují i nejmenším věcem, musí nutně přispět k rychlosti a správnosti. Zvláště ve svých pantomimách, v tomto hrubém, nevkusném a nezajímavém druhu zakládajícím se na ubohých zápletkách, prokazují pravé mistrovství v ovládání mechanismů. Lze říci, že toto velmi nákladné divadlo [68] je děláno jen pro oči, jež nemůže nic urazit, a že by na našich scénách nemělo valný úspěch, neboť zde máme rádi veselí jen pokud je slušné, jemné a vybrané a neuráží ani mravnost, ani lidskost.)<sup>203</sup>

Choreograf, který se chce povznést nad všednost, musí studovat malíře a sledovat je v jejich rozmanitých způsobech kompozice a provedení. Jeho umění má stejné úkoly jako jejich, ať již jde o věrnost podoby, míšení barev, hru světla a stínu<sup>204</sup>, či způsob seskupování a kostýmování postav, jejich umísťování do půvabných postojů a poskytování jim charakteru, živosti a výrazu. Jak tedy může mít baletní mistr úspěch, nemá-li všechny tyto vlastnosti, [69] které tvoří velikého malíře?

Vycházejí z tohoto principu, domnívám se, že by znalost anatomie vnesla více jasnosti do příkazů, jež dává baletní mistr svým žákům: rozlišil by snadno jejich vady fyzické a chyby návykové, jež tak často brzdí vývoj žáků. Teprve když zná příčinu zla, může je snadno odstranit. Řídí-li se ve svých lekcích a poučeních moudrým a přesným zkoumáním, vyvaruje se chyb. Jen nedostatečná pozornost, již věnují baletní mistři tělesné stavbě svých žáků (jež je stejně rozmanitá jako rysy obličeje), je příčinou, že máme tak mnoho špatných tanečníků, jichž by bylo [70] nepochybně méně, kdybychom jim dovedli kázat obor pro ně vhodný.

---

<sup>203</sup> Pasáž v závorkách chybí ve varšavském rukopisu.

<sup>204</sup> V orig. *clair-obscur* – česky též šerosvit. Malířský termín, často používaný Noverrem i Angiolinim (v it. *chiaroscuro*) pro balet. Jde o rozmístění světla a stínů na plátně, také vztah světlých a tmavých barev; musí podléhat zákonům perspektivy. Viz heslo *Clair obscur* v *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit.

Pan Bourgelat<sup>205</sup>, králův podkoní a ředitel jezdecké akademie v Lyonu, víc vážený v cizině než doma, neomezil se jenom na to, aby valnou část svého života věnoval výcviku koní; zkoumal pečlivě i jejich povahu a stavbu těla až do posledního nervu. Nemyslete však, že jediným cílem jeho anatomických zkoumání byly nemoci těchto zvířat. Přinutil, abych tak řekl, přírodu, aby mu odhalila věci, jež až do těch dob stále skrývala. Hluboká znalost harmonického pohybu koňských údů za všech okolností stejně jako objev zdroje, principu [71] a prostředků všech pohybů, jichž je toto zvíře schopno, ho přivedly k jedinečné metodě, jednoduché a snadné, která spočívá v tom vyžadovat od koně výkony jen v pravou chvíli, kdy jsou přirozené a kdy jediné zvíře nenamáhají, a kdy se tedy nezdráhá uposlechnout.

Rovněž malíř nestuduje anatomii, aby maloval kostry; nekreslí podle Michelangela postavy s obnaženými svaly, aby tyto ohyzdné figury umístil na svých obrazech: a přece jsou pro něho tyto studie svrchovaně užitečné, aby dal člověku správné proporce, aby ho nakreslil pravdivě ve všech pohybech a postojích.

Máme-li tušit pod oděvem nahé tělo, má být možno vycítit i kosti [72] pod masem. Je velmi podstatné, abychom dovedli vytušit, kde má která část své místo: lidské tělo se tedy musí nacházet pod oděvem, svaly pod kůží a kostra pod masem, má-li být postava kreslena pravdivě podle přírody a podle správných proporcí umění.

Kreslení je pro balety příliš užitečné a tvůrci baletů se jím tedy musí pečlivě zabývat. Přispívá k půvabu forem, dodává novosti a uhlazenosti figurám, činí skupiny rozkošné, polohy těla půvabné, postoje přesné a správné. Jen tak může tanec sypat kvítí na cestu, již mu rýsuje vkus. Když však zanedbáme kreslení, dopustíme se [73] v kompozici nejhrubších chyb. Poloha hlav bude nepůvabná a špatně bude kontrastovat s polohou těla; paže nebudou v nenucených polohách, vše bude těžkopádné, vše bude prozrazovat námahu a nebude v harmonické souhře.<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> Claude Bourgelat (1712–1779), mistr královských stájí v Lyonu, zvěrolékař/chirurg a zakladatel první zvěrolékařské školy (v Lyonu a Alfortu) v šedesátých letech 18. století. Zrevidoval a znovu vydal traktát Williama Cavendishe o jezdeckví *Nouveau Newcastle, ou Nouveau traité de cavalerie* (Lausanne, 1744) a později vlastní *Elements d'hippiatrique* (Lyon 1750), kde ustanovil základní principy lékařské péče o koně.

<sup>206</sup> Ve varšavském rukopisu je zde ještě doplněno: „Druhou výhodou, vyplývající z ovládnutí tohoto umění, je snadnost, s jakou můžeme nejen vytvořit zvykové kroje, ale chytře načrtnout i božstva, vášně, ctnosti a neřesti a celý ten nekonečný dav alegorických postav. Dokáže si snad všechny tyto proměnlivé postavy představit hloupý a nevzdělaný krejčí? Můžeme snad od

Baletní mistr, který nerozumí hudbě, bude špatně členit melodie; neboť nepochopí jejich povahu a charakter. Nepřiřadí taneční pohyby hudebním taktům tak přesně a s takovou jemností, jak je nezbytně nutné, ledaže by byl nadán takovou sluchovou vnímavostí, jakou propůjčuje častěji příroda než umění a jež mnohem převyšuje onu vnímavost, již lze nabýt praxí a cvikem.

[74] Správný výběr hudby je pro tanec stejně podstatný jako volba slov a slovních obrátů v řečnictví. Pohyby a obraty hudební určují a stanoví pohyby a obraty tanečníka. Je-li melodie jednotvárná a bez vkusu, i balet se utváří podle ní; bude chladný a mdlý.

Vzhledem k těsnému vztahu mezi hudbou a tancem je tedy, pane, nesporné, že baletní mistr může značně těžit z praktické znalosti tohoto umění. Může sdělit své myšlenky hudebníkovi a má-li vkus a vědomosti, může si melodie složit sám nebo aspoň udat skladateli hlavní rysy, jež mají charakterizovat jeho děj. Jsou-li tyto rysy [75] výrazné a rozmanité, nebude ani tanec bez těchto vlastností. Dobrá hudba musí malovat, musí mluvit. Tanec, napodobující její tóny, bude ozvěnou, jež opakuje vše, co ona vyslovuje. Naopak, je-li hudba němá a neříká-li tanečníkovi nic, nemůže na ni reagovat, a veškerý cit a výraz zůstanou nevyjádřeny.

Nadanému člověku není nic lhostejné a stejně tak nesmí být nic lhostejné ani baletnímu mistru. Nemůže vyniknout ve svém umění, nevěnuje-li se studiu toho, o čem jsem právě hovořil: žádat však, aby všechna tato umění ovládal svrchovaně – což je vyhrazeno tomu, kdo se těmto uměním věnuje speciálně –, bylo by žádat nemožné.

[76] Žádám jen všeobecné znalosti, jen seznámení se všemi vědami, jež svými vzájemnými vztahy mohou přispět ke zkrášlení a slávě našeho umění.

Všechna umění si podávají ruce a jsou obrazem početné rodiny, která usiluje se proslavit. Každé z nich se ubírá jinou cestou, jako každé z nich má rozdílné zásady. Přesto však najdeme u nich jisté nápadné rysy, jistou společnou podobu, jež prozrazuje jejich blízkou spojitost a potřebu vzájemně se povznášet, [77] zkrášlovat, zvěčňovat.

---

jednoduchého dělníka očekávat znalosti, vkus, představivost a schopnost kompozice, jakou kostýmy vyžadují? V této neřešitelné situaci přijde baletnímu mistrovi vhod znalost kreslení. Načrtne své nápady, takřikajíc je zhmotní před dělníkem, a za pomoci této skici společně vytvoří všechny ty kostýmy, jež budou schopny charakterizovat národy a rozlišit všechna stvoření fikce. Jednoduše, chytře a s vkusem.“ *Théorie et pratique de la danse*, op. cit., s. 11.

Z tohoto vzájemného vztahu mezi uměními, z této harmonie, jež mezi nimi vládne, lze, pane, vyvodit, že ten baletní mistr, jehož znalosti budou nejrozsáhlejší a jenž bude mít nejvíce ducha a představivosti, bude tím, jenž vloží do svých skladeb nejvíce ohně, nejvíce pravdivosti, důvtipu a zajímavosti.

## **List VI. Studium baletního mistra<sup>207</sup>**

[78] Jestliže si umění vzájemně pomáhají, pane, jestliže nabízejí svou pomoc tanci, pak příroda, zdá se, každým okamžikem mu poskytuje něco nového: dvorský život a venkov, živly a počasí, vše mu nabízí prostředky, aby se měnil a líbil. Baletní mistr musí tudíž vše vidět, vše prozkoumat, poněvadž vše, co je na světě, mu může sloužit jako předloha.

Kolik rozmanitých obrazů najde u řemeslníků! Každý z nich má odlišné postoje a pohyby, jak to vyžaduje jeho práce. Tato [79] činnost, způsob pohybu, vždy odpovídající povaze zaměstnání a vždy poutavý, musí být choreografem vystižen. Napodobení je zde o to lehčí, že tyto pohyby u řemeslníků přetrvávají, i když nabyli jmění a vzdali se svého zaměstnání. Tak je tomu obvykle se všemi zvyky, nabytými časem a utvrzenými námahou a prací.

Kolik podivných a zvláštních obrazů najdeme mezi davem půvabných lenochů, těchto druhořadých hejsků,<sup>208</sup> kteří se opičí a napodobují směšnosti těch, jimž věk, jméno nebo jmění, zdá se, dává právo na frivolnost nedůslednost a ješitnost!

[80] Tlačénice v ulicích, veřejné promenády, hospůdky, venkovské zábavy a práce, selská svatba, hon, rybolov, žně, vinobraní, venkovský způsob zalévání květin, jejich trhání a podání děvčeti, způsob vybírání ptačích hnízd, hra na šalmaj – to vše mu poskytuje malebné a rozmanité obrazy, různící se druhem i koloritem.

---

<sup>207</sup> Petrohrad: list VI. (1. svazek) a Paříž: list XV. (1. svazek).

<sup>208</sup> V orig. *petits maîtres* – výraz používaný v 18. století pro mladé muže šlechtického i měšťanského původu, pohybující se v módní společnosti. Vždy se oblékali podle posledních trendů, navštěvovali divadla a soukromé salony a byli často terčem kritiky spisovatelů a filozofů. Viz: NYE, Edward: „Le petit-maître dansant et le caractère de la danse: les héritiers de La Bruyère au dix-huitième siècle.”, in: *Sur quel pied danser? Danse et littérature*. Ed. Edward Nye, Rodopi, New York, 2005.



Polní ležení, vojenská cvičení a přehlídky, útoky a obrany, mořský přístav, rejda, nalodování a vylodování – to jsou obrazy, jež mohou přilákat naše pohledy a zdokonalit naše umění, jestliže je realizujeme věrně.

[81] A nemohou mistrovská díla takového *Racina, Corneille, Voltaira* a *Crebillona*<sup>209</sup> poskytnout předlohu k tanci vznešeného druhu? A díla *Molièrova, Regnardova*<sup>210</sup> a mnohých jiných slavných autorů zdali nám neskýtají obrazy neméně ušlechtilého druhu? Vidím, jak národ tanečníků zvedá pokřik proti tomuto návrhu; slyším, jak mi spílají bláznů: vnášet tragédie a komedie do tance? Jaké šílenství! Cožpak je to možné? Zajisté, je. Zhustěte děj *Lakomce* a odstraňte z tohoto kusu všechny klidné rozmluvy, uveďte do těsnějšího vztahu události, spojte všechny rozptýlené obrazy těchto dramat a podaří se vám to.

Srozumitelně můžete vyjádřit scénu s prstenem; tu, kde lakomec prohledává svého sluhu *La Flèche*; scénu, kde mu *Frosina* vypráví [82] o jeho milence; vyjádříte zoufalství a zuřivost *Harpagonovu* barvami stejně živými jako *Molière*, jen když nejste bez ducha. Vše, co může sloužit malířství, má sloužit i tanci; dokažte mi, že kusy autorů, které jsem jmenoval, jsou bez charakteru a nezajímavé, že nemají silné situace a že *Boucher* a *Vanloo*<sup>211</sup> by nemohli podle těchto mistrovských děl nikdy vytvořit nic než studené a nepříjemné obrazy, a já pak přiznám, že mé návrhy jsou nemožné. Dá-li se však z těchto kusů vybrat množství znamenitých obrazů, pak jsem svou věc vyhrál. A není to má vina, chybějí-li nám malíři pantomim a není-li mezi našimi [83] tanečníky člověk nadaný.

Nenastoupili snad *Bathyllus, Pylades a Hylas*<sup>212</sup> na místo komediantů, kteří byli z Říma vyhnáni? Nezačali vyjadřovat scény nejlepších kusů té doby pantomimicky? Povzbuzeni úspěchem pokusili se hrát i jednotlivé akty a když

---

<sup>209</sup> Noverre zde vedle sebe staví významné představitele tragédie klasicistní Jeana Racina (1639–1699) a Pierra Corneille (1606–1684) s tragickými autory osvícenství – filozofa Voltaira (François-Marie Arouet, 1694–1778) a dramatika Prospera Jolyota de Crébillon (1674–1762). Noverre použil např. pro svůj tragický balet *Les Horaces et Curiaces* jako předlohu tragédii Corneillovu a Voltairův román *Henriade* jej zase inspiroval ke skice baletu *Hon Jindřicha IV.*

<sup>210</sup> Nejznámější představitelé komického žánru: Jean-François Regnard (1655–1709) a Jean-Baptiste Poquelin / Molière (1622–1673) – jeho *Lakomec*, o němž je zde řeč, měl premiéru v roce 1668.

<sup>211</sup> François Boucher (1703–1770), francouzský akademický malíř a oblíbenec Madame Pompadour, proslulý pastorálními a mytologickými scénami; bratři Jean-Baptiste a Charles-André (1705–1765) van Loo, francouzští malíři. Viz: PIJOÁN, José: *Dějiny umění*, op. cit., sv. 8, s. 32–39.

<sup>212</sup> Viz pozn. č. 53.

i v tom měli úspěch, rozhodli se předvádět kusy celé, které byly přijaty s obecným nadšením.

Ale tyto kusy, řekne se, byly vesměs známé; byly pro diváka takřka tištěným programem, divák je znal z paměti, sledoval herce bez námahy a uhodl napřed, co bude vyjadřovat. Nebudeme mít tutéž výhodu, převedeme-li [84] nejváženější dramata našeho divadla do tance? Jsme snad méně schopní než tanečníci starého Říma a to, co bylo za časů Augustových, že by nebylo možné dnes? Takové smýšlení by člověka snižovalo a věřit něčemu takovému by znamenalo podceňovat vkus a ducha naší doby.

Vraťme se k mému námětu: baletní mistr musí znát krásy i nedokonalosti přírody. Jejich studium mu umožní, aby si z nich vybral to nejlepší. Ostatně jeho obrazy mohou být hned historické, hned básnické, kritické, alegorické či mravoučné, nesmí se zdráhat brát si vzory ze všech vrstev a stavů, ze všech situací. Proslaví-li se, pak bude moci kouzlem a půvabem svého umění [85] zrovna tak jako malíř nebo básník uvádět v opovržení a trestat neřest a odměňovat a vyzdvihovat ctnost.

I když baletní mistr musí studovat přírodu a dobře si z ní vybírat, i když úspěch jeho díla závisí částečně na volbě námětů, jež chce tanečně vyjádřit, přece především záleží na tom, aby měl nadání a dovedl náměty zkrášlit, uspořádat a rozvrhnout ušlechtilé a malebně.

Chce-li například líčit žárlivost a všechna hnutí zuřivosti a zoufalství, jež ji provázejí, ať si vezme za vzor člověka, jehož přirozená divokost a krutost jsou zlepšeny výchovou; obyčejný nosič by byl k tomu vzorem dostatečně věrným, ale ne právě krásným. [86] Hůl v jeho ruce by doplnila nedostatek výrazu a toto napodobení, třebaš vzato z přírody, by pobouřilo lidi a neukázalo by nic než urážlivý obraz lidských nedokonalostí. Ostatně jednání žárlivého nosiče není tak malebné jako jednání člověka ušlechtilějších citů. První se pomstí okamžitě a dá pocítit tíhu své paže; ten druhý se naproti tomu bude vzpírat představě tak nízké a nečestné msty. Tento vnitřní boj mezi zuřivostí a duševní ušlechtilostí dodá síly a energie jeho chůzi, jeho gestům, jeho postojům, jeho výrazu a jeho pohledům. Vše bude vyznačovat jeho vášeň, vše odhalí stav jeho srdce. Úsilí, jež [87] vynaloží, aby potlačil hnutí, jimiž je soužen, jen poslouží tomu, aby propukla tím prudčeji a živěji: čím více bude potlačovat svou vášeň, tím soustředěnější bude její žár a ohnivější její jiskry.

Jako vulkán, jehož klid je jen zdánlivý a jenž temným a zmateným hučením prozrazuje blízkou zkázu; podráývá a převrací vše, co mu stojí v cestě; razí si podzemní cesty, proráží na povrch, konečně se uvolňuje. A jeho výbuchy jsou tím osudnější a nebezpečnější.

Hrubý venkovský člověk může poskytnout malíři jen jediný okamžik; po pomstě následuje jen sprostá radost. [88] Naproti tomu člověk dobře vychovaný skýtá malíři množství okamžiků, neboť vyjadřuje svou vášeň a neklid sterým způsobem a vyjadřuje je vždy náruživě a ušlechtilé. Kolik protikladů a kontrastů v jeho gestech! Jaká stupňování a poklesy v jeho vášnivých hnutích! Jaké rozmanité odstíny a přechody ve výrazu jeho tváře! Jaká živost v jeho pohledech! Jak výrazné a energické je jeho mlčení! Okamžik, kdy poznává, že se mýlil, poskytuje ještě rozmanitější a svůdnější obrazy, jemně barvitě a líbivě. Všech těchto rysů se má baletní mistr zmocnit; láska k pravdě, velikosti a vznešenosti musí přitom vést jeho tužku a určovat tahy jeho štětce.

[89] Proslulí choreografové i slavní básníci a malíři se vždy snižují, když vynakládají svůj čas a své nadání na díla nízkého a všedního druhu. Velcí mužové musí tvořit jen velké věci a vše dětinské ponechat duchům podřízeným, oněm polotalentům, o jejichž existenci bychom ani nevěděli, kdybychom je neviděli otrocky se plazit u nohou velkých a podkuřovat modlám bohatství.

Příroda nám vždy neposkytuje dokonalé vzory; musíme proto umět je opravovat, předvádět je v příhodném světle, ve výhodném okamžiku, v šťastné situaci, jež očím diváků zastírají jejich nedokonalosti a propůjčují jim nadto [90] půvab a kouzlo, jež by musely mít, aby byly vskutku krásné.

Obtíž, jak jsem již řekl, záleží v tom, zkrášlit přírodu a neporušit ji, dokázat podržet všechny její rysy, umět je zmírnit nebo zesílit. Okamžik je duší obrazů; je nesnadné se ho zmocnit a ještě nesnadnější je vyjádřit ho pravdivě. Přírodu! Přírodu! A naše kompozice budou krásné. Zřekněme se umění, jestliže si nevypůjčuje její rysy, jestliže se nezdobí její prostotou. Umění uchvátí, když zůstane, a triumfuje skutečně jen tehdy, když je nepoznáno a když je považováno za samu přírodu.

Myslím, pane, že baletní mistr, jenž nerozumí dokonale tanci, může komponovat jen průměrně. Mluvím o *vážném tanci*,<sup>213</sup> [91] jenž je základem baletu. Neznáme-li jeho principy, budeme mít málo prostředků a budeme se muset zříci velikosti, vzdát se historie, mytologie, národních žánrů a zabývat se pouze balety z prostředí venkovského, jimiž jsme se přesytili a unudili od dob Fossanových,<sup>214</sup> tohoto výtečného komického tanečníka, který přinesl do Francie náruživé skokanství<sup>215</sup>. Přirovnám *la belle danse* k mateřskému jazyku; pomíchané a pokažené druhy, jež se z něho odvozují, jsou jako dialekty, jimž sotva rozumíme a jež se různí tím více, čím se vzdalujeme od hlavního města, kde vládne řeč vytríbená.

Směs barev, jejich odstupňování a jejich účinek při osvětlení si rovněž zaslouží pozornost baletního mistra. Víím ze [92] zkušenosti, jak tím figury nabývají plastičnosti, formy zřetelnosti a skupiny uhlazenosti. V *baletu Žárlivost čili Slavnost v serailu*<sup>216</sup> jsem použil odstupňování světla, jako to činí na svých obrazech malíři. Přednost měly silné a plné barvy, ty tvořily popředí, barvy méně živé a méně jasné následovaly po nich. Jemné a lehké barvy jsem vyhradil pro pozadí. Stejně odstupňování jsem zachoval při účinkujících. Toto šťastné rozdělení bylo znát při provedení: vše bylo jednoduché, vše bylo klidné, nic na sebe nenaráželo, jedno druhé nerušilo. Tato harmonie [93]

---

<sup>213</sup> *la danse sérieuse/ la danse noble/ la belle danse* – nejvznešenější a nejvýše postavený styl tance v 17. a 18. století. používal se také výraz *la belle danse* či *danse noble*. Nejvýše postavený taneční styl, vyvinutý v Královské akademii tance založené Ludvíkem XIV. roku 1661. Tento styl byl nejvíce cenněn kritiky a teoretiky tance, vyznačoval se vznešeným a elegantním pohybem. Giovanni Gallini jej ve svém *Treatise on the Art of Dancing* (1762) popisuje následovně: „...vážný styl tance je skvělým základem umění. Je také tím nejsložitějším. Pevnost kroku, ladný a předpisový pohyb všech částí, pružnost, nenucené pokrčení a nadnesení, to vše doprovázené příjemnou atmosférou a zvládnuté maximálně a lehce, odborně a obratně, tvoří podstatu tohoto druhu tance. V každém pohybu těla by se měla zračit samotná duše a vyjadřovat něco přirozeně vzněšeného, snad i heroického. Každý krok by měl obsahovat krásu.“ s. 75-76 (vlastní překlad z anglického originálu).

Pro podrobné pojednání o vzniku a principech *la belle danse* viz: KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*. AMU, Praha 2005, s. 20-26.

<sup>214</sup> Antonio Rinaldi zvaný Fossan či Fossano (aktivní mezi lety 1730 a 1760), rodák z Neapole, tanečník stylu *grottesco*. Byl slavný pro svou technickou virtuozitu a herecké nadání. Mezi lety 1733 a 1737 vystupoval v Benátkách, Londýně a Petrohradě. Do Paříže přijel roku 1739 a přivezl s sebou svou žačku, tehdy šestnáctiletou tanečnici Barbaru Campaniniovou, zvanou La Barbarina, s níž pak tančil v Opeře. Více viz: Winter: *The Pre-Romantic Ballet*, op.cit., s. 63.

<sup>215</sup> V orig. *fureur de sauter* – italský groteskní styl se skutečně vyznačoval, mimo jiné, brilantní skokovou technikou.

<sup>216</sup> *Les Jalousies ou les Fêtes du Sérial, ballet sérieux, héroi-pantomime*. Premiéru měl balet v Lyonu 21. září 1758 na hudbu Françoise Graniera (1717–1779); později byl uveden ve Vídni s hudbou Starzerovou pod názvem *Les cinq sultanes* (1771) a tentýž rok v Miláně na hudbu W. A. Mozarta mezi akty jeho opery *Ascanio in Alba* u příležitosti svatby arcivévody Ferdinanda a kněžny Marie Beatrice z Modeny. Noverre představil tento titul i v King's Theatre v Londýně 1789. Viz: MUELLER, Adeline: Mozart, Le Picq, and the Serraglio (Milan 1772): Noverre's tragic reworking of a comic ballet. In: *The Works of Monsieur Noverre*, op. cit. s. 61–88. Kostýmní návrhy k tomuto baletu od L.-R. Boqueta z varšavského rukopisu viz Obrazová příloha.

lahodila oku, jež mohlo vnímat všechny části dekorace bez námahy. Můj balet měl mnohem větší úspěch než jiný, nazvaný *Čínský balet*, který jsem uvedl na scénu v Lyonu<sup>(\*)</sup>.<sup>217</sup> Ten špatným uspořádáním a smíšením barev urážel oči: všechny figury byly těkavé a zdály se zmatené, ačkoli byly správně kresleny. Zkrátka nic nemělo účín, který mělo mít. Kostýmy, abych tak řekl, *ubíjely* představení, protože měly tutéž barvu jako dekorace. Vše bylo bohaté, vše zářilo barvami, vše se lesklo s touž náročností; žádná část neustoupila druhé a tato naprostá rovnost [94] ve všech věcech připravovala obraz o jeho účín, protože tu nebylo kontrastu. Unavený zrak divákův nerozeznával žádnou formu. Množství tanečníků, kteří za sebou vlekli lesklé *pozlátka*, a bizarní směr barev, oslepovaly oči a neuspokojovaly je. Kostýmy byly takové, že člověk přestal být viděn, jakmile se přestal pohybovat. Nicméně balet byl proveden se vší přesností. Krása divadla mu dodala uhlazenost a čistotu, jichž by se mu nemohlo dostat ani v divadle p. Monneta<sup>218</sup>. Avšak ať již se neshodovaly kostýmy s dekoracemi, či proto, že druh, který jsem si nově osvojil, předčí ten, jež jsem opustil, musím přiznat, že [95] ze všech mých baletů tento vzbudil nejmenší dojem.

Odstupňování tanečníků podle velikosti a podle barev jejich kostýmů je v našem divadle neznámá věc. A není to věc jediná, jež se zanedbává. Tuto nedbalost ale nelze podle mého za jistých okolností omluvit, zvláště v Opeře, divadle, kde vládne fantazie; v divadle, kde malířství smí rozvíjet všechny své poklady, v divadle, jemuž nezřídka chybí silný děj a živá poutavost a jež proto má být bohaté na obrazy všech druhů, či alespoň by mělo být.

Každá dekorace je veliký obraz připravený přijmout postavy. Herci a herečky, tanečníci a tanečnice jsou osoby, jež ho mají vyzdobit a okrášlit; ale [96] aby se obraz líbil a neurážel oko, je třeba, aby ve všech částech, z nichž je obraz složen, byl patrný stejný a správný poměr.

---

<sup>217</sup> (\*) Tento balet byl uveden v Paříži a v Londýně s velice vkusnými kostýmy od pana Boqueta, malíře Královské akademie hudby (J. G. N.).

Ballet Chinois nebo také *Les fetes chinoises* byl odrazem tehdejší módní záliby v Orientu, tzv. *chinoiserie*. Poprvé byl proveden v Marseille nebo Štrasburku v roce 1750, o rok později v Lyonu, Paříži roku 1754, následující rok v Londýně (The Chinese Festival). V novém hávu byl později uveden ve Vídni (1772) a v pařížské Opéra-Comique (1778). A propos Louis-René Boquet, viz pozn. č. 105. Jeho kostýmní návrhy Číňanů viz Obrazová příloha.

<sup>218</sup> Jean Monnet (1703–1785), francouzský dramatik a divadelní ředitel (v roce 1743 ředitelem Komické opery v Paříži, roku 1745 divadelním ředitelem v Lyonu, odkud podnikl v roce 1748 se souborem zájezd do Londýna; mezi lety 1752–1757 opět ředitelem Komické opery). Viz heslo „Monnet, Jean“ od Elisabeth Cookové v Grove Music Online.

Jestliže v nějaké dekoraci, která představuje chrám či palác ze zlata a azuru, jsou kostýmy herců modré či zlaté, zruší se vzájemně účín dekorace a kostýmů, scéna potemňuje, celek je jen jednobarevným, chladnou a jednotvárnou kamejí<sup>219</sup>, již znalci vždy považují za nezákonné dítě malířství.

Barvy závěsů a kostýmů se mají od dekorace odrážet. Dekoraci přirovnávám ke krásnému pozadí, [97] jež, není-li klidné, harmonické a má-li příliš živé a skvoucí barvy, zničí kouzlo obrazu. Figury nebudou plastické, jak mají být, nic nebude vystupovat, poněvadž nic nebylo uspořádáno umělecky. Mihotavost, která je výsledkem špatného souladu barev, skýtá jenom jakousi plochu z vystřihovánek, nevкусně a nerozumně pomalovanou.

V dekoracích, které mají jednoduché, a ne příliš výrazné barvy, lze užít kostýmy bohaté a zářivé, jakož i všechny ty, jež budou mít živé a výrazné barvy.

Ve vkusných a fantastických dekoracích, jako je čínský palác nebo náměstí v Konstantinopoli, slavnostně [98] vyzdobených, v tomto bizarním žánru, jenž nepodřizuje kompozici žádnému přísnému pravidlu a nechává volné pole nadání, jehož zásluhy se zvětšují úměrně originalitě malířově, v takových dekoracích, pravím, jež září barvami, hýří látkami, jsou přeplněny zlatem a stříbrem, v takových dekoracích je zapotřebí, aby kostýmy byly *v odpovídajícím stylu*, avšak jednoduché, a aby jejich barevný odstín kontrastoval s tím, který v dekoraci nejvíce vystupuje. Nedbá-li se tohoto pravidla přesně, vše přijde vniveč pro nedostatek stínu a protikladu. Na scéně vše musí spolu ladit, vše být v harmonii. Bude-li dekorace vytvořena s ohledem na kostýmy a kostýmy s ohledem na dekoraci, bude představení působit dokonalým kouzlem.

[99] Odstupňování velikosti nutno dbát neméně úzkostlivě, kdykoli tanec tvoří část plánu dekorace. Tohoto druhu jsou Olymp nebo Parnas, kde balet tvoří tři čtvrtiny obrazu a jež se nemohou líbit a mít úspěch, jestliže se malíř a baletní mistr nedohodli o poměrech, rozdělení a postojích osob.

Copak to není směšné a urážlivé, když nenalzáme odstupňování ve velikosti osob v divadle tak bohatém jako je naše Opera, zatímco malíř se tímto pravidlem přísně řídí v částech malby, jež jsou jen doplňkem celého obrazu?

---

<sup>219</sup> V orig. *Camaieux* – obraz, v němž se používají pouze různé odstíny jedné barvy. Tento výraz též označuje drobnou skulpturu či reliéf z polodrahokamu, což spíše odpovídá významu českého slova kamej.

Neměl by se například Jupiter na výšinách olympských nebo Apollon na vrcholku Parnasu [100] zdát menší než ostatní božstva a Múzy, jež jsou pod nimi a blíže k divákům? Jestliže se z důvodů iluze podrobuje malířství zákonům perspektivy, proč se jejímu jařmu vzpírá baletní mistr, jenž je přece také jakýsi malíř – nebo by alespoň měl být? Jak se mohou obrazy líbit, nejsou-li pravděpodobné, chybí-li jim náležitý poměr a hřeší-li proti pravidlům, jež umění načerpalo z přírody srovnáváním předmětů? Zvláště ve statických a klidných obrazech je nutno užít odstupňování rozměrů; méně důležité je to v obrazech měnících se a utvářejících se při tanci. Statickým obrazem rozumím vše, [101] co tvoří na vzdálenost skupinu; vše, co závisí na dekoraci a co v souhlasu s ní tvoří dobře uspořádaný stroj.

Avšak, řeknete, jak dbát tohoto odstupňování? Bude-li úlohu Apollona tančit Vestris<sup>220</sup>, máme zbavit balet této ozdoby a obětovat všecken půvab, jímž by tuto roli obdařil, půvabu pouhého okamžiku? Nikoli, pane, ale vezmeme ke klidnému obrazu Apollona, úměrného různým částem tohoto stroje, patnáctiletého mladíka, jež oblékneme stejně jako skutečného Apollona; ten sestoupí z Parnasu a za pomoci postranních dekorací *šikovně zmizí*; jeho místo zaujme elegantní postava dokonalejšího umělce. [102] Opětovnými zkouškami jsem se přesvědčil, jaké podivuhodné účinky vyvolává odstupňování. První pokus, který jsem v té věci učinil a který měl úspěch, byl v jednom loveckém baletu. Na tento nápad, snad nový v baletu, jsem připadl pod dojmem, který na mne učinila hrubá chyba pana Servandoniho, chyba z pouhé nepozornosti, která nikterak nezmenšuje zásluhy tohoto velkého malíře.

Bylo to tuším, v představení *Začarovaný les*<sup>221</sup>, divadla krásného, na námět z Tassa. Na pravé straně scény, v pozadí, byl most, přes nějž defilovalo množství rytířů; každý z nich měl vzezření a postavu obra a zdál se větší než most sám. Napodobení koně byli [103] menší než lidé a tyto chyby proti poměrnosti urážely i oko méně zkušené. Most měl asi správné proporce vzhledem k dekoraci, nikoli však vůči živým bytostem, jež měly přes něj jít: bylo by třeba je buďto vypustit, nebo je nahradit menšími, například dětmi na umělých koních, jež by svými postavami odpovídaly mostu, který za těchto

---

<sup>220</sup> Gaetan Vestris (1729–1808). Více viz pozn. č. 143.

<sup>221</sup> *La Forêt enchantée*, dekorativní představení J.-N. Servandoniho, jehož námět byl vzat z Tassova *Osvobozeného Jeruzaléma*. Hudbu složil Gaminiani, premiéra byla v roce 1754 v Tuileriích. Viz: GUEST, Ivor: *The ballet of enlightenment : the establishment of the ballet d'action in France, 1770-1793*. Dance Books, London 1996.

okolností byl onou částí, podle níž se měl řídit výtvarník, aby účín byl pravdivý a úspěšný.

Pokusil jsem se tedy provést při lovecké scéně to, co jsem postrádal v divadle pana Servandoniho. Dekorace představovala *les*, jehož cesty byly rovnoběžné s hledištěm. [104] Obraz uzavíral most, za nímž bylo vidět vzdálenou krajinu. Rozdělil jsem tento vstup do šesti velikostně odstupňovaných skupin. Každá skupina pozůstávala ze tří lovců a ze tří lovkyně, což celkem činilo třicet šest tanečníků a tanečnic. Postavy první skupiny přecházely po cestě, která byla divákovi nejbližší. Vystřídaly je postavy z druhé skupiny, procházející druhou cestou, třetí šly cestou třetí atd., až poslední skupina, pozůstávající z malých dětí, šla přes most a uzavírala tento průvod. Odstupňování bylo zachováno tak přesně, že oko muselo být oklamáno. To, čeho bylo dosaženo uměním a [105] proporcí, mělo vzhled co nejpravdivější a nejpřirozenější. Klam byl tak dokonalý, že obecnstvo připisovalo toto odstupňování pouze vzdálenosti předmětů a domnívalo se, že to byli stále tiž lovci a lovkyně, kteří procházeli různými lesními cestami. Hudba byla ve svých tónech stejně odstupňována a slábla tím více, čím lovci pronikali do lesa, který byl rozsáhlý a namalován velmi vkusně.

Vidíte, pane, takové iluze je divadlo schopno, když si všechny části odpovídají a když se umělci řídí přírodou a berou si ji za vzor. Myslím, že jsem asi řekl, co jsem měl v úmyslu v tomto listě říci, a zbývá mi jen [106] ještě poznámka o souladu barev. V baletu *Žárlivost čili Slavnost v serailu* jsem ukázal nástin toho, jaké rozdělení má vládnout v baletních *quadrillách*<sup>222</sup>; poněvadž však je příliš všední oblékat tanečnický a tanečnice shodně, učinil jsem úspěšný pokus, který odňal jednotnosti kostýmů obvyklou tvrdost a jednotvárnost. Rozdělil jsem totiž přesně tutéž barvu stupňovitě na všechny její odstíny: od nejtemnější modři až do nejsvětlejší, od ohnivě červené až po bledě růžovou, od fialové až po jasně šedivou. Toto rozdělení dává figurám prostornost a zřetelnost, vše se odráží a ztrácí v správném poměru; vše posléze je plastické a příjemně se vyjímá na pozadí. [107] Jestliže v dekoraci, představující vstup do podsvětí, chce nám baletní mistr – jakmile se zvedne opona – ukázat toto

---

<sup>222</sup> V orig. *quadrilles* — v baletu název pro skupinový tanec (4–12 osob) v jednotném kostýmu, tvořící jakési „uzavřené číslo“. Nástup několika *quadrill* po sobě tvořil *entrée*. Viz heslo „quadrille au théâtre“ v Companově *Dictionnaire de danse*, op. cit., s. 315.



hrozné místo a také utrpení Danaoven, Ixiona, Tantala, Sisyfa<sup>223</sup> a rozmanitou činnost podzemních božstev; chce-li nám na první pohled předvést pohyblivý a úděsný obraz podsvětních trestů, jak může mít úspěch v této kompozici, když neovládá umění rozprostřít předměty a každému vykázat místo, jež mu patří, nedovede-li pochopit základní myšlenku malířovu, jenž vše připravil, a podříditi jí své myšlenky? Jsou tu skalní útesy temné a světlé, části tmavé a části ohnivě zářící; v obraze má zřejmě [108] vládnout hrůza, vše má být plno děsu a zobrazovat místo, kde se odehrává děj, vše má hlásat utrpení a muka těch, kdo tu přebývají. Obyvatelé podsvětí představovaní na scéně jsou oděni do všech barev, jež mají plameny: hned je základ jejich šatu černý, hned šarlatový nebo ohnivě rudý. Zkrátka musí mít všechny odstíny, jež jsou v dekoraci. Baletní mistr musí dát pozor, aby na tmavých místech umístil osoby v oděvech nejjasnějších a nejzářivějších a na světlých hmotách osoby v šatě temném a nejméně lesklém. Z tohoto správného uspořádání vyplyne harmonie: dekorace bude [109] sloužit baletu, smím-li se tak vyjádřit, *kontrastně* a balet naopak zvýší půvab dekorace a dodá jí všechnu sílu, aby diváka uchvátila, dojala a okouzila.

## **List VII. Chyby našich prvních baletů<sup>224</sup>**

Co říkáte, pane, všem těm titulům, jimiž se denně parádí ony ubohé zábavy, jež jsou víceméně odsouzeny k tomu, aby nudily, a jež věčně provází chlad a melancholie? Všem se říká *ballets pantomimes*<sup>225</sup>, ačkoli v jádře nevyjadřují nic. Většina tanečníků [110] a choreografů by měla přijmout zvyk, jímž se řídili malíři v dobách středověkých. Místo masek<sup>226</sup> používali papírové svitky, které se vinuly od úst osob, a na nich byl napsán děj, výraz nebo situace, již osoba měla vyjadřovat. Toto užitečné opatření, jež umožňovalo diváku pochopit myšlenku a nedokonalý výkon malířův, hodilo by se dnes k označení

<sup>223</sup> Danaovny (50 dcer Danaa z Arga) byly Hádem potrestány za vraždu svých bratranců tak, že musely věčně prolévat vodu sítem; Tantalus byl odsouzen k věčné žízni poté, co ukradl jídlo a pití bohům; Sisyfos k tlačení kamene na kopec, odkud se znovu svalil dolů; Ixion byl za pokus svést Jupiterovu manželku připoután do kola, které se neustále pohybovalo.

<sup>224</sup> Petrohrad: list VII. (1. svazek), Paříž: list XXI. (1. svazek)

<sup>225</sup> Noverre pravděpodobně naráží na baletní představení uváděná na pařížských předměstských scénách (Théâtre Italien a Opéra Comique). Viz: Winter: *The Pre-Romantic Ballet*, op.cit., kapitola 5, s. 83-99.

<sup>226</sup> Tanečníci vystupovali v balettech v parukách a maskách. První, kdo tento zvyk porušil, byl Maxmilian Gardel (1741-1787), když v roce 1772 vystoupil v roli Apollona v Rameauově opeře *Kastor a Pollux*. Viz heslo „Gardel, Maximilien Léopold Philippe Joseph“ od Federicy Derry de Morody v Grove Music Online.

mechanických a nic neznamenajících pohybů v našich pantomimách. Duchaplný rozhovor tanečního duetu, příjemné úvahy sólových výstupů, rozumování a besedování našich tanečníků a tanečnic by byly brzo objasněny. Kytice, hrábě, klec, niněra nebo [111] kytara, toť téměř vše, co skýtá látku k zápletkám našich báječných baletů; to jsou ty veliké a vznešené náměty, které se rodí z úsilné představivosti našich choreografů. Přiznejte, pane, že je nutno mít opravdu vynikající a svrchovaný talent k tomu, aby se s tím vším patřičně zacházelo. Drobný krůček, neobratně zavrtěný při kotníku nohy, slouží těmto mistrovským dílům jako expozice, zápleтка i rozuzlení; značí to: Chcete se mnou tančit? A již se tančí. To jsou ta duchaplná dramata, jimiž nás krmí a jimž říkají originální balety, tanec-pantomima. Ale jen nechme klidně jejich autory plazit se dál. Křídla jsou neznámou ozdobou a neužitečným nástrojem pro toho, kdo si sám [112] nedovede dodat lesku a je nucen vděčit za něj jako světlušky stínům a temnotám.

*Fossan*, nejoblíbenější a nejbystřejší ze všech komických tanečníků, popletl žákům *Terpsichoriným* hlavu; všichni ho chtějí napodobit, i když ho neviděli. Ušlechtilý žánr byl obětován otřelému, strásl se pouto pravidel. Pohrdlo se všemi předpisy a byly odvrženy. Pěstovaly se skoky a silácké výkony. Přestalo se tančit a věřilo se, že je to pantomima, jako by se tak mohlo nazývat něco, čemu naprosto chybí výraz, co nic nelíčí a co tanec znetvořuje hrubou *karikaturou*, co se omezuje na ohavné zkrouceniny, dělá nesmyslné grimasy [113] a co posléze z děje, jenž by měl být provázen a podporován půvabem, činí sled opakovaných efektů, jež jsou divákovi tím nepříjemnější, poněvadž sám trpí pohledem na namáhavou a nucenou práci účinkujícího. A tento žánr, pane, dnes v divadle převládá a nutno přiznat, že jsme bohatí na náměty tohoto druhu. Náruživost napodobovat to, co napodobit nelze, připravila nás a ještě připraví o nesčetné tanečníky a baletní mistry. Dokonalé napodobení vyžaduje, abychom sami měli stejný vkus, schopnosti, stavbu těla, inteligenci a totéž ústrojí, jako má originál, který hodláme napodobit. Neboť jako je vzácné najít dvě [114] bytosti naprosto ve všem se navzájem podobající, zrovna tak je vzácné najít dva lidi, jejichž schopnosti, styl a způsoby by se přesně shodovaly. Přidávání *cabriol* do *belle danse* porušilo jeho ráz a snížilo jeho ušlechtilost. Takové míšení snižuje jeho cenu a je na překážku živému výrazu a oduševnělé akci, jež by tanec měl, kdyby se osvobodil ode všech neužitečných věcí, které počítá ke svým dokonalostem. Není to teprve dnešní

móda, že se figurálním tancům přikládá název balet, ačkoli by se lépe hodilo *divertissement*. Již dávno se mrhalo tímto názvem pro všechny ty velkolepé slavnosti, pořádané na různých [115] evropských dvorech. Prozkoumal jsem však tyto slavnosti a přesvědčil jsem se, že název balet jim nepřísluší. Nikdy jsem v nich nezjistil dějový tanec. Obšírná vyprávění<sup>227</sup> musela nahradit nedostatek výrazu tanečníků, aby poučila diváka o tom, co měli představovat. To dostatečně svědčí o jejich nevědomosti a bezvýznamnosti jejich nic neříkajících pohybů. Již v třetím století se začala pociťovat jednotvárnost tohoto umění a nedbalost jeho umělců. Sv. Augustin<sup>228</sup> sám říká, když mluví o baletech, že bylo nutno někoho postavit na kraj jeviště, aby odtud hlasitě vysvětloval děj, který měl být představován. A nemusely i za vlády Ludvíka XIV. stejným způsobem sloužit za výklad tanci recitace, [116] dialogy a monology? Tanec jen koktal. Jeho slabé a neartikulované zvuky potřebovaly být podpořeny hudbou a vysvětlovány poezií, což nesporně nebylo lepší než použití divadelního herolda nebo hlasatele, o němž jsem se zmínil.

Je vskutku s podivem, pane, že slavná epocha triumfu krásných umění, soupeření a vzestupu umělců, nebyla zároveň i epochou revoluce v oboru tance a baletů a že naši mistři, neméně povzbuzeni a neméně podníceni slibným úspěchem ve století, v němž se zdálo vše napomáhat géniu a rozvíjet ho, přesto setrvali ve své malátnosti a zahanbující průměrnosti. Vy víte, že [117] řeč malířství, poezie a sochařství měla již všechnu svou výmluvnost a důraznost. I

hudba, ač ještě v kolébce, se začala vyjadřovat ušlechtilé. Jenom tanec byl bez života, bez charakteru a bez děje. Je-li balet starším bratrem ostatních umění, je jím potud, že v sobě spojuje jejich dokonalosti. Avšak v tom

---

<sup>227</sup> V orig. *Récit – récit parlé* a *récit chanté* byly součástí barokní divadelní formy *ballet de cour*, o níž Noverre mluví. Za první příklad tohoto druhu se považuje *Ballet comique de la reine*, uvedený na pařížském dvoře Kateřiny Medicejské v roce 1581. *Ballet de cour* sestával z instrumentální přehry, mluveného *récit parlé* a zpívaného *récit chanté*, v němž byl vyložen námět a děj a z *entrées de ballet*, tanečních výstupů. V těchto představeních vystupovali členové dvora, často včetně panovníka. Velký rozkvět zažil *balet de cour* za vlády Ludvíka XIV. (1638-1715). Viz např.: CHRISTOUT, Marie-Francoise: *Le Ballet de Cour de Louis XIV., 1643-1672*. Picard, Paris 1967.

Srov. Cahusac, L.: *La danse ancienne et moderne*, op. cit., s. 192-197.

<sup>228</sup> Svatý Augustin (354-439) byl biskup a filozof z Hippa (severní Afrika), ke křesťanství konvertoval v roce 396. O tanečních představeních mluví ve svém pojednání *De doctrina christiana* (*O křesťanském učení*, 397-426), 2. kniha. Text v anglickém překladu se nachází online [cit. 12.7.2016] na:

<http://faculty.georgetown.edu/jod/augustine/ddc2.html>

- Noverre má ovšem tuto informaci nejspíš z knihy Ménéstiera (*Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, op. cit., s. 147-148), od nějž čerpá mnoho informací o historii.

žalostném stavu, v němž se nalézá, mu rozhodně nemůžeme přiznat toto slavné označení. Jistě mi, pane, dáte za pravdu, že tento starší bratr vytvořený k potěšení, je věcí politováníhodnou, bez vkusu, ducha, představitivosti a v každém ohledu zaslouží, aby jím jeho bratři opovrhovali a byli k němu lhostejní.

Známe dobře jména všech těch vynikajících mužů, kteří se tehdy proslavili, známe i jména akrobatických tanečníků, kteří vynikli [118] svou mrštností a obratností, nemáme však než velmi nejasnou představu o jménech těch, kdo balety skládali; jakou představu si můžeme učinit o jejich vlohách? Všechna představení tohoto druhu, jež se objevila na různých evropských dvorech, považuji jen za nedokonalé stíny toho, čím jsou dnes, a toho, čím se jednoho dne mohou stát. Považuji za chybu, že se tohoto jména dostalo přepychovým představením, skvělým slavnostem, které v sobě současně spojovaly nádherné dekorace, podivuhodné stroje, bohaté oděvy, okázalé *zvyklosti*, půvabnou poezii, hudbu a deklamaci, svůdné hlasy, oslnivé ohňostroje a osvětlení, [119] okouzující tance a balety, úchvatné a nebezpečné skoky a silácké výkony: každá tato část zvlášť tvoří vlastní divadlo a všechny dohromady pak podívanou, hodnou mocných králů. Tyto slavnosti byly tím příjemnější, čím byly rozmanitější, poněvadž každý divák si mohl vybrat to, co odpovídalo jeho vkusu a duchu. Avšak nenalézám v tom všem nic, co se snažím najít v baletu. Prost předsudků svého stavu, prost všeho entuziasmu, považuji toto složité divadlo za představení rozmanitosti a nádhery, nebo za těsné spojení milých umění vůbec, jež všechna v něm zaujímají stejné postavení a všechna chtějí mít stejnou účast v programech. Nicméně [120] nemohu pochopit, proč těm zábavám má dávat jméno tanec, který není dějový, nic neříká a nemá žádnou přednost před ostatními uměními, jež společně a souhlasně přispívají k půvabu, eleganci a podivuhodnosti těchto představení. Podle Plutarcha<sup>229</sup> je balet němý rozhovor, oživený a mluvící obraz, který se vyjadřuje pohyby, figurami a gesty. Těchto figur je nespočetně, praví týž autor, poněvadž je nekonečně mnoho věcí, jež balet může vyjádřit. Frynichos<sup>230</sup>, jeden z

---

<sup>229</sup> Plutarchos z Chaironeie (kolem r. 50 – 120 n. l.), řecký spisovatel, který zanechal ve svých spisech četné zprávy o řeckém tanci. – Zde Noverre opět čerpá z Menestriera, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, op. cit., s.44–45.

<sup>230</sup> Frynichos (konec 6. a zač. 5. stol. př. n. l.), řecký dramatický básník. Tamtéž.

nejstarších tragických básníků, řekl, že mu balet skýtá tolik různých rysů a figur, kolik vln má moře za největších zimních přílivů.<sup>231</sup>

[121] V důsledku toho dobře zkomponovaný balet se může snadno obejít bez pomoci slov; dokonce jsem upozoroval, že slova ochlazují děj a oslabují zájem. Neznám žádný námět pantomimy, který by z důvodu srozumitelnosti hledal útočiště ve vypravování nebo v dialogu. Balet, který nemá zápletku, živý děj a není poutavý, který mi neukazuje nic než mechanické krásy umění, který při svém krásném titulu mi neposkytuje nic srozumitelného, podobá se oněm podobiznám a obrazům, jež malovali první malíři a pod něž museli napsat jména osob, jež chtěli vymalovat, a výklad děje, který měly vyjádřit. Tak nedokonalá byla nápodoba, cit špatně vyjádřený, vášně špatně vystižená, [122] kresba byla chybná a barvy málo pravděpodobné. Až se budou tanečníci, probuzeni citem, proměňovat v tisíce různých postav s rozmanitými rysy vášní, každý se stane Próteem a jejich pohledy a výraz tváře budou vyjadřovat všechna hnutí jejich duše, až jejich paže opustí úzkou cestu, již jim předepsalo školení, a budou se pohybovat stejně působivě jako pravdivě prostorem mnohem rozsáhlejším, pak pomocí správných postojů vylíčí postupná hnutí svých vášní. Až zkrátka přidruží ducha a vlohy k svému umění, pak vyniknou. Všechny výklady se stanou zbytečnými, vše bude mluvit, každý pohyb bude větou, postoj zobrazí situaci, gesto odhalí [123] myšlenku a pohled ohlásí nový cit. Vše bude uchvacovat, neboť vše bude pravdivé a napodobení bude mít vzor v přírodě.

Odpírám-li všem těmto slavnostem název balet a zdá se mi, že většina tanců v Opeře, jakkoli se mi jinak líbí, nemá ony význačné rysy baletu, není to ani tak chyba mistra, který je vytvořil, jako chyba básníka.

Balet, ať již jakéhokoli druhu, musí mít podle *Aristotela*<sup>232</sup> tak jako poezie dvě různé stránky, které nazývá *částí kvalitativní* a *částí kvantitativní*. Vše smyslové má svou hodnotu, svou formu a figuru. Nemůže tudíž existovat žádný balet, který neobsahuje tyto podstatné části, [124] jež charakterizují a vyznačují všechny živoucí i neživoucí bytosti. Jeho látkou je námět, jež

---

<sup>231</sup> Ve varšavském rukopisu je na tomto místě přidána následující pasáž: „Všechny tyto citace dokazují, že tanec byl, je a musí být uměním napodobivým a že baletní mistři z důvodu své neznalosti zaměňují řemeslo s uměním, což je divné opominutí, které znamená, že tito nevidí rozdíl mezi smyslem a námětem.“ *Théorie et pratique de la danse*, op. cit., s. 31.

<sup>232</sup> „Tanec napodobuje samotným rytmem bez melodie, neboť tanečníci plastickými rytmy napodobují povahy, vášně i události.“ Aristoteles: *Poetika*. Přel. František Groh, GRYPF, Praha, 1993, s. 7.

chceme představovat; jeho formou je duchaplný plán, který mu dáváme, a jeho figura závisí na různých částech, z nichž je složen. Forma tedy tvoří *části kvalitativní*, rozsah pak části *kvantitativní*. Jak vidíte, balety jsou do jisté míry podrobeny pravidlům poezie. Liší se však od tragédií a komedií tím, že nejsou vázány dbát jednoty místa, času a děje. Vyžadují však nezbytně „jednotu obrazu“<sup>233</sup>, aby se všechny scény shodovaly a vedly k témuž cíli. Balet je tedy bratrem básně, jenže nemůže snášet tísnivá pravidla [125] dramatu. Tato pouta, jež na sebe génius bere a jež omezují ducha a svírají představivost, zničila by úplně kompozici baletu a zbavila by ho rozmanitosti, v níž tkví jeho půvab.

Bylo by, pane, výhodné pro autory setřást jho a zbavit se tak nesnází, jen kdyby byli dostatečně moudří, nezneužívali svobody a vyhnuli se nástrahám, jež tato klade obrazotvornosti; nástrahám nebezpečným, před nimiž se nedovedli uchránit i nejslavnější angličtí básníci. Tento rozdíl mezi básní a dramatem naprosto neodporuje tomu, co jsem řekl ve svých ostatních listech; neboť oba druhy poezie musí mít – jeden jako druhý – nějakou expozici, zápletku a rozuzlení.

[126] Shrnu-li všechny své myšlenky, shromáždím-li vše, co staří autoři řekli o baletech, přehlédnou-li své umění, prozkoumám jeho obtíže a uvážím, čím bylo dříve, čím je nyní a čím se může stát, přispěje-li mu rozum, pak nemohu být tak zaslepený, abych souhlasil s tím, že tanec bez děje, bez pravidel, bez ducha a bez poutavosti tvoří balet nebo taneční báseň. Tvrdit, že v Opeře nejsou vůbec balety, by byla nepravda. Květinový akt, akt Eglerův v *Lyrických vlohách*, prolog Řeckých a římských slavností, turecký akt v *Galantní Evropě*, jeden akt mezi jinými z *Kastora a Polluxe*<sup>234</sup> a mnoho jiných, v nichž je tanec dějový anebo může být do děje uveden velmi snadno a bez námahy [127] choreografa, představují vskutku příjemné a velmi zajímavé balety. Avšak tance figurální, které nic neříkají a nepřinášejí žádný námět, nemají charakter,

<sup>233</sup> V orig. *unité de dessein* – Jan Reimoser přeložil tento termín jako jednotu záměru, raději bych se zde ale přidržela doslovnějšího překladu: jednotu obrazu, jednotu kresby. Noverre zde navazuje na tezi C.-F. Ménestriera vyjádřenou v jeho dějinách *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, op. cit., viz kapitola 1.5, s. 25 této práce.

<sup>234</sup> Květinový akt – *L'acte des Fleurs* – třetí akt Rameauovy opery-baletu *Les Indes galantes* na Fuzelierův text (1735); *Les Fêtes d'Hébé ou les Talents Lyriques*, balet o čtyřech entrées, text od Mon-dorgea, hudba Ph. Rameau (1739); *Les Fêtes Grecques et Romaines*, balet o třech aktech a prologu na text Fuzelierův s hudbou F. C. de Blamonta (1723); *L'Europe galante*, balet o čtyřech entrées, text od La Motte, hudbu složil Campra (poprvé 1697); *Castor et Pollux*, lyrická tragédie na text G. Bernarda s hudbou Rameauovou (1737). V aktech a scénách, jež Noverre uvádí, vystoupila slavná tanečnice Marie Sallé, proslulá svým mimickým talentem a „dějovým tancem“.

nelíčí souvislou a logickou zápletku, nejsou součástí dramatu a spadly, abych tak řekl, z nebe, nejsou podle mého mínění nic než prostá taneční *divertissements*, v nichž se ukazují jen odměřené pohyby a obtížnost taneční techniky. Vše to je však materiál, jen ryzí zlato, chcete-li, jehož cena bude vždy omezena, jestli je: nezpracuje důvtip a nedá mu tisíce nových tvarů. Dovedná ruka slavného umělce může dát neocenitelnou hodnotu [128] věcem nejnepatrnějším a smělým tahem vtisknout bezcenné hlíně pečeť nesmrtelnosti.

Můžeme tedy uzavřít, pane, že je vsutku málo rozumných baletů; že tanec je krásnou sochou roztomile formovanou, jež vyniká jak obrysy, tak půvabným a ušlechtilým postojem, jíž však chybí duše. Znalci se na ni dívají týmiž očima jako *Pygmalion*, když rozjímal nad svým dílem. A jako on si vroucně přejí a vroucně žádají, aby ji oživil cit, osvítil génius, aby uměla mluvit.

#### **List VIII. O baletech v Opeře<sup>235</sup>**

[129] Baletní mistři, kteří se zabývají kompozicí baletů v Opeře, by podle mého mínění měli mít zvlášť veliké a poetické nadání. Takový skladatel musí upravovat autory, vázat tanec na děj, vynalézat scény odpovídající dramatu a obratně je přizpůsobovat námětu, dotvářet tam, kde génius básníkův selhal, a posléze vyplnit všechna prázdná místa a mezery, jež porušují jeho výtvary. Nuže, tomu všemu má věnovat pozornost, to vše ho může povznést nad dav a odlišit ho od takových baletních mistrů, kteří myslí, že dosáhli vrcholu své profese, jestliže uspořádali [130] kroky a sestavili figury, jejichž obrazec se omezuje na kruhy, čtverce, přímky, kříže a řetězy.

Opera je pouze pro zrak a sluch, poutá spíše zábavností a rozmanitostí, než aby byla divadlem pro srdce a rozum. Mohla by se jí však dát zajímavější forma a ráz, leč to se netýká mého umění a předmětu, o němž pojednávám, a přenechávám to proto důvtipným autorům, kteří dovedou odpomoci jednotvárnosti *féerii*<sup>236</sup> a nudě, již s sebou vleče nadpřirozeno<sup>237</sup>. Řeknu

<sup>235</sup> Petrohrad: list VIII. (1. svazek), Paříž: list XXII. (1. svazek).

<sup>236</sup> V orig. *Féerie* – V 18. století byl tento výraz přímo vázán na pohádkové, nadpřirozené náměty, např. výstup vil fr. „fée, feris“. Cahusacovo heslo v *Encyclopédie* definuje *féerie* jako „nový prostředek, jak vytvořit *le merveilleux* (...) *Féerie* jsou lehké, živé a veselé, vytváří atmosféru iluze a zajímavé i kouzelné jednání“ a mluví o něm jako o specifickém žánru, jehož příklady jsou *entrée de féerie* v Moncrifově baletu *L'Empire de l'Amour* (1733) a *Zelindor roi des Silphes* (1745) s hudbou Rebel a Francœura. Viz heslo „féerie“ in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné*, op. cit.

prostě, že tanec v tomto druhu divadla musí jednou zaujmout význačnější místo, tvrdím dokonce, že opera je živlem tance, že tu umění [131] může čerpat nové síly a nabýt četných výhod. Ale naneštěstí vinou svéhlavosti nebo neobratnosti básníků tanec s tímto divadlem nijak nesouvisí a nic neříká. V tisíci případech tak málo odpovídá námětu a tak málo závisí na dramatu, že ho lze vynechat, aniž to ublíží zajímavosti, aniž to poruší sled scén a učiní děj vlašným. Většina moderních básníků používá balety jako pouhé fantastické ozdoby, které nemohou jejich dílo podpořit ani mu dodat hodnoty; pohlíží na *divertissements*, jimiž uzavírají dějství, abych tak řekl, jako na výplně, půvabně kreslené a umně malované, jež užívají zcela lhostejně [132] k oddělování obrazů. Jaký omyl! Nebo abych to řekl ještě přesněji: Jaká nevědomost! Drama není nic jiného než velká malba, jež má představit postupně a rychle množství scén. Zdaž není pošetilé roztrhat je na kusy, porušit jeho sled, přerušit zápletku a zničit celek a jeho harmonii? Tyto vedlejší věci a cizorodé epizody škodí dílu, odporují si a trhají celek, tento chaos špatně spojených věcí dělí pozornost a unavuje představivost víc, než ji ukájí: odtud mizí plán autorův, nit se trhá, pásma přetrhává, děj ochabuje, zájem se zmenšuje a zábavnost je tatam. Pokud balety v operách nebudou těsně spjaty [133] s dramatem a nepřispějí k jeho expozici, k jeho zápletky a rozuzlení, budou chladné a nepříjemné. Každý balet by měl podle mého tvořit scénu, jež by velmi těsně pojila a vázala první dějství s druhým, druhé s třetím atd. Tyto scény, naprosto nutné pro postup dramatu, by byly živé a oduševnělé. Tanečníci by byli nuceni vzdát se svých obvyklých způsobů a osvojit si oduševnělost, aby tyto scény prováděli pravdivě a správně. Byli by nuceni jistým způsobem zapomenout na své nohy a myslet na výraz svých tváří a na svá gesta. Každý balet by byl básní, jež by šťastně zakončovala dějství; tyto básně čerpané z podstaty dramatu [134] by psal básník, hudebník by obstaral jejich věrný převod do hudby a tanečníci by ho přednášeli a důrazně vysvětlovali svými gesty. Takto by v operních tancích nebylo nic prázdného, nic zbytečného, nic nudného ani chladného. Vše by mělo význam a bylo oduševněno, vše by šlo k společnému cíli, vše by uchvacovalo, poněvadž vše by bylo plno ducha a jevilo by se v příznivějším světle. Zkrátka iluze by byla úplná a vše by bylo zajímavé, poněvadž by vše

---

<sup>237</sup> V orig. *le merveilleux* – kouzlo, úžas, nadpřirozeno – bylo jedním ze základních principů a cílů divadelního představení v baroku, především francouzské opery.



bylo v souladu a všechny části — každá na svém přirozeném místě — by si pomáhaly a navzájem se posilovaly.

Vždy mi bylo líto, pane, že talenty *Rameauův* [135] a *Quinaultův*<sup>238</sup> se nespojily. Oba tvůrčí a oba nenapodobitelní, byli by bývali pro sebe stvoření. Avšak předsudek, řeči znalců *bez znalostí*, malicherné nápady titulovaných hlupáků, kteří domýšlivě posuzují všechna umění, aniž mají o nich nejmenší ponětí, křiky a krákorání důležitě se tvářících podřízených tvorů, kteří obcházejí, nemyslí, nejednají a nemluví než podle lidí bontonu, kteří syčí a tleskají, aniž viděli a slyšeli, všichni ti polovzdělanci, kteří nic neznají, jež však přece dav následuje, jedovaté housenky, jež škodí uměním a jež by ožraly génia, kdyby nebyly rozdrceny, jakmile se zachytí na okraji jeho větví, a konečně [136] dav fanoušků a protektorů, kteří jsou ozvěnou všech směšností a privilegované nevědomosti našich výtečníků, kteří nedovedou soudit podle svého vkusu a rozumu, jenom srovnávají, a tak často velikého muže snižují – to vše znechutilo *Rameaua* a přimělo ho, že se vzdal velkých myšlenek. Připojte k tomu ještě nepříjemnosti, jež každý autor zakusí od ředitelů Opery. Zdá se jim zločinné, nejste-li tak staromódní jako oni. Považují za rouhače ty, kdož nepřijímají dobrácky staré zákony tohoto divadla a starobylá pravidla, jichž se tradičně přidržují. Sotva je baletnímu mistru dovoleno, [137] aby změnil tempo staré melodie. Marně se jim říká, že výkony našich předchůdců byly jednoduché, že volné melodie se hodily ke klidným a nevzrušivým jejich výkonům. Marná snaha! Znaří prý stará tempa, dovedou tlouci takt; avšak tito lidé mají jen sluch a nechtějí ustoupit důvodům, jež jim zkrášlené umění předkládá. Dívají se na vše z místa, kde zůstali stát, a nemohou pochopit nesmírnou dráhu, kterou opravdové talenty proběhly. Zatím tanec, povzbuzen úspěchem a ochranou, zbavil se od jisté doby pout, jež mu hudba chtěla dát. Pan *Lany*<sup>239</sup> nedává jen hrát melodie s pravým vkusem, ale přidává i nové ke

---

<sup>238</sup> Jean-Philippe Rameau (1683–1764), významný francouzský hudební skladatel a teoretik, autor oper, oper-baletů a baletů. Více viz heslo „Rameau, Jean-Philippe“ od Grahama Sadlera a Thomase Christensena na Grove Music Online.

Philippe Quinault (1635–1688), francouzský dramatický básník. Jeho texty zhudebnil hlavně J.-B. Lully. Více viz heslo „Quinault, Philippe“ od Jamese R. Anthonyho na Grove Music Online.

<sup>239</sup> Jean-Barthélemy Lany (též Lani, 1718–1786), proslulý francouzský tanečník a baletní mistr pařížské Opery od roku 1748, kde se stal hlavním choreografem děl J.-P. Rameaua. Opery J.-B. Lullyho byly ovšem na repertoáru divadla až druhé třetiny 18. století (jeho *Armide* se naposledy hrála roku 1764). Viz heslo „Lany Family“ od Jeannine Dorvanové in *International Encyclopedia of Dance*, op.cit., IV., s.122-123.

starým operám a nahrazuje [138] jednoduché a jednotvárné melodie *Lullyho*<sup>240</sup> kusy výraznými a rozmanitými.

Italové byli v tom ohledu mnohem chytřejší než my. Méně lpějící na své staré hudbě, ale tím věrnější Metastasiovi<sup>241</sup>, dávali a dávají jeho texty komponovat všemi nadanými kapelníky. Dvory německý, španělský, portugalský a anglický zachovaly tutéž úctu tomuto velkému básníkovi. Hudba se mění donekonečna a slova, ač stále stejná, mají přece vždy novou hodnotu. Každý hudebník dává tomuto básníkovi nový výraz, nový půvab. Ten či onen cit, zanedbaný jedním, je zkrášlen jiným; ta či ona myšlenka, jedním potlačena, [139] je druhým vyzdvižena; verš, který *Graun*<sup>242</sup> oslabil, ohnivě a geniálně vyjádřil *Hasse*<sup>243</sup>. Bylo by nepochybným ziskem nejen pro tanec, ale i pro ostatní umění, jež přispívají ke kráse a dokonalosti opery, kdyby byl mohl slavný *Rameau* (aniž chci urážet nestory tohoto věku a ono množství lidí, kteří neznají nic nad *Lullyho*) zhudebnit mistrovské kusy otce a tvůrce lyrické poezie<sup>244</sup>. Tento muž rozsáhlého a vznešeného nadání obsáhl všechny obory najednou; jeho kompozice jsou nebo se snadno mohou stát triumfem [140] umění; vše je v nich krásné, vše veliké, vše harmonické. Každý umělec, proniknuv záměry tohoto autora, může vytvořit rozmanitá mistrovská díla. Hudebníci a baletní mistři, zpěváci a tanečníci, sboroví zpěváci, malíři, dekoratéři, kreslíři kostýmů, strojmistři<sup>245</sup> — ti všichni mohou mít podíl na jeho slávě. To znamená, že ve všech *Quinaultových* operách je tanec veskrze dobře umístěn a že vždy má vztah k ději. Bylo by však snadné učinit to, co básník zanedbal, a dotvořit to, co se u něho jeví jako náčrt.

---

<sup>240</sup> Jean-Baptiste Lully (vl. Lulli), rodem Ital (1632–1687), naturalizovaný Francouz, hudebník a dvorní skladatel Ludvíka XIV., složil 20 baletů a divertissements; v některých též vystoupil jako tanečník. Svou reformou vytvořil styl francouzské národní opery a žánr tragédie-lyrique. Více viz příslušné heslo od Jérôme de la Gorce na Grove Music Online.

<sup>241</sup> Metastasio (pravým jménem Pietro Antonio Bonaventura Trapassi, 1698–1782), proslulý italský básník a libretista. Jeho texty byly zhudebněny téměř každým operním skladatelem 18. století, např. Händelem, Scarlattim, Hassem, Galupim, Gluckem, Haydnem, Mozartem, Cimarosou aj. Některé z jeho textů byly zhudebněny více než třicetkrát. Více viz příslušné heslo od Dona Nevada na Grove Music Online.

<sup>242</sup> Karl Heinrich Graun (1703/4–1759), německý hudební skladatel a kapelník Bedřicha Velikého v Berlíně. Jeho styl operní tvorby odpovídal následoval italskou tradici 20. a 30. let 18. stol. V polovině století byl zastíněn nadanějšími skladateli žánru opera seria jako Jomellim, Piccinim a J.C. Bachem. Více viz příslušné heslo od Christopha Henzela na Grove Music Online.

<sup>243</sup> Johan Adolf Hasse (1699–1783), významný německý hudební skladatel a zpěvák, který dlouhá léta studoval a žil v Itálii, skládal opery např. pro krále Karla VI. v Neapoli, později kapelník v Drážďanech u saského kurfiřta. Více viz příslušné heslo od Davida J. Nicholse na Grove Music Online.

<sup>244</sup> Mínení tedy stále Quinault, jak z dalšího vyplývá.

<sup>245</sup> V orig. *les machinistes* – strojmistři – obstarávali obsluhu četných divadelních strojů, užívaných v 17. a 18. století k proměnám dekorací a různým divadelním efektům.

I kdybych si měl nadělat množství nepřátel mezi šedesátníky, musím říci, že taneční hudba *Lullyho* je chladná, mdlá a nevýrazná; byla ovšem skládána [141] v době, kdy byl tanec klidný a tanečníci vůbec nevěděli, co je výraz. Vše tedy udivovalo. Hudba byla skládána pro tanec a tanec pro hudbu. Co však fungovalo tehdy, nemůže se shodovat dnes: kroky jsou složitější, pohyby jsou rychlé a jdou rychle za sebou, jejich spojení a obměn je bezpočet. Obtíže, *cabrioly*, brilantnost, rychlost, pauzy, váhavost, mužné postoje, různé pozice – to vše se podle mého názoru naprosto nedá spojit s klidnou hudbou a jednotvárnou melodií, která vládne ve skladbách starých mistrů. Tanec na některé melodie *Lullyho* dělá na mne podobný dojem, [142] jaký jsem měl při scéně dvou doktorů v *Molièrově* hře *Vynucený sňatek*<sup>246</sup>. Tento kontrast krajní obratnosti a neochvějné netečnosti vyvolává ve mně stejný účinek. Tak silné kontrasty opravdu nepatří na jeviště; ničí tu půvab a soulad a zbavují obraz jeho ucelenosti.

Hudba je tanci tím, čím je slovo hudbě. Toto přirovnání neznamena nic jiného, než že taneční hudba je nebo by měla být jako psaná báseň, jež stanoví a určuje pohyby a jednání tanečníka; ten ji má recitovat a učinit ji srozumitelnou silou a pravdivostí svých gest, živým a oduševnělým výrazem své tváře. Dějový tanec je tedy nástroj, [143] který má vyjádřit a objasnit myšlenky uložené v hudbě.

Nic by nebylo tak směšné jako opera beze slov. Posuďte to, prosím, podle scény *Antonia Caracally* v drobné hře *Novinka*<sup>247</sup>. Bez dialogu, který předchází, nikdo by nerozuměl ničemu z akce zpěváků. Nuže, pane, tanec bez hudby není výraznější než zpěv beze slov. Je to svého druhu šílenství, všechny jeho pohyby jsou výstřední a nemají smysl. Dělat smělé a skvělé kroky, pobíhat hbitě a lehce po scéně k chladné a jednotvárné melodii, toť čemu říkám tanec bez hudby. Rozmanité a harmonické hudbě [144] *Rameauově*, duchaplným nápadům a dialogům jeho melodií má tanec co děkovat za svůj veškerý pokrok. Od té chvíle, co se objevil tento tvůrce složitý, ale vždy příjemný a rozkoš působící hudby, tanec se probudil a probral ze strnulosti, v níž byl pohroužen. Co všechno by mohl *Rameau* vykonat, kdyby byli v Opeře zvyklí na vzájemné porady, kdyby mu básník a baletní mistr sdělili své myšlenky, kdyby

---

<sup>246</sup> Molière: *Le mariage forcé* (1664), scény 4 a 5.

<sup>247</sup> *La Nouveauté* – jednoaktová komedie s prologem od herce a dramatika Marca-Antoina Legrande z roku 1727. Viz: *Œuvres de Le Grande, comédien de roi, nouvelle édition*, A Paris, 1770.

se dbalo na to, aby se mu načrtl děj tance, vášně, jež má postupně líčit v souvislém námětu, a obrazy, jež mají být předvedeny v té nebo oné situaci! Pak by hudba měla charakter básně [145] a vyjádřila by myšlenky básníka, pak by mluvila a byla výrazná a tanečník by byl nucen zachytit její rysy, proměňovat se a zobrazovat. Tato harmonie mezi tak blízkými si uměními by vyvolala velmi působný a obdivuhodný účinek. Naneštěstí však samolibost vede umělce k tomu, aby se sobě úzkostlivě vyhýbali, místo aby se navzájem poznali a radili. Jak je možné, aby představení tak složité jako opera se podařilo, když ti, kdož řídí její podstatné úseky, pracují, aniž si navzájem sdělí své myšlenky?

Básník se domnívá, že jeho umění ho povznáší nad hudebníka, a ten se zase obává, že by si zadal, kdyby se radil s baletním mistrem, který se zase [146] nechce dohovorit s výtvarníkem. Výtvarník pak mluví jenom s malíři, kteří jsou mu podřízeni, a strojmistr, jímž malíř zhusta pohrdá, svrchovaně poroučí technickému personálu. Kdyby se básník jen trochu snížil, udával by tón a věci by nabyly jiné tvářnosti, ale on je poslušen jen svého vzletu: pohrdaje ostatními uměními, může mít o nich jen slabou představu. Nezná ani účín, jež může každé z nich zvlášť vyvolat, ani co dokáže jejich spojení a soulad. Po jeho příkladu bere hudebník slova, nepozorně je projde a svěřiv se plodnosti svého génia složí hudbu, která nic neznamená buď proto, že nepochopil smysl toho, co četl jen očima, anebo proto, že obětuje [147] pravý výraz, jež měl vložit do deklamace, vnějšímu lesku svého umění nebo harmonickým spojům, jež ho těší. Skládá-li přede hru, nemá vztah k tomu, co se bude dále dít. Co je mu však po tom, což si není jist úspěchem, když bude pořádně hlučná? Taneční melodie stojí ho vždy tu nejmenší námahu, řídí se v tom ohledu starými vzory, jeho předchůdci jsou jeho vůdci. Ani v nejmenším se nesnaží, aby do těchto tanečních čísel vnesl rozmanitost a dal jim nový ráz. Jednotvárná melodie, již by se měl vystříhat, poněvadž uspává tanec a klíží oči divákovi, ta ho právě svádí, poněvadž ho stojí méně námahy a protože otrocké napodobení starých melodií nevyžaduje ani [148] vkus, ani nadání, ani vynikajícího génia.

Výtvarník, poněvadž nezná dokonale drama, dopouští se často chyb. Neporadí se s autorem, nýbrž jde za svými nápady, jež jsou často pochybené a odporují pravděpodobnosti, již mají dekorace mít, aby skutečně označovaly prostředí, v němž se děj odehrává. Jak může mít úspěch, když nezná místo děje? A

přece by měl co nejpřesněji znát děj a místa, kde se odehrává. Bez toho není pravdivosti, *prostředí*<sup>248</sup>, malebnosti.

Každý národ má své zákony, zvyky, mravy, obyčeje a obřady. Každý národ má svůj sloh, svou architekturu, [149] svůj způsob pěstovat umění. Malířův štětec má být věrný: není-li všude doma, přestává být pravdivý a nemá právo se líbit.

Navrhovatel kostýmů se neradí s nikým; obětuje často *kroj* starého národa současné módě nebo rozmarům oblíbené tanečnice či zpěvačky.

Baletní mistr není zpraven o ničem; pošle se mu partitura a on komponuje tance na předloženou hudbu. Rozdělí jednotlivé tance a kostýmy dají pak tanci jméno a ráz.

Strojmistr se má postarat o to, aby uvedl obrazy malířovy v [150] náležité perspektivě a v patřičném rozmanitém osvětlení. Jeho hlavní péčí je sestavit kusy dekorací tak přesně, aby tvořily rozumný asouvislý celek. Jeho nadání spočívá v tom, aby dekoraci dovedl rychle postavit a hbitě odstranit. Nedovede-li vhodně rozdělit světla, oslabí dílo malíře a zničí účinek dekorace. Ta část obrazu, jež by měla být osvětlena, stane se černou a tmavou, jiná, jež potřebuje být bez světla, svítí a září. Jen velkou spoustou lamp, umístěných nahodile nebo uspořádaných symetricky, se scéna správně a účinně neosvětlí. Zde vloha záleží v tom dovést světla rozdělit [151] v menších nebo větších nestejných *skupinách*, abychom vyzvedli místa, jež žádají plné osvětlení, utlumili ta, jež ho vyžadují méně, a zanedbali ty části, kde světlo není vhodné. Malíř musí vnést do svých obrazů odstíny a odstupňování, aby vystoupila perspektiva, a ten, kdo je má osvětlit, má se s ním, podle mého názoru, poradit, aby dbal týchž odstínů a odstupňování při osvětlení. Nic by nebylo tak špatné jako dekorace malované v tomtéž barevném tónu a v týchž odstínech. Neměly by ani hloubku, ani perspektivu. A právě tak, jsou-li kusy dekorací rozestavěné, aby tvořily celek, osvětleny stejně silně, ztrácí se soulad, dojem hmotnosti a [152] kontrastu, a obraz zůstává bez účinu.

Dovolte mi, pane, odbočku, jež se sice netýká mého umění, může však být prospěšná Opeře.

---

<sup>248</sup> V orig. *Costume* – Noverre tento výraz používá dvojím způsobem: někdy pro označení kostýmu, většinou ale ve významu mnohem širším. Ve varšavském rukopisu podal detailní popis všeho, co si pod slovem *costume* představuje: "(...) *costume* značí charakter, právo, zvyky a tradice, morálku, náboženství, ducha, oblečení, zbraně, budovy, rostliny, zvířata a celé bohatství národa." *Théorie et pratique de la danse simple et composée*, op.cit. s. 222.

Taneční mezihra jistým způsobem dává znamení strojmistrovi, aby byl připraven na změnu dekorace. Jak víte, místo se změní, jakmile *divertissement* skončí. Jak se vyplní zpravidla přestávka mezi akty, přestávka naprosto nutná pro změnu dekorací, pro odpočinek herců a pro převlek tanečníků a sboru? Co dělá orchestr? Ničí představy, jež scéna právě vtiskla do mé duše. Hraje *passepied*, pak znovu *rigaudon* nebo veselý *tambourin*<sup>249</sup>, když [153] jsem živě pohnut a silně dojat dějem, který se právě odehrál. Ruší půvab rozkošného okamžiku, vyhání z mého srdce obrazy, jež je zaujaly, dusí a umrtvuje city, jimiž se kochalo. To ale ještě není vše a vy uvidíte vrchol nerozumu: vzrušující děj se teprve rozvíjí a příští dějství ho má ukončit a vyvrcholit; tu hudba veselá a otřepaná přejde náhle v smutný a žalostný *ritornel*<sup>250</sup>. Jaký to urážlivý kontrast! Pokud má dovolit herci, aby ve mně probudil znovu zájem, o nějž jsem byl připraven, musí se to dít jen pozvolna. Moje srdce bude dlouho kolísat mezi rozptýlením, jež právě zakusilo, a bolestí, která se mu snaží znovu [154] připomenout. Osidla, která mi fikce podruhé klade, jsou příliš hrubá. Snažím se jim vyhnout a ubránit mechanicky a proti své vůli a je třeba, aby umění napnulo nesmírné síly, aby mne znovu ovládlo a znovu přemohlo. Přiznáte, že tato stará metoda, třebaž na ní naši hudebníci ještě lpějí, přičí se vší logice. Nesmějí si lichotit, že nade mnou zvítězili a že mohou tak rychle, jak jen chtějí, budit v mé duši všechny tyto různé otřesy. První okamžik mě naklonil k tomu, abych se poddal dojmu, jenž měl vyplynout z předváděného. Druhý však úplně ruší účín prvního a nový pocit, který ve mně vyvolává, je tak odlišný a tak vzdálený tomu [155] jemuž jsem se zpočátku oddal, že se k němu mohu vrátit jen s největším úsilím, zvláště když moje nervy mají přirozeně větší sklon a tendenci napínat se v tom směru, v němž se právě hýbaly. Jedním slovem, pane, tento náhlý obrat, tento prudký

---

<sup>249</sup> Dobové scénické tance:

*passepied* – párový tanec lichého taktu a živého tempa, původem z Bretaně, který se tančil na plesech i na divadelní scéně, největší popularitu zažíval v období let 1650–1750; *rigaudon* – živý párový tanec sudého taktu, pocházející z Provence. U francouzského dvora se ujal jako společenský tanec v polovině 17. století a na jeho konci se dostal i na divadelní scénu, byl s hojně používán v dílech A. Campry a J.-P. Rameaua, tančili jej především venkovské postavy a námořníci; *tambourin* – živý tanec v sudém taktu, mající název podle bubínku, který s flétnou tanec doprovázel. Více o dobových tancích viz: KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*. AMU, Praha 2005.

<sup>250</sup> V orig. *Ritournelle* – název instrumentálních mezivět ve vokálních skladbách, zvláště v áriích, operách a oratoriích. Viz heslo „ritournelle“ v dobovém *Dictionnaire de Musique* par J. J. Rousseau. A Paris, Chez Duchesne, 1768, s. 419.

přechod od patetického k hravému, od enharmonické diatoniky<sup>(\*)</sup><sup>251</sup> nebo enharmonické chromatiky ke *gavotě*<sup>252</sup> či nějaké [156] pouliční písničce<sup>253</sup> nezdá se mi méně nesouladný než nějaká árie, jež začíná v jedné tónině a končí v druhé. Troufám si tvrdit, že podobný nelad pociťují všichni ti, které přivádí do divadla rozkoš ze vzrušení, neboť nepostřehnout ji mohou jen ti snobové, kteří navštěvují divadlo z marnivosti a kteří, s obrovským kukátkem v ruce, dávají přednost uspokojení z toho, že mohou vyložit na odiv svou směšnost, vidět a být viděn, před požitkem, jež mohou poskytnout umění sjednocená důmyslem, vkusem a géníem.

Nechť básníci sestoupí ze svých posvátných [157] výšin, nechť umělci, kteří pečují o různé úseky, jež tvoří operu, pracují svorně a navzájem si pomáhají, pak toto divadlo bude mít veliký úspěch a spojené talenty pochodí se zdarem. Jen nízká řevnivost a neporozumění nehodné velkých mužů mohou umění hubit, umělce snižovat a bránit tomu, aby dílo, jež vyžaduje tolik jednotlivostí a rozmanité krásy jako opera, bylo dokonalé.

Vždy jsem považoval toto představení za veliký obraz, jenž má skýtat vše podivuhodné a vznešené ze všech druhů malířství; obraz, jehož skicu má načrtnout slavný umělec a jehož další provedení má být svěřeno malířům obeznalým v různých oborech, [158] kteří všichni prodchnuti ctí a ušlechtilou ctižádostí by dokončili toto mistrovské dílo svorně a s porozuměním, což je znakem pravých talentů. Slavný muž, který vybral látku, rozvrhl ji a vkusně rozdělil, umělecky nahodil skicu na plátno, to je básník. Na něm především závisí úspěch provedení, poněvadž on komponuje, rozvrhuje, kreslí a podle svého nadání vkládá do svého obrazu více nebo méně krás, více nebo méně

---

<sup>251</sup> (\*) Trio sudiček v Hippolytovi a Aricii (pětiaktová opera, hudba Rameau a libreto Pellegrin, 1733), jež nemohlo být v Opeře provedeno tak, jak bylo napsáno, poskytuje příklad toho druhu. Opačným příkladem je zemětřesení, komponované pro druhý akt *Les Indes galantes*, jež nedovedl orchestr roku 1735 žádným způsobem provést, a přesto při zkoušce či pokusu, který učinili schopní a ochotní hudebníci za přítomnosti Rameaua, mělo nicméně překvapující účín. Věříte, že kdyby tyto kusy nebyly nad síly hráčů, že by pak *tambourin*, hraný poté, byl namístě? A nevyužil by hudebník meziaktí lépe, kdyby námět spojil, kdyby hleděl udržet vyvolaný dojem a připravit diváka na ten, k němuž ho chce přivést? (J. G. N.)

<sup>252</sup> V orig. *Gavotte* – francouzský tanec v sudém taktu, původně z lidového prostředí, jehož stylizovaná forma se šířila se od konce 16. století do prostředí dvorské společnosti. Na divadle používán často pro pastorální výjevy pro svůj naivní ráz. Viz Kazárová: *Barokní taneční formy*, op.cit., s.131-141.

<sup>253</sup> V orig. *Pont-neuf* – u stejnojmenného mostu v Paříži se totiž shromažďovali pouliční umělci a prodavači populárních písniček. Viz heslo „Vaudeville“ od Clifforda Barnese na Grove Music Online.

dějovosti, a tedy i více nebo méně zajímavosti<sup>254</sup>. Malíři, kteří pracují podle jeho představ, jsou: kapelník, baletní mistr, malíř dekorací, kreslíř *kostýmů* a [159] strojmistr. Všechny pět musí stejným dílem přispět k dokonalosti a kráse díla, přičemž přesně sledují původní myšlenku básníka; ten má dbát pečlivě o celek. Oko mistrovo je nutné při všech maličkostech, ač vlastně v opeře není maličkostí a drobností, neboť i ty nejnepatrnější věci jsou nápadné, urážejí a nelíbí se, nejsou-li provedeny přesně a správně. Toto divadlo nesnáší tedy průměrnost, uchvacuje, jen pokud je ve všem dokonalé. Přiznejte, pane, že autor, který přenechá své dílo péči těchto pěti osob, jež nikdy neviděl, jež se navzájem sotva znají a sobě vyhýbají, se značně podobá [160] oněm otcům, kteří svěřují výchovu svých dětí cizím rukám a kteří si z nedbalosti nebo domýšlivosti myslí, že by se snížili, kdyby pečovali o jejich vývoj. Co vyplývá z takového špatného předsudku? Dítě, jež se narodilo, aby se líbilo, stává se nepříjemným a náládovým. Nuže, básník je tímto otcem a drama dítětem.

Řeknete mi snad, že žádám od básníka univerzálnost. Nikoli, pane, žádám jen důvtip a vkus. Moje mínění se shoduje s míněním jednoho autora, který praví, že velká díla malířská, hudební a taneční, jež nedojmou laika, který má zdravé smysly, jsou buď špatná, nebo průměrná.

Což nemůže básník, aniž je hudebníkem, [161] vycítit, zda ten či onen rys v hudbě vyjadřuje jeho myšlenku, zda jiný neoslabuje výraz či další dodává sílu a půvab vášni a energii citu? Což nemůže, aniž je malířem-výtvarníkem, poznat, zda tato dekorace, jež má představovat africký les, se spíše podobá lesíku ve Fontainebleau, zda jiná, mající představovat americkou rejdu, připomíná spíše přístav toulonský, či ta, jež má být palácem nějakého japonského císaře, se spíše podobá paláci versailleskému? A zda konečně dekorace, jež má naznačit zahrady Semiramidiny, neukazuje zahrady v Marly? Což nemůže, aniž je tanečníkem nebo baletním mistrem, rozpoznat, kdy v tancích vládne zmatek a kdy tanečníci jsou [162] málo výrazní? Může, pravím, vycítit, zda je jeho děj předváděn se zápalem, zda obrazy jsou dosti výstižné, mimická akce pravdivá, zda ráz tance odpovídá tomu lidu, té národnosti, které

---

<sup>254</sup> Připomínám, že v 18. století neexistovala v divadle funkce režiséra, což je až koncept 20. století. Nejvýznamnější postavou byl tedy skutečně básník/dramatik, který se často angažoval i v přípravě představení. Pohyb a jednání herců byly ovšem dány především konvencí a jejich vlastní vynalézavostí. Více o herectví v opeře 18. století viz např.: SCHNEIDER, Magnus Tessing: *On Acting in Late Eighteenth-Century Opera Buffa*, a další články uveřejněné v open-access časopise *Performing Premodernity*, vol. 2, leden 2015 [cit. 13. 7. 2016] <http://performingpremodernity.com/journal/performing-premodernity-2/>.



má představovat. A nemůže právě tak dobře upozorovat chyby, jež se vyskytují z nedbalosti nebo špatného vkusu v kostýmování tím, že se návrhář nepřidrží dosti věrně *krojů* a zničí tak veškerou iluzi? Musí být strojmistrem, aby poznal, že ten nebo onen stroj nepracuje přesně? Nic není snazšího než vytknout pomalost nebo obdivovat se přesnosti a rychlosti. Ostatně je věcí strojmistra, aby zabránil špatnému chodu strojů a umožnil jejich účín.

[163] Hudební skladatel by měl tanci rozumět nebo alespoň znát jeho tempo a pohybové možnosti, vlastní každému druhu, každému charakteru a každé vášni, aby mohl příslušně vyjádřit všechny situace, jež má tanečník postupně vylíčit. Avšak místo toho, aby se obeznámil se základy tohoto umění a poučil se o jeho teorii, prchá před baletním mistrem; myslí si, že jeho umění povznáší a nadřazuje ho tanci. Nechci se s ním přít, ačkoli přednosti a vážnosti zaslouží svrchovanost talentu, a nikoli jeho přirozená povaha.

Většina skladatelů, opakuji, se řídí starými pravidly opery. Skládají *passepieds*, [164] poněvadž slečna *Prévostová*<sup>255</sup> v nich elegantně cupitala, *musette*<sup>256</sup>, poněvadž slečna *Salléová*<sup>257</sup> a pan *Dumoulin*<sup>258</sup> je tančili právě tak půvabně a rozkošně, *tambouriny*, poněvadž v tomto druhu tance vynikala slečna *Camargová*<sup>259</sup>, *chaconny* a *passacaglie*<sup>260</sup>, poněvadž proslulý Dupré<sup>261</sup>

---

<sup>255</sup> Françoise Prévostová (asi 1681–1741) vynikající francouzská tanečnice, v pařížské Opeře vystupovala zhruba mezi lety 1705 a 1730. Jejími žákyněmi a pak soupeřkami byly slavné tanečnice Salléová a Camargová. Proslula také pantomimicko-tanečním znázorněním dramatických scén, např. Scéna z *Les Horaces* (na zámku Sceaux s Claudem Ballonem, 1714) a scénou *Les caractères de la danse* (1715), obojí na hudbu J.-F. Rebelu. Viz heslo „Prévost, Françoise“ od Réginy Astierové in *International Encyclopedia of Dance*, op.cit., V., s. 248–250

<sup>256</sup> *Musette* – francouzský v třídobém taktu, lidového původu, který obdržel své jméno podle dud, jejichž zvuk tanec doprovázel. Za Ludvíka XIV. se stal oblíbeným tancem na venkovských slavnostech a pronikl do divadla, kde byl uváděn ve scénách pastorálního rázu. Viz heslo „musette“ v dobovém *Dictionnaire de Musique* par J. J. Rousseau, A Paris, Chez Duchesne, 1768, s. 305

<sup>257</sup> Marie Salléová (1707–1756), slavná francouzská tanečnice. Studovala u Prévostové a Clauda Ballona, s nímž debutovala v Londýně roku 1716. Proslula jako expresivní a inovativní tanečnice, využívající dramatického gesta. Tančila v Rameauových opera-baletech a Händel pro ni psal taneční výstupy ve svých operách. Tance si většinou komponovala sama. Působila jako taneční pedagožka v Paříži, mezi její žáky patřil i Noverre. Více viz: McCLEAVE, Sarah: *Marie Sallé, a wise professional woman of influence*, in: *Woman's work: making dance in Europe before 1800*, ed. Lynn Matluck Brooks, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, s. 160–82

<sup>258</sup> David Dumoulin (aktivní 1705–1751), nejslavnější ze tří bratrů (François a Pierre), rovněž tanečníků a členů Opery, partner Marie Salléové, Noverre jej obdivoval ve vážných rolích. Viz heslo „Dumoulin brothers“ od Réginy Astierové in *International Encyclopedia of Dance*, op.cit., II., s. 451

<sup>259</sup> Marie-Anne de Cupis Camargová (1710–1770) z Bruselu, ale tanec studovala v Paříži u Prévostové, Duprého, Pecoura a Blondyho. Stala se jednou z nejproslulejších pařížských tanečnic, vynikala brilantní technikou svých tanců. Na scéně pařížské Opery vystupovala do roku 1751. Viz heslo „Camargo, Marie“ od Réginy Astierové in *International Encyclopedia of Dance*, op.cit., II, s. 27–29

<sup>260</sup> *Chaconne* – pravděpodobně mexický tanec, který se dostal přes Španělsko do Francie, kde se stal tancem jevištním. Průvodní melodie se pohybuje nad basovým ostinatem, podobně jako

byl s nimi jako srostlý, tak odpovídaly jeho vkusu, jeho způsobu tančení i jeho ušlechtilému vzrůstu. Avšak všichni tito výborní tanečníci již tu nejsou, nahradili je jiní, v některých oborech lépe, v jiných je nenahradí nikdy. Slečna *Lanyová*<sup>262</sup> zastínila všechny, kdož vynikali krásou, přesností a smělostí svých tanců; je první tanečnicí na světě. Nezapomněli jsme však nestrojeného výrazu [165] slečny *Salléové*; její půvab stále žije a tanečnice, které se po ní pitvoří, nedovedly zastínit ušlechtilost a harmonickou jednoduchost něžných a rozkošných, vždy však decentních pohybů této roztomilé tanečnice. Nikdo dosud nenahradil pana *Dumoulina*. Tančil v *pas de deux* s takovou svrchovaností, v níž ho sotva kdo předčí; vždy útlý, vždy půvabný, tu jako motýl, tu jako zefýr, chvíli nestálý a v příštím okamžiku věrný, vždy prodchnut novým citem představoval rozkošně všechny obrazy něžnosti. *Vestris* nahradil slavného *Duprého*, tím je řečeno vše k jeho chvále. Máme však pana *Lanyho*, jehož výtečnost vzbuzuje obdiv a povznáší ho nade vše, co bych o něm pochvalného mohl říci. Máme [166] tanečníky a tanečnice, kteří by tu zasloužili pochvalné zmínky, kdyby mne to neodvádělo příliš daleko od mého cíle. Máme totiž nohy a výkony, jež naši předchůdci neměli. Tento důvod, zdá se mi, by měl hudebníky přimět, aby byli ve svých skladbách rozmanitější a nepracovali již pro ty, kdo žijí jen v paměti obecnstva a jejichž žánr téměř vymizel. Tanec našich dnů je nový, a je proto nutno, aby nová byla i hudba. Stěžujeme si, že pohyby tanečníků nic neříkají, že jsou půvabné, ale nevýrazné. Nedalo by se však jít až na kořen zla? Odhalíte-li jeho příčiny, budete je moci úspěšně napadnout a užít pak [167] vhodné prostředky k vyléčení.

Řekl jsem, že většina baletů v operách byla chladná, byť byly sebelépe navrženy a provedeny. Je to jen vina choreografa? Je možné, aby si každého dne vymýšlel nové plány a uváděl *danse en action* na konci každého aktu opery? Ne, opravdu ne, to by byl úkol příliš namáhavý. Takový plán by se

---

u *passacaglie*, tance původu španělského, jehož jméno se odvozuje od pouliční písničky (*pasacalle*). Oba tance, stylizovány, byly oblíbeny v dvorských baletech, v baletech Campry a Rameaua. Více viz Kazárová: Barokní taneční formy, op.cit., s.150-160.

<sup>261</sup> Louis Dupré (asi 1690–1774), jeden z nejslavnějších francouzských tanečníků vážného stylu, označován velký Dupré (byl nebývale vysoký) nebo i „bůh tance“. Na scéně pařížské Opery vystupoval přes padesát let (1701–51). Byl žákem Pecoura a učitel Vestrisův a Noverrův. Kromě proslulých rolí vážného charakteru vystupoval i v rolích démonů, furií a satyrů. Viz heslo „Dupré, Louis“ od Jeannine Dorvanové in *International Encyclopedia of Dance*, op.cit., II., s.465–66

<sup>262</sup> Louise Madeleine-Lanyová (1733–1777), vynikající francouzská tanečnice Opéra-Comique a pařížské Opery, kde vystupovala v letech 1747–1767, sestra a žákyně J.-B. Lanyho. Viz heslo „Lany Family“ od Jeannine Dorvanové in *International Encyclopedia of Dance*, op.cit., IV., s.122–123

ostatně nedal provést bez nekonečných rozporů, ledaže by se básníci účastnili přípravy a spolupracovali s baletním mistrem na všech plánech, jejichž cílem je tanec.

Podívejme se, co baletní mistr obvykle dělá při takovém představení, [168] a prozkoumejme práci, jež je mu přidělena. Dostane zkušební part, otevře ho a čte: *PROLOG: passepied, jež tančí Hry a Zábavy; gavota pro Úsměvy a rigaudon pro příjemné Sny. PRVNÍ AKT: pochod pro bojovníky, druhá árie rovněž, musette pro kněžky. DRUHÝ AKT: loure<sup>263</sup> pro lid, tambourin a rigaudon pro námořníky. TŘETÍ AKT: pochod pro démony, živá melodie rovněž. ČTVRTÝ AKT: vstup Řeků a chaconna, nečítajíc Větry, Tritony, Najády, Hodiny, Znamení zvěrokruhu, Bakchanty, Vánky, Stíny a zlověstné Sny* – neboť jinak bychom nedospěli konce. Nuže, baletní mistr je dobře poučen. [169] Teď aby jen ten skvělý a duchaplný plán provedl! Co žádá básník? Aby všechny osoby baletu tančily, a nechává je tančit: z tohoto zneužívání vznikají pak směšné nároky. Pane, řekne první tanečník baletnímu mistru, „jsem tu místo toho a toho a musím tančit to a to sólo“. Z téhož důvodu nějaká slečna si vyhrazuje *passepied* a jiná *musette*, tamta *tambourin*, ona zase *lour* a tato *chaconnu*. Tato domnělá práva a hádání se o role a druhy tanců způsobuje, že v každé opeře je dvacet sólových *entrées* tančených v kostýmech lišících se vkusem i druhem, nelišících se však ani charakterem, povahou ani duchem, vazbami ani postoji. Tato [170] jednotvárnost má svůj kořen v mechanickém napodobení. Pan *Vestris* je první tanečník a tančí proto až v posledním aktu. To je pravidlo, jež se shoduje s úslovím: nejlepší na konec. Co dělají ostatní tanečníci, kteří tančí též žánr? Mrzačí originál, zkreslují ho a podržují jen jeho chyby, neboť je snazší přivlastnit si směšnost než napodobit dokonalost. Jako *Alexandrovi* dvořané, nemohou se mu vyrovnat silou a statečností, nosili všichni hlavu na stranu, aby napodobili přirozenou vadu vladařovu. A tak vidíte chladné kopie, jež násobí sterým způsobem originál a ustavičně ho znetvořují. Tanečníci jiného žánru [171] jsou rovněž nepříjemní a směšní: chtějí si osvojit přesnost, živost a krásné sestavy tanečních kroků pana Lanyho, jsou však k nevystání. Všechny tanečnice chtějí tančit jako slečna Lanyová a všechny přitom projevují směšnou domýšlivost. Zkrátka, pane,

---

<sup>263</sup> *Loure* – francouzský tanec v třídobém taktu, lidového původu, nazvaný dle druhu normanských dud. Jeho stylizovaná forma pronikla na scénu; svým rázem připomíná sarabandu. Více viz Kazárová H.: *Barokní taneční formy*, op. cit., s. 161–169.

opera je, smím-li se tak vyjádřit, divadlem opic. Člověk se vyhýbá a bojí ukázat ve vlastní podobě, vypůjčuje si vždy cizí rysy a červenal by se, kdyby byl sám sobě podoben. Proto musíme potěšení několika originály vykoupit předchozí nudou pohledu na množství špatných kopií. Co chce ostatně říci toto množství sólových *entrées*, jež nijak nesouvisí a nic nepředstavují? Co znamenají všechna tato těla bez duše, jež se procházejí po jevišti bez půvabu, [172] roztahují se bez vkusu, točí se bez *à plomb*, nepevně a znovu a znovu se objevují akt za aktem se stejným chladem? Lze snad tento druh *entrées*, nezajímavých a nevýrazných, nazvat monology? Naprosto ne, neboť monolog vyžaduje dějovost, je ve shodě se scénou, maluje, líčí, vypráví. Ale, řeknete, jak lze sólové *entrée* nechat mluvit? Nic lehčího, pane, a jasně vám to dokážu. Například dva pastýři, vášnivě zamilovaní do pastýřky, ji nutí, aby se rozhodla mezi nimi volit. *Themira*, to je její jméno, se zdráhá, váhá, neodvažuje se vyslovit jméno vítěze. Na prudké naléhání posléze povoluje lásce a dává [173] přednost *Aristeovi*; prchá do lesíka, aby skryla svou porážku, vítěz ji však pronásleduje, aby se potěšil svým vítězstvím. Opuštěný, zavržený *Tircis* líčí své rozrušení a bolest; brzy se zmocní jeho srdce žárlivost a zuřivost: úplně se jim poddá a svým odchodem dává najevo, že spěchá za pomstou a že chce svého soupeře zničit. Ten se brzy poté objeví; všechny jeho pohyby líčí obraz štěstí, jeho gesta, postoje, výraz tváře představují obraz rozkošného citu. *Tircis* pln zoufalství hledá svého soka a spatří ho v okamžiku, kdy vyjadřuje nejčistší a nejrozkošnější radost. Hle, dva jednoduché, avšak přirozené kontrasty: štěstí jednoho [174] zvyšuje strast druhého. Zoufalý *Tircis* nemyslí než na pomstu, napadne *Aristea* s tou zuřivostí a prudkostí, jež rodí žárlivost a zlost při porážce v lásce. *Aristeus* se brání, ale snad že přemíra štěstí oslabuje odvahu nebo že je ukojená láska zdrojem mírumilovnosti, podléhá *Tircisově* útočnosti. Oba bojují svými pastýřskými holemi. Květy a věnce, jež vila láska pro okamžiky rozkoše, stávají se obětí pomstychtivosti; vše v tom okamžiku propadá zuřivosti. Ani kytice, již ozdobila *Themira* šťastného *Aristea*, nemůže ujít zlobě uraženého milovníka. Mezitím se objeví *Themira*. Vidí svého miláčka ověncového [175] věncem, jímž ho ozdobila; vidí, jak věnec, rozdrčen, leží u nohou *Tircisových*; jaký zmatek, jaký strach! Chvěje se bázní, že ztratí toho, jež miluje: vše svědčí o jejím úleku, vše vyjadřuje její emoce. Usiluje-li vyprostit svého milence, je to rozhněvaná a zlá láska, jež jí velí jednat. Zuřivá, chopí se oštěpu ztraceného tu na lovu, vrhne se na *Tircise* a zasadí mu několik

ran. Při tomto dojímavém obrazu se scéna stává všeobecnou: ze všech stran přibíhají pastýři a pastýřky. *Themira*, zoufalá, že spáchala tak hrozný čin, chce se za to ztrestat a probodnout si srdce. Pastýři se stavějí na odpor tak krutému úmyslu. *Aristeus*, kolísaje mezi láskou a přátelstvím, spěchá k *Themire*, žádá a zapřisahá ji, [176] aby zachovala svůj život; běží k *Tircisovi*, snaží se mu pomoci, pobízí pastýře, aby o něho pečovali. *Themira*, odzbrojena, avšak sklíčena bolem, snaží se přiblížit k *Tircisovi*; objímá jeho kolena a vším způsobem mu projevuje upřímnou lítost; ten, něžný a stále vášnivě zamilovaný, zdá se, že žehná ráně, jež ho zbavuje života. Dojaté pastýřky odvádějí *Themiru* z místa, jež se stalo divadlem bolesti a nářku; ta padá bezvládně do jejich náruče. Pastýři pak odnášejí *Tircise*, jenž je blížek smrti a vyjadřuje ještě bolest nad tím, že je odloučen od *Themiry* a nemůže zemřít v její náruči. Něžný přítel a věrný milenec *Aristeus* vyjadřuje [177] svůj děs a nešťastnou situaci sterým způsobem. Zakouší tisícový duševní boj. Chce jít za *Themirou*, ale nechce opustit *Tircise*. Chce utěšit milenku, chce však pomoci i příteli. Tento zmatek se uklidní, tato krutá nerozhodnost zmizí: chvilka rozvahy dá v jeho srdci zvítězit přátelství, odtrhne se posléze od *Themiry* a spěchá za *Tircisem*.

Tento námět se snad při čtení zdá špatný, avšak na jevišti jistě bude mít znamenitý účín. Neposkytuje ani jeden okamžik, jehož by se nemohl chopit malíř. Rozmanité obrazy a situace, jež skýtá, mají vždy nové barvy, novou akci a novou poutavost. Sólový výstup *Tircisův* a *Aristeův* jsou plny vášně, malují, vyjadřují, jsou skutečnými monology. [178] Oba tance trojic jsou obrazem dramatických dialogů opačných druhů a *ballet en action*, jenž uzavírá tento románek, vždy velmi silně zaujme ty, kdož mají srdce a oči. Jenom kdyby ti, kdo ho provádějí, měli duši a dovedli živě a oduševněle vyjádřit cit.

Chápete, pane, že máme-li líčit akci, kde se střídají vášně a kde přechody těchto vášní jsou tak rychlé jako v námětu, jež jsem vám právě načrtl, že je nutně třeba, aby se hudba zřekla ubohých obrátů a modulací, jež dosud užívala pro taneční melodie. Mechanicky a bezduše uspořádané tóny [179] nemohou sloužit tanečníkovi, ani se hodit k živému ději. Nejde přece o prosté řazení not podle školských pravidel; harmonická posloupnost tónů musí v tomto případě napodobit tóny přírody a jejich správná modulace dát obraz dialogu.

Nezavrhuji, pane, *sólová entrées* v opeře obecně; obdivuji se tu a tam jejich krásám, přál bych si však, aby jich bylo méně. Neboť všeho moc se stává nudným. Přál bych si dále, aby v provedení bylo více rozmanitosti: neboť nic není směšnějšího než vidět tančit *thessalské* pastýře stejným způsobem jako božstva *olympská*. Poněvadž takové divadlo má hojnost kostýmů a masek, přál bych si, aby tanec nebyl [180] stále stejný; tato popuzující jednotvárnost by jistě zmizela, kdyby tanečníci studovali charakter osoby, kterou mají představovat, kdyby vystihli její mravy, způsoby a zvyky. Jenom když si představíme, že jsme na místě hrdiny nebo osoby, již máme představovat, můžeme dospět k tomu, že je vyjádříme a napodobíme dokonale. Nikdo není spravedlivější k sólovým *entrées*, tančeným předními tanečnicí, než já. Předvádějí všechny mechanické krásy harmonických pohybů tělesných, myslím však, že to není pohrdání jejich výkonem, snižování jejich talentu a hanobení jejich tanečního žánru, jestliže žádám a toužebně si přeji, aby tito skvělí tanečníci přimísili k tělesným půvabům také něco duševních hnutí, jestliže toužím, abych je mohl obdivovat v půvabnější podobě a nemusel se [181] omezovat na to pozorovat je pouze jako krásné stroje s krásnými proporcemi a dobře sestavené. Spíše je chci tím pobídnout, aby své přednosti ještě více zkrášlili a učinili rozmanitějšími.

Přistupme k oděvu: rozmanitost a pravdivost v *kostýmech* je právě tak vzácná jako v hudbě, jako v balettech i v prostém tanci. Svéhlavost vládne stejně ve všech částech opery, je to tyran tohoto divadla. Šat Řeka, Římana, pastýře, lovce, bojovníka, Fauna, Silvana, Her, Zábav, Úsměvů, Tritonů, Vánků, Ohňů, Snů, velekněží a obětníků je střižen podle stejného stříhu a liší se jen barvou a ozdobami, [182] volenými spíše nazdařbůh než s vkusem. Všude se třpytí pozlátka, mají je na sobě stejně sedlák, námořník i hrdina. Čím více je třepek, cetek, flóru a krajek na šatu, tím je to krásnější v očích herce i diváka, kteří nemají vkus. Nic není zvláštějšího, než vidět v opeře skupinu bojovníků, kteří přicházejí bojovat, kteří bojují a kteří vítězí. Je na nich patrná hrůza krveprolití? Je výraz jejich tváře živý, jejich pohledy hrozivé? Jsou jejich vlasy rozčuchané a v nepořádku? Ne, pane, nic z toho na nich není vidět. Jsou úzkostlivě upraveni a podobají se spíše mužům zženštilým, kteří právě vyšli z rukou lazebníka, [183] než bojovníkům, kteří unikli právě nepříteli. Kde je pravda? Odkud se má vzít iluze? A jak nebýt pohoršen akcí tak falešnou a tak špatně vyjádřenou? Divadlo žádá jistou umírněnost, to připouštím, žádá však

také pravdivost a přirozenost akce, rozruch a ráznost v obrazech a tam, kde je to třeba, dobře promyšlený nelad. Rád bych, aby zmizely tonnelety<sup>264</sup>, jež v některých tanečních postojích zvedají boky takřka k ramenům a zakrývají tak jejich obrysy. Rád bych vymýtil v oděvu všechno souměrné uspořádání, jež je chladné a prozrazuje umění bez vkusu a nemá žádný půvab. Raději bych měl lehce a prostě zřasené látky odlišných barev [184] a upravené tak, aby nezakrývaly postavu tanečnickou. Chtěl bych je mít lehké, aniž by se přitom právě šetřilo látkou. Krásné *záhyby*, krásný *materiál*, to žádám. A okraje těchto záhybů by poletovaly a nabývaly nových tvarů, jak by se tanec stával živějším a rychlejším a vše by budilo dojem lehkosti. Vzlet, živý krok a vzruch rozvířily by zřasený oděv na všechny strany: to by nás přiblížilo malířství, a posléze přírodě, dodalo by to půvabu postojům a elegance pozicím, poskytlo by tanečnickovi ono zdání lehkosti, jehož nemůže dosíci v starobylém krunýři operním. Ze tří čtvrtin bych zmenšil směšné *paniers* [185] našich tanečnic; překážejí stejně volnosti jako hbitosti a přesné a rychlé taneční akci. Ubírají nadto postavě eleganci a správné proporce, jež má mít, umenšují půvab paží, *pohřbívají*, abych tak řekl, grácii, nutí a spoutávají tanečnici natolik, že se někdy stará více o pohyb své krinolíny než o pohyb svých paží a nohou<sup>265</sup>. Každý herec má být na jevišti volný, nemá být poután ani úlohou, ani postavou, již má představovat. Je-li jeho pozornost rozptýlena, překáží-li mu móda směšného *kostýmu* do té míry, že ho oděv tísní, že cítí jeho váhu a zapomíná proto na svou úlohu, že sténá pod [186] břemenem, jež ho ubíjí, a nemůže se soustředit na děj, jež má vroucně hrát, pak se musí osvobodit od módy, která ochuzuje umění a překáží talentu, aby se projevil. Slečna Claironová<sup>266</sup>, tato nenapodobitelná herečka, stvořená, aby odstranila způsoby posvěcené dlouhým zvykem, potlačila *panier*, a potlačila je bezohledně a bez

<sup>264</sup> Výraz *tonnelet*, doslova soudek, označoval dolní vyztuženou sukňovitou část tehdejšího tanečního a operního kostýmu hrdiny. Vyvinul se z nápodoby kožených *pterugů*, které nosili římské bojovníci. Viz: DE MARLY, Diana: *Costume on the stage 1600-1940*, Batsford London 1982, s. 14–15.

<sup>265</sup> Pro srovnání divadelní módy poloviny 18. století s kostýmem „reformovaným“, který pro Noverra vytvářel L.-R. Boquet, viz Obrazovou přílohu.

<sup>266</sup> Claire Josèphe Hippolyte Lérís de La Tude (1723–1803), vystupující pod pseudonymem Mlle Clairon, velká francouzská herečka scéně Comédie-Française mezi lety 1743-1765. Byla představitelkou velkých tragických hrdinek Racina, Corneille, Crebillona a Voltaira. Diderot, Voltaire i Marmontel aj. o ní mluví jako o první reformátorce divadelního kostýmu, kterou provedla v průběhu padesátých let. Sama své snažení shrnuje až ve svých *Mémoires*, vydaných roku 1799. Viz: Heslo „Mlle Clairon“ od Johna Goldera v *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Oxford University Press, 2010, CLAIRON: *Mémoires: écrits par elle-même*, (préf. d'Andrieux). Faksimile Slatkine, Genève 1822.

Obrazek Mlle Clairon v kostýmu Elektry viz Obrazovou přílohu.

váhání. Pravý talent je všude stejný, líbí se bez umělosti. Slečna *Claironová*, s *panier* nebo bez něj, zůstane vždy vynikající herečkou. Byla by první tragédkou na světě, kdyby nemělo francouzské divadlo vzácný a jemný talent slečny Dumesnilové<sup>267</sup>, herečky, jež dojde vždy neomylně srdce, citlivá pro hlasy a tóny přírody. Nebyl to rozmar, jenž pohnul slečnu Claironovou, [187] aby se zbavila ozdoby stejně směšné jako obtížné. Neodložila *panier* proto, aby snad proslula jako reformátorka módy, ale spíše proto, že je velká herečka. Rozum, důvtip, pochopení a příroda ji vedly k této reformě. Poučila se u starých autorů a usoudila, že Medea, Elektra a Ariadna by nemohly vypadat a chovat se jako naše krasotinky. Cítila, že když se vzdálila našim mravům, přiblížila se mravům starověkým, že napodobení osob, jež představuje, je pravdivější, přirozenější, že její hra, beztoho živá a oduševnělá, by byla ještě ohnivější a živější, kdyby se zbavila a oprostila od tíživého [188] a tísnivého směšného oděvu. Nakonec byla přesvědčena, že obecnost nebude měřit její schopnosti podle šíře jejího *panier*. Jen svrchovanému talentu přísluší, aby zaváděl novoty a měnil náhle tvar takových věcí, k nimž nás poutá spíše zvyk než vkus a úvaha.

Pan *Chassé*<sup>268</sup>, neobyčejný herec, který dovedl vložit do mrazivých scén život a vyjádřit gestem ty nejchladnější a nejméně nápadné myšlenky, rovněž odvrhl *tonnelet*, tyto tuhé koše, jež odnímalý herci všechnu nenucenost a činily z něho – možno říci – špatně uspořádaný stroj. Tento veliký herec zavrhl rovněž přilby a symetrii v kostýmech. Nepřirozený *tonnelet* nahradil důmyslně zřasenou látkou a starobylé chocholy peřím uspořádaným s vkusem a elegancí. Jeho kostým byl prostý, vkusný a malebný.

Vynikající tragéd pan *Lekain*<sup>269</sup> následoval příkladu pana Chassé, ba šel ještě dále. Ve Voltaireově *Semiramidě* vystoupil z hrobky Ninovy s vyhrnutými rukávy, s krvavýma rukama, se zježenými vlasy a zdivočelým pohledem. Tento silný, avšak přirozený obraz zarazil, zaujal, pobouřil a poděsil duši

---

<sup>267</sup> Marie-Françoise Marchandová zvaná Dumesnil (1711–1803), významná francouzská herečka, největší rivalka Mlle Clairon scény Comédie-Française. Viz: Heslo „Mlle Dumesnil“ od Johna Goldera v *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, op.cit.

<sup>268</sup> Claude-Louis de Chassé de Chinias (1699-1786), operní pěvec, basista, vystupoval v Opeře v letech 1721 – 1757. Více viz heslo „Chassé, Claude Louis“ od Philipa Wellera v Grove Music Online.

<sup>269</sup> Henri Louis Cain zvaný Lekain (1728–1778), další slavný francouzský herec Comédie-Française, partner Mlles Clairon a Dumesnil, který svou kostýmovou reformu důkladně rozpracoval v „Régistre relatif à la ‚mise en scène‘ de soixante pièces tirées du répertoire tragique de la Comédie-Française“. Viz: Heslo „Lekain“ od Johna Goldera v *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, op.cit.



divákovu. Úvaha a kritický smysl vystoupily sice okamžik po dojetí, avšak bylo již příliš pozdě. Dojem byl učiněn, šíp byl vypuštěn, herec zasáhl cíl [190] a potlesk odměnil smělý, avšak šťastný počín, jenž by se bezpochyby nezdařil, kdyby se ho odvážil herec podřadný a méně oblíbený.

Pan *Boquet*, jemuž je od jisté doby svěřeno navrhování *kostýmů* v Opeře, snadno odpomůže chybám, jež vládou v tomto oboru, tak důležitém pro iluzi, jen když se mu ponechá volná ruka a nebrání-li se jeho myšlenkám, jež mají za cíl vždy věci dokonalé.

O dekoracích vám, pane, nebudu nic povídat. Nehřeší v Opeře proti vkusu, mohly by být i krásné, poněvadž malíři, kteří v tomto oboru pracují, mají skutečné zásluhy. Avšak [191] úklady a špatně pochopená šetrnost omezují génia malířů a dusí jejich schopnosti. Ostatně vše toho druhu, co se objeví v Opeře, nenese nikdy jméno autorovo, třebaš to má úspěch. Proto je v tomto oboru velmi málo soupeření, a tedy velmi málo dekorací, u nichž by si nebylo přát mnoho věcí.

Zakončím tento list úvahou, jež se mi zdá velmi prostá. V tomto druhu divadla musí tanec představovat příliš ideálních charakterů, příliš chimérických postav a fantastických osob, než aby je mohl všechny vyjádřit v rozmanitých barvách a rozdílných rysech. Méně kouzel a méně vybájeného, více pravdy a více přirozenosti – a tanec se objeví [192] v mnohem lepším světle. Já bych byl například velmi na rozpacích, kdybych měl představovat jednání komety, znamení zvěrokruhu, hodin atd. Vykladači *Sofokla*, *Euripida* a *Aristofana* sice říkají, že tance Egyptanů představovaly pohyby nebeských těles a harmonii vesmíru<sup>270</sup>; tančili prý v kruhu kolem oltářů, jež považovali za slunce, a tento obrazec, jež opisovali, držíce se za ruce, představoval zodiak neboli zvěrokruh. Avšak to vše – jako mnoho jiných věcí – nebyly než smluvené figury a pohyby, jimž přikládali méněcenný význam. Myslím tedy, pane, že by bylo pro nás snazší líčit věci nám podobné, že by toto napodobení bylo [193] přirozenější a úchvatnější. Ale jak jsem řekl, je věcí básníků, aby hledali prostředky, jak uvést lidi na operní jeviště. Co je tu nemožného? Co se jednou stalo, může se zrovna tak dobře stát znovu tisíckrát. Je jisté, že slzy *Andromachy*, láska *Junie* a *Britannika*, něha *Meropy* vůči *Aigisthovi* stejně jako

---

<sup>270</sup> Srov. Cahusac, L.: *La Danse ancienne et moderne*, op. cit., kapitola VIII. „De la danse sacrée des Égyptiens“, s. 27–34.

odevzdanost *Ifigenie* a mateřská láska *Klytaimnestry*<sup>271</sup> byly by mnohem dojímavější než naše operní kouzla. Pohádky o *Modrovousovi* a malém *Palečkovi* dojmou snad děti; ale jen obrazy lidstva mohou hovořit k duši, mohou ji pohnout, uchvátit a strhnout. Málo se zajímáme o vybájená božstva, poněvadž jsme přesvědčeni, [194] že všechna moc a moudrost, již projevují, jest jim propůjčena básníkem, a nikdy se nebojíme o zdárný konec. Víme, že dojdou svého zamýšleného cíle a jejich moci do jisté míry ubývá tou měrou, jakou vzrůstá naše důvěra. Srdce a rozum se nedají nikdy tímto divadlem oklamat; je vzácné, ne-li nemožné, abychom šli z opery s týmž neklidem, s týmž pohnutím a okouzujícím zmatkem, které zakoušíme při tragédii nebo komedii jako *Génie*<sup>272</sup>. Dlouho bychom zůstali v náladě, do níž nás tato díla přivádějí, kdyby veselé obrazy našich drobných dodatkových her neutišily naše vzrušení a neusušily naše slzy.

#### **List IX. O výrazu postavy: nevýhoda masek<sup>273</sup>**

[195] Jak víte, pane, právě v tváři člověka se zrcadlí vášně, v ní se ukazují hnutí a vzruchy duše a obrazí střídavě klid a nepokoj, radost a bolest, bázeň a naděje. Tento výraz je stokrát oduševnělejší, živější a určitější než nejohnivější řeč. Vyjádřit myšlenku slovy, k tomu je třeba jistého času, tvář však ho nepotřebuje, aby ji vyjádřila důrazně; je to blesk, jenž vylétne ze srdce, zaplane v očích a osvětlí všechny rysy obličeje, oznamuje tak výbuch [196] vášní a skýtá pohled, abych tak řekl, na nahou duši. Všechny naše pohyby jsou pouze automatické a neříkají nic, jestliže naše tvář zůstává němá a nedodává jim duši a živost. Tvář je tedy naším nejužitečnějším nástrojem pro výraz. Proč ji tedy v divadle zakrýváme maskou a dáváme přednost nemotornému umění před krásnou přírodou? Jak má tanečník malovat, když ho zbavujeme nejpodstatnějších barev? Jak má přenést hnutí vlastní duše do duše divákovy, je-li mu k tomu odňat prostředek, který je zakryt kouskem lepenky, falešnou tváří, truchlivou a jednotvárnou, chladnou a nehybnou. Tvář

---

<sup>271</sup> Postavy mytologie či historie s tragickými osudy. Jejich příběhy často inspirovaly dramatiky francouzského klasicismu v 17. a 18. století, např. Racinova *Andromacha* (1667), *Britannicus* (1669), *Ifigenie na Aulidě* (1674), Voltairova *Merope* (1743) či *Oidipus* (1719). Noverre se později pro své balety inspiroval mnohými z těchto témat: *Pomstěný Agamemnon* (1771), *Ifigenie na Aulidě* (1772) atd.

<sup>272</sup> *Cénie* (1751), pětiaktová komedie od Mme Franyoise de Graffigny (1695–1758).

<sup>273</sup> Petrohrad: list IX. (1. svazek), Paříž: list XXIII. (1. svazek).

je nástrojem němé scény, je věrným tlumočníkem [197] všech hnutí v pantomimě: to stačí, abychom vyloučili masky z tance, tohoto umění ryzí nápodoby, v němž má jednání usilovat o vyličení, o uchvácení a dojetí prostotou a pravdivostí svých obrazů.

Byl bych značně v rozpacích, kdybych měl objasnit myšlenku malíře a pochopit, co chtěl na plátně vyjádřit, kdyby všechny hlavy jeho postav byly stejné, jako jsou v Opeře, a kdyby se jejich rysy a charaktery nerůznily.<sup>274</sup> (Nemohl bych pochopit, z jakých příčin zvedá nějaká osoba paži a proč jiná klade ruku na jílec své šavle. Bylo by mi nemožno rozpoznat cit, který vede jednoho, aby zvedl hlavu a paže, a druhého, aby [198] ustupoval; i kdyby všechny postavy byly nakresleny podle pravidel umění a měly přirozené proporce, stěží bych pochopil záměr umělcův. Marně bych pátral ve všech tvářích, byly by němé; jejich jednotvárné rysy by mě nepoučily. Jejich pohledy bez ohně, vášně a energie by mi neřekly nic. Posléze bych nemohl než považovat tento obraz za nedokonalou kopii přírody, poněvadž bych se v něm nesetkal s onou rozmanitostí, jež přírodu zkrášluje a činí ji vždy novou.)<sup>275</sup>

Pochopí obecenstvo myšlenku a úmysl tanečníka snáze, když mu stále skrývá svou tvář za cizím tělesem? Když zahaluje ducha do hmoty a [199] nahrazuje rozmanité rysy přírody špatně kreslenou a nanejvýš bídě malovanou škraboškou? Mohou se tu ukázat vášně a proniknout clonou, již umělec klade mezi diváka a sebe? Dovede vyjádřit jediným z těchto umělých obličejů nesčetné charaktery vášní? Může změnit tvar, jež forma vtiskla jeho masce? Neboť maska, ať jakéhokoli druhu, je chladná nebo příjemná, vážná nebo komická, smutná nebo groteskní. Ten, kdo ji *modeluje*, jí dává trvalý a neměnný charakter; daří-li se mu snadno vyrobit obličej ohyzdné a znetvořené a všechny takové, jež jsou čistým výmyslem, nemá stejný úspěch, jakmile od té *karikatury* upustí [200] a snaží se napodobit krásnou přírodu. Přestane-li se maska šklebit, stane se chladnou, její formy jsou ledové, bez charakteru a bez života. *Autor* nedovede vystihnout jemnost rysů a všechny ty neznatelné odstíny, jež *tvoří* tvář a propůjčují jí tak tisícero různých podob. Kde je *tvůrce*, jenž by se mohl odvážit vytvořit vášně ve všech jejich odstínech? Což by výrobce masek dovedl vytvořit věrně tu nesčíslnou

---

<sup>274</sup> Pařížská edice na tomto místě uvádí poznámku editora: „Používání masek v Opeře bylo zrušeno díky snahám a apelům vkusných mužů, především pana Noverra.“

<sup>275</sup> Pasáž v závorce je v pařížském vydání vynechána.

rozmanitost, jež někdy uniká i malířovi a je zkušebním kamenem velikého umělce? Ne, pane, Ducreauův krám nebyl nikdy skladištěm přírody, jeho masky skýtají jen její *karikaturu* a nikterak jí nejsou podobny.

Abychom souhlasili s používáním [201] masek při dějovém tanci, museli bychom si jich vzít na tvář tolik různých druhů, jako si *Don Jafet Arménský*<sup>276</sup> nasazuje na hlavu různobarevných čepiček, a postupně je snímat a nasazovat podle okolností a podle příslušných pohybů v *pas de deux*. Přidržíme se však snazší zvyklosti, spokojujeme se s tváří vypůjčenou, jež nic neříká, a tanec, který tím nutně trpí, nehovoří lépe: je naprosto bezduchý.

Ti, kdo milují masky, kdo na nich lpějí ze starobylého zvyku a myslí, že by umění upadlo, kdybychom setřásli jeho tradičních zákonů opery, řeknou, aby dodali váhy svému špatnému vkusu, že jsou na divadle takové charaktery, které [202] masky vyžadují, jako *Fúrie, Tritoni, Vánky, Fauni* atd. Tato námitka je slabá, zakládá se na předsudku, jež lze snáze zničit než proti němu bojovat. Dokážu předně, že masky, jež se užívají pro tento druh rolí, jsou špatně modelovány, špatně malovány a neodpovídají skutečnosti; a pak, že je snadné předvést tyto osoby pravdivě bez cizí pomoci. Podepřu potom tento názor živými příklady, jež nelze odmítnout, milujeme-li přirozenost, máme rádi jednoduchost, zdá se nám, že pravda má přednost před tímto neohrabaným uměním, jež ruší iluzi a zeslabuje potěšení divákovu.

Charaktery, které jsem právě jmenoval, jsou vymyšlené, pouhé [203] představy; stvořili a zplodili je básníci, malíři jim pak dali jakousi podobu různými rysy a přívlastky, jež se měnily podle toho, jak se umění zdokonalovala a pochodeň vkusu ozařovala umělce. *Vánky* se již nemalují ani netančí s měchy v rukou a větrnými mlýny na hlavách a se šatem z peří na znamení lehkosti. *Svět* se již nemaluje a netančí s ozdobou na hlavě představující Olymp, s oděvem představujícím mapu; na jeho šatu nebudou již nápisy, nebude mít na levé straně prsou velikými písmeny *Galie*, na břiše *Germánie*, na jedné noze *Itálie*, na zadku [204] *Terra australis incognita*, na paži *Hispanie* atd. Hudba již nebude charakterizována šatem s notovými linkami a osminovými a dvaatřicetinovými notami<sup>277</sup>; nebude mít hlavu ozdobenou klíči *G, C a F*. Nebude se posléze již tančit *Lež s jednou nohou*

---

<sup>276</sup> *Don Japhet d'Arménie* (Paris, 1653), hra francouzského dramatika Paula Scarrona.

<sup>277</sup> Kostým hudby ve starém stylu, od Henry de Gissey z konce 17. století – viz Obrazová příloha.

dřevěnou, s oděvem plným masek a zlodějskou svítilnou v ruce. Poněvadž se však pro tyto chimérické bytosti nemůžeme poradit s přírodou, poradme se alespoň s malíři: ti představují *Vánky*, *Fúrie* a *démony* v lidských podobách; *Fauni* a *Tritoni* mají horní část těla podobnou lidské a dolní kozlí nebo rybí.

[205] Masky *Tritonů* jsou zelené se stříbrem, *démonů* mají barvu ohnivou se stříbrem, *Faunů* jsou černohnědé, masky *Vánků* mají nafouklé líce, jako někdo, kdo usilovně fouká. Tak vypadají naše masky. Podívejme se nyní, zda mají nějakou podobnost, když je srovnáváme s mistrovskými díly malířství. Na nejznamenitějších obrazech nalézám *Tritony*, jejichž tvář není zelená; pozoruji *Fauny* a *Satyry*, kteří mají pleť načervenalou a bronzovou, avšak tmavá hněd se neprostírá rovnoměrně po všech rysech; marně hledám tváře barvy ohnivě a stříbrné. *Démoni* mají od živlu, [206] jež obývají, pleť načervenalou. Všude cítím a vidím přírodu, neztrácí se ani pod hustým nánosem barvy, ani pod těžkým štětcem. Rozlišuji tvar všech jejich rysů, shledávám je, chcete-li, ohyzdnými, karikujícími, vše se mi zdá přepjaté, avšak vše mi ukazuje člověka, ne jaký je, ale jakým může být, aniž je uražena pravděpodobnost. Není ostatně nutný rozdíl mezi člověkem a těmito bytostmi zplozenými fikcí básnického mozku a zda nemají být obyvatelé živlů v něčem odlišní od lidí? Masky *Vánků* nejlépe odpovídají obrazům, jež nám malíři vytvořili, a má-li divadlo zapotřebí nějaké masky, je to bezpochyby tato. Dva důvody mne vedou k tomu, abych ji přijal. [207] Předně obtíž udržet tak dlouho nadmuté tváře, za druhé proto, že tento způsob je málo výrazný. Neříká nic, rychle krouží, je velmi pohyblivý a má málo herecké akce. Je to vír kroků bez vkusu, často nestvůrných, které oslňují, aniž uspokojují, které překvapují, aniž poutají, a tak maska nic nekazí. Shledávám, pane, tento způsob tak chladným a nudným, že tyto masky může tanečník užít pro mne za mne libovolně, myslí-li, že tím jejich milovníky obveselí. Vyjmeme-li *Borea* v důvtipném baletu květinovém<sup>278</sup>, zdají se mi všechny ostatní *Vánky* v Opeře stejně únavné jako nemístné.

Nebylo by možné při odstraňování masek pohnout [208] tanečníky k tomu, aby se kostýmovali způsobem malebnějším a pravdivějším? Neměli by brát ohled na odstupňování, způsobené vzdáleností, a pomocí několika lehkých barev a několika uměleckých tahů štětcem dát svým obličejům základní

---

<sup>278</sup> Noverre pravděpodobně naráží na třetí akt Rameauovy opery-baletu *Les Indes galantes* (1735).

charakter, jež by měli mít? Kdo ví, co dovede příroda vytvořit, když jí pomáhá a zkrášluje ji kouzlo umění, nemůže tento návrh zamítnout; jen ten mne může odsuzovat, kdo neví docela nic o úchvatném účinku tohoto zásahu a o zajímavých proměnách, jež způsobí, aniž zastíní přírodu, aniž ji zohyzdí, aniž oslabí její rysy, aniž ji karikuje. Příklad potvrdí tuto pravdu, dá jí sílu, aby přesvědčila [209] lidi, kteří mají vkus, i ten zástup nevěřících ignorantů, jimiž je divadlo zamořeno.

Pan *Garrick*<sup>279</sup>, slavný anglický herec, je vzor, který chci uvést. Neznám nad něho krásnějšího, dokonalejšího a obdivuhodnějšího: mohli bychom ho považovat za *Prótea* naší doby, poněvadž hraje všechny druhy úloh, a to s dokonalostí a pravdivostí, jež mu získávají nejen potlesk a všeobecný obdiv jeho národa, ale i chválu a obdiv všech cizinců. Je tak přirozený, jeho výraz má tolik pravdivosti, jeho gesta, jeho výraz tváře a pohledy jsou tak výmluvné a tak přesvědčivé, že činí jeho hru srozumitelnou i těm, kdo nerozumí anglicky. Není zatěžko ho sledovat; dožívá v patetickém, [210] v tragickém budí postupně hnutí nejprudších vášní, noří se, smím-li se tak vyjádřit, do útrob divákových, drásá mu srdce, probodává duši, způsobuje, že přelévá krvavé slzy. V ušlechtilé komedii se líbí a okouzluje; v nižší komice baví a obveseluje; svůj scénický zjev upravuje tak, že ho často nepoznávají ti, kdo se s ním denně stýkají. Vy znáte nesmírné množství charakterů anglického divadla: *Garrick* je hraje všechny stejně dokonale, má, abych tak řekl, pro každou roli jiný obličej. Dovede vhodně podle toho, co charakter vyžadují, nanést několik tahů štětce na ta místa tváře, kde [211] *seskupeny* tvoří portrét; věk, situace, charakter, povolání a hodnost osoby, již má představovat, určují mu barvy a štětce. Nemyslete, že je tento veliký herec nízký, sprostý a že dělá grimasy. Napodobuje věrně přírodu a dovede si z ní vybrat to nejkrásnější; ukazuje ji vždy v šťastných postojích a ve výhodném světle. I v takových rolích, kde půvab a grácie jsou nejméně namístě, zachovává slušnost, již divadlo vyžaduje. Nikdy není nad ani pod osobou,

---

<sup>279</sup> David Garrick (1716–1779), nejslavnější anglický herec tohoto století, také divadelní manažer (Drury Lane) a dramatik. Jeho manželkou byla tanečnice Eva Maria Veiglová z Vídně. Proslul zvláště v Shakespearových hrách, jež často upravoval pro vkus tehdejšího obecnstva. Scéna tyranovy smrti, již Noverre v dalším líčí, se zřejmě týká Shakespearova Richarda III. Noverre se seznámil s Garrickem na svém zájezdu do Londýna v roce 1755. Způsob Garrickovy hry měl značný vliv na Noverrovy reformní snahy v oboru baletu-pantomimy. Více o této inspiraci viz: MARIE, Laurence: Le comédien anglais David Garrick, source d'inspiration pour la danse pantomime?" in *Musicorum*, 10, 2011, s. 262–273.

kteřou představuje. Vystihne pravou míru, která hercům téměř vždy chybí; tento šťastný cit, jenž charakterizuje velkého herce a jenž vede k pravdivosti, je vzácný talent, který *Garrick* má. Talent [212] tím cennější, protože brání herci, aby nezbloudil a nespletl se v barvách, jež má užít pro své obrazy. Neboť často se mylně považuje chlad za umírněnost, jednotvářnost za rozumnost, nadutost za vznešenost, upejpavost za půvab, křiklavost za vášnivost, přehnané gestikulace za herectví, hlupáctví za prostotu, hrubá obratnost za ohnivost a zkřivená tvář za živoucí obraz duše. U *Garricka* je tomu docela jinak: studuje své role, ale ještě více vášně. Lpí tak na svém povolání, že ve dny, kdy hraje důležité role, se uchyluje do ústraní a vyhýbá se všem. Jeho geniálnost ho povyšuje na prince, jež má představovat; bere [213] na sebe jeho ctnosti a slabosti; přizpůsobuje se jeho charakteru a vkusu, přetváří se. Již to není *Garrick*, s nímž mluvíme, již to není *Garrick*, jehož slyšíme: když jednou došlo k proměně, mizí herec a stojí tu hrdina. K svému přirozenému charakteru se nevrátí, dokud nesplní povinnosti své role. Pochopíte, pane, že má málo klidu, že jeho duše je stále vzrušena, že jeho představitelství ustavičně pracuje, že stráví tři čtvrtiny svého života v únavném entuziasmu, jenž zhoršuje jeho zdraví tím víc, poněvadž se mučí a vmýšlí do smutné a nešťastné situace čtyřicet hodin předtím, než ji vylicí a než se jí zprostí. Naproti tomu nikdo není veselejší než on ve dnech, kdy má hrát básníka, [214] řemeslníka, člověka z lidu, novelistu nebo hejska; neboť tento typ lidí je v Anglii převládá, ale je odlišný od našeho. Duch je jiný, avšak výraz směšnosti a nestoudnosti je stejný. V takových úlohách, pravím, se jeho tvářnost mění přirozeně, odráží vždy jeho duši; rysy jeho obličeje jsou jako opony obratně vytahované a poskytující každým okamžikem pohled na nové obrazy plné citu a pravdivosti. Bez nadsázky lze ho nazvat anglickým *Rosciem*<sup>280</sup>, protože spojuje s dikcí, přednesem, ohnivostí, přirozeností, duchem a jemností onu vzácnou vloh pro pantomimický výraz, jenž charakterizuje velkého herce a dokonalého [215] komika. Chci říci ještě jedno poslední slůvko o tomto znamenitém herci, z něhož vyplyne velikost jeho nadání. Viděl jsem ho hrát v tragédii, v níž provedl změnu, neboť je nejen vynikající herec, ale i básník, u svého národa velmi vážený; viděl jsem ho hrát tyрана, jenž pln hrůzy před ohromností svých zločinů umírá, drásán výčitkami

---

<sup>280</sup> Quintus Roscius (asi 126–62 př.n.l.), slavný římský herec, přítel Ciceronův.

svědomí. Poslední akt byl věnován jenom bolesti a lítosti, lidskost zvítězila nad vražedností a ukrutností. Tyran, poslušen jejího hlasu, ošklivil si své zločiny. Krok za krokem se stávaly tyto zločiny jeho soudci a katy. Každou chvíli se ukázala smrt na jeho tváři; jeho oči se zakalily, jeho hlas jakoby stěží mohl vyslovit jeho myšlenky, [216] jeho gesta, přestože neztrácela svou výraznost, charakterizovala příchod posledního okamžiku; nohy se pod ním podlamovaly, jeho rysy se prodlužovaly, jeho pleť bledla a sinala bolestí a lítostí. V tom okamžiku klesl konečně na zem; jeho zločiny znovu vstoupily v nejstrašnějších podobách do jeho představ. Zděšen hrůzným obrazem, jež mu jeho krvavé činy stavěly před oči, zápasil se smrtí. Zdálo se, že příroda vynakládá poslední úsilí; tato situace budila hrůzu. Hrabal zemi a sám si jaksí hloubil hrob; ale okamžik se přiblížil, smrt tu byla skutečně. Vše vyjadřovalo okamžik, jenž vše srovnává. Posléze vydechl: smrtelné zaúpení a trhavé pohyby obličeje, paží [217] a hrudi dovršily tento úděsný obraz.

Nuže, pane, to jsem viděl a měli by to vidět herci; toho muže dávám za příklad, a tím hůře pro ty, kdo pohrdají jeho následováním. Kdyby byl tento veliký muž napodobován, nebylo by těžké masky odstranit, poněvadž by pak tváře hovořily a byly oduševnělé a herci by dovedli dát jim charakter s takovým pochopením a umem jako *Garrick* sám.

Mnozí lidé tvrdí, že masky mají dvojí účel: předně stejnou podobu a za druhé skrývají škubavé pohyby a grimasy, jež vyvolává úsilí při namáhavém výkonu. První otázkou je, zda tato stejnost podoby je něco [218] dobrého. Pokud mne se týče, dívám se na věc docela jinak. Mám za to, že porušuje pravdivost a ničí pravděpodobnost. Je příroda ve svých výtvorech stejná? Kde je pod sluncem národ, jemuž by dala přesnou podobnost? Není-li vše rozmanité? Zda vše na světě nemá různé tvary, barvy a odstíny? Má strom dva naprosto stejné listy, květy, plody? Jistě ne; výtvary přírody jsou nekonečně odstupňovány, jejich rozmanitost je bez mezí a nepochopitelná. Najdeme-li zřídka *dvojníky*, podíváme-li se stejným rysům a shodným podobám dvojčat jako hříčce [219] přírody, jak se nemám divit, když vidím v Opeře tucet lidí, kteří všichni mají jeden a týž obličej! A jaký bude můj úžas, když shledám, že Řekové, Římané, pastýři, námořníci, Hry, Úsměvy, veleknězi a knězi mají jednu a tutéž tvář! Jaký nesmysl! Především na divadle, kde se vše mění, kde vše je v pohybu, střídá se místo, národ za národem, každým okamžikem se mění oblečení, zatímco tváře tanečníků zůstávají stejné; žádný rozdíl v rysech,



žádný výraz, žádný charakter: vše je mrtvé, nudné a příroda sténá pod chladnou a ošklivou maskou. Proč se nechávají [220] hercům v dramatu a sborovým zpěvákům jejich tváře, když se berou těm, kdo zbaveni slov a užívání hlasu potřebovali by je mnohem více? Jaký nesmysl, objeví-li se bůh Pan a má-li polovina ho provázejících faunů a lesních bohů tvář bílou a druhá část má hnědé masky! Démoni, kteří tančí, mají barvu ohnivou, a ti, kteří vedle nich zpívají, mají pleť bledou a sinalou. Mořští bohové, Tritoni, Řeky a Undiny mají tváře podobné našim, když zpívají; tančí-li však, mají obličej zelené jako tráva, jež by se hodily sotva do maškarády a jejichž jediným účelem je tvář skrývat. A tak požadavek stejné podoby naprosto padá. Je-li [221] nutná, pak dejte masky všem. Není-li, pak masky rozbijte. Neboť důvody, které nedovolují, aby je užívali herci, jsou tytéž, které je zakazují v tanci. Vidíte, pane, že všechny tyto strakaté tváře neslouží k ničemu jinému, než aby urážely všechny přátele pravdy, prostoty a přirozenosti.

Přikročme však k škubavým pohybům tváře. Tato námitka je tak slabá, že mi nebude nesnadné na ni odpovědět. Škubavé pohyby, zkrouceniny a grimasy nevznikají ani tak ze zvyku jako z mocného napětí při skoku. Toto napětí stahuje všechny svaly, křiví rysy tváře sterým způsobem a ukazuje mi galejníka, a ne tanečníka a umělce. [222] Každý tanečník, jenž námahou mění své rysy a jehož tvář ustavičně sebou škube, je tanečník bez duše, jenž myslí jen na své nohy, jenž nezná základy svého umění, jenž lpí jen na hrubé stránce svého umění a nikdy nevycítil jeho stránku duchovní. Takový tanečník se hodí k tomu, aby dělal salta mortale: trampolíny<sup>(\*)281</sup> mají být jeho scénou, neboť obětoval přirozený výraz, ducha a půvab svého umění rutině, která je zlehčuje; neboť místo aby se upjal na malbu a cit, dbal jen technické stránky svého nadání; neboť jeho tvář ukazuje jen bolestnou námahu, [223] místo aby líčila vášně a city jeho duše. Zkrátka takový člověk je břídil, jehož namáhavý výkon zůstane vždy nepříjemný. Co nás, pane, může více těšit než nenucenost a lehkost? Obtíže se nám mohou líbit jen tehdy, jeví-li známky vkusu a půvabu a mají-li onen vzhled ušlechtilosti a klidu, jenž skrývá námahu, ukazuje jen lehkost. Dnešní tanečnice mají poměrně větší výkony než tanečníci; dělají všechno, co jen lze dělat. Slečna *Lanyová* uvede do rozpaků každého tanečníka, který není pevný a silný, hbitý, skvělý a přesný. Ptám se, proč si

---

<sup>281</sup> (\*) Prkna položená tak, že jsou velmi pružná, čímž usnadňují akrobatickým tanečníkům jejich „skoky smrti“. (J. G. N.)

tanečnice zachovávají půvabný obličej i v okamžicích, kdy jejich výkon [224] je velmi namáhavý? Proč se *nestahují* svaly jejich obličeje, když se celé tělo otrásá prudkými nárazy a opakovaným napětím? Proč ženy, od přírody slabších nervů, méně svalnaté, a ne tak silné jako my, mají výraz tváře něžný a rozkošný, živý a oduševnělý a vždy výrazný i tehdy, když vazy a svaly, jež při pohybech spolupůsobí, se silně a nepřírozeně napínají? Jak to, že dovede skrýt námahu, zakrýt práci těla a nepříjemné dojmy a nahradit křečovitou grimasu, již vyvolává úsilí, jemným, vybraným a něžným výrazem? Je to tím, [225] že tanečnice dávají na sebe při cvičení zvláštní pozor, vědí, že škleb hyzdí rysy a mění ráz tváře. Cítí, že duše se obráží v obličeji, zrcadlí se v očích, oduševňuje a oživuje rysy. Jsou přesvědčeny, že tvář, jak jsem již řekl, je tou částí naší bytosti, kde se všecken výraz soustředí, a je tak věrným zrcadlem našich citů, našich hnutí a afektů. Vnášejí také více duše, více výrazu a zájmu do svého výkonu než muži. Budeme-li právě tak pečliví jako ony, nebudeme ani oškliví, ani nepříjemní, nenabudeme ošklivých návyků; v našich tvářích to nebude škubat a nebudeme si muset [226] brát masku, jež za těchto okolností zlo zhoršuje, aniž je odstraňuje. Maska je náplast, která odnímá pohled na nedokonalosti, nahrazuje je však jinými. Lék se ale nemůže podávat, je-li tvář zakryta. Vskutku, jakou radu lze dát masce? Přes všechny dobré rady bude vždy chladná a neživotná. Když však zbavíme obličej tohoto cizího tělesa, odstraníme tento zvyk, jenž klade duši pouta a brání jí projevit se v rysech tváře, pak budeme moci tanečníka posoudit a ocenit jeho hru. Ten, kdo připojuje k obtížím a půvabům umění živou a oduševnělou pantomimu a onen vzácný výraz citů, nabude zároveň slávy výtečného tanečníka a dokonalého herce; [227] pochvaly ho povzbudí, pokyny a rady znalců ho přivedou k dokonalosti v jeho umění. Řekli by mu třeba: „V této scéně byla vaše tvář příliš chladná, v oné nebyly vaše pohledy dosti oduševnělé; cit, který jste měl vyjádřit, nemohl se projevit s dostatečnou silou a energií, poněvadž jste ho sám dostatečně neprožíval. Rovněž vaše gesta a postoje prozrazovaly, že jste vložil málo ohně do akce; příště buďte procítěnější, pronikněte do situace, kterou máte podat, a nezapomeňte nikdy, že nutno mít cit, živý cit, máme-li dobře malovat.“ Takové rady, pane, by přivedly tanec k témuž rozkvětu, v jakém byla starověká pantomima, a dodaly by mu [228] lesku, jehož nedosáhne nikdy, pokud bude mít zvyk převahu nad dobrým vkusem.

Dovolte mi tedy, abych dal přednost živým a oduševnělým tvářím. Jejich rozmanitost nás rozlišuje, označuje, kdo jsme, a zachraňuje nás před všeobecným zmatkem, jenž by ve světě vládl, kdyby si všechny tváře byly podobné jako v Opeře.

Častokrát jste mi řekl, že aby se odstranilo užívání masek, bylo by nutně třeba, aby všichni tanečníci měli obličej vhodný pro divadlo. Souhlasím s vámi, nepovažuji smutný, chladný a bezduchý obličej za lepší než masku. Avšak jako jsou tři druhy tance, přiměřené různým věkům a tvářím, [229] tak tanečníci, když se pečlivě a spravedlivě prozkoumají, mohou všichni najít své vhodné místo. Jejich účel je stejný: ať jde o jakýkoli druh, tanečníci musí být pravdiví, expresivní, stát se mimy. Záleží tedy jen na tom, abychom dali tanci hovořit jazykem vyšším nebo nižším, podle významnosti námětu a podle jeho druhu.

Vážný a heroický tanec má v sobě ráz tragédie. Smíšený nebo polovážný, jemuž obvykle říkáme *demi-caractère*, se podobá ušlechtilé komedii čili *haut-comique*.<sup>282</sup> Tanec groteskní, jemuž se nevhodně říká *pantomima*, neboť nic neříká, si vypůjčuje rysy od žertovných, veselých a [230] rozpustilých komedií. Historické obrazy slavného *Vanlooa* jsou obrazem vážného tance; obrazy galantního a nenapodobitelného *Bouchera* obrazem tance *demi-caractère*; a posléze obrazy neporovnatelného *Tenierse*<sup>283</sup> obrazem tance komického. Vlohy tří tanečníků, z nichž každý ovládá jeden z těchto žánrů, musí se různit tak jako jejich věk, jejich tvář a studium. Jeden bude velký, druhý galantní, třetí žertovný. První bude čerpat své náměty v historii a mytologii, druhý ze světa pastýřského a třetí ze světa lidí neotesaných a venkovských.

Neméně je nutné, aby měli důvtip, vkus a obrazotvornost jako tři velcí malíři opačných žánrů. Tito tři tanečníci musí vystihnout onen okamžik pravdivosti, [231] onu správnou nápodobu, jež vyzdvihuje kopii na úroveň originálu a podává skutečnost skrze napodobení.

---

<sup>282</sup> Více o žánrech tance v této době viz FAIRFAX, Edmund: *The Styles of Eighteenth Century Ballet*. Scarecrow Press, Inc. Maryland 2003, a kapitolu „Podoba divadelního tance 18. století“ v mé publikaci *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*. NAMU, Praha 2013, s. 13-24.

<sup>283</sup> David Teniers mladší (1610–1690), vlámský malíř, který bral náměty svých obrazů hlavně ze života lidu, např. *Vlámský kermes* (1652) nebo *Venkovská slavnost* (1646). Jeho manželka Anna byla dcerou Jana Brueghela st. a vnučkou Pietera Brueghela st. Viz: PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. 2. vydání, op. cit., sv. 7., s. 190–191.

Pro vážný druh tance se hodí nesporně vzrůst ušlechtilý a elegantní. Ti, kdo se věnují tomuto druhu tance, musí ovšem překonávat a přemáhat nejvíce obtíží a překážek, aby dosáhli dokonalosti. Dá mnoho námahy, aby se jejich postava příjemně rýsovala: čím delší mají údy, tím tíže je lze zaokrouhlit a rozvíjet půvabně jejich pohyby. Na malých dětech je vše okouzující a roztomilé; jejich gesta, jejich pohyby jsou plny půvabu, obrysy jejich postav budí podiv. Mizí-li tento půvab, přestává-li se dítě líbit, zdá-li se, že jeho paže nepůsobí již tak pěkným dojmem a jeho hlava nemá již tu roztomilost, jež uchvacovala [232] diváka, je to tím, že dítě roste, jeho údy, prodlužující se, ztrácejí svou roztomilost a že půvaby soustředěné na malém místě jsou nápadnější, než jsou-li rozptýleny. Oko se rádo dívá, ale nerado hledá. Vše, co se našim smyslům nejeví jako krása, skýtá nám jen prostřední potěšení. Aby umění působilo příjemně, vyhýbáme se námaze, obáváme se zkoumání, chceme být uchvázeni za jakoukoli cenu. Okamžik je bůh, který řídí obecnost; dovede-li to umělec využít, může si být jist úspěchem.

Pro tanec *demi-caractère* a rozkošnický se nejlépe hodí průměrný vzrůst, jenž může mít všechnu krásu elegantní postavy. Nezáleží na výšce, pokud vynikají krásné [233] proporce všech údů těla.

Postava komického tanečníka nemusí být tak dokonalá; čím kratší, tím bude půvabnější, roztomilejší a bude mít prostomyslnější výraz.

Obličej se musí různit zrovna tak jako postavy. Ušlechtilá postava vznešených rysů, hrdého charakteru, majestátního pohledu, toť maska vážného tanečníka. Rysy méně vznešené, postava příjemná a poutavá, tvář stvořená pro rozkoš a něhu, toť fyziognomie vhodná pro žánr *demi-caractère* a pastorální.

Pro tanečnický komický se jedině hodí tvář žertovná a vždy pohotová k veselí a radosti. Tito tanečníci musí být, abych tak řekl, opicemi přírody a [234] napodobovat onu prostotu, ono upřímné veselí a onen neumělý výraz, jenž je domovem na venkově.

Není pochyb, pane, že abychom se obešli bez masek a měli úspěch, není třeba než studovat sama sebe. Radíme se pilně se zrcadlem; je to veliký učitel, jenž nám vždy odhalí naše chyby a ukáže nám prostředky, jak je zastřít a odstranit, přistoupíme-li k němu bez samolibosti a směšné zaujatosti. Krása není pro tvář tak nepostradatelná jako oduševnělost; všechny tváře, třebas nepravdivé, které jsou prodchnuty citem, líbí se daleko více než ty, které

jsou krásné, ale bez výrazu a živosti. Ostatně divadlo [235] jde herci na ruku; světla obyčejně zdůrazňují jeho rysy a oduševnělé tváře vždy získávají, viděny na scéně. Ostatně, pane, tanečníci, kterým chybí vzrůst, postava a inteligence a kteří mají nápadné a odpudivé chyby, měli by se divadla vzdát a chopit se, jak jsem již řekl, zaměstnání, jež nevyžaduje dokonalosti ani ve stavbě těla, ani v rysech obličeje. Naproti tomu však ti, kdo jsou od přírody nadáni, mají živou a neodolatelnou náklonnost k tanci a jsou takřka povoláni, aby toto umění provozovali, nechť poznají své pravé místo a osvojí si onen druh, který je pro ně vsutku vhodný; neboť bez této opatrnosti není úspěchu, není vyniknutí. *Molière* by nikdy neměl úspěch, [236] kdyby se snažil stát se *Corneillem*, a *Racine* by se nikdy nestal *Molièrem*.

Jestliže pan *Préville*<sup>284</sup> nevolil role královské, tedy proto, že veselý a žertovný charakter jeho figury by býval vzbudil smích místo úcty; a vyniká-li ve svých úlohách, tedy proto, že si vybírá ty, jež se mu nejlépe hodí a pro něž se zrodil. Z téhož důvodu se pan *Lany* věnuje tanci komickému; je v něm obdivuhodný, protože se tento druh zdá pro něho stvořen nebo spíše on stvořen pro tento druh. Nebyl by na pravém místě a nevynikal by, kdyby zvolil žánr slavného *Duprého*.

Pan *Grandval*<sup>285</sup> nehraje ani *Crispiny*<sup>286</sup>, ani finančníky. Jeho ušlechtilý vzrůst, jeho roztomilá postava, něžný výraz by mu nijak neposloužily v úlohách, [237] v nichž není nutno se podobat člověku urozenému. Stejně pan *Dumoulin* se vyhnul tancům komickým a přijal za svůj žánr, který se mu hodil, totiž *pas de deux* a něžný a expresivní tanec.

Konečně pan *Sarrazin*<sup>287</sup> by v sobě nenašel vše to, co je třeba pro úlohy nemotorů a role *karikurní*. Povznesenost jeho ducha, úctyhodní rysy jeho tváře, jeho tělo, schopné vyjadřovat patetično a nutit k slzám, nehodily by se

---

<sup>284</sup> Pierre Louis Dubas, zvaný *Préville* (1721–1799), vynikající francouzský komický herec, kterého obdivoval i D. Garrick. Od roku 1754 vystupoval v *Comédie-Française*, kde mimo jiné ztvárnil prvního Figara v Beaumarchaisově *Lazebníku sevillském*. Viz heslo „*Préville*“ od Johna Goldera in: *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, op. cit.

<sup>285</sup> Charles-François Racot de *Grandval* (1710–1784), herec *Comédie-Française* v letech 1729–1762, od r. 1742 ztvárňoval hlavní role tragických hrdinů a ušlechtilých mladíků. Pro seznam jeho rolí viz: *Dictionnaire portative historique et littéraire des théâtres de Paris*, Ed. LÉRIS, Antoine de, Jombert, Paris, 1763, s. 563–564.

<sup>286</sup> *Crispin*, komická figura sluhy na francouzském divadle, podobná *Harlekýnovi* divadla italského.

<sup>287</sup> Pierre *Sarrazin*, člen *Comédie-Française*, kde hrál v tragédiích *Voltaireových*. O tomto herci se mnoho neví, ale *Voltaire* se o něm v dopise d'Argentalovi vyjádřil, že „jeho deklamace veršů se podobá čtení novin“. Více viz: HOWARTH, William D.: *French theatre in the neo-classical era, 1550–1789*. CUP, Cambridge 1997.

pro charaktery jiné, jež žádají právě tak málo vznešenosti jako fyzické dokonalosti. Zvolil proto úlohu králů a úctyhodných starců, role, v nichž vyniká. Podle jeho příkladu pan *Vestris* zanechal burlesky a [238] věnoval se tanci ušlechtilému a vážnému, tedy žánru, v němž je dnes nejdokonalejším vzorem.

Abychom povznesli tanec k onomu vznešenému stupni, jenž mu chybí a jehož může snadno dosáhnout, bylo by dobře, kdyby taneční mistři dbali při vyučování téhož postupu, jež zachovávají malíři při vyučování svých žáků. Dávají jim nejprve kreslit *ovály*, pak přecházejí k jednotlivým částem obličeje a nakonec je spojují do podoby hlavy; podobně činí i s ostatními údy těla. Je-li žák tak daleko, že dovede *složit* celou figuru, ukáže mu učitel způsob, jak ji oživit tím, že do ní vnese sílu a charakter. Učí ho poznávat přirozená hnutí, [239] ukazuje mu způsob, jak umně rozložit tahy tužkou, aby daly figuře život a vtiskly obličejí vášně a city, jimiž je duše naplněna.

Taneční mistr by měl postupovat jako malíř; když naučil svého žáka krokům a způsobu, jak je spojovat, protipohybu paží, natočením těla a polohám hlavy, měl by mu ještě ukázat, jak tomu všemu pomoci rysů tváře dodat významu a výrazu. Aby měl úspěch, měl by pro něj aranžovat takové *výstupy*, v nichž by musel vyjadřovat různé vášně. Nestačí, aby mu dal líčit tyto vášně v celé jejich síle, musí ho ještě učit, jak jejich hnutí za sebou postupují, jak se [240] stupňují a klesají a jak rozličně působí na rysy tváře. Takové vyučování by dalo tanci řeč a tanečnickovi úsudek; při studiu tance by se naučil vyjadřovat a přidal by k našemu umění zásluhu, jež by je činila mnohem váženějším.

Avšak za dnešního stavu mne dobrý obraz dojíhá více než balet. Tam vidím rozvrh, soudnost, přesnost v *celku*, pravdivost v *kostýmování*, historickou věrnost, život v postavách, výstižné, důrazné a rozmanité charaktery v hlavě a výrazu. Je to příroda, již mi tu nabízejí schopné ruce umění; v baletu však nevidím nic než obrazy právě [241] tak špatně komponované jako nepříjemně kreslené. To je mé mínění, a kdyby se postupovalo tak, jak jsem naznačil, pak by masky byly rozbity a modly svrženy, aby bylo možné se zasvětit přirozenosti. Pak by tanec měl tak překvapující účín, že bychom ho byli nuceni postavit na úroveň malířství a poezie.

Kdyby naši baletní mistři byli důmyslnými autory, kdyby naši tanečníci byli vynikajícími herci, kde by pak byla nesnáz, jak rozdělit tanec podle oboru úloh a sledovat zvyk běžný v divadle Comédie-Française? Kdyby balety byly

básněmi, vyžadovaly by jako dramatická díla jistý počet úloh. Pak by se již neříkalo: tento tanečník vyniká v *chaconně*, onen [242] je skvělý v *lours*; tato tanečnice je podivuhodná v *tambourinech*, tato je jedinečná v *passepieds* a ona vyniká v *musette*. Naopak mohlo by se říci (a tato chvála by byla mnohem lichotivější), že tento tanečník je nenapodobitelný v něžných a rozkošných rolích, jiný že vyniká v úlohách tyranů a ve všech rolích, které vyžadují rozhodné jednání; že tato tanečnice uchvacuje v úlohách milostných, tato je zase nevyrovnatelná v rolích zuřivých a ona zase hraje s jedinečnou pravdivostí scény zlostné.

Vím dobře, že k takovému uspořádání nedojde, nezřeknou-li se skladatelé *venkovského žánru*, nechopí-li se vyššího a nezanechají-li tanečníci oné náruživosti [243] hýbat mechanicky nohama a rukama.

Charakter *la belle danse* je takový, že je třeba nahradit zbedněnost uvážlivostí, silácké výkony důvtipem, krkolomnosti výrazem, *cabrioly* dějem, upejpavost půvabem, rutinu nohou citem a neživotné masky rozmanitým výrazem tváře.

Mohlo by se mi ještě namítnout, že vážná maska má ušlechtilý charakter, že nezakrývá tanečnickovy oči, a že lze tedy v jeho pohledech číst duševní hnutí. Na to odpovídám především, že obličej, který má jen jeden výraz, není žádná divadelní tvář. Za druhé, [244] poněvadž má maska jinou tloušťku a poněvadž je zhotovena podle formy, jejíž tvar se liší od tvaru obličeje nositele, je nemožné, aby přesně padla. Nejenže zvětšuje hlavu a ubírá jí správné proporce, ale navíc zakrývá a tlumí pohledy. I když připustíme, že nezabavuje oči výrazu, jež mají mít, zda nestojí v cestě změnám, jež vyvolávají vášně v rysech a v barvě obličeje? Může obecenstvo pozorovat, jak vznikají a vzrůstají, sledovat tanečníka ve všech jeho hnutích duše?

Obrazotvornost, řeknou obhájci masky, doplní si to, co je nám skryto, a uzříme-li oči jiskřit žárlivostí, zdá se nám, [245] že vidíme oheň této vášně planout i na zbytku tváře. Ne, pane, ať je obrazotvornost sebeživější, nepropůjčí se k takovým nesmyslům; oči, jež vyjadřují něhu, zatímco rysy masky líčí nenávist, pohledy, jež jsou plny zuřivosti, zatímco tvář masky je veselá a rozmarná, to jsou kontrasty, jež v přírodě nenajdeme a jež příliš pobuřují, než aby je mohla nejochotnější obrazotvornost zmírnit. Nuže, tento účinek má přece vážná maska; je vždy půvabná a nemůže změnit charakter, kdežto oči ho mění znovu a znovu každým okamžikem.

Obráncové masky řeknou, že tyto umělé obličej se užívají už víc než dva tisíce let. Ale je [246] tomu dva tisíce let, co jsme v tomto ohledu na omylu; tento omyl lze odpustit lidem starověku, nikterak však lidem moderním.

Někdejší divadelní představení byla i pro obecný lid i pro lidi urozené. Chudí, bohatí, všichni měli na ně přístup. Proto bylo třeba tak rozsáhlých amfiteátrů, aby pojaly obrovský počet diváků, kteří by nenašli to potěšení, jež hledali, kdyby se divadlo neuchýlilo k ohromným maskám a obrovitým břichům, vycpaným lýtkům a velmi vysokým koturnům.

Dnes však, kdy jsou naše divadla omezených rozměrů, kdy jsou uzavřena těm, kdo neplatí, není nutno [247] přizpůsobovat se odstupňování vzdálenosti; herec i tanečník se mohou objevit na scéně ve svých přirozených proporcích. Masky se pro ně stávají zbytečné, zakrývá jen hnutí jejich duše; překáží pokroku a dokonalosti umění.

Nicméně někdo ještě řekne, že masky byly vymyšleny pro tanec. To však, pane, není jisté a zdá se spíše, že se tak stalo pro tragédii a komedii. Abychom v té věci nabyli jistoty a přesvědčili se, zaměříme se, je-li to možné, na jejich původ.

Podle *Quintiliana* o nich *Orfeus* a *Linus*<sup>288</sup> mluvili ve svých básních; k čemu však sloužily v tehdejších dobách [248] na divadle? To ještě nebylo známo.

„*Thespis*<sup>289</sup>, jenž přišel po nich,  
„... tvář umazanou vinným kalem,  
projížděl městečky s veselým karnevalem  
a s károu herci namačkanou  
on bavil sedláky tou novou podívanou.“<sup>290</sup>

Po něm *Aischylos*...

„... ke sboru herce přidružil,  
pod masku vzácnější pak jejich tváře skryl,  
na trámech vyvýšil jeviště před diváky,  
kde herec s koturnem kráčel před jejich zraky.“<sup>291</sup>

<sup>288</sup> M. Fabius Quintilianus, římský řečník, žijící v 1. století po n. l.; Orfeus a Linus, mytologičtí řeční pěvci.

<sup>289</sup> Thespis (6. stol. př. n. l.), podle starověkého podání zakladatel dramatické poezie řecké, jenž vedle sboru a jeho náčelníka zavedl stálého herce, který používal masky, aby mohl vystoupit v různých rolích.

<sup>290</sup> „...fut le premier qui barbouillé de lie/ promenapar les bourgs cette heureuse folie,/ et d'acteurs mal ornés, changeant un tombereau/ amusa le passants d'un spectacle nouveau.“

<sup>291</sup> „... Dans les chœurs jetta les personnages,/ d'un masque plus honnête habilla les visage,/ sur les als d'un théâtre en public exhaussé,/ fit paraître l'acteur d'un brodequin chaussé.“ Obě



Zde tedy nalézáme masky: byly však pro tanečníky? Autoři se o tom nevyslovují a hovoří jen o hercích.

*Sofokles* a *Euripides*<sup>292</sup> nezavedli po nich nic nového; zdokonalili jenom tragédii a nezměnili na *Aischylových* [249] maskách nic než formu, kterou potřebovali pro různé charaktery svých kusů.

Asi v tutéž dobu se objevil *Krates*<sup>293</sup>: podle příkladu *Epicharmova a Formova*<sup>294</sup>, básníků sicilských, dal komedii hry slušnější a spořádanější. Historie se nezmiňuje o tom, co udělali s maskami; snad rozlišili masky komické a tragické.

Ještě se obrátím k *Aristofanovi a Menandrovi*<sup>295</sup>, ale ti mne nijak nepoučí; vidím, že první uvedl na scénu *Sokrata* ve své hře *Oblaka* a že dal zhotovit masku, jež vzbudila smích lidu a předvedla tedy nepochybně rysy tohoto velikého filozofa jenom v karikatuře.

Přejdu k Římanům. *Plautus* [250] a *Terentius*<sup>296</sup> neříkají nic o maskách určených pro pantomimy. Ve starých rukopisech, na kamejích a medailích, na záhlaví komedií *Terentiových* vidím právě tak ohyzdné masky, jako ty, které se používaly v Athénách.

*Roscious a Aesopus*<sup>297</sup> mne okouzluje, ale to byli herci, a ne tanečníci. Marně se snažím najít dobu, kdy se v Římě poprvé objevily masky; nenalézám nic. *Diomedes*<sup>298</sup> sice říká, že to byl jakýsi *Roscious Gallus*<sup>299</sup>, který je první použil, aby zakryl vadu na očích, ale neříká, kdy tento *Roscious* žil; to, co se nejdříve užívalo, jen aby se skryla vada, stalo se později pro rozsáhlost [251] divadel

---

citace pochází pocházejí ze třetího zpěvu známého díla *L'Art poétique* (první vydání 1674) od francouzského spisovatele Nicolase Boileaua-Despréauxe (1636-1711), viz: *Œuvres complètes de Boileau-Despréaux, nouvelle édition*, Paris, 1840, s. 246. Jinak je tento historický diskurz inspirován hojně dílem abbého Dubose (který také často cituje Quintiliana), viz níže.

<sup>292</sup> Aischylos (525-456 př.n.l.), Sofokles (asi 497-406 př.n.l.), Euripides (asi 480-406 př.n.l.) – tři největší autoři starořecké řecké tragédie, z jejichž děl hojně čerpali dramatici od doby klasicismu.

<sup>293</sup> Krates, athénský komický básník v 3. stol. př. n. l.

<sup>294</sup> Formis (nebo Formos) a Epicharmos (550–460 př. n. l.), zakladatelé staré komedie atické.

<sup>295</sup> Aristofanes (ca 445–386 př.n.l.), nejvýznamnější autor starořecké komedie, dochovaly se například jeho hry *Acharňané*, *Jezdci*, *Oblaka*, *Ptáci*, *Žáby* aj.

Menandros z Athén (ca 342–292 př. n. l.), představitel nové atické komedie.

<sup>296</sup> Titus Maccius Plautus (ca 254–185 př.n.l.), římský dramatik, slavný autor komedií, zachovalo více než 20 kompletních her, čerpali z něj Molière i William Shakespeare.

Publius Terentius Afer (asi 186–159 př. n. l.), římský básník komický.

<sup>297</sup> Roscius a Clodius Aesopus byli nejslavnějšími tragickými herci v Římě v 1. st. př. n. l., oba se přátelili s Cicerem.

<sup>298</sup> Dramatika Diomeda cituje Noverre podle Jeana-Baptiste Dubose (1670–1742), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), op. cit., III. díl, s. 203.

<sup>299</sup> Přívlastkem *Gallus* byl někdy označován i výše zmíněný římský herec, takže je možné, že se jednalo o téhož.

nezbytně nutné a tak se zhotovovaly, jako v Athénách, obrovité masky. Veliké, šikmé oči, široká otevřená ústa, převislé rty, boule na čele, nadmuté tváře, tak vypadaly masky starých.

K těmto maskám se ještě přidávaly jakési trubky nebo hlásnice, jež nesly hlas k nejvzdálenějším divákům; uvnitř byly vyloženy kovem; později se vyráběly z jistého druhu mramoru, jež *Plinius* nazývá *kalkofonos* čili *kovozvuk*, poněvadž vydával zvuk podobný kovu.

Starí herci měli též masky s dvojí tváří; profil zprava byl veselý, zleva byl smutný a zachmuřený. Herec podle [252] potřeby a situace, v níž se nalézal, obracel k obecenstvu tu stranu masky, jejíž ráz odpovídal ději, jež měl předvádět.

Konečně se dělaly i satirické masky; umožňovaly, aby se na jevišti zpodobovali spoluobčané a výrobci jim proto dávali rysy těch, kdo měli být na scéně předváděni.

Tyto obrovské masky byly ze dřeva a nebyly nikterak lehké; zahalovaly celou hlavu a spočívaly na ramenou. Uvažte, pane, zda je možné si myslet, že taková břemena byla vytvořena pro tanec. Vezměte v úvahu i ostatní příslušenství, vycpané břicho a lýtka, kaširovaná stehna a chůdy, a poznáte, že není [253] pravděpodobné, že by tato výstroj byla vymyšlena pro umění, jež je dítětem volnosti, jež se bojí pout obtížné módy a jež se přestává projevovat, jakmile přestane být volné.

Tento *kostým* byl tak tísnivý a nepohodlný, že herec, když mluvil, se nemohl pohybovat. Deklamace se často dělila mezi dvě osoby, jedna dělala gesta, zatímco druhá deklamovala.

Málem bychom byli v pokušení věřit, že naši předchůdci neměli představu o tanci, jenž by se podobal našemu; neboť jak uvést v soulad naše živé a skvělé výkony s těžkou a nepohodlnou výstrojí Řeků a Římanů?

Pravda, *Lukianos* říká, že masky *pantomimů* byly méně nemotorné než masky herců a že [254] jejich *kostým* byl náležitý a vhodný. Byly však masky méně veliké? Potřebovali se tanečníci méně nadýmat a dělat většími? Nemuseli zrovna jako herci mít ohled na vzdálenost? Bylo by nesmyslné si to myslet, protože jedni by se jevíli jako obři a druzí jako trpaslíci.

Nuže, pane, to je jediné místo, které by mohlo dosvědčit, že *pantomimové* užívali masky, ale jinak u žádného starého ani moderního autora, kteří psali

o té věci, nenalézám nic, co by mne přesvědčilo, že tyto obrovité tváře byly vytvořeny pro tanec.

Konečně, pane, Comédie-Française odstranila tento zvyk ne z rozmaru, nýbrž z dobrých důvodů. Cítili [255], že tyto neživotné a nedokonalé stíny krásné přírody stály v cestě herecké pravdě a dokonalosti.

Opera, jež se ze všech divadelních představení nejvíce blíží divadlu řeckému, přijala masky jen pro tanec, přesvědčující to důkaz, že nikdy nikomu nenapadlo přisuzovat tomuto umění schopnost něco vyjádřit. Kdyby jej považovali za umění napodobivé, střežili by se dát mu masku a zbavit ho tak nejvhodnějšího prostředku k řeči beze slov a k živému a oduševnělému vyjádření duševních hnutí pomocí vnějších znaků.

Bude-li se i nadále tančit tak, jak se tančí, budou-li se v Opeře balety užívat jen proto, aby se dopřálo udýchaným hercům [256] oddechu, a nebudou-li balety zajímavější než monotónní mezihry v komedii, pak lze beze všech obav zachovat zvyk těchto chmurných tváří, před nimiž není možné dát přednost mrtvým a bezduchým obličejům. Pokud se však umění zdokonalí, tanečníci se pustí do vyjadřování a zobrazování, pak je nutno zbavit se toho, co tísní, opustit masky a rozbít jejich formy. Přírodu nelze sdružovat s neohrabaným uměním, vše, co ji zastiňuje, musí osvícený umělec vymýtit.

Je právě tak nesnadné, pane, objasnit původ masek, jako si učinit správnou představu o divadle a tancích starých národů. Toto umění bylo spolu s mnoha vzácnými věcmi, abych tak řekl, pohřbeno pod [257] sutinami starověku. Z tolika krás nám nezbylo nic než slabé náčrtky, jimž každý autor propůjčuje své rysy a své barvy. Každý z nich jim dává charakter, který odpovídá jeho vkusu a duchu. Ustavičné rozpory, jež jsou v jejich dílech, místo aby nás poučily, vrhají nás zpět do původní temnoty. V jistém směru je starověk chaos, který je pro nás nemožné uspořádat; je to svět, jehož nesmírnost neznáme. Každý si myslí, že ho může procestovat, aniž zbloudí nebo se ztratí. Toto množství věcí, jež pozorujeme z nesmírné vzdálenosti, je jako příliš protažená perspektiva; pohled v ní se ztrácí a rozlišuje jen nedokonale. Avšak obrazotvornost přichází [258] na pomoc, zaplňuje vzdálenost a nahrazuje slabost zraku. Nadšení přibližuje věci a přetváří je; dělá z nich nestvůry. Vše mu připadá veliké, vše se mu zdá gigantické. Bylo by tu možné užít verše *Molièrovy* z jeho *Učených žen*:

„Já jeden objev mám a chci vám o něm říci:  
zjistila jsem svým sklem svět lidí na měsíci.

.....

Já neviděla tam sic lidi, zdá se mi,  
Viděla jsem tam však krajiny s věžemi.“<sup>300</sup>

Tak jsou věci nestálé a měnivé. Umění jako říše podléhají převratům. Co se dnes jeví v oslnivém lesku, časem upadá a nakonec vysílono se propadá do hluboké temnoty. Ať je tomu jakkoli (a mínění se v tom ohledu shodují), staří tanečníci mluvili [259] rukama; jejich prsty byly takřka jazyky, jež se vyjadřovaly lehce, silně a účinně. Podnebí, temperament<sup>301</sup> a píce, již vynakládali, aby zdokonalili umění gesta, přivedly je k výši, jíž my nikdy nedosáhneme, nedáme-li si právě tolik práce jako oni, abychom se v tom směru vyznamenali. Závod mezi *Ciceronem a Rosciem*, kdo vyjádří určitou myšlenku lépe – *Cicero* dovedně uspořádanými slovy a *Roscius* pohyby paží a výrazem tváře – dokazuje velmi jasně, že jsme dosud pouhými děcký, že děláme jen mechanické a neurčité pohyby, [260] bez významu, bez charakteru, bez života.

Staří tanečníci měli ruce a my máme nohy; spojme, pane, s krásou našich tanečních výkonů živý a oduševnělý výraz *pantomimický*. Rozbijme masky, mějme duši a staneme se prvními tanečníky na světě.

#### **List X. O souladu gest s myšlenkami a hnutími duše<sup>302</sup>**

[261] Řekl jsem, pane, že tanec je příliš složitý a symetrický pohyb paží příliš jednotvárný, než aby obrazy mohly mít rozmanitost, výraz a přirozenost; chceme-li tudíž přiblížit naše umění pravdě, bylo by třeba méně si všímat nohou a více paží, vzdát se *cabriol* a věnovat se gestům, provádět méně obtížných kroků a dbát více hry obličeje, nevynakládat tolik energie na výkon, ale spíše ho oduševňovat, vzdalovat se pěkně od těsných školských pravidel, abychom sledovali dojmy přírody [262] a dali tanci duši a akce, jež musí mít,

---

<sup>300</sup> *Učené ženy*, 3. dějství, scéna II., MOLIÈRE a BRETT, Vladimír: *Hry*. Přeložil Svatopluk Kadlec. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953–1956. s. 185.

<sup>301</sup> Teorie vlivu podnebí na lidský temperament, jazyk a uměleckou tvorbu Viz např. Dubos, J.-B.: *Réflexions critiques sur la poesie et la peinture*, op. cit., II. díl, kapitola 17, s. 273–278.

<sup>302</sup> Petrohrad: list X. (1. svazek), Paříž: list XXVII. (1. svazek)

aby zaujal. Slovem *akce* rozumím však něco jiného než rušné pohybování se a namáhavé úsilí a zuřivé týrání, abychom vyskočili nebo abychom ukázali duši, kterou nemáme.

*Akce* při tanci je umění přenést do divákovy duše pomocí pravdivého výrazu našich pohybů, gest a tváře naše city a vášně. *Akce* tedy není nic jiného než *pantomima*. U tanečníka musí vše malovat, vše mluvit; každé gesto, každý postoj, každý pohyb paží musí mít odlišný výraz. Pravá *pantomima* [263] v každém žánru sleduje přírodu ve všech jejích odstínech. Vzdálí-li se od ní na okamžik, nudí a pobuřuje. Tanečníci začátečníci nechť nezaměňují tuto ušlechtilou *pantomimu*, o níž mluvím, s oním nízkým a sprostým výrazem, jež přinesli do Francie italští kejklíři<sup>303</sup> a jež, jak se zdá, si osvojil špatný vkus.

Myslím, pane, že umění gesta je příliš úzce omezeno, než aby mohlo mít veliký účinek. Samotná *akce* pravé paže, kterou zvedneme vpřed, abychom opsali čtvrtkruh, zatímco paže levá, jež byla v této pozici, postupuje stejně opačným směrem, aby se znovu napjala a byla v opozici s nohou<sup>304</sup>, nestačí na [264] vyjádření vášni: pokud nevložíme více rozmanitosti do pohybu paží, nebude mít nikdy sílu pohnout a dojmout. V tom byli staří tanečníci našimi mistry, znali umění gesta lépe než my a jen v tomto úseku tance překonali tanečníky moderní. Rád jim přiznávám to, co nám chybí a čeho dosáhneme, jakmile se tanečníci oprostí od pravidel, která odporují kráse a duchu jejich umění.

Vedení paží by mělo být právě tak rozmanité, jako jsou rozličné vášně, jež může tanec vyjádřit; potom se předepsaná pravidla stanou téměř zbytečná. Je třeba je překračovat a každou chvíli jich nedbat, nebo, pokud se jich dbá přesně, [265] vzpírat se hnutím duše, která se nedají omezit určitým počtem gest.

Vášně se mění a dělí donekonečna; bylo by tedy třeba právě tolika předpisů, kolik mají změn. Kde je učitel, který by chtěl podniknout takové dílo?

Gesto čerpá své pravidlo ve vášni, již má vyjadřovat; je to střela, jež vychází z duše, musí účinkovat náhle a je-li vymrštěna citem, zasáhnout cíl.

Poučení o základních principech našeho umění sledujeme hnutí naší duše, ta nás nemůže zradit, cítí-li živě; a strhne-li v takových okamžicích paži k tomu či onomu gestu, pak je gesto jistě vždy kresleno přesně a správně a jeho [266]

---

<sup>303</sup> V orig. *Les bouffons d'Italie*.

<sup>304</sup> Noverre zde popisuje základní princip *port-de-bras* a opozice nohou a rukou v tanci 18. století, o němž do detailu pojednává například známý traktát Pierra Rameaua *Maître à danser* (Paříž, 1725), s. 194–255.

účinek je jistý. Vášně jsou pružiny, jež uvádějí tělo do pohybu: ať jsou pohyby, které vyvolávají, jakékoli, nemohou být nepravdivé. Z toho plyne, že neplodná školská pravidla musí v dějovém tanci zmizet a ustoupit přirozenosti. S ničím není tak nesnadné zacházet jako s tím, čemu se říká půvab; užívat ho je věcí vkusu a je chybou pít se po něm a uplatňovat ho bez vkusu. Ukazovat ho neokázale, skrývat ho s pečlivou nedbalostí, to ho činí někdy ještě dráždivějším a dodává mu novosti. Rozhodčím je tu vkus, dodává půvabu cenu a činí ho roztomilým: předvádí-li se bez něho, [267] ztrácí své jméno i svůj účinek; zbývá jen strojenost, která je nechutná a nesnesitelná. Není dáno každému, aby měl vkus; jen příroda ho uděluje, výchova zjemňuje a zdokonaluje. Všechna pravidla, jež bychom chtěli pro něj stanovit, byla by neužitečná. Buď je nám vrozen, nebo ne. Je-li, projeví se sám, není-li, bude tanečník vždy průměrný.

Stejně je tomu s pohyby paží; půvab je pro ně tím, čím je vkus pro půvab: v *dějové pantomimě* však nebudeme mít úspěch, neposlouží-li nám rovněž příroda. Dá-li nám první lekce, pokrok se určitě rychle dostaví.

[268] Dodejme, že taneční akce je příliš omezena; že půvab a ducha nelze stejně sdělit všem tvorům, že vkus a grácii si nelze osvojit. Marně se je člověk snaží vstípit je těm, kteří pro ně nejsou stvořeni, je to jako sít zrno na skálu. (Množství šarlatánů s nimi obchoduje, spousta hlupáků si myslí, že je získají za peníze, dostanou však jen špatný lak, který ztrácí lesk a brzy zmizí. Prodavač má peníze a kupující odejde s prázdnou. Jako *Ixion* objímající oblak<sup>305</sup>.]<sup>306</sup>

Římané však měli školy, kde se učilo umění *Saltation* nebo, chcete-li, umění gesta a půvabu. Byli [269] však učitelé se svými žáky spokojeni? *Roscious* byl spokojen jenom s jedním, který byl bezpochyby obdařen přírodou, a přece i tomu měl stále co vytýkat.

Moji spolubratři nechtě vezmou na vědomí, že gestem rozumím výrazné pohyby paží, podporované výstižnými a rozmanitými výrazy obličeje. Ruce obratného tanečníka musí takřka mluvit; ale pokud jeho tvář nehraje a není v ní znát zřejmá změna, již vtiskuje vašeň jeho rysům, jeho oči nedeklamují a neodhalují stav jeho srdce, pak je i výraz pohybu brzy falešný, tanec strojený

---

<sup>305</sup> Ixión byl syn lapithského krále Flegya; snažil se svést Diovu sestru/manželku Héro, ale když ji chtěl obejmout, Zeus ji nahradil mrakem.

<sup>306</sup> Tato pasáž je v pařížské edici vynechána.

a výsledný účinek se prohřešuje nesouladem a chybováním proti pravdě a pravdivosti.<sup>307</sup>

[270] Nemůžeme vyniknout na divadle, nepomůže-li nám příroda, míní *Roscus*. Podle něho, jak praví *Quintilian*, pozůstává umění *pantomimy* v příjemném půvabu a v prostém výrazu duševních citů; nemá pravidla a nelze se mu naučit. Je darem přírody.

Abychom urychlili pokrok našeho umění a přiblížili je pravdě, je třeba obětovat všechny kroky příliš složité. Co ztratíme na nohou, nalezneme na pažích; čím budou kroky jednodušší, tím snáze bude možné spojit s nimi výraz a půvab. Vkus prchá vždy před nesnadným a nikdy ho nenajdeme s ním ve spojení. Ať umělci vyhradí obtížnost svým cvičením, ale ať se učí vylučovat ji ze svých vystoupení. [271] Obecenstvu se nelíbí. I těm, kteří ji dovedou ocenit, skýtá jen prostřední potěšení. Složitosti, nakupené v hudbě a v tanci, mi připadají jako hantýrka, jež je laikovi naprosto cizí. Hlas umělce má dojímat, musí stále mluvit k srdci. Nehodí se pro něj žádná jiná řeč než řeč citů; ta obecně uchvacuje, poněvadž ji obecně chápou všechny národy.

Říkají mi, že tento *houslista* je obdivuhodný. To je možné, ale mně nepůsobí žádné potěšení, nebudí ve mně žádné pocity. To proto, odpoví mi jeho obdivovatel, že mluví řečí, jíž nerozumíte. Tato řeč, pokračuje, není přístupná všem, [272] ale je vznešená pro toho, kdo jí rozumí a cítí, a jeho tóny jsou jako city, které uchvacují a dojímají, když rozumíme jeho řeči.

Tím hůře, odpovídám, pro tohoto velikého *houslistu*, jestliže se omezuje pouze na to, aby se líbil malému počtu lidí. Umění je pro všechny; jen ať mluví svou přirozenou řečí, pak nebude potřebovat tlumočníka a dojde každého, znalce i neznalce. Jestliže však naproti tomu se jeho umění omezí jenom na to, aby se líbilo oku a nedotklo se srdce, nevzrušilo vášně a neotřáslo duší, přestane být příjemné a přestane se líbit. Hlas přírody a věrný výraz citu vnášejí stále

---

<sup>307</sup> Na tomto místě přidávají petrohradská a pařížská edice odstavce:

„Můžeme to nejlépe přirovnat k maškarnímu bálu nebo veřejným hrám, ale nejlépe k benátskému karnevalu. Představte si obrovský stůl a velké množství hráčů okolo něj, všichni v maskách více či méně groteskních, povětšinou směřujících se. Když se díváte pouze na obličeje, všichni vypadají spokojeně a šťastně; řekli bychom, že všichni vyhrávají. Avšak když se upřete na jejich paže, postoje a gesta, vidíte na jedné straně nehybnou pozornost a nejistotu, strach či naději, na druhé prudké pohyby zlosti a hněvu. Tu jedna usměvavá tvář hrozí pěstí nebesům, onde z chechtajících se úst slyšíte strašlivou nadávku. Zkrátka, tato opozice tváře a gesta vytváří nejpodivuhodnější efekt, který se lépe pozoruje, než popisuje. Přesně takový je tanečník, jehož obličej neříká nic, zatímco gesta nebo kroky vyjadřují živý cit, jež jimi hýbe.“ *Lettres*, 1807, s. 393–394.

vzruch i do nejnecitelnějších duší. [273] Potěšení je daň, již srdce nemůže odepřít takovým věcem, které je těší a zajímají.

(Jakmile přijde do Paříže nějaký slavný *italský* houslista, každý na něj běží a nikdo mu nerozumí. Nicméně se křičí o zázraku. Jeho kus není potěšením pro uši, jeho tóny nedojímají, ale oči se baví. Jeho ruka obratně *klouže* nahoru a dolů, jeho prsty lehce běhají po hmatníku, vyšplhaly se dokonce až ke kobylce. Tyto obtížnosti doprovází četnými grimasami, které jako by říkaly: *Panstvo, dívejte se na mne, ale neposlouchejte mne: tato pasáž je ďábelská; nepotěší váš sluch, ačkoli je velmi hlučná, ale studoval jsem ji dvacet let.* Propuká [274] potlesk; paže a prsty zaslouží chválu, a tak se udílí strojové dovednosti člověka bez hlavy to, co se vždy bude odpírat francouzskému *houslistovi*, jenž spojuje s nejskvělejší dovedností ruky výraz, ducha, génia a půvab svého umění.)<sup>308</sup>

Italští tanečníci počínají si od jisté doby opačně než hudebníci. Poněvadž nemohou zaměstnat příjemně zrak a protože nezdělili půvab *Fossanův*, dělají mnoho hluku, vytloukajíce všechny noty nohama, takže s obdivem hledíme na *houslisty* tohoto národa a s potěšením slyšíme tančit jejich *pantomimy*. To není naprosto cíl, který si vytkla tato krásná umění; mají vyjadřovat, mají líčit. Vkusná prostota [275] hodí se nejlépe jejich půvabům. Krása se vždy ztrácí pod módními cetkami; *prostota* je jejím líčidlem, přirozenost její ozdobou, půvab zkrášluje její rysy, duch je oživuje a dodává jim nadto nového lesku. Pokud obětujeme vkus obtížnostem, počínáme si bez rozumu, tančíme pro peníze a činíme z příjemného umění nízké řemeslo, potud tanec nepokročí, nýbrž bude upadat a zmizí opět v temnotách, v nichž vězel ještě před necelým stoletím.

Nerozuměl by mi, kdo by myslel, že se snažím odstranit běžné pohyby paží, všechny nesnadné a brilantní kroky a všechny půvabné taneční postoje. Žádám více rozmanitosti a výrazu [276] v pažích, přeji si vidět je mluvit s větším důrazem. Malují cit a rozkoš, ale to nestačí, je třeba ještě, aby malovaly zuřivost, žárlivost, zlost, nestálost, bolest, pomstychtivost, ironii, zkrátka všechny přirozené lidské vášně, a aby společně s pohledem, výrazem a kroky činily srozumitelným hlas přírody. Dále žádám, aby kroky byly uspořádány s důvtipem jako s uměním a aby odpovídaly situaci a duševním hnutím tanečníka. Žádám, aby se při živém výrazu neuplatňovaly kroky klidné

---

<sup>308</sup> Tato pasáž je v pařížské edici vynechána.



a v scénách vážných kroky lehké, abychom se v hnutích nevole dovedli vyhnout všemu, co má znak lehkosti a co je namístě [277] v okamžicích nestálosti. Rád bych konečně, aby se při zoufalství a sklíčenosti nedělaly pohyby vůbec žádné, zde smí malovat jen tvář sama, jen oči mluvit; ani paže se nesmí hýbat, protože tanečník v takových scénách nikdy nevynikne tak, jako když vůbec netančí.<sup>309</sup> Všechny mé názory, všechny mé ideje směřují jen k dobru a k prospěchu mladých tanečníků a nových baletních mistrů. Jen ať zváží mé myšlenky, jen ať si vytvoří nový styl, pak uvidí, že vše, co navrhuji, lze provést a že to nalezne všeobecný ohlas.

Co se týče pozic, vědí všichni, že je jich pět. Dokonce se tvrdí, že je jich deset, a dělí se dosti zvláště na dobré a špatné, na [278] chybné a správné.<sup>310</sup> Na počtu nezáleží, nechci se hádat. Řeknu jen, že je dobře tyto pozice znát, a ještě lépe je zapomenout, a že je v tom umění velikého tanečníka pěkně jich nedbat. Ostatně jsou výborné všechny ty pozice, při nichž tělo stojí pevně a dobře se rýsuje; neznám žádnou horší pozici, než když tělo je špatně *postaveno*, kolísá a když je nohy nemohou unést. Ti, kdo pevně lpí na abecedě svého povolání, mne prohlásí za novátora a fanatika, ale já je pošlu do školy malířů a sochařů a potom se jich zeptám, zda schvalují či zavrhuji postoj gladiátora nebo Herkula. Zavrhují-li, pak jsem svoji věc vyhrál, neboť jsou slepí. [279] Schvalují-li, pak prohráli, protože jim dokážu, že pozice obou těchto soch, mistrovských děl starověku, nejsou pozicemi převzatými do základů tanečního umění.

Většina těch, kdo jdou k divadlu, si myslí, že stačí mít nohy, aby se člověk stal tanečníkem, paměť, aby se stal hercem, hlas, aby se stal zpěvákem. Podle tohoto falešného předpokladu nečiní jedni nic jiného, než že hýbají nohama, druzí namáhají paměť a třetí křičí a zvučí. Po mnoha letech strastné práce jsou udiveni, že se jimi pohrdá. Ale není možné mít v umění úspěch, aniž se

---

<sup>309</sup> Ve Varšavském rukopise je dále přidán odstavec: „Také bych si přál, aby se kroky vhodně přizpůsobily emocím a abychom dokázali vytvořit nové, které by se přizpůsobily všem druhům děje. Podstatu všech kroků nalezneme v pocitech, které duše zakouší; nemůžu vás naučit žádným pravidlům, ty jsou nekonečně proměnlivé a liší se podle míry našich citů. To je to pravé umění. Zaměňují ho s řemeslem a bude snadné rozpoznat rozdíl, jenž panuje mezi těmito dvěma uměními, když se přestaneme podobat loutkám, jejichž pohyby jsou vedené hrubými lany a které pobaví a okouzlí jen prostý lid.“ *Théorie et pratique de la danse*, op. cit., s. 41–42

<sup>310</sup> Noverre mluví samozřejmě o pěti základních pozicích nohou, jak byly kodifikovány v R.-A. Feuilletem v *Chorégraphie* (1700, op.cit.) a dodnes jsou základem klasického tance. Zároveň zde popsal i tzv. falešné pozice, které se dělaly obráceně, tedy vtočeně, jež se používaly především v groteskním tanci. Gennaro Magri o nich ve svém *Trattato teorico-prattico di ballo* (1779) mluví jako o španělských pozicích. viz Fairfax, E.: *The Styles of Eighteenth Century Ballet*, op. cit., s.130.

studovaly jeho základy, aniž se poznal jeho duch a pocítil [280] jeho účinek. Dobrý ženijní důstojník se nezmocní nejslabších míst opevnění, jsou-li ovládána výšinami schopnými je hájit a vypudit ho. Jediný prostředek zajišťující dobytí pevnosti je zmocnit se a obsadit hlavní obranná místa, poněvadž ta slabší budou jen malou překážkou nebo se sama vzdají. S uměními je to jako s pevnostmi a s umělci jako s důstojníky; nic se nesmí dělat jen povrchně, je třeba jít do hloubky. Nestačí znát obtíže, je třeba je potírat a přemáhat. Zabýváme-li se jen podružnostmi, jdeme-li jen na povrch věcí, pak hyneme v průměrnosti a v ubohé temnotě.

[281] Z obyčejného člověka chci udělat průměrného tanečníka, jen když bude obstojně urostlý. Naučím ho hýbat pažemi a nohama a otáčet hlavu. Dám mu pevnost, brilantnost a hbitost, nebudu ho však moci nadat oním ohněm, oním duchem, důvtipem, půvabem a citovým výrazem, jež tvoří duši pravé *pantomimy*: příroda má vždy navrch nad uměním, jen ona může dělat divy.

Nedostatek poznání a stupidnost, s níž se shledáváme u většiny tanečníků, pramení ze špatné výchovy, jíž se jim obyčejně dostává. Jdou k divadlu ne proto, aby na něm vynikli, ale aby svrhli ze sebe jeho závislosti, ne proto, [282] aby se vyhnuli klidnějšímu zaměstnání, ale aby užívali potěšení, s nimiž se tu, jak se domnívají, shledají na každém kroku. V tomto prvním okamžiku nadšení nevidí nic než růžovou stránku talentu, jíž chtějí dosáhnout. Učí se tanci se zápallem, jejich záliba však chladne s rostoucími a kupícími se obtížemi; chápou jen hrubou stránku svého umění. Učí se skákat více nebo méně vysoko, usilují o strojové řazení množství kroků a jako děti, které žvatlají bez souvislosti a smyslu spoustu slov, dělají množství kroků bez ducha, vkusu, půvabu.

Tato nespočetná směsice kroků víceméně spolu špatně spjatých, tento obtížný výkon, tyto složité pohyby [283] odnímají takřka tanci slovo. Více prostoty, více něhy a měkkosti by tanečníkovi umožnilo, aby snáze zobrazoval a vyjadřoval se. Měl by rozdělit svou pozornost mezi techniku kroků a mezi pohyby vhodné vyjadřovat vášně. Potom by byl tanec oproštěn od věcí podružných a mohl by se věnovat něčemu většímu. Je jisté, že udýchanost, jež je výsledkem tak namáhavé práce, dusí řeč citu, že *entrechaty* a *cabrioly* porušují charakter *la belle danse* a že je prakticky nemožné vnést do pohybů duši, pravdivost a výraz, když se tělo ustavičně otřásá prudkými a

opakovanými nárazy a když se duch [284] upíná jen na to, aby tělo uchránil před nehodami a pády, jež mu co chvíli hrozí.

Nesmíme se divit, když shledáme, že herci lépe chápou a dovedou vyjádřit cit než tanečníci. Většina z nich má obvyklejší lepší výchovu než tanečníci. Ostatně jejich povolání je vede k jistému druhu studia, jež jim poskytuje znalost světa a způsobů dobré společnosti, touhu po vzdělání a rozšiřování znalostí za hranice divadla. Jsou spjati s literaturou: čtou básníky a dějepisce a mnozí z nich dokázali svými díly, že vedle schopnosti dobře mluvit dovedou i příjemně psát. Byť [285] nenáležely všechny tyto znalosti bezprostředně k jejich povolání, přece jen přidávají k onomu stupni dokonalosti, k němuž dospívají. Ze dvou herců od přírody stejně nadaných nesporně vnese vzdělanější do své hry více ducha a nenucenosti.

Tanečníci by měli zrovna jako herci usilovat o to, aby líčili a prožívali, protože mají stejný úkol. Nejsou-li rolemi živě dotčeni, nepochopí-li jejich charakter pravdivě, nemohou se těšit, že budou mít úspěch a že se budou líbit. Mají právě tak upoutat obecenstvo silou iluze a dát mu pocítit všechna hnutí, jimiž jsou ovládáni. Tato pravdivost, toto nadšení, jež jsou znakem velikého herce [286] a jež jsou duší krásných umění, jsou, smím-li to tak říci, jako elektrická rána<sup>311</sup>. Je to oheň, jenž se rychle šíří, jenž v okamžiku zaněcuje představivost diváků, otřásá jejich duší a nutí jejich srdce k citlivosti.

Hlas přírody a pravá hnutí *pantomimické* akce mají dojímat stejně; první útočí na srdce sluchem, druhé zrakem; obě působí stejně silným dojmem, když totiž obrazy *pantomimy* jsou právě tak živé, právě tak překvapivé a oduševnělé jako řeč.

Není možné vzbudit tento zájem, recitujeme-li krásné verše mechanicky a děláme-li jenom prostě [287] krásné kroky. Je třeba, aby duše, tvář, gesto a postoje hovořily najednou a aby hovořily důrazně a pravdivě. Vžije se divák na místo herce, když se tento nevžije do hrdiny, kterého představuje? Může očekávat, že dojde a vynutí slzy, když sám žádnou neprolije? Vzbudí jeho situace soucit, nepodává-li ji s dojetím a nezdá-li se být jí dotčen?

Snad mi namítnete, že herec má před tanečníkem výhodu slova, sílu a důraznost mluvy. Zdalipak však tanečníci nemají gesta, postoje, kroky a

---

<sup>311</sup> V polovině 18. století výrazně pokročilo zkoumání principu atmosférické elektřiny. Studium podstaty blesku se zabývali např. Američan Benjamin Franklin a Čech Prokop Diviš; byl vynalezen první hromosvod.

hudbu, kterou nutno považovat za prostředek a tlumočníka po sobě jdoucích pohybů tanečnickových?

[288] Aby bylo naše umění přivedeno k takové vznešenosti, kterou požadují a již si pro ně přejí, je nezbytně nutné, aby tanečníci rozdělili svůj čas a své studium mezi ducha a tělo a aby se obojí zároveň stalo předmětem jejich úvah; naneštěstí se však vynakládá vše na tělo a duchu se všechno odpírá. Zřídka řídí nohy hlava, a protože duch a rozum nemají sídlo v nohou, bloudí se často, mizí člověk a zbývá tu jen špatně seřízený stroj, jemuž se dostává neplodného obdivu hlupáků a spravedlivého opovržení znalců.

Studujme tedy, pane, přestaňme se podobat oněm loutkám, jejichž pohyby řízené hrubými provázky baví a obluzují jen nevědomý [289] lid. Určí-li naše duše hru a akci našich pružin, pak chodidla, nohy, tělo, tvář a oči se budou pohybovat správně a výsledný účinek této harmonie a shody zaujme stejně srdce i rozum.

### **List XI. O vzdělání tanečníka<sup>312</sup>**

Je vzácné, pane, ne-li zcela nemožné najít dokonale stavěné muže; a proto se velmi zhusta setkáme s houfem tanečníků [290] nepříjemného růstu, na nichž až příliš často pozorujeme fyzické vady, jež se nedají zcela odstranit ani všemi prostředky umění. Snad je již osudem lidské přirozenosti, že se stále vzdalujeme od toho, co se pro nás hodí, a že tak často volíme životní dráhu, na níž nemůžeme postupovat ani mít úspěch. Tomuto zaslepení, tomuto sebeklamu vděčíme za spoustu špatných básníků, průměrných malířů, nudných herců, hřmotných hudebníků, ohavných tanečníků a šašků, zkrátka nemožných lidí všeho druhu. Na svém místě mohli by tito lidé [291] být lidské společnosti užiteční a zasloužit se o vlast. Avšak mimo prostředí a postavení pro ně se hodící je jejich pravá hřivna zahrabána a oni se jako o závod stávají směšnými jeden víc než druhý.

První věc, již nutno vzít v úvahu, jestliže se rozhodneme věnovat se tanci ve věku, kdy již dovedeme uvažovat, je stavba těla. Buď jsou přirozené chyby, jež na sobě pozorujeme, takového druhu, že se nedají žádným způsobem zlepšit, a pak je nutno hned a úplně se vzdát myšlenky na výhody, jichž bychom chtěli dosáhnout, tančice pro zábavu jiných. Anebo se dají tyto chyby

---

<sup>312</sup> Petrohrad: list XI. (1. svazek), Paříž: list XXVIII. (1. svazek).

pílí, ustavičným cvikem, radou a pokyny [292] moudrého a osvíceného učitele odstranit; v tom případě se nesmí zanedbat nic, co může odstranit nedokonalosti, jež lze překonat, jen když začneme dosti záhy, dokud ještě údy nedosáhly posledního stupně síly a pevnosti, dokud se přirozenost neusadila a dokud se vada, kterou je třeba zdolat, příliš dlouhým a zastaralým zvykem neutvrdila tak, že ji nelze odstranit.

Naneštěstí je málo tanečníků schopných tohoto sebezkoumání. Někteří, zaslepeni sebeláskou, myslí, že jsou bez chyby; jiní jako by zavírali oči před těmi chybami, jež by jim odhalila nejlehčí zkouška. Jelikož pak nedbají výtek, jež jim právem může činit každý poněkud obeznaný [293] člověk, jejich práce nespočívá na správných základech. Tančí méně jako lidé, spíše jako stroje. Nesprávný poměr jejich údů překáží ustavičně hře jejich svalů a harmonii, jež by měla tvořit dokonalý *celek*. Mizí návaznost kroků, měkkost pohybů, elegance postojů a opozice paží a nohou, úměrnost napětí, a tedy i pevnost a *à plomb*. Zde vidíte, pane, na co se redukuje výkon tanečníků, kteří myslí, že tanec záleží jen v nějaké akci paží a nohou, a kteří pohrdají tím, aby se při studiu a při cvičení pozorovali. Bez urážky [294] a po právu je můžeme nazvat tanečními automaty<sup>313</sup>.

Být víc dobrých učitelů, nebyli by pravděpodobně dobří žáci tak vzácní; ale mistři, kteří jsou s to vyučovat, nedávají lekce, a ti, kteří by je měli brát, chtějí mermomocí učit druhé. Co říci o nedbalosti a jednotvárnosti, s níž vyučují? Pravda je jen jedna, budou křičet; souhlasím, ale cožpak je jen jediný způsob, jak ji sdělovat a vštěpovat žákům, a není nutno, abychom je vedli k témuž cíli různými cestami? Přiznávám, že je k tomu třeba skutečného důvtipu, neboť [295] bez úvahy a studia nelze užívat pravidla pro různě stavěná těla a rozličné stupně schopností; nelze na první pohled zjistit, co se pro někoho hodí a pro jiného vůbec ne, a lekce se konečně nemění podle růzností, jež nám skýtá příroda nebo zvyk, často ještě tvrdošijnější než příroda.

Je tedy hlavně na učiteli, aby dbal o umístění každého žáka v žánru, který se pro něj hodí. K tomu však nestačí znát své umění co nejpřesněji. Je nutno se také pečlivě chránit před planou pýchou, která každého přesvědčuje, že jeho způsob tančení je unikátní [296] a jediný se může líbit; neboť učiteli, který se stále dává za vzor dokonalosti a který lpí jen na tom udělat ze svých žáků kopie, jejichž je on dobrým nebo špatným originálem, se nepodaří vychovat

---

<sup>313</sup> V petrohradské a pařížské edici: „... nazvat špatnými tanečníky.“

obstojné žáky, jedině by dostal do rukou takové, kteří mají stejné dispozice, stejnou postavu a vzrůst a tutéž chápavost jako on.

Mezi chybami ve stavbě těla pozoruji obyčejně dvě hlavní: jedna, když má někdo nohy *do „X“*, a druhá, když je má *do „O“*<sup>314</sup>. Obě tyto vady ve stavbě jsou téměř obecné a liší se jen málo. Je také velmi málo tanečníků, kteří tuto vadu nemají.

Říkáme o někom, že má nohy *do „X“*, [297] má-li kyčle úzké a vtočené, stehna těsně přiléhající, kolena silná a tak sevřená, že se dotýkají a těsně lnou k sobě, i když chodidla jsou oddálena; od kolen k chodidlům to vypadá jako trojúhelník. Dále pozoruji nadměrně objemnou vnitřní partii kotníků, silně vyvýšený nárt a *šlachu Achillovu*, která je nejen štíhlá a drobná, ale i daleko od kloubu.

U tanečníka, který má nohy *do „O“*, pozorujeme opačnou vadu. Tato vada je zjevná rovněž od kyčlí až k chodidlům; neboť tyto části opisují linku, která tvoří oblouk. [298] Vskutku jeho kyčle jsou široké, jeho stehna a kolena od sebe, takže průhled, obvyklý jen mezi některými částmi spojených dolních končetin, je úplný a mnohem větší, než má být. Osoby takto stavěné mají dlouhá a plochá chodidla, kotník na vnější straně vystupující a *šlachu Achillovu* silnou a blízko kloubu. Obě tyto vady, naprosto opačné, dokazují důrazněji než všechna slova, že vyučování prospěšné jednomu druhému škodí a že dva tanečníci tak různého růstu a ustrojení nemohou provádět stejná cvičení. Ten, který má nohy *do „X“*, [299] musí se stále snažit, aby oddaloval části příliš blízké; první prostředek k tomu je vytáčet stehna ven a tím směrem jimi pohybovat, využívaje volného otáčivého pohybu *stehenní kosti v kloubní jamce kyčelní*. Pomocí tohoto cvičení budou kolena sledovat týž směr a přijdou jaksi na své místo. Čěška, která je, jak se zdá, určena k tomu, aby bránila *přetočení* kolena za kloub, přijde právě kolmo nad špičku nohy a stehno a holeň, nyní v stejné linii, budou opisovat přímku, zajišťující pevnost a stabilitu trupu.

Druhý prostředek je v tom, že necháme kolena stále lehce pokrčená [300] tak, že se zdají nanejvýš napjata, aniž ve skutečnosti jsou. To, pane, je věc času a zvyku. Až se stane zvyk silným, pak bude téměř nemožné zaujmout zase původní a chybnou polohu bez námahy, která v těchto částech způsobuje

---

<sup>314</sup> V orig. *jarreté* (nohy *do „X“*) a *arqué* (nohy *do „O“*).

ztuhlost a nesnesitelnou bolest. Znal jsem tanečníky, kteří objevili umění skrýt tuto chybu do té míry, že by ji nikdo nepoznal, kdyby ji neprozradil přímý *entrechat* a příliš silné údery. Příčina je tato: stažení svalů při namáhavém skoku učiní klouby tuhými a nutí každou část vrátit se na její místo a zaujmout její přirozený tvar. Takto nucena stočí se kolena [301] dovnitř a znovu nabudou na objemu. Tento objem překáží úderům nohou o sebe při *entrechatu*. Čím více se tyto partie sbližují, tím více ty, jež jsou pod nimi, se od sebe oddalují. Nohy, jež nemohou ani *udeřit* o sebe, ani se *křížit*, zůstávají nehybné ve chvíli, kdy se po sobě kolena nepříjemně válejí, a *entrechat*, který vespod není „*sekán*“, ani *tlučen*, ani *křížen*, nemůže mít hbitost ani brilanci, jež jsou jeho předností. Nic není podle mého mínění tak obtížné jako zakrývat naše chyby, zvláště ve chvílích namáhavého tanečního výkonu, kdy se celé tělo otřásá, kdy dostává prudké a opětovné nárazy a kdy samo koná opačné pohyby a vyvíjí ustavičné zvýšené úsilí. [302] Pokud tedy umění zvítězí nad přírodou, jaké chvály je pak hoden tanečník!

Kdo je takto stavěn, zřekne se *entrechatů*, *cabriol* a všech těžkých a složitých tanečních temp tím spíše, že bude vždy slabý, neboť jeho kyčle či, anatomicky řečeno, jeho *pánevní kosti* jsou úzké a neposkytují dosti místa svalům na nich připoutaným, na nichž částečně závisí pohyby trupu – tyto pohyby a ohýbání jsou tím lehčí, čím širší jsou řečené kosti, poněvadž pak působí svaly dále od těžiště. Ale ať je tomu jakkoli, pro takové tanečníky se jediné hodí *danse noble* a *terre-à-terre*<sup>315</sup>. [303] Ostatně, pane, co ztrácejí tanečníci s nohama *do „X“* na síle, to zdá se získávají na obratnosti. Pozoroval jsem, že byli výrazní a skvělí ve věcech nejprostších, nenucení ve věcech nesnadných, jež nevyžadují námahu, pracovali čistě, byli elegantní ve svých postojích a *prováděli údery* nohama vždy s nesmírným půvabem, poněvadž používají špičky prstů a šlachy, jež hýbají nártem. To jsou přednosti, které je odškodňují za sílu, jež jim chybí – a v tanci vždy budu dávat přednost obratnosti před silou.

Ti, kdož mají nohy *do „O“*, se musí snažit, aby přiblížili části příliš oddálené, a zmenšili tak prázdný prostor především mezi [304] koleny. Potřebují právě tolik jako druzí cvičit vytáčení stehů ven a je pro ně dokonce těžší vady skrýt. Obvykle jsou tito tanečníci statní a silní; mají tedy svaly méně pružné a jejich

<sup>315</sup> *Danse terre-à-terre* – tanec při zemi, bez vzdušných skoků, ale plynulý a přesný, typický pro nejvyšší postavený styl francouzského tance, *la danse noble*. Viz: Kazárová, H.: *Barokní taneční formy*, op. cit., s.20–26, nebo Fairfax, E.: *The Styles of Eighteenth Century Ballet*, op. cit., s.86.

klouby se nepohybují tak snadno. Ostatně je samozřejmé, že kdyby tato fyzická vada měla původ v deformované kosti, všechna námaha by byla zbytečná a úsilí umění marné. Řekl jsem, že tanečníci s nohama *do „X“* mají při tanci udržovat malé pokrčení. Tanečníci s nohama *do „O“* však z opačného důvodu musí mít nohy v kolenou co nejvíce napjaté a křížit své údery mnohem těsněji, aby se přiblížením částí mohl zmenšit prostor nebo vzdálenost, která je mezi nimi v normální poloze. Jsou energičtí, živí a [305] brilantní ve věcech, jež vyžadují více síly než obratnosti. Energičtí a lehcí jsou vzhledem k poloze svých *svalových snopců* a poněvadž jejich *kloubní vazy* jsou pevné a silné. A jejich rychlost spočívá v tom, že *kříží* nohy spíše níže než výše, mají tak pro údery kratší dráhu a dělají je proto rychleji. Jsou brilantní, poněvadž jejich *křížící* se nohy skýtají průhled, a ten, pane, tvoří právě *šerosvit* tance, neboť nejsou-li údery *entrechatu* ani „*sekány*“, ani *tlučeny*, nýbrž naopak *třeny* a *váleny*, nikdy nevznikne průhled, který uplatňuje stíny, a nohy, příliš sevřené, ukazují jen nerozeznatelnou a neúčinnou *masu*.<sup>316</sup> [306] Nejsou příliš obratní, poněvadž spoléhají příliš na svou sílu a protože právě tato síla stojí v cestě nenucenosti a obratnosti: opustí-li je na okamžik jejich síla, jsou neobratní, nedovedou se dostat ze své situace pomocí jednoduchých pohybů, které nevyžadují žádnou sílu, poskytují vždy čas na získání nových sil. Kromě toho jsou málo pružní a zřídka *udeří* špičkou nohy.

Myslím, že pravou příčinu toho lze najít, když uvážíme dlouhý a plochý tvar jejich chodidel. Srovnávám tyto končetiny s *pákou* jednozvratnou, tj. s *pákou*, kde břemeno je mezi *oporou* a *silou*, takže *síla* a *opěrný bod* jsou na jejích koncích. Zde [307] je *pevný bod* či opora na špičce nohy, odpor či váhu těla nese nárt nohy a síla, jež zvedá a udržuje tuto váhu, působí v patě pomocí *Achillovy šlachy*. Poněvadž se však nyní páka dlouhou a plochou nohou prodlužuje, váha těla je od opěrného bodu vzdálenější a bližší síle, takže v stejném poměru se musí váha těla zvětšovat a síla šlachy Achillovy zmenšovat. Řekl bych, že tato váha není v přesně tomtéž poměru u tanečníků s nohama *do „O“* jako u tanečníků s nohama *do „X“*, kteří mají obvyčně silný

---

<sup>316</sup> V petrohradské a pařížské edici je na tomto místě přidána poznámka: „Pozorování tohoto druhu mohou být prováděna pouze umělci, kteří se snaží odhalit příčinu každé věci v jejich umění. Užívat si ho bez znalosti původu tohoto potěšení, stačí většině lidí. Ale pozorný umělec by měl to potěšení analyzovat a tato analýza přispěje k růstu jeho umění.“ *Lettres*, Paris 1807 s. 416.



a vysoký nárt; tanečníci s nohama do „O“ se nutně mnohem nesnadněji zvedají na špičky nohou.

[308] Dále jsem poznal, pane, že vady, které nalézáme od kyčlí až k chodidlům, se projevují také od ramena až po ruku. Velmi často sleduje rameno utváření kyčle, loket stavbu kolena, zápěstí stavbu chodidla. Zběžné zkoumání vás přesvědčí, že je to pravda, a shledáte, že vůbec takové fyzické vady mající původ v špatném uspořádání některých kloubů, jsou společné celému tělu. Přijme-li umělec tuto zásadu, musí svým žákům ukládat různé pohyby paží. Tato opatrnost je velmi důležitá; krátké paže vyžadují jen takové pohyby, které odpovídají jejich délce; paže dlouhé mohou zkrátit svou délku jen vhodným *zaoblením*. [309] Umění je v tom, využít těchto nedokonalostí, a znám tanečníky, kteří vhodným *natočením* těla dovedou obratně zakrýt délku svých paží; nechají jejich část *zmizet* ve stínu.

Řekl jsem, že tanečníci s nohama do „X“ jsou slabí; jsou útlí a štíhlí. Tanečníci s nohama do „O“ jsou silní, mohutní a šlachovití. Mnoho lidí si myslí, že silný a zavalitý člověk musí být těžkopádný. Je to správné vzhledem ke skutečné váze těla, nesprávné však pokud se týče tance, neboť zde vzniká lehkost jen ze síly svalů. Každý, kdo má slabé svaly, bude při skoku vždy těžce dopadat. Důvod je prostý: slabé partie, které při dopadu [310] nemohou odporovat silnějším, tj. váze těla, která roste s výškou, z níž padáme, povolují a uhýbají a právě při tom povolování a uhýbání je slyšet hluk dopadu, hluk, který se značně zmenšuje a nemusí být ani slyšen, jestliže se tělo dovede udržet přesně svisle a jsou-li svaly a vazy dosti silné, aby čelily tíži a vydržely dobře náraz, který by je mohl přimět k povolení.

(Než dokončím tento list, věnujme ještě okamžik tanečníkům s nohama do „X“ a s nohama do „O“, a dovoluji, abych uvedl dva živoucí příklady: pana *Lanyho* a pana *Vestrise*. [311] Oba slavní, oba nenapodobitelní, kteří Vás přesvědčí, že existuje umění, jež může přírodu opravit, a tím ji zkrášlit. První z tanečníků má nohy do „O“. Využil tuto vadu, což svědčí o tom, že je šikovný. Drží se napjatě, má ven vytočené nohy, je statný, ale obratný, přesnost je duší jeho výkonu; své tance vytváří jedinečně, s jemností, rozmanitostí a skvělostí. Je to nejučenější tanečník, pane, kterého znám, a je pro něj slávou, že vzdor své vadě je vzorem ve svém oboru.

Pan *Vestris* má nohy do „X“, ale ani odborníci by to na něm nepoznali, kdyby to někdy neprozradil přímý *entrechat*. Je to nejlepší nebo jediný tanečník

vážného stylu, kterého na divadle máme. Je elegantní, spojuje s [312] nejušlechtlejším a nejnenuceným provedením tu vzácnou zásluhu, že dojíká, zaujímá a hovoří k citům.

Slavný *Dupré* byl jeho vzorem a pan *Vestris* je jím nyní všem tanečníkům svého oboru. To, jak využili oba tito tanečníci své vady, mluví jen k jejich chvále. Jejich obor se zdá být ideálním vzhledem k jejich vzrůstu a jejich vzrůst ideálním pro jejich obor. A že jsem je uvedl jako příklad, nebylo proto, abych odhalil jejich vady, jako spíše abych vyzvedl jejich talenty. Říci, že své vady napravili, znamená připustit, že už je nemají.)<sup>317</sup>

Příroda neušetřila krásné pohlaví nedokonalostí, o nichž jsem hovořil, ale obratnost a móda sukní přišly naštěstí tanečnicím na pomoc. *Panier* [313] skrývá mnoho vad, všetečné oko kritikovo nemůže vystoupit dosti vysoko, aby je posoudilo. Většina tanečnic tančí s koleny od sebe, jako by měly od přírody nohy *do „O“*. Tomuto špatnému zvyku a sukním vděčí za to, že se zdají lepší než muži, poněvadž, jak jsem již řekl, *tloučou* o sebe spodními částmi nohou, a dělají proto údery rychleji než my, kteří neskrývajíce nic divákovi, musíme je *tlouci* napjatě a nechat je vycházet až z kyčlí, a vy pochopíte, že je třeba více času k tomu, hýbat celkem než částí. Pokud se týče jejich brilantnosti, přispívá k ní živost, avšak ještě více sukně, které skrývají dlouhé partie, [314] poutají pohledy pozorněji a více je oslňují. Všechna ohnivost kroků s údery je sloučena takřka v jediném bodě a zdá se proto živější a brilantnější. Oko ji může pojmout celou, méně se rozptyluje a rozděluje vzhledem k malému prostoru, jež má obsáhnout.

Jinak, pane, hezká tvář, krásné oči, elegantní postava a rozkošné paže jsou nevyhnutelná úskalí, o něž se kritika rozbíjí (a na nichž srdce a rozum často ztroskotají. Hezké ženy jsou jako umně zasazené klenoty, nemůžeme se na ně dívat a nepřát si je mít. Touha těšit se jimi nedovoluje, abychom se zdržovali u spousty chyb, jež nikdy nestojí v cestě potlesku a zaujaté chvále.)<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> Pasáž v závorkách se nenachází v petrohradském a pařížském vydání.

<sup>318</sup> V posledních dvou vydáních je tato část nahrazena následujícím: „... a jsou důvodem ke shovívavosti diváka, jehož představivost je nahrazuje potěšením které nemá, a tím, jež mohl by mít mimo scénu.“ *Lettres*, Paris 1807 s. 442.

## List XII. O vzdělání tanečníka – pokračování<sup>319</sup>

[315] Nic není tak nutné, pane, jako vytáčet stehna ven, aby se dobře tančilo, a nic není člověku přirozenějšího než opačná poloha. S tou se rodíme. Je zbytečné, abych vás o této pravdě přesvědčoval, abych vám uváděl za příklad lid Levanty, Afričany a všechny národy, které tančí či spíše skáčou a pohybují se bez pravidel. Nemusíme chodit tak daleko: pozorujte děti, podívejte se na venkovské lidi a shledáte, že všichni nohy vtácejí. Opačná poloha je tedy pouhá konvence a jednoznačný důkaz toho, že tato chyba je jen domnělá; malíř by [316] totiž hřešil právě tak proti přírodě jako proti pravidlům svého umění, kdyby vytácel nohy svého modelu tak, jak je vytáčí tanečník. Vidíte tedy, pane, že aby se tančilo elegantně, kráčelo půvabně a vystupovalo ušlechtilé, je naprosto nutno převrátit řád věcí a přinutit údy dlouhým a úmorným cvičením, aby zaujímaly docela jinou polohu, než měly původně.

Provést tuto změnu v našem umění nezbytně nutnou nelze jinak, než že s ní začneme již v dětství. To je jediná doba, kdy se nám to může podařit, poněvadž tehdy jsou všechny údy ohebné a snadno zaujmou polohu, již jim chceme dát.

[317] Zkušenému zahradníkovi jistě nenapadne, aby ohýbal starý *strom*. Jeho příliš tuhé větve by neposlechly a zlámaly by se dříve, než by povolily tlaku, jímž by se chtělo na ně působit. Vezmeme-li však mladý stromek, snadno mu dáme tvar, jaký budeme chtít; jeho pružné větve se libovolně poddají a ohnou. Čas, který zesiluje větve, utvrdí i sklon, jež jim dala pánova ruka, a všechny se provždy podrobí tlaku a směru, které jim určil umělý zásah.

Vidíte, pane, že tím se přirozenost mění; ale když se ta věc jednou provedla, není již umění dovoleno učinit druhý div a vrátit stromu jeho původní tvar. Přirozenost [318] snáší do jisté míry změny jen dokud je ještě slabá. Dosáhla-li však časem pevnosti, odporuje a nelze ji zkrotit.

Z toho plyne, že rodiče jsou – nebo by aspoň měli být – prvními učiteli svých dětí. Kolik však chyb u nich najdeme, když jsou nám svěřeny! Řekne se, že je to vina chův. Chabé důvody, plané vytáčky, které nijak neospravedlňují nedbalost otců a matek a zaslouží jen odsouzení. I když připustíme, že děti byly špatně zavinovány, je to o důvod víc, aby budily pozornost rodičů,

---

<sup>319</sup> Petrohrad: list XII. (1. svazek), Paříž: list XXIX. (1. svazek).

poněvadž jistě dva či tři roky nedbalosti ze strany chův nepokazí tolik, aby to [319] osm nebo devět let jejich péče nemohlo zase napravit.

Vraťme se však k nohám vtočeným dovnitř. *Vtočený* tanečník je neobratný a bez půvabu. Opačný postoj dodává nenucenosti a brilantnosti, propůjčuje krokům a jejich vazbám, pozicím a postojům půvab.

Je nesnadné získat *vytočenou polohu* nohou, poněvadž se zhusta neznají pravé prostředky k tomu. Většina mladých lidí, kteří se věnují tanci, se domnívá, že této polohy dosáhnou, když se budou nutit *vytáčet ven* jenom chodidla. Víím, že tato část nohy pro svou ohebnost a pohyblivost hlezenního kloubu může zaujmout tento směr, avšak tato [320] metoda je chybná, jelikož vytáčí kotníky a nemá žádný vliv na kolena a stehna.

Je také nemožné, aby se kolena *vytočila*, nepomáhají-li stehna. Kolena mají vlastně jen dvojí možnost pohybu, ohýbání a napínání. Ohýbáním umístíme nohu vzad, napnutím vpřed, sama se však kolena nemohou *vytáčet ven* a všechno závisí hlavně na stehnech, poněvadž ta neomezeně ovládají spodní část a otáčejí jimi tudíž kruhovým pohybem, pro něž jsou nadány; ať se pohybují jakýmkoli směrem, kolena, holeně a chodidla jsou nucena je následovat.

[321] Nechci vám tu nic povídat o přístroji, kterému se říká „kyčlotoč“<sup>320</sup>, přístroji špatně vymyšleném a špatně zařízeném, takže místo aby byl účinný, činí mrzáky z těch, kdo ho používají, neboť boky získávají mnohem horší vadu, než která měla být odstraněna.

Nejjednodušší a nejpřirozenější prostředky jsou vždy ty, jež může přijmout rozvážný a zdravý rozum. Abychom získali *vytočenou polohu*, není tedy zapotřebí nic více než mírné, ale ustavičné cvičení. Nejvhodnější k tomu jsou krouživé a točivé pohyby nohou vně a dovnitř a *velké švihy*<sup>321</sup> napjatých nohou, jež vycházejí z kyčlí. To dodá nepozorovaně volnosti, pružnosti a ohebnosti, kdežto přístroj [322] vede k pohybům prozrazujícím spíše nepřirozenost než volnost, z níž mají vzejít.

---

<sup>320</sup> V orig. *tourne-hanche* – zařízení určené k vytáčení nohou do požadovaného úhlu, hojně používané v 18. i v 19. století. Sestávalo se z dřevěné desky či krabice, na níž byly umístěny posuvné šlapky, jež se pomocí kolíků vějířovitě rozvíraly až do přímého úhlu. Viz Přílohu 5 pro dochovaný exemplář ve sbírce londýnského Victoria and Albert Museum a ilustrace z dobového spisu Charlese-Huberta Mereaua *Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger tous les défauts* (Gotha, 1760), již otiskuje ve svém překladu i C. W. Beaumont (1951).

<sup>321</sup> V orig. *Grands battements tendus*.

Dosáhne hráč na nějaký nástroj živé hry a brilantních kadencí, budou-li jeho prsty týrány? Jistěže ne. Jen přirozeným užíváním ruky a kloubů může získat onu hbitost, skvělost a přesnost, jež jsou duší jeho výkonu. Jak se tedy může tanečníkovi podařit dosáhnout všech těchto dokonalostí, když stráví polovinu svého života v poutech? Ano, pane, používání tohoto přístroje je zhoubné. Násilím se nezlepší žádná vrozená vada. To je věc času, cviku a píce.

Existují také lidé, [323] kteří začínají tančit pozdě a pouštějí se do tance ve věku, kdy se má myslet na to, aby se tančit přestalo. Pochopíte, že za takových okolností prospívají přístroje právě tak málo jako námaha. Znal jsem lidi, kteří se trápili a pro něž to bylo tím bolestnější, protože vše na nich bylo dotvořeno a neměli již onu pružnost, jež mizí s mládím. Pětatřicetiletá chyba je chyba zastaralá; doba na její potlačení a vymýcení minula.

Veliký počet chyb vzniká ze zvyku. Vidím, jak si všechny děti kazí a znetvořují svůj růst. Některé si zvykají stát na jedné noze a [324] hrát si druhou, uvádět ji do nepříjemné a překroucené polohy, která je však neunavuje, protože jejich slabé vazy a svaly se podvolují všem pohybům, a tím si vymykají kotníky. Jiné kroutí svá kolena postoji, jež si zvlášť oblíbily místo postojů přirozených. Další si zase navykly držet se šikmo a předsunovat jedno rameno, a tím si křiví *lopatku*. Konečně jiné opakují co chvíli určitý pohyb v zkřivené poloze, hází své tělo pořád na jednu stranu, v důsledku čehož mají jednu kyčli větší než druhou.

Nedostal bych se ke konci, kdybych chtěl vylíčit všechny závady, [325] jež vznikají ze špatného držení těla. Všechny tyto vady, tak trapné pro ty, kdo jim navykli, mohou být odstraněny jenom v mládí. Zvyk, jenž vznikl v dětství, zesílí v mládí a zakoření ve věku dospělém; ve stáří se nedá vyhladit.

Tanečníci by měli, pane, mít tutéž životosprávu jako atleti a být opatrní jako oni, když jdou zápasit a utkávat se. Tato opatrnost by je ochránila před nehodami, jimž jsou denně vystaveni. Tyto nehody jsou v divadle tak staré jako *cabrioly* a vzrůstají nadmíru tím, jak se chce přirozenost přepínat a nutit k výkonům, jež jsou většinou nad její síly. Žádá-li [326] naše umění vedle vlastností duševních ještě i sílu a obratnost tělesnou, jakou péči bychom měli vynaložit, abychom získali zdravou tělesnou konstituci! Nikdo nemůže být dobrým tanečníkem, kdo nežije střídavě. Byli by angličtí závodní koně tak rychlí a hbití – tím se vyznačují a kvůli tomu se jim dává přednost před ostatními koňmi –, kdyby se o ně tolik nepečovalo? Všechno krmivo se jim

přesně odvažuje a pití je jim úzkostlivě odměřováno. Přesně je určen čas k jejich cvičení a k odpočinku. Má-li tato pečlivost dobrý účinek na silná zvířata, jaký vliv by musel mít rozumný a spořádaný život na tvory, kteří jsou od přírody slabí, [327] svým osudem a povoláním však určení k tak těžkému a namáhavému cvičení, jež vyžaduje tělesné složení co nejsilnější a nejmohutnější.

Přetržení *Achillovy šlachy*, zlomení a vyvrtnutí nohy, zkrátka vymknutí kterékoli části je způsobeno u tanečníka všeobecně třemi věcmi: 1. Nerovnou scénou, špatně zajištěným propadlištěm, lojem či něčím podobným, co přijde tanečníkovi pod nohy a přivodí jeho pád. 2. Prudkým a nemírným cvičením, jež spojeno s jinou výstředností oslabuje a ochabuje údy, takže pružnost se zmenší, svaly se přepínají, vše je jak vysušeno. Tato [328] ztuhlost svalová, tento nedostatek životních šťáv a vyčerpanost vedou nepozorovaně k nejsmutnějším nehodám. 3. Neobratností a špatnými zvyky, nabytými při cvičení; chybnou polohou nohou, jež, nemíří-li při dopadu přímo k zemi, otáčejí se, ohýbají a podléhají tíži, již přejímají.

Chodidlo je ta pravá základna, na níž spočívá celé naše tělo. Sochař by se vydával nebezpečí, že přijde o své dílo, kdyby je postavil na kulaté a pohyblivé těleso; socha by nezbytně spadla, přerazila se a určitě se rozbila. Z toho důvodu musí tanečník používat všechny prsty na nohou [329] jako větve, jejichž *rozprostření* na zemi zvětšuje jeho oporu a upevňuje a udržuje jeho tělo v správné a náležité rovnováze. Když opomene roztáhnout prsty, když se jimi takřka *nezakousne* do prken, aby se zachytil a stál pevně, může čekat spoustu nehod. Noha ztratí přirozený tvar, zaoblí se a bude stále kolísat od malíku k palci a od palce k malíku; toto *kolébání* způsobené zaoblením, jehož v této pozici nabude špička nohy, přičítá se vší pevnosti. Kotníky se viklají a rozbíhají a uvidíte, pane, že v okamžiku, kdy hmota padá z jisté výše a nenalézá na své základně žádný pevný bod, který by ji [330] zachytil a ztlumil dopad, všechny klouby budou tímto nárazem a otřesem trpět. Okamžik, kdy se bude tanečník snažit najít pevnou pozici a kdy vyvine největší úsilí, aby se vyhnul nebezpečí, bude právě ten, kdy podlehne a buďto si vymkne nebo zlomí nohu, nebo přetrhne šlachu. Náhlý přechod od uvolnění k prudkému napětí a od ohnutí k silnému natažení je tedy příležitostí k mnoha nehodám, jež by jistě nebyly tak časté, kdybychom byli na dopad připraveni a kdyby se slabé partie nenamáhaly odporovat tíži, kterou nemohou ani snést, ani zdolat.

A nelze se ani mít dost na pozoru před [331] chybnými pozicemi, protože jejich následky jsou smutné.

Pády způsobené nerovnostmi scény a jinými podobnými věcmi nelze přičítat naší neobratnosti. Avšak pádům, jež jsou způsobeny naší slabostí a únavou po přílišné práci, anebo v důsledku vyčerpávajícího způsobu života, nelze zabránit jinak než změnou životosprávy a tím, že se spokojíme s výkony, jež jsou úměrné našim zbývajícím silám. Ctižádost po *cabriolách* je pošetilá a nemá cenu. Když přijede nějaký šašek z Itálie, všechen taneční národ chce hned napodobovat tohoto lehkého skokana; nejslabší jsou vždy ti, kteří se nejusilovněji snaží vyrovnat se mu, nebo dokonce ho předčit. [332] Člověk by řekl, když se dívá na poskakování našich tanečníků, že jsou zachvázeni nemocí, která se dá vyléčit jen vysokými skoky a obrovskými výskoky. Mám dojem, pane, že vidím žábu z bajky: puká, poněvadž se snažila nafouknout, a tanečníci si lámou nohy a mrzačí se, když chtějí napodobit silného a temperamentního Itala.

Jakýsi autor, jehož jméno mi vypadlo z paměti, se velice zmýlil, když dal do knihy, jež bude dělat vždy čest našemu národu i našemu století<sup>322</sup>, že ohýbání a napínání kolen zvedá tělo. Tato zásada je naprosto chybná a přesvědčíte se o fyzické nemožnosti tohoto efektu, ohnete-li kolena a [333] zase je natáhnete. Ať děláte tyto různé pohyby rychle nebo zvolna, jemně nebo prudce, nohy zemi neopustí; toto ohýbání a napínání nemůže tělo pozvednout, neúčastní-li se současně partie podstatně nutné *k odrazu*. Bylo by moudřejší říci, že skok závisí na vazech a svalech nártu a na *Achillově šlaše*. Neboť *při odrazu* docílíme lehkého odpoutání od země i bez ohýbání, a tedy bez *povolení* kolen.

Jiný omyl by byl myslit si, že silný a statný člověk musí vyskočit výše než člověk slabý a útlý. Zkušenost [334] nás učí denně, že je tomu naopak. Na jedné straně vidíme tanečníky, kteří své údery dělají silou, „tlučou“ je pevně a důrazně a kteří přece nemohou vyskočit příliš vysoko kolmo vzhůru; neboť nutno odlišovat výskoky šikmo a do strany. Toto je, dovolím si říct, zdánlivé a závisí jen na obratnosti. Na druhé straně máme tanečníky, kteří jsou slabí a jejichž výkony jsou méně energické, spíše úhledné než silné, spíše obratné

---

<sup>322</sup> Noverre má zřejmě na mysli Pierra Rameaua a jeho publikaci *Maître à danser* (A Paris, Chez Jean Villette, 1725), jenž ve druhé kapitole popisuje správný způsob chůze a skoků (s.4–9, 156–158).

než prudké a kteří vyskočí do zázračné výše. To záleží, pane, především na tvaru nohy, na její stavbě, na délce šlachy a její pružnosti, do jaké výše se tělo dostane. Kolena, bedra a paže při tom [335] současně spolupracují; čím silnější je napětí, tím větší je odraz a tím i vyšší skok. Ohýbání a napínání mají kolen podíl na pohybech nártu a *Achillovy šlachy*, které lze považovat za nejhlavnější pružiny. Svaly trupu se při tom účastní a udržují tělo ve svislé poloze, zatímco paže, které nepozorovaně spolupůsobily při vzájemném úsilí všech partií, slouží, abych tak řekl, jako křídla a protiváha těla. Všimněte si, pane, všech zvířat, jež mají štíhlé a dlouhé šlachy, jelenů, srnců, ovcí, koček, opic atd., a shledáte, že tato zvířata skáčou s hbitostí a [336] lehkostí, jež chybí zvířatům jinak stavěným.

Dosti obecně se myslívá, že nohy při *entrechatu* o sebe *udeří* ve chvíli, kdy tělo padá zpět k zemi. Připouštím, že nás oko, které nemá čas ke zkoumání, často klame. Avšak rozum a úvaha nám posléze odhalí, co rychlost nedovoluje oku postřehnout. Tento omyl má původ v rychlosti, jíž tělo padá; ať je tomu jakkoli, *entrechat* se dělá, když tělo dospělo k nejvyššímu bodu skoku. V nepostřehnutelném okamžiku, jehož je třeba k zpětnému pádu, nemají nohy nic na práci než zachytit náraz a otřes, který jim váha těla připravila. Je nezbytně nutno, aby se nepohybovaly. Kdyby [337] mezi úderý nohou a dopadem nebyla přestávka, jak by mohl tanečník dopadnout a v jaké pozici by měl nohy? Připustíme-li možnost *úderů* nohou při dopadání, přijdeme o přestávku nutnou k přípravě *dopadu*; je však jisté, že kdyby chodidla přišla do styku se zemí v okamžiku, kdy by nohy ještě o sebe tloukly, neměla by náležitý směr, aby mohla udržet tělo, podlehla by drtivé váze a neušla by vymknutí nebo vykloubení.

Nicméně je mnoho tanečníků, kteří myslí, že dělají *entrechat* při padání, z čehož plyne, že se mnoho tanečníků mýlí a klame. Neříkám, že by snad nebylo možné [338] udělit nohám pohyb prudkým úsilím kyčlí; ale takový pohyb nelze považovat za úder *entrechatu*, za taneční pohyb. Sám jsem se o tom přesvědčil a jen po opětovných zkušenostech se odvažuji popírat mínění, jehož by se dávno nikdo nedržel, kdyby se většina tanečníků neomezovala na zkoumání očima.

Skutečně jsem častěji vystoupil na prkno, jehož konce spočívaly na dvou sudech. Jakmile jsem ucítil úder do prkna, což se stalo proto, aby je vyrazili zpod mých nohou, přiměla mne bázeň, abych udělal pohyb, který by zabránil



pádu, a poněkud [339] mne pozvedl nad prkno, takže jsem opsal místo kolmé linie šikmou. Tento pohyb zmařil pád a poskytl mým nohám volnost pohybu, poněvadž jsem se pozvedl nad prkno a protože půl palce zdvihu, jsme-li rychlí, stačí k tomu, abychom *provedli entrechat*.

Když se však prkno zlomilo či bylo neočekávaně odstraněno, spadl jsem kolmo dolů, moje tělo tlačilo na dolní partie, nohy byly nepohyblivé a chodidla směřující přímo k zemi byla bez hnutí, avšak v pozici schopné váhu těla zachytit a udržet.

Připustíme-li, že lze vyvinout sílu ve chvíli, kdy tělo padá, a myslíme-li, že lze [340] opakovat nějaký pohyb bez nového úsilí a nového opěrného bodu, od něhož by se mohly nohy odrazit, pak se ptám, proč tuto možnost nemá člověk, který se vymrštil, aby přeskočil příkop? Jak to, že nemůže překročit stanovený cíl? Jak to, pravím, že nemůže ve vzduchu změnit odhad, který si udělal o vzdálenosti a potřebných silách k tomu, aby ji zdolal? Proč konečně ten, kdo špatně provedl odhad a který se již vidí, jak padá do vody, poněvadž neskočil o dva palce dále, proč ten nemůže opakovat své úsilí a druhým švihem dostat tělo za příkop?

Je-li nemožné [341] udělat tento pohyb, o to nemožnější je učinit jiný, jenž vyžaduje půvab, nenucenost a klid.

Každý tanečník, který dělá *entrechat*, ví, kolikrát *provede úder* nohou; představa vždy předchází pohyb. Nelze ho „tlouci“ *osmkrát*, když jsme si předsevzali jen *šestkrát*. Bez této obezřelosti by každý krok končil pádem.

Tvrdím tudíž, že se tělo nemůže ve vzduchu odrazit dvakrát, když jsou pružiny spuštěny a jejich účin stanoven.

Ještě dvě chyby stojí v cestě pokroku našeho umění: předně nepoměr, který obecně vládne v rozsahu kroků, a pak málo pevná bedra.

Nepoměr v tanečních krocích [342] má původ v napodobování a v malé soudnosti tanečníků. *Rozvírání nohou* a velké kroky se hodily nesporně pro pana *Duprého*; jeho elegantní růst a délka jeho údů slušely výborně *klidnému zvedání*<sup>323</sup> a smělym krokům. Ale co slušelo jemu, to se nehodí pro tanečníky průměrného růstu, avšak všichni ho chtějí napodobit. Ty nejkratší nohy se namáhají projít týž prostor a opisovat stejné oblouky jako nohy slavného tanečníka. Tím se ztrácí pevnost, kyčle nejsou nikdy na svém místě, tělo

---

<sup>323</sup> V orig. *Temps développés*.

ustavičně kolísá, provedení je směšné, jako bys viděl *Thersita* napodobovat *Achilla*<sup>324</sup>.

Rozsah a délka údů [343] musí udržovat tvar a *délku kroku*. Bez této opatrnosti mizí *celek*, mizí harmonie, klid a půvab. Údy stále roztažené a vzdálené vrhají tělo do špatných a ošklivých pozic a tanec, zbavený svých správných proporcí, se bude podobat *tahacím panákům*, jejichž otevřené a rozběhlé pohyby jsou jen hrubou *karikaturou* harmonických pohybů, jež musí dobří tanečníci mít.

(Tato chyba je, pane, velmi běžná mezi tanečníky stylu *danse sérieux*, a protože tento druh tance kvete v Paříži více než kde jinde, vidíme zhusta tančit trpaslíka obrovitými a směšnými kroky. Ba troufám si tvrdit, že ti, [344] kdo mají majestátní vzrůst, někdy zneužívají rozměrů svých údů a lehkosti, již mají, aby proměřovali scénu a oddělovali své kroky. Toto přepjaté *roztahování* porušuje ušlechtilý a klidný ráz, jež má *belle danse* mít, a zbavuje výkon jeho *měkkosti* a půvabu.

Opak toho, co jsem vám tu právě uvedl, je neméně nepříjemná chyba; kroky sevřené, úzké a scvrklé, zkrátka výkon příliš titěrný uráží rovněž dobrý vkus. Je to tedy – opakuji – růst a stavba tanečnickova těla, jež musí určovat a stanovit rozsah jeho pohybů a proporce jeho kroků a postojů, aby se rýsovaly přesně a skvěle.)<sup>325</sup>

[345] Nelze být vynikajícím tanečníkem a nemít pevnou kříž, i kdybychom měli všechny ostatní podstatné vlastnosti potřebné k dokonalosti našeho umění. Tato pevnost je nesporně darem přírody; není-li pěstována pokyny dobrého učitele, přestává být užitečná. Denně vidíme tanečníky silné a statné, kteří nemají *à plomb* a pevnost v kříži a jejichž pohyb je *kolébavý*. A naopak zase se setkáváme s jinými, kteří se nenarodili s takovou silou a jsou přece jen tak říkajíc pevně posazeni v kyčlích, jsou mají jisté držení v pase a kříži. U nich umění doplnilo přírodu, neboť měli štěstí a našli vynikající učitele, kteří jim objasnili, že je nemožné držet se zpříma, *zanedbává-li se kříž*, [346] že se tím zkresluje obrys, že viklavost a nepevnost této části jsou na překážku *à plomb* a pevnosti, že tím pás nabývá nepříjemné vady, že pokles těla ubírá spodním partiím volnost, již potřebují k tomu, aby se snadno pohybovaly, že

---

<sup>324</sup> Thersites byl nejslabší voják řecké armády v Homérově Iliadě. Homér ho popisuje jako ošklivého, shrbeného, plešatého a kulhajícího lháře a lenocha. Byl tedy přesným opakem poloboha Achilla.

<sup>325</sup> Tento odstavec je v pařížské verzi vynechán.

tělo je za těchto okolností jaksi nejisté ve svých pozicích a často strhuje nohy, že každou chvíli ztrácí těžiště a že konečně nenajde svou rovnováhu než po takovém vypětí a kroucení, jež se nesrovnávají s půvabnými a harmonickými tanečními pohyby.

[347] Nuže, pane, zde vidíte věrný obraz výkonu tanečníků, kteří nemají pevnou kříž anebo mají-li ji, nedovedou je dobře použít. Abychom dobře tančili, musíme mít tělo ve chvíli, kdy se nohy pohybují, pevné a klidné, nehybné a neotřesitelné. Naproti tomu působí-li na ně akce nohou, bude se tanečník při každém kroku kroutit a dělat grimasy. Tím ztratí pohyby klid, *ucelenost*, harmonii, přesnost, pevnost, à *plomb* a rovnováhu, a tedy i půvab a ušlechtilost, což jsou vlastnosti, bez nichž se tanec nemůže líbit.

Mnoho tanečníků se, pane, domnívá, že stačí [348] hodně ohýbat kolena, aby byli ohební a pružní; jistě se však klamou, neboť přehnané ohýbání činí tanec drsným. Možno být tvrdým a dělat všechny pohyby *trhaně*, ať již ohýbáme kolena, nebo ne. Důvod je prostý, přirozený a jasný, uvážíme-li, že tanečnickovy pohyby a kroky jsou naprosto podřízeny tempům a pohybům hudby.

Vycházejíce z tohoto principu nejsme na pochybách, že ohneme-li kolena hlouběji, než je třeba vzhledem k hudbě, na niž se tančí, protahujeme, zpomalujeme pohyb a ztrácíme tempo. Abychom znovu získali čas, který jsme ztratili pomalým a přehnaným ohýbáním, a abychom ho dohonili, je třeba, aby natažení bylo hbité, a právě tento náhlý [349] a neočekávaný přechod z ohnutí do natažení činí výkon drsným a tvrdým, což je stejně odpudivé a nepříjemné jako výkon strnulý.

*Měkkost* závisí zčásti na úměrném ohnutí kolen, tento pohyb však nestačí; je třeba, aby též nárt pružil a kříž sloužil tělu jako protiváha, aby se pérování nahoru i dolů dělo jemně. Pro tuto vzácnou harmonii všech pohybů dostal slavný *Dupré* titul „bůh tance“. Skutečně měl tento vynikající tanečník spíše vzhled božský než lidský. *Ohebnost*, *měkkost* a jemnost, jimiž se vyznačovaly jeho pohyby, [350] nejužší soulad, který vládl ve hře jeho kloubů, skýtal podivuhodný *celek*, jenž vyplývá z krásné tělesné stavby, z jejího správného uspořádání, správného poměru jednotlivých částí, což závisí mnohem méně na cvičení a rozvaze než na přírodě a nelze toho dosáhnout bez ní.

Když i ti nejprůměrnější tanečníci ovládají veliké množství kroků (ovšem špatně uspořádaných a většinou špatně a nevkusně spojovaných), není

obvyklé setkat se u nich s jemným sluchem, talentem to vzácným, avšak vrozeným, pro tanec význačným, jenž oduševňuje a zhodnocuje kroky a okořeňuje všechny [351] pohyby duší a živostí.

Existují uši špatné a necitlivé k nejprostším a nejmarkantnějším rytmům a jsou uši méně tvrdé, které cítí takt, nemohou však vycítit jeho jemnosti. A jsou posléze takové, které přirozeně a snadno chápou i ty nejobtížnější melodické pohyby. Slečna *Camargová* a pan *Lany* těšili se tomuto skvělému citu a této zvláštní přesnosti, jež dodávají tanci ducha, životnost a jarost, s nimiž se nesetkáme u tanečníků, kteří mají sluch méně citlivý a jemný. Je však jisté, že způsob, jak tanečník chápe pohyby, přispívá k jejich rychlosti, a tím jaksi zvyšuje citlivost [352] sluchu. Chci říci, že tanečník může mít velmi dobrý cit a přece ho neučinit zřejmým divákovi, nemá-li schopnost užívat s lehkostí šlachy, pohybující nártem. Neobratnost překáží tedy správnosti a krok, který by byl výborný a působil by úchvatně, kdyby začal přesně a skončil na konci taktu, vypadá chladně a bezduše, nemá-li potřebnou plynulost a přesnost. K pohybu celého těla je zapotřebí více času než jen k pohybu některé jeho části. Ohyb a napínání nártu jsou rychlejší a náhlejší než ohýbání a napínání všech kloubů najednou. Za tohoto předpokladu chybí přesnost tomu, kdo má sice sluch, avšak nedovede nasadit svůj pohyb dosti rychle. Za tohoto předpokladu chybí přesnost tomu, kdo má sice [353] sluch, avšak nedovede nasadit svůj pohyb dosti rychle. Pružnost nártu a větší nebo menší ohebnost vazů zvětšují přirozenou citlivost ucha a dodávají tanci hodnoty a brilantnosti. Tento půvab, který vyplývá ze souladu pohybů hudebních a pohybů tanečnickových, uchvacuje i ty, kdo mají velmi tupý sluch a jsou co nejméně přístupni hudebním dojmům.

Jsou země, jejichž obyvatelé se obecně těší tomuto vrozenému citu, který by byl ve Francii vzácný, kdybychom neměli mezi svými kraji Provence, Languedoc a Alsasko. Falc, Württembersko, Sasko, Branibory, Rakousko a Čechy dodávají orchestrům [354] německých knížat množství vynikajících hudebníků a velkých skladatelů. Němci mají od přírody určitý živý sklon k hudbě; mají v sobě zárodek harmonie a není neobvyklé slyšet na ulicích a v krámech řemeslníků hudbu správnou a přesnou. Každý zpívá svůj part a drží správně takt. Tyto koncerty, řízené prostou přirozeností a prováděné lidmi nejnižšími, mají jednotu, kterou s námahou vštěpujeme našim francouzským hudebníkům, vzdor taktovce a nakrucování těch, kdo jí vládou. Tento nástroj

nebo lépe řečeno rákoska připomínají školu, neschopnost [355] a dětské doby, v nichž tonula naše hudba před šedesáti lety. Cizinci, kteří jsou zvyklí poslouchat početnější orchestry než naše, s nástroji rozmanitějšími a s repertoárem vážnějším a obtížnějším, nemohou si zvyknout na tuto hůl, na toto žezlo nevědomosti, jež bylo vynalezeno, aby řídilo klíčící vlohy. Tato řehtačka pro hudbu v kolébce jeví se zbytečnou v jinošské době tohoto umění. Orchestr Opery je nesporně centrem a bodem setkání schopných hudebníků; není již nutné je upozorňovat, jako kdysi: pozor, dva křížky! Myslím tedy, pane, že tento nástroj, jenž byl nepochybně užitečný v dobách nevědomosti, nemá význam v době, [356] kdy se krásná umění blíží dokonalosti. Nepříjemný a nelibý hluk, který vydává, když se kapelník rozpálí a tluče jím do pultu, rozptyluje sluch posluchače, ruší harmonii, porušuje zpěvné árie a brání všem dojmům.

Přirozený a vrozený hudební vkus nese s sebou zálibu v tanci. Tato dvě umění jsou sestrami; jemné a harmonické akcenty jednoho budí příjemné a expresivní pohyby druhého. Jejich spojené vlohy skýtají očím a uším oduševnělé obrazy citu. Tyto smysly zprostředkovávají srdci poutavé obrazy, jež dojímají. Srdce je sdílí s duší a potěšení, jež vyplývá z harmonie a shody [357] těchto dvou umění, poutá diváka a dává mu zakusit nejúchvatnější rozkoš.

Ve všech německých krajích je tanec nekonečně rozmanitý. Způsob tančení obvyklý v jedné vesnici je v sousední dědině téměř cizí. I jejich veselé melodie mají různý ráz a pohyb, ačkoli jsou všechny radostné. Jejich tanec je půvabný, poněvadž vše je na něm přirozené: pohyby dýchají veselím a radostí a přesností, s níž je tanečníci provádějí, dodává půvabu jejich postojům, jejich krokům a gestům. Pokud jde o skoky, sto osob kolem dubu nebo nějakého sloupu vyskakuje [358] v stejný okamžik, vznáší se s touž přesností a dopadá na zem stejně. Mají-li vyznačit takt podupem nohou, všichni dupou současně. Zvedají-li své tanečnice, vidíme je všechny ve stejné výši a nejsou spuštěny na zem dřív, než na důraznou notu taktu.

*Kontrapunkt*, jenž je nesporně zkušební kamenem nejjemnějšího sluchu, nemá pro ně žádné obtíže. Proto i jejich tanec je živý a jemnost jejich sluchu

propůjčuje jejich pohybům živost a proměnlivost, jaké v našich francouzských *contredanses*<sup>326</sup> nenajdeme.

Tanečník bez sluchu je obrazem blázna, který neustále [359] mluví, říká vše nazdařbůh, nedbá souvislosti v řeči a vyslovuje trhaná a nesmyslná slova. Svou řečí jen přesvědčuje rozumné lidi o svém bláznovství a výstřednosti. Tanečník bez sluchu dělá jako šílenec nesouvislé kroky, často se mate, ustavičně vypadává z taktu a nikdy se s ním nesejde. Necítí nic, vše je u něho falešné, jeho tanec nemá ani smysl, ani výraz a hudba, která by měla řídit jeho pohyby, určovat a zpřesňovat jeho kroky a skoky, odhaluje jen jeho nedostatky a chyby.

Studium hudby může, jak jsem již řekl, této chybě odpomoci a učinit sluch [360] citlivějším a správnějším.

Nebudu vám, pane, široce popisovat všechny obměny a řazení kroků používaných v tanci. Podrobný popis by šel donekonečna; ostatně je zbytečné, abych se šířil o technice svého umění. Ta je tak dalece vyspělá, že by bylo směšné chtít dávat umělcům nové předpisy. Takové pojednání by jistě vypadalo chladně a vzbudilo by ve vás nelibost. Nohy mají mluvit k očím, a ne k uším.

Spokojím se tedy tím, že řeknu, že těchto kombinací je nesčetně a že každý tanečník má svůj způsob, jak spojuje a obměňuje své kroky. S tancem je tomu jako s hudbou a s tanečnicí [361] jako s hudebníky; naše umění není bohatší na základní kroky než hudba na noty; musíme však dbát na oktávy, na celé a poloviční noty, na čtvrtky, osminy, šestnáctiny a dvaatřicetiny, dávat pozor na tempo a sledovat takt. Tato kombinace malého počtu kroků a not skýtá množství sestav a spojů. Vkus a duch najdou vždy pramen novosti, pořádají a obracejí těchto pár not a kroků tisícerým různým způsobem. Jsou to tedy kroky klidné a zadržované, kroky živé a rychlé a skoky, jež vytvářejí tuto neustálou rozmanitost.

---

<sup>326</sup> *contredanse* byl oblíbený společenský tanec i divadelní tanec. Cahusac o něm píše v *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné*, op.cit.: CONTREDANSE, je tanec, který se vykonává ve čtyřech, šesti nebo osmi osobách. Jedná se o současný vynález; je složen z různých kroků podle povahy hudby, na kterou se tančí. Na plese v Opeře tančíme rozdílné *contredanse* na opačných koncích sálu. Na plesech již netančíme *la Bretagne*, *l'Allemande*, *la Mariée* a další, které byly kdysi moderní. *Contredanse* je veselejší, zahrnuje více lidí a její provedení je snadné. Není divu, že převládl nad ostatními. Tančíme *contredanse* na nové veselé melodie. Ta ze slavnosti *Polymnie* z baletu p. Rameaua (1745) byla tak oblíbená, že se bez *contredanse* neobešel jediný balet. Uzavíráme jím poslední divertissement, abychom diváky poslali domů veselým kouskem."

### List XIII. O taneční notaci<sup>327</sup>

[362] *Taneční notace*<sup>328</sup>, o níž chcete, pane, abych s vámi hovořil, je umění napsat tanec pomocí různých značek, tak jako se píše hudba pomocí figur nebo znaků [363] zvaných noty, s tím rozdílem, že dobrý hudebník přečte ve chvíli dvě stě taktů, kdežto výtečný choreograf nerozluští dvě stě taktů tanečních ani ve dvou hodinách. Tyto značky lze snadno pochopit; naučíme se je rychle a zapomeneme je právě tak. Tento druh písma, vlastní našemu umění, jež snad dřívější tanečníci neznali, mohl být nezbytný v prvních dobách, kdy tanec byl vázán na jistá základní pravidla. Taneční mistři si vzájemně posílali malé *contredances* či nějaký ten skvělý a nesnadný kousek jako *Menuet d'Anjou, la Bretagne, la Mariée, passepied*, nepočítaje *Folies d'Espagne, pavanu, courantu, Bourrée d'Achille* [364] a *allemandu*.<sup>329</sup> Dráhy nebo figury těchto tanců byly značeny liniemi; kroky pak byly vyznačeny na těchto drahách čárkami a smluvenými značkami; míra nebo takt byly označeny krátkými příčnými čarami, které oddělovaly kroky po taktech; melodie, na niž byl tanec složen, byla notována nahoře na stránce tak, že osm taktů *notace* se rovnalo osmi taktům hudby. Tímto uspořádáním se dosáhlo slabikování tance, ovšem za předpokladu, že čtenář neobrátil knihu vzhůru nohama. Nuže, pane, to byla kdysi *taneční notace*. Tanec byl jednoduchý, [365] dal se snadno zapsat a lehce přečíst. Avšak dnes, kdy jsou kroky složité, dvojité i trojité, donekonečna kombinované, je velmi nesnadné zaznamenat je písmem a ještě nesnadnější je písmo rozluštit. Nadto je to umění velmi nedokonalé; označuje přesně jen pohyby nohou a pokud označuje pohyby

<sup>327</sup> Petrohrad: list XIII. (1. svazek), Paříž: list XXX. (1. svazek).

<sup>328</sup> V orig. *chorégraphie*, čímž se v 18. století rozuměl zápis tance/taneční notace: chore – tanec, graphie – zápis. Vzhledem k tomu, že dnes se tento termín používá výlučně pro taneční dílo jako takové, respektive jeho tvorbu, překládám slovo „coregrafia“ jako notace nebo zápis tance.

Více o notaci viz pozn. č. 77.

Noverre má na tomto místě poznámku vysvětlující tehdy známé druhy taneční notace, přičemž zmiňuje kromě Feuilleta i dřívější systém, jež vydal Thoinet Arbeau pod názvem *Orchésographie* (1588).

<sup>329</sup> Znamé tance a choreografie konce 17. století a 18. století, podle názvu by některé z nich mohly být z dodnes zachovaných sbírek tanců zapsaných Beauchamp-Feuilletovou notací od G.-L. Pécoura (1704, 1712) a G. Tauberta (1717). Tyto se dají dohledat v katalozích *La Danse noble, an Inventory of Dances and Sources* (1992) od C. G. Marshové a M.E. Littleové a *La belle danse, catalogue raisonné des chorégraphies françaises en notation Feuillet* (1996) od Francine Lancelotové. Například: *Bourrée d'Achille* (FL/1700.2/01; LK/1480), *passepied la Bretagne* (FL/1704.2/02; LM/1620) *Folies d'Espagne* (několik druhů) a další. Viz: KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*, op. cit., s. 230–240.

paží, neuvádí ani pozice, ani tvary, které mají mít. Neurčuje nám také postoje těla, ani jeho *natočení*, *opozice* hlavy a její rozmanité pohyby, ušlechtilé, snadné a tak důležité; považuji proto *taneční notaci* za umění neužitečné, poněvadž ničím nemůže přispět k dokonalosti našeho umění.

[366] Rád bych se zeptal těch, kdo se honosí tím, že nerozlučně lpí na *taneční notaci*, a jež snad pohoršuji, jak jim to umění prospělo? Jakého lesku dodalo jejich talentu? Jak zvýšilo jejich pověst? Jsou-li upřímní, odpoví mi, že je to umění nepřivedlo ani o krok dále, než byli, ale v náhradu že mají vše, co se za posledních padesát let v tanci udělalo. „Schovejte si,” řeknu jim, „tuto skvělou sbírku; váš kabinet obsahuje vše, co si vymysleli *Dupré*, *Camargo*, *Lany*, *Vestris* a snad i *Blondi* v kombinacích a v jemných, smělých a důmyslných krocích, a tato sbírka je nepochybně velmi krásná. Pozoruji však [367] s lítostí, že vás všechno toto nashromážděné bohatství nedovedlo ochránit před nedostatkem těch statků, jimiž byste mohli vybřednout z průměrnosti. Nahromadíte z těchto chabých památek slávy našich proslulých tanečníků, kolik vám libo; nevidím v tom – a nikdo v tom neuvidí – nic než první náčrty nebo první nápady jejich talentů. Nic v tom nerozeznám než rozptýlené krásné kousky bez *jednoty*, bez *barvitosti*. Zmizela velkorysost, proporce a půvabné obrysy mi nepadly do očí; konstatuji jen stopy a zbytky akce nohou, jež nedoprovázejí ani postoje těla, ani polohy paží, ani výraz hlavy. Zkrátka, neposkytujete mi nic než nedokonalý [368] stín skvělých zásluh a studenou, němou kopii nenapodobitelných originálů.“

Naučil jsem se, pane, *notaci* a zase ji zapomněl. Kdybych myslil, že přispěje k mému pokroku, naučil bych se ji znovu. Nejlepší tanečníci a nejproslulejší baletní mistři jí pohrdají, poněvadž se jim nezdá skutečně prospěšná. Přesto by však mohla nabýt jisté užitečnosti a hodlám vám to dokázat, až vám povím o projektu, který mi napadl, když jsem přemýšlel o Akademii tance<sup>330</sup>, jejíž zřízení nemělo pravděpodobně jiný účel než zabránit úpadku našeho umění a urychlit jeho pokrok.

---

<sup>330</sup> V orig. *Académie royale de danse* – instituce založena v roce 1661 Ludvíkem XIV. na návrh kardinála Mazarina. Měla pevný počet členů – třináct –, jimž předsedal ředitel. Prvním ředitelem byl Beauchamps, jeho nástupcem Pécour. Akademie sdružovala nejvýznamnější baletní mistry, kteří udávali tón vývoji v tanci a taneční pedagogice. V době, kdy Noverre psal své *Listy*, byl ředitelem Antoine Bandieri de Laval a mezi členy patřili i Louis Dupré, Francois Marcel, J.-B. Lany nebo Gaetan Vestris. (Podle časopisu *Almanach historique et chronologique de tous les spectacles*, Duchesne, Paris 1752, s. 93, dostupné on-line na [cit. 15.7.2016] <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58496479/f5.image.r=>).



Tanec a balety by jistě znovu ožily, kdyby zvyky [369] zavedené ze strachu a žárlivosti neuzavíraly jaksi cestu ke slávě těm, kteří by se chtěli ukázat s nějakým prospěchem na scéně hlavního města a přesvědčit novostí svého žánru, že se génius neváže na nějaké místo a že klíčí a roste na venkově právě tak snadno jako kdekoli jinde.

Nemyslete, pane, že chci utlačovat tanečníky, jež přízeň nebo, chcete-li, šťastná a příznivá hvězda přivedly k místu, kam je volaly pravé vlohy. Ne sebeláska, ale láska k mému umění mne povzbuzuje, a myslím, že bez urážky kohokoli si smím přát, aby tanečníci [370] měli tytéž výhody jako herci. Nemají však mimoměstští herci právo vystoupit poprvé v Paříži a hrát tři různé role podle svého výběru? To je pravda, řekne se mi; ale nejsou vždy přijati. Co však záleží tomu, kdo měl úspěch a všeobecně se líbil, na tom, zda je přijat či ne? Každý herec, který zvítězí svým talentem nad úklady nepřátel a získá si bez podlézavosti jednohlasný úspěch u osvětleného obecnstva, se může cítit víc než odškodněn za to, že nedostal místo, jehož nemusí žet, protože ví, že je po právu zaslouží.

Malířství by jistě nevydalo tolik vynikajících lidí ve všech svých družích, [371] kdyby nebylo této soutěživosti v jeho Akademii. Tam se, pane, může pravá zásluha ukázat beze strachu; staví každého na stupeň, jenž mu patří, a přízeň v obrazárně Louvre byla vždy slabší než krásný štětec, který ji přinutí mlčet.

Jsou-li balety živoucími obrazy, mají-li v sobě spojovat všechny půvaby malířství, proč není dovoleno našim mistrům, aby vystavili na scéně Opery tři svá díla, jedno čerpající látku z dějin, druhé z mytologie a třetí z vlastní obrazotvornosti? Kdyby tito mistři měli úspěch, stali by se členy Akademie nebo by byli přijati do této společnosti. Toto vyznamenání a toto [372] zařízení by jistě probudily soutěživost (skvělou to potravu umění) a tanec, povzbuzen touto odměnou, třeba chimérickou, rychle by se povznesl po bok uměním ostatním. Ostatně tato Akademie by se více proslavila, kdyby měla více členů; snahy členů z regionů by povzbudily její snažení. Tanečníci, kteří by do ní byli přijati, byli by povzbuzením pro přední členy; klidný venkovský život by usnadnil těm, kdo ho žijí, možnost přemýšlet, uvažovat a psát o svém umění. Mohli by společnosti posílat pojednání nejednou poučná; Akademie by byla nucena odpovídat a tato literární výměna by vnášela světlo do našeho oboru a [373] vyvedla by nás zvolna z naší malátnosti a temnoty. Mladí lidé, kteří se věnují tanci mechanicky a bez zásad, byli by spolehlivě poučováni. Naučili by

se znát obtíže, usilovali by je překonat a pohled na bezpečné cesty by jim zabránil, aby nezbloudili a neztratili se.

Tvrdívá se, pane, že naše Akademie je sídlem ticha a hrobem talentů svých členů. Byly stížnosti, že nevydává žádné spisy, ani dobré, ani špatné, ani průměrné, ani uspokojující, ani nudné; vytýká se jí, že se úplně vzdálila od svých prvotních zásad, že se schází zřídka nebo jen náhodně, že se nijak nestará o pokrok umění, [374] pro něž byla založena, a nedbá o to, aby vzdělávala tanečníky a vychovávala žáky. Prostředek, jež navrhuji, by jistě umlčel pomluvy a zlé řeči a vrátil by této společnosti úctu a jméno, které jí mnoho lidí snad neprávem odpírá. Musím ještě dodat, že její úspěch by byl ještě mnohem jistější, kdyby se rozhodla začít u žáků; tím by vzala množství tanečních mistrů, kteří jsou chtiví slávy, jíž si nezaslouží, možnost přisuzovat si pokrok nějakého žáka a jeho chyby připisovat těm, kdo ho učili předtím. *Tenhle tanečník, říkají, dostal zprvu špatné základy; má-li chyby, nemohu za ně, dělal jsem vše možné; vše, [375] co na něm shledáváte dobrého, náleží mně, je mým dílem.* Takto, pane, je obratně připravena, bez námahy vlastní našemu oboru, stručná odpověď pro případ kritiky a pro případ pochvaly vzezření důvěryhodnosti. Připusťte však, pane, že dokonalost díla závisí částečně na kráse prvního *náčrtu*; avšak žák, kterého představujeme obecenstvu, je jako obraz, který vystavuje malíř na *výstavě*; všichni se na něj dívají, všichni se mu obdivují a tleskají nebo haní a kritizují. Představte si tedy, jaká je to výhoda, když stále čekáme na příjemné lidi, vychované mimo hlavní město, již nám svým talentem, jež jsme jim nedali, mohou dělat čest. [376] Stačí jen zpočátku rozhlásit, že ten žák byl špatně vyučen; že ho jeho učitel úplně zkazil; že máme hroznou práci vytlouci mu z hlavy mizerné *venkovské tancování* a napravit ohromné chyby. Načež nutno dodat, že je žák snaživý, že stojí za námahu, již si s ním dáváme, že pracuje ve dne v noci; a měsíc nato ho necháme vystoupit. *Jděte se podívat (říká se), jak ten mladý člověk tančí; je to žák toho a toho; ještě před měsícem byl nemožný. Ovšem (odpoví druhý), byl nesnesitelný a špatný jak jen možno.* Žák se objeví; tleská se, ještě než začne tančit. Nicméně pohybuje se půvabně, rýsuje se elegantně, jeho postoje jsou krásné, jeho kroky dobře *provedeny*, skvěle *skáče*, živý a [377] přesný je jeho pohyb *terre-à-terre*. Jaký úžas! Křičí se: „Zázrak!“ *Učitel je ohromný! Za dvacet lekcí vycvičit tanečníka, to se nikdy ještě nestalo! Všechna čest, naše doba má překvapující talenty.*

Učitel přijímá tyto pochvaly s okouzující skromností, zatímco žák, oslněn úspěchem a omámen potleskem, propadne nejčernějšímu nevděku; zapomíná dokonce jméno toho, jemuž vděčí za vše. Všechny pocit vděčnosti navždy v jeho duši pohasl. Nestydatě ujišťuje a přiznává, že nic neznal, jako by byl s to sám sebe posoudit, a podkuřuje šarlatánství, o němž si myslí, že mu dopomohlo k tak hojné chvále.

To není vše. Týž žák, [378] kdykoli se objeví, způsobí nový požitek. Brzy budí žárlivost a chmuru u svého učitele. Ten mu odpírá lekce, poněvadž má týž obor jako on a protože se bojí, aby ho jeho žák nepředstihl a neuvedl v zapomenutí. Jaká malichernost! Lze věřit, že v tom není žádná sláva pro schopného člověka, vycvičí-li člověka schopnějšího, než je sám? Znamená to zlehčit své zásluhy a oslabit svou pověst, dáme-li ožít svým schopnostem v schopnostech žakových? Mohlo by obecenstvo být nevděčné panu *Jéliotovi* (\*)<sup>331</sup>, kdyby [379] vychoval člověka, jenž by se mu vyrovnal? Byl by proto méně *Jéliotem*? Ne, jistě ne. Podobné obavy neznepokojí pravou zásluhu a lekají se jich jenom poloviční talenty.

Vraťme se však k Akademii tance. (Skládá se, myslím, ze třinácti akademiků, z nichž každý je znám pro své vynikající vlohy. Jsou nebo byli výbornými tanečníky. Považuji za svou čestnou povinnost vzdát jim tu náležitou chválu; kdo tak dlouho přispíval k potěšení obecenstva tak osvětleného, jako je pařížské, je a vždy bude drahý tomu, kdo miluje a váží si umění. Jaký nevyčerpatelný pramen principů by zde byl!)<sup>332</sup> Kolik přesných a důkladných předpisů, [380] vynikajících pojednání, poučných poznámek a podivuhodných spisů by vyšlo a vyrostlo z takové společnosti, kdyby byla podnícena a probuzena předloženými pracemi soupeřivost jejích členů!

(Denně se píše o zbytečnějších a méně zajímavých věcech než tanec; genialita je vzácná, ale vyskytuje se ve všech oborech. Proč by nám měla být odpírána

---

<sup>331</sup> (\*) Orfeus našeho století, ozdoba naší operní scény a nejslavnější zpěvák, jakého kdy Opera měla. Spojuje v sobě kouzlo hlasu, vkus a obdivuhodný výraz. Je stejně zručným hudebníkem, jako výborným hercem, což je u francouzských zpěváků vzácná schopnost. (J. G. N.) – Pierre Jéliot nebo Jélyotte (1713–1797), od roku 1733 vystupoval v Opeře, vytvořil přední úlohy v operách Rameauových, Mondonvilleových aj. Zároveň byl i prvním violoncellistou v Théâtre des petits appartements Madame de Pompadour a královským učitelem hry na kytaru. Pro další biografické údaje a soupis rolí viz: *CESAR – Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime*. [cit. 12.7.2016] <http://cesar.org.uk/cesar2/>.

<sup>332</sup> Pasáž v závorkách je v petrohradské a pařížské edici vynechána.

více než jiným lidem? Nesnižují se sami ti, kdo si myslí, že lidé pracující pro potěšení jiných ji nepotřebují?)<sup>333</sup>

Bylo by vhodné, aby akademikové a celý sbor Akademie dodávali do [381] Encyklopedie<sup>334</sup> všechny články týkající se našeho umění. Tuto věc by splnili osvětlení taneční umělci lépe než pan de *Cahusac*<sup>335</sup>; tomu by připadla historická část, technická část by však myslím právem patřila tanečníkům; ti by měli poučovat národ tanečníků a ukázat jim pochodeň pravdy. Světlo, jež by vrhli na umění, padlo by i na ně. Důmyslné výtvary, které tanec tak často plodí v Paříži a z nichž by mohli podat alespoň ukázky, uchovaly by se na různých rytinách notačních tabulek, jež, jak jsem již řekl, neučí nic nebo velmi málo. Myslím, že by [382] Akademie měla umožnit účast na svých pracích dvěma vynikajícím mužům, pánům *Boucherovi* a *Cochinovi*<sup>336</sup>; jednoho akademika *notátora* by měla pověřit narýsováním taneční dráhy a nakreslením kroků, druhý, který by dovedl srozumitelně psát, by měl vysvětlit vše, co geometrický plán nemohl podat dost jasně: vyložit účinek, který má každý pohybový obraz a který vyplývá z té či oné situace, rozebrat kroky a jejich postupné kombinace, promluvit o pozicích těla, postojích, neměl by zapomenout na nic, co by mohlo vysvětlit němou hru, pantomimický výraz, a umožnit porozumění různým duševním citům [383] pomocí rozmanitého rázu obličejů. Potom by obratná ruka pana *Bouchera* nakreslila všechny skupiny a všechny vskutku zajímavé situace a smělé rydlo pana *Cochina* by kresby *Boucherovy* rozmnožilo. Přiznejte, pane, že pomocí těchto dvou slavných mužů by naši akademikové mohli snadno zachovat budoucím generacím zásluhy baletních mistrů a schopných tanečníků, jejichž jména se nám zachovávají po jejich smrti sotva tucet let a kteří nám po odchodu z divadla zanechávají jen matnou vzpomínku na talent, který jsme obdivovali. *Taneční notace* by se tak stala zajímavou. Geometrický půdorys, nárys, přesný popis obou, to vše by se

---

<sup>333</sup> Taktéž.

<sup>334</sup> Monumentální projekt Denise Diderota a Jeana D'Alemberta. Původně byl záměrem vydavatele André le Bretona pouze překlad díla anglického spisovatele a badatele Ephraima Chamberse *Cyclopaedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences* (vydáno v Londýně 1728), postupně se ale projekt vyvinul v osmadvacetisvazkovou *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, jež měla shrnovat veškeré vědění té doby. Svazky vycházely mezi lety 1751 a 1780 a jejich hlavními editory byli Jean D'Alembert (pouze do roku 1758) a Denis Diderot. Příspěvateli byli mezi jinými i Voltaire, J.-R. Rousseau, Ch.-L. de Montesquieu, Louis de Cahusac a Louis de Jaucourt.

<sup>335</sup> Louis de Cahusac (1706–1759), francouzský dramatik a autor četných libret Rameauových oper-baletů. Napsal třídílné dějiny tance *La danse ancienne et moderne: traité historique de la danse* (1754), z nichž Noverre také čerpal, a do *Encyclopedie* přispěl články o hudbě a tanci.

<sup>336</sup> Charles Nicolas Cochin (1715–1790), francouzský rytec a ilustrátor na dvoře Ludvíka XV.

jevilo našemu oku s [384] vkusem a duchem. Vše by bylo poučné, postojte těla, výraz hlavy, obrysy paží, pozice nohou, vkusnost oděvu, pravdivost *kostýmu*; jedním slovem takové dílo, ilustrováno tužkou a rydlem těchto dvou vynikajících umělců, by bylo pramenem, z něhož by se dalo čerpat, a já bych je považoval za archiv, všeho skvělého, zajímavého a krásného, co naše umění může nabídnout.

Jaký to projekt, řeknete mi. Jak nesmírně nákladný! Jaký by to byl mohutný svazek! Na to vám odpovím snadno. Předně nenavrhuji dva ziskuchtivce, nýbrž umělce, kteří by jednali s Akademií s nezištností, jež je známkou skutečného talentu. Za druhé [385] určuji pro ně věci naprosto hodné jich a jejich péče, to znamená věci znamenité, plné ohně a ducha, věci vzácné a dojista nové, jež jsou samy s to nadchnout. To je tedy úspora výloh a jistě i počet rytin by nebyl velký. Mám větší zájem než kdo jiný o slávu Akademie, která by byla za těchto podmínek skutečně užitečná, přál bych si vidět již tento projekt uskutečněn! (Jaký bezpečnější prostředek by si mohla zvolit pro sebe a pro tanečnický, jež by uznala za hodny slávy a cesty k nesmrtelnosti, než vypůjčit si křídla těchto dvou velkých mužů, kteří se zrodili, aby vyryli navěky do chrámu paměti jména svá i těch osob, jež budou chtít proslavit? Zdá se, že takový podnik [386] čekal na ně; a odvažuji se věřit, že naši akademikové najdou u nich všechnu pomoc, kterou si jen budou přát, poskytnou-li jim vzory, jimiž se hlavní město, centrum a shromaždiště všech talentů, nepochybně hemží a jež já se neodvážuji jim označit.)<sup>337</sup>

Nuže, pane, to by mělo podle mého názoru dnes nahrazovat *taneční notaci*, umění nyní tak složité, že se v něm oči i rozum ztrácejí. Neboť co bylo jindy základem tance, stalo se nepozorovaně jeho šifrou. Dokonalost, již chtěli její tvůrci dát značkám označujícím kroky a pohyby, je nakonec jen [387] zamotala a učinila nerozluštitelnými. Čím bude tanec krásnější, tím se budou značky množit a tím bude tato věda nesrozumitelnější. Sudťe sám, prosím vás, podle článku o *taneční notaci*, který se dostal do Encyklopedie; budete jistě považovat toto umění za taneční algebru a obávám se velmi, že zde umístěné rytiny<sup>338</sup> nevrhají jasnější světlo na temná místa tohoto tanečního pojednání.

---

<sup>337</sup> Pasáž v závorkách je v petrohradské a pařížské edici vynechána.

<sup>338</sup> Viz Příloha č. 4.

Připouštím, odpovíte snad, že i slavný *Blondy*<sup>339</sup> zakázal svým žákům toto studium, ale přiznejte alespoň, že *zápis tance* je nutný pro baletní mistry. Ne, pane, je omyl myslet si, že dobrý baletní mistr může [388] své dílo črtat a komponovat u krbu. Ti, kdo takto pracují, nedosáhnou nikdy ničeho než bídých kombinací. S perem v ruce nerozhýbáte tanečníky. Divadlo je Parnasem vynalézavých choreografů; zde, bez hledání, setkají se s množstvím nových věcí; zde je vše navzájem svázáno, vše je oduševnělé, vše se ohnivě rýsuje. Obraz nebo situace vedou přirozeně jeden k druhému; figury se řadí k sobě nenuceně a půvabně; celkový účín se dá pocítit ihned na místě. Neboť figura elegantní na papíře přestává jí být při provedení; jiná, která se bude zdát elegantní divákovi, který na ni hledí z *ptačí perspektivy*, nebude takovou pro návštěvníka v lóžích a v přízemí. [389] Musí se proto pracovat pro místa níže položená, protože tvar, *skupina*, obraz, který se vyjímá z přízemí dobře, nemůže vypadat špatně z kteréhokoli jiného místa hlediště. V baletech pozorujete *pochody, prolínání, pauzy, odchody, obraty, skupiny a houfce*. Když však baletní mistr není schopen rozhýbat velikou masu správným směrem, když nepozná na první pohled obtíže, jež mohou povstat z té či oné akce, když neovládá umění těžít z místa, když nerozměří své plány podle většího nebo menšího prostoru scény, když je jeho uspořádání špatně vymyšlené, když hnutí, [390] která chce vzbudit, jsou falešná nebo nemožná, když pochody jsou příliš rychlé nebo příliš pomalé či špatně řízeny, kdy nemá vše míru a *ucelenost*, a když je dokonce špatně volený okamžik, pak pozorujeme zmatek, nepořádek a chaos. Vše se sráží a vráží do sebe. Nikde není a nemůže být zřetelnost, soulad, přesnost a správnost, a pískot a syčení jsou spravedlivou odměnou tak nestvůrné a špatně pochopené práce. Vedení a průběh velikého, dobře vymyšleného baletu vyžaduje, pane, znalosti, vtip, ducha, jemnost, spolehlivý cit, chytrou předvídavost a neomylný pohled a všechny tyto vlastnosti se nezískají tím, že luštíme a píšeme tanec *pomocí grafických značek*. [391] O kompozici rozhoduje okamžik; vystihnout ho a šťastně využít, v tom spočívá dovednost.

---

<sup>339</sup> Michel Blondy, též Blondi (1675-1739), slavný francouzský tanečník, synovec a žák Pierra Beauchampse. Od roku 1691 členem Opery, tančil také ve dvorských baletch Clauda Ballona, později vytvářel své vlastní balety pro jezuitskou kolej Louis le Grande a Operu. Byl učitelem Marie Salléové a Marie-Anny Camargové. Více viz heslo „Blondy, Michel“ od Réginy Astierové v *International Encyclopedia of Dance*, op. cit., I., s. 464-465.

Nicméně jsou lidé, vydávající se za baletní mistry, kteří skládají své balety, poté co zmrzačili balety druhých, za pomoci sešitu a naučených značek, jež pro ně znamenají vlastní *zápis tance*. Neboť způsob kreslení tanečních drah je stále stejný a liší se jen barvou. Nic však není nevkusnějšího a nudnějšího než balet vydumaný na papíře, vždy je z něho cítit úsilí a námahu. To by bylo pěkné, vidět baletního mistra v Opeře, jak si s foliantem v ruce láme hlavu, aby obnovil balety z *Les Indes galantes*<sup>340</sup> nebo z jiné opery s tanci. [392] Kolik různých tanečních drah by se muselo popsat pro početný balet! Zvyšte pak počet drah na dvacet čtyři, drah hned pravidelných, hned nepravidelných, a k tomu všechny tyto složité kroky, pak, pane, budete-li chtít, budete mít spis velmi učený, avšak přeplněný takovou spoustou a směsicí neforemných čar, čárek, znaků a značek, že vás z toho budou bolet oči a že objasnění, které jste v tom doufal najít, bude takřka pohlceno černí, jíž je tento zápis protkán. Ostatně nemyslete, pane, že by pan *Lany*, když vytvořil balety v nějaké opeře ke spokojenosti obecnstva, byl nucen takto uchovat své nápady, aby je mohl po pěti či šesti letech obnovit stejně výborně. Pohrdá-li takovou pomocí, [393] vytvoří je znovu s tím větším vkusem; opraví dokonce i drobné chyby, jež v nich snad byly, neboť své chyby si pamatujeme nejlépe; a když vezme tužku do ruky, tedy jen proto, aby vrhl na papír jen hlavní geometrické tvary a nejvýznačnější figury. Jistě nebude rýsovat všechny ty dráhy, jež vedou k těmto tvarům a jež splétají tyto figury. A nebude ztrácet svůj čas zapisováním kroků a rozmanitých postojů, které tyto obrazy zkrášlují. Ano, pane, *taneční notace* umrtvuje ducha, hubí a oslabuje vkus choreografa, který ji užívá. Ten je pak těžkopádný a nemotorný, neschopný invence. Z tvůrce, jímž byl nebo [394] mohl být, stává se pouhým plagiátorem. Jeho představivost umlkla. Nevytváří nic nového a jeho celá zásluha tkví v tom, že znetvořuje výtvary druhých. Účinek otupělosti a jisté letargie, do níž noří svého ducha, jde tak daleko, že jsem viděl některé baletní mistry, jak byli nuceni odejít ze zkoušky, poněvadž ztratili svůj poznámkový sešit a nedovedli se svými tanečníky hnout, aniž by měli před očima záznam toho, co složili druzí. Opakuji a tvrdím, pane: nic není zhoubnějšího než metoda, jež omezuje naše myšlenky nebo nám je nedovoluje, leč bychom se dovedli chránit před nebezpečím, jemuž se

---

<sup>340</sup> *Les Indes galants* (1735) byl opera-balet skladatele Jeana-Philippe Rameaua a libretisty Louise Fuziliera, který obsahoval taneční výstupy Turků, Peruánců, Peršanů a severoamerických indiánů. Choreografii vytvořil Michel Blondy, tančili zde Marie Salléová a Louis Dupré.

vydáváme, když se této metodě věnujeme. Ohnivosti, vkusu, duchu, [395] znalostem; tomu všemu je třeba dát přednost před *taneční notací*. Ty nám, pane, vnukají množství nových kroků, figur, obrazů a postojů. Ty jsou nevyčerpatelnými prameny nekonečné rozmanitosti, jež odlišuje pravého umělce od neschopného a přízemního *notátora*.

#### **List XIV. O balettech autora**<sup>341</sup>

[396] Žádáte na mne, pane, abych vám vyprávěl o svých balettech; je mi zatěžko vyhovět vašemu přání. Všechny popisy takových děl mají obvykle dvě chyby: nedostihují originál, je-li obstojný, a předčí ho, je-li podprůměrný.

Nelze posoudit obrazárnu podle katalogu obrazů, jež obsahuje, ani rozhodnout o hodnotě nějakého literárního díla podle předmluvy nebo podle *prospektu*. Zrovna tak je tomu s balety; nutno je vidět, a vidět [397] vícekrát. Vtipná hlava dovede napsat znamenité programy a vybavit malíře největšími myšlenkami, ale zásluha tkví v rozvržení a v provedení. Otevřeme-li *Tassa*, *Ariosta*<sup>342</sup> a jiné podobné autory, najdeme v nich podivuhodnou látku ke čtení. Nebude nesnadné vrhnout ji na papír; nápady se budou množit, vše bude snadné a několik umně uspořádaných slov představí fantazii spoustu příjemných věcí. Ale ty zmizí, jakmile se odhodláme dát jim skutečný tvar; a tehdy umělec pozná, jak daleko je od plánu k provedení.

Přesto se vynasnažím, pane, abych ukojil vaši zvědavost, v [398] přesvědčení, že mne nebudete soudit podle špatně kresleného náčrtu několika baletů, jež obecenstvo přijalo s potleskem, který mi však nedal zapomenout, že jeho shovívavost byla vždy větší než můj talent.

Jsem daleko od toho považovat své práce za mistrovská díla; lichotivý souhlas by mne mohl přesvědčit, že mají jisté hodnoty, jsem však ještě více přesvědčen, že nejsou bez chyb. Ať jsou však jaké jsou, tyto malé hodnoty i tyto chyby jsou zcela mé. Nikdy jsem neměl před očima tyhle výtečné vzory, jež uchvacují a inspirují. Kdybych byl měl příležitost je vidět, snad bych byl něco pochytil. [399] Alespoň bych studoval umění osvojit si a přizpůsobit sobě

---

<sup>341</sup> Petrohrad: list XIV. (1. svazek), Paříž: list I. (2. svazek).

<sup>342</sup> Italští spisovatelé Torquato Tasso (1544-1595) a Ludovico Ariosto (1474-1533), autoři eposů s tematikou křížových výprav: Tassův *Osvobozený Jeruzalém* (*Jerusalemme liberata*, 1581) a Ariostův *Zuřivý Roland* (*Orlando furioso*, 1516) posloužili jako inspirace mnoha spisovatelům, dramatikům a operním skladatelům dalších generací.



půvaby druhých a vynasnažil bych se přivlastnit si je nebo alespoň se jimi ozdobit, aniž bych se stal směšným. Tento nedostatek poučných vzorů však ve mně vzbudil ctižádost, jež by mne snad nebyla prodchla, kdybych se byl mohl snadno stát pouhým chladným a otrockým napodobitelem. Příroda je jediný vzor, na nějž jsem hleděl a jež jsem si umínil sledovat. Svede-li mne někdy má představivost z cesty, dá mi můj vkus – nebo snad lépe jakýsi instinkt – nahlédnout můj omyl a přivede mne zpět k pravdě. Zavrhnou vše, co se mi nelíbí na první pohled; bez lítosti zničím, co jsem vytvořil s největší námahou, a má díla [400] mne nezaujmou, dokud mne vskutku nedojímají. Nic mne tak, pane, nenamáhá jako kompozice baletů do některých oper. *Passepieds* a *menuety* mne ničí. Jednotvárnost hudby mne otupuje a já se stávám stejně chudým jako ona, neboť ona ve mně, abych tak řekl, mění nadbytek v nedostatek. Naopak výrazná, harmonická a rozmanitá hudba jako ta, na níž jsem od jisté doby pracoval <sup>(\*)</sup><sup>343</sup>, mi poskytuje tisícero myšlenek a nápadů; strhuje mne a povznáší, rozněcuje mne. Jsem jí vděčen za rozmanité [401] dojmy, jež mi dala zakusit až do hloubi duše; ona stojí za souladem, *uceleností*, *novotou*, ohnivostí a spoustou význačných a zvláštních rysů, které se domnívají nestranní soudcové nalézat v mých baletech. Jsou to přirozené účinky hudby na tanec a tance na hudbu, když si oba umělci rozumějí a když si jejich umění podávají ruce, spojují se a propůjčují si navzájem půvaby, aby uchvacovala a líbila se.

Bylo by jistě zbytečné vyprávět vám o *Čínských proměnách*, *Flámských radovánkách*, *Venkovské nevěstě*, *Zahradní slavnosti*, *Pruských rekrutech*, *Dvorním plese* a o velkém, [402] snad příliš velkém počtu komických baletů<sup>344</sup>, které nemají skoro žádnou zápletku, jsou určeny jen pro potěšení očí a jejichž celá zásluha tkví v novotě forem, v rozmanitosti a skvělosti figur. Rovněž nemám v úmyslu zmiňovat se o svých velkých vážných baletech, jež jsem

---

<sup>343</sup> (\*) Tuto hudbu složil pan Granier, sólista lyonského orchestru, a já zde musím po právu říci a potvrdit, že je málo hudebníků tak schopných přizpůsobit svou skladbu pro každý druh baletu a vzrušit ducha lidí, kteří dovedou chápat a cítit. (J. G. N.)

François Garnier (1717-1779), hudební skladatel aktivní v Paříži a Lyonu v padesátých a šedesátých letech. Složil hudbu k Noverrovým baletům – viz níže.

<sup>344</sup> *Les Métamorphoses Chinoises* (premiéra Marseille nebo Štrasburk, 1751), *Les Réjouissances Flamendes* (Paříž, 1755), *La Mariée de Village*, *Les Fêtes de Vauxhall*, *Les Recrues Prussiennes*, *Le Bal Paré* (Lyon, mezi 1758-1760).

nazval *Smrt Ajaxova, Soud Paridův, Sestup Orfea do podsvětí, Rinaldo a Armida* atd. Zrovna tak pomlčím o *Pramenu mládí a Rozmarech Galatey*.<sup>345</sup>(\*) Přesvědčen o laskavosti, již mne poctíváte, [403] a o zájmu, jež ráčíte věnovat všemu, co se mne týká, myslím, pane, že se Vám bude více líbit popis těch děl, jež mi vděčí cele za svůj [404] vznik a jež můžete považovat za plod jen mé fantazie. Začnu tedy heroicko-pantomimickým baletem *Toaleta Venušina aneb Amorovy lsti*<sup>346</sup>.

Scéna představuje rozkošnický *salon*; Venuše má velmi půvabný ranní šat a chystá se oblékat; [405] Hry a Zábavy se předstihují v tom, aby jí podaly to, co může sloužit k její ozdobě. Grácie jí upravují vlasy, Amor jí zašněrovává střevíc, mladé Nymfy jsou zaměstnány jedny vitím věnců, druhé úpravou přilby pro Amora; ostatní připínají květy na šaty a *plášť*, jež mají zdobit jeho matku. Po skončení toalety obrací se Venuše na svého syna a zdá se, že se s ním radí. Malý bůh chválí její krásu, vrhá se s nadšením do její náruče a tato první scéna skýtá vše, co jen mají rozkoš, koketerie a půvab nejsvůdnějšího.

Druhá scéna se zabývá oblékáním Venuše. To obstarávají Grácie. Jedna [406] část Nymf je zaměstnána úklidem, zatímco druhé podávají Gráciím potřebné kusy oděvu. Hry a Zábavy, neméně horlivě obsluhující bohyni, jedna nese drží

---

<sup>345</sup> *La Mort d'Ajax* (Lyon, mezi 1758-1760), *Le Jugement de Paris* (Lyon, 1751), *La Descente d'Orphée aux Enfers* (Lyon, mezi 1758-1760), *Renaud et Armide* (Lyon, mezi 1758-1760) – heroické balety. Některé z nich uvedl Noverre i později s novou hudbou: *Orfea* s hudbou Florianu Dellera (ve Stuttgartu 1763 a ve Vídni 1770) a *Rinalda a Armidu* s hudbou J.-J. Rudolpha (ve Stuttgartu 1761, Vídni 1767), *Soud Paridův* s hudbou Josepha Starzera (ve Stuttgartu 1761, ve Vídni 1771); *La Fontaine de Jouvence* (Paříž 1754). Pro kompletní seznam Noverrových baletů viz DAHMS, S.: *Der konservative Revolutionär*, op. cit., s. 352-436.

(\*) *Les Caprices de Galathée* (Lyon, mezi 1758-1760) – u toho titulu má Noverre poznámku: „Jedná se o stejnou Galateu, o níž mluví Horatius ve svém vyprávění o mladé krasavici, které chce její milenec ukradnout políbené. Boileau přeložil jeho verše do naší řeči: *Ona měkce odolává a se sladkým rozmarem/odmítá ho aby ho okouzila*. Tento balet měl o to větší úspěch, že si nikdo nedovedl přesvědčit spojení veselé pantomimy s vážným žánrem. Galatea přivádí neustále k zoufalství dva pastýře svými rozmary. Přijme jejich dary s radostí a hned je zase s pohrdáním odvrhne. Tyto rozmary mají pokaždé jiné nuance a stupně. Pastýři předstírají svůj zájem o jinou pastýřku a nabízejí jí dary určené té, kterou milují. V záchvatu žárlivosti Galatea vyrve dary z rukou své rivalky, chvíli se jimi zdobí a pak je zase odhazuje. Rivalka je chce zvednout, žárlivost se opět probudí a Galatea ji přehoní, zmocní se darů a znovu je použije. Pastýři opouštějí Galateu, aby ji k sobě znovu zavolali; tančí *pas de quatre*, kde jí opovrhují a předstírají velký zájem o druhou pastýřku. Rozmarnice je ponížena a poddává se smutku a bolesti, ale majíce přirozeně lehkovážný charakter, rychle přechází z tohoto smutku k nejživější a nespoutané radosti. Tyto náhlé přechody a rozličná hnutí, neustálá proměna něžnosti a nezájmu, bolesti a potěšení, citlivosti a chladu byly námětem spousty obrazů, které se zdály zajímavé a ve zcela novém vkusu.“

<sup>346</sup> *La Toilette de Vénus ou Les Ruses de l'Amour*. Ballet héroï-pantomime. Hudba F. Granier, premiéra 18. listopadu 1757 v lyonské Opeře. Libreto z tohoto roku je uloženo v New York Public Library (US-NYPL) pod sign. \*MGZT-Res a nachází se také ve varšavském rukopisu (viz Příloha). Anonymní partitura (pravděpodobně Starzerova) se nachází v Biblioteca estense v Modeně (I-Moe) pod sign. Mus.D.634.

skříňku s líčidly, druhá skříňku se znamínky krásy<sup>347</sup>, jiná kytici, náhrdelník, náramky atd. Amor v půvabném postoji se zmocní zrcadla a poletuje takto ustavičně kolem Nymf, jež aby potrestaly jeho lehkomyšlnost, seberou mu jeho pásku a toulec; on je pronásleduje, je však zadržen v běhu třemi z těchto Nymf, které mu podají jeho přílbu a zrcadlo. Nasadí si ji, zhlíží se v zrcadle, letí do náruče své matky a vzdychaje přemítá o tom, jak by se pomstil za tuto urážku; [407] prosí a naléhá na Venuši, aby mu pomohla v jeho pomstě tím, že roznězní jejich duše obrazem všeho toho, co skýtá rozkoš nejpřitažlivějšího. Venuše nato odhalí všechny své půvaby; její pohyby, postoje a pohledy jsou obrazem slasti a lásky samé. Živě vzrušené Nymfy se snaží ji napodobit a vystihnout všechny jemné odstíny, které Venuše užívá, aby je uchvátila. Amor, který pozoruje tento dojem, využije okamžiku; zasazuje jim poslední ránu a ve všeobecném *entrée* je nechává líčit všechny vášně, které jim vnukl. Jejich neklid roste a ustavičně se zvětšuje; z něžnosti přecházejí do žárlivosti, ze žárlivosti do zuřivosti, ze zuřivosti do ochablosti a z té [408] do vrtkavosti. Zkrátka zakoušejí postupně všechny ty rozmanité pocity, jimiž duše může být zmítána, a on je vždy vrací zpět k pocitu blaženosti. Usmířený a svým vítězstvím spokojený bůh snaží se jim uniknout. Prchá, ony ho se zápallem pronásledují. On však unikne a zmizí s matkou a Gráciemi. A Nymfy pobíhají a ženou se za slastí, jež jim uniká.

Tato scéna, pane, ztrácí čtením vše. Nevidíte ani bohyni, ani boha, ani jejich doprovod. Nerozeznáváte nic, poněvadž vám nemohu podat nic z toho, co rysy, tvář, pohledy a pohyby [409] Nymf tak dobře vyjadřují.

Následující scéna zauzlí situaci: Amor se objeví sám; jediným gestem, jediným pohledem oživí přírodu. Místo se změní. Představuje hluboký a temný les. Nymfy, jež neztratily boha z očí, vrhnou se na scénu. Jaká je však jejich bázeň! Nevidí ani Venuši, ani Grácie. Temný les a ticho, jež v něm vládne, zmrazuje je hrůzou. S chvěním couvají, Amor je okamžitě uklidňuje a zve je, aby šly za ním. Nymfy se mu svěří, on však, zdá se, jim nedůvěřivě prchá. Nymfy běží za ním, Amor jim však vždy různými lstmi uniká a ve chvíli, kdy se zdá, [410] že je v úzkých, a kdy se Nymfy domnívají, že ho polapily, prchne jako šíp a hned je tu místo něho dvanáct Faunů. Tato náhlá a nečekaná změna má tím větší účín, protože nic tak nepřekvapí jako kontrast vyplývající ze

---

<sup>347</sup> V orig. *mouches* – v 17. a 18. století nosily ženy jako doplněk tato nalepovací znamínka krásy.

setkání Nymf a Faunů. Nymfy skýtají obraz bázně a nevinnosti, Fauni obraz síly a nezkrotnosti. Postoje Faunů jsou plny pýchy a bujarosti, postoje Nymf vyjadřují jen strach, jenž vnuká nebezpečí. Fauni pronásledují Nymfy, jež před nimi prchají, a brzy je uchvátí. Nicméně některé Nymfy využijí zmatku, který mezi Fauny způsobila horlivá touha po vítězství, a [411] spasí se útekem. Zbude jen šest Nymf pro dvanáct Faunů. Ti se sváří o své oběti. Žádný z nich se nechce dělit, zuřivost okamžitě vystřídá nepřejícnost, vznikne půtka a zápas. Třesoucí se a zděšené Nymfy přecházejí co chvíli z rukou jedněch do rukou druhých, neboť vítězové a přemožení se střídají. V jednom okamžiku však, kdy se zdá, že zápasící jsou zaujati jen porážkou svých soků, pokusí se Nymfy utéci. Šest Faunů se vrhá za nimi, nemohou je však zadržet, poněvadž jsou sami zdržováni svými protivníky, kteří je pronásledují. Jejich hněv tedy roste tím více. Všichni běží ke stromům, [412] zuřivě ulamují větve a zasazují si jimi navzájem hrozné rány. Poněvadž je však dovedou stejně dobře odrážet, odhazují tyto neužitečné nástroje své pomstychtivosti a vzteku a vrhají se prudce na sebe, zápasíce se zuřivostí, jež hraničí s šílenstvím a zoufalstvím. Zápolí, povalují se, povstávají opět, svírají se, dusí, tisknou a bijí a není v tom boji ani chvíle, jež by nebyla obrazem. Posléze šest z těchto Faunů zvítězí; tisknou jednou nohou své poražené nepřátele k zemi a zvedají paže, aby jim zasadili poslední ránu, když jsou zadrženi šesti Nymfami, jež přivádí Amor a jež jim podávají květinové věnce. Jejich družky, plny soucitu s hanbou a porážkou přemožených, [413] nechají květy pro ně určené padnout k nohám. Přemožení leží nehnutě v poloze, která vyjadřuje tu nejhroznější bolest a sklíčenost; mají hlavy svěšeny a oči upřeny k zemi. Venuše a Grácie, dojaty jejich žalem, pohnou Amora, aby k nim byl příznivý. Bůh kolem nich poletuje a lehkým dechem je křísí a probouzí k životu. Je vidět, jak zvolna zvedají umdlené paže a vzývají syna Venušina, který jim svými postoji a pohledy dodává takřka nového bytí. Sotva ožijí, spatří své nepřátele šťastně zaměstnané láskováním s Nymfami. Nová zlost se jich zmocní; jejich oči jiskří hněvem, [414] napadnou je, bojují s nimi a vítězí. Neuspokojeni vítězstvím, jež by jim nepřineslo trofeje, odnímají a strhují jim květinové věnce, jimiž se honosili. Kouzlem Amorovým se však z každého věnce stanou dva a tento výsledek obnoví mezi nimi mír a klid. Noví vítězové i noví poražení obdrží stejnou odměnu vítězství. Nymfy podávají těm, kdo právě podlehli, ruce, a Amor nakonec spojí Nymfy a Fauny. Nyní začíná symetrický balet; technické

krásy tanečního umění se projeví ve velké *chaconně*, v níž Amor, Venuše, Grácie, Hry a Zábavy tančí hlavní [415] čísla. Zde jsem se mohl obávat, že účín ochabne, využil jsem však okamžiku, kdy Venuše spoutá Amora květinovými věnci a vede ho jako na provázku, aby mu zabránila jít za jednou z Grácií, pro niž se nadchl, a za tohoto výrazného tance odvedou Zábavy a Hry Nymfy do lesa. Fauni je horlivě následují, a abych zachránil slušnost a neučinil příliš nápadnými poznámky, jimiž Amor k své matce provází toto zmizení, nechávám Fauny a Nymfy po chvíli se opět objevit. Výraz Nymf i spokojená tvář Faunů malují zdrženlivými *barvami* ve výrazném místě *chaconny* obraz rozkoše, zbarvený citem a umírněností.

[416] Tento balet, pane, má vřelý a souvislý děj. Udělal – mohu se tím pochlubit – dojem, jaký tanec dosud nikdy nezpůsobil. Tento úspěch mne pohnul, abych se vzdal žánru, který jsem do té doby pěstoval, přiznám se, spíše ze zvyku než z náklonnosti a pochopení. Od té chvíle jsem se věnoval tanci výrazovému a dějovému. Snažil jsem se malovat velkoryseji a ne tak *ulízaně* a cítil jsem, že jsem se hrubě mýlil, když jsem myslel, že je tanec jen pro oko a že tento smysl je překážkou, jež brání jeho moci a dosahu. V přesvědčení, že může jít mnohem dále a že má nesporné právo na srdce a duši, snažil jsem se napříště [417] uplatnit všechny jeho přednosti.

Fauni neměli *tonnelety* a Nymfy, Venuše a Grácie byly bez *paniers*. Odmítl jsem masky, protože bránily všemu výrazu. *Garrickova* metoda<sup>348</sup> mi velmi prospěla: v očích a tvářích mých Faunů bylo možné číst všechna vášnivá hnutí, jež jimi zmítala. Dal jsem přednost šněrovacím střevícům, napodobujícím stromovou kůru, před tanečními střevíci; ani punčochy, ani rukavice nebyly bílé, zvolil jsem barvu podle pleti těchto lesních obyvatel; prostě zřasená tygří kůže<sup>349</sup> kryla částečně jejich tělo, ostatek zůstal nahý. Aby pak se jejich *kostým* nezdál příliš hrubý a [418] nektrastoval příliš s elegantním oděvem Nymf, dal jsem obroubit jeho zřasený okraj girlandou z listů a květů.

Do hudby jsem si ještě vymyslel odmlky a ty působily nadmíru příjemně; zatímco divákovo ucho náhle přestalo být dojíáno harmonií, pojímalo jeho oko tím pozorněji všechny podrobnosti obrazů, postavení a plánovitost *skupin*, výraz hlav a rozličné části *celku*; nic neuniklo jeho pohledům. Tato odmlka v

---

<sup>348</sup> Viz pozn. č. 278.

<sup>349</sup> V orig. *peau de tigre* značila obecně zvířecí kůži, již byly tradičně zdobeny kostýmy faunů a exotických (např. afrických) národů.

hudbě a v pohybech těl šíří dojem klidu a světla; působí, že čísla, jež následují, vyniknou tím ohnivěji. Jsou to stíny, jež – užity s uměním a [419] rozděleny s vkusem – dodají všem částem celé skladby novou cenu a pravou hodnotu. Avšak nadání tkví v tom, aby se užívaly hospodárně. Mohly by být osudné také tanci, jako jsou někdy malířství, když se zneužijí.

Přejdeme k *Slavnosti čili Žárlivosti v serailu*<sup>350</sup>. Tento balet i ten, o němž jsem právě mluvil, došly uznání u publika. Nicméně jsou naprosto rozdílného rázu a nelze je srovnávat.

Scéna představuje jednu část serailu<sup>351</sup>: *popředí* tvoří sloupořadí s malými vodopády a vodotrysky. V pozadí scény je vidět sloupoví v kruhu, tvořící besídku; vzdálenosti jednotlivých sloupů jsou [420] ověnceny květinovými věnci a vyzdobeny *skupinami* a vodotrysky. Nejzazší část scény, uzavírající dekoraci, představuje vodopád o několika stupních, jenž se ztrácí v nádrže; za ním se otevírá průhled na krajinu a vzdálený obzor. Harémové ženy sedí na bohatých pohovkách a poduškách; zabývají se rozličnými pracemi, u Turkyň obvyklými.

Skvostně odění bílí a černí eunuchové se objevují a podávají sultánovým ženám sorbet a kávu; jiní zase spěchají posloužit jim květinami, ovocem a voňavkami. Jedna z žen, zabývající se sebou víc než její družky, odmítá vše a chce zrcadlo. Otrok jí je přinese. Ona se v něm zhlíží, [421] pozoruje se se zalíbením, studuje své pohyby, postoje a chůzi. Její družky, žárlivé na její půvaby, snaží se napodobit všechny její pohyby, a tím vznikají různá *entrées*, sborová i sólová, jež líčí rozkoš a horoucí touhu všech zalíbit se svému pánu.

Po půvabné a něžné hudbě a bublání vodotrysků následuje hrdý a výrazný nápěv, na nějž tančí němí, černí i bílí eunuchové, kteří ohlašují příchod *pána a velitele*.

Ten vejde kvapně, za ním aga, spousta janičárů, mnoho serailových strážců a čtyři trpaslíci. V tom okamžiku padnou němí a eunuchové na kolena; [422] všechny ženy se pokloní a trpaslíci mu podávají v košících květy a ovoce. Pán si vybere kytici a jediným gestem poručí všem otrokům, aby zmizeli.

---

<sup>350</sup> *Les jalousies, ou Les fêtes au sérail*. Ballet sérieux, héroï-pantomime. Première v Lyonu 21. září 1758, hudba F. Granier. Partitura se nachází ve varšavském rukopise PL-Wu, Zb. Król 798. Kostýmní návrhy k tomuto baletu viz Obrazovou přílohu. Později uvedeno ve Stuttgartu, Vídni, Miláně a Londýně jako *Les fetes du sérail*, *Les cinque soltanes* nebo *Die fünf sultaninnen*. Viz Dahms, S. : *Der konservative Revolutionär*, op. cit.

<sup>351</sup> *Sérail* – výraz pro sultánův palác i pro harém.

*Sultán* zůstane uprostřed svých žen sám a zdá se nerozhodnut, kterou si vybrat; prochází kolem nich s onou nerozhodností, již způsobuje množství roztomilých předmětů. Všechny ženy se snaží upoutat jeho srdce, zdá se však, že *Zaira* a *Zaida* se těší zvláštní oblibě. Podává kytici *Zaidě*, ta po ní sahá, leč v tom okamžiku *Zaiřin* pohled zastavuje jeho volbu: pozoruje ji, jeho pohledy znovu bloudí kolem, potom se zase vrátí k *Zaidě*, avšak okouzující úsměv *Zairy* posléze rozhodne. Podá jí kytici [423] a ona ji nadšeně přijme. Ostatní sultánovy ženy vyjadřují svými postoji zlost a žárlivost. *Zaira* se zlomyslně těší ze zmatku svých družek a z porážky své soupeřky. Sultán vidí dojem, jež vzbudila jeho volba v mysli harémových žen, a chtěje zvýšit *Zaiřin* triumf, poručí *Fatimě*, *Zimě* a *Zaidě*, aby připjaly favoritce kytici, již ji vyznamenal. Poslechnou nerady a přes horlivost, s níž zdánlivě plní rozkaz sultánův, unikají jim hnutí zlosti a zoufalství, jež naoko potlačují, jakmile se setkají s pohledy svého pána.

Sultán tančí rozkošnické *pas de deux* [424] se *Zairou* a odejde s ní. *Zaida*, již chtěl sultán nejdříve dát kytici, plna zmatku a zoufalství propuká v *sólovém entrée* ve vztek a hroznou zuřivost. Vytasí dýku, chce si vzít život, ale její družky zadrží její ruku a snaží se ji odvrátit od tohoto krutého úmyslu.

Již *Zaida* povoluje, když se tu znovu objeví pyšně *Zaira*. Její přítomnost vzkřísí v její soupeřce všechnu zuřivost. Vrhne se prudce proti ní, aby jí zasadila ránu, již určila sobě. *Zaira* se obratně vyhne, zmocní se dýky a pozvedne paži, aby bodla *Zaidu*. Ted' se ženy v serailu rozdělí a spěchají k jedné i k druhé. Odzbrojená *Zaida* využije okamžiku, [425] kdy ruka její sokyně byla zadržena, a vrhne se po dýce, již *Zaira* nosí po boku, aby jí použila proti ní. Avšak sultánovy ženy dbají, aby se soupeřky nezabily, a odrazí ránu. V té chvíli vstoupí eunuchové, které přivolal hluk. Vidí, že srážka dospěla takového stupně, že by asi nemohli obnovit klid, a rychle spěchají zpravit o tom sultána. Ted' sultánovy ženy odtrhnou a oddělí od sebe obě sokyně, které vynakládají neuvěřitelné úsilí, aby se jim vytrhly. Podaří se jim to. Sotva se vyprostí, již se do sebe opět zuřivě pustí. Všechny ženy se vrhají vyděšeně mezi ně, aby zadržely jejich rány. V tom okamžiku vstoupí starostlivě sultán. Změna, již vyvolá jeho příchod, je překvapivý divadelní efekt. [426] Místo bolesti a vzteku nastoupí okamžitě něha a radost. *Zaira*, místo aby si stěžovala, s velkomyslností, jež je vrozena ušlechtilým duším, ukáže jasnou tvář, jež uklidní sultána a zbaví ho obav, že ztratí předmět svých něžných citů. Toto

uklidnění zjedná v serailu opět radost a *sultán* dovolí eunuchům, aby uspořádali na počest *Zairy* slavnost. Všichni se pustí do tance.

Ve společném *pas de deux Zaira a Zaida* se smíří. Sultán s nimi tančí *pas de trois*, přičemž stále dává zřetelně přednost *Zaiře*.

Tuto slavnost zakončuje vznešený *contredanse*. Poslední figura předvádí *skupinu* na trůně, [427] vyvýšeném na stupních. *Skupinu* tvoří harémové ženy a *sultán*. *Zaira* a *Zaida* mu sedí po boku. Tato *skupina* je korunována velkým baldachýnem, jehož závěsy drží otroci. Na obou stranách scény jsou jiné *skupiny* harémových strážců, bílých a černých eunuchů, němých, janičárů a trpaslíků, ležících u nohou trůnu *velkého sultána*.

Zde máte, pane, velmi slabý popis sledu scén, jež všechny jsou vskutku zajímavé. Chvíle, kdy se *sultán* rozhodne o volbě, kdy odvede favoritku, půtku žen, *skupina*, již utvoří při příchodu *sultána*, tato náhlá změna, tento protiklad citů, tato láska, již si všechny ženy [428] prokazují navzájem a již každá jinak vyjadřuje, jsou v té míře kontrastní, že vám to nemohu ani vyjádřit. Stejně bezmocný jsem když se jedná o vysvětlení současně se odehrávajících scén, jež jsem vložil do tohoto baletu. *Pantomima* je střela, již vypouštějí velké vášně. Je to množství blesků, rychle po sobě následujících. Obrazy, které tak vznikají, jsou samý oheň, trvají jen okamžik a dělají hned místo jiným. Čili, pane, v dobře pojatém baletu smí být jen málo dialogů a málo klidných momentů. Srdce tu musí být stále vzrušováno. Jak tedy lze popsat živý výraz citu a rušnou akci *pantomimy*? Duše musí malovat, tvář *dát barvy* a oči konečně [429] musí vést smělé tahy štětce a dokončit obraz.

Děj baletů, o nichž jsem vám tu právě vyprávěl, je mnohem kratší v provedení než při čtení. Vnější známky, které ohlašují cit, se stávají chladnými a nudnými, nenásledují-li rychle za nimi jiné znaky oznamující nějakou novou vášně. Přitom je nutno rozdělit děj mezi více osob, neboť stejné vzrušení, stejné úsilí, stejné pohyby a ustavičný vzruch by posléze unavily a nudily jak herce, tak diváka. Záleží tedy na tom vyhnout se nudě, chceme-li ponechat výrazu náležitou sílu, gestům jejich energii, tváři její odstín, očím [430] jejich výmluvnost, postojům a pozicím jejich půvab a pravdivost.

Balet *Slavnost čili Žárlivost v serailu* – řeknou snad kritikové zvyklí číst romány –v hřeší proti *kostýmům* a zvykům orientálců; budou pokládat za směšné, že jsou janičárové a strážcové uváděni do té části serailu, která je



určena pro *sultánovy* ženy, a dále budou namítat, že v Konstantinopoli nejsou trpaslíci a že je *sultán* nemá rád.

Nemám nic proti správnosti jejich poznámek a obšírným znalostem, musím jim však říci, že urážejí-li mé myšlenky pravdu, neprohřešily se proti pravděpodobnosti, a tedy jsem měl právo [431] uchýlit se k nutným odchylkám, jež si dovolují nejznamenitější spisovatelé v dílech mnohem zajímavějších a důležitějších než balety.

Kdybychom byli naprosto přesní při líčení charakterů, mravů a zvyků jistých národů, byly by obrazy často ubohými a jednotvárnými kompozicemi; stejně by bylo nespravedlivé odsuzovat malíře pro důmyslné odchylky, jež si dovilil, jestliže právě tyto odchylky přispěly k dokonalosti, rozmanitosti a uhlazenosti jeho obrazů.

Jsou-li povahy pevné, nemění-li se charakter představovaného národa a neztrácí-li se přirozenost pod příkrasami, jež jsou jí cizí a jež ji snižují, [432] je-li posléze výraz citu věrný a *kolorit* pravdivý, *šerosvit* užit umělecky, jsou-li postoje ušlechtilé a *skupiny* duchaplné, *hromadné výjevy* krásné a kresba správná — pak je obraz výborný a zaslouží si nejvyšší chválu.

Myslím, pane, že turecká nebo čínská slavnost by se našemu národu nelíbily, kdybychom neznali umění zkrášlovat, a jsem přesvědčen, že způsob, jak tyto národy tančí, nemůže si činit nárok, aby uchvacoval. Tato věrnost v *kostymování* a toto napodobování poskytly by divadlo jen velmi ploché a málo důstojné obecenstva, jež tleská jen tehdy, když umělci dovedou do [433] různých děl, jež mu předvádějí, vložit jemnost a ducha.

Kdyby ti, kdo mne kritizovali pro domnělou volnost, že jsem uvedl harémové strážce a janičáry do serailu, byli svědky provedení, rozdělení a děje mého baletu, byli by viděli, že osoby, jež je pohoršovaly, ač byly od nich na hony vzdáleny, nevstoupily vůbec do oné části serailu, kde se zdržují ženy, že se objevily jen v zahradě a že jsem je zařadil do této scény jen proto, aby tvořily průvod *sultánův* a učinily jeho příchod vznešenějším a majestátnějším.

Ostatně, pane, kritika, jež se týká jen programu, padá [434] jako taková, poněvadž se neopírá o nic. O umění malíře se soudí podle jeho obrazů, a ne podle *stylu*, jímž mluví a píše. Právě tak se musí soudit o baletním mistru podle *skupin*, situací, divadelních efektů, duchaplných figur, výrazných forem a *ucelenosti*, jimiž je jeho dílo naplněno. Soudit naše díla, aniž byla viděna, toť věřit, že lze posuzovat nějaký předmět ve tmě.

## List XV. O balettech autora – pokračování<sup>352</sup>

[435] Ještě dva balety, pane, a budu hotov, neboť je na čase, abych skončil. Řekl jsem již dosti, abych vás přesvědčil o všech nesnázích umění, jež je snadné jen pro ty, kteří zůstávají na povrchu a kteří se domnívají, že když dovedou vyskočit o palec výše nad zem než druzí nebo je napadají nějaké *moulinety* nebo *rondy*<sup>353</sup>, zaslouží bůhvíjaký obdiv. Čím hlouběji se jde, v jakémkoli oboru, tím více se kupí obtíží a tím více se zdá vzdalovat cíl, jehož se snažíme dosáhnout. A tak, pane, [436] největšímu umělci ta nejurputnější práce často osvětlí jen nepříjemný poznatek o jeho nedostatečnosti, zatímco nevědomec, spokojen sám se sebou v nejhustších tmách, myslí, že neexistuje nic kromě toho, o čem si lichotí, že ví.

Balet, jímž vás budu bavit, se nazývá *Amor korzárem čili Plavba na Kytheru*<sup>354</sup>. Scéna se odehrává na břehu moře na ostrově *Misogynii*. Několik stromů u nás neznámých kráší ostrov. Na jedné straně je vidět antický oltář, zasvěcený božstvu, jež obyvatelé uctívají; nad oltářem se tyčí socha, představující muže, jenž noří dýku do prsou ženy. [437] Obyvatelé tohoto ostrova jsou krutí a barbarští; mají zvyk obětovat svému božstvu ženy, které byly nešťastně vyvrženy na toto pobřeží. Týž zákon ukládají všem mužům, kteří uniknou zuřivým vlnám. Děj prvního výstupu je přijetí cizince, který se zachránil při ztroskotání. Cizinec je veden k oltáři, u něhož stojí dva veleknězi. Jedna část obyvatel je seřazena kolem oltáře, drží v rukou kyje a mávají jimi, zatímco druzí ostrované slaví tajemným tancem příchod nově obráceného na víru. Ten se vidí nucen slavnostně slíbit, že nožem, jímž [438] ho ozbrojili, obětuje první ženu, již krutý osud zaneše na tento ostrov. Sotva začne odříkávat strašnou přísahu, z níž ho jímá hrůza, byť si v hloubi srdce umiňoval, že nebude poslušen nového božstva, jehož službě je zasvěcován, je obřad přerušen mocným křikem jenž se strhne při spatření člunu zápasícího s bouřlivými vlnami, a živým tancem, projevujícím barbarskou radost z naděje, že uvidí

<sup>352</sup> Petrohrad: list XV. (1. svazek), Paříž: list II. (2. svazek).

<sup>353</sup> Figury společenského tance: *moulinet* – kříž neboli „mlýnek“, *rond* – kolo.

<sup>354</sup> *L'Amour Corsaire ou l'Embarquement pour Cythère*. hudba F. Granier, premiéra v lyonské Opeře mezi lety 1758 a 1759.

zabíjet několik obětí. V člunu je vidět ženu a muže, kteří vztahují ruce k nebi a úpí o záchranu. *Dorvalovi* (tak se cizinec jmenuje) se zdá, že poznává v blížícím se člunu svou sestru a svého přítele. Dívá se pozorně; [439] jeho srdce zaplaví radost i strach. Konečně vidí, že jsou mimo nebezpečí. Poddá se přemíře uspokojení, avšak toto uspokojení a radost vystřídá brzy myšlenka na hrozné místo, na němž se nalézá, a tato truchlivá upomínka ho vrhá do nejhlubší bolesti a skleslosti. Účast, kterou zprvu projevil, oklamala *Misogyňany*. Měli za to, že je to horlivost a neporušitelná věrnost jejich zákonu. Zatím *Clairville* a *Constance* (to jsou jména obou milenců) přistanou; v jejich tvářích je napsána smrt, sotva mohou oči otevřít, jejich ježící se vlasy svědčí o hrůze. Bledá a mrtvolná [440] barva tváře maluje děs smrti, jež jim tisíckrát hrozila a již se dosud obávají. Jaký je však jejich údiv, když cítí, jak jsou pevně objímáni! Poznávají *Dorvala*, spěchají do jeho náruče, sotva věří svým zrakům. Všichni tři se nemohou od sebe odloučit, přemíru jejich štěstí vyjadřují projevy největší radosti. Tonou v slzách a tyto slzy jsou zřejmými svědky citů, jež zmítají jejich dušemi. Zde se jejich situace mění. Jeden divoch podává *Dorvalovi* dýku, jež má probodnout srdce *Constance*, a nařizuje mu, aby ji pohřžil do jejích prsou. *Dorval*, rozhořčen tak barbarským rozkazem, chopí se nože a chce zabít *Misogyňana*, avšak *Constance* se vytrhne [441] z náruče svého milence a zadrží ránu, již chtěl její bratr zasadit; divoch využije okamžiku, odzbrojí *Dorvala* a chce proklát tu, jež mu právě zachránila život. *Clairville* zadrží paži zrádce a vyrve mu dýku. *Dorval* a *Clairville*, oba pobouřeni divokostí a nelidskostí obyvatel tohoto ostrova, postaví se po bok *Constance* a pevně ji objímají; jejich těla tvoří hradbu, která stojí proti barbarství nepřátel, a jejich oči, živě se třpytící hněvem, jeví vzdor vůči *Misogyňanům*. Ti, rozzuřeni odporem, nařizují divochům s kyji, aby vyrvali oběť z náručí obou cizinců a odvlekli ji k oltáři. *Dorval* a *Clairville*, [442] jimž nebezpečí dodává odvahy, odzbrojují dva z těchto ukrutníků. Se zuřivou odvahou se pustí v boj a každou chvíli se vracejí ke *Constance*; ani na okamžik ji nespouštějí z očí. Ta se chvěje a trápí a ze strachu, že ztratí dvě osoby stejně jí drahé, propadá zoufalství. Obětní knězi za pomoci několika divochů ji přepadnou a odvedou k oltáři. V tom okamžiku *Constance* sebere všechnu svou odvalu, zápasí s nimi, zmocní se dýky jednoho z kněží a probodne ho. Tím se na okamžik uvolní a vrhne se do náručí svého milence a bratra, je jim však krutě vyrvána. Znovu se uvolní a zase se k nim vrhne. Zatím [443] však

*Dorval* a *Clairville*, vysílení a takřka polomrtví, nemohou odolat přesile a jsou spoutáni. *Constance* je přivlečena k podnoží oltáře, trůnu to barbarství. Paže je již zdvižena, rána již skoro dopadá, když bůh, ochránce milenců, zadrží paži knězovu, spoutáváje ostrov kouzlem, jež činí všechny obyvatele nehybnými. Tento přechod z nejprudších pohybů do nehnutosti dělá úžasný dojem. *Constance* leží v mdlobách u nohou knězových. *Dorval* a *Clairville* sotva již vidí a klesají do rukou několika divochů.<sup>(\*)355</sup>

[444] Den se jasní, rozbouřené vlny se tiší, po bouři následuje bezvětří, několik Tritonů a [445] Najád laškuje ve vodách; bohatě ozdobený koráb se objeví na moři.<sup>(\*)356</sup> Přistává; Amor káže vrhnout kotvu a sestoupí z paluby. Nymfy, Hry a Zábavy ho následují a očekávajíce rozkazy svého boha, řadí se tato veselá cháska k boji. *Misogyňané* se probírají z omámení a nehybnosti, do níž je Amor uvedl. Jeden z jeho pohledů oživí *Constance*. *Dorval* a *Clairville*, kteří již nepochybují o tom, že jejich zachráncem je bůh, se mu vrhnou k nohám. Divoši, [446] popuzeni znesvěcením své bohoslužby, zvedají všichni své kyje, aby pobili i ctitele i průvod syna Venušina; ve svém vzteku a zuřivosti obracejí se dokonce proti němu samému, avšak co zmohou smrtelníci, když poroučí bůh lásky? Jediný z jeho pohledů zadrží ozbrojené paže *Misogyňanů*, Amor nařídí rozbořit jejich oltář a rozbít jejich hanebné božstvo. Hry a Zábavy uposlechnou jeho pokynu, oltář se otřásá pod jejich ranami, socha se kácí a rozbíjí na kusy. Na místě právě zničeného oltáře se objevuje nový z bílého mramoru; girlandy z růží, jasmínu a myrty přispívají k jeho půvabu. Ze země vyrůstají sloupy, aby okrášlily oltář, a z nebes se snáší ozdobený baldachýn, [447] nesený skupinou Amorků. Jeho kraje nesou Zefýrové a opřou je o čtyři sloupy, které obklopují oltář; staré stromy tohoto

<sup>355</sup> (\*) Tato scéna, vrátíme-li se k přistání *Constance* a *Clairville*, skýtá dojemné shledání; divadelní efekt, který následuje, je zajímavý, a zápas, který tuto živou akci uzavírá, poskytuje tři obrazy najednou; jsou to přátelství, něha a láska, jež mají být rozloučeny, jsou to pouta, utkaná citem, jež chce barbarství přerušit, jež však příroda a *Constance* usilují pevněji semknout. Není to rozdílný zájem, jenž vede spolubojovníky. *Constance* se bojí méně o svůj život než o život svého milence a svého bratra; ti zase pečují spíše o záchranu *Constance* než svou. Dostávají-li rány, odvracejí je jen od předmětu své něhy. Tato scéna, zdoluhavá při čtení, je živá a plná ohně při provedení, neboť je známo, že není třeba tolik času k vyjádření citu gesty jako k jeho vylíčení slovy. Když se tedy vystihne správně okamžik, pak je pantomimická akce vřelejší, žhavější a zajímavější než ta, která je výsledkem scénického dialogu. Myslím, pane, že scéna, kterou jsem vám právě ukázal ve vzdálené perspektivě, má ráz, proti němuž nemůže lidskost zůstat necitelná, a že je schopna vynutit slzy a dojmout silně všechny ty, jejichž srdce je schopno citu a jemnosti. (J. G. N.)

<sup>356</sup> (\*) Velí mu Amor v postavě korzára; Hry a Zábavy jsou zaměstnány různými výkony. Jedna skupina Nymf, oděná jako Amazonky, slouží na palubě jako vojáci. Vše je ladné, vše hlásí a označuje přítomnost syna bohyně Kytherské. (J. G. N.)

ostrova mizí a učiní místo myrtám, pomerančovníkům a růžovým a jasmínovým keřům.

*Misogyňanů* se zmocní při pohledu na svržené božstvo a znesvěcenou bohoslužbu zuřivost, ale Amor jim dovolí projevit hněv jen chvílemi; zadrží je pokaždé, kdykoli hodlají udeřit a mstít se. Okamžiky kouzla, jež je činí nehybnými, skýtají množství obrazů a *skupin*, jež se liší postoji, rozestavením a velikostí, jež však všechny vyjadřují stejnou [448] zuřivost a běs. Obrazy, jež tvoří Nymfy, mají zcela opačný styl a kolorit. Rány, jež se jim snaží *Misogyňané* zasadit, odrážejí pouhým půvabem a pohledy plnými něhy a rozkoše. Zatím jim Amor přikáže přemoci a zdolat divochy. Napadnou je zbraněmi citu a ti kladou již jen slabý odpor. Jestli ještě mají sílu, aby zvedli rámě, jež by vedlo ránu, nemají už odvahu, aby je spustili. Posléze jim kyje vypadnou z rukou. Přemožení a bezbranní vrhají se k nohám svých přemožitelů; ty jim z vrozené něhy odpouštějí a spoutávají je květinovými [449] věnci. Spokojený Amor pojí *Clairville* a *Constance*, *Misogyňany* a *Nymfy* a *Dorvalovi* dává *Zeneidu*, mladou Nymfu, již sám pečlivě odchoval. Vítězný pochod tvoří úvod k baletu, Nymfy vedou přemožené v poutech, Amor káže uspořádat slavnost a začíná všeobecný *divertissement*. Bůh, *Clairville* a *Constance*, *Dorval* a *Zeneida*, Hry a Zábavy tančí hlavní tance. Ušlechtilý *contredanse* se postupně zmenšuje o dvojice, které se ubírají na koráb. Malé stupínky, porůznu a rozličnými směry rozestavené, slouží této zamilované chásce jako podstavce k vytvoření velké, ladně uspořádané *skupiny*. [450] Zvedne se kotva, Zefýrové a Vzdechy zamilovaných nadmou plachty, koráb vypluje na širé moře a hnán příznivým větrem pluje ke Kytheře.<sup>(\*)357</sup>

[451] Chci nyní přejít ke španělskému baletu *Žárlivost bez soka*<sup>358</sup> a říkám vám předem, že tu jsou zase zápasy a dýky. *Misanropa* nazýváme mužem se zelenými stuhami, mne snad zvou *mužem s dýkami*. Uvažuje-li se však o umění *pantomimy*, zkoumají-li se přesné hranice, jež mu jsou uloženy, a

---

<sup>357</sup> (\*) Tento balet byl vypraven pečlivě a nešetřilo se na ničem. Šat Nymf byl uhlazený a korzety se nepatrně lišily od korzetů Amazonek. Oděv divochů měl zvláštní tvar a byl celý barevný; část, která kryla prsa, paže a nohy, byla tělové barvy. Amora bylo lze poznat jen podle křídel a byl oděn po vkusu lupičských korzárů. Hry a Zábavy byly oblečeny jako námořníci, kteří slouží na korzářských lodích, s tím rozdílem, že vypadaly uhlazeněji. Tahle skupina dětí se podobala oněm něžným malým figurkám ze saského porcelánu, jimiž se zdobí krby. *Clairville*, *Dorval* a *Constance* nebyli oblečeni příliš bohatě, ale vkusně a vhodně; jejich úprava jevila ladný nepořádek. Kostýmy navrhl pan Boquet a hudbu pan Granier. Ta napodobovala přírodu, byla harmonická, ale ne melodicky uniformní; každý její rys byl výrazem, jenž propůjčoval sílu a energii tanečním pohybům a oživoval obrazy. (J. G. N.)

<sup>358</sup> *Jaloux sans Rival. Ballet comique*. Premiéra v lyonské Opeře roku 1759.

vezme-li se posléze ohled na to, jak je nedostatečné ve všem tom, čemu se říká klidný dialog, a připomeneme-li si, jak dalece je podřízeno pravidlům malířství, jež [452] jako *pantomima* může vyjadřovat jen okamžiky, nebude možno mne kárat, že si vybírám takové náměty, které svými vazbami a postupem mohou dojmout srdce a vzrušit duši. Nevím, zda jsem učinil dobře, že jsem se přidržel tohoto žánru, avšak slzy, jež obecenstvo prolilo při četných scénách mých baletů a živé vzrušení, jež způsobily, mne přesvědčují, že nedosáhl-li jsem ještě cíle, našel jsem alespoň cestu, která mne k němu může dovést. Nelichotím si, že budu moci překonat nesmírnou vzdálenost, která mne od tohoto cíle dělí, tento úspěch je vyhrazen těm, jimž génius dal křídla. Budu mít však alespoň zadostiučinění, že jsem razil cestu. Ukázat cestu, [453] jež vede k dokonalosti, je zásluha, jež stačí každému, kdo neměl dosti sil ji celou urazit.

*Fernando* je milenec *Inez*; *Klitandr*, francouzský švihák, je milenec *Beatrice*, přítelkyně *Inez*. To jsou osoby, kolem nichž se točí celá zápleтка. *Klitandr* se kvůli tomu v šachách <sup>(\*)</sup><sup>359</sup> prudce nepohodne s *Beatricí*.

[454] *Inez* hledí *Klitandra* a *Beatrici* smířit. *Beatrice*, od přírody pyšná, odejde, *Klitandr* ji zoufale následuje. Poněvadž nemůže dojít odpuštění, vrací se po chvíli a zapřisáhá *Inez*, aby mu pomohla. Ta mu slíbí, že se za něj přimluví, upozorní ho však na nebezpečí, jemuž se vystavuje, když je s ním o samotě; obává se *Fernandovy* žárlivosti. Stále prudký Francouz, jenž myslí víc na svou lásku než na obavy *Inez*, poklekne před ní, aby ji naléhavěji poprosil, aby nezapomněla promluvit s *Beatricí*. Vstoupí *Fernando* a bez rozmýšlení se divoce vrhne na *Klitandra*, uchopí ho za ruku v okamžiku, kdy právě líbá ruku *Inez*, již se tato snaží odtáhnout; ihned tasí dýku, aby ho probodl. [455] *Inez* však ránu odrazí a *Beatrice*, přilákána hlukem, kryje svým tělem tělo milencovo. Od této chvíle si Španěl vykládá city *Inez* ve svůj neprospěch. Její soucit považuje za něhu, její obavy za lásku. Vydrážděn obrazy, jež vyvolává

---

<sup>359</sup> (\*) Ať si říkají kritikové cokoli o námětu simultánní scény Diderotovy a o partii triktraku, jež se hraje v první scéně jeho *Otce rodiny*, což ji dělá tak opravdovou a přirozenou, přece jsem uvedl hru v šachy do svého baletu. Divadlo je věrný obraz lidského života nebo by aspoň mělo být; tudíž vše, co se děje ve společnosti slušného a dovoleného, může být vrženo na scénu. Tím hůře pro pitomce, když je krásná prostota nedomnívá, když jejich srdce je z ledu a je necitlivé k poutavým obrazům jemných a poctivých mravů. Cožpak se má autor odříkat citů a zavrňovat ustavičně přirozenost, aby se věnoval *báchorkám a venkovským lidovým scénám*; cožpak nemůžeme být dojatí jiným divadlem než tím, na němž se ustavičně objevují bohové a hrdinové? (J.G.N.)

*Otec rodiny* (*Le Père de famille*) je měšťanské drama Denise Diderota (1713-1784) vydané roku 1758, (ale poprvé uvedena v Comédie-Française až 1761), jímž se Noverre při tvorbě tohoto baletu inspiroval. Více kapitola 1.2, s. 15 v této práci.

žárlivost v jeho srdci, odvrátí se od *Inez* a vrhá se ke *Klitandrovi*. Ten se spasil rychlým útekem. Avšak Španěl, zoufalý, že nemohl ukojit svůj vztek, obrátí se náhle proti *Inez*, aby jí zasadil ránu, určenou pro domnělého soka. Chce bodnout, ale pohyb, který *Inez* učiní, aby vyšla vstříc ruce, jež jí hrozí, zadrží záchvat žárlivosti a vyráží nůž z jeho ruky. Gesto *Inez* se zdá vyčítat [456] milenci nespravedlnost. Zoufalá, že má přežít podezření z nevěry, klesá do lenošky. *Fernando*, stále ještě žárlivý, ale hanbící se za svou krutost, vrhne se do druhého křesla. Oba milenci skýtají obraz zoufalství a hněvivé lásky. Jejich oči se hledají a vyhýbají sobě, hoří hněvem a pohnutím. *Inez* vytáhne ze zářadří dopis. *Fernando* rovněž. Oba čtou o citech nejněžnější lásky, oba si však myslí, že jsou oklamáni, a s nevolí roztrhají tyto první zástavy své lásky. Stejně uraženi tímto znamením pohrdání, hledí pozorně na podobizny, jež si navzájem darovali, a poněvadž v nich nevidí nic než rysy nevěry a křivopřísežnictví, vrhají si je pod nohy. *Fernando* [457] nicméně vyjadřuje svými gesty a pohledy, jak tato oběť rve jeho srdce. Musí se nanejvýš přemáhat, aby se zbavil podobizny jemu tak drahé; upustí ji, nebo spíše nechá ji z ruky vyklouznout. V té chvíli se vrhne do křesla a oddá se bolesti a zoufalství.

*Beatrice*, která je svědkyní této scény, se velmi namáhá, aby je opět sblížila a přiměla ke smíru. *Inez* učiní první kroky, jelikož však vidí, že *Fernando* neodpovídá na její ochotu, dá se na útek. *Beatrice* ji ihned zastaví, a Španěl, když vidí, že se mu milenka chce vyhnout, prchá rovněž sklíčen a pln odporu. [458] *Beatrice* neustává a chce je stále přimět k smíru. Přinutí je proto, aby si podali ruce. Musí je k sobě táhnout, posléze se jí však poštěstí je svést a spojit. Potom je pozoruje se čtveračivým úsměvem. Oba milenci, obrácení k sobě zády, neodvažují se na sebe podívat, třebaže by tak rádi učinili, a jen zvolna se otáčejí. *Inez* ujistí *Fernanda* pohledem, že mu odpouští, a ten jí nadšeně zlíbá ruku; všichni tři pak s nejživější radostí odcházejí.

Na scéně se objeví *Klitandr*; jeho vstup je monolog, nesoucí znaky bázně a neklidu. Hledá svou milenku, když však spatří *Fernanda*, rychle uteče. [459] *Fernando* projevuje *Beatrici* vděčnost, avšak poněvadž se lásce nic tak nepodobá jako přátelství, *Inez*, která je zatím překvapí, jak líbá *Beatrici* ruku, chápe se příležitosti, aby se pomstila za scénu, již musela pro žárlivost svého milence vytrpět. Nyní ona předstírá, že je žárlivá. Španěl, který se domnívá, že tento vášnivý cit je opravdový, snaží se ji vyvést z omylu a znovu ji ujišťuje

o svých něžných citech. Ona se tváří netečně, vrhá na něho hněvivé a hroživé pohledy a ukáže mu dýku. *Fernando* se zachvěje, couvne úlekem a vrhne se k ní, aby jí dýku vyrval, ona však předstírá, že se bodla, zakolísá a klesá do náručí svých služek. Když to *Fernando* vidí, [460] zůstane jako zkamenělý, a protože v té chvíli neslyší nic než své zoufalství, propadá mu úplně a chce si vzít život. Všichni Španělé se k němu vrhnou a odzbrojí ho. Zuřivě s nimi bojuje a brání se jim. Několik jich povalí, avšak zdolán přesilou a bolestí pozbývá pomalu sil, nohy pod ním klesají, oči se kalí a zavírají, rysy jeho tváře prozrazují blízkost smrti, padá ve mdlobách do náručí Španělů.

*Inez*, která na počátku této scény měla potěšení z pomsty, již považovala za neškodnou a jejíž následky nepředvídala, když pozoruje její smutné následky, dává najevo [461] nejpřesvědčivější známky upřímné bolesti. Spěchá k svému milenci, tiskne ho něžně do své náruče, bere ho za ruku a snaží se ho přivolat k životu. *Fernando* otevírá oči, jeho pohled je neklidný, obrací hlavu k *Inez*, jaký je však jeho úžas! Sotva věří zrakům, nemůže uvěřit, že *Inez* je ještě živa, a pochybuje o svém štěstí, vyjadřuje střídavě svůj údiv, své obavy, radost, něhu a nadšení. Padá k nohám své milenky, která ho objímá v záchvatu horoucí lásky.

Rozmanité události této scény činí děj všeobecným. Radost se zmocňuje všech srdcí; projevuje se tanci, [462] v nichž mají hlavní účast *Fernando*, *Inez*, *Beatrice* a *Klitandr*. Po několika sólových tancích líčících radost a rozkoš končí balet *contredansem*, který tančí všichni.

Snadno lze poznat, pane, že tento balet je jen kombinací nejvýznačnějších scén několika dramat našeho divadla. Jsou to obrazy nejlepších mistrů, které jsem spojil.

První je vzat z *Diderota*<sup>360</sup>, druhý je divadelním efektem, který jsem vymyslel sám — narážím na okamžik, kdy *Fernando* chce probodnout *Klitandra*; následující je vzat z *Mohameda*<sup>361</sup>, když chce probodnout *Irenu* a ona běží vstříc ráně [463] a praví:

„Tvá ruka váhá! Odvaž se;  
proč ne? A protkni srdce tobě oddané.“

---

<sup>360</sup> Pravděpodobně *Le fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (Nemanželský syn neboli Zkoušky ctnosti, 1757). Zde je Dorval zamilován do snoubenky svého nejlepšího přítele Clairvilla, ona je ale ve skutečnosti jeho sestra. Akt III, 4. scéna – motiv líbání ruky.

<sup>361</sup> *Mahomet ou le Fanatisme*, Voltairova tragédie (1741).



Svárlivá scéna, roztrhané dopisy a s opovržením vrácené podobizny představují výstup z *Molièrovy* hry *Strasti zamilovaných*. Smíření mezi *Fernandem* a *Inez* není než smíření mezi *Mariannou* a *Valerem* v *Tartuffovi*, jež obratně připraví *Dorina*. Epizoda předstírané žárlivosti *Inez* je vymyšlena; omyl *Fernandův*, jeho vztek, zuřivost, zoufalství a sklíčenost jsou obrazem zuřivosti *Orestovy* z *Racinovy Andromachy*; konečný smír je pak vzat z *Crébillonova Rhadamista* a *Zenobie*<sup>362</sup>. Vše, co tyto obrazy spojuje a dělá z nich celek, je ode mne.

Vidíte, pane, [464] že tenhle balet je pouhý pokus, který jsem učinil, abych vyzkoušel vkus obecenstva a abych se přesvědčil, že je možné spojit tragický žánr s tancem. Tento balet měl naprostý úspěch, nevyjímaje ani svárlivou scénu, jež se odehrávala částečně vsedě a částečně vstoje; zdála se tak živá, tak oduševnělá a tak přirozená jako scény ostatní. Tento kus se dává již deset měsíců a stále se líbí. Je to jistě účinek dějového tance; zdá se stále nový, poněvadž hovoří k duši a poutá jak srdce, tak oči.

Přešel jsem detaily, jež by vás mohly nudit, a ukončím několika úvahami o [465] svéhlavosti, nedbalosti a lenosti umělců a o ochotě obecenstva podléhat dojmům ze zvyku.

Otázeme-li se, pane, těch, kteří všemu napořád tleskají a kteří si myslí, že by přišli o vstupné, kdyby neprojevíli svůj souhlas rukama nebo nohama, zeptáme-li se jich na jejich mínění o tanci a baletech, odpovědí: „Obdivuhodné, jsou tak krásné, jak jen lze, a krásná umění jsou úžasná.“ Vyložte jim, že je třeba jistých změn, že tanec je chladný, že celá zásluha baletů je jen v kresbě, že výraz je zanedbán, že umění *pantomimy* je neznámé, že rozvrh baletů nemá smysl, [466] že se v nich usiluje o vyličení námětů příliš titěrných nebo příliš rozsáhlých a že by bylo žádoucí provést reformu divadla, a oni vás budou považovat za blázny a šílence; nedovedou si představit, že by jim tanec a balety mohly poskytnout mnohem větší potěšení. „Jen ať tanečníci,“ dodají, „dělají dále krásné piruety a hezké *entrechaty*; ať jen stojí dlouho na špičce, abychom viděli, jak je to umění nesnadné, ať jen hbitě mrskají nohama a budeme spokojeni. Nechceme žádnou změnu, všechno je dobré a nelze to učinit příjemnějším.“ Ale tanec, budou pokračovat lidé, kteří mají vkus, vám skýtá jen průměrné pocity a [467] zakusili byste mnohem živější, kdyby toto umění dosáhlo toho stupně dokonalosti, jehož je

---

<sup>362</sup> *Rhadamiste et Zénobie*, tragédie Crébillonova (1711).

schopno. „O to se nestaráme,“ odpovědí, „aby nás tanec a balety dojímaly, aby nás nutily k slzám; nechceme, aby nás toto umění vážně zaujalo. Logika by jim odňala jejich půvab. Jejich pohyby nemá řídit důvtip, ale spíše pošetilost. Rozum by je zničil. Chceme se při baletech smát, při tragédiích tlachat a při komediích si povídat o záletech, jídle a kočárech.“

Tak se, pane, všeobecně asi věci mají. Je možné, aby tvůrčí génius byl tak pronásledován? Jste-li přítelem pravdy, [468] pak je to příčina, která pobuřuje všechny ty, kdo se jí bojí. Pan de *Cahusac* zjevuje krásy našeho umění; navrhuje nutné okrasy; nechce tanci nic vzít, snaží se spíše narýsovat cestu, na níž tanečníci nemohou zabloudit; a oni jí pohrdají. Pan *Diderot*, filozof a přítel přírody, nebo což je totéž, pravdy a krásné prostoty, hledí rovněž obohatit francouzskou scénu žánrem, který načerpal spíše z lidí než ze své fantazie. Rád by manýru nahradil *pantomimou*<sup>363</sup>, nabubřelý tón umění přirozeným, cetky a pozlátka prostým oděvem, báchorky pravdou, pokroucenou hatlaninu a drobné, špatně vystižené charakteristiky, jež karikují přírodu a zohyzďují ji, [469] důvtipem a rozumem. Rád by, aby si francouzské divadlo zasloužilo slavný titul školy mravů, aby kontrasty méně urážely a byly umělečtější, aby posléze ctnosti nemusely být stavěny proti neřestem, aby byly půvabné a milé, protože příliš silné stíny místo aby věci odstiňovaly, je oslabují a ničí; avšak všechny jeho snahy jsou marné.

Pojednání pana *Cahusaca* o tanci je pro tanečníky právě tak nepostradatelné, jako je nezbytná chronologie pro ty, kdo chtějí psát dějiny. Nicméně je někteří tanečníci zkritizovali a vzbudilo dokonce nechutné posměšky těch, [470] kdo je z jistých důvodů nemohli ani číst, ani mu rozumět. Jak slovo *pantomima* urazilo všechny ty, kdo tančí vážný žánr! Bylo by krásné, říkali, vidět tento žánr tančit *pantomimicky*. Musíte přiznat, pane, že je třeba naprosto neznat význam toho slova, abychom tak mluvili. Zrovna tak dobře by mi mohli říci: Odříkám se rozumu, nechci mít duši; chci zůstat po celý život nevzdělaný.

Mnozí tanečníci, kteří si stěžují na nemožnost spojit *pantomimu* s technickým tancem a kteří se o to nepokusili ani se nenamáhal, aby v té věci měli úspěch, napadli dílo pana *Cahusaca* velmi chabými zbraněmi. Vytýkali mu, že vůbec nezná techniku tanečního umění, [471] a vyvozovali z toho, že jeho závěry

---

<sup>363</sup> Diderot o gestu: *Deuxieme Entretien sur Le fils naturel*. In: Michael J. Sidnell: *Sources on Dramatic Theory vol. 2: Voltaire to Hugo*. CUP, Cambridge 1994, s. 42–43 a kapitolu 1.2 této práce.

nespočívají na žádných principech. Jaký nesmysl! Což je třeba umět *gargouilladu* a *entrechat*, abychom správně posoudili účinek této podívané, abychom vycítili, co jí chybí, a ukázali, co se pro ni hodí? Je třeba být tanečníkem, abychom rozpoznali, jak málo důvtipu je v *pas de deux* a kolik nesmyslů se dělá v balettech, jak málo výrazní jsou tanečníci a jak průměrné nadání a ducha mají skladatelé? Co by se řeklo o autoru divadelní hry, který by se nechtěl podrobit úsudku parteru, protože ti, kdo v něm sedí, nemají schopnost psát verše?

Kdyby se pan *Cahusac* obíral tanečními kroky, vyměřenými pohyby [472] paží, složitými spojeními tanečních skoků, vydal by se v nebezpečí, že pobloudí. On však ponechal všechny tyto hrubé detaily těm, kteří nemají než nohy a ruce. Pro ně nechtěl psát, pojednal jen o poetice umění, vystihl jeho podstatu a ráz. Běda těm, kdo z něho nemohou ani těžit, ani mu rozumět. Je třeba říci pravdu: žánr, který navrhuje, je nesnadný, ale je proto méně krásný? Je jediný, který se hodí pro tanec a který ho může zkrášlit. Velicí herci budou smýšlet stejně s panem *Diderotem*. Jen průměrní se pozvednou proti žánru, který naznačuje. Proč?

Poněvadž ho odvodil z přírody a poněvadž [473] je pro něj třeba lidí a ne automatů; poněvadž je k němu zapotřebí dokonalosti, již nelze získat, nemáme-li její zárodek v sobě, a poněvadž není jen otázkou deklamace, nýbrž živého citu a duše.

Měly by se hrát, řekl jsem jednoho dne jednomu herci, tituly *Otec rodiny* a *Nemanželský syn*<sup>364</sup>. Neměly by na jevišti účinek, zněla odpověď. Četl jste obě hry? Ano, odpověděl. Nu, a nedojaly vás? Nepohnuly vaši duši, neobměkčily vaše srdce a nepotlačoval jste slzy při těchto prostých, ale dojímavých obrazech, jež autor tak přirozeně podal? Ano, řekl mi, to vše jsem cítil. [474] Proč tedy myslíte, odpověděl jsem, že by ty kusy neměly na scéně žádný účín, když vás tak uchvátily, ač jim chyběl půvab iluze, jež jim skýtá jeviště, a neměly onu sílu novosti, již by nabyly, kdyby je hráli dobří herci? Nuže, to je ta nesnáz, pokračoval, lze zřídka nalézt tolik herců schopných tyto hry zahrát. Ty simultánní scény by byly překážkou dobrého provedení. Tato *pantomimická* akce by byla úskalím, na němž by většina herců ztroskotala. Němá scéna je

---

<sup>364</sup> *Le Père de famille* (1758, premiéra až 1761) a *Le Fils naturel* (1757, premiéra téhož roku v soukromém divadle vévody d'Ayena). Obě tyto hry byly ve Francii zcela nového žánru, tzv. buržoazní drama: odehrávaly se v prostředí měšťanského domova a pojednávaly o rodinných, přátelských a milostných vztazích.

krušná, je zkušebním kamenem herce. Ty nedokončené věty, ty nedopověděné myšlenky, ty vzdechy a zvuky sotva článkované vyžadují pravdivost, duši, výraz a pochopení, [475] které nemá každý. Ta prostota v šatech, zbavující herce ozdoby umění, by dovolovala ho vidět tak, jak je. Jeho postava, nevyzvednuta uhlazenou ozdobou, by potřebovala krásnou přirozenost, aby se líbila, nic by nezakrývalo jeho nedokonalosti, a oči diváka, nezaslepené pozlátkem a cetkami, by ulpívaly zcela na herci. Připouštím, řekl jsem, že jednoduchost ve všech žánrech žádá velké dokonalosti, že jen kráse sluší, aby byla prostá, a že dokonce čím méně toho má na sobě, tím je půvabnější. To však není chyba ani pana *Diderota*, ani pana *Cahusaca*, jsou-li velké talenty vzácné. Oba žádají jen takovou [476] dokonalost, jíž lze dosáhnout horlivou snahou. Žánr, který naznačili, je žánr jedinečný. Své půvabné rysy si vypůjčuje jen od přírody.

Nesledují-li se pokyny a rady pánů *Diderota* a *Cahusaca*, nedbá-li se cest k dokonalosti, jež ukazují, mohu si lichotit, že se to mně podaří? Ne, pane, jistě ne, bylo by opovážlivé si to myslet.

Vím, že nicotná bázeň z novotářství zadržuje vždy malomyslné umělce; a není mi ani neznámo, že zvyk silně poutá průměrné talenty k starým pravidlům jejich povolání. Chápu, že napodobování všeho druhu má v sobě půvab, který svádí [477] všechny ty, kdo nemají ani vkus, ani ducha; příčina je prostá: je méně nesnadné kopírovat než tvořit.

Kolik talentů zbloudí otrockým napodobováním! Kolik schopností se tím udusí a kolik umělců zůstane neznámo, protože opustili žánr a způsob, jež se pro ně hodily, a usilovali dosáhnout něčeho, co pro ně nebylo! Kolik nepodařených herců a ohavných parodistů opustilo hlas přírody, zapřelo sama sebe, svůj hlas, svou chůzi, gesta, výraz tváře a vypůjčilo si chování, způsob hry, výslovnost, chůzi, výraz a rysy, jež je hyzdí, manýry to, jež z nich dělají směšné *karikatury* kopírovaných originálů! [478] Kolik tanečníků, malířů a hudebníků zaniklo, poněvadž šli touto snadnou, avšak zhoubnou cestou, která by pozvolna vedla umění k záhubě a zničení, kdyby vždy každé století nezplodilo několik vzácných mužů, kteří si berou přírodu za vzor a ducha za vůdce a vzlétnou smělým letem na vlastních perutích k dokonalosti.

Všichni, kdo jsou podrobeni nápodobě, zapomínají vždy na krásnou přirozenost, aby mysleli jen na vzor, který je oslňuje a svádí, vzor často nedokonalý, jehož napodobení se nemůže líbit.

Dotazujte se umělců, ptejte se jich, proč se nenamáhají být originální a dát [479] svému umění prostší formu, pravdivější výraz, přirozenější vzhled? Odpoví vám na obhajobu své lenosti a nedbalosti, že se bojí směšnosti, že v novosti a tvořivosti je nebezpečí. Že obecenstvo je zvyklé na takovou a takovou manýru, a kdyby se od ní uchýlili, že by se mu nelíbili. To jsou důvody, o něž se opřou, aby podrobili umění rozmaru a změně, poněvadž nevědí, že jsou dětmi přírody, že mají jít jen za ní a pevně se držet pravidel, jež předpisuje. Nakonec by se snažili vás přesvědčit, že je slavnější živořit a hynout ve stínu originálů, jež je zatemňují a drtí, [480] než se namáhat, aby se stali sami originály.

*Diderot* neměl jiný cíl než dokonalost divadla. Chtěl přivést zase k přírodě všechny herce, kteří se od ní vzdálili. *Cahusac* rovněž vyzýval tanečníky k pravdivosti. Ale vše, co ti dva řekli, se zdálo špatné, protože vše, co řekli, vyhlíželo příliš prostě. Nechtělo se uznat, že je třeba jen důvtipu, aby jejich rady byly uvedeny v praxi. A lze přiznat, že někomu chybí důvtip? Je možné přiznat, že nám chybí výraz? To by znamenalo připustit, že nemáme duši. Spíše se řekne: nemám plíce, ale nikdy jsem neslyšel, aby někdo řekl: nemám cit. Tanečníci někdy přiznají, [481] že nemají sílu, ale nejsou tak upřímní, když je řeč o neplodnosti jejich fantazie. Konečně i baletní mistři prostomyslně prohlásí, že netvoří rychle a že je jejich práce otravuje, neuznají však vůbec, že nudí diváka, že jsou chladní, rozvláční, jednotvární a že nemají ducha. Takoví jsou, pane, většinou lidé, kteří se věnují divadlu; všichni se považují za dokonalé. Proto se nelze divit, že ti, kdo se snažili jim otevřít oči, byli znechuceni a i litovali, že se pokoušeli vyvést je z omylu.

Samolibost je za všech okolností a poměrů neduh nevyléčitelný. Marně se snažíme [482] přivést umění zpět k přírodě, všichni jsou zběhové. Žádná amnestie nemůže přimět umělce, aby se vrátili pod své prapory a shromáždili se pod korouhví pravdy a prostoty. Je to služba cizí, jež by jim byla příliš obtížná a příliš tvrdá. Proto bylo snazší říci, že pan *Cahusac* mluví jako spisovatel, a ne jako tanečník, a že žánr, který navrhuje, je výstřední. Z téže příčiny se prohlašovalo, že *Nemanželský syn* a *Otec rodiny* nejsou kusy pro divadlo, a bylo lehčí se toho držet než pokusit se tyto hry hrát. Čímž mají herci pravdu a autoři jsou pitomci. Jejich díla jsou jen sny mrzutých a špatně naladěných moralistů, nemají cenu [483] ani užitek. A jak by také mohla mít? Najdete v nich módní řečičky, portrétičky, epigramky a nápadíčky? V Paříži se

totiž *titěrnosti* často líbí. Zažil jsem dobu, kdy se mluvilo o *dětičkách, herečcích, houstlistcích, Angličáncích a koníčcích*<sup>365</sup>.

Bylo by prospěšné, pane, aby většina těch, kdo se věnují tanci a baletům, měli schopné učitele, kteří by je vyučili všem věcem, které neznají a jež těsně souvisí s jejich povoláním. Většina tím však pohrdá a obětuje všechny znalosti, jež by měla mít, opovrženíhodné zahálce a takovému způsobu života [484] a rozptýlení, který umění snižuje a umělce kazí. Tento špatný způsob života, jemuž se dostává jen spravedlivé výtky, je důvodem nešťastného předsudku, který vládne obecně proti těm, kdo se věnují divadlu. Předsudku, který by brzy zmizel, přes trpký odsudek velmi slavného cynika naší doby, kdyby se umělci snažili vyniknout svými mravy a výbornými schopnostmi.

KONEC

---

<sup>365</sup> V orig. *petits enfants, petits Comédiens, petit Anglois, petit cheval de la Foire*. Rokoko mělo skutečně zálibu ve zdobnělinách, srov. *petit-maître, petite-maîtress*.

### III. Literární odkaz Gaspara Angioliniho

#### III.1 Poznámky k výběru děl, pramenům a překladu

Na následujících stránkách předkládám výběr ze spisů tanečníka, baletního mistra a choreografa, hudebníka, skladatele a odvažuji si říci i tanečního teoretika Gaspara Angioliniho. Jedná se o první překlad těchto textů do češtiny a u většiny případů i o vůbec první překlad do jiného jazyka, než je originál. Přestože je Angiolini považován za jednoho z nejvýznamnějších choreografů druhé poloviny 18. století, jeho teoretické dílo i umělecká tvorba jsou stále poněkud podceňovány a přehlíženy ve srovnání s pozorností, které se těší dílo J.-G. Noverra. O Angiolinim vyšla doposud jedna jediná monografie<sup>366</sup>. Dvě Angioliniho libreta s předmluvami – k Donu Juanovi a k Semiramis – byla přetištěna v souborném dílu Ch.W.Glucka v roce 1995<sup>367</sup> a dva jeho vybrané italské texty vydala v roce 1998 vydala Carmela Lombardi (spolu se dalšími svědectvími o italském tanci 18. století).<sup>368</sup> Teprve nedávno byla obhájena francouzská disertační práce Italky Arianny Fabbricatore *Angiolini, Noverre et la Querelle des Pantomimes*, v níž se autorka do hloubky věnovala Angioliniho teoretické tvorbě a objevila dokonce dosud neznámý překlad *Listů Noverrovi* do francouzštiny; anonymní a bez data vzniku, ovšem dá se předpokládat, že vznikl ještě v 18. století. Jedná se o rukopisný text s titulem *Lettres critiques adressées a M. Noverre sur la Danse pantomime et sur les Ballets Traduit de l'Italien de Gaspard Angiolini*<sup>369</sup>.

Tento francouzský text byl tedy dosud jediným existujícím předkladem Angioliniho Listů do cizího jazyka a mým jediným pomocníkem při převádění

---

<sup>366</sup> TOZZI, Lorenzo: *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*. L'Aquila, Japadre 1972.

<sup>367</sup> Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, 7 vol., ed. Rudolf Gerber, Gerhard Croll, von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Kassel Bärenreiter, 1951, vol. VII Libretti.

<sup>368</sup> LOMBARDI, Carmela: *Il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*. G.B. Pavarina & C. S.p.A., Skriptorium, Torino 1998. Sborník obsahuje dva Angioliniho spisy: *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1773.; Angiolini, Gasparo: *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi*, Londres (ve skutečnosti Milan), 1775; a také další anonymní, které mu někdy bývají připisovány: *Lettre d'un des petits oracles de Monsieur Angiolini au grand Noverre*, Jean Baptiste Bianchi, Milan, 1774; *Riflessioni sopra la pretesa risposta del sig. Noverre all'Angiolini* 1774.

<sup>369</sup> Bnf Opéra, Rés. 2359. Přetištěno v disertační práci FABBRICATORE, Arianna: *Angiolini, Noverre et la Querelle des Pantomimes*, Mezinárodní disertační práce (Paris-Florence- Bonn), vedoucí práce Andrea Fabiano, obhájena a na Université de Paris-Sorbonne, 6.5.2015.

textu z italštiny do češtiny (ovšem volnost, s jakou francouzský překladatel s originálem nakládal, byla v mnoha případech spíše medvědí službou).

Z nemnoha textů, které nám Angiolini zanechal, vybírám následující:

**Program k baletu *Don Juan aneb Kamenná hostina*<sup>370</sup>**, vydaný v roce 1761 u příležitosti premiéry tohoto díla, jež se považuje za první ucelený *ballet en action* či *ballet pantomime* s tragickým koncem. Na deseti stránkách je nejen popsán děj baletu (který ostatně naznačuje dosti stručně), autor zde rovněž krátce pojednává o motivacích, jež jej vedly k vytvoření díla natolik odlišného a netypického pro dobové taneční produkce, nabízí stručný historický a teoretický rámec svého umění. Můžeme proto tento program považovat za Angioliniho první teoretický text; objevují se zde pro něj typické citace a rozvíjí i zajímavou argumentaci, která se bude v průběhu let proměňovat. Program byl vydán ve francouzštině a v němčině. Můj překlad vychází z francouzské verze, vydané v souboru textů z roku 1995<sup>371</sup>, ovšem při letmém srovnání s německou verzí<sup>372</sup> se dá konstatovat, že se jedná v podstatě o stejný obsah. Část, v níž Angiolini popisuje děj baletu, přeložila a publikovala prof. Božena Brodská ve skriptech *Vybrané kapitoly z dějin baletu*<sup>373</sup> – k jejímu překladu jsem částečně přihlížela.

Devítistránková italsky psaná **Předmluva k baletu *Obléhaná Kythera*<sup>374</sup>** z roku 1762 je malý poklad, který leží uschován ve sbírce starých tisků pražské Národní knihovny. Dosud se zdá, že se jedná o jediný exemplář, o jehož existenci jsem se dozvěděla prostřednictvím Sartoriho katalogu italských tištěných libret do roku 1800<sup>375</sup>. Přestože samotný děj baletu v tomto tisku,

---

<sup>370</sup> Angiolini, Gasparo [Calzabigi Ranieri]: *Le Festin de Pierre, Ballet Pantomime composé par Mr. Angiolini maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le...Octobre 1761*. Jean Thomas de Trattner, Vienne 1761. Faksimile publikována Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, 7 vol., ed. Rudolf Gerber, Gerhard Croll, von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Kassel Bärenreiter, 1951, vol. VII Libretti.

<sup>371</sup> Tamtéž.

<sup>372</sup> *Das steinerne Gastmahl, ein Pantomim-Balett [...]*, Von Ghelen, Wien 1761. Bayerische Staatsbibliothek München, sg. Her 111 B, přístupné on-line na stránkách knihovny [cit. 8.7.2016] <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?View=default&db=100&id=BV037180323>.

<sup>373</sup> BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Nakladatelství AMU, Praha 2008.

<sup>374</sup> *Citera Assediata, opera comica messa in musica dal Sig. Cavalier Gluck, l'anno 1757. Ridotta in Ballo Pantomimo dal Sig. Gaspero Angiolini*, [...] 15 settembre 1762, Vienna, Ghelen, 1762. Předmluva k libretu je uložena v Národní knihovně v Praze, odd. starých tisků sign. 9J3473.

<sup>375</sup> SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*.



bohužel, chybí, zachovaná předmluva, ačkoli stručná, krásně doplňuje linii Angioliniho myšlenek v tomto období, navazuje na program *Dona Juana*, předznamenává pojednání k *Semiramis* a můžeme vypožorovat i jisté rysy, jež se později objeví v *Listech Noverrovi*. Velmi zajímavým detailem v tomto textu je Angioliniho citace z díla J.-J. Rousseaua *Emil čili o výchově*, jež vyšlo téhož roku. I později se Angiolini čile zajímal o tvorbu ženevského filozofa, z jehož děl s oblibou citoval.

Třetím vybraným textem je ***Pojednání o starověkých baletech-pantomimách, sloužící jako program k tragickému baletu-pantomimě Semiramis***, vydané francouzsky ve Vídni roku 1765. Jde o druhý nejrozsáhlejší text v tomto výběru, v němž se Angiolini naplno pouští do historického exkurzu do starověkého tanečního a pantomimického umění a vztahuje tyto poznatky ke své současné tvorbě. Prostřední část pojednání je stručným programem k baletu *Semiramis*, jenž byl rovněž přeložen prof. Brodskou a já tento překlad s drobnými úpravami přejímám. Nutno poznamenat, že Pojednání není podepsané, což zadalo podnět ke spekulacím o autorství textu, o nichž pojednávám níže.

Tři výtisky originálu jsou uloženy v Rakouské národní knihovně ve Vídni, v bruselské konzervatoři hudby a v Univerzitní knihovně v Darmstadtu. Přepis textu je ovšem k dispozici také v digitální podobě: na webových stránkách pařížské Sorbonny, kde jsou v rámci projektu OBVIL<sup>376</sup> uveřejňovány přepisy významných spisů, jež zatím nebyly zdigitalizovány jinými institucemi.

Stěžejním a nejdelším dílem italského choreografa jsou ***Listy Gaspara Angioliniho panu Noverrovi*** z roku 1773. Zde přímo reaguje na Noverrovy *Listy o tanci a baletech* a na jeho libreta, někdy až velice ostře se proti němu vymezuje<sup>377</sup>. Tento spis byl dříve dostupný na katedře tance pouze prostřednictvím fotokopie pořízené v zámecké knihovně hraběte Chotka

---

Catalogo analitico con 16 indici, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 7 volumi, (1990-1994).

<sup>376</sup> [Angiolini, Gasparo/Calzabigi, Ranieri]: *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis, composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765*. Vienne, Jean-Thomas de Trattner, Milan 1765.

Zpřístupněno on-line na stránkách projektu OBVIL Univerzity Paris-Sorbonne [30.6.2016] [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini\\_programme-semiramis/](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis/)

<sup>377</sup> Pro detailní rozbor jejich sporu viz má bakalářská práce *Lettere conta Lettres aneb Polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem*. Hudební fakulta Akademie múzických umění, Praha 2009.

v Kačině, nachází se ale též například v knihovně konzervatoře Bendetto Marcello v Benátkách, v Národní knihovně Braidense v Miláně, v městské knihovně v Ravenně či v Tanečním archivu Derry de Morody v Salcburku. Dnes je zdigitalizován a k dispozici na stránkách google.books.<sup>378</sup>

Ráda bych se na okamžik zastavila u otázky autorství Angioliniho textů, která je poněkud komplikovaná. Je známo, že s Angiolinim a Gluckem spolupracoval v šedesátých letech také Ranieri de Calzabigi (1714–1795), italský básník a libretista, ale také diplomat, světoběžník a dobrodruh. Tento autor dokonce v dopise Vittorioví Alfierimu z roku 1784 prohlašuje, že je autorem předmluv k Angioliniho baletům *Don Juan* a *Semiramis*<sup>379</sup>. Autorství bylo předmětem spekulací mnoha literárních a tanečních historiků (Anna Laura Bellina, Lorenzo Tozzi, Marina Nordera, Carmela Lombardi, José Sasportes, Stefania Onesti, Sibylle Dahms, Alessandro Poltremoli a Arianna Fabbriatore) a jejich názory se liší. Literární analýza Anny Laury Belliny potvrdila, že styl těchto dvou textů, včetně literárních odkazů i chyb odpovídá Calzabigiho stylu a zahrnuje je tedy do svého souborného vydání jeho děl.<sup>380</sup> Ostatní badatelé ovšem poukazují na určité myšlenky (například zmínění Franze Hilverdinga jako „mého učitele“), které jistě pocházejí od Angioliniho. Navíc předmluva k *Obléhané Kythere*, která je psána italsky a více odpovídá Angioliniho stylu, přímo navazuje na předchozí text a propojuje ho s tím následujícím. Nejpřijatelnější se nám tedy zdá názor, že obsahově text odpovídá spíše Angiolinimu a Calzabigi poskytl jeho rodícím se myšlenkám teoretický a

<sup>378</sup> *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1773. Dostupné on-line na stránkách google.books [30.6.2016]

[https://books.google.cz/books?id=tZ5gAAAAcAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Lettere+di+Gasparo+Angiolini+a+Monsieur+Noverre&source=bl&ots=14Whv5MNMd&sig=gjCcnjSp\\_IkvFzLroryZ-rwc5N4&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwiB0a6Huc\\_NAhXCWxQKHAmhAU8Q6AEILjAC#v=onepage&q=Lettere%20di%20Gasparo%20Angiolini%20a%20Monsieur%20Noverre&f=false](https://books.google.cz/books?id=tZ5gAAAAcAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Lettere+di+Gasparo+Angiolini+a+Monsieur+Noverre&source=bl&ots=14Whv5MNMd&sig=gjCcnjSp_IkvFzLroryZ-rwc5N4&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwiB0a6Huc_NAhXCWxQKHAmhAU8Q6AEILjAC#v=onepage&q=Lettere%20di%20Gasparo%20Angiolini%20a%20Monsieur%20Noverre&f=false)

<sup>379</sup> „Je tomu pětadvacet let, co *ballets pantomimes* začaly rozkvétat ve Vídni a ve Stuttgartu zásluhou Angioliniho a Noverra. Poté se začaly rozšiřovat, i když jen coby špatné kopie, po celé Evropě. (...) V roce 1762, zatímco Noverre již ve Stuttgartu vytvořil *ballets pantomimes Medea*, *Smrt Herkulova* a další, co ohromily a byly obdivovány, ve Vídni se uvedla Angioliniho *Kamenná hostina*. Nesmrtelný Gluck napsal hudbu a já ve francouzštině program, v němž jsem uvedl pár poznámek o pantomimickém umění starověku. Tato novinka byla jednohlasně oceněna. Ostatní balety, které se do té doby objevovaly na scéně a neuváděly žádný zajímavý děj, jen poskakování, byly od té doby zapovězeny. O tři roky později byl týmž učeným Angiolinim vytvořen tragický *ballet pantomime Semiramis*, inspirovaný stejnojmennou tragédií Voltairovou. Dodal jsem plán děje a dokonce jsem napsal program ve francouzštině, který jsem nazval *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis*“. Přeloženo autorkou z: Ranieri Calzabigi, „Lettera al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie“, in: *Scritti teatrali e letterari*, 2 vol. Ed. Anna Laura Bellina, Roma, Salerno editrice, 1994, vol. 1, s. 208-209.

<sup>380</sup> Calzabigi, Ranieri: *Scritti teatrali e letterari*, op.cit.

literární „obal“. Ostatně práce v tandemu a spoluautorství nejsou v této době v divadelním světě až takovou výjimkou, Calzabigi je například autorem významné předmluvy k opeře *Alceste* (vydána roku 1767 v Paříži). Pod ní je ale podepsán skladatel Ch. W. Gluck a v textu jsou vyjádřeny základní principy operní reformy, kterou tito dva umělci vytvořili dá se říci společně na počátku 60. let ve Vídni. Dnes se tedy většinou uvádí jako autoři zmíněné předmluvy oba umělci.<sup>381</sup> Calzabigi se operou zabýval již předtím, v roce 1755 vydal v Paříži sebrané dílo Pietra Metastasia s rozsáhlou předmluvou *Dissertazione sulle poesie drammatiche del signor Abate Pietro Metastasio*, v níž již probleskují myšlenky na operní reformu, které vykryštovaly ve spolupráci s Gluckem na opeře *Orfeus a Eurydika* (1762). Calzabigi byl klasicky vzdělán a často citoval z Horatia a Aristotela, zároveň ale sledoval moderní osvícenské autory, především byl ovlivněn dílem a myšlenkami J.-J. Rousseaua, s nimiž ale také v určitých případech polemizoval<sup>382</sup>. Všechny tyto vlivy jsou vidět jak v Angioliniho prvních předmluvách a pojednáních, tak i v pozdějších *Listech panu Noverrovi*, které ovšem italský choreograf zřejmě již skutečně napsal sám. Setkání s Calzabigim v počátcích jeho choreografické kariéry ve Vídni bylo pro něj jistě velice silným intelektuálním impulzem.

Nutno ale vzít v potaz, že texty k *Donu Juanovi* a *Semiramis* jsou psány ve francouzštině a jejich styl je podobný: plynulý, čtivý a obecně více „literární“. Naproti tomu *Listy panu Noverrovi* (a také všechna Angioliniho známá libreta) jsou psány italsky a jejich styl je znatelně hrubější, v některých případech až šroubovaný. Dlouhá souvětí spojovaná mnohokrát se opakujícím „a“ nebo „ale“, případně jen čárkou či dvojtečkou, několikanásobné opisy pomocí zájmena „který“ apod. jsou příznačné pro tento text, což je zároveň hlavní kámen úrazu při pokusu o jeho překlad.

Vzhledem k tomu, že cílem mé práce je především zpřístupnit Angioliniho myšlenky a ne jeho literární styl, dovolila jsem si v mnoha případech i větší zásahy do větné stavby tak, aby byla četba co nejplynulejší a srozumitelná. Většinou používám slovník moderní spisovné češtiny, výjimečně se uchyluji k archaičtějším výrazům či větné stavbě. Rovněž interpunkci povětšinou

---

<sup>381</sup> Viz FUBINI, Enrico: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe: A Source Book*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

<sup>382</sup> viz SCHNEIDER, Magnus Tessing: „The Judgment of Rousseau: Paride ed Elena by Gluck and Calzabigi, Vienna 1770“. Rukopis článku, který se objeví ve sborníku *Rousseau centre stage: Spectator, theorist, playwright, musician* připravovaný v nakladatelství Oxford University Studies in the Enlightenment, ed. Michael O’Dea a Maria Gullstam.

přízpůsobuji té české, kupříkladu místo dvojtečky [:], mající v textu funkci slabší tečky, používám většinou středník [;] a naopak středník často nahrazuji tečkou, znak & přepisuji jako „a“. Angiolini často používá v otázkách (většinou řečnických) směřovaných adresátovi vykřičník místo otazníku, tento úzus většinou přejímám.

Kromě běžně dostupných moderních slovníků, monolingvních i bilingvních, jsem často nahlížela i do slovníků dobových. Pro francouzštinu se nejvíce osvědčila čtvrtá edice *Dictionnaire de l'Académie française* z roku 1762, dostupná na internetu díky databázi chicagské univerzity ARTFL. Pro podrobnější vysvětlení termínů posloužila i *Encyclopédie* pánů Diderota a D'Alemberta, zdigitalizovaná v téže databázi. V překladu z italštiny jsem pracovala také se slovníkem *Vocabolario degli Accademici* Akademie Crusca z let 1729–1738, který je rovněž dostupný on-line díky projektu „Lessicografia della Crusca in Rete“ (pro odkazy viz Seznam pramenů a literatury).

Angioliniho italský text obsahuje několik úryvků ve francouzštině: většinou se jedná o úryvky z Noverrových *Listů o tanci a baletu*, jejichž revidovaný překlad se rovněž nachází v této práci, používám tudíž české citace právě z této verze. Jedná-li se o jiná díla (například hned úvodní Voltairova báseň), jejichž český překlad neexistuje či se mi jej nepodařilo dohledat, nechávám citovanou pasáž v originále a doplňuji o svůj překlad do češtiny. Totéž v případě italských básní, které převádím prózou.

Poznámky Gaspara Angioliniho jsou v originále signalizovány hvězdičkou (\*). Tento symbol zanechávám i v překladu a doplňuji ještě jeho iniciály za poznámkou. Odlišuji tak – snad dostatečně znatelně – poznámky autora od poznámek vlastních.

Poznámkový aparát, jímž díla doplňuji, má několikačetnou funkci: v mnoha případech zde řeším problematika místa překladu, kdy se stěží nachází vhodný český termín a je nutné výrazy vysvětlovat, Angiolini na několika místech používá například vlastní vymyšlené termíny, nepoužívané ani v dobové italštině. Jindy, typicky pokud se jedná o odbornou taneční terminologii, Angiolini ponechává francouzské výrazy, v tom případě je i já v textu uvádím stejně. Dále v poznámkách poskytuji originál či překlad citací, ale hlavně doplňuji chybějící informace o zmíněných dílech a autorech a zasazuji dílo do kulturně-historického kontextu.

Přestože se při tomto typu práce nabízí zrcadlové tištění originálu a překladu, vzhledem k rozsahu děl jsem se rozhodla umístit originály, buď přepsané či ve zdigitalizované formě, pouze do elektronické verze této práce (Elektronická verze – Přílohy). Pro lepší orientaci v textu a konfrontaci originálu s překladem uvádím v překladu čísla stránek originálu (*Don Juan, Kythera, Listy panu Noverrovi*) nebo čísla odstavců (*Pojednání k Semiramis*).

## KAMENNÁ HOSTINA

### **BALLET PANTOMIME**

Složen panem Angiolinim, baletním mistrem dvorského divadla ve Vídni,  
poprvé uveden v tomto divadle 17. října 1761

„Segnius irritant animos demissa per aures,  
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.”

Horat. *De Arte Poetica*

„Ač sluch coby ostruha diváckých citů  
kulhá za možností být při tom a na vlastní oči proniknout k dílu.”

Horatius, *O umění básnickém*<sup>383</sup>

---

Ve Vídni

U Jeana Thomase Trattnera, knihkupce a tiskaře u dvora

1761

---

<sup>383</sup> Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica* = *O umění básnickém*. Překlad Dana Svobodová, ed. Eva Stehlíková. Academia, Praha. V originále na tomto místě stojí francouzský překlad otce Tarterona, který zde uvádím pro srovnání, jak Angiolini spíše chápal tento citát: “Ce qui ne frappe que l’oreille fait moins d’impression sur/ les esprits, que ce qui frappe les yeux”. Verš je vytržen z kontextu, v *Poetice* se na tomto místě mluví o rozdílech mezi vyprávěním a dějem odehrávajícím se přímo na scéně, obojí ale v rámci tragédie.

Inscenace, kterou představují publiku, je *ballet pantomime* podle antického vzoru. Ti, kteří četli řecké a latinské autory, přetrvávající ve všeobecné známosti ať již v originále, či v překladu, znají slavná jména Pylades a Bathyllus z dob vlády Augustovy<sup>384</sup>. Krásy jejich umění byly zvěčněny dějepisci, řečníky a básníky. Lukianos<sup>385</sup> nám dokonce zanechal traktát o jejich slavném umění, jenž může být považován za svého druhu Poetiku *danse pantomime*<sup>386</sup>, jakkoli nedokonalou.

Vznešenost antického tance spočívala v pantomimě, což bylo umění napodobovat mravy, vášně a konání bohů, hrdinů či mužů pohyby, postoji těla, gesty a znaky<sup>387</sup> konanými v tempu, vhodnými k znázornění daného příběhu. Tyto pohyby a gesta měly znázornit plynulé vyprávění: byl to určitý způsob deklamace stvořený pro oči, jejíž porozumění bylo publiku usnadněno pomocí hudby, která doprovázela svými zvuky mima vyjadřujícího lásku či nenávist, zlost či zoufalství.

To vše se nazývalo *Saltation*. Tento název nepocházel ze *saltare*, což znamená skákat, ale od jistého Salia<sup>388</sup>, který jako první učil Římany tomuto umění. Všichni autoři se shodli na tom, že toto umění sestávalo z výmluvných gest, expresivních znaků a pohybů hlavy, očí, dlaní, paží a nohou.

Pantomimové<sup>389</sup> byli tudíž napodobitelé všeho, slovy otce Dubose „hráli báje a příběhy“, někdy jen jejich vybrané části, jindy v celku. Kladli vedle sebe Achillovu zlost, Ajaxův hněv, Agamemnonovu hrdost. Od Ovidia víme, že jeho verše byly tančeny v divadle<sup>390</sup>: někteří autoři si mysleli, že míní *Proměny*, jiní

---

<sup>384</sup> První představení pantomimu bylo uskutečněno v Římě roku 22 př.n.l. dvěma herci Pyladem a Bathylem. Více viz pozn. č. 166.

<sup>385</sup> Lukianos ze Samosaty (asi 120-180 po Kr.), viz pozn. č. 53

<sup>386</sup> Výraz *danse pantomime* ponechávám v originále, stejně jako termíny *ballet pantomime* a *ballet en action*. I důvody jsou podobné: přestože název žánru i podoba tohoto umění v antice může být sporná, Angiolini jej chápe jako dokonalý soulad gest, znaků a pohybu/tance, tudíž nelze v upřednostnit jedno nebo druhé, což by se překladem taneční pantomima či pantomimický tanec zřejmě stalo.

<sup>387</sup> *signes expressifs* – ustálený soubor znaků s konkrétním významem, které herec vytvářel prsty a dlaní, tzv. chironomie, chiologie

<sup>388</sup> Angiolini zřejmě naráží na poraženého závodníka Salia, zmíněného ve Vergiliově Aeneidě (5. kniha), který přišel do Říma s králem Evanderem a býval spojován s kultem tančících kněžích boha Marta saliiů.

<sup>389</sup> *Les pantomimes*. Zde je nezbytné použít doslovný překlad, přestože je v češtině poněkud nezvyklý, a ne ustálený výraz mim. Z mála dochovaných zpráv o antickém divadle totiž jasně vyplývá, že mezi mimem a pantomimem byl zásadní rozdíl: herec v mimu nejen hraje a tančí, ale i zpívá a mluví, zatímco v pantomimu herec vyjadřuje děj, tedy mluvil se zavřenými ústy, jen gestem a pohybem těla. Viz ŠULCOVÁ, Barbora: *Pohled na tanec v dílech Lukiana a Libania*, seminární práce, HAMU, 2007

<sup>390</sup> Dvě pasáže v Ovidiových Žalozpěvech (2, 519-520 a 5,7,v. 25-27) naznačují, že díla tohoto

mysleli na jeho tragédii Medea. Apuleius<sup>391</sup> nám zanechal popis *ballet pantomime*, který znázorňoval Paridův soud.

Byl to slavný Pylades, kdo začal tančit celé příběhy. Tento nový způsob umění byl nazván „italický tanec“<sup>392</sup> a objímal všechny divadelní žánry, hrál tragédii, komedii, satiru i frašku.

Nebudu již dále pokračovat o tomto bádání, zde není jeho místo. Doplním jen stručně, že toto umění je ztraceno. Mnoho jiných se jej snažilo přivést zpět k životu náročnou a zdlouhavou prací. Stručné zmínky, které o něm zde uvádím, by měly být dostatečným ospravedlněním mého počínu uvést celistvý kus v tanci-pantomimě. Je to plod mého studia, který nyní představuji publiku a otevírám tak novou dráhu baletním mistrům, kteří budou mít nezbytné znalosti a talent, aby se po ní vydali.

Jako zkušební kámen jsem si vybral španělskou tragikomedii, která sjednotila hlas všech národů: *Kamennou hostinu*<sup>393</sup>. Tento kus měl úspěch na všech

---

autora byla tančena na scéně římských divadel a obdivována císařem Augustem: "Vždyť již provázal tancem lid často i popěvky moje/ často již upoutaly, vládce, i pozornost tvou!", "Píšeš, příteli můj, že při plném divadle tančí/za mých písní, a sklízí pochvalný postlesk můj verš". Překl. Rudolf Mertlík, (OVIDIUS NASO, Publius: *Kalendář, Žalozpěvy, Listy z Pontu*, Odeon, Praha, 1966, s. 208 a s. 268), Viz stať: GARELLI, Marie-Hélène: "Les Métamorphoses d'Ovide: un texte à danser dans l'Antiquité?" In: *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, Centre de recherches André Pignaniol, Clermont-Ferrand, 2013, p. 93-118.

Thomas Habinek naznačuje, že inspirace Ovidiovými příběhy ve starověkém tanci je dokonce pravděpodobná, jelikož témata, jež Lukianos doporučoval ve svém spise tanečníkům ke znázornění – "od Chaosu po egyptskou Kleopatru" (a mnoho dalších), přesně vycházejí z Ovidiových *Proměn*. In: HABINEK, Thomas: "Ovid and empire", in *The Cambridge Companion to Ovid*, CUP, Cambridge 2002.

<sup>391</sup> Lucius Apuleius Platonius (asi 125–180), známý obvykle jen jako Apuleius, byl latinsky hovořícím a píšícím řečníkem a platonickým filosofem. Jeho dílo *Zlatý osel aneb Proměny (Metamorfózy)*, je jediným zcela zachovaným latinským románem starověku, z něhož čerpalo mnoho pozdějších autorů, včetně Boccaccia. V desáté knize (kapitola 46) tohoto románu se nachází dlouhý popis zmíněného tanečního představení *Paridův soud*. Anglický překlad Williama Adlingtona z roku 1566 je přístupný on-line na internetových stránkách Project Gutenberg: [http://www.gutenberg.org/files/1666/1666-h/1666-h.htm#link2H\\_4\\_0056](http://www.gutenberg.org/files/1666/1666-h/1666-h.htm#link2H_4_0056) [cit. 29.6.2016]

<sup>392</sup> Tento termín má své stručné heslo i v *Encyclopédie raisonnée*: "Italique, danse (Art orchestriq.) druh divadelního tance vytvořený Bathyllem a Pyladem za vlády Augusta". Český překlad je doslovný, jelikož se pravděpodobně váže k starověké etnické skupině Italiků, která se usadila na Apeninském poloostrově a z níž se vyvinuli Římané. Srov. též italské jazyky.

<sup>393</sup> *Don Juan aneb Kamenná hostina*. Jako první vydal hru o legendárním prostopášníkovi Tirso de Molina (Gabriel Téllez) pod názvem *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) v době zlatého věku španělské dramatiky. V roce 1665 měla v Paříži premiéru Molièrova komedie *Dom Juan ou le Festin de pierre* inspirovaná stejnou tematikou (první tištěné vydání ovšem pochází až z roku 1682, téměř deset let po Molièrově smrti). Přesto, že se průběh a některé postavy těchto her liší, obě končí stejně: socha mrtvého pozve Dona Juana na hostinu na hřbitově, on hrdě přijde a nakonec je zde za své činy pohlcen peklem.

Francouzský badatel Claude Bourqui píše, že Molière zřejmě přímo neznal dílo Tirsa de Moliny, ale inspiroval se dvěma soudobými francouzskými verzemi tohoto příběhu od Dorimona (1659) a Villierse (1660), které měly identický název *tragi-comédie Le Festin de pierre ou le Fils criminel*. Inspirací mu údajně mohla být i skupina italských komediantů v Paříži, kteří měli na repertoáru *scenário* s tímto námětem. Mezi další varianty příběhu, populární v 17. století, patřily i hry Italů Cicogniniho *Il Convitato di pietra* (vydaná několikrát v Benátkách a Římě) a



scénách, přestože nedodržuje pravidla. Pravidla času a místa zde nejsou respektována, ale hra obsahuje vznešenou vynalézavost, tragické rozuzlení a podle našeho názoru je pravděpodobná. Tyto kvality stačí k tomu, aby se podle něho vytvořil *ballet pantomime*.

Tanec nemá slova. Nemůžeme vyprávět divákům, že hrdina byl zabit či si sám vzal život. Oni nám mohou porozumět pouze svýma očima, uši jsou jim k ničemu. Je nutné, abychom jim ukázali veškeré dění. Jednota místa tedy není slučitelná s uměním *saltatio*. Jelikož nám není dovoleno zastavit se konverzovat, musíme neustále jednat a dělat pohyby, které nás unavují. Jsme nuceni shrnout ty nejsložitější náměty v několika minutách a v rámci těchto přísných limitů je nemožné zachovat jednotu času. Když nám Lukianos zanechal pravidla pantomimického tance, nezmínil se ani jediným slovem o jednotách, a my nemáme jiného mistra. Jediným jistým pravidlem je nám pravděpodobnost, požadovat od nás přísné dodržování dramatických pravidel je chtít nemožné.

Navíc také nemůžeme opravovat dílo, které převádíme do pantomimického tance. *Kamenná hostina* byla, přes veškeré své nedostatky, všude dobře přijata jako činohra, proč by tedy nemohla uspět jako tanec? Horatiova slova, jež jsem umístil na úvod tohoto pojednání, ve mně vzbuzují naději.

Námět je smutný, to přiznávám, avšak je snad většina tragédií směšných? Herci se líbí v děsivých i veselých rolích a různorodost, již požadujeme na divadle, nás nutí uvádět střídavě tyto dva žánry. Není tedy oprávněné chtít děsit v tanci stejně jako v dramatu? Děs a hrůza se nám na tragédii líbí, pláčeme zde se zvláště sladkým soucitem, který nás okouzluje. Pokud můžeme vzbudit všechny vášně němou hrou, proč by nám to mělo být zakázáno? Jestli se publikum nechce ochudit o největší krásy našeho umění, musí si zvyknout na to, že se bude dojímat a plakat při našich baletech.

Dosud se tak nedělo, s výjimkou našeho divadla<sup>394</sup> a pantomim vytvářených mým mistrem, slavným panem Hilverdingem<sup>395</sup>. Každopádně můžeme

---

Giliberta (1652, dnes ztracená). Více na toto téma viz: *Les Sources de Molière. Un répertoire critique des sources littéraires et dramatique*, Paris, SEDES, 1999. Angiolini se při tvorbě svého baletu zřejmě inspiroval především dílem Molièrovým, znal ovšem i první španělskou verzi, o níž mluví v této pasáži – Molinova verze rozhodně nerespektuje žádnou z klasicistních jednot.

<sup>394</sup> Myšleno Dvorské divadlo ve Vídni.

<sup>395</sup> Franz Anton Hilverding (1710-1768) pocházel z divadelní rodiny, ale jako nadaný tanečník byl poslán vídeňským dvorem na zkušenou do Paříže. Zde poznal nejen vznešený styl „danse noble“, ale i francouzskou klasickou tragédii a pantomimu předměstských scén. To vše později spojil ve svých originálních baletech ve Vídni, kde působil jako baletní mistr jak v Dvorním

s odvahou říci, že obecně jsme zatím poznali pouze jednoduchou abecedu tance. Dosud jsme jen žvatlali, jako děti, aniž bychom byli schopni dát dohromady dvě celé věty. Chladní a klidní diváci obdivovali naše kroky, pózy, pohyby, rytmus a rovnováhu se stejnou lhostejností, s jakou obdivujeme zručně načrtnuté oči, ústa, nos a ruce. To má ale hodně daleko ke spojení na krásných živoucích portrétech od Tiziana nebo van Dycka, jež nás okouzluje, k barvitě a rozpohybované kompozici velkých pláten Raffaella či Rubense, jež nás uchvátí a silně otřesou naší duší! Kdo z nás se někdy nechvástal tím, že dokáže v tanci vytvořit jednu slavnou postavu, jako Herkula, Thesea či Alexandra, v celé její důstojnosti a pravdivosti charakteru? A přesto, jak obrovská je vzdálenost mezi těmito jednotlivými portréty a celkem velkého příběhu, jako například *Obětování Ifigenie*, *Rozhovor Koriolana s jeho matkou*, *Médea vraždící své děti* nebo *Klytaimnestra, která nechá zabít Agamemnona*! Jakkoli velké máme o sobě mínění, vnitřní cit nás vždy donutí přiznat si naši současnou chudobu ve srovnání s bohatstvím starověku.

Toto bohatství mě oslnilo: nadšeně jsem po něm zatoužil. Dalo mi odvalu zrealizovat to, co jsem dosud nasbíral ustavičnou prací, a dotknout se antické pantomimy. Pokud má námaha nebude završena úspěchem, nenechám se odbýt. Umění není odpovědné za chyby umělcovy. Možná se mi bude dařit lépe, když ke studiu přidám zkušenost, a publikum mi jistě přizná zásluhy za to, že vše konám se záměrem je potěšit, a uvědomí si nedostatky prostředků: chybí nám vše, co bylo nezbytné pro tato představení.

Rozdělil jsem balet na tři jednání. První představuje ulici, na jedné straně je dům komtura, na druhé dům Dona Juana. Děj začíná serenádou, kterou Don Juan věnuje své milé Doně Elvíře, dceři komturově. Je vpuštěn do domu, kde je překvapen otcem. Dochází k souboji, v němž komtur padne a je odnesen.

V druhém dějství pořádá Don Juan ples a velkou hostinu pro své přátele a přítelkyně. Po tanci všichni usednou ke stolu. Ve chvíli největšího veselí hrubě zabuší na dveře Komtur jako socha z náhrobku. Dveře se otevírají, socha vstupuje do sálu a hosté zděšeně prchají. Don Juan zůstává se sochou sám a posměšně ji zve ke stolu. Socha odmítá a naopak zve Dona Juana na hostinu do své hrobky. Don Juan přijímá a vyprovází komtura. Hluk ustává a

---

divadle, tak v Divadle u Korutanské brány. V prvním jmenovaném uvedl vážné mytologické tituly, ve druhém uplatňoval svůj smysl pro komiku v lidovém divadle. Více viz heslo „Hilveding, van Wewen, Anton“ od Bruce Alana Browna v Grove Music Online.

hosté, poněkud uklidnění, se vracejí do sálu, i když jsou stále plni úzkosti – tato scéna dává prostor výstupu třesoucích se<sup>396</sup>. Don Juan se vrací a snaží se hosty uklidnit, ale oni ho opouštějí. Zůstává o samotě se svým sluhou, dává mu příkazy a odchází.

Třetí jednání se odehrává na hřbitově, v části vyhrazené vznešeným občanům. Uprostřed se nachází nově vztyčená hrobka komtura a on stojí přímo před náhrobkem. Don Juan je udiven tímto výjevem, brzy však nabude smělého výrazu a přiblíží se ke komturovi. Ten jej uchopí za ruku a nabádá jej ke změně života. Don Juan je zatvrzelý a přes veškeré komturovy výhrůžky a zázraky, jichž je svědkem, odmítá litovat svých činů. V tu chvíli se země otevírá a chrlí plameny. Z tohoto kráteru vylézají přízraky a Fúrie, jenž obklopují Dona Juana. Ten je spoután a za strašných projevů zoufalství pohlcen zemí spolu se všemi příšerami. Zemětřesení promění vše v trosky.

Dekorace tohoto baletu je velmi chytře vytvořena panem Quagliem<sup>397</sup>. Gluck k němu složil hudbu, která perfektně znázorňuje hrůzu děje. Dal si za úkol vyjádřit vášně, o kterých se pojednává a děs, který panuje v rozuzlení. Hudba je pro pantomimu zásadní: je to ona, která mluví, my vytváříme pouze gesta; podobně jako herci antických tragédií a komedií, kteří deklamovali verše a vystačili si částečně s gesty. Bez hudby by pro nás bylo téměř nemožné se vyjádřit, a čím lépe hudba sedí k tomu, co chceme znázornit, tím více jsme srozumitelní. Toto téma rozvinu plně při další příležitosti.

Gaspar Angiolini

---

<sup>396</sup> V orig. *Les Trembleurs* – motiv využívaný v operách od poloviny 17. století, nejznámějším se snad *Chœurs des Trembleurs* v Lullyho opeře *Isis* (1677), kde sbor třesoucích se znázorňoval lid z chladných zemí a obsahoval charakteristické opakování slabik, což vytvářelo třesoucí efekt.

<sup>397</sup> Giovanni Maria Quaglio starší (1700–1765) – malíř a scénograf z rozsáhlé italské umělecké rodiny původem z Itálie, působící u Dvorského divadla ve Vídni. Mimo jiné produkce byl autorem scény k prvnímu uvedení Gluckovy opery *Orfeus a Eurydika* (1762). Viz heslo „Quaglio“ od Manfreda Boetzke v Grove Music Online.

## **OBLÉHANÁ KYTHERA**

komická opera  
s hudbou rytíře Glucka z roku 1757

převedená do *ballet pantomime*

panem Gasperem Angiolinim, tvůrcem baletů dvorského divadla,

a poprvé uvedena v tomto divadle 15. září 1762

---

Tiskařství Ghelen.

[3] Přijetí mého baletu *Don Juan* mě povzbudilo k tomu, abych představil publiku vznešené umění pantomimické tak, jak jej vidí můj slabý talent. Umělec nemůže nikdy prohlásit, že své umění zcela ovládá, pokud neovládá všechny jeho části. Umění, které si žádá více kombinací, je jistě to nejnáročnější – a to pantomimické vyžaduje znalost všech krásných umění, protože je všechny obsahuje. Proto jej ve starověku nazývali tu oživlým obrazem, tu poezií, tu němým řečnictvím. V každé době toho bylo již mnoho řečeno o tomto umění, [/] a to těmi nejvýznamnějšími muži všech zemí. Bylo by tedy nevhodné, abych o něm mluvil já. Každý ví, že v antickém Římě dávali pantomimě přednost před vším ostatním. Pokud ze všech krásných umění právě toto nemohlo – až dosud – navázat na svou předešlou slávu, bylo to pouze z nedostatku příkladů, které bychom mohli napodobovat. Malířství, sochařství, architektura ztratily své umělce, ale čas nezničil velká díla. Pouze tanec a hudba ztratily vše od základů, a tak se není čemu divit, že jim tak dlouho trvalo, než znovu vypátraly správnou cestu. Každodenní potřeby života jsou největším járem mladých umělců; je velmi málo talentů, kteří dokážou vyšlapat novou cestu, a ještě vzácnější jsou příležitosti, kdy se na ni mohou vydat, protože ti, kteří nechtějí zůstat omezeni hranicemi předepsanými jinými, potkávají nekonečně mnoho překážek a kritiky. Je tedy nutná odvaha, aby byli schopni je překonat, a také neobyčejný talent, jenž by si zasloužil [4] podporu publika ve své nové kariéře. Vznešenost hudby spočívá v tom (dovolím si zde malou poznámku, jelikož jsem to jinde slíbil, a protože je to jedna z hlavních složek pantomimického umění), že dokáže pohnout city a probudit vášně na jakýkoli stupeň. Proto je nutné, aby básník napsal drama podle těchto zásad a aby hudební skladatel bojoval proti předsudkům způsobeným zvrhlým vkusem. Italská ani francouzská hudba by mu neměly sloužit za vzor, měl by studovat pouze jednoduchou přírodu a sílu svého umění. Současná hudba nebude mít nikdy stejný účinek jako ta starověká, pokud se skladatel nenaučí využívat šikovně všechny nástroje, které jsou známé a i takové, které z důvodu všeobecné neznalosti přestaly být užívány. Flétny, housle a violoncella se marně snaží vzbudit hrůzu nebo odvahu. Je to nástroj a ne nota, co vzbuzuje kýžený efekt: [/] melodie, modulace a rozličný pohyb si musí konkurovat, ale bez správného a pestrého složení nástrojů je zbytečné doufat ve správný účinek. Někteří současní autoři trvají na tom, že skladatelé starověku měli k dispozici mnohem více tónin, než kolik jich známe

my dnes. Pokud tomu tak opravdu bylo, muselo to být zapříčiněno odlišností jejich nástrojů, které musely být dokonalejší než ty naše. Ale já jsem přesvědčen, že hlas našich nejlepších hudebníků je schopen jakéhokoliv dělení. A když skladba (vytvořena tak, jak jsme naznačili výše) odpovídá jejich hlasu a schopnostem, nepochybuji o tom, že může dosáhnout stejného efektu, jaký předváděl Timotheus<sup>398</sup> před Alexandrem. Již dvacet let nenacházejí uši toho, kdo nezná hudební techniku, žádnou pestrost v nekonečné hudbě, již produkují [5] naši mistři každý den. Proč je tomu tak? Ne, že by jejich díla postrádala kantilénu, modulace, harmonii, kreativitu, scherza a rozmanitý pohyb. Vyplývá to z výše zmíněných důvodů a také z extrémního nadužívání trylků, skoků a ozdob, spojených s věčnou monotónností houslí, viol, violoncell a basů, které dohromady tvoří cvrkot v uších. Příjemný pocit ale trvá pouze několik okamžiků a promění se v opak, když trvá příliš dlouho. Totéž se stane s našimi skoky, otočkami, pózami, vazbami atd. Lidská gesta, jednání, zvyky a vášně jsou předmětem pantomimického umění, a přestože toto umění má za sebou nemalý pokrok, mnoho mu ještě schází (jak bylo řečeno v programu k *Donu Juanovi*), aby dosáhl své bývalé dokonalosti. Technika tance, tolik obdivovaná, je pouhým doplňkem pantomimy. [/] K tomu, abychom tomuto umění vrátili jeho původní lesk, nám chybí vícero věcí. Oblečení již není tak přirozené, protože se chybně snaží být příliš bohaté. Naše divadla jsou příliš malá, aby se dosáhla dokonalých proporcí mezi dekorací a hercem. Orchestr není sestaven tak, aby vzbuzoval rozličné vášně a situace, které má dobře vytvořená divadelní akce zaplétat. Pokud nikdo nezačne rozvíjet složitější náměty, a pokud se tanečníci sami nebudou vzdělávat v daných námětech, toto umění zůstane navždy nedokonalé. V Athénách pantomimové vycházeli na scénu mezi dějstvími či na konci dramatu, a dokonalostí svého umění znázornili děj, jenž herci právě odvyprávěli. Drama, které převádím do baletu já, je více poetické než divadelní. Rozuzlení<sup>399</sup> je průměrné a vášně jsou slabé, bez kontrastů. Nicméně i zde se nachází jistý šerosvit, který se mi vždy zamlouval a podnítil mne v tom, abych jej převedl do baletu. [6] Abych děj oživil a učinil zajímavějším, pominul jsem to, co by mne vedlo k opakování či

---

<sup>398</sup> Timotheus (asi 350-320 př.n.l.) byl slavný hráč na dechový nástroj aulos, působil v Makedonii za vlády Filipa II. a Alexandra Velikého, kterého doprovázel na válečných taženích. Příběh o Timotheově umění manipulovat pomocí své hudby emocemi lidí, včetně Alexandra, se stal častou literární referencí.

<sup>399</sup> V orig. *la catastrophe* – pravděpodobně ve smysl závěru dramatu podle ustáleného schématu: expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa. Volím tedy českou formu tohoto termínu.

k odbočení. A přestože používám stejný námět a stejnou hudbu, ne vždy používám stejné výrazové prostředky. Každý jazyk má svůj specifický způsob, jak se vyjádřit, a především tak sporý jazyk (pokud se dá jazykem vůbec nazvat), jako je pantomima. Vtipné verše, nedorozumění, slovní hříčky a různé průpovídky, které se nacházejí v mluveném dramatu, se ztrácí, když jsou převedeny do *ballet pantomime*. Ale jsou to opravdu verše, nedorozumění, slovní hříčky a průpovídky, co tvoří skutečné drama? Kromě toho, pokud utrpíme tolik ztrát, získáme naopak všechny krásy taneční techniky a pantomimy. Jeden z nejváženějších autorů současnosti říká: „... dojem ze slov je stále slabý, k srdci se mluví mnohem lépe skrz oči než skrze uši.“ A jinde říká, že divadlo je jediným způsobem, jak si získat zájem a oblibu [/] lidského srdce, a že morálka a politika se skrze divadlo učit nemají atd.<sup>400</sup> Uchýlit se k námětu a hudbě, které nejsou původně určené k tanci (což jsem učinil v tomto případě), je pro balet a pantomimu obtížnější, než si publikum představuje. Když není představitelství zadržováno v určité sféře, je málo problémů, s nimiž se umělec musí vypořádat. Když někdo nakládá se svým nápadem perfektně, nápady mu nikdy nedojdou, a naopak. Představení složené tak, aby se v něm zpívalo, tančilo a mluvilo, bylo vrcholem divadelních představení minulosti. Pokud dnes neexistuje, neznámá to, že by bylo nemožné ho vytvořit. Takovému představení brání spíše zažitá předsudky, než prostředky k jeho vytvoření. Kromě toho, divadelní program obsahuje jiné krásy, než *ballo pantomimo*. Od určité chvíle až dosud Evropa překypuje krásnými programy, a ačkoli respektuji schopnost každého z nich, nevím o nikom jiném, kromě slavného [7] pana Hilverdinga, kdo by znal umění pantomimy. On se nikdy nesnažil imponovat publiku velkým počtem tanečníků, nádherou kostýmů a dekorací. Pylades, vyzván svým nevděčným žákem, si jako důkaz své převahy vybral představení jediné postavy – Agamemnona. Ale zanechám už úvah, jakkoli jsou o umění, není zde jejich místo. Doufám, že jednoho dne budu moci publiku nabídnout vše, co jsem shromáždil během svého výzkumu a svých úvah. A jistě to bude alespoň část

---

<sup>400</sup> Angiolini zde cituje z románu Jeana-Jacquesa Rousseaua *Emil, čili O výchově*: „En négligeant la langue des signes qui parlent à l'imagination, l'on a perdu le plus énergique des langages. L'impression de la parole est toujours foible, & l'on parle au cœur par les yeux bien mieux que par les oreilles. (*Émile, ou de L'Éducation*. A Amsterdam, Chez Jean Néaulme, 1762, Tome III., s. 231)

toho, co chybí naší profesi. Podle mne je nutné, abychom nejdříve předvedli výsledky a potom ukázali cestu.

GASPERO ANGIOLINI



## POJEDNÁNÍ O STAROVĚKÝCH *BALLETS PANTOMIMES*

SLOUŽÍCÍ JAKO PROGRAM K TRAGICKÉMU *BALLET PANTOMIME*

### SEMIRAMIS

Složenému panem Angiolinim, baletním mistrem  
u dvorského divadla ve Vídni,  
a uvedenému poprvé na scéně tohoto divadla  
31. ledna 1765

U PŘÍLEŽITOSTI OSLAV SŇATKU JEHO VÝSOSTI  
KRÁLE ŘÍMANŮ

---

Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque  
Quae nunc sunt in honore.  
Horace, *De Arte Poetica*.

Leckteré z oněch slov, jež upadla v zapomnění, zas  
ožije, jiné, dnes módní, padne – jak zvyku se zlíbí.  
Horatius, *O umění básnickém*<sup>401</sup>

---

VÍDEŇ.

U Jeana Thomase Trattnera, tiskaře u dvora

1765

---

<sup>401</sup> Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica* = *O umění básnickém*, překlad Dana Svobodová, ed. Eva Stehlíková. Academia, Praha 2002

[1] V programu, který jsem uveřejnil před třemi lety u příležitosti baletu *Don Juan*, jsem se zmínil o *danse pantomime* ve starověku; slíbil jsem při tom, že o něm pohovořím širěji, jakmile uvedu nějaké nové představení tohoto druhu. Zprostím se tedy svého závazku u příležitosti baletu *Semiramis*, jejíž dnes uvádím na scénu.

[2] Na úvod podotýkám, že námět *Kamenné hostiny* jsem přejal z hrdinské komedie, zatímco námět *Semiramis* pochází z tragédie.

[3] Pokud je v tanci něco opravdu vznešeného, je to bezesporu tragický příběh znázorněný beze slov a vyjádřený gesty. Zkušenosti, jež jsme získali nedávno od slečny Nancy<sup>402</sup>, která tančila ve Stuttgartu v baletech *Medea* a *Danaovny*, mne přivedly k rozhodnutí, abych se pokusil o kompozici tragédie v baletu.

[4] Když čteme to málo, co nám zůstalo ze starých fragmentů slavných autorů o *ballets pantomimes*, jsme v pokušení, to přiznávám, umístit ty úžasné dojmy diváků z představení na úroveň bájí. Úžas se ještě zvýší, když si uvědomíme, že ti, kteří o nich psali s takovým nadšením, patřili k řecké a římské elitě, byli to lidé citliví a velmi přísní v soudu krásných umění a divadla především. Aniž bych zde vystavoval na odiv znalosti, které nebyly opomenuty jinými, omezím se na připomenutí, že Lukianos nás ujišťoval, že v jeho době se při pantomimických představeních ronily slzy, stejně jako při tragédiích.

[5] Byl to Lukianos, kdo nám zanechal veškeré informace o tomto druhu představení. Ale když čteme o tom, co se požadovalo od tanečníků-mimů<sup>403</sup>, tak vidíme, že jsme se nemálo vzdálili od dokonalosti starověkých tanečníků; pokud tedy tehdy existovali tanečníci, kteří obsáhli všechny kvality požadované tímto filozofem. Podle něho měl tanečník-mim znát „poezii, geometrii, hudbu, filozofii, historii, mytologii; dokázat vyjádřit vášně a hnutí duše; napodobit různé postoje a držení těla podle maleb a soch takovým způsobem, že by se mohl rovnat Feidiasovi<sup>404</sup> nebo Apelleovi<sup>405</sup>. Takový tanečník musí rovněž dokázat detailně vysvětlit své představy o duši a vyjevit

---

<sup>402</sup> Jde tu o tanečnici anglicko-francouzského původu Marii Annu Trancardovou, původním jménem Nancy Levier nebo také Nancy Leviez (1748-1789). Svou taneční kariéru začala v Londýně na scéně divadla Drury Lane (její otec či strýc zde byl baletním mistrem); zde si jí zřejmě všiml J.-G. Noverre. Od roku 1761 byla u něj v angažmá ve Stuttgartu, ztvárnila mnoho hlavních rolí v jeho významných *ballets d'action* jako např. *Medea a Jason*, *Armida a Rinaldo*, *Iola ve Smrti Herkulově*, jejím partnerem byl často Gaetan Vestris. Později se přesunula do Vídně, kde zůstala až do roku 1768. Okolo roku 1772 si vzala francouzského tanečníka a baletního mistra Françoise Tancarda a změnila si jméno. Společně poté vystupovali v Mnichově a Londýně. Viz: WINTER: The Pre-Romantic Ballet, op. cit., s. 116.

<sup>403</sup> V orig. *danseur pantomime*.

<sup>404</sup> Feidias (asi 480-430 př. n. l.) byl slavný řecký sochař, malíř a architekt klasického období.

<sup>405</sup> Apelles (4.stol. př. n. l.) byl významný řecký malíř, dvorní umělec Alexandra Velikého.

city pouhými gesty a pohyby těla; konečně, měl by mít schopnost vědět vždy, co se sluší (říkáme tomu dekorum<sup>406</sup>), a tudíž být bystrý, pohotový, soudný a mít citlivé ucho.“ (\*)<sup>407</sup>

[6] Výchova dnešních adeptů tohoto umění jim jistě neumožňuje naučit se vše, co jsem právě vyjmenoval. Dokonce si ani nikdo z nás nedokáže představit, že by bylo nutné studovat vědy, aby se člověk stal vynikajícím tanečníkem. A pokud by se už našel ve velkém davu jeden, který by se odhodlal k úlohám předepsaným slavnými muži a který by nabyt, jakkoli nedokonale, některé z těchto znalostí, bude to čistě jen díky jeho touze po vzdělání, nikoliv díky jeho výchově či jeho mistrům.

[7] Dnes přemýšlíme o Lukianovi jinak, jelikož tanec v současné době zdegeneroval do takové míry, že na něj již dlouho pohlížíme jen jako na umění dělat entrechats, poskoky<sup>408</sup>, skákat či běhat do rytmu, anebo jako na znalost správného držení těla, vznešené chůze bez ztráty rovnováhy, vládného pohybu paží a malebných a elegantních postojů. Naše školy nás nenaučí ničemu jinému a my odtud vyjdeme a pokračujeme rovnou na divadelní scénu, pokud máme výdrž se tam po několik minut energicky a s lehkostí natřásat. Tam stojí naše sloupy Herkulovy, a je to nakonec příroda, která nám občas dovolí vystoupit z úzkého kruhu a daruje některému z nás lehký náznak výrazu, zamračení, úsměv, aby vypadal smutný či veselý během toho bídneho poskakování.

[8] Ale pokud autorita Lukiana a dalších slavných mužů zapůsobí na naši mysl, musíme se shodnout v dobré víře, že to, co jsme nazývali tancem až do reformy, která začala před více než dvaceti lety, je něco jiného než znalost těchto prvků. Ve skutečnosti jsou kroky, skoky, *port des bras*, *à plomb* a pózy pouhou abecedou tance, jak jsem již vysvětlil v programu k baletu Don Juan. Bylo by absurdní poctit titulem učenec muže, který umí elegantně vykreslit písmena a dělá krásné tahy štětcem, aniž by rozuměl tomu, co mu dali opsat, či aniž by sám dokázal sepsat něco hodno čtení. Tento muž, limitován dovedností vlastní ruky, nezíská větší zásluhy než pracná a odměřená

---

<sup>406</sup> *Décorum* je princip známý již z antiky, jde o vhodnost či přiměřenost užitých prostředků. Viz poznámka Dany Stehlíkové v překladu Horatiovy *De arte poetica*, op. cit., s. 13.

<sup>407</sup> (\*) Lukianos: *O tanci*.

Překládám doslovně Angioliniho citaci, i když v českém překladu od Jana Reimoseru zní tato pasáž poněkud jinak: srov. Lukianos: *O tanci*, op.cit., s. 23–24.

<sup>408</sup> V originále *gambades* – podle slovníku francouzské Akademie se jedná o druh skoků vykonávaných bez umění a rytmu („espece de saut sans art et sans cadence”).

čmáranice. To je případ většiny našich tanečníků. Co písař dokáže svými prsty, dělají oni nohama a rukama. Ale stejně, jako je se svým nepatrným talentem velmi daleko od vytvoření básně, tragédie nebo řečnického projevu, druhý je stejně neschopný vytvořit balet, nežikám celou roli v divadelním kuse, ale ani jednoduchou postavu hrdiny či slavné osoby.

[9] Jsem si vědom toho, že současní autoři již psali o tom, že starověký tanec, nazývaný Římány *Saltatio* a Řeky *Orchesis*, bylo umění zahrát pomocí gest jakýkoli dramatický děj, ať již byl dříve složen slavnými básníky k deklamaci nebo zpěvu, či byl vytvořen speciálně pro pantomimu; tedy, že *Saltation* (snad mohu použít tento výraz) nebylo nic jiného než pantomima, již dnes provozují Angličané<sup>409</sup>. Ale tento názor se nedá podpořit, když blíže prozkoumáme spisy starověkých autorů o pantomimickém tanci. Již se proti němu bojovalo, byl poražen a ti, kteří jej podporovali, již odevzdali svou zbroj protivníkům. Mluvílo se již o pasáži v díle Sidonia Apollinara<sup>410</sup>, kde píše o známých tanečnících Caramalovi a Phabatonovi. Zde je jasně řečeno, že tito tanečníci vyjadřovali vše, co chtěli říci, pouze gesty, pohyby nohou, kolen, rukou a těla; nic se tak nepodobá tanci, jako všechny tyto pohyby. Kromě toho se tyto pohyby prováděly v rytmu za doprovodu nástrojů – Apuleius, Lukianos a další se v tomto ohledu shodují. Protože pohyb těla a končetin za odměřeného a rytmického doprovodu je jistě tanec, marně se někteří snažili použít Sidoniovo svědectví jako důkaz toho, že *Saltation* tancem nebyl. Tito autoři (velice vážení) se odvolávali ještě na Suetona, že Caligula, velký milovník *Saltation* tančil na zpěv (cantique) či na jeho melodii, oblečen v dlouhý šat sahající až po paty. Na to namítl otec Dubos, že nic není méně vhodné pro tanec v našem stylu než dlouhé oblečení, a tudíž že *Saltation* musela být od

---

<sup>409</sup> Angiolini má zde zřejmě na mysli různé pantomimické harlekynády, které byly na londýnských scénách velmi populární, např. *Harlequin Doctor Faustus*, *The Necromancer* a mnoho dalších. Viz studii Johna O'Briena *Harlequin Britain: pantomime and entertainment, 1690-1760*. The Saint Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004.

<sup>410</sup> Sidoine Apollinaire, latinský spisovatel, narozený v Lyonu a aktivní v druhé polovině 5. století. Zemřel v Clermontu a zbylo po něm několik dopisů a básní. Zmíněná pasáž o pantomimech pochází z díla *Gai Solii Apollinaris Sidonii Epistulae et carmina* (s. 256): "Iam si seria forte terminantem/ te spectacula ceperant theatri/ pallesbat chorus omnis histrionum/ tamquam si Arcitenens novemque Musae/ propter pulpita iudices sederent/ coram te Caramallus aut Phabaton/ clausis faucibus et loquente gestu/ nutu, crure, genu, manu, rotatu/ toto in schemate vel semel latebit/ sive Aetias et suus Iason/ inducuntur ibi ferusque Phasis/ qui iactos super arva Colcha dentes expavit, fruticante cum duello/ spicis spicula mixta fluctuant". (latinský originál je uveřejněn na stránkách Monumenta Germaniae Historica [cit. 3.7.2016])

[http://www.dmgh.de/de/fs2/object/display/bsb00000797\\_00335.html?sortIndex=010%3A010%3A0008%3A010%3A00%3A00&html=true](http://www.dmgh.de/de/fs2/object/display/bsb00000797_00335.html?sortIndex=010%3A010%3A0008%3A010%3A00%3A00&html=true).

našeho tance hodně odlišná<sup>411</sup>. Ovšem právě tento případ nám dokazuje, jak snadné je se zmýlit, když si člověk jednou utvoří na něco názor a chce jej předat dalším, všemu navzdory. Soudný otec Dubos nechtěl mluvit o ženách, které vždy tančí v šatech dlouhých po kotníky, nebo o našich tanečnících, tisíckrát předvádějících tance Turků, Peršanů a Číňanů v dlouhých orientálních róbách. Suetonova pasáž pouze dokazuje, že starověcí tanečníci-mimové neprováděli *cabrioly* a nehýbali nohama tolik jako naši tanečníci *belle danse*, tedy Dupré a Vestris<sup>412</sup>.

[10] Starověká *saltation* nebyla tedy nic jiného, než skutečný tanec-pantomima, tedy umění hýbat nohama, rukama a tělem do rytmu za zvuku nástrojů, a děj byl divákům komunikován pomocí gest, znaků a výrazů lásky, nenávisti, zloby či zoufalství. Popis *danse pantomime Paridův soud*, jež nám zanechal Apuleius, je toho jasným důkazem. Zde se dozvídáme, že Venuše po příchodu na scénu „chodila, vytvářela jemná a velmi expresivní gesta, pohybovala hlavou do rytmu zvuků flétny a někdy tančila pouze očima“. Když by dnes měla slečna Salléová<sup>413</sup> tančit roli Venuše v *Paridově soudu*, dělala by snad něco jiného?

[11] Dále čteme v Lukianovi, že vše, co vytvořili básníci, především tragičtí, lze znázornit tancem. Sám nám dokonce poskytl velké množství námětů. Vše, o čem psali Aischylos, Sofokles, Euripides a další antičtí dramatičtí básníci, je na tomto seznamu. Musíme tudíž věřit, že starověkému divákovi, který viděl tyto hrůzné náměty přednášené nejlepšími herci v nejvznešenější verši, nepřipadaly o nic méně sugestivní v provedení tanečníků-mimů. Tento fakt nahrává našemu umění, zvláště pokud si uvědomíme, jak velkolepě byly uváděny dramatické kusy v Řecku obecně a v Athénách především. Někteří autoři prohlašovali, že inscenace tří Sofoklových tragédií stála Athéňany více než válka peloponéská.

[12] Ale pokud tanečníci-mimové uváděli tragické náměty, jejich představení byla oblíbenější než deklamovaná tragédie, jména Pylada, Bathylla a Dionýsa stála po boku jmen velkých herců Roscia, Andronika a Ezopa a vašeň, jíž Římané pláli pro jejich představení, dokázala rozdělit lid na dvě frakce –

---

<sup>411</sup> Dubos: *Réflexions critiques*, op.cit. III. Partie, s. 217-220. Od Dubose autor přejímá všechny historické údaje v této pasáži.

<sup>412</sup> Luis Dupré (ca 1690—1774), více viz pozn. č. 260.  
Gaetano Vestris (1729—1808), více viz pozn. č. 143.

<sup>413</sup> Marie Salléová (1707—1756), více viz pozn. č. 256.

zelenou a modrou –, jež přetrvaly i po rozpadu říše... z toho všeho bezesporu vyplývá, že taneční představení působila na publikum mnohem silněji, než prostá činohra. Jak jsem již naznačil výše, Lukianos nás ujišťuje, že Řekové i Římané plakali při tanečních představeních stejně jako při deklamovaných tragédiích. Dnes jsme velmi vzdáleni tomu vzbudit v divácích hrůzu či soucit našimi tanci! Jistý taneční žánr může klást takové nároky na naši duši a právě tento žánr musíme obnovit.

[13] Kdyby historie ušetřila Pyladovy spisy o tanci, byla by tato obnova jednodušší. Ale v temnotě, která jej dnes obklopuje, jsme nuceni tápat poslepu s neustálým strachem z neúspěchu. Vytvořit plán tragického děje pro *danse pantomime*, bez příkladu a bez pomoci, je věc velice složitá. Vytvořit pravidla pro taková díla je ještě složitější, jelikož Lukianos nám žádná nezanechal. Naštěstí nám ovšem zůstala *Poetika* Horatiova, již můžeme s trochou důvtipu a inteligence použít na všechna poetická díla a divadelní představení, tudíž i na *danse pantomime*. Horatiovy předpisy musíme ale vždy používat s ohledem na to, co naše umění ze své podstaty požaduje.

[14] V první řadě můžeme souhlasit, že tři jednoty místa, času a děje jsou pro nás skoro stejně důležité jako pro komedie a tragédie. Ovšem aniž bych se pouštěl do diskusí, které by nás odvedly příliš daleko, věřím, že pokud jde o první jednotu, může využít stejného rozšíření, jakého použili slavní básníci, jednak aby obohatili dekoraci představení, jednak aby se vyhnuli neodvratným nepříjemnostem, jež by způsobilo příliš přísné omezení. Já bych určil jednotou místa pro *danse pantomime* rozsah celého královského paláce, dokonce i rozsah celého města.

[15] Jednota času je vždy omezena na 24 hodin; ale hry, v nichž se délka děje nejvíce přibližuje délce představení, jsou považovány za ty nejlepší. Délku 24 hodin zřejmě dramatičtí básníci zvolili jako nejbližší pravděpodobnosti, možná aby tak kompenzovali téměř nepřekonatelné potíže, jež se vážou k vynikajícím divadelním kusům. My se tomuto pravidlu můžeme lehce přizpůsobit. Pokud nás pravidlo obtěžuje, není to, protože nám čas připadá svazující, ale protože je v každém případě příliš dlouhý. Délka představení divadelní hry může být až tři hodiny. Šťastné vztahy tam podporují epizody a tyto vazby, někdy velmi složité, jsou vysvětleny v úvodu. Když máme možnost mluvit, je jednoduché vysvětlovat. Pokud jsou tyto epizody šikovně provedené, neochlazují hlavní děj a někdy jej dokonce ozvláštňují.

[16] V *ballet pantomime* vše funguje jinak. Pět nebo šest herců může klidně deklamovat tři hodiny, ale je nemožné tančit víc než pár minut. Tanečníci by to nezvládli, pokud bychom chtěli čas prodloužit. Je totiž mnohem složitější tančit než mluvit. Řeč člověk umí dříve, než se učí deklamovat, a to je velká výhoda. V *danse pantomime* je nejprve nutné naučit se kroky neboli abecedu našeho jazyka. Už tento proces je dlouhý a náročný. Pak je nutné dodat pózám půvab, noblesu a eleganci, což vyžaduje studium malířství. Nakonec je potřeba dosíci výrazu neboli umění mluvit tancem. To všechno je tak náročné, že pokroky vyžadují statečnost, a je třeba mnohem více námahy, aby se člověk stal vynikajícím tanečníkem-mimem, než aby se naučil číst a psát učený jazyk.

[17] Pokud tedy chceme přidat do baletu-pantomimy epizodní scény, musíme navýšit počet tanečníků. Právě jsme ale zjistili, že to je téměř nemožné. Jak ovšem vysvětlit divákům neříkám význam těchto do děje přidanych postav, ale třeba jen jejich jméno? Tanečník nemůže říct publiku: *Pánové, já jsem Orestes, Achilles, Agamemnon*.

[18] Jak jim tedy sdělit a pomocí prostých gest objasnit složitou zápletku, věc nezbytnou při epizodních scénách?

[19] Tvůrce *ballet pantomime*, obvykle odkázán na dva nebo tři tanečníky, nemůže vytvořit dílo delší, než mu povaha jeho umění dovoluje. Musí si dokonce vypomoci baletním sborem, aby jim dal rozumnou délku a aby nechal své hlavní postavy odpočinout. Baletní sbor hraje v našich dílech stejnou úlohu, jako chór v řecké tragédii. Plán těchto tragédií nám musí sloužit za vzor. Děj je zde vždy jednoduchý a jednotný; taková má podle mne být i pantomimická akce. Horatius nás poučuje o funkcích sboru v tragédiích, každý si ho může přečíst.

[20] Umění gesta, které úžasně zkracuje vyprávění a jediným expresivním gestem dokáže nahradit značný počet slov, ze své podstaty zhušťuje trvání pantomimického děje, pokud je plán podle pravidel. Jsme dokonce nuceni pominout jeho odlišnosti a přizpůsobit se jeho kreativnímu nadání přesnosti, živosti a němé výmluvnosti. Nemusíme ho nutit rozšiřovat výrazy, tento jazyk řekne jedním slovem celou větu jazyka jiného. Budeme pak žasnout, až během vytváření baletu-pantomimy (na základě soudného a promyšleného plánu) spatříme, jak je děj vyprávěn a táhne nás až závěrečné katastrofě. To jsem sám pocítil při vytváření baletu *Semiramis*. Doufám, že jsem nic

nezanedbal s ohledem na srozumitelnost děje, nicméně ten netrvá déle než dvacet minut.

[21] Bylo by nadbytečné mluvit o třetí jednotě, tedy o jednotě děje, poté, co jsem tolikrát opakoval, že děj baletu-pantomimy musí být jednoduchý a jednotný, abych znovu opakoval Horatiovu poučku. Myslím, že v tomto ohledu si nesmíme dovolit žádné odchylky.

[22] Nyní nabízím publiku průběh, jež jsem dal tragickému *ballet pantomime Semiramis*.

#### Plán baletu

[23] Pracoval jsem podle tragédie pana Voltaira<sup>414</sup>. Co se týče jednotlivých dějů, držel jsem se téměř přesně jeho plánu, ale musel jsem provést některé změny. Zachoval jsem postavy Semiramis, Ninia, Oroa – velekněze babylonského a především ducha Nina. Co se týče Assura (královnina spoluvíníka), Azoma, Cédara a osob ryze epizodických, musel jsem se jich zříci. Duch Nina hraje velkou roli v mém baletu. Pomáhá mi k srozumitelnosti a dělá mou katastrofu příšernou a tragickou. Balet je rozdělen do tří dějství.

[24] První se odehrává v nádherném královnině pokoji. Vidíme ji sedící a spící, opřenou o stůl pokrytý svitky papyru, které ve starověku nahrazovaly knihy a listiny. Její spánek je velmi neklidný, zdá se, že má strašlivé sny. Objeví se Ninův stín. Semiramis se domnívá, že ho vidí ve snu, a její neklid tím vzrůstá. Když jí stín pohrozí dýkou, kterou drží v ruce, zatřese s ní, vzbudí ji a zmizí. Královna se probudí, v jejím obličeji se jeví zděšení, hledá příznak a zdá se jí, že ho vidí všude. Když pozvedne oči, je překvapena novým zázrakem – ruka píše před ní na zeď pokoje tento verš: „Můj syn mne pomstí, třes se, ženo proradná!“

[25] Při čtení těchto slov se její zděšení zdvojnásobí a její volání, které předpokládáme, přivolá její družinu. Chtěla by jim říci, co viděla, označuje místo, kde psala ruka, ale vše zmizelo. Je stále malátná a odchází podpírána ženami.

[26] V druhém dějství scéna představuje chrám uvnitř paláce. Vše je tu připraveno k výběru královnina manžela. Je vidět trůn. Oroes a mágové jsou vpravo od trůnu, satrapové vlevo. Strážé a lid jsou v pozadí chrámu. Objeví se

---

<sup>414</sup> Voltaire: *Sémiramis*, tragédie en cinq actes, représenté pour la premier fois 29 aout 1748. Viz: *Oeuvres complètes de Voltaire*, Chez Furne, A Paris, 18, s. 554.



Semiramis a v její přítomnosti se skládá přísaha, že králem bude ten, koho si zvolí za chotě. Ninias vchází následován vojáky. Přináší k nohám Semiramis trofeje svých vítězství a kořist poražených nepřátel. Je vidět, že královna se věnuje především jemu. Chtěla by mu dokonce ihned projevit svou náklonnost, avšak pociťuje ve své duši výčitky. Konečně jej Semiramis zvolí. Ninias před ní padá na tvář. Semiramis jej zvedá, obrací se k veleknězi a poroučí mu dokončit obřad. Oroes ji odmítá a sděluje, že toto manželství by zřejmě nebylo bohům příjemné. Na opětovná odmítnutí dává královna gestem najevo opovržení, musí jí být vyhověno. Vede Ninia k oltáři. Najednou se nebe zatmí, zabouří hrom, modla a oltář jsou zasaženy bleskem, všech přítomných se zmocní zděšení a chrám se v okamžiku vyprázdní.

[27] Scéna třetího dějství představuje posvátný háj, kde vidíme hroby asyrských králů. Hrob Ninův je v popředí. V pozadí se tyčí chrám zasvěcený Belovi. Nejprve vchází lid, který přináší Belovi oběti. Tančí se tu na melodii složenou k jeho poctě. Jsou ověnčovány hroby a vykonávány úlitby. Pak se objeví Semiramis, doprovázená ženami s květinami, aby usmířila Ninovy mány. Chvějíc se blíží k hrobu. Sotva se hrobu dotkne, hrob se otevírá a vychází z něj Ninův duch. Všichni prchají a královna zůstává sama. Snaží se vzdálit, ale přízrak ji stále pronásleduje a přikazuje jí, aby vešla do hrobu. Semiramis se vzpírá, pokud to v podobných případech dovoluje duše téměř zničená hrůzou a zoufalstvím. Konečně ji přízrak uchopí a vleče ji za sebou. Hrobka se zavírá. Zde vidíme, že jsem použil verše pana Voltaira, které u něj vyslovil Ninův stín: „Zadrž a cti můj popel, až přijde čas, zavolám tě k sobě.“

[28] Ninias se objevuje také s úmyslem obětovat bohům. Blíží se k Ninovu hrobu, v tom okamžiku se objeví na hrobě tato slova: „Pojď, spěchej a pomsti svého otce.“ [29] A k jeho nohám padá dýka. Zděšeně couvne, ale přicházejí mágové a Oroes. Od něho a z nápisu na hrobce se Ninias dozvídá, že je Ninovým synem. Přijme královský diadém a meč svého otce, sdělují mu příkaz od bohů, aby vstoupil do hrobu a zabil jako oběť bohům osobu, kterou tam nalezne. Ninias vstupuje do hrobu, čekající kněží svolávají lid a pokračují v modlitbách. Ninias vychází z hrobu jako pomatený, dýka, již drží v ruce je zakrvácená. Sténání vycházející z hrobu jej naplňuje hrůzou a klesá do rukou mágů. V tom okamžiku se objevuje Semiramis, bledá, rozcuchaná a se smrtelným výrazem ve tváři, sotva se drží na nohou. Přibíhají ženy a podpírají ji. Ninias zjišťuje, že zabil svou matku. Vrhá se k jejím nohám, lituje svůj omyl

a svůj nešťastný osud. Podává jí dýku ještě zbarvenou krví a prosí ji, aby jej zabila. Dýka jí ale vypadává ruky. Semiramis poznává svého syna, objímá ho, odpouští mu, klesá a umírá. Ninias bere dýku, aby se probodl, mágové jej odzbrojují a odvádějí. Opona padá a představení končí.

#### Druhá část

[30] Díky výkladu, který jsem právě uvedl, vidíme, že tento balet vytváří celistvý děj. Je živý, zajímavý a neustále směřuje ke svému konci, aniž by byl zdržován vyprávěním vedlejších příběhů, které ho jenom zpomalují. Podle tohoto plánu bychom z něj mohli udělat řeckou tragédii. Mohli bychom nechat mluvit mé postavy a nahradit baletní sbore, který jsem použil, Chórem Mágů, Satrapů, lidu a žen. Znovu opakuji s jistým uspokojením, které cítíme, když s publikem sdílíme své objevy, že jsem přesvědčen, že antické divadlo by mělo být vodítkem našich plánů a že není žádná tragédie tohoto divadla, která by nemohla být přijímána s úspěchem v baletu-pantomimě. Moderní divadlo nám představuje mnohem více nástrah. Musíme vnímat příčiny ve všem, co jsem až doposud řekl. Musíme sledovat jiné možnosti v našich dramatických dílech, jak je můžeme vidět u příkladu *Semiramis*. Vyhrazuji si právo uvést své představy k tomuto tématu v nějakém jiném programu.

[31] Nemohu zde ale neuvést, že není nic méně vhodného pro v *ballet pantomime*, než plány francouzské opery, a to zejména, pokud bychom je chtěli sledovat od začátku do konce. Jsme v zemi kouzel a v dnešní době není nic méně zajímavého než právě toto. Tyto opery jsou přeplněné epizodními scénami a obvykle jsou řízeny kouzelnou hůlkou. Divadelní děj musíme zestručnit, zkondenzovat, a ne prodlužovat. Skládáme pro oči. Všechny paprsky se seběhnou v jednom jediném bodě díky vypouklému sklu: tak se musíme dívat na náměty, o kterých chceme pojednávat. Sebemenší odchylka způsobuje ztrátu dohledu na jednotlivé postavy, skrze které jsme chtěli nechat proudit vášeň. Přece jenom bychom mohli dle vlastního uvážení použít více tanečníků, abychom nechali všechny odpočinout. Uděláme však něco, co rozdělí nebo rozptýlí pozornost? Pokud bychom dali do vedlejších rolí ladného tanečníka, zatímco jsme v hlavních rolích představili tanečnický schopné dojmout, soucit nebo děs, které bychom předtím vzbudili, by nahradil obdiv a pozornost by byla nadobro ztracena.

[32] Rozhodně netvrdím, že jakékoli téma by nemohlo být představeno v

tanci-pantomimě. Vzdálil bych se názoru Lukiana, kterého respektuji jako velkého učitele a jehož vnímám jako svého průvodce. Domnívám se, že každý námět musí podléhat pravidlům, která jsem právě nastínil. Pokud se odchýlíme od těchto pravidel, přiznávám, mohli bychom vytvořit skvělou podívanou, ale to je právě to, čím pochybíme, jak o tom mluví Horatius na začátku *Umění básnického*: "Velebný tón prvních vět často slibuje závažné opus – načež líčí háj, chrámek Diany, bystřina loukou kličkující či zas líný Rýn, duha v závoji deště... Pentlením purpurovým se ta dílka porůznu zdobí s cílem umocnit lest – leč výsledný dojem? Jak nevhod sem zabloudil nach!" <sup>415</sup>

[33] Musím podotknout, že třebaže máme nějaký námět vhodný pro *ballet pantomime*, a dokonce i ty vytvořené vlastní obrazotvorností, aniž bychom se čerpali z mytologie nebo dějin, tak ten, v němž používáme alegorické postavy, téměř nikdy na divadle neuspěje. V tomto tanci jde o to pohnout duši a ne jen líbit se očím. Pokud neuspějeme, mineme se záměrem. Co se mě týče, zdá se mi opodstatněné domnívat se, že není možné rozbouřit vášně zosobněnými smyšlenými postavami. Jsme zde i kvůli jiným věcem, jak je tomu i u malířů, kterým radíme, aby ve svých dílech použili pouze známé postavy. Pouze v poezii je dovolené seznámit diváky s postavami, i s těmi smyšlenými. Malíři a my je můžeme pouze nechat rozpoznat. Celý svět zná lhostejnost diváků k jim neznámým postavám. Když mluvím o smyšlených postavách, vidíme dobře, že se nejedná o strašidla, stíny anebo o přízraky, o kterých slýchávám mluvit. Použiji slova Voltaireova: "Celý starověk se věřilo na zázraky, avšak naše náboženství přisuzuje tyto mimořádné zásahy prozřetelnosti." <sup>416</sup>

[34] Dal jsem na papír vše, co mi osvětluje pouhým zábleskem nebo skutečným světlem pro *danse pantomime*. Nechci ovšem nijak zmenšovat zásluhy těch mých kolegů, kteří se vydali jinou cestou. Zásluha má však jemné nuance. Každý (zdá se mi) musí být patřičně ohodnocen s ohledem na to, jaký je ve svém oboru, aniž bychom zaměňovali, jak často činíme, ty, kdo jsou o něco horší s těmi význačnějšími – chyby znalostí nebo úsudku jsou

---

<sup>415</sup> Quintus Horatius Flaccus: *De Arte Poetica/ O umění básnickém*. Překlad Dana Svobodová, op. cit., s. 13.

Angioliniho citace ve fr. v překladu otce Sanadona: "Vous vous amusez (dit-il) à nous décrire le Rhin, l'Arc en ciel, un Autel de Diane, un Bois sacré, ou les détours d'un ruisseau qui s'échappe avec un doux murmure au travers d'une Campagne délicieuse. Ce sont des bandes de pourpre qui jettent un grand éclat, je l'avoue ; mais ce n'est pas là leur place."

<sup>416</sup> "... toute l'Antiquité a cru ces prodiges, et notre religion a consacré ces coups extraordinaires de la Providence." Voltaire: *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, předmluva k jeho tragédii *Semiramis* (1748) in: *Œuvres complètes de Voltaire avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, chez Furne. A Paris, 1835, s. 559.

skoro vždy přítomné v soudech, které vznášíme o výtvarném umění a o talentech; nechat sestoupit nebo vyzdvihnout ty, které chceme poctit nebo potupit. V našem umění jsou tyto zmatené úsudky o rozdílných zásluhách choreografů a tanečníků ještě výraznější než v jiných oborech. Snadno například umístíme zručného skokana vedle Vestrise, ženu, která lehce dělá *entrechats*, na úroveň Sallé. Plagiátor je přirovnán k Noverrovi a choreograf bez půvabu je připodobněn k Hilverdingovi. Dovolím si objasnit trochu z tohoto názorového chaosu a každému udělím jeho roli bez předpojatosti a předsudků. Možná, když srovnám mistry baletu a tanečníky s různými žánry dramatické poezie a s velikány poezie, bude to pro čtenáře srozumitelnější.

[35] V Itálii máme tance, které nazýváme *groteskními*, a ty, kteří je tancují, nazýváme groteskními tanečníky. Tito tanečníci se nepohybují jinak než skoky a výskoky, často mimo rytmus, rádi se dokonce oddávají přemetům. Jejich tance se běžně točí kolem dobrodružství venkovanů, pastýřů a ostatních zástupců prostého lidu. Oblékají se do německého, anglického, španělského a tureckého oděvu, aby nedělali pořád totéž. Mají dojem, že ztvární pravý národní charakter, když se do něj se zrovna oblékli, nicméně jejich výskoky a postoje jsou téměř pořád tytéž. Myslím si, že musíme zařadit tvůrce takových baletů do kategorie básníků, kteří dělají okázalé přehlídky, a groteskní tanečníky k Pierrotům, Pulcinellům nebo Scaramouchům, slavným to postavám podobných představení, určených obvykle pro kočovná jeviště. Neříkám (a snažně prosím, abychom na to dávali pozor), že není možné vynikat ve skladbě či v provedení takového tance. Domnívám se ovšem, že se jedná o nejnižší žánr ze všech. Nemůže než vzbudit u publika úžas mísící se se strachem, když sledují jim podobné každou chvíli se vystavovat smrti.

[36] Po něm následuje komický žánr, který nám není tak vzdálený. Choreografové tohoto žánru se zaměřují na vytváření milostných zápletek mezi pastýři, zahradníky, vesničany a dělníky všeho druhu, nebo na tance národní, provensálské, chorvatské, anglické a vlámské. Co se tanečníků týče, ti si nedovolí *tours de force*<sup>417</sup>, které se dělají v groteskách. Spokojí se se skákáním ráz na ráz, násobí *entrechats*, poskoky a batýrky<sup>418</sup> bez příčiny a bez důvodu, ale s jistou dávkou přesnosti a více méně do rytmu. Neschopni

---

<sup>417</sup> *tour de force* – otočky/ piruety ve vzduchu.

<sup>418</sup> *le battement* – úder nohy o nohu ve vzduchu, Viz: *Dictionnaire de danse par Charles Compan*, op.cit., s. 32.

obyčejného *plié*<sup>419</sup> či udržet *à plomb*, tančí skoro vždycky ostrým a rychlým pohybem. Nejsou ani schopni chodit, aniž by upadli do odměřeného a pomalého tempa *passacaille*<sup>420</sup>.

U těchto komických tanečníků můžete obdivovat, pokud jsou zruční, radostnou sílu, přesnost a lehkost, a dokonce se občas rozesmát, když se umně otočí s grimasou a staženým gestem, nepostradatelnými pro jejich úsilí. Přirovnávám skladatele tohoto žánru k tvůrcům frašky a tanečnický ke komediantům, kteří ztvárňují charakterní role. Zde si vzpomeňme, a to ne s opovržením, na slavného Molièra, který psal frašky, a na slavného Prévilla, který hraje charakterní role.

[37] Přecházím k tancům, které jsou běžně nazývány *demi-caractère*<sup>421</sup>. O co víc se tanec, který jsem právě popsal, blíží grotesce, o to se *demi-caractère*, přibližuje *la belle danse*: pastorály, romance, anakreontské náměty<sup>422</sup>, vše, co je koneckonců z oblasti francouzské opery, je námětem skladatelů těchto tanců. Od těch, co ji ztvárňují, vyžaduje přesnost, lehkost, rovnováhu, ladnost a půvab. Je to tady, kde ruce (dovolte mi ten výraz) vstupují do tance; mají být pružné a ladné. V prvních dvou žánrech se s nimi nepočítalo, sloužily pouze k tomu, aby se tanečníci vyšvihli s větší lehkostí. Pokud nějaký osvětlený choreograf umístil tento druh tance do děje, s důvtipem a podle pravidel, pokud obratně použil pantomimu s výrazem, pokud vášeň, která obvykle tvoří základ, je zde pojednávána se žárem, s jemností, může zasáhnout srdce; zejména u mladých může vzbudit chvilkové dojetí, které zakoušíme při představeních jednotlivých scén opery a při šťastném rozuzlení nějaké komedie nebo při četbě románu. Choreografové těchto baletů mohou být přirovnáni k básníkům, kteří píšou komedie, eklogy, pastorály, a tanečníci, kteří je ztvárňují s půvabem a citlivostí, k hercům opery a komedie.

---

<sup>419</sup> *plié* – ohnutí v kolenu, kontrast *plié-elevé* je jeden ze základních principů *la bella danse*, Viz: KAZÁROVÁ, H.: *Barokní taneční formy*, op. cit., s. 23

<sup>420</sup> *passacaille, passacaglie* – tanec původu španělského a příbuzný chaconně, jehož jméno se odvozuje od pouliční písničky (*pasacalle*), často používaný na divadle v představeních A. Campry a J.-B Rameaua. Třidobý tanec pomalejšího tempa, popisovaný jako vážný a něžný. Viz Kazárová, H.: *Barokní taneční formy*, op.cit., s.177–196.

<sup>421</sup> Tanec "polo-vážný". Viz: Fairfax, E.: *The Styles of Eighteenth Century Ballet*, op. cit., s. 104 a kapitolu „Podoba divadelního tance 18. století“ v mé publikaci *Vývoj baletu-pantomimy v osvícenské Evropě*, op. cit., s. 13–24.

<sup>422</sup> podle žánru anakreontské poezie, v tomto období populární. Inspirací k těmto bylo dílo starořeckého básníka Anakreonta (asi 577–478 př. n. l.), který psal veselé básně o víně, ženách, lásce, oslavující pohodu člověka a štěstí života.

[38] Pohledíme na *haute danse*<sup>423</sup> Duprého a Vestise a jejich předchůdců, na tanec, který se objevil ještě před panem Noverrem, jenž namířil tento poslední žánr směrem k výrazu. Každý ví, že tento tanec je ten nejkrásnější, nejladnější, ale zároveň nejnáročnější. Nicméně vzhledem k tomu, že jakýkoli výraz byl tehdy vyloučený užíváním masky, jež zakrývala obličej tanečníka, který často tančil sám, nemohl tento působit na diváka než průměrným dojmem. Jeho duše tak zakusila jen pomíjivé náznaky rozkoše, jakou by mohla pocítit kdyby se krásná příroda představila našim zrakům v celém svém půvabu, za skryté pomoci umění.

[39] Avšak ten nejvznešenější tanec, který uvádí tragické příběhy, je *danse pantomime*. Vše, co *belle danse* nárokuje od Duprého a Vestise, vyžaduje na tanečnících. A to není vše. Umění gesta vrcholně předneseného musí doprovodit vznešenost, ladnost, citlivost krásného tance. A to ještě nestačí. Je třeba, jak jsme již řekli, aby tanečník-mim mohl vyjádřit všechny vášně a všechny pohnutky duše. Je nutné, aby vše náležitě prožíval, aby sám zakusil a nechal pocítit publiku jeho vnitřní záchvěvy, které v nás vzbuzují strach, soucit a děs. Otřesou s námi do té míry, že zbledneme, začneme vzdychat, chvět se a ronit slzy; navzdory našemu přesvědčení, že ten, co nás rozlícitňuje je jen umělecká bytost, napodobení zbavené té síly a výmluvné pravdy, kterou příroda užívá ve skutečných situacích.

[40] Tragický *danse pantomime* je proto tragédií poetickou, jakou je ta Sofoklova, Euripidova, Corneillova, Racinova a Voltaireova. Tanečníci, nehledě na technické kvality, na které jsem poukázal, jsou zároveň velkými herci tragédií jako Riboux, Lekain, Dumesnilová, Claironová<sup>424</sup>. S tím rozdílem, že v našem oboru, oproti umění jednoduchého přednesu, aby člověk byl vynikajícím tragickým tanečníkem-mimem, musí v sobě spojit dva talenty, být zároveň Vestrisem a Ribouxem, Salléovou a Claironovou.

[41] Cítím, jak jsem vzdálen této dokonalosti, zkoumám se a posuzuji bez samolibosti. Tanečnice, která ztvární Semiramis, však bude po sepsání tohoto textu diváky posuzována znaleckým okem. Coby choreograf jsem šťasten, že publiku mohu nabídnout svůj pokus v tomto žánru. Pokud se uráčí zatleskat mým výzkumům, studiím a úsilí, které činím, abych ho pobavil, neočekávám

---

<sup>423</sup> neboli *la danse sérieuse* – vážný tanec, čili *la belle danse*. Viz pozn. č. 209. K „*haute danse*“ viz též Kazárová, H.: Barokní balet ve střední Evropě, op. cit., s. 72–73.

<sup>424</sup> Slavní herci Comédie-Française v tomto období, viz s. 119–120 této práce.

víc. Tato sláva mi stačí.

[42] Byl bych nicméně nespravedlivý, kdybych opustil pero aniž bych připomenul zásluhy pana Glucka, který složil hudbu k *Semiramis*. Pokud uspěji, slávu musím sdílet s ním.

[43] Hudba je poezií baletu-pantomimy. Obejdeme se bez ní stejně tak málo, jako herec beze slov. Podobní antickým hercům, kteří občas na scéně dělali gesta v rámci nějaké role, zatímco recitátor odříkával verše v kulisách<sup>425</sup>. Přidali jsme kroky, gesta, postoje, výraz jednotlivým postavám, které hrajeme a na hudbu, jež zní z orchestru.

[44] Je náročné složit podobnou hudbu, stejně jako je těžké zveršovat děj tragédie. V této hudbě musí vše mluvit. Hudba nás musí vést k tomu, abychom děj pochopili. Je jedním z hlavních prostředků, jak pohnout vášně. Dle tohoto náčrtu můžeme posuzovat její hodnotu.

[45] Navíc jsem si vědom, že některým lidem (možná i velmi uznávaným), snad z nedostatku lásky ke starověku, nebo ze strachu odpoutat se od toho, co v dnešní době milujeme, bude možná tragédie v baletu připadat absurdní a budou mou práci soudit jako nějakou troufalou novinku. Přitom jsem se k jí odvážil již před třemi lety s baletem *Don Juan*, pak i pan Noverre ve Stuttgartu, a to s velkým úspěchem. Jiní, ještě nebezpečnější pro talenty, si neodpustí zažertovat o tomto druhu inscenací. Avšak pokud bude vzdělané a soudné publikum tleskat mým pokusům, tak jak se dovolím doufat, protože pravda má svůj účinek vždy a všude (řeceno slovy abbého Dubose), nenechám se odradit bonmoty a vždycky budu mít na paměti radu, již autor *Francouzské poetiky* udělil básníkům, a již si osvojuji coby autor tragických baletů: "Je třeba mít odvalu psát pro citlivé duše, bez jakéhokoliv ohledu na nízkou a chladnou škodolibost, která se směje tam, kde příroda káže plakat."

426

---

<sup>425</sup> Tuto informaci přejímá od Dubose: *Réflexions critiques, op.cit.* III. Partie, section 16 „Des pantomimes, ou des acteurs qui jouaient sans parler“ s. 443.

<sup>426</sup> MARMONTEL, Jean-François: *Poétique française*. Chez Lesclapart, A Paris 1763: "Qu'il faut avoir le courage d'écrire pour les âmes sensibles, sans nul égard pour cette malignité froide et basse, qui cherche à rire, où la nature invite à pleurer."

## LISTY GASPARA ANGIOLINIHO PANU NOVERROVI

### o balli pantomimi

*Les Muses filles du Ciel,  
sont des sœurs sans jalousie:  
Elles vivent d'Ambroisie,  
Et non d'absinthe et de fiel;  
Et quand Jupiter appelle  
Leur assemblée immortelle  
Aux fêtes, qu'il donne aux dieux,  
Il défend, que le Satyre  
Trouble les sons de leur lyre  
Par ses sons audacieux.*  
(M. de Voltaire v předmluvě k Oidipovi)<sup>427</sup>

---

<sup>427</sup> Ve skutečnosti je tato báseň obsažena v dopise jezuitovi Charlesovi Poréemu, v němž Voltaire píše o své hře *Oidipus*. Charles Porée byl Voltairův učitel na College Louis le Grand, a i po ukončení studií svého žáka podporoval v tvorbě. Voltaire si jeho názoru vážil a často si s ním dopisoval. Hra *Oidipus* měla premiéru roku 1718, dopis ale pochází až ze 7. ledna 1729 a byl nalezen po jezuitově smrti v roce 1741. Poté se tento dopis objevil ve vydání Voltairova *Oidipa* roku 1762, kde byl publikován ještě před samotnou předmluvou. (*Le théâtre de M. de Voltaire. Nouvelle édition qui contient un recueil complet de toutes les pièces de théâtre que l'Auteur a données jusqu'ici*. Amsterdam, 1762). Angioliniho označení básně jako součást předmluvy je tedy poněkud nepřesné, ale ne chybné. Překlad: „Múzy, dcery nebes/ jsou sestry bez špetky žárlivosti/ žijí z ambrósie/ ne z pelyňku a žluči/ a když Jupiter svolá/ jejich nesmrtelné shromáždění/ k oslavám pořádaným pro bohy/ zabrání tomu, aby Satyr/ rušil zvuk jejich lry/ svou odvážnou hudbou.“



## List první

[3] Nejváženější pane Noverre, mnoho krás jsem objevil při první četbě Vašich programů,<sup>(\*)428</sup> které jste mi laskavě daroval při mé návštěvě Vídně,<sup>429</sup> a tyto krásy podnítily mou fantazii a donutily mne přecházet si je znovu s dvojnásobnou pozorností. Smuteční obřad Agamemnonův; poetický a malebný tanec Ifigenin; komické situace v Gráciích a mnoho dalších věcí, plodných obrazů Vaší fantazie, je ve Vašich programech vyjádřeno tak duchaplně, že člověk ihned pocítí touhu spatřit je v divadle, anebo alespoň si je oživit v mysli druhou četbou. Což jsem ihned udělal s dychtivostí, že najdu další a další krásy, a také jsem je našel v detailech, které jsou neméně důležité než předchozí. Ale k mému údivu jsem tam našel [4] i jisté myšlenky, které, abych řekl pravdu, protiřečí dějinám tance, a jiné, jež se mi po mé šestadvacetileté zkušenosti jevily neopodstatněné.

Pravda je jedinou starostí upřímných srdcí a jedinečných talentů a zářivě prosvítá přes každý závoj a každou tmu. Pro ni se vznešené talenty odvažují za hranice poznaného světa. A právě hledání této pravdy Vás nejspíš hnalo pryč od houfu Vašich kolegů a přineslo Vám respekt v umění, které dosud lidé, dvory i vzdělanci považovali spíše za řemeslo – aktivitu, jež využívá mrštnosti a elegance těla, ale ne ducha a soudnosti.

Vaše spisy a ještě více Vaše díla, spolu s díly několika málo dalších, nutí osoby, které byly dosud proti tak náročnému umění jako je *ballet pantomime*, zaujaty, aby uvěřily, že ke všem druhům napodobivého umění se musí přistupovat spravedlivě. Protože balet stejně jako ostatní jemu příbuzné druhy umění nejen zahrnuje, ale též pojednává o lidských mravech, zvycích a vášních. A pokud se bere v potaz jeho šíře, přikrášlena dalšími druhy umění, směřuje spolu s nimi k nápodobě krásné a jednoduché přírody.

[5] Ale ještě předtím, než započnu diskusi o těchto myšlenkách, které až budou náležitě osvětleny, mohly by se stát přínosem pro naše umění,

---

<sup>428</sup> (\*) *Pomstěný Agamemnon, Ifigenie na Tauridě, Grácie*. (G. A.)

Jedná se balety, které měly premiéru ve Vídni:

*Agamemnon Vengé, ballet tragique*. Hudba: Franz Aspelmayr, libreto: Noverre, premiéra 8. září 1771 v Burgtheater, (originál libreta uložen např. v knihovně Národního muzea v Praze pod sign. 9J3174); *Iphigénie en Tauride, ballet héroi-pantomime*. Hudba: Franz Aspelmayr, libreto: Noverre, premiéra červen 1772 v Burgtheater, (originál libreta uložen např. v knihovně Českého muzea hudby v Praze pod sign. B 4275; *Les Graces, ballet anacreontique*. Hudba:?, libreto Noverre, premiéra 1769/1770, (originál libreta např. v Bibliothèque-musée de l'Opéra pod sign. C3702816).

<sup>429</sup> Noverre později popřel, že by se s Angiolinim někdy viděl.

přijměte, prosím, veřejný projev uznání Vašeho talentu a zásluh: rozptýlte, prosím, všechny pochybnosti a podezření, že by mi snad kritika či snad satira Vašich myšlenek a děl, jež Vás učinily slavným v umění Terpsichořině, činily potěšení. Znáte mou povahu, nikdy jsem se nedopouštěl okázalé nebo dokonce škodolibé kritiky, protože jsem ji nepovažoval za důstojnou, dávám přednost čestnosti před poctami, slávou a bohatstvím.

Tím, že pozvedám vlajku proti Vaším názorům, nemám v úmyslu nic jiného, než zasloužit se o pokrok našeho umění, které Vy milujete, zkrášlujete a pro které i já hořím stejnou vášní.

Nuže přistupme k mým námitkám. Ve svém baletu *Pomstěný Agamemnon* jste se dopustil anachronismu, duplicity děje, zanedbal jste další dvě jednoty a poté co skončila druhá dějová linka, přidal jste přívěsek dalších tří scén.<sup>(\*)430</sup> A konečně jste k tomuto dílu napsal [6] předmluvu,<sup>431</sup> ve které chcete bránit a podporovat takové nakupení věcí. Chcete se vymanit pravidlům *Poetiky* a zároveň se prohlašujete za jediného reformátora baletu pantomimy. Všechny Vaše další spisy se nesou v témže duchu; jejich entuziasmus je tak veliký, jako by měl autora vynést vzhůru coby orla nad holubice. Neméně podivuhodný je Váš způsob argumentace v těchto spisech. Pokud nenaleznete přesvědčivé důvody pro podporu rozsáhlých odchylek proti pravidlům, jichž jste se ve svém díle dopustil, pak celou věc uzavřete autoritativním tónem: „*Doufám, že se osvícené obecenstvo obrátí na mne v záležitosti těch několika málo pramenů, které má umění taneční.*“<sup>432</sup> Tudíž chcete, aby osvícené publikum s klidem spočinulo na Vašem tvrzení, a ani si nevšimnete, že by tím opět vznikla slepá autorita, která tolik bránila rozvoji vzdělání všech národů. Ne, ani Vám, ani mně a ani nikomu jinému se nesmí slepě věřit, všichni se musíme podříditi rozumu a zkušenosti.

K tomu, abyste přesvědčil „osvícené obecenstvo“, je potřeba činů a důkazů. Nebude ani činem, ani důkazem, když bude lidové publikum aplaudovat jednomu či [7] dvěma tancům, pokud to nebude vybroušeno k dokonalosti odborníky a pravidly. Kdežto mnohem více věcí jim může konkurovat a

<sup>430</sup> (\*) viz 5. dějství *Pomstěného Agamemnóna* (G.A.)

<sup>431</sup> Program baletu *Pomstěný Agamemnon* i s předmluvou přeložila do češtiny prof. Božena Brodská a tento překlad byl publikován ve sborníku *Ozvěny tance* – BRODSKÁ, Božena: „Jean-Georges Noverre a jeho libreta a spisy v našich fondech“. In: *Ozvěny tance*. AMU, hudební fakulta, katedra tance, Praha 1998, s. 50–60.

<sup>432</sup> „Je me flatte, que le public éclairé me fera la glace de s'en rapporter a moi sur le peu de resources, que fournira l'Art de la danse“. Z předmluvy k baletu *Pomstěný Agamemnon*. Překlad B. Brodská, *Ozvěny tance*, op.cit., s. 52.

aspirovat na nadprůměrný potlesk publika, když bude sledovat skutečnou krásu, krásu přírody, která již sloužila základům umění, a která s posvěcením rozumu může novými objevy rozšířit naši poetiku. Pan D'Alembert ve svých úvahách o poetice říká: „*Akademie nedá první cenu takovým dílům, která mají jen pár dobrých veršů, nýbrž takovému, které je dobré jako celek.*“<sup>433</sup> Kolik baletů s nedokonalým plánem, provedením a epizodami sklidilo obrovský potlesk, buď díky perfektnímu výkonu tanečníka, či pro pompézní sbory, kostýmy, scény, anebo zásluhou hudby; což sice není příhodné, ale jistými neobvyklými krásami to může svést toho, kdo v divadle nevidí a neslyší nic než krásu detailu.

Přidejme ještě, přes nadřazený tón a pedantský styl, že vlastní zkušenost nám vícekrát dokázala, že jedinec se může zdokonalovat v jednom umění a přitom zůstat nedokonalý v jiném. To znamená, že ten, kdo hraje mistrně na trumpetu, často ze šalmaje<sup>434</sup> nevyhloudí ani jeden kloudný tón. Nebo, jak říká Menzini<sup>435</sup> ve své Poetice: [8]

*Ne vždy kdo zpívá sbory  
umí zatroubit na polnici  
Kdo na blízko vidí  
na dálku je krátkozraký.*<sup>436</sup>

Ale nechme autority a duchaplnosti a v klidu uvažujme nad nejcitlivějšími body našeho umění, přitom se snažme, ať nás nezalepí sebeláska, každému dejme po zásluze, co jeho jest, a představme se na olympijském závodistišti bez lstivosti anásilí, pouze s našimi vlastními silami a díly. Vy na tomto závodistišti jistě špatný dojem neuděláte a protivníci se budou hájit, jak nejlépe dovedou. Začneme, pokud nemáte nic proti tomu, historickým faktem obrození baletu: faktem, který objasní, kdy a jak k tomu došlo, který je znám v celé Evropě a kterého jsme soudci i svědky.

---

<sup>433</sup> „Ce n'est point à quelques vers détachés, et flottant au hasard, mais à l'ensemble d'un ouvrage, qu'elle (l'académie) accordera le prix.“ *Réflexions sur la Poésie, écrites à l'occasion des pièces que l'Académie française a recues en 1760 pour le concours*. In: *Œuvres Complètes de d'Alembert*, Tome quatrième. Chez A. Belin, Paris 1822, s. 295.

<sup>434</sup> V italském originále použito slovo „zampogna“, což znamená speciální druh dud pocházející ze střední Itálie. Francouzský překladatel použil naopak termín „chalumeau“ – šalmaj, který se ovšem italský nazývá „ciaramella“.

<sup>435</sup> Benedetto Menzini (1645–1704), italský básník původem z Florencie, byl protegé švédské královny Kristíny a později profesorem na univerzitě La Sapienza v Římě. Napsal *Umění poetiky* (*Arte poetica in teza rima*, 1688) a také *Satiry*, *Elegie*, *Hymny*.

<sup>436</sup> „Non sempre chi cantó le greggi, e il bosco/ Saprá suonar tromba gueriera; e Alcuno/ Che vicin vede, da lontano é losco.“ Překlad autorky.

Vy se k tomuto slavnému období našeho umění vyjadřujete takto: „ *Já jsem první, který se odvážil psát a který měl odvalu opustit dřeváky, hrábě a kobzy a dal svým tanečnickům koturny, aby představovali vznešené a hrdinské příběhy.*“<sup>437</sup> Toto jste řekl, napsal a vytiskl [9] v roce 1772<sup>(\*)</sup><sup>438</sup> ve Vídni, ve stejném městě, kde se narodil, žil a zemřel pravý obroditel pantomimického umění – pan Hilverding. Jemu ve skutečnosti patří všechny zásluhy, že jako první dokázal vyhnat ze scény nestoudné a sprosté mimy. To on bez cizího vzoru a bez pomoci dokázal přinést světlo dobrého vkusu do temnot, jakými byla nevkusná představení skupiny baladínů<sup>439</sup>.

Tento slavný profesor se narodil na počátku tohoto století, na rozdíl od většiny tehdejších a nakonec i dnešních tanečníků, kteří jsou bez jakéhokoli vzdělání, s výjimkou tréninku nohou, se po celé dětství a mládí vzdělával v literatuře a ve výtečné praxi divadelního umění v království Karla VI. Poté byl na útraty císařského dvora poslán do Paříže, kde se učil techniku tance u pana Blondyho<sup>440</sup>. Když se vrátil do Vídně, musel stejně jako jeho kolegové stále tančit s maskou, velkou černou parukou, přilbou na hlavě a v krinolínové sukni<sup>441</sup> v tom druhu baletu, který ještě nedávno oblažoval požitkářský dvůr Ludvíka XIV. a který se, nevím proč (jak říká Addison),<sup>442</sup> jmenuje *ballo serio*,<sup>443</sup> protože se těšil velké oblibě i na vídeňském [10] dvoře.<sup>(\*)</sup><sup>444</sup> Technika tohoto druhu tance je stále dobře využívána v dnešních baletech a i dnes tvoří jejich nejzajímavější momenty, ne díky kompozici, ale díky mistrnému provedení tanečnicků. K tomuto náročnému tanci, který ale postrádal význam, se přidružovaly barbarské a sprosté věci, vskutku zcela nepřírozené, jako tance Pulcinelly, Giangurgola, Harlekýna, Pierota, Doktora, Pantalona atd. Tance, jež zneuctívaly jeviště svými *lazzi*,<sup>445</sup> gesty, skoky a nevázaností oněch

---

<sup>437</sup> Překlad B. Brodská.

<sup>438</sup> (\*) Viz předmluvu k libretu Pomstěný Agamemnon. (G. A.)

<sup>439</sup> V orig. *baladino* – pejorativní název pro pouliční performery, kteří byli herci, mimy a akrobaty zároveň. Synonymum: „buffone“. Viz heslo v *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné*, op. cit.: „bouffon“, „danseur farceur“

<sup>440</sup> Michel Blondy (1675-1739), viz pozn. č. 333

<sup>441</sup> „Quardifante“ je vyztužená sukně. V barokním divadle tento oděv nosili představitelé hrdinů, jednalo se o stylizaci suknice z kožených pásů (tzv. pteruges), kterou nosili římsí vojáci a císaři. Ve francouzštině se používal výraz *tonnelet*.

<sup>442</sup> Joseph Addison (1672-1719) – britský esejista, básník a dramatik. Spoluzakladatel časopisu *The Spectator*.

<sup>443</sup> *Danse sérieuse* - „vážený tanec“ – viz pozn. č. 209

<sup>444</sup> (\*) V té době byli mistři a šéfy baletu Philibois a Compenhubers. (G. A.)

<sup>445</sup> Angiolini zde popisuje charakter *commedie dell'arte* a jejich pohybový slovník, jenž byl naopak považován za to nejnižší a nehrubější umění, ve všech směrech protikladné k charakteru *vážného tance*: byl neumírněný, pracoval s extrémními pozicemi, jež působily

vulgárních tanečníků, kteří pošlapali vkus, jemnost a mravy, takže jejich představení byla nepřístupná ušlechtilým dušev.

V takovém stavu bylo tedy vídeňské divadlo (a ostatní divadla byla tudíž ve stavu mnohem horším), když byla po smrti Karla VI. představení zakázána.

Tento dlouhý zákaz, zhoubný pro většinu lhostejných virtuosů, se stal plodným pro naše umění. Jak každý ví, osamělost podněcuje oheň ducha, posiluje ho a rozšiřuje jeho schopnosti, a tím, že je izolován od věcí vedlejších, se zcela mění.

[11] Právě o to se pan Hilverding během své divadelní nečinnosti pokusil. Začal přemýšlet o tom, že neslušná komika musí být vyhnána pryč z divadla, aby tam mohli beze studu přijít i počestní diváci.<sup>(\*)446</sup> Jako neslušnou komiku označil gesta a pohyby, které stud odsuzuje, nápodobu zvrácené přírody, činy které vedou ke špatným mravům, grimasy a opičárny předváděné roboty, kteří nikdy nepoznali pravé umění ani přírodu a nakonec vlastní šaškoviny [12] komediantů, které jsou nedůstojné kteréhokoli civilizovaného národa.

Na druhé straně věděl, že vznešenost svobodných umění spočívá v napodobování krásné a jednoduché přírody, že nejjemnější umělec je ten, který umí nejlépe dosáhnout této nápodoby a že největší je ten, který se od nápodoby dostane k vznešené invenci. Tyto a mnoho dalších myšlenek shromáždil hlubokou a metodickou četbou a též prakticky se zabýval poezií, hudbou i výtvarným uměním <sup>(\*)447</sup>, až postupně dospěl k novým myšlenkám,

---

směšně, a také s gesty, která mohla být až obscénní, vyskytovaly se zde i akrobatické prvky. Tento styl se v 18. století nazýval groteskním (grotesco). *Lazzi* jsou předem nacvičené vtipky a výstupy, jež herci *commedie dell'arte* volně vkládali do svých částečně improvizovaných představení.

<sup>446</sup> (\*) Pro dobrého Itala je ponižující vidět, že divadla zaalpských národů dávají hry a balety nanejvýš jemné a slušné, zatímco Itálie, mistryně všech věd a umění 18. století, má na svých jevištích neuctivá díla a sprosté šašky („saltabuffoni”). A ti, kterým nestačí ji urážet sprostými produkcemi, ji tuplem zneuctují tím, že s těmito produkcemi jezdí na druhou stranu Alp a ujišťují tam ostatní, že italský vkus se vyznačuje jen skoky a nepravděpodobnými šaškárnami. Přitom degradují náš národ, který se nejvíce zasloužil o svobodná umění. Jako by nám v Benátkách, Miláně, Florencii chyběly příklady proti těmto falešným obviněním! Vždyť jaký potlesk si získaly balety, i když jen okopírované (a to ne vždy dobře), Medea, Smrt Herkula, Alexandr, Don Juan a mnoho jiných? A nepodal jsem i já sám důkazy v divadle San Benedetto v Benátkách, když jsem tam uvedl své balety Opuštěná Dido a Hon Jindřicha IV.? Neviděl jsem snad nejen znalé muže, ale i něžné pohlaví, jak se vyklánějí z lóží a nadšeně tleskají v nejzajímavějších místech výše zmíněných baletů! Ne, nejsou to skoky a klauniády, které, jak předpokládají jejich tvůrci, se líbí Itálii; a za vše může jejich slabomyslnost, spolu se slabomyslností jistých žoldnéřských impresáriů a krátkým trváním jednotlivých divadelních štací, protože ke složení opravdových pantomimických eposů je třeba několik měsíců, a ne několik dnů, jak je zde zvykem. (G. A.)

<sup>447</sup> (\*) Zanechal po sobě mnoho pastelů, které jsou hodny pozornosti každého milovníka umění, a několik výtečných krátkých árií, které sám složil. (G. A.)

zpočátku malým, které ale dokázal rozšířit vlastními silami, až dosáhl uceleného pantomimického děje.

V roce 1742, když se po tryzně za Karla VI. divadla znovu otevřela, nahradil Hilverding tanečky Harlekýnů, Pulcinellů a Giamgurgolů za pravdivé, přirozené charaktery mlátičů obilí, uhlířů, maďarských Cikánů, Tyroláků, Moravanů atd. A každý z nich byl v těchto baletech představen krátkou akcí, která odpovídala jejich zvykům, obyčejům a podmínkám. V našem umění [13] se stalo právě to, co řekl Menzini ve své *Poetice*:

*Když on se objevil, okamžitě zmizel  
ten nešťastný porouchaný verš  
Jako sen, či mlha, či jak falešný přelud.*<sup>448</sup>

Zreformoval zároveň nevkusné masky a rozverné kostýmy, jež nic nevyjadřovaly; nadpřirozené postavy neodhodil, ale dál je střídě využíval a stále více se přibližoval jednoduchosti a pravdě.

Chladný *vážný tanec*, o kterém jsem se zmínil výše, se pod jeho vedením proměnil v nový žánr. Lehčí tanec nyní představoval tu nymfu, která vletěla do náručí nerozvážného milence; tu zase Dianu, která v noci zanedbávala lov a nemohla se dočkat svého miláčka Endymiona; vážnější typ znázorňoval tu slavné hrdiny, kteří se oddávali lásce a pohodlí; tu odhalil žárlivý Vulkán Marta zapleteného do sítě <sup>(\*)</sup><sup>449</sup>. Všechno to byly, v těch prvních letech, pouze krátké a stručné duety, a nutno říci, že to byly scény nahodilé, špatně ohraničené a zařazené mezi spoustou barbarských epizod, ze kterých [14] se skládal obludný celek, bez jednotící linie, pořádku a hranic. Ale protože pravda a krása si najdou vždy příznivce, jelikož lidé jsou vždy silně přitahováni tím, co jim způsobuje požitek, měla nová představení pana Hilverdinga mnoho přívrženců, kteří nové pokusy tohoto slavného umělce dostatečně podporovali a odměňovali. Skupina, kterou si vybral, ho dostatečně inspirovala a časté a hluboké úvahy v něm nakonec dotvořily tvůrčí potenciál, díky němuž zcela sám krok za krokem dospěl k vytvoření, zkombinování a uvedení kompletní pantomimické akce se začátkem, prostředkem i koncem.

---

<sup>448</sup> *Al comparir di lui tosto disparve/ Quella nel verseggiar turba infelice/ Qual sogno, od ombra, o qual mentite larve.* Překlad autorky.

<sup>449</sup> (\*) Tyto a další duety se dávaly mnoho let po celé Evropě, i když byly často kopírovány a napodobovány velmi špatně. (G.A.)

Tedy v roce 1752 ve Vídni, ve stejném divadle, kde jste Vy, pane Noverre, uvedl o dvacet let později svůj anachronismus o Agamemnonovi, dával on krásné balety *Psýché*, *Ušlechtilý Turek* a následně *Sílu krve*, *Únos Proserpiny*, *Pygmaliona*, *Kyrké*<sup>450</sup> a mnoho dalších, které pro stručnost vynechám; o každém by Vás mohla informovat celá Vídeň, pokud by Vaše zvědavost stála o kterýkoli detail.

Proslulost mnoha baletů, které byly vskutku jedinečné, se rozšířila po Evropě, stejně jako se roznesla pověst tohoto slavného [15] tvůrce, a tak ho roku 1757 ruská carevna Alžběta I. Petrovna povolala na svůj dvůr. Každý zná lesk tohoto království a dobrosrdečnost této vladařky, její štědrost, ochranu, pocty a odměny, kterými pamatuje na umění a na umělce.

Pan Hilverding tedy odjel do Ruska ke službám dobré vladařky a zde ukončil svou kariéru novými představeními. (\*)<sup>451</sup>

Poté, co odjel z Vídně tento pravý tvůrce baletu pantomimy, tehdejší ředitel divadel hrabě Durazzo mě požádal, jistě spíš z nedostatku talentů než mou zásluhou, abych pana Hilverdinga zastoupil.

Doufám, že to nebude znít jako chvástání, když v rámci historického vývoje baletu-pantomimy budu mluvit i o sobě a o tom, co jsem dělal ve Vídni do smrti císaře Františka I. Ocítám se v nevyhnutelné situaci, kdy jsem [16] sám proti sobě, ale nezbývá mi nic jiného než naznačit část díla, které jsem vytvořil během následujících sedmi let.

V prvních třech letech jsem nedával žádné novinky, kromě národních baletů, které jsem složil po svém, ale zvyky, mravy a troufám si říci i duch odpovídaly tomu kterému národu. Měly úspěch, který předčil moje očekávání. Ostatní historické a pohádkové balety, které jsem nedokázal obohatit žádnou novotou, vděčí za svůj úspěch především výkonům tanečníků, které byly tehdy špičkové.

Až v roce 1761 se začaly mé nápady vyjasňovat, vzájemně na sebe navazovat a klíčit. Po mnoha potížích různého druhu objevil jsem sám, bez pomoci<sup>452</sup> tu

---

<sup>450</sup> *Psyché et l'Amour* (1752), *Le Turc généreux* (1758), *L'Enlèvement de Proserpine* (1756), *Ulysse et Circe* (1756), *Pygmalion ou la Statue animée* (1758). Existenci a datum premiéry baletu *Síla krve* (*Forza del sangue*) se zatím nepodařilo prokázat. Stefano Arteaga ve svém spise *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* (1785) také uvádí, že Hilverding vytvořil ve čtyřicátých letech balety-pantomimy podle klasicistních tragédií (Britannicus podle Racina, *Idomeneia* podle Crébillona a *Alziru* podle Voltaira), žádné jiné prameny a ani sám Angiolini, Hilverdingův obdivovatel, to ovšem nepotvrzují. Viz Kazárová, H.: *Barokní balet ve střední Evropě*, op.cit.

<sup>451</sup> (\*) Tím chci říci, že v Petrohradě ukončil svou kariéru choreografa, protože jak všichni vědí, zemřel ve Vídni roku 1768. (G. A.)

správnou cestu, jak převést do baletu-pantomimy komedii, drama a později tragédii. Roku 1761 jsem tedy uvedl balet *Don Juan*, k jehož libretu jsem připojil pojednání<sup>453</sup>, v němž ještě teorie převládá nad praxí, protože v té době mě více učila četba než zkušenost.

V roce 1762 jsem uvedl další novinku, která mi byla [17] vnuknuta předky; bylo to převedení duchaplné komické opery *Obléhaná Kythera*<sup>454</sup> pana Favarta s hudbou pana Glucka do *ballet pantomime*.<sup>455</sup> Při této práci jsem se setkal s mnoha obtížemi, protože jsem chtěl zachovat původní hudbu bez jediné cizí noty a přitom zkrátit děj i hudbu samotnou.<sup>(\*)</sup><sup>456</sup> Vydal jsem se tedy touto cestou, odložil jsem veškerý předsudek, setřásl jsem břemeno tyranské autority, opustil jsem servilní kopírování a snažil jsem se rozpoznat v umění krásy přírody, kterou jsem si zvolil za průvodce. Mým prvním a nejcennějším úkolem byl plán baletu, jehož tvorba a průběh mne utvrdily v tom, že pravidla jsou velmi potřebná a nikdy nebudou dostatečně prostudována. A tak se díky nim v mých slabých produkcích neobjevovaly hrubé chyby, které často páchá nezkušené mládí, protože neanalyzovalo význam gest, nesledovalo jejich provázání, jejich vztah, nezná jejich hodnotu a harmonii, aby jich mohla (s nezbytnou decentností) odpovídajícím způsobem využít k zobrazení [18] lidských zvyků, charakterů a vášní. Těmito prostředky jsem se snažil, co nejvíce to šlo, vybarvit historické a mytologické balety, které zatím byly nejchladnější. A nespokojen s těmito žánry přešel jsem k vznešeným vášním a hrůzám pravé tragédie.<sup>(\*)</sup><sup>457</sup> Přijetí vzdělaného publika a ještě více vřelost Nejjasnější vládkyně<sup>458</sup> (...) mi dodalo odvahy. Na druhou stranu mě má divadelní zkušenost naučila, že abych otrásl publikem a zanechal v něm hluboký dojem, je nutné na chvíli přejít, jak se říká, od bílého k černému. Šťastný úspěch baletu *Don Juan* mě v tomto názoru posílil. V roce 1765 jsem

---

<sup>452</sup> Toto tvrzení je poněkud sporné, vzhledem k Angioiniho spolupráci s Ranierem Calzabigim a Ch. W. Gluckem

<sup>453</sup> *Le Festin de Pierre, ballet pantomime*. Viz s. 204–209 této práce.

<sup>454</sup> *Citera assediata*. Viz s. 210–214 této práce.

<sup>455</sup> *Cythere assiégée* byla jednoaktová komická opera Charlese-Simona Favarta a Barthélemyho-Christopha Fagana, která měla premiéru 1738 na předměstském divadle Foire Saint-Laurent. Roku 1759 uvedl Ch. W. Gluck svou verzi této opery ve Vídni.

<sup>456</sup> (\*) Při této příležitosti jsem sepsal dlouhou úvahu o prostředcích, které máme a používáme k tomu, abychom jednoho dne dokázali vytvořit stejně úžasný účinek, jako antická pantomima. (G. A.)

<sup>457</sup> (\*) Tragédii nechápu jako sled scén, ve kterých se vraždí všemi možnými způsoby, ale jednoduchý děj, ve kterém se stupňují vášně až k hroznému tragédii budící skutečný děs, a který končí potrestanou neřestí a triumfem ctnosti. (G. A.)

<sup>458</sup> Císařovna Marie Terezie.



uvedl balet *Semiramis*, nejstrašlivější [19] námět, jaký nám historie zanechala. Černá katastrofa a hrůzné důsledky<sup>(\*)459</sup> udělaly takový dojem na diváky, kteří byli dosud přesvědčeni, že tanec může pojednávat pouze o veselých věcech, že se na mne dívali jako na pomateného blázna, co je chce svést na scestí. Tak silně protestovali proti mému dílu, či spíše proti jeho povaze, že jsem se musel na čas odmlčet, abych uznal svou nerozvážnost, že jsem o několik let předběhl dobu a uvedl druh tance, který je dnes tolik uznáván v té zemi: *Často je potřeba hodně času, aby bylo spravedlnosti učiněno za dost*,<sup>460</sup> říká pan Voltaire ve své předmluvě k Oidipovi.

Ale jestli tenkrát, nebylo dáno za pravdu, neříkám dílu, ale myšlence, jaká to byla útěcha, když jsem o sedm let později viděl pokrok tohoto nového druhu baletu a že dokonce někteří z těch, kteří proti mému dílu křičeli, dnes laskavě uznávají svou chybu.

[20] Silné protesty, které se ozývaly proti tragickému baletu *Semiramis*, mě sice nepřesvědčily, ale donutily mne zastavit se v pokroku a trochu se vrátit. Následně jsem uvedl balet *Ifigenie na Aulidě*, který jsem zakončil šťastným koncem, abych si získal zpět přízeň publika. V Innsbrucku jsem složil balet *Achilles Scirský*, ale v tu chvíli smrt císaře Františka I. přerušila představení v divadle, jež bylo po mnoho let příkladem pro všechny ostatní scény.

Po smutku za vladaře, kterému patří věčná sláva, byla divadla spravována jedním impresáriem, potom dalším<sup>461</sup> a právě tehdy jste byl povolán Vy, abyste vytvořil tato představení, stejně jako jste je různými způsoby a vždy s velkým úspěchem vytvářel všude tam, kde se zajímali o naše umění. Vaše produkce pokračovaly a dodnes pokračují ve vídeňských dějinách tance, které jste též obohatil mnoha pokroky, zvláště tragickými balety, ty jsou dnes ve Vídni oprávněně velmi oblíbené.

To by byl tedy historický přehled vývoje [21] dnešního baletu-pantomimy, jeho skutečná reforma, jeho pokroky.

---

<sup>459</sup> (\*) Tento balet jsem vytvořil podle Voltairovy krásné tragédie *Semiramis*. Při té příležitosti jsem sepsal třetí pojednání, v němž své myšlenky opírám o autority předků, a v němž předvídám různý vkus a názory publika a říkám to, co přede mnou již říkával pan Marmontel, a to že je třeba mít odvahu pracovat pro jemné duše a nic si nedělat z padouchů, kteří se smějí tam, kde přirozenost káže plakat. (G. A.)

Viz s. 215–230 této práce.

<sup>460</sup> „Il faut souvent bien du temps pour, que justice soit exactement rendu.“ Překlad autorky.

<sup>461</sup> Giuseppe d’Afflisio (1722–1788), italský dobrodruh, cestovatel a divadelní impresárió, získal v květnu 1767 do zprávy obě vídeňská divadla (Dvorské divadlo a Divadlo u Korutanské brány) na deset let. Ve stejnou dobu povolal do Vídně J.-G. Noverra, který do města přijel v červenci. Ještě před jeho příjezdem, v únoru 1767, uvedl Gaetan Vestris ve Vídni Noverrův balet *Medea a Jason*.

Už Vás slyším, jak říkáte: Já neznám pana Hilverdinga, ani o Angiolinim jsem nikdy neslyšel. Já jsem nikdy neopisoval ani nenapodoboval jejich balety; má studia a má představivost mě přivedly na novou cestu. Pokud jsou to opravdu všechno Vaše nápady, pokud je pravda, že jste nikdy neslyšel ani neviděl žádné dílo, neříkám moje, ale pana Hilverdinga, což je dost nepravděpodobné, tak Vám právem náleží všechny pocty jako originálnímu autorovi. Ale pokud nechcete být nařčen z opisování, měl byste opravit své výroky a skutečnost, že pana Hilferdinga ani mne ve svých spisech neprávem vůbec neuvádíte. <sup>(\*)</sup><sup>462</sup> Vy moc dobře víte, že kdo nezná dobře dějiny divadelního tance, mohl by Vám díky Vaším výrokům připisovat v baletu-pantomimě zásluhy, [22] které ve skutečnosti náleží panu Hilverdingovi, jenž na pravdivosti a kráse pracoval, už když my dva jsme ještě byli nezkušení chlapci.

Doufám, že na základě pravdy o dějinách baletu, kterou jsem Vám zde přdestřel, nebudete mít problém uznat, že jste těmto dějinám protiřečil, když jste napsal: „*Já jsem první, který se odvážil psát a který měl odvahu opustit dřeváky atd.*“<sup>463</sup>

I nehledě na dějiny divadla našich dní vůbec nechápu, jak jste mohl říct: „*já jsem byl první, který se odvážil psát*“.

Jistě nebudete přehlížet všechno to, co nám zanechali naši předci, kteří třebaže nemluví o střední linii, již tanečníci nazývají *à plomb*<sup>464</sup>, o krocích a skocích, ze kterých se skládá tanec, vyjadřují se nicméně dostatečně jasně a kdo chce, může jim rozumět. Ty byly v různých dobách, různými autory a na různých místech komentovány a interpretovány tak, že pokud je připojíme k ostatnímu umění, jež neodmyslitelně patří k vzdělání pravého tvůrce baletu pantomimy, pak tomuto umění nic neschází, opakuji, že hovořím o jeho skutečných znalcích. Jestli ale chcete říci, že v této linii dosud nemáme žádné mistrovské dílo, které by nám [23] mohlo sloužit za vzor, budu s Vámi zajedno. Kdybychom jej měli, stačilo by to k tomu, abychom tvůrce navedli na

---

<sup>462</sup> (\*) Opisovači neznají žádný umělecký žánr, nechtou v přírodě a vůbec neumí to, co před nimi objevili jiní. Kolikrát už mne tito opisovači rozzlobili, když uváděli mé balety v tolika zemích! Přidavky, výpustky, věci, co tam nepatří, vezmou vše, co se jim hodí, dobré či průměrné. Ale co autora skutečně mučí, je, když vidí a ví, že jeho dílo je zmrzačeno a on musí nějakým způsobem odpovědět na soud publika svým jménem, protože nic jiného mu nezbyvá. Itálie, bohužel, v této podobě viděla mnoho mých prací. (G.A.)

<sup>463</sup> „*Je suis le premier, qui ait osé écrire, & qui ait eu le courage de faire bitter les Sabots &c &c*“. Předmluva k Pomstěnému Agamnonovi, překlad B. Brodská, op. cit., s. 52

<sup>464</sup> Termín *belle danse* označující vzpřímené a kontrolované držení těla. viz: KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*, op. cit., s. 20-26

cestu dobrého vkusu, a také na tu těžší, na cestu *zapáleného rozumu*<sup>465</sup>. Jedině ta může vytvořit vznešené umění. Z pouhých návodů se nevytvoří dílo, návody jsou naopak potomky děl: dokud je nedokážeme napsat, *ballet pantomime* a obecně tanec napodobující přírodu nebudou zabírat místo, které jim náleží, nebudou ani zdokonalovány a nebudou ani jistým uměním.

Naše spisy nejsou dosud nic jiného než kritiky, satiry, citace, chvalořeči, pravidla a vetché myšlenky, které v ničem nepřispěly pokroku tohoto umění. Pan Feuillet, který našel znaky k popsání techniky tance<sup>466</sup>, udělal z nás zatím nejvíce; my bychom teď měli nalézt podobné k zapsání *ballet pantomime*; a pan Hilverding udělal nejvíce tím, že vytvořil bez předchůdců a bez příkladů dokonalé balety, i když byl přitom obklopen falší, neřádem a směšností.

Uzavřeme toto téma konstatováním, že velký účinek, který má tanec na divadle, donutil některé talentované poutníky, mezi nimiž jste i Vy, hledat cosi nového, pravdivého a že [24] to různými způsoby našli. I když jeden nevěděl o úspěších druhého, všichni objevili novou cestu – důkazem toho je odlišnost témat, různý způsob myšlení a studia. Každý z nich, alespoň podle mého názoru, by se styděl opisovat od jiného. A navzdory pomluvám byl pro balet-pantomimu pan Hilverding Aischylem tohoto století.

Přesuňme se nyní k zajímavějšímu bodu, tedy k omylům, kterých jste se dopustil ve svém baletu *Pomstěný Agamemnon*. Spojil jste v něm anachronismus a zdvojení děje<sup>467</sup>, a proto jste byl nucen připojit tisíce nejasných důvodů, jež ale nepřesvědčily toho, kdo pochopil důležitost pravidel, která se Vy marně snažíte bořit. Marně obviňujete pravidla, že „omezují představitost“<sup>468</sup>. Ve Váš neprospěch, bohužel, svědčí fakt, že citujete moderní produkce, které pravidla pošlapávají, a starší autory, kteří je neuměli ani nechtěli následovat. A poněvadž to nejsou příklady ani mistři obdaření

---

<sup>465</sup> It. *Raziocinio entusiasmo*. Tento termín zřejmě můžeme přirovnat k definici entusiasmů, tak jak jej popisuje Louis de Cahusac v příslušném hesle v *Encyclopédie*: „je to určitý žár, elán, který uchvacuje ducha a toho, jenž je jeho pánem, zažhne fantazii a činí ji plodnou. Je to vytržení, v němž říkáme nebo činíme výjimečné a překvapivé věci.“ Výňatek z hesla *Enthousiasme*, pro celé znění viz *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op.cit.

<sup>466</sup> Beauchamp-Feuilletova notace. Viz pozn. č. 77

<sup>467</sup> Noverre totiž ve svém baletu spojit dva příběhy z antického bájesloví, tradičně uváděné zvlášť: za prvé zavraždění Agamemnona, které byly výsledkem komplotu jeho manželky Klytaimnestry a jejího milence Aigista, a za druhé pomstění tohoto činu Orestem, synem Agamemnona a Klytaimnestry. Noverre očekával kritiku, a proto svou volbu ospravedlňuje hned v úvodu předmluvy k tomuto baletu, na což Angiolini reaguje.

<sup>468</sup> Předmluva k *Pomstěnému Agamemnonovi*, překlad B. Brodská (in: B. Brodská: „J.-G. Noverre a jeho libreto a spisy v našich fondech“ in: *Ozvěny Tance*, AMU, 1998. s. 51)

talentem, budou se na ně ti, co vědí, stále dívat jen se soucitem. Proč chcete zneužívat Váš talent, [25] aby podporoval to, co se protiví rozumu i zkušenosti! Pravidla musí být velkým talentům přítelem, který je vede; bez nich, a Vy to víte, by se každý talent ztratil. A je to tak, že ten talent, kterého Vy citujete na svou obranu, Shakespeare, se v každém svém díle ztratil<sup>469</sup>. To, díky čemu se zachoval budoucím generacím, jsou krásy v detailu, úryvky, vznešené scény, které se často vyskytují v jeho tragédiích. Avšak nikoli díky plánu, provedení je uváděn všemi národy. A v předmluvě k Vašemu baletu *Pomstěný Agamemnón* se mluví o plánu, a ne o detailech divadelní produkce. Jestli se mají pravidla porušit, jestli má vést balety pantomimy pouhý rozmar, podle čeho máme soudit vaše nádherné produkce? Někdo jiný řekl: „*Měli bychom se pokaždé řídit zdravým rozumem*“<sup>470</sup>, a pokud toto pravidlo není v čele každého představení, co je pak ono představení samotné? Ale Vy zacházíte ještě dál, chcete nejenom setřást závaží tří jednot, základ každého krásného divadelního představení, ale chcete nám dát za příklad nápady svého génia a říkáte rozhodným tónem: „*Nesmím být souzen stejnými zákony jako [26] dramatický spisovatel, žádný umělec nenapsal pravidla pro tanec.*“<sup>471</sup> Jak jen můžete být takto zaslepen? Nejen tanec, ale všechna krásná umění znázorňující děj se musejí řídit stejnými pravidly a mají stejné povinnosti, protože používají stejných krás a výrazů.

Tato pravda by nepotřebovala žádné důkazy, pokud byste nebyl jedinečným talentem, který má úctu profesorů a milovníků umění, což může některým stačit jako důkaz Vaší autority. Ale čím víc jste těmto lidem autoritou, tím víc já nemohu mlčet, protože jde o pokrok umění. Vy říkáte, že „nesmíte být souzen stejnými zákony jako dramatický spisovatel“. A čím tedy budeme posuzovat tanec, když nám představuje děj Agamemnona, Ifigenie, Didony, Čínského sirotka?

Nechme být všechny autority, příklady starých Řeků a Římanů, objevitelů všech krás. Nechme být vše, čemu nás učí ostatní národy, a jelikož mluvím

<sup>469</sup> Typický klasicistní argument: vzhledem k tomu, že Shakespeare rozhodně netvořil podle později ustálených klasicistních jednot a všemu ve svých dílech kombinoval tragiku a komiku, jeho dílo bylo především francouzskými autory zavržováno. Ještě Voltaire měl k Shakespearově dílu velmi komplikovaný vztah (seznámil se s ním v Londýně, kde jeho hry nikdy zcela nevymizely z repertoáru – viz CARLSON, Marvin: *Voltaire and the theatre of 18th century*. Praeger 1998), a plně bylo dílo velkého anglického dramatika rehabilitováno až v období romantismu.

<sup>470</sup> „*Que la loi du bon sens soit notre règle unique.*“ Překlad autorky.

<sup>471</sup> Předmluva k *Pomstěnému Agamnonovi*, překlad B. Brodská (in: B. Brodská: „J.-G. Noverre a jeho libreto a spisy v našich fondech“ in: *Ozvěny Tance*, AMU, 1998. s. 52.

s Francouzem, poslechněme si, co na to říká lumen Vašeho ctihodného národa:

*„Co je to činohra? Představení jedné činnosti. [27] Jedné jedině, a ne dvou nebo tří, protože lidský duch jich nemůže pojmout víc najednou a pozornost diváka se tím rozptyluje. Proto jsme pohoršeni, když vidíme v jednom obraze dvě skutečnosti. Jediná přirozenost nám určila toto pravidlo, které musí být neměnné jako takové.“*<sup>472</sup>

Tyto a mnoho dalších věcí řekl pan Voltaire o jednotách ve své předmluvě k Oidipovi, kterou, jak víte, adresoval panu de la Motte<sup>473</sup>, když tento chtěl stanovit nová pravidla, nebo se chtěl, lépe řečeno, vyhnout těm, která byla pravidly starých mistrů. Ve stejném tónu, ale o něco vznešeněji, mluví pan de la Faille<sup>474</sup> v krásných verších:

*„Z přísného omezení,  
kde se duch zdá utlačen  
získává tu správnou sílu.  
Jako když v trubce je voda pod tlakem  
o to silnější proud  
pak vytryskne do výšky  
A tak pravidlo, které se zdá být přísné  
není, ale ujišťuje umění  
Je to neoddělitelné od dobrých veršů.“*<sup>475</sup>

[28] Pokud Vám tyto správné úvahy nestačí, anebo spíš pokud se jejich jemnost a energie nezdá někomu z vašich následovníků, pojďte spolu se mnou

<sup>472</sup> „Qu'est-ce qu'une piece de Theatre? La raprésentation d'une action. Pourquoi d'une seule, e non de deux, ou trois! c'est, que l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs obiets a la fois; c'est que l'interet qui se partage s'anéantit bientot, c'ets que nous sommes choqués de voir la meme dans un tableau deux événements; c'est qu'enfin la nature seule nous a indiqué ce précepte qui doit être invariable comme elle.“ Z předmluvy k Oidipovi. In: *Le théâtre de M. de Voltaire. Nouvelle édition qui contient un recueil complet de toutes les pièces de théâtre que l'Auteur a données jusqu'ici*. Amsterdam 1762, s. 10–11. Překlad autorky.

<sup>473</sup> Roku 1728 vydal Voltaire novou edici své hry *Oidipus*, kterou doplnil o předmluvu. V ní spisovatel reaguje na tehdejší kontroverzní názory Antoina Houdara de La Motte (1672–1731) na téma dramatu, klasicistních jednot a verše. De La Motte vytvořil v roce 1726 dvě verze *Oidipa*, jednu ve verších a druhou v próze. Chtěl dokázat, že klasicistní pravidla tří jednot nejsou pro soudobé drama nutná, místo toho postačí něco, co nazval jednotou zájmu (unité d'intérêt). Stejně tak prohlásil, že divadelní hra nemusí být ve verších, aby dojala. Právě proti těmto názorům vystupuje Voltaire ve své předmluvě, dokazuje důležitost jednot a účinnost veršů. Dá se říci, že tento Voltairův text byl pro Angioliniho velkou inspirací.

<sup>474</sup> Jean-François Leriget de La Faye (1674–1731), francouzský diplomat, básník, sběratel umění. Ve skutečnosti v této ódě nazvané *Ode en faveur des vers*, již publikoval v časopise *Mercure de France*, de La Faye obhajoval pouze básnický verš a rým, ne klasicistní jednoty.

<sup>475</sup> „De la contrainte rigoureuse/ Ou l'esprit semble réserré/ Il recoit cette force heureuse/ Qui l'élève au plus haut degré/ Telle dans des canaux presée/ Avec plus forcé élancée/ L'onde s'élève dans les airs/ Et la règle, qui semble austère. N'est/ que un art plus certain de plaire/ Inseparable des beaux vers.“ Citováno Voltairem. Z předmluvy k Oidipovi. In: *Le théâtre de M. de Voltaire...*, op. cit., s. 23–24. Překlad autorky.

rozehnat jejich pochybnosti, povzbuzujeme je k pozorné četbě Aristotelovy a Horatiovy *Poetiky*, jimž D'Alembert říká *zákoníky dobrého vkusu*,<sup>476</sup> Boileauho,<sup>477</sup> Menziniho, díla Sofoklova, Euripida, Terentia, Plauta, Molièra, Racina a dalších nesmrtelných géníů, kteří dokazují, že krása není nic jiného než *rozmanitost snoubící se s jednotou*.

Projděme si nyní stručně Váš balet *Pomstěný Agamemnon*, ohledně kterého jste učinil nejasné závěry, jež nejsou hodny Vašich schopností a jsou nedostatečné k tomu, aby něco přinesly odborníkům na umění, ale které by mohly svést prostou mládež.

Ve své předmluvě bráníte anachronismus dvou vražd, Agamemnona a Klytaimnestry, a za vzor si přitom berete Vergilia, abyste obhájil tento svůj podnik. Na což já odpovídám, že Vergiliů je málo, a ještě méně je anachronismů, které by si nevysloužily kritiku literátů. Znalci se musí opírat o obecné myšlenky a příběh Didony a Aenea je epizodický děj. [29] Vám chybí znalost mnoha autorů, jimiž se Vergilius inspiroval a kteří ho nejspíš oprávnili ke spojení Aenea a Didony, stejně jako to udělal v naší době velký Neuton<sup>478</sup> ve své *Chronologii*.<sup>(\*)</sup><sup>479</sup> A již samotný nesmrtelný věhlas Vergiliův posvětil tento fakt. Naopak dnešní mistři proslavili po celé Evropě rodinu Atreovu, která byla předváděna vždy tak, že Orestes byl ještě dítě, když mu zabili otce Agamemnóna. Celý svět zná tato díla a těžko se Vám podaří svést na scestí myšlenky již přijaté. Přes to všechno nejsem tak přísný, abych se ve jménu dobrého účinku (který by vznikl, kdyby Váš balet obsahoval toliko jednu historickou událost z dávných časů) s radostí nepřipojil k všem, kdo ve věci vkusu nejsou despoty. Ale rozhodně ani v nejmenším nepodporuji zdvojení děje, které Váš balet obsahuje. Také nemohu věřit tomu, že takové nakupení věcí a dějů se opravdu líbilo Vídeňanům, kteří se v minulosti jeví tak jemní, vzdělaní a přísní; [30] protože jednota děje je z ostatních jednot právě ta, která se rozhodně nemá porušovat. Kdokoli se pokusil ji změnit, vždy skončil

---

<sup>476</sup> „Pleurez, si vous voulez me tirer des pleurs, dit Horace dans cet admirable Art poétique, qu'on doit appeler le code du bon goût.” D'Alembert: *Réflexions sur l'élocution oratoire et sur le style général* (1767). In: *Oeuvres de d'Alembert. Tome premier, 1<sup>re</sup> partie*. Belin, A Paris 1822, s. 276–277.

<sup>477</sup> BOILEAU-DÉSPEAUX, Nicolas: *L'Art Poétique* (1674). In: *Œuvres complètes de Boileau-Despréaux, nouvelle édition*, Paris, 1840

<sup>478</sup> NEWTON, Isaac: *The Chronology of Ancient Kingdoms Amended*, London, 1728.

<sup>479</sup> (\*) Viz Algarottiho *Úvahu o délce království sedmi římských králů*. (G. A.) – ALGAROTTI, Francesco: *Saggio sopra la durata de' regni de' sette re di Roma* (1743). In: *Saggi*. A cura di Giovanni da Pozzo, Laterza, Bari 1963, s. 310

v propadlišti dějin. Podívejte se na hru Horatius od velkého Corneilla<sup>480</sup>; uvidíte, s jakou horlivostí ubíhá první děj během tří aktů a jak upadá, ochabuje a umírá druhý děj v průběhu čtvrtého a pátého aktu. Podívejte se na chladnost pátého aktu *Hraběte z Essexu* Thomase Corneille<sup>481</sup>, který sice nezdvouje děj, ale příliš jej překomboval. Takových příkladů bych mohl vyjmenovat bezpočet, kdyby to zde bylo potřeba! Ale pokračujme. Váš balet nejenže obsahuje zdvojení děje, ale samotný titul se nehodí k prvním třem aktům.<sup>(\*)</sup><sup>482</sup> Tento titul zní *Pomstěný Agamemnon*, tedy pomsta, kterou spáchá Orestes za zavraždění Agamemnona, [31] by měla být hlavním bodem celého děje. Tudíž tento děj nemůže začínat událostí, kdy se Aigisthos a Klytaimnestra spiknou proti Agamemnonovi, který se ještě ani nevrátil z obléhání Tróje; a ještě ke všemu pokračovat smrtí Agamemnóna, kde se dopouštíte anachronismu. Neplatí a nikdy platit nebude, že jste, jak říkáte, „*spojil dvě události, ve skutečnosti málo vzdálené*“<sup>(\*)</sup><sup>483</sup>.<sup>484</sup>

Nevím, kde jste vzal tuto potřebu. Jak mne přesvědčila má šestadvacetiletá zkušenost, čím je děj jednodušší, tím je zajímavější; musíte mi dát za pravdu, že láska je nejvíce uspokojena, když nalezne v jednom podmětu vše, co je potřeba, protože mnohost a cizost jsou stejnou měrou nesprávné/zvrácené.<sup>(\*)</sup><sup>485</sup> Když je představitost špatně řízena, dojde k tomu, že pošlape pravidla a bezuzdně boří hranice předepsané rozumem, podle příkladných vzorů se stane nepřítelkyní dobrého vkusu, který vévodí [32] každé krásné produkci. Tím, že se autor nechá unést, pošlape zákony, přehnaně smíchá myšlenky,

<sup>480</sup> Pierre Corneille (1606-1684). Drama *Horace* pochází z roku 1640.

<sup>481</sup> Thomas Corneille (1625-1709), mladší bratr Pierra. Drama *Comte d'Essex* pochází z roku 1678.

<sup>482</sup> (\*) Když už jsme u aktů, líbilo se mi, že konečně dělíte své balety na jednotlivá dějství. Já, jakožto přísný následovník zákonů poetiky, přidal jsem toto pevné pravidlo do našeho umění roku 1766 v Petrohradě v mém baletu *Opuštěná Didona*, jak to dokazuje program k tomuto baletu. Vždy jsem rozdělval, a i nadále tak budu činit, každý svůj balet na tři či na pět dějství. V tomto dělení nacházím nejen důvody, ale ani správnou míru proporcí celého děje. Toto dělení má samozřejmě i své obtíže, protože tyto akty nemohou začít či skončit bezdůvodně; a když vidím dělení jen podle rozmaru, hned vím, že jejich autor nerozumí zákonům. (G. A.)

<sup>483</sup> (\*) Jak říká Aristoteles, dobrý námět není možno začít a ukončit tam, kde se nám zlíbí, a dokazuje to v sedmé a osmé kapitole své *Poetiky*. (G. A.) Viz: Aristoteles: *Poetika*, op. cit., s. 17-18

<sup>484</sup> Předmluva k *Pomstěnému Agamemnonovi*, překlad B. Brodská. Viz Brodská, B.: J.-G. Noverre a jeho libreto a spisy..., op. cit., s. 50.

<sup>485</sup> „Násobením a kupením barev nebo vztahů není výsada krásy. Připustíme pouze takové vztahy v krásných věcech, jaké je duch schopen lehce a snadno uchopit.“ Řekl pan Diderot; a svatý Augustin rozhodl, že jednota je to, co utváří formu a obsah krás ve všech žánrech, *omnis porro pulchritudinis forma unitas est*. (G. A.) – DIDEROT, D.: *Traité du beau* (poprvé vydán roku 1752 jako heslo v *Eyclopédie*), In: *Collection complète des oeuvres philosophiques, littéraires et dramatiques de M. Diderot, tome 1*. Londres 1773. Diderot také cituje zmíněnou pasáž od sv. Augustina]

jichž se jiný raději zříká, a vlastně se přiznává k tomu, že je poražen obtížností zákonů a dává přednost jednoduchosti, bezdůvodnosti a absurditě před skutečně náročným a krásným uměním.

Naopak, když autor překoná všechny obtíže, jež vedou ke krásnému umění, je to výkon hodný pochvaly spravedlivou a vznešenou myslí a největší důkaz zásluhy takového umělce.

Poněvadž už jsme tak jako tak o hodně překročili délku běžného dopisu, pokračujme tedy v úvahách a podívejme se na další body, ve kterých se Vaše názory liší (\*)<sup>486</sup> od mých. Ve své předmluvě také říkáte, že „*balet není drama*“. Ale drama znamená děj, viz třetí kapitolu v Aristotelově Poetice. Pokud tedy balet není drama, [33] není ani děj, a pokud není děj, co tedy je? A jestli balet je děj, jako že opravdu je: *sit quod vis simplex dumtaxat et unum*<sup>487</sup>, je třeba, aby tento děj byl jednoduchý, jak říká Horatius.

Pokračujme dál; „*Jestli vůbec má být balet pantomima s něčím srovnávána, pak jedině s básnickým druhem, jakým je epos.*“ Ale nejsou snad jak drama, tak epos podřízeny jednotě děje?! Co se týče dramatu, bylo již řečeno dosti; a dnešní divadla podávají důkaz, že této jednoty je potřeba. Co se týče eposu (\*)<sup>488</sup>, přidržíme se Homéra, otce všech básníků, a jeho nejlepšího díla Ilias. Nuže Iliada, pokud bychom si odmysleli ono velké množství dílčích epizod, které ovšem do básně přirozeně patří, má začátek, prostředek i konec; má jednotu děje, místa i času, jež odpovídají mimořádné a závažné zajímavosti, které eposu náleží.

Tento vztah přineste do divadla [34] před publikum, které se tam shromáždilo, aby vidělo a slyšelo ne celý příběh jednoho hrdiny, ale jen jedinou událost, jež je naznačena v titulu díla, a budete nucen uznat, že v pravidlech je původ všech krás a všech požitků této povahy: „*Pracujme: pro znalce všech dob a všech věků*“<sup>489</sup> říkám spolu s panem Voltairem.

---

<sup>486</sup> (\*) Mé názory se také liší od těch, které vyjádřil pan de Cahusac v *Encyklopedii* v článcích *tanec*, *ballet pantomime*. Nestačí mít vzdělání ve svobodných uměních, aby člověk mohl hlásat dogmata o těchto věcech, aniž by znal praxi. Teorie se omezuje na málo věcí, nic neříká a špatně se vysvětluje. V každé kapitole, která se netýká vzdělání, pan de Cahusac zklamal a špatně se vyjádřil směrem k umělcům. Brzy vydám stručné dílko, v němž vyvrátím všechny články o tanci, jež jsou v *Encyklopedii* od tohoto jinak respektovaného autora. (G.A.)

<sup>487</sup> „...jen když dílo má tvar a ten ladí s látkou.“ Horatius: *De arte poetica* = *O umění básnickém*, op. cit., s. 15.

<sup>488</sup> (\*) Epos je vyprávění a *ballet pantomime* nikdy nebyl ani nebude narativní, ale spíše reprezentativní, jako je drama, čili předvádění děje. (G. A.)

<sup>489</sup> „*Travaillons: pour les connaisseurs de tous les temps de tous les ages.*“ Překlad autorky.



Pro dosažení tohoto výsledku neznám jiný způsob než jednoduchost, ale tu vzdělanou jednoduchost, kterou mají rádi znalci umění, která nemate milovníky, tudíž zároveň uspokojí všechny.

Přemíra ozdob je vada každého umění, všech žánrů. Opravdová krása je jako ctnost; obě dvě unikají extrémům, jedině v prostředku je jejich místo. Pokud bych byl ale nucen k použití nějakého extrému, dal bych přednost extrémní jednoduchosti před nekonečnými ozdobami; protože extrémní jednoduchost může učinit dílo mdlým a bez energie, ale nikdy ne směšným a obludným, jako se to vždycky stane těm, která překypují ozdobami.

Co se týče analogie mezi tancem a výtvarným uměním, mé názory se mírně liší [35] od Vašich. Tyto dva druhy umění by šly skvěle dohromady, kdyby měla malba schopnost postupného gradování myšlenek, které činí balet životným, rozmanitým a zajímavým, takže když ji s baletem srovnáme, zůstává mrtvá, slabá a monotónní.

Dojem, kterým působí plynutí myšlenek v umění pantomimickém, postupně zahřívá duši a vede ji ke stále většímu zájmu; a naopak imitativní schopnost umění končí při prvním pohledu na tu mnohost předmětů, a omezuje se tak na slabou nápodobu. Ve všem ostatním se ale vztahy shodují, v kontrastech, pozicích, opozicích, ve způsobu seskupování či rozprostření, ve výrazu.

Stejně tak bych se s Vámi mohl dohodnout o zásadním bodě našeho umění, který podle libret, co jste mi dal, výtečně ovládáte, a který já zatím zcela ignoruji, tedy o prostředcích, jimiž vysvětlujete myšlenky minulé, budoucí či osobní. Hned to objasním: nikdy jsem nedovedl říci pantomimou „Já jsem Achilles, Odysseus, Penelopa atd.“ ani jsem nikdy nedokázal vyjádřit myšlenky minulé či budoucí, a ještě méně ty složité; také bych nevěděl, [36] kde začít pouhými gesty dialog, který zmiňujete v první scéně baletu *Pomstěný Agamemnon*, mezi Aigisthem a Klytaimnestrou: *„Čekají jen na příznivé podmínky, aby zveřejnili city, které pojí jejich srdce, ale tato příležitost je ještě velmi vzdálená a nejistá, což naplňuje duši Klytaimnestrý hlubokým neklidem. Pochmurný sen jí vyjevil strašlivou předpověď. Aigisthos, který je stejně neklidný jako královna, se vrhá k jejím nohám, přísahá jí lásku a věčnou vděčnost a slibuje, že ji zbaví všech překážek, které by se mohly stavět do cesty jejich společného štěstí.“*<sup>490</sup>

---

<sup>490</sup> *Pomstěný Agamemnon*. Překlad programu B. Brodská. Viz Brodská, B.: J.-G. Noverre a jeho libreta a spisy..., op. cit., s. 54.

Má studia mě dosud naučila jen to, že postavy mají jednat podle jejich charakteru a podmínek. Jistě jsem nikdy nenechal spadnout na kolena Achilla, vystrašit Ajaxe ani flirtovat Penelopu (\*)<sup>491</sup>. Nikdy jsem nevěděl, ani bych nedokázal vysvětlit, jak znázornit Klytaimnestru tážající se Agamemnona, kdo je Cassandra, kterou ona nezná, a on jí odpovídá vznešeně a jednoduše: „*To je dcera Priamova.*“(\*)<sup>492</sup>

[37] Také bych nedokázal vymyslet, jak bude Klytaimnestra říkat Aigisthovi, když mu předává dýku: „*Jedním rázem přetneš život mého muže i té trojské otrokyně.*“(\*)<sup>493</sup> – bez toho, aby tam ti dva byli přítomní. A už vůbec bych nevěděl, jak učinit čitelným Kassandřino vidění, kdy pouze jí v její mysli ukážete: „*palác zalitý krví, Eumenidky doprovázené Zločinem, Zoufalstvím a Výčitkami; smrt, která má brzy uhodit.*“(\*)<sup>494</sup>

Přidejte k tomu příkaz, který dá Diana Orestovi v baletu *Ifigenie na Tauridě*, aby přepravil posvátnou sošku do Attiky, a mnoho dalších nápadů, jež se nacházejí na každé stránce Vašich libret. Pokud jde o mne, sám jsem se o ně nikdy ani nepokoušel, pouze jsem je viděl vystavené tímto způsobem jako něco, co je nemožné znázornit pouhými gesty. A znovu nahlas opakuji pro všechny mladé následovníky Terpsichory, že dokud nepodáte promyšlenou soustavu schopnou znázornit výše naznačené myšlenky, dokud si je vzdělané publikum nenastuduje a nenaučí se je nazpaměť, [38] nikdo nemůže věřit, že je možné pouhými gesty naznačit věci minulé a budoucí, když se mluví obecně. A pokud sami Vídeňané, k nimž jsem vždy choval velkou úctu, budou předstírat, že těmto náznakům myšlenek rozumí, a budou mě chtít přesvědčit o jejich moudrosti, směle jim odpovím, že se nechali dobrovolně podvést a svést krásnými detaily Vašich baletů.

Ještě dodám, že zavedený zvyk tištění programů ke každému baletu-pantomimě a jejich publikování před jeho každým představením je velmi ponižujícím zvykem pro umění. Jelikož předpokládá, že toto umění není schopno učinit námět čitelným vlastními prostředky. Navíc tento program zmenšuje celkový dojem, který by měl balet učinit, protože předvídá každý zvrat v ději a také nám neposkytne celkovou myšlenku díla, protože pouhé představení děje obsahuje jen setinu krás a složitosti díla. Také se staví přímo

---

<sup>491</sup> (\*) Mnoho takových a ještě větších chyb se dnes opakuje na vídeňských scénách. (G. A.)

<sup>492</sup> (\*) *Pomstěný Agamemnon*, 2. dějství, 2. scéna. (G. A.)

<sup>493</sup> (\*) 3. dějství, 1. scéna. (G. A.)

<sup>494</sup> (\*) 3. dějství, 4. scéna. (G. A.)

proti podstatě baletu samého, protože ten je vytvořen k tomu, aby byl předváděn a pozorován, a ne k tomu, aby byl čten. A nakonec ponižuje a zneuctňuje samotného autora baletu, [39] protože jej snižuje na úroveň těch neznalých malířů, kteří připojovali k ústům či k nohám svých postav nápisy se jménem, dějem či citem osob, které jsou na obraze znázorněné. „Dobře složené náměty nemají potřebu objasňování“, <sup>495</sup> říká pan Lacombe ve Slovníku krásných umění. Není vhodné, ani když se chce dát program divákům na konci představení, aby snáze pochopili děj a uvědomili si plán, kterého se dílo drželo, protože k vytvoření názoru není potřeba jiných krás než těch, které byly obsaženy v díle, uspokojení z provedení, sborů, dodržení pravidel.

Toto byly všechny mé myšlenky, které ve mně probudila četba Vašich tří libret. Pokud jsem mluvil více o *Pomstěném Agamnonovi* než o *Gráciích* a *Ifigenii*, není to proto, že by poslední dvě méně reprezentovala Váš způsob uvažování, ale proto, že Agamemnon je námět nejvíce známý a protože předmluva k *Ifigenii* označuje balet *Pomstěný Agamemnon* za nejpopulárnější u každého publika.

Doufám, že rozhodnutí publikovat veřejně mé pocity, [40] odlišné od těch Vašich, nic nezmění na našem přátelství a naší korespondenci a doufám, že budeme výjimka z pravidla, že „dva zástupci téhož řemesla spolu málokdy sympatizují“. Pokud se ztratím, buďte Vy mým průvodcem, a pokud shledáte, že jsem klopýtl na cestě pravdy, laskavě mi dejte vědět z pouhé lásky k pokroku našeho umění.

Talentovaní umělci se často vyznačují jistou skromností. Často jsem se s obdivem sledoval, jak přiznávali a odstraňovali své chyby, podobně jako se bohatí obchodníci zbavují malých zakázek, které jim nevydělávají. To ale nedělají špatní či průměrní umělci a opisovači, protože kdyby se zbavili svých chyb, co by jim pak zůstalo?

Přesvědčen o Vaší dobré víře a jedinečném talentu skončím slovy: Kdyby mě vladař či Akademie zvolili, abych korunoval Mistra baletu, jelikož zemřel pan Hilverding, byl byste to Vy, koho bych korunoval.

Odpusťte mi mou smělost a vězte, že zůstávám Vaším přítelem a obdivovatelem. Sbohem.

---

<sup>495</sup> „Les sujets bien constitués n'ont pas besoin d'éclaircissement.“ Angiolini cituje z díla Jacquesa Lacombe *Dictionnaire portatif des beaux-arts*. Paris 1752. Překlad autorky.

## List druhý

[41] Jakmile jsem dopsal svůj dopis o Vašich libretech, nebo lépe řečeno o libretu k *Pomstěnému Agamemnonovi*, napadlo mě projít si Vaše *Listy o tanci a balettech*, které už jsou několik let na světě. Prošel jsem si je, a jelikož je mým zvykem nejprve hledat dobro a krásu v každém díle dříve než slabá místa, našel jsem mnoho dobrého a krásného i ve Vaší práci, což mi plně vynahradilo čas strávený touto četbou.

To krásné a dobré ovšem Váš důvtip shodil a zmátl celou řadou myšlenek, jimiž jste v té době oplýval; smíchal jste normy s nevhodnostmi, [42] úvahy s předsudky, poznatky s nešvary, teorii a praxi a nakonec jste přidal hromadu myšlenek vtipných, vzdělaných, kritických i příjemných, takže Vaše dopisy měly nakonec účinek mnohem menší, než si zasloužily. Protože tanečníci, pro které jste to samozřejmě napsal, mají stále velmi omezený okruh znalostí, dost podobně jako ženy. A pokud jde o vzdělance, bylo zbytečné opakovat to, co oni už dávno věděli, například říkat, že Roscius a Pylades byli proslavení v umění němého vyprávění obecně zvaného pantomima.

Nic z toho ale neubírá na vlastní hodnotě Vašich duchaplných dopisů a mnoho krás, které zde vynikají, bude navždy pevným památníkem Vaší reputace.

Jak ale víte, pokrok umění mne vždy povzbudil do různých směhlých podniků. Kdykoli jsem měl možnost učit se, srovnávat či přemýšlet, činil jsem tak s jistotou, s tou nevinnou, umírněnou a vznešenou jistotou, která se nebojí pokárání a naopak si váží a respektuje každého jedince, která diskutuje o umění s uměním samotným a která je v kterémkoliv [43] okamžiku ochotná se stáhnout a pokárat sama sebe v případě, že se mýlila.

Svoboda, s jakou jsem mluvil v prvním dopise, bude dominovat i tomu druhému. Má úcta k Vám možná i překročí obvyklou míru, protože ve mně vzrostla tím množstvím odborných informací ve Vašich dopisech, správných myšlenek, které máte o tanci a které navýší počet dobrých mistrů, úvahy, jež vedete na toto téma, všechny podložené zkušenostmi a anatomii. V tomto dopise nenaleznete takový pořádek myšlenek a témat nutných pro každý spis; protože je něco jiného tvořit tance a něco jiného o nich psát, je něco jiného zkoumat rozmanité množství názorů a pojednávat, jak se patří, pouze o jediném předmětu z jediného úhlu, jak jej vidíme nebo jak jej cítíme.

Přes to všechno může být naše pojednání stále užitečné mládeži lačné po vědění a po překročení obecně stanovených hranic umění.

Pokud by mi veškeré mé snažení nepřineslo jinou odměnu než pokrok nějakého mladíka, či jen objasnění nebo zpřesnění nějaké myšlenky ohledně [44] umění určeného k duchaplnému pobavení vzdělaných národů, budu sladce odměněn za svou námahu.

Vaše dopisy mají mnoho témat; ale ten, kterým se zabýváte ze všeho nejvíce, je pařížská Opera a především tanec v jejích představeních. U tohoto tématu zacházíte do nejmenších detailů, silou vyzdvihujete mnoho směšností, jiným prostředkům se divíte, jednotlivce velebíte, potom opovrhujete chladem tanců. Snažíte se vzbudit pozornost novými nápady a vůbec mluvíte tolik, že by mnoho lidí uvěřilo, že byste přijal povolání zdejšího tanečního mistra raději než kteroukoli jinou, byť sebelepší nabídku. A přece tance v opeře, propojené s herci a sbory, nebudou nikdy hodny úsilí ducha a představivosti baletního mistra. Zásluha baletního mistra v tomto druhu představení se omezuje pouze na to, že musí znát tři věci, po pravdě všechny dosti složité kvůli jejich rozmanitosti, velikosti a jemnosti.

Nejdřív ze všeho, aby tance co nejvíce odpovídaly dané poezii, je potřeba, aby baletní mistr dokonale pochopil libreto. Aby se na to díval jako na vlastní dílo a dříve, než začne jakoukoli práci, [45] aby se seznámil s průběhem celé opery a jejími jednotlivými částmi stejně, jako to pak dělá moudrý a vzdělaný divák v hledišti při premiéře.

Za druhé je potřeba, aby baletní mistr znal hudbu a pro tento typ představení není možné ji znát jen povrchně. Protože dobře zkomponované sbory musí nést moudrou, jednoduchou a vznešenou hudbu, odpovídající slovům, situaci a charakteru. Tanec musí mít tudíž stejné kvality a musí spojit stejnou silou jeden okamžik s druhým.

Ale to není vše. Jelikož samotné sborové výstupy nestačí a nedovolí, mluvíme-li obecně, tanečníkům, aby předvedli svůj talent v sólech či v *pas-de-deux*, je potřeba, aby byla ke sborům přidána další taneční čísla.

Hudební neznalost některých starých tanečníků byla pravděpodobně příčinou, že si staří pařížští kapelníci přivlastnili právo skládat melodie bez toho, aby je konzultovali s baletními mistry. [46] A protože osudem průměrných talentů je úslužně jít ve stopách talentů jedinečných, všechny balety se omezují na technický tanec, který se liší pouze tempy a hudebním doprovodem. Hudba se

omezuje pouze na *loury, chaconny, passepiedy, gavotty, rigadony, air marquées, musettes, tambouriny*<sup>496</sup>, které jsou rozdělovány do dějství podle starého zvyku, jenž se stanovil před mnoha lety při založení Opery, a podle vůle kapelníků. (\*)<sup>497</sup> Toto se ovšem nestalo a nikdy nestane těm baletním mistrům, kteří opravdu umí to, co umět mají. Právě naopak, zkušenost mi mnohdy dokázala, že básník a kapelník se mohou přesvědčit o schopnostech baletního mistra, který dokáže vytvořit krásný celek představení, a tanečníci se mohou ujistit o ctnosti svého vůdce a všichni dohromady se podřídí jeho návrhům. Ale aby dokázal baletní mistr [47] opravdu přesvědčit neříkám tanečníky, ale básníky a kapelníky, k tomu jsou potřeba důkazy, a ne slova. Musí znát umění, a ne ho falšovat.

Řeč těch, kteří opravdu něco vědí, je, jak víte, velmi odlišný od vzletných a povrchních diskusí, jež mají ve zvyku vést ve velké společnosti, lidově řečeno, duchaplní lidé.

A nakonec, za třetí, je vhodné, aby taneční mistr dokázal rozpoznat silné i slabé stránky libreta i tanečníků a použít střídavě všech krás umění: tu tance, tu hudby, jednou určitého výstupu, jindy celku slavnosti, která vzniká spojením sborů, tanců, herců, kostýmů a dekorací. Zřídka se může nahradit taneční scénou i nedostatečnost básníka v epizodě související s dějem, již mohl sám básník ve své hře opřít o [48] podřadnější postavu. Výhodnější a duchaplnější je ovšem dokázat pozdvihnout malé scény, které básník obvykle svěří tanci.

To byly tři body, na které se musí soustředit baletní mistr při vytváření tanců do opery, když se chce prosadit. A jelikož talentovaný člověk se dokáže prosadit kdykoliv a i menší čísla mají své krásy, pravý mistr by neměl opovrhovat tímto druhem umění, i když je malé v porovnání s celistvým dílem podřízeným pravidlům Poetiky.

Ostatně tento druh umění, vytvořen Italy a zdokonalen, abych tak řekl, Francouzi, nebyl ani nikdy nebude mým oblíbencem; pro mě to bude vždy složité nahromadění věcí, neustále se vzdalující krásné jednoduchosti. A přitom je to právě ona, co nerozptyluje, vždy se líbí a čím je starší, tím více krásy přináší, protože ji vytvářejí jen velcí umělci, nikdy diletanti. Nejvíce mi

---

<sup>496</sup> Různé druhy barokních tanců, viz výše a KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*, op.cit.

<sup>497</sup> (\*) Quinault, Lulli a Beauchamp dali formu pařížské Opeře; všichni ostatní je pak více či méně úslužně následovali a tak z toho vznikly výše zmíněné nevhodnosti. (G. A.)

na tomto druhu představení vadí, že míchá dva jazyky, [49] které se, jak říká Rousseau, vzájemně vylučují, a tím se představení stává směšným a absurdním; protože jazykem gest má mluvit mlčící postava, či alespoň postava mluvící jazykem nesrozumitelným.<sup>(\*)498</sup> Pokud tyto dva jazyky působí zároveň, pravděpodobnost je zničena a pokud je jeden z nich uveden až na samém konci představení tak se ruší děj, zeslabuje zájem a uráží rozum.

Ale toto téma, tolik zajímavé pro divadlo, se příliš vzdaluje tomu, o čem chci mluvit, tedy o různých aspektech umění, jakým je například i *notace*,<sup>(\*)499</sup> kterou Vy znevažujete a považujete za zbytečnou.<sup>500</sup>

Toto Vaše rozhodnutí je ještě více urážlivé, jelikož následuje po dvou dopisech (2. a 12.), které by se měl každý baletní mistr naučit nazpaměť, aby mohl odpovědně učit své žáky a tím zvýšit počet pravdivých a dobrých tanečníků, jichž je v dnešní době tak málo.

Na zápis tance mám názor naprosto odlišný a tak mi [50] dovolu, abych dal přesnou odpověď na každé Vaše prohlášení. Začínáte takto:

*„že dobrý hudebník přečte ve chvíli dvě stě taktů, kdežto výtečný choreograf nerozluští dvě stě taktů tanečních ve dvou hodinách.“*<sup>501</sup>

Při tomto klopýtajícím vysvětlení by kterýkoli profesor pochyboval, že máte vzdělání ve zmíněných oborech. Protože zkušenost samozřejmě dokazuje pravý opak toho, co říkáte.

K přečtení dvou set taktů hudby je potřeba čas a nevím, proč by se stejný úsek tance nedal přečíst za stejnou dobu. Naopak struktura hudby je mnohem složitější než struktura tance a vyžaduje mnohem větší soustředění, než notace, která je méně komplikovaná.

Když dále říkáte, že choreograf<sup>502</sup> nerozluští zápis stejně rychle jako hudebník, nechápu, co tím chcete dokázat ani co má znamenat toto srovnání

---

<sup>498</sup> (\*) Viz článek o opeře v hudebním slovníku J.-J. Rousseaua. (G. A.)

*Dictionnaire de la musique par J. J. Rousseau.* A Paris 1768. Heslo „Opéra“ s. 344–357. Rousseau v tomto místě kritizuje především spojení slova a hudby ve francouzské opeře (tato kritika ho o několik let později přivedla k tvorbě díla ve zcela novém žánru – melodrama *Pygmalion* v roce 1770 –, v němž se hudba a slova střídají, ale nikdy nepůsobí zároveň). Nicméně v samotném závěru skutečně píše o umění pantomimickém/tanci, jež podle něj ještě není dostatečně rozvinuto: „L’art pantomime ou la danse devenant alors la langue de convention, la parole en doit etre bannie à son tour & la musique, restant le moyen de liason, s’applique à la danse dans la petite pièce, comme elle s’appliquoit dans la grande à la poésie.“ (pozn. překl.)

<sup>499</sup> (\*) „Notace je umění zapisování tance pomocí značek“. (G. A.) Viz pozn. č. 77

<sup>500</sup> Noverre mluví o zápise tance ve svém XIII. listu, viz s. 165–174 této práce

<sup>501</sup> „qu’un bon musicien lira deux cents mesures dans un instant & qu’un excellent choreographe ne déchiffrera pas deux cents mesures de danse un deux heures.“ Tamtéž.

s hudebníkem. Pokud jde o mne, nemám žádný problém se čtením hudby ani tance; a jakmile se opravdu naučíte jedno i druhé, je pak čtení obou stejně jednoduché. [51] Čtení tance mi nikdy netrvalo déle než čtení hudby. (\*)<sup>503</sup> Pokračujme. Dále o zápisu tance říkáte, že „*tyto značky lze snadno pochopit*“.<sup>504</sup> Ale o nic snadněji než kteroukoli složitou soustavu. „*Naučíme se jim rychle a zapomeneme je právě tak*“.<sup>505</sup> Většinou je to tak, že ti, kteří se tomu naučí rychle a snadno, stejně tak rychle to zapomenou; ale když se věci studují do hloubky, když se zařadí do širšího kontextu, potom už zůstanou napořád otištěné v mysli a nikdy se nevymažou. „*Naučil jsem se, pane, zápisu tance, a zase jej zapomněl*“.<sup>506</sup> Já jsem se jej naučil a znám jej stále. „*Kdybych myslel, že přispěje mému kroku, naučil bych se jej znovu*“.<sup>507</sup> Já jsem ze zkušenosti poznal, jak je užitečný, a každý den hledám prostředky, jak jej částečně vylepšit. Kdybych jej neuměl, pospíchal bych se to naučit. „*Nejlepší tanečníci a nejproslulejší taneční mistři jím pohrdají, poněvadž se jim nezdá skutečně prospěšný*“.<sup>508</sup> Pominu to, že slavní mistři a nejlepší tanečníci na zápis tance mysleli. [52] Domnívám se, že pokud člověk opomíjí i nejmenší část umění, tak jej pořádně nezná. Umění tance bude stále nedokonalé, dokud se nezdokonalí zápis tance; myšlenky, které se tradují pouze ústně, nebudou nikdy nedokonalé a budou degenerovat k horšímu. Produkce jakéhokoli slavného umělce budou vždy pouze dočasnou záležitostí, dokud nebudou zaznamenány nějakou notací, pro kterou se vytvoří pravidla a umění se vydá na cestu k dokonalosti, tak jako tragédie a komedie Menandrovy a Sofoklovy. A nakonec chci poznamenat, že to nejzásadnější úsilí v našem umění bude právě zdokonalování této notace, a ne její zavržení. Snad nechcete ignorovat, že tak jak ji používali staří mistři Beauchamp, Pécour<sup>509</sup>, Blondy a že si

<sup>502</sup> V orig. *coreografo*, zde spíše ve významu zapisovatel tance, než choreograf. Tento výraz zřejmě nebyl všeobecně rozšířen, ve Vocabolario degli Accademici nacházíme toto slovo až v edici z roku 1863, kde již je ovšem ve významu tvůrce tanců (baletní mistr).

<sup>503</sup> (\*) Samozřejmě že ti tanečníci, kteří neumějí noty ani značky pro zápis tance, nemohou rozluštit ani jedno. Dále v tomto článku uvidíme proč. (G. A.)

<sup>504</sup> „ces signes representatifs se conçoivent aisément.“ Tamtéž.

<sup>505</sup> „on les apprend vite, on les oublie de meme.“ Tamtéž.

<sup>506</sup> „j'ai appris, monsieur, la choreographie & je l'ai oublié“ Tamtéž.

<sup>507</sup> „si je la croyois utile á mes progrès je l'apprendrois de nouveau.“ Tamtéž.

<sup>508</sup> „Les Meilleurs Dansers & les Maitres de Ballets les plus celebres la dédaignent parce qu'elle semble n'être pour eux d'aucun secours réel.“ Tamtéž.

<sup>509</sup> Guillaume-Louis Pécour (1653-1729) – tanečník a baletní mistr v pařížské Opeře, kde debutoval 1673. Byl žákem Pierra Beauchampa. Člen Academie royal de danse. Více než stovka jeho choreografií byla zaznamenána Beauchamps-Feuilletovou notací (sbírky z roku 1704 a 1712). Více viz heslo Régine Astierové v *International Encyclopedia of Dance*, op. cit., s. 128-129.



navzájem posílali krátké tance, které se nám zachovaly dodnes k užitku a pro potěšení. Jsou to *la Mariée, la Bretagne, l'Aimable Vainqueur*<sup>510</sup> a mnoho dalších, také překrásná *Entrées*, sóla Blondyho, Duprého a Chevillera atd. Jestli tedy k nim chceme příslušet, je nutné zdokonalovat tuto notaci, [53] kterou vynalezl Arbeau,<sup>511</sup> Beauchamp a Feuillet, abychom mohli zapsat naše *balli pantomimi*. Ach, kdyby to již bylo provedeno, o kolik méně by tu bylo baletních tvůrců? Všichni ti, co staví balety jen tak „od ucha“, aniž by znali hudbu, by byli rázem vyřazeni. Protože pro to, aby byl tanec zapsán, nestačí uši, je potřeba důvěrně znát odbornou problematiku obou těchto umění.

Když je tanec zaznamenán, už to nejsou oči ani uši, co vedou umělce, ale znalost a představivost. A vsutku, když se pozorně podíváme na *l'Amaible Vainqueur* či na jinou skladbu z těch dob, zjistíme, že Beauchamps, Pecour i Blondy chápali hudbu v tanci jako umění a už ji nepoužívali, jak je napadlo, ale pravidelně ji kombinovali.

Odpusťte mi, že to říkám, ale pletete se, když o tanci našich otců říkáte: „*byl jednoduchý a málo složitý*“ a tudíž „*dal se snadno zapsat a lehce přečíst*“. Avšak *dnes jsou kroky složité, jsou dvojité a trojité, donekonečna se kombinují. Je tedy velmi nesnadné je zaznamenat písmem a ještě nesnadnější rozluštit.*“<sup>512</sup>

Tohle všechno mě nutí pochybovat, [54] že jste se pořádně kdy notaci naučil, spíš jste ji jen povrchně přelétl. Tuto pochybnost doložím následující úvahou.

Základy tance, jak jistě víte, se vůbec nezměnily, ani se nemohou změnit, protože jinak by tanec riskoval, že sklouzne do dřívějšího barbarství, ze kterého nás naši velcí talentovaní mistři tak dlouho a obtížně dostávali. Vzpřímené a kontrolované držení těla jako celku, rozvinutí a provedení pohybu, měkkost, vázanost, opěrné body<sup>513</sup> v každé póze a postavení, se

---

<sup>510</sup> Tance zaznamenané Beauchamp-Feuilletovou notací. v traktátu tanečního mistra Pierra Rameaua *Le maitre à danser*, 1725, op. cit., II, tab. 10-17, 65-71, 39-44. Viz pozn. č. 325.

<sup>511</sup> Thoinot Arbeau (vl.jm. Jehan Tabourot, 1520-1595) autor významného traktátu *Orchésographie* (první vydání Langres 1589), jenž je nejobsáhlejší sbírkou renesančních společenských tanců. Více viz BRYAN, Mikuláš: *Teatralita renesančního tance: Francie*. (diplomová práce) Filozofická fakulta University Karlovy v Praze, divadelní věda, 2008.

<sup>512</sup> „*étoit simple & peu composée; la manière de l'écrire étoit par consequent facile, & on apprenoit á la lire fort aisément; mais aujourd'hui les pas sont compliqués; il sont doublés & triplés; leur melange est immense; il est donc très difficile de les mettre par écrit & encore plus difficile de les déchiffrer.*“ Viz s. 166 této práce.

<sup>513</sup> Všechny tyto taneční principy uvádí Angiolini ve francouzštině: *l'à plomb, l'ensemble, les déployements, les développements, le moelleux, le liant, le point d'appui*. Pro definice dobové taneční terminologie viz: *Dictionnaire de danse par Charles Compan*, op.cit.

stovkami prvků, které se vyvinuly zkušeností, to je základ opravdového tance a nestrpí žádnou změnu.

Specifika postavy, jak mužské, tak ženské, požadují rozmanitost v pažích, nohou, pohybech; tanec rozmáchlý, úsporný, nebo něco mezi tím; volnost v zaoblení rukou, v jejich zvýšení či snížení; tanec buď rázný, pomalý, rychlý a mnoho dalších odstínění, která záleží na každém tanečnickovi. Na těchto odlišnostech totiž spočívá buď dokonalé, průměrné, anebo příšerné provedení tance, základy se ale neliší.

[55] Stejná věc se potvrzuje v hudbě. Nyní se v Itálii ujal barbarský vkus, který je jinými národy doveden do extrému – myslím tím množství not, kadence zavedené těmi, kteří nikdy nedokázali zazpívat ani čtyři základní noty, ale těžko otřesou skutečnými základy hudby. Přírazy, trylky, vzlety, pauzy, přechody, když jsou dobře a úsporně provedeny, dělají výborný dojem a vždy slouží k vyzdvižení krásné jednoduchosti, kterou ale zakrývají a rozostřují přebytečné a špatně vybrané ozdoby.

Nechci dál diskutovat, jestli takový Vestris, či Lany tančili lépe než Dupré nebo Malter<sup>514</sup>. Nechci ani diskutovat o tom, jestli je pravda, že Vaši tanečníci ztrojnásobili kroky, které Blondy a Philibois<sup>515</sup> tančili jednoduše. Ale nemohu nechat jen tak Váš výrok, že je téměř nemožné zapsat *složitě vazby moderního tance a ještě složitější je rozluštit*. Zdvojení či ztrojení kroků může být jedna z obtížností provedení. Ale notace zůstane stále stejná: kde je potom obtížnost rozluštění?

[56] Zabraňuje snad spousta not, které dávají francouzští a němečtí skladatelé do svých skladeb, aby je kterýkoli průměrný odborník či schopný diletant přečetl z listu? Stejná jednoduchost je i v taneční notaci, jak při jejím zapsání, tak při čtení, když ji člověk umí tak, jak by měl. Všechno je jednoduché pro toho, kdo to ovládá, složité pro toho, kdo pochybuje, a nemožné pro toho, kdo se nic nenaučil.

O tom, že tanec Blondyho, Pécoura a Chevillera byl jednodušší než ten dnešní, bych taky pochyboval, a to na základě knihy *Umění taneční notace*,<sup>516</sup> kterou napsal pan Feuillet na počátku století. Zde můžeme nalézt všechny krásy a obtíže taneční techniky: *les rond de jambes, les pas batus, les emboettes*,

---

<sup>514</sup> V orig. Maltairre.

<sup>515</sup> V orig. Filiboi

<sup>516</sup> V orig. „Maestro della coregrafia“, ve skutečnosti se toto dílo nazývá *Chorégraphie, ou l'Art de décrire la danse*. Viz pozn. č. 77.

*les jettés, les contre-temps, les chassés, les sissones, les cabrioles, les entrechats, les pirouettes*,<sup>517</sup> které jsou obměňovány tisíci způsoby a kombinovány podle libosti, případu či podle charakteru hudby. Jestli chcete namítnout, že vazby těchto prvků, jež Italové nazývají „*legazioni*“ a Francouzi „*enchaînements*“, se od těch dob trochu změnily, [57] souhlasím s Vámi. Ve stejné chvíli ale budete muset souhlasit Vy, že jelikož prvky jsou stejné, pak je jejich spojování pouze věc vkusu. Takže Vaše vazby se značně liší od mých stejně, jako se liší od vazeb pana Lanyho. Výrok se tedy zužuje na to, že náš způsob vazeb stejných prvků je lepší. Na to odpovídám, že aby se rozhodla takováto otázka, je potřeba konfrontovat určité množství různých *entrée*<sup>518</sup> zapsaných v notaci. Což, alespoň podle mých informací, neexistuje. Anebo by bylo nutné konfrontovat tanečníky obou epoch, což je také nemožné. Ale všichni vědí, že Blondy byl tanečník mnoha velikých zásluh; že každý tanečník, i ten nejlepší dnešní doby, by byl nesmírně poctěn, kdyby byl přirovnáván k Duprému a že pokud se tento vynikající tanečník neřadí do doby Beauchampa a Pécoura, nepatří ani do naší generace. Jeho tanec je nesmírně složitý a výjimečný. Nakonec, tato *náročná, komplikovaná*, [58] *trojnásobná, ohromná změť* vůbec nesnižuje možnost zapsání notací, a není to vlastně ani žádná zásluha *belle danse*<sup>519</sup>, protože *náročnost a komplikovanost* není jeho první kvalitou, tou je naopak jasnost a krása.

Mezi mnoha výroky, které jsou – jak vidíte – chybné, vyzdvihnu jeden, za nějž by Vás nikdo neměl kárat. Je to jedna nedokonalost taneční notace. Máte pravdu, když o tomto umění říkáte: „*Neukazuje nám ani postoje těla, ani jeho natočení, opozici hlavy a její rozmanité polohy, ušlechtilé a snadné, tak důležité pro tuto část těla.*“<sup>520</sup>

<sup>517</sup> Vzhledem k tomu, že balet všude na světě dodnes používá francouzskou terminologii, ponechávám tyto názvy tanečních prvků ve francouzském originále, stejně jako Angiolini. Pro popis jednotlivých kroků, jak byly chápány v Noverrově době viz *Dictionnaire de danse par Charles Coman*, op.cit.

<sup>518</sup> Samostatný taneční výstup, dnes bychom spíše řekli „*variance*“.

<sup>519</sup> V orig. „*la bella danza*“ – Angiolini zde pravděpodobně nemluví o „krásném tanci“ obecně, ale o konkrétním stylu *la belle danse*, což byl nejvznešenější a nejvýše postavený styl tance v 17. A 18. století. Viz pozn. č. 209.

<sup>520</sup> „il ne nous montre encore ni les attitudes du corps, ni ses effacements, ni les oppositions de la tete, ni les situations différentes, nobles & aisées, nécessaires dans cette partie.“ Viz s. 167 této práce.

Ale nemáte pravdu, když z těchto důvodů vyvozujete: „já proto považuji zápis tance za umění neužitečné, poněvadž ničím nemůže přispět k dokonalosti tance.“<sup>521</sup>

Takže vynález směřující k ukotvení tance, k zaznamenání jeho krás, zvěčnění děl velkých talentů, je neužitečný jen proto, že ve svém počátku není, a možná ani nikdy nebude, dokonalý! Který z lidských vynálezů, objevených velkými vědci, [59] je dokonalý hned v prvním záblesku! Ale pojďme ještě dál: které znaky, pro lidi nejvypotřebné, po staletí zdokonalované velkými talenty, jsou nejdokonalejší takovým způsobem, že vůbec nedochází k nedorozumění z nedostatku slov! Je snad tón hlasu, živost výrazy, jemnost citů, oheň vášní a mnoho dalších prostředků důležitých pro lidskou komunikaci zachyceno písmem kteréhokoli starého či současného jazyka? Podívejte se na opravy a dodatky, které podstoupily značky či noty hudby pod rukou Guida z Arezza<sup>522</sup>, a řekněte mi, zda je přes všechny tyto opravy možné zaznamenat všechny vznešenosti, výrazy či odstíny hudby, veškerý záměr, cit a jednotu, kterou vidí v duchu pouze její skladatel! Či druhy a způsoby zpívání nebo hraní, ať už dobré, průměrné, či špatné!

Takže podle Vašeho způsobu argumentace všechny tyto znaky božských umění, jakožto nedokonalé, jsou nepatrné a měly by být zavrženy, abychom s nimi zbytečně neztráceli čas. Každý záznam, [60] každé slovo a každý znak se mohou, dokonce musí považovat za dokonalé, pokud nám slouží k uchování předmětu, o který se zrovna jedná. Těchto šest písmen abecedy nám poslouží za příklad: C. U. N. S. E. L., složená jako *nuscel*, neznamenaají nic. Když se složí jiným způsobem – *slunce* –, tak nám připomenou nejkrásnější hvězdu přírody. Ale jelikož nám ho nijak nepopisují a nedávají nám o něm přesnou představu a například pro slepce nemají žádný význam, jsou podle Vás tyto značky a toto slovo směšné, zbytečné a zcela neužitečné pro italský jazyk?

Ale nechme těchto zbytečných drobností, ku prospěchu či neprospěchu choreografie a upřímně řekněme, že tanec, hlavně *ballet pantomime* zůstane přes všechny naše snahy v plenkách, že veškerý pokrok tance bude hynout spolu s tím, kdo jej vytvořil, dokud nenajdeme způsob, jak jej zapsat. Tento

---

<sup>521</sup> „& je le regarde comme un Art inutile puisqu'il ne peut rien pour la perfection du notre.“ Tamtéž.

<sup>522</sup> Guido z Arezza (asi 991–1050) byl benediktinský mnich a zapsal se do hudební historie zdokonalením chorálové notace ze dvou na čtyři linky. Položil tak základ linkovému systému s terciovým rozestupem, který se používá dodnes.

způsob by se dal podle mého zjednodušit, jak to jen půjde u tak složitého umění, na dva body. Na značky, které by zaznamenaly taneční techniku, a na pár těch, které by naznačily význam pantomimy. [61] Marné jsou snahy o zaznamenání *kontrastu, charakter, opozice, proporce, vznešenost, postoje, různé držení rukou, výraz hlavy* a mnoho jiných krás. Ale přesto by čtenář nemusel být ochuzen o všechny krásy vytvořené choreografem, protože znalosti svobodných umění, jaké má každý tanečník a tvůrce baletů mít, ho dovedou k tomu, aby poznal figuru, kroky a pantomimická gesta zapsaná choreografem.

Taneční notace, tak jak jí rozumím já, není o nic méně, ani o nic více nedokonalá než notace hudební. V té citlivý a vzdělaný člověk nalezne krásu, jemnost a výraz nesmrtelných kusů od Pergolesiho, Rameaua, Erdela i přes nedokonalost notace, která nic nezmůže, pokud jde o krásy výrazu. I když je choreografie nedostatečná, kdyby byla znovu nalezena, mohla by sloužit *ballo pantomimo*, stejně tak jako slouží noty hudbě, jako slouží písmena jazyku. Pracujme tedy společně, abychom našli to, [62] co této vědě chybí. Já se svým slabým talentem jsem se již pokusil zapsat balet pana Hilverdinga.<sup>(\*)523</sup> Ale abych řekl pravdu, nejsem spokojen se svými objevy, dosud nemohu nalézt odpověď na tu abstraktní myšlenku, kterou jsem si dal za úkol. Ale Vy se svým talentem a jiskrou byste mohl učinit skutečné pokroky, kdybyste odložil tuto falešnou zaujatost.

Myšlenka, kterou jste nastínil ve svém 13. listě, je dobrá pro vytvoření maleb, obrazů a tisků a dokazuje Váš výtvarný vkus, který uplatňujete ve svých baletech, což je též součástí umění pantomimy.

Další myšlenka, kterou vznášíte směrem k *Encyklopedii*, tedy, že by pan Cahusac měl napsat kapitulu o historii tance, tanečníci kapitulu o taneční technice a o notaci, pan Boucher namalovat sbory a zajímavé situace, pan Cochin vytvořit rytiny, kapelník složit vhodnou hudbu k námětu, tato myšlenka dokazuje, že skvěle znáte celou šíři umění. Ale přitom mimoděk rozdělujete povinnosti dnešního tanečního mistra několika [63] osobám.<sup>524</sup> Jasný systém notace, jednoduchý, zredukovaný na několik značek – ne jako egyptské

---

<sup>523</sup> (\*) Tanec, který jsem zapsal, je zajímavý okamžik z Pygmaliona (vytvořeného panem Hilferdingem v roce 1756), kdy Venuše s Gráciemi a Amorem vyslyší modlitby Pygmaliona a ožíví sochu, učiní ji vznešenou a citlivou k lásce sochaře. (G. A.) Bohužel, tento zápis nám dodnes zůstává neznámý.

<sup>524</sup> Viz s. 167 této práce.

hieroglyfy a čínské znaky, které uráží ducha, matou paměť a naplňují ji značkami místo významy – zafixuje umění a bude pramenem její dokonalosti. Tato notace, když bude jednou ustálena, bude sloužit k zapsání ne toho, co se teprve bude uvádět, ale děl, která budou schválena vzdělaným publikem. Bude udržovat díla velkých talentů živá pro další generace, stejně jako nám písmo zachovává díla Euripida, Terenzia, Molièra, Racina atd. Jak krásné by bylo, kdybychom zásluhou nějaké notace mohli nalézt díla Pylada a Bathylla! Díla, která ve své době bavila pány světa a jimž se dávala přednost před všemi jinými zábavami.

K tomuto tématu bych citoval ještě jeden pochybný výrok, který jste tak jistě přednesl:

*„Ano, pane, choreografie umrtvuje ducha, hubí a oslabuje vkus skladatele, který jí užívá.“*<sup>525</sup>

[64] Nikdy jsem nevěřil, že notace, ať už jakékoli, umrtvují ducha a oslabují talent, když se tyto božské kvality v tvůrci nacházejí. Naopak jsem vždy věřil, že notace je úleva pro představivost a vzpomínka pro paměť, protože když se umělec uchýlí k notaci, fantazie už dopracovala, jelikož nejdříve se myslí a pak se píše. A ne že nejdřív se píše a pak myslí, jak by se dalo vyvodit z Vašeho výroku. Tuto hloupost nejspíše předpokládáte u některých neschopných baletních mistrů; ale co má společného barbarské používání, které pouze dokazuje nedostatečnost a ignoraci těchto mistrů, se skutečnou užitečností notace? To je pro Vás důvod, abyste prohlásil zákonodárným tónem: *„Ohnivosti, vkusu, duchu, znalostem, tomu všemu se má dát přednost před notací.“*<sup>526</sup>

Bezpochyby, ohnivost, vkus, duch a znalosti mají přednost před notací; ale když ony dají život baletu, je na notaci, aby ji uchovala paměti. Bez abecedy by Vergilius ani Homér nebyli vůdci lidského ducha. Kvůli chybějící abecedě tance zemřely vznešené práce Pylada a Bathylla. A ze stejného důvodu [65] zmizí jako pára i jemné balety Hilverdingovy, které jsou tak živoucí. Bez zápisů by bylo lidstvo stále v plenkách a barbarství.

---

<sup>525</sup> „Oui, Monsieur, la Choréographie amortit la génie; elle éteint, elle affoibit le gout du Compositeur qui en fait usage.“ Tamtéž.

<sup>526</sup> „Du feu, du gout, du génie, des connosances, voilà ce qui est préférable á la choréographie.“ Tamtéž.

Pracujme tedy na tom, opakuji, abychom uchovali tento vynález, který když bude nalezen, nemálo zvýší požitky vzdělaných národů. A kdo zvýšil požitky lidí, nebyl na světě zbytečně.

Další věc nemalého významu pozoruji stále ve Vašem 13. listě a jsou to Vaše výroky o Akademii tance v Paříži, kterou chcete různými způsoby a dosti pochybně poučovat a reformovat. Snažíte se lichotit ješitnosti<sup>527</sup> akademiků a hned potom kamenujete hlava nehlava dílo všech jejích členů.

Posloužil jste si tedy imaginární třetí osobou, abyste řekl Akademii ponižující slova.

*„Tvrdívá se, pane, že Akademie je sídlem ticha a hrobem talentů svých členů. Byly stížnosti, že nevydává žádné spisy, ani dobré, ani špatné, ani průměrné, ani uspokojující, ani nudné; vytýká se jí, že se úplně vzdálila od svých prvotních [66] zásad, že se schází zřídka nebo jen náhodně, že se nijak nestará o pokrok umění, pro nějž byla založena a nedbá na to, aby poučovala tanečníky a vychovávala žáky.“*<sup>(\*)528</sup>

Na takováto obvinění je jednoduchá odpověď, přestože jsem tuto Akademii nikdy neviděl, a ani jsem nikdy nečetl jejích spisy. Ty samozřejmě nemohou zahrnovat duchovní stránku tance, *představivost*, protože ta se neučí ani nepředvádí v žádném umění. Ale všichni se musí naučit technickou stránku tance, chci říci způsob její výuky, vztah tance a těla, a je schopnost učenců, jak svážou tanec s hudbou a zapíšíou jej pomocí notace. Ještě platnější důvod, který podpoří toto uvažování, je, že „mluvící tanec“<sup>529</sup> v začátcích Akademie ještě vůbec neexistoval, a už vůbec ne balety napodobivé, které vytvořil v roce 1742 pan Hilverding.<sup>(\*)530</sup>

Jelikož „mluvící tanec“ obecně nazývaný pantomima neexistoval v době, kdy byla [67] Akademie založena, nemohl být zahrnut do jejích stanov. Taneční technika měla za mistry Pécoura a Beauchampa a měla notaci na prokázání

---

<sup>527</sup> v orig. *L'amor proprio*, výraz zřejmě přejatý z rousseauovského „amour propre“, kterým filozof popisuje nepřírozený stav, kdy lidem záleží především na tom, jak na ně nahlíží ostatní. Protikladem k tomu je „amour de soi“, což by se dalo přeložit jako sebeláska, má ovšem mnohem pozitivnější konotace.

<sup>528</sup> (\*) Viz list 13. (G. A.)

„On a pretendu, Monsieur, que notre Academie est le séjour du silence & tombeau des talents de ceux qui la composent. On s'est plaint de n'en voir sortir aucun Ecrit ni bon, ni mauvais, ni médiocre, ni satisfaisant, ni ennuyeux; on lui reproche que s'être entièrement écartée de sa premiere institutin; de ne s'assembler que rarement ou par hazard, de ne s'occuper en aucun maniere des progrès de l'Art qui en est l'objet, ni du soin d'instruire les Danseurs & de former des Eleves.“ Viz s. 168 této práce.

<sup>529</sup> V orig. *la danza parlante* – viz s. 33–34 této práce.

<sup>530</sup> (\*) Viz můj první dopis.

principů, které tito otcové tance nevymysleli, ale zdokonalili na základě těch, jež do Francie přinesli staří Italové.<sup>(\*)</sup><sup>531</sup> Taneční technika tedy nemohla nedělat rychlé a skutečné pokroky, a Blondy, Vestris a Dupré jsou toho důkazem. Vy sám uznáváte tento pokrok ve Vašem 13. listě a i ti nejpřísnější, ale vzdělaní lidé si mohou jít do pařížské Opery pro přesvědčivý důkaz. S těmito nevyvratitelnými fakty je třeba uznat, že Akademie plně odpovídá svému poslání jako instituci. A pokud tito jedinci neudělali žádné pokroky v napodobivém tanci<sup>532</sup>, měl by se spíše než nedostatek talentu těchto vynikajících tanečníků obviňovat plán a forma představení, tedy pařížská Opera. Ta je totiž nutila k nekonečnému opakování a stále jim zabráňovala v letu, jakmile se pokusili vystoupit z úzkého kruhu jim určeného básníkem a ještě více zúženého autoritami.

Co se týče obvinění [68] členů Akademie, že nikdy nenapsali žádné pojednání ani o umění, ani o jeho pokrocích, je jednoduché přijít na důvod. Zkušenost je naučila, že taneční technika, o které jediné byla řeč, se nedá naučit ani pochopit z knih, chce to mistry, kteří by umění a pohyb analyzovali; chce to správné a jasné principy a taneční mistry, kteří příkladem a vhodnými cvičeními předvedou, jak má začít a skončit každý krok, skok i pohyb, jak jej svázat s dalším a jak tvořit každou vazbu.

Ticho, které jim vyčítáte a dokonce jej zesměšňujete, když nazýváte Akademii „sídlem ticha“, nepochází z nedostatku vědomostí, ale ze samotné podstaty té instituce, která nepředvíдалa umění gest ani jeho pokroky. Věřila, že ustálí dobrý vkus operního divadla, když tanci přikáže podléhat plánu Opery a slepě jí sloužit, jak žádá. Říše falše je založená, jak všichni vědí, na neznalosti pravdy. Špatný vkus vyplývá z nedostatku [69] dobrých příkladů, na kterých se vytvářejí ty správné myšlenky. Jakmile se tyto příklady objeví, všechna práva se spojí v jejich prospěch. A i duše nejvíce zatížené předsudky pospíchají vzdát hold krásám umění a přírody. Sám předsudek se zanedlouho změní v lásku a obdiv. Zárodek vášní, citů a pocitů je již v nás: příležitosti jej rozvíjí, a když je rozvinut, zahřívá lidské srdce a naplní ho představou pravé krásy, která se vsutku liší od falešných krás vytvořených rozmarem.

---

<sup>531</sup> (\*) Viz otce Menestriera, s. 267 a 268.

<sup>532</sup> *Danza imitativa*, podle *Arte imitativa* – od aristotelského principu *mimesis*, nápodoby (protiklad je *diegesis* (vyprávění)). Dalo by se tedy přeložit jako umění napodobivé, tanec napodobivý. Mezi ně řadí výtvarné umění, sochařství, architekturu, hudbu, divadlo a tanec



Potřeba rozmanitosti baletů v zaalpských zemích rozvinula zárodek v těch pár lidech, kteří se dokázali pustit novou cestou. A naopak výše zmíněný plán pařížské Opery způsobil, že zlenivěla představitivost tanečníků, kteří měli obnovit a zvýšit krásy umění pantomimy.

Váš nápad, že by měl každý akademik povinnost napsat alespoň jedno pojednání, je možná nesprávný a určitě zcela nepotřebný. Jak každý ví, [70] se čtyřmi či pěti jistými údaji, bez znalosti jakéhokoli umění či vědy, umí kdekdo napsat kdejaké pojednání. Takhle by tanečníci používali spíše nadání řečnické, než taneční, hudební či choreografické; a Metastasiové nebo Marmontelové, kdyby chtěli psát, stali by se okamžitě prvními a největšími akademiky. Na základě tohoto principu by se stal pan Dorat nejlepším tanečníkem a choreografem v Evropě, protože napsal rýmovanou básničku o tanci.<sup>(\*)</sup><sup>533</sup> Ale kdyby pana Dorata postavili před skupinu tanečníků, nebo dokonce kdyby ho měli ti „tiší akademici“ zkoušet ze základních principů tance, byl by jistě ve velkých rozpacích.

Ti, kteří jsou přeurčeni k tomu, aby se vyznamenali na poli vědy i umění a aby až do určitého věku vedli ostatní, jsou schováni mezi studenty a až na inteligenci se od nich téměř neliší. Když dojdou k bodu, ve kterém se rozvíjí nové myšlenky, zneklidní a cítí se stísněně v kruhu poznaného, hledají, snaží se, až nakonec tento kruh rozbijí a vrhnou se do širšího obvodu. [71] A tak vztahují na předmět svého zájmu všechny novinky, které se k nim dostanou a každodenní objevy, které učiní. Čím více je novinek, tím větší a krásnější je umění pod jejich rukama. Různorodost jejich talentů, nálad a zaměření se pak projevuje v dílech géníů, především v jednotě, koloritu a představitivosti. Takto postupovali vynálezci, reformátoři a novátoři věd a umění kdykoli a kdekoli. Vy sám jste se dokázal prosadit, aniž byste byl členem Akademie, neomezen přísnými povinnostmi, které byste chtěl naložit těm, kdo v umění došli až na jeho hranice,<sup>(\*)</sup><sup>534</sup> a získal jste si úctu na cestě, již jste si vydobyl a která je vskutku odlišná od cesty pařížské Opery.

Projekt, který předkládáte Akademii a Opeře – tedy aby každý, kdo chce debutovat v Opeře, složil tři balety –, má několik problémů, jež jsou dnes

---

<sup>533</sup> (\*) Viz dílo pana Dorata: „Tanec“. (G. A.) – Claude Joseph Dorat (1734–1780), francouzský spisovatel, novinář a dramaturg. Zpěv o tanci je součástí Doratova díla *La déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants* (1767), s. 137–160.

<sup>534</sup> (\*) Mám na mysli technickou stránku tance, protože ta duchovní stránka pantomimy se rozprostírá na ohromné množství zvyků, tradic a lidských vášní všech dob a zemí, a tak pro umělce nemá nikdy konce. (G. A.)

často vidět v Itálii. Balety nového mistra by jím totiž nemusely být vytvořené. [72] Námět, plán, provedení, zvraty, hudbu, scénář či garderobu od opravdového mistra si může lehce zapamatovat každý tanečník, udělat si třeba několik poznámek. A pomocí toho mála, co o tanci ví, a za větší či menší asistence vlastních tanečníků, je může dotyčný opět uvést na scénu. Navzdory mnoha nedostatkům a chybám, které musí představení této úrovně obsahovat, díky převzatým myšlenkám a původním krásám, může i takovéto představení vyvolat potlesk více než průměrný. Kvůli tomuto potlesku by pak Akademie třeba musela přijmout za člena někoho, kdo by možná neznal ani nejzákladnější principy umění. S takovouto nevýhodou by museli akademici počítat, pokud touží po slávě a vhodnosti umění. Na druhou stranu není správné, aby toto těleso, které tvoří základnu celého umění, vyloučilo některé výjimečné talenty pouze proto, že nebyly žáky Akademie a pocházely z jiného regionu či země.

Abychom se vyhnuli dvěma výše zmíněným [73] nepříjemnostem, pokud by Itálie toužila založit Akademii tance – ve které by se ustálilo umění, soustavně se pěstovalo k dokonalosti a zároveň by se zde vychovávali dobří tanečníci, kterých je stále tak málo –, myslím, že by bylo vhodné, kdyby se tato instituce zařídila následujícím způsobem:

Základem by byl tanec, který tančil Dupré, Vestris a v Itálii Picq. Spolu s tímto tancem by se žáci učili taneční notaci a hudbu, díky čemuž by se naučili souvislosti mezi těmito dvěma uměními a nutnosti jejich spojení. Poté, co by se to naučil tak, aby mohl dělat Akademii čest, byl by žák jmenován výkonným tanečníkem, který by byl oprávněn vyučovat a vytvářet choreografie. Výjimečný dar přírody, kterým by byl nadán některý ze žáků, by se oceňoval medailí, nebo nějakým jiným způsobem. A zahraniční adepti, kteří by se toužili přidat a být ohodnoceni výše zmíněným titulem, by museli nejprve podstoupit přísný teste a poté udělat na Akademii veřejnou zkoušku [74] z tance, hudby a taneční notace. Takovéto řízení by mělo za následek, kromě pokroku v umění, že by divadla byla stále dobře zásobena a že by ředitelé a impresáři mohli utvářet dobré skupiny lehce a bez podvodů.

Aby si někdo zasloužil výjimečný titul opravdového skladatele *ballo pantomimo*, titul spojující všechna umění k tomu potřebná, mohl by být akademií prověřen následovně. Takovému kandidátovi by se vyhradila místnost s hudebními nástroji, notovým papírem, knihami o dějinách a

mytologii, poezií všech žánrů. Zároveň by mu dal tajemník Akademie na lístku napsaný námět, kterého se má zhostit. A úměrně rozsahu a náročnosti díla by se Akademici shodli na čase. Po jeho uplynutí by se otevřela místnost a do ní by byli uvedeni tanečníci, v tu chvíli už by měl mít soutěžící hotové libreto a plán baletu. A také dost hudby, aby mohl provést [75] první zkoušku.<sup>(\*)535</sup> Též by měl mít již jasnou představu o dekoracích, kostýmech a mašinerii, které by chtěl použít.

Všechna tato díla by byla prozkoumána přihlížejícími akademiky, kteří by je na závěr v tajném hlasování ohodnotili, podporování pravdivou krásou svobodných umění. Pokud by soutěžící, jinde vyzdvihován za zásluhy, nedokázal splnit tuto náročnou zkoušku, byl by ke zkoušce pozván příští rok. Pokud by ale prošel, obdržel by od Akademie ozdobné vyznamenání, třeba medaili, na které by byla vyryta například Terpsichora a z druhé strany ostatní Múzy, které by tleskaly soutěžícímu. Stejně zkoušky by vykonávali i zahraniční soutěžící a Akademie by jim musela skládat stejné pocty. Žákům Akademie by musela stačit přednost v příležitostech.

Takovými zkouškami by se předešlo mnoha případným nepříjemnostem. [76] Jejich největší význam je v náročnosti, a tak by i Akademie mírou podobných soutěžících zvýšila svou hodnotu a stala by se hodna doporučení v každém sídle Múz.

To byly ve stručnosti mé názory na Akademii, na notaci, na balety uvězněné mezi sbory a na Operu. Nyní pojďme rychle projít některé Vaše výroky, které máte za jisté, a o kterých já přinejmenším pochybuji.

Hledáte příčinu, která způsobuje, že je tak málo dobrých tanečníků. Jenže všichni tanečníci by byli dokonalí, pouze kdyby se pro tuto profesi vybírali jen ti nejtalentovanější.<sup>(\*)536</sup>

Kdyby to bylo možné, vyplývalo by z toho, že v každém směru by bylo vše výtečné. Průměrnost a ještě víc neznalost by byly vymýceny z povrchu zemského a vše [77] by směřovalo k dokonalosti, o které asi nemáme ani ponětí a jestli ano, tak jen velmi neurčité.

---

<sup>535</sup> (\*) Ve všech svých baletech, ať už jsem hudbu složil sám či ji nechal složit jinými, jsem vždy lpěl na tom, aby hudba doprovázela scénu po scéně, jak se tvoří obrazy, gesta, kroky, figury, city a vášně. Když se člověk v hudbě nevyzná, nemůže postupovat stejně, stává se jejím otrokem. Já chci, aby hudba byla otrokem našeho umění a našeho námětu. Námět je pánem a všechna umění, jež jej znázorňují, mu musí sloužit a poslouchat ho. (G. A.)

<sup>536</sup> (\*) Viz začátek 11. listu (G. A.)

Ale tento filozofický sen, popřený ve všech dobách, funguje pouze na imaginárních ostrovech starého Filipa.<sup>(\*) 537</sup> K tomuto systému se dojde složitěji, než že se prostě vtluče do hlav lidí, že na tomto světě je všechno v pořádku, což zase opěvuje Pope<sup>538</sup>. Nikdy jsem nepochopil, proč se lidé nemohou obecně shodnout ohledně dokonalosti, nedokonalosti a různých stupňů intelektu, tak jako jsme se všichni shodli na rozdílech v našich tělesných schopnostech. Protože stejně z toho, jestli je někdo silný, nebo slabý, robustní, nebo křehký, křivý, nebo rovný, aktivní, nebo líný atd., vyplývají tělesné schopnosti lidí různého stupně. A stejně tak z větší nebo menší bystrosti, čilosti a pohotovosti ducha, jimiž je každý od přírody obdarován, vyplývají rozličné stupně intelektuálních schopností. Měl tedy pravdu pan Fontenelle, že pokrok lidské rasy závisí ze dvou třetin na přírodě a z jedné třetiny na umění<sup>539</sup>.

[78] Ale kdyby byla pravda, že výběr správné kariéry záleží na naší nejlepší schopnosti, museli bychom počkat, až dosáhneme určitého věku, kdy se tyto schopnosti projeví, a podle toho si vybrat profesi. Takové rozhodnutí by se ale přirozeně mohlo provést až tak ve věku šestnácti či sedmnácti let. Protože touhy dětí ve věku devíti, desíti a jedenácti jsou pouhé rozmary, které se často jeden den narodí a druhý odumřou.

Takže jestli musíme čekat až do šestnácti či sedmnácti, než rozhodneme o něčí profesi, kde a jak se potom naučí to obrovské množství informací, které každé svobodné umění vyžaduje?

Podívejme se například, co musí znát takový tanečník. Za skutečného tanečníka nepovažuji toho, který perfektně ovládá pouze *vážný tanec*, protože část není celek, ale toho, který k této připojuje všechny potřebné informace k profesi baletního mistra. Po taneční technice<sup>540</sup>, která se dá osvojit za několik let (tedy její strukturu a všechny náležitosti), se musí naučit *ballo pantomimo*, umění co zahrnuje všechny lidské myšlenky vášně. [79] Vyžaduje to hlubokou znalost hudby a ještě více lidského srdce, také umění vytvářet sbory, zkrášlovat gesta, přizpůsobit je tempu hudby a přísnému

<sup>537</sup> (\*) *Potopa plovoucích ostrovů, aneb Basiliada slavného Filipa* (G. A.) – MORELLY, Étienne-Gabriel: *Naufrage des îles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpai*. A Messine 1753. Utopický román.

<sup>538</sup> (\*) *Esej o člověku* (POPE, Alexander: *An Essay on Man*, London 1734).

<sup>539</sup> FONTENELLE, Bernard le Bovier de: *Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1687, op. cit.

<sup>540</sup> *la danza materiale* – doslova hmotný tanec; míněna je technická stránka tanečního umění, tedy ustálený soubor kroků a póz. Překládám tedy současným výrazem „taneční technika“.

umění poetiky, do jednoho sdružit různé zájmy a spojit všechny krásy všech umění, aby tyto mohly ve formě obrazu vyjít před oči diváků. Takového obrazu, který obsahuje zvyklosti, nešvary, směšnosti a charaktery všech lidí ve všech možných situacích a takového, který nemůže existovat bez pravdy, velikosti, poezie a bez citů, neobvyklých námětů, představivosti a kontrastů všech vztahů.

Vy tedy chcete, aby se to celé začalo učit až v šestnácti či sedmnácti letech! Ve věku, kdy bouře vášní naplní duši a téměř nahradí otcovskou autoritu a sílu rozumné a poctivé výchovy?

Už jen základy by učedníka vyděsily a on by odrazen chřadl a zařadil by se do toho zástupu netečných tanečníků, který ve Francii dal vzniknout přísloví: „Je hloupý jako tanečník.“<sup>541</sup> Řčení ponižující, ale přináležející těm, kteří zůstanou pouze na povrchu tohoto umění. [80] Z toho vyplývá, že já nikdy nebudu zastáncem výroku: „... lidé by měli dělat to, na co mají dokonalé dispozice.“ Naopak vždy budu věřit, že poměrem přirozeného talentu, poměrem příležitostí a okolností lidé dosáhnou odpovídající dokonalosti a v každém svobodném umění budou stále ojedinělé talenty první velikosti.

Moudří a rozvážní rodiče uvedou v odpovídajícím věku své děti k základům toho, co se musí naučit, aby mohly vykonávat umění, které je zatím daleko od své dokonalosti. Ale ať rodiče nepřivádí k této profesi děti, které nejsou od přírody obdařeny všemi dispozicemi jak těla, tak ducha, které tanec vyžaduje a které dobří znalci dokážou rozpoznat od nejútlejšího věku: pronikavost, živost, sílu zdraví a pružnost těla. To jsou nejzákladnější kvality, které se hned odhalí na jevišti a které se v sále marně nahrazují, ačkoli urputnost [81] přemůže všechny překážky.<sup>(\*)542</sup>

Nedostatek dobrých baletních mistrů je další překážka v pokroku umění. Ti, kteří samým studiem proniknou do tohoto umění, naleznou tolik překážek, co musí překonat, tolik krás, které vyžadují vyhledávání stále nových informací a čím více jich je, tím je obor větší. Jsou ale stále zaneprázdněni studiem a nemají tudíž čas na to, aby učili ostatní jinak než svými díly, kterých samozřejmě vytvářejí více než kdo jiný.

---

<sup>541</sup> „*Il est bete comme un danseur*“.

<sup>542</sup> (\*) Studium tedy překoná všechny překážky umění: ty nejsložitější, nejrozdílnější, nejvzdálenější náměty učiní snadnými, spojí je a osvojí, napraví chyby, naostří intelekt, ale nezmění přírodu. Takže nohy do O a do X nikdy nebudou tančit tak dobře, jako ty rovné; líný a natvrdlý muž nikdy nebude překypovat představivostí. (G. A.)

Tanečník *vážného stylu*, talentem průměrný, který sotva vyšel z nějaké dobré školy, stačí na to, aby učil základy. Ale jen tak jako chytrý učeník, který mramor zhruba otesá, zatímco mistr jej dotáhne k dokonalosti. Mistr tohoto kalibru Vám předvede a popíše přímo na částech Vašeho těla pravý tanec tím způsobem, že všechny odpovídají hlavní linii těla, [82] a v každé situaci Vás učiní pánem svého těla. Naučí Vás původ pohybů, které vytvářejí kroky a dohromady dávají dohromady celý tanec.

Tyto pohyby jsou neodmyslitelně spjaty s pohyby rukou a hlavy, které jsou plny vznešenosti a harmonie.

Ale *celek* a *harmonie* je již práce výjimečného mistra, grácie je dar přírody, jíž se umění sotva kdy dotkne.

Od daných pohybů, z nichž se skládá taneční technika, se přechází k pozicím mnohem složitějším pro jejich jemnost a uvážlivost, které se souhrnně nazývají *pantomimou*. Tyto pozice, ať již v pohybu, nebo statické, vždy něco vyjadřují, něco říkají a jsou vždy dcerami krásné přírody. Všechny ostatní pohyby, které jsou od této harmonické jednoduchosti odtrženy, jsou v podstatě únavné a znechutí Vás, nikdy nebyly umění vlastní, neznalost je vsugerovala a špatný vkus je uvedl na jeviště. Tyto pohyby zavrhl již pan Hilverding a i Vy se tolik snažíte, abyste je zahnal: myslím tím všechny ty šaškárny<sup>543</sup> bez smyslu a významu, které nejsou ničím jiným než hrubým materiálem a předmětem ponižujícím umění pantomimy. [83] Ostudné šaškárny připojené k tanci, který nic neříká, degradují naše umění, místo vznešeného a napodobivého z něj dělají nízké technické cvičení.

Zde mě napadá jedna otázka. Rád bych, aby mi někdo řekl, proč bylo naše umění ve všech dobách rozvíjeno jako poslední? Nebylo to právě proto, že v sobě obsahuje všechna krásná umění? Ona je jejich extraktem! Přesně tak to je. Hojnost různých informací, které jsou potřeba k vytvoření skutečného *ballo pantomimo*, jsou dost těžko k nalezení u jednoho autora. Navíc, když už se spojí dohromady, k tomu, aby byl celek dokonalý, nedojde dřív, než bude dokonalá každá z jeho částí a než se najde talentovaný muž, který dokáže obsáhnout v mladém věku všechny tyto složité informace.

Důkazem mého prohlášení je fakt, že Pylades a Bathyllus, největší mimové historie, vyrostli v Římě až v době Augusta, tedy poté, co Řím převzal od Řeků umění a vědy, a poté, co jim sebral ta nejkrásnější díla. Ale o tomto budeme

---

<sup>543</sup> V orig. *buffonate*

mluvit v jiném díle, [84] jež bude metodicky pojednávat o teorii a praxi umění pantomimy<sup>544</sup>.

Dále, nedá se říci, ani zjednodušeně, ani po náležité úvaze, to, co říkáte Vy: „...pro vše je nutno nalézt krásnou přirozenost, protože ta když je pozměněna úsilím, strojeností a grimasou, jež ji degradují...” – a toto umění se pak musí považovat za nedokonalé a jeho tvůrci se musí odsunout na veřejná náměstí, aby vystupovali před plebem jako skákající šašci<sup>545</sup>. (\*)<sup>546</sup>

Ale přirozenost, která je podle Vás tak špatně znázorňována v divadle a tak dobře vyjádřena malíři, mluvím tu o Tritonech, Faunech, Satyrech, Větrech a Démonech, jsem nikdy nenalezl ani v divadle, ani na obrazech či u básníků. Tyto fantastické postavy, vytvořené neznalostí, zvědavostí, zájmem a trikem, a přijaté bázlivými a slabými duchy, se čím dál tím více vzdálily svému typu a přiblížily lidské přirozenosti. Je to ubohost naší představivosti, a ne napodobení přírody, řečeno filozoficky, která nás nutí uvádět ideální či nadpřirozené předměty v lidské formě. A naše neschopnost [85] vymyslet novou bytost nás nutí hyzdit samotnou přírodu a vytvářet iluzi, již vnucujeme důvěřivým a lenivým. Tritoni, kykloповé, démoni a božstva jsou v naší mysli utváření hromadou afektů vzhledem k danému předmětu. Například spojení člověka a ryby tvoří Tritona; spojení člověka a kozla tvoří Satyra; všechny zlé vlastnosti jako pomsta, nenávisť, krutost, umíněnost atd., spojené do jedné síly maximální hodnoty v hrozném robustním těle, tvoří démona; a opačné vlastnosti jako lidskost, láska, milost, soucit, shovívavost v soudu za každých okolností, spojené s nekonečnou mocí vždy pečující o naše dobro, v osobě lidské, ale ctihodné, to vše představuje božstvo.

Nakonec všechny tyto bytosti nejsou ničím jiným než různými kombinacemi myšlenek ve své podstatě jednoduchých, přirozených a vyzrálých, abych tak řekl, v naší představivosti. Od jednoduchých se přejde ke složitým, od složitých k nadpřirozeným. A šťastní duchové se dokážou stejnou cestou vrátit zpátky k jednoduchosti. Forma, výběr a jednota jsou ovšem tři citlivé předměty, které se kombinují těžko, a nelze tak činit bez [86] pomoci přírody a bez předcházejícího studia.

---

<sup>544</sup> Toto dílo zřejmě nikdy nebylo vytvořeno, nebo se nedochovalo.

<sup>545</sup> V orig. *buffoneschi saltimbanchi*

<sup>546</sup> (\*) Viz dopis IX.

Ze spojení těchto tří předmětů vznikají krásné produkce, které proslavují vzdělané národy. Rozmanitost těchto produkcí záleží zcela na temperamentu umělců.

Například, silná představivost se v předmětu ještě prohloubí, ale slabá přejede jen po jejich povrchu, sladká se vloží do příjemných obrazů, vášnivá kupí jeden obraz na druhý. Pouze uvážlivá představivost dokáže využívat veškerého materiálu a přitom se vyhnout falši, jíž se nikdy nedotkne a bizarností, kterých využije jen zřídka, protože vznešenost, jediný předmět velkých talentů, okamžitě zdegeneruje ve směšnost, jakmile není doprovázena pravděpodobností, pravdou, jednoduchostí a není zbavena gigantických postav, které odporují zdravému rozumu. Nejobtížnější na krásných uměních je nápodoba jednoduché přírody a ne hromady výstředností, které planoucí mysl produkuje bez zábran.

Když jsou náměty nadpřirozeného či alegorického charakteru podány mistrně, podněcují ducha a někdy se nám líbí, ale nedotýkají se citlivých srdcí, protože předmět není k věci, ale mimo ni. Taková díla se čtou ze slabosti a rozum je odsuzuje, jak říká [87] Monsieur Voltaire. To vše řečeno, nezbývá než připustit, že naše víra a dlouhotrvající zvyk způsobily, že se mezi námi vyskytují stíny, ďáblové a divy a že se v malířství, sochařství, básnictví a na scéně stále objevují všechna pohanská božstva. Když se těchto námětů užívá povážlivě, dá se dosáhnout uváženího potlesku, ale kdo jich zneužívá, otravuje diváky a vzdělavcům způsobuje nevolnost. Ti totiž vědí, že krásná představivost je jednoduše přirozená a falešná je taková, která spojuje neslučitelné náměty, a je bizarní, která představuje náměty ani podobné, ani pravděpodobné.

Tuto a další úvahy rozvíjené v tomto dopise zde neuvádím proto, že bych chtěl kázat Vám anebo veřejnosti o nových myšlenkách. To jste činil Vy, když jste mluvil o Opeře a činili tak jiní před Vámi o divadle obecně. Ale o *ballo pantomimo*, jediném předmětu těchto dopisů, nevím a nevěřím, že by někdo psal.

Uzavřeme tuto pasáž s tím, že nadpřirozené postavy budou vždy podřízené těm přirozeným, že nikdy nebudou přitahovat [88] hlavní zájem publika, protože většina diváků je nezná a další část v ně nevěří. Krásná umění jsou ušlechtilou úlevou našemu rozumu a snaží se dosáhnout dokonalosti skrze naše srdce, ne skrze ducha. Monsieur Rousseau má skutečně pravdu ve svém



tvzení, že když umělec neví jak nechat promluvit a jednat člověka, uchýlí se k větrům, tritonům, ďáblům a bohům, aby jimi alespoň překvapil ducha, když nedokáže pohnout naše srdce.

Ale pokračujme ve výčtu myšlenek, které vidíte jinak než já: „*Hudební skladatel by měl tanci rozumět, říkáte, aby mohl příslušně vyjádřit všechny situace, jež má tanečník poslušně vylíčit.*“<sup>(\*)547</sup>

A nebylo by lepší, kdyby se skladatel baletu-pantomimy naučil hudbu a hudební skladbu? Tanec se od hudby nikdy neodděluje, ale hudba se dosti snadno od tance oddělí, přestože je lahodná, jak říká Homér, když je doprovázena tancem. Jestliže je tanec vždy spjat s hudbou, o čemž není pochyb, jestli hudba je tanci to, co jsou slova hudbě a jestli tanec bez hudby není expresivní, stejně jako zpěv beze [89] slov,<sup>(\*)548</sup> jak potom mohou být spojena s tou neodmyslitelnou dokonalostí v jednom díle tato dvě umění, když ten, co je spojuje, obě umění plně neovládá? Chtít po hudebním skladateli, aby se naučil balet, je požadavek, aby se učil pro něj zcela cizí věc, ale požadovat po skladateli baletů, aby se učil kompozici, je věc přirozená, jelikož ji potřebuje, aby byl opravdu dobrý ve své profesi.

Čistota jazyka, krásná verzifikace a dobrá představivost, tím vším musí oplývat dobrý básník. Hudba, tanec, vynikající znalost přirozených gest a živá představivost patří neodmyslitelně k vlastnostem tvůrce pantomimy. A komu toto chybí, bude nezralý, přes veškerý potlesk neznalé většiny, která se nechá snadno překvapit.

Když choreograf opravdu ví, co dělá, nikdy se mu nemůže stát to, co naznačujete:

„...*hudební skladatel prchá před baletním mistrem; myslí si, že jeho umění je nadřazené a může tedy diktovat tanci.*“<sup>549</sup>

Tato nadřazenost není podložena žádným základem a představovala by směšný předsudek o hudebním skladateli.

[90] Jak každý ví, Múzy měly v Řecku společný chrám s Gráciemi. Všechny mají stejný předmět a stejné principy, všech devět jich je svázaných Gráciemi pod jednou girlandou z různých květů. Nadřazenost, pokud nějaká vůbec

---

<sup>547</sup> (\*) Viz dopis VIII. (G. A.) – „Un Compositeur de Musique devrait savoir la dans (...) pour pouvoir ajuster des traits convenables ec.“ s. 108 v této práci.

<sup>548</sup> (\*) Viz dopis VIII. (G. A.)

<sup>549</sup> „le maître de musique fuit le maître de ballets, s’imaginant quo son art l’élève, et lui donne le pas sur la danse.“ Viz s. 112 v této práci.

existuje, spočívá ve zvláštním talentu každého umělce. Jeden se stane podřízeným druhému, když neobstojí v konfrontaci. A ještě nižší postavení náleží tomu, který mluví o umění, jež by měl znát, přičemž nemá tušení ani o jeho nejzákladnějších složkách.

Umělec, jakkoli průměrný, pochopí okamžitě, zda člověk, s nímž hovoří, danému umění rozumí, či nikoliv. A ten, který umění nerozumí, se zbytečně snaží vlichotit, ochotně se mýlí a věří, že druhému dobře vysvětlil a navedl jeho myšlenky k tomu, co by chtěl, či lépe řečeno, co by potřeboval ve své konkrétní představě.

Kolik baletů, když už mluvíme o baletu, je mimo hudbu? A kolik hudebních skladeb je v přímém kontrastu k situaci, gestu, myšlence a celému baletu! Umění, jež jsou provázaná a nezbytně spojená, a ze všech umění nejvíce právě hudba a tanec, by měla být vždy spojena v jedné osobě.

Díky takovému spojení by ustaly spory a [91] neshody mezi umělci. Uměním by se většinou ulevilo a znovu by vytvářela úžasné efekty, které ve zlatých dobách Řecka a Říma vznikaly den co den.

Posměšně vyzýváte nevraživost šedesátníků a s ironickým podtónem mluvíte o Lullyho<sup>(\*) 550</sup> hudbě, o tom Lullym, který vyhrabal Francii z barbarství a dokázal najít cestu mezi mnoha hanebnými obtížemi, které francouzský jazyk klade hudbě téměř v každém verši.

„Trochu více respektu minulosti (říká Salvini<sup>551</sup>), trochu více vděčnosti tomu, kdo nám – když už nic jiného – ukázal cestu k lepšímu. Dokonce již v prvních hrubých pokusech, jako například u bratra Guittonea<sup>552</sup>, bratra Jacopona<sup>553</sup> a podobných, nalezne ten, kdo dobře hledá, radosti a poklady.“

O taneční hudbě Lullyho tvrdíte, že je chladná, mdlá a bez charakteru.<sup>(\*) 554</sup> Pokud by to byla pravda, tato hudba musela znechutit, nudit a vcelku musela postrádat jakýkoli řád. Mnoholetá zkušenost ale dokázala přesný opak. [92]

---

<sup>550</sup> (\*) Gio. Batista Lulli, kterého pak Francouzi přejmenovali na Lully, se narodil v roce 1633 ve Florencii. Když Francie mluví o tomto slavném skladateli, používá slova *vynikající a přirozený umělec*. (G. A.)

<sup>551</sup> Salvino Salvini (1667–1751), florentský básník a humanista, kanovník florentské katedrály, člen několika akademií (Crusca, Arcadia, Accademia Fiorentina). Sepsal mnoho biografii známých kanovníků a bývalých členů zmíněných akademií a vydal též ceněnou sbírku sonetů (1750).

<sup>552</sup> Zde se spíše jedná opět o Guida z Arezza a ne o básníka Guittoneho z Arezza, který žil ve 13. století. Viz pozn. č. 518.

<sup>553</sup> Jacopone da Todi (asi 1236–1306), františkánský mnich a básník, autor slavných chvalo zpěvů *Laudi*, liturgických textů, jež inspirovaly mnoho hudebních skladatelů od Pergolesiho po J.J. Rybu.

<sup>554</sup> (\*) Viz dopis VIII. (G. A.)

A o posloupnosti umění a obecném průběhu hudby věděl jistě Lully více než my dva. Ale nechme být autority a pojďme mluvit o látce jako takové. Co myslíte hudbou mdlou, chladnou a bez charakteru? Aby si zasloužila takové obvinění, musela by být zcela v protikladu k situaci, tedy veselost by byla proměněna ve smutek, majestátnost, pompéznost a hrůza by byly opakem toho, čím by měly být, jinak by ty charaktery, které uvádíte, mohly být snahou o krásu. Protože jak víte, pro umělce není o nic snadnější ochladit a oslabit jisté situace, a vytvořit hudbu bez charakteru, když daná postava charakter nemá, než vytvořit efekty opačné času a místa.

Největší obtíž pro velké talenty není ani umění, ani látka, ale spočívá v rozdělení částí vzhledem ke každému dílu zvlášť a v rozvržení celku. Je to skutečně tak velký a komplikovaný problém, že se jen málokomu podaří ho překonat. V něm se ztrácejí všechny talenty, které tak dobře rozpitvají krásu v detailu, jenž naplňuje jejich představivost a způsobí, že se zcela ztratí. Ale toto [93] obvinění nelze mířit na Lullyho, a také mu nelze upřít jedno z prvních míst na poli hudby, k hanbě všech těch, kteří kladou vědu k nohám ducha. Myslím, že jste zaměnil účinek a situaci, anebo Vás současný vkus ošálil a přes pozlátko současné hudby necítíte jednoduché krásy její matky. Pokud jde o nás, myslím tím některé vybrané Italy, krásy Borranelliho, Staffiho či Perezioho nám nikdy nezastíraly a už vůbec nás nenabádaly opovrhovat mistrovskými kusy Palestriniho, Scarlattiho nebo Fuce. Jelikož hudba hodná uznání v sobě musí slučovat melodii s vědou, jinak by se hnusila a rád by ji měl jen ten, kdo není s to soudit. Taková je často, velmi často hudba současná: nejenže se nám nelíbí a nedáváme jí přednost, ale považujeme ji za mnohem horší, než byla hudba našich otců.

Dále, co myslíte tím, když mluvíte takto o současném tanci ve srovnání se starou hudbou: *„Kroky jsou složitější, pohyby jsou rychlé a jdou rychle za sebou, bezpočet je jejich spojení a obměn. Obtíže, kabrioly, skvělost, rychlost, pauzy, váhavost, mužné postoje, [94] různé pozice – to vše, pravím, se naprosto nedá spojit s klidnou hudbou a jednotvárnou melodií, která vládne ve skladbách starých mistrů.“*<sup>555</sup>

---

<sup>555</sup> „les pas sont multipliés; les mouvements sont rapides & se succèdent avec promptitude; les enchainements & le melange des temps sont sans nombre; les difficultés; les cabrioles, le brillant, la vitesse, les repos, les indécisions, les attitudes males, les positions variées, tout cela, dis-je, ne peut plus s'ajuster avec cette Musique tranquille & ca chant uniforme qui regne dans la composition des anciens Maitres.“ Viz: s. 103 této práce.

Náš tanec tedy sestává pouze z nepřetržitých prudkých pohybů. Lullyho hudba má pouze pomalá a monotónní tempa. Adagia, těžká a tlumená andante jsou neslučitelná se současným tancem; zatímco ten je, podle toho, jak jej popisujete, neustále zběsile rychlý, a pauzy pro něj nejsou pauzami, protože klidná hudba se mu nehodí.

Myslím to upřímně, když Vám říkám, že takové úvahy jsou buď nepravdivé, nebo nekonečně překračují mé slabé znalosti. Protože, co je to hudba! Věda o tónech tvořená geometrickým dělením. Toto geometrické dělení zůstává stále stejné, navzdory většímu nebo menšímu množství not, které náleží danému prostoru. A tanec, pomínu-li teď jeho misi vše spojit vjedno, když odpovídá správným proporcím hudby, rovná se všemu v daném metru.

Větší pohyb, menší rozpolcení, menší či větší složitost jsou předmětem vkusu podřízeného módě; rodí se, rostou, upadají a zanikají a jsou společné všem uměním, aniž by se otřásaly jejich základy.

[95] Ohledně takových námětů by se nemělo vymýšlet, protože potom, co se umění a příroda příliš dlouho maskují, znovu vstoupí do nicotnosti, aby daly znovuzrodit století dobrého vkusu, tedy učené jednoduchosti.

Již jsme uvedli, že pokud jde o tanec, znásobení pohybů, složité vazby, kabrioly, pózy atd. v ničem se neproměnily základy starého tance, stejně jako se moderní hudba nevyvázala ze zápisů staré hudby. A a že pokroky, jaké udělala hudba v rozvoji melodie, mizí se ztrátou staré učené kompozice<sup>556</sup>, a pohyb nebo kontrastní pohyby v nástrojích, nás stály celou hudbu „a soggetto“<sup>557</sup>. Protože nejenže se už nepíše pro 16 a 8 [hlasů]<sup>558</sup>, vzácné jsou i kusy pro čtyři, nejsou obvyklé kusy pro dva a veselé árie se zřídka drží jednoduché jednoty<sup>559</sup>, kterou by mělo mít každé dílo. To všechno když se mohlo, muselo a chtělo připustit pod záminkou zdánlivých velkých pokroků hudby a taneční techniky v současnosti, mělo to snad za následek, že současný tanec se nemůže přizpůsobit klidné a jednotvárné hudbě starých

---

<sup>556</sup> Angiolini používá slovo „modulazione“, které v jiných částech textu skutečně znamená modulaci, ale po konzultaci s americkým muzikologem prof. Brucem Allanem Brownem jsme došli k závěru, že zde je míněna spíše kompozice čili skladba obecně, nikoliv modulace ve dnešním harmonickém smyslu.

<sup>557</sup> Hlavní téma v polyfonní hudební formě fuga, které prochází postupně všemi hlasy.

<sup>558</sup> Řeč je o polychorální hudbě.

<sup>559</sup> ...*semplice unità* – opět zde můžeme vypožorovat odkaz na J.-J. Rousseaua, konkrétně na jeho požadavek „jednoty melodie“, který rozvíjí ve svém spise *Lettre de la musique française* (1754) a což je jeden z klíčových konceptů Rousseauovy hudební teorie. Více na toto téma viz WAEBER, Jacqueline: Jean-Jacques Rousseau's „unité de mélodie“, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 62, no. 1, jaro 2009, s 79–143.

mistrů? Pokud jde o mne, neznám [96] gesto ani pohyb v tanci, který by nebyl podřízen pravidlům, díky nimž vzniká umění.

Když se řekne, že hudba k tanci musí být taneční, mluví se jazykem lidu, který se omezuje pouze na hudbu a tance národní, nebo alespoň vytvořené pro národy. Ale když se mluví o Lullyho hudbě, nebo o tanci na Akademii, věda je znovu na místě, děj udává pohyb, zpěv i modulaci tónu. Z čehož vyplývá, že taneční hudba Lullyho by se neměla posuzovat ve srovnání s rozmarnými tanečními kompozicemi, které můžeme tvořit Vy a já, ale jednoduše jako pojítko celého díla vzhledem k vkusu skladby upravené k té příležitosti, času a okolnostem, které dnes už neexistují a my jsme je nikdy nepoznali.

Hudba, tanec a architektura mají společné určité množství svérázných ozdob, kterých je více či méně podle solidnosti a znalostí umělců. O těchto ozdobách by nikdo neměl vynášet soudy, jelikož každý má jiný vkus nebo manýru.

[97] Umělci, kteří jsou modelem, setrvávají stále v krásné jednoduchosti. Ti, kterým chybí odbornost nebo představivost, překypují ornamenty. Výjimečně talentované umělce nejvíce uspokojí znázorňovat osudy hrdinů. A ti s pokulhávajícím duchem a hrubým intelektem představují konání těch nejhanebnějších mužů. „*(Balety)... se však liší od tragédií a komedií tím, že nejsou vázány dbát jednoty místa, času a děje.*“<sup>(\*)560</sup>

Na toto jsme dostatečně odpověděli v našem prvním dopise, když jsme psali o Vašem baletu *Pomstěný Agamemnon*, kde jste naplnil tento svůj nový závazek. Odpovíme znovu, lépe řečeno dokážeme Vám opak, při další příležitosti. V tuto chvíli stačí říci, že za mistrovský balet považujeme pouze takový, v němž jsou tři jednoty přísně dodrženy. Tedy jednotu děje v celé své přesnosti, jednotu místa omezená danými hranicemi, se scénami perfektně odpovídajícími situacím, které se mění pouze mezi jednotlivými dějstvími, a jednotu času omezená na dvacet čtyři, nebo maximálně na třicet, hodin.

[98] To, čím se nejvíce liší Váš návrh, poté co jste odepsal tři jednoty, je: „*(Balety...) vyžadují však nezbytně jednotu kresby, aby všechny scény se shodovaly a vedly k témuž cíli.*“<sup>561</sup> Ale pro lásku boží, co chcete říci a co myslíte tou jednotou kresby. Kresba díla v jakémkoli žánru je hlavním

---

<sup>560</sup> (\*) Viz list VII. (G.A.)

„(les ballets...) cependant ils diffèrent des Tragédies & des Comédies en ce qu’ils ne sont point assujettis, à l’unité de lieu, à l’unité de temps & à unité d’action.“ Viz s. 101–102 této práce.

<sup>561</sup> „... (les ballets) exigent absolument unité de dessein, afin que toutes les Scenes se rapprochent & aboutissent au meme but.“ Tamtéž.

předmětem, ke kterému se směřuje. Kresba v malbě je ta linka, která dává předmětům tvar. Ale kresba v divadelní akci, o níž se bavíme, nemá smysl ani význam. Pokud chcete, aby „kresba“ znamenala invenci, provedení námětu, rozmístění částí, obecný pořádek věcí, pak je slovo „kresba“ postavené místo jednoty děje: a jednota děje, tak, jak jí rozumíme a přijímáme, vysvětluje tuto myšlenku mnohem lépe, než pouhé slovo „kresba“.

Ale pokračujme: „*Balet*,“ říkáte „*nemůže snášet tísnivá pravidla dramatu. Tato pouta, jež na sebe génius bere a jež omezují ducha, svírají představivost, zničila by úplně kompozici baletu a zbavila by jej rozmanitosti, v níž tkví jeho půvab.*“<sup>562</sup>

Na toto pedantské tvrzení za mne odpoví pan Voltaire. „Rozumný entuziasmus je výsada velkých umělců.“<sup>563</sup> Tento rozumný entuziasmus [99] je dokonalost našeho umění, to je důvod, proč se dříve věřilo, že byli inspirováni nějakým božstvem, což se nikdy neříkalo o průměrných umělcích. Jak je to možné, pokračuje Voltaire, že chladný rozum může ovládat entuziasmus! Tím, že nejprve nakreslí uspořádání obrazu nebo díla. Rozum tehdy třímá tužku a kružítko; ale když chce potom oživit osoby a dát jim skutečný charakter vášní, v tu chvíli se představivost rozechřeje a entuziasmus koná. Je to oř, který už nemá zábrany v rychlosti běhu, ale cesta je jistá, usměrněná.

Respektujme tedy od této chvíle naše průvodce, tedy pravidla. Obdivujme díla, která z pravidel dokázala načerpat sílu, a pokusme se i my získat uznání odborníků umění, které s sebou dříve či později přinese uznání všech.

Skutečný *ballet pantomime* musí mluvit střídavě tu k představivosti, tu k citům, tu k rozumu prostřednictvím těl.

Spojením mnoha maličkých částí se docílí toho, že je zasaženo naše srdce. Ale každá maličká nepřesnost poškodí tu harmonii, a tím pádem pohasne iluze, matka všech efektů, [100] srdce se skoro zastaví a vrátí se k netečnosti.

Když díky naší péči a našemu potu docílí pantomimické umění takového účinku, znovu vstoupí do svého císařství, tím myslím ve vážnost osvěcených mužů, kteří měli dosud vůči němu opačné předsudky, domnívali se, že je to frivolní umění, které si nezaslouží být zahrnuto mezi umění napodobivá. Toto

---

<sup>562</sup> „Le Ballet (...) ne peut souffrir la contrainte des regles étroites du Drame; ces entraves que le génie s'impose, qui retrecissent l'esprit, qui resserent l'imagination, anéantiroient totalement la composition du Ballet, & le priveroient de cette variété qui en est le charme.“ Tamtéž.

<sup>563</sup> Viz článek o maginaci ve Voltaireově *Dictionnaire philosophique* (poprvé vydán roku 1764). In: *Œuvres complètes de Voltaire*. Imprimerie de J.-J. Tournaisen, A Basle, 1786, s. 237.

umění, jež jak jsme již řekli, nabírá materiál z každého svobodného umění nezávisle na svém vlastním, není v 18. století uznávané a tudíž ani oceněné. Přesto je ale milované, obdivované a odměněné. Co by se stalo, kdyby se mohlo rozvíjet a ukázat se v celé své jemnosti, nádheře a šíři.

Pracujme, studujme a shromažďujme novinky; obor je široký, jemný a nový. Pokroky, kterých dosáhneme, budou bohatě odměněny, protože lidé mají rádi svá potěšení, a zdokonalené umění tance-pantomimy jim jich poskytne více než všechna ostatní svobodná umění. Ale abychom docílili takového vznešeného výsledku, nesmí naše [101] představivost překročit hranice, které nám určila zkušenost mnoha minulých století, jinak bychom se ocitli tváří v tvář rozporu. Tím je odhození tří jednot a připuštění expozice, zápletky a rozuzlení,<sup>(\*)564</sup> tedy kvalit obsažených v jednotě děje. Je nespravedlivé říci: „*Krásný balet je posud bytostí pomyslnou, fénixem, kterého jsme posud nenalezli.*“<sup>(\*)565</sup>

I kdyby dodnes neexistovalo nic kromě baletů pana Hilverdinga, jen ty by stačily k tomu, aby byla prokázána nespravedlnost a chybnost takového tvrzení. Ale já Vám přidám ještě dobrou část těch Vašich, i když jsem neměl sám to potěšení vidět krásu Vašich produkcí, ale jen některá malá díla, v nichž se mi předvedla jen taneční technika, ne plodnost vašeho talentu.

Říkáte výtečně, že kdo se nezdokonaluje ve *vážném tanci*, nebude nikdy moci tvořit jinak než průměrně, a to ještě pouze v nízkém stylu vesničanů a pastýřů. S tímto vědomím, kdokoli nespojí všechny ostatní prvky, které jsme naznačili [102] výše, nebude nikdy dokonalým tvůrcem baletu-pantomimy.

A tak špatné a chybné spojení s hudbou nejenže vytvoří chladný a slabý balet, ale stane se důkazem hrubé neznalosti baletního mistra. Zatímco on musí svým vnitřním zrakem objímat *celek díla*, nikdy nesmí obětovat vše jedné části. To se stane, když hudba, jedna z hlavních složek „mluvícího tance“ zůstane chladná a slabá.

Ze všech chyb, které se dějí na scéně, jsou chlad a unylost zcela nepřipustné, protože způsobují nudu. Ale ti nejlepší umělci se nedopouštějí žádné nebo mála takových chyb, protože kde je opustí kreativita, tam zastoupí umění.

---

<sup>564</sup> (\*) Viz dopis VII. (G. A.)

<sup>565</sup> (\*) Viz dopis IV. (G. A.) – „Un beau Ballet est jusqu'á présent un etre imaginaire, c'est le Phénix, il ne se trouve point.“ Viz s. 79 v této práci.

Nikdo ještě nedokázal svou nadřazenost ve výběru námětu – ne takového, který by postrádal *začátek, prostředek a konec*, ale námětu, jenž by poskytoval všechny krásy tvořící vzrušující díla, která udrží náš zájem sledovat děj od začátku do konce a která nás sotva nechají objevit krásu detailu.

Nešťastný námět zůstane [103] i přes všechny krásné ozdoby navždy slabým. A naopak, bez nich bude i ten nejšťastnější námět zmatený, bez řádu a bez života.

Jedním takovým námětem, který se mi šťastně vydařil, byl Telemachos na ostrově Kalypsó. Zde nejvíce zapůsobila postava Mentora, aniž by jeho interpret vykonal jediný skok či vazbu – neprovedl totiž jediný krok či gesto bez přesného načasování na rozmanitou hudbu.<sup>(\*)566</sup> A naopak, balet o Thetis a Peleovi, o Andromedě a mnoho dalších, přes všechny moje snahy zůstaly chladné, fádny a bez života. A ne, že bych mohl přisuzovat tuto fádnost tomu, že jsem tanečníky přetěžoval, nebo – jak vy píšete o některých baletních mistrech <sup>(\*)567</sup> – že bych je podněcoval k tomu, aby kopírovali moje vlastní pohyby. Já nejenže nechávám volnost každému, aby si přizpůsobil část, kterou mu vytvořím. Vzhledem k tomu, že stavím stále nové balety, každá role je složená přímo pro interpreta, který ji má tančit. Příliš velká svoboda by způsobila opačný efekt než příliš velká svázanost. Pro skutečného baletního mistra spočívá náročný úkol v tom, že musí perfektně znát úroveň, [104] žánr a dispozice každého tanečníka, aby s nimi mohl řádně nakládat a časem rozvíjet přednosti, které byly z nějakého důvodu skryté.

Už jsem dostatečně vyjádřil svou averzi k plagiátorům a o nic menší averzi nemám k těm, kteří svou neznalostí přispívají k růstu hrubých děl v našem umění. Ale pokud se mi nelíbí kopírování se svým omezením, křečovitostí a nesoudržností částí, ještě více je mi protivná nezřízená a bezmezná volnost. Ta je provázena nesouladem, obludnými kombinacemi námětů, neustálým nepoměrem částí. Z toho všeho vyplývá má hluboká úcta k umění a jeho pravidlům. A bůh mě chraň, abych kdy přijal toto Vaše podivné zvolání z druhého listu: *„Ostatně, lze předepsat pevná pravidla pro pantomimickou akci? Což nejsou gesta výtvorem duše a věrnými tlumočníky jejích hnutí?“*<sup>568</sup>

---

<sup>566</sup> (\*) Tento balet jsem vytvořil v Petrohradě roku 1770. (G. A.) K tomuto baletu si Angiolini složil hudbu sám.

<sup>567</sup> (\*) Viz List II. (G. A.)

<sup>568</sup> „Peut-on d'ailleurs donner des préceptes fixes pour l'action Pantomime? Les gestes ne sont-ils pas l'ouvrage de l'ame, & les interpretes fidelles de les mouvements?“ Viz s. 70 v této práci.



První z mnoha možných odpovědí, které mi vyvstaly na mysli, je tato, sestávající z prvních veršů *Colombiade*

„... právo a pořádek,  
měla u nás každá věc a brzdilo se,  
odolávalo se citům.“<sup>569</sup>

[105] Jistě je Vám známo, že zdravá morálka nám vždy a všude sloužila jako brzda, a pomocí pravidel uspořádala naše city a naše vášně, na nichž spočívá veřejný klid a pořádek každého národa. Umění v tomto smyslu není ničím jiným, než spojením lidských objevů, které jsou usměrněny pravidly, a celý vesmír se hýbe díky daným pravidlům.

Pokud je tedy všechno předeepsáno a systém umění není nic směšného, proč by měla být pouze gesta, jazyk pantomimického umění, osvobozena jako neslučitelná s řádem a pravidly?

Pojďme se vrátit k původu gesta, sledujme jeho pokroky a uvidíme, že jejich motory jsou city a vášně. Pak už nám ty city a vášně nejsou záhadné ani neznámé, protože gesta nám je vysvětlí a vše je jasné. A jak jsme je jednou rozpoznali, co je složitého na tom, abychom je popsali a dali jim hranice?

Jeden muž velkého ducha říkával, že nedostatek filozofie dělá ateistu, zatímco hluboká filozofie dělá člověka věřícího. [106] Tato velká pravda by se dala uplatnit i v naší věci: povrchní znalost pravidel má za následek, že jimi opovrhujeme, důkladná znalost nám naopak dovolí všechno vidět, vše obejmout, díky ní jde všechno lépe.

Z jiného principu pak vycházejí neobyčejné příběhy, často málo pravděpodobné, které vyprávíme v každém žánru. Ty pocházejí ze záliby, jež je, bohužel, velmi rozšířená, v zesměšňování vlastní země, která se nám zdá příliš malá, nespravedlivá a omezená. Příběhy jsou tudíž nepravdivé, protože zásluhy zaalpských i zámořských národů jsou zveličovány. Odtud všechny ty národy obrů, trpaslíků, pygmejů; odtud ona důvtipná činnost a perfekcionismus národů ze Severu a z Ameriky. Tento přízrak Vás asi dostatečně ovládl ve Vašem 12. dopise, kde tak hlasitě opěvujete *hudební sluch* německých národů v ponižujícím srovnání s Francií. Představte si, jak takovéto tvrzení působí na nás Italy. Rozhodně nás ale nepřesvědčí, nezávisle

---

<sup>569</sup> "Ordine, e Legge/ Fra noi ebbe ogni cosa, ed impararo/ Un freno a tollerar gli affetti istessi." *La Colombiade, ou la foi portée au nouveau monde*, poème par Madame Duboccage. Originál z roku 1756, italský překlad, z něhož Angiolini cituje, vyšel v roce 1771 v Miláně.

na znalosti těchto zemí, protože Vaše názory na hudbu vzbuzují podezření na více místech Vašich dopisů.

[107] V jednom listě jste řekl<sup>(\*)570</sup>, že velcí italští houslisté překvapují složitostí své hry, ale že se nevyrovnají těm francouzským genialitou, výrazem, duchem a elegancí. Spojení tolika významných kvalit Evropa ještě neviděla, a nejsou tudíž známé nikomu kromě Vás, nebo alespoň Vy jste ten jediný, který o něm informuje.

Ale pokud vidíte ve svých krajanech takovou převahu, proč je nejmenujete? Proč jste nenapsal, že pan A., pan B., pan C. mají ve výše zmíněných přednostech navrch nad Nardinim, Pugnanim, Lollim, Giardinim, Nasarim a dalšími? Ti, které zde jmenuji, se osobně představili v nejvýznamnějších městech Evropy. Ale jak se jmenují ti, o nichž píšete, že jsou lepší? Kde jsou? Kdo je zná? Čím se předvedli?

Již jsme řekli, že slepá autorita nedokazuje zásluhu děl a umělců. Současná hudba, přestože není tak vědecká, jako byla hudba antiky<sup>(\*)571</sup>, je složitým uměním [108] s ohromným důrazem na detail, jenž je nepochopitelný každému, kdo jej dobře nestudoval. A jak mohu soudit podle Vašich spisů, zdá se, že vy jste se tímto vznešeným uměním nezabýval. Přitom vybraní muži všech dob a všech národů hudbu nejenom milovali a doporučovali ji na zemi, ale věřili, že je hodná i Bohů.

To, z čeho soudím, že jste toto umění nestudoval, je jazyk, jakým o něm mluvíte. Špatně užíváte hudebních termínů. Když mluvíte o německých vesničanech, říkáte:

*„Kontrapunkt, jenž je nesporně zkušebním kamenem nejjemnějšího sluchu, nemá pro ně žádných obtíží. Proto i jejich tanec je živý a jemnost jejich sluchu propůjčuje jejich způsobu pohybu živost a měnlivost, jaké v našich francouzských contredanse nenajdeme.“* <sup>(\*)572</sup>

Může být, že francouzské *contredanses*<sup>573</sup> jsou méně proměnlivé a veselé než „Teitsche“. Také můžeme věřit, s trochou snahy, že německý tanec je živější než ten francouzský a s ještě větší snahou, že němečtí vesničané mají

---

<sup>570</sup> (\*) Viz dopis X. (G. A.)

<sup>571</sup> (\*) Ne z hlediska dovednosti, ale kvůli citům, které vzbuzovala: Viz Platon, Aristoteles, Polybios, Athenaios a další. (G. A.)

<sup>572</sup> (\*) Viz dopis XII. (G. A.) – „le conrepoint qui sans contredit est la pierre de touche de l'oreille la plus délicate est pour eux ce qu'il y a de moins difficile; aussi leur Danse est-elle animée, & la finesse de leur organe jette-e-elle dans leur maniere de se mouvoir une gaieté & une variété que l'on ne trouve point dans nos Contredanses.“ List XII. Viz s. 164 v této práci.

<sup>573</sup> *contra danza* – viz pozn. č. 322.

ušlechtilejší tělesné ústrojí [109] ve srovnání s těmi francouzskými. Ale že by němečtí vesničané pouhou jemností svého sluchu snadno nakládali s kontrapunktem, tomu se skutečně nedá věřit.

*Kontrapunkt!* Víte Vy vůbec, co je to *kontrapunkt*? Víte, jak málo melodií písní a tanců v našich divadlech je skutečně v *kontrapunktu*?

Slovo *kontrapunkt* se odvozuje od způsobu zaznamenání hudby, která sestává z mnoha rozličných rozmístění not jedny nad druhé, vedle druhých, odděleně. A dnes se *kontrapunkt* stal téměř synonymem pro takový typ skladby, ve které jsou alespoň dvě části, které si vzájemně nebrání v nadřazenosti svými vlastními motivy. Takže jak byste chtěl, aby němečtí vesničané pouhou jemností sluchu, kterou jim připisujete, dokázali pochopit a používat tak složitou a abstraktní vědu! Ne, ani němečtí vesničané, ani měšťané, ani šlechtici jakéhokoli jiného národa neshledají snadným *kontrapunkt*. I nejdokonalejší sluch se ztratí v této hudbě, dokud se k nadání od přírody nepřidá také znalost teorie.

[110] Nechme tedy být *jemný sluch* německých vesničanů, společně s nadřazeností francouzských hudebníků nad italskými, pokud chcete. Ale když se jedná o otázky vědy a umění, připomeňme si jejich základy a obdivujme interprety, kteří díky solidním základům vynikli. V tom by se mohla celá Itálie spojit, (...) jelikož se může v každém krásném umění postavit do čela, soupeřit a získat před jakýmkoli kvetoucím a vzdělaným národem první místo nahoře na Parnasu.

Vanvitelli v architektuře, Batoni v malířství, Jommelli v hudbě, Metastasio v poezii – a to mluvím pouze o těch žijících. Tato pravda ale nepotřebuje žádné další důkazy. V každé době měla Itálie svého Cimabueho, svého Cína, Danteho, Pico della Mirandolu a Galilea, v každém oboru první muže, největší talenty, ochránce umění a věd. Láska k ctnostem vždy rozechřivala italskou mysl a dá se říci, že pokud [111] v Itálii ještě stále chybí podpora vědy, umění zde byla vždy pěstována, jelikož jakkoli znají Italové užitečnost a krásu vědy, umění je pro jejich jemnocit nutností.

Zde přetrheme nit našich úvah a zmíníme ještě Váš 14. dopis, v němž uvádíte příklady některých svých baletů. Ty překypují krásnými detaily a mohou probudit představivost prozíravého mládí rozmanitými seskupeními, scénami a situacemi. Protože ale nejsou podřízené pravidlům, která Vy se

snažíte shodit, zatímco jako já se je snažím vyzvednout, přejdu tichem to, co je v protikladu k nejdůležitějšímu prvku divadelního představení, tedy námět. Pokud toto pominu, Vaše zásluhy jsou početné a výjimečné, především je to Vaše citlivost, zásadní přednost, která nás přivádí do předních řad krásných umění, a bez níž je marné doufat v jejich dosažení.

Sbohem, velectěný p. Noverre. I přes tento můj přísný test, stále se mezi našimi kolegy nenajde nikdo, kdo by Vás více oceňoval a obdivoval, než já. A nikomu nebude větším potěšením dát za pravdu Vašemu neobvyklému talentu.

[112] Znovu opakuji, že pouze skutečný zápal pro pokrok našeho umění mě donutil k psaní. Vaše názory jsou v několika bodech v rozporu s těmi mými: kdo z nás dvou má pravdu, posoudí nestranně publikum.

## IV. Závěr

Cílem komentovaného překladu je vždy rozšířit povědomost jak o díle samém, tak i o kontextu, ze kterého vychází. V případě teoretických děl Gaspara Angioliniho a Jeana-Georgese Noverra šlo ještě navíc o to postavit díla těchto významných choreografů vedle sebe a na stejnou úroveň, neboť oba měli pro historii tance srovnatelný význam.

Z četby těchto spisů a děl, z nichž autoři vycházeli a čerpali, vyplývá hluboká propojenost s estetickým diskurzem doby. Prvotním cílem obou autorů bylo přiblížit taneční umění nejvýše ceněnému žánru umění – tragédii –, dodat jí literární obsah a dokázat, že tanec dokáže nejen pobavit a ohromit, ale také skutečně dojmut. Ve snaze umístit divadelní tanec v estetickém diskurzu co nejvýše argumentovali Aristotelem a Horatiem, kteří řadili tanec mezi umění napodobivá. Měl by se tedy řídit stejnými či podobnými zákony jako malířství, poezie a hudba, a měl by být stejně jako ony tak oceňován, vnímán a chápan. V tomto veřejném diskurzu navazovali na základní princip aristotelské *mimesis*, který zažíval renesanci díky esteticko-historickým pracím Dubose a Batteuxe. Divadelní tanec podle nich dokáže znázornit příběh, ve kterém vystupují hrdinové starověku, podobně dojímavě jako drama či opera, pro což hledali inspiraci v antice, která byla nejvýznamnějším referenčním bodem pro všechna umění. V estetice druhé poloviny 18. století byl postupně stále více kladen důraz na osobnost umělce a poslání umění hodnověrně znázornit skutečné lidské emoce a příběhy, což byla reakce na reprezentativnost a pompéznost baroka. Noverre se sice odvolává na dramatickост Le Brunových obrazů, v otázce herectví je ovšem zastáncem reformátorů Garricka a Diderota. Angiolini sice nezavrhne hudbu Lullyho, spolupracuje ale s reformátory Gluckem a Calzabigim, ve shodě s myšlenkami J.-J. Rousseaua. Oba autoři ctí starověké vzory a koncepty, na jejich základě však vytváří zcela nový, samostatný druh umění. Z tohoto hlediska se zdá, že mají víc společného, než co by je rozdělovalo, a sporné body se zdají méně podstatné. Důraz, který oba autoři kladli na provázanost gesta, tance a hudby a důležitost herectví v baletu je pro následující vývoj baletu zásadní, stejně jako to, že u obou velikánů nezůstaly jejich myšlenky na papíře, ale že svou praktickou tvůrčí činností skutečně dokázali učinit z dějového baletu *de facto*

nejoblíbenější žánr své doby a položili vynikající základy pro rozvoj baletu jako samostatného druhu hudebního divadla pro další generace.

Mnoho toho ovšem stále zůstává neprobádáno. Kupříkladu Angioliniho hudební koncepce dějového baletu ve spojitosti s dobovými teoriemi, či Noverrova „malířská“ inspirace, ne nepodobná té Diderotově, se nabízejí jako velice zajímavá témata pro další výzkum. Je mým vřelým přáním, aby má práce přispěla k rozvoji zájmu o balet v tomto období nejen v rámci taneční vědy, ale i dalších uměnovědných oborů.

## Prameny a literatura

### Edice a překlady Noverrových Listů (řazeny chronologicky)

*Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre , maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ,ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres. A Lyon & Stuttgart, chez Aimé Delaroche, Imprimeur-libraire du gouvernement et de la ville, aux Halles de la Grenette, 1760.* Dostupné on-line na webových stránkách Bibliothèque nationale de France Gallica [cit. 30.6.2016]:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h.r=noverre+lettres+sur+la+danse.langFR>

*THÉORIE ET PRATIQUE de la Danse simple et Composée; DE L'ART DES BALLETS; de la Musique; du Costume et des Decorations PAR MR. NOVERRE Directeur de la Danse et Me. Des Ballets de S.A.S. Le DUC REGNANT DE WURTEMBERG, 1766; 11 svazků. Rukopis je uložen v Kabinetu tisků Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu), sign. 795-805.*

*Lettres sur la danse, et sur les ballets par M. Noverre, maître des ballets de son Altesse sérénissime monseigneur le duc de Wurtemberg, ,ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, etc. A Vienne, chez Jean-Thomas Trattner, libraire et imprimeur de la Cour, 1767.* Dostupné on-line na webových stránkách Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn) [cit. 30.6.2016]:

[http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ156015606](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ156015606)

*Briefe über Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französ. Übers. (von Jhann Joachim Christoph Bode.). Hamburg u. Bremen, Cramer 1769.* Uloženo v Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn) sign. 40.L.5.

*The Works of Monsieur Noverre : translated from the French, London, 1782.* Uloženo v Cambridge University Library (GB-Cul) sign. 7415.4.4-6.

*Lettres sur la danse et sur les ballets. Par M. Noverre, pensionnaire du roi, & maître des ballets de l'empereur. Seconde édition, Londres ; Paris, Veuve Dessain junior, 1783.* Uloženo v British Library (GB-Lbl) sign. a4 A-Y8 Z7 a dostupné on-line v databázi Eighteenth Century Collections Online (ECCO).

*Lettere sopra la Danza e sopra li Balli di Monsieur Noverre, maestro di ballo di S. A. Serenissima il sigre. duca di Wurtemberg e prima de teatri di Parigi, Lione, Marsiglia, Londra etc. Tradotte dal sig. Domenico Rossi, 3 vols., Napoli, 1778* Rukopis Uložén v Cia Fornaroli Collection, New York Public Library (US-NYp).

*Lettere sopra la danza e sopra i balletti di Monsieur Noverre, Venezia 1794 (in: Gazzetta urbana veneta, 24.5.-16.7.1794).*

*Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts par M. Noverre, ancien maitre des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'Opéra de Paris, St.*

*Petersbourg, Imprimé chez Jean Charles Schoor, 1803, 1804.* Uloženo např. v Kungliga Biblioteket (S-Sk) ve Stockholmu, sign. 170/I.

*Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, dédiées a sa majesté l'impératrice des Français et reine d'Italie, Par J.-G. Noverre, ancien maitre des ballets en chef dell'Académie Impériale de Musique, cidevant chevalier de l'ordre du Christ. Tome I et II. A Paris, chez Léopold 1807.* Dostupné on-line na webových stránkách Bibliothèque nationale de France Gallica

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108202r.r=Lettres+sur+les+arts+imitateurs+en+g%C3%A9n%C3%A9ral.langFR>

*Lettres sur la danse et sur les ballets.* Ed. André Levinson. Editions de la Tourelle, Paris 1927.

*Письма о танце и балетах.* Přeložil Yurij Slonimsky, Akademia, Leningrad 1927.

*Letters on dancing and ballets.* Přeložil Cyril W. Beaumont, London 1930, reprinty: Dance Horizons, Brooklyn, N.Y., 1966 a 1975, Dance Books, Alton 2004.

*Listy o tanci a baletach.* Přeložil Jan Reimoser, Družstvo Dílo, Praha 1945.

*Lettres sur la danse et sur les arts imitateurs.* Édition Lieutier, Paris, 1952.

*Levelek a táncról és a balettekrő.* Ed. a předmluva Benedek Marcell; překlad Vályi Rózsi, "Muvelt Nép" Tudományos és Ismeretterjesztő, Kiadó, Budapest 1955.

*Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji.* Přeložila Irena Turska, Ossolineum, Wrocław 1959.

*Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre : Aus dem Französischen übersetzt, (Johann Joachim Christoph Bode; Gotthold Ephraim Lessing) 1769.* Reprint: Documenta Choreologica, ed. Kurt Peterman, Leipzig 1977.

*Lettres sur la danse.* (předmluva Maurice Béjart), Paris, Ramsay, 1978, Rééd. Paris, Éditions du Sandre, 2006.

*Lettere sulla danza.* Přeložil Alberto Testa, Roma, Di Giacomo 1980.

*Briefe über die Tanzkunst.* Přeložil Ralf Stabel, Henschel, Leipzig 2010.

*Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti.* Ed. Flavia Pappacena, přeložila Alessandra Alberti, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2011.

*Lettres sur la Danse, sur les Ballets et les Arts (1803),* a cura di Flavia Pappacena, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2011.



*The Works of Monsier Noverre, translated from the French: Noverre, His Circle, and the English Lettres sur la danse.* Ed. BURDEN, Michael a THORP, Jennifer. Pendragon Press, 2014.

### **Spisy Gaspara Angioliniho (řazený chronologicky)**

Angiolini, Gasparo/ Calzabigi Ranieri: *Le Festin de Pierre, Ballet Pantomime composé par Mr. Angiolini maître des ballets du théâtre près de la cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce théâtre le...Octobre 1761, Vienne, Jean Thomas de Trattner, 1761.* Faksimile publikována In: Christoph Willibald Gluck, *Sämtliche Werke*, 7 vol., ed. Rudolf Gerber, Gerhard Croll, von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Kassel Bärenreiter, 1951, vol. VII Libretti.

Angiolini, Gasparo/Calzabigi Ranieri: *Das steinerne Gastmahl, ein Pantomim-Ballett* [...], Von Ghelen, Wien 1761. Uvořeno v Bayerische Staatsbibliothek München, sign. Her 111 B, přístupné on-line na stránkách knihovny [cit. 8.7.2016] <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?View=default&db=100&id=BV037180323>

*Citera Assediata, opera comica messa in musica dal Sig. Cavalier Gluck, l'anno 1757. Ridotta in Ballo Pantomimo dal Sig. Gaspero Angiolini, [...]* 15 settembre 1762, Vienna, Ghelen, 1762. Předmluva k libretu je uložena v Národní knihovně v Praze (CZ-Pn), Odd. Starých tisků sign. 9J3473

[Angiolini, Gasparo/ Calzabigi, Ranieri]: *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis, composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765, Milan, 1765.* Zpřístupněno on-line na stránkách projektu OBVIL Univerzity Paris-Sorbonne [30.6.2016] [http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini\\_programme-semiramis/](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/danse/angiolini_programme-semiramis/)

*Semiramis, tragedie en ballet pantomime. Composé par le Sr. Gaspar Angiolini, a l'occasion du mariage de leurs majestés Joseph II. D'Autriche et Marie-Joséph de Baviere, roi et reine des Romains. Vienne, Chez Jean Thomas Trattner, 1765.* Uloženo mimo jiné v Českém Museu Hudby (CZ-Pnh), sign. B 4182

*Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi, Milano, Gio. Battista Bianchi, 1773.* Dostupné on-line na google.books [30.6.2016] [https://books.google.cz/books?id=tZ5gAAAACAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Lett+ere+di+Gasparo+Angiolini+a+Monsieur+Noverre&source=bl&ots=14Whv5MN&sig=gjCcnjzp\\_IkvFzLraryZ-rwc5N4&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwiB0a6Huc\\_NAhXCWxQKHamhAU8Q6AEILjAC#v=onepage&q=Lettere%20di%20Gasparo%20Angiolini%20a%20Monsieur%20Noverre&f=false](https://books.google.cz/books?id=tZ5gAAAACAAJ&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Lett+ere+di+Gasparo+Angiolini+a+Monsieur+Noverre&source=bl&ots=14Whv5MN&sig=gjCcnjzp_IkvFzLraryZ-rwc5N4&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwiB0a6Huc_NAhXCWxQKHamhAU8Q6AEILjAC#v=onepage&q=Lettere%20di%20Gasparo%20Angiolini%20a%20Monsieur%20Noverre&f=false)

*Lettres critiques adressées à Mr. Noverre sur la danse pantomime et sur les ballets traduit de l'italien de Gaspard Angiolini, manuscrit, 138 pages (27x19),* Uloženo v Bibliothèque-musée de l'Opéra, BnF (F-Po), Rés. 2359.

*Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi da Gasparo Angiolini 1775.* In: *Il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza a cura di Carmella Lombardi, G.B. Pavarina & C. S.p.A., Skriptorium, Torino 1998*

*„Descrizione del primo ballo: La partenza d'Enea o sia Didone abbandonata", dans Merope, dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro di S. Benedetto il carnovale dell'anno 1773 [...], Venezia, Modesto Fanzo, 1773.* Dostupné on-line na stránkách Biblioteca Nazionale di Brera Milano (BNBMi) [cit. 22.7.2016]

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?mode=all&teca=Braidense&id=oai:bid.braidense.it:7:MI0185:MUS0320396>

*„Avviso", in Zon-Zon principe di Kibin-Kin-Ka dramma giocoso da rappresentarsi nel Regio-Ducal teatro di Milano l'Autunno dell'anno 1773 [...], Milano, Gio. Battista Bianchi, [1773].* Uloženo v Biblioteca del Conservatorio di musica di Giuseppe Verdi, Milano. Dostupné on-line na stránkách archive.org [cit. 24.7.2016] <https://archive.org/details/zonzonprincipedi00gazz>

*Ballo della Didone. La partenza d'Enea, o sia Didone abbandonata. Ballo Tragico Pantomime del Sig.r Gasparo Angiolini eseguito in Venezia nel nobilissimo Teatro di San Benedetto il Carnovale dell'anno 1773, in Napoli, presso Luigi Marescalchi, 1773.* Uloženo v Biblioteca del Conservatorio di musica di Giuseppe Verdi, Milano, sign. 24/14b .

## **Slovníky, encyclopedie, katalogy**

CESAR – Calendrier électronique des spectacles sous l'ancien régime. [cit. 12.7.2016] <http://cesar.org.uk/cesar2/>

*Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition (1762), Digitalizován v rámci „The ARTFL Project of University of Chicago“ [cit. 30.6.2016] <http://atilf.atilf.fr/academie4.htm>

COMPAN, Charles: *Dictionnaire de danse, A Paris, Chez Cailleau, 1787.* Reprint in faksimile: Broude Brothers Ltd., New York, 1974 Dostupný on-line na us-archive [cit. 14.7.2016]:

<https://archive.org/details/dictionnairededa00compuoft>

*Dictionnaire portative historique et littéraire des théâtres de Paris, Ed. LÉRIS, Antoin de, Jombert, Paris, 1763.* Dostupný on-line na google.books [cit. 14.7.2016]

[https://books.google.cz/books?id=TTEV8Q2IHssC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=dictionnaire+portative+historique+et+litteraire+des+theatres&source=bl&ots=vi2Kd6EPoa&sig=Z\\_OaBlpriDvFEAVwsvXNS\\_XjFJA&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjgqgWkz\\_LNAhUFaxQKHdpJDBcQ6AEINTAD#v=onepage&q=dictionnaire%20portative%20historique%20et%20litteraire%20des%20theatres&f=false](https://books.google.cz/books?id=TTEV8Q2IHssC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=dictionnaire+portative+historique+et+litteraire+des+theatres&source=bl&ots=vi2Kd6EPoa&sig=Z_OaBlpriDvFEAVwsvXNS_XjFJA&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKEwjgqgWkz_LNAhUFaxQKHdpJDBcQ6AEINTAD#v=onepage&q=dictionnaire%20portative%20historique%20et%20litteraire%20des%20theatres&f=false)

*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une Société de gens de lettres ; mis en ordre et publié par M. Diderot et, quant à la partie mathématique, M. D'Alembert [...] dir. Diderot Denis, Alembert Jean le Rond de, 35 vol., Paris, Briasson et d'autres, 1751-1780. Digitalizován v rámci „The ARTFL Project of University of Chicago“ [cit. 12.7.2016] <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>

*Encyclopedia of the Enlightenment.*, ed. Michel Delon, Routledge, London and New York, 2001

*International Encyclopedia of Dance*, 6 vol., dir. Cohen Selma Jeanne, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998.

Grove Art Online/ Oxford Art Online, internetová encyklopedie [cit. 26.7.2016]: <http://www.oxfordartonline.com.ezp.sub.su.se/subscriber/>

Grove Music Online/ Oxford Music Online, internetová encyklopedie [cit. 26.7.2016]:  
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezp.sub.su.se/subscriber/>

HOWARD, Patricia: *Christoph Willibald Gluck: A Guide to Research*. Routledge Music Bibliographies, New York, 2003

*The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, ed. Dennis Kennedy, Oxford University Press, 2003

*The Oxford Companion to Theatre and Performance*, ed. Dennis Kennedy, Oxford University Press, 2010

*The New Grove : Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., dir. Sadie Stanley, Tyrrell John, New York-London, Macmillan, 2001.

*The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vol., dir. Sadie Stanley, London, Macmillan, 1992.

PARFAICT, Claude and François: *Dictionnaire des théâtres de Paris*, 7 vols., Paris, Rozet, 1767-1770 (facsimile Genève, Slatkine Reprints, 1967)

PIJOÁN, José. Dějiny umění. 2. vydání. Praha: Odeon, 1982-1986. 10 svazků. Světové umění

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, A Paris, Chez Duchesne, 1768. Dostupný on-line na google.books [cit. 26.7.2016]:  
[https://books.google.fr/books?id=3WAHAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=3WAHAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Catalogo analitico con 16 indici, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 7 volumi, 1990 – 1994

Slovník antické kultury, nakl. Svoboda, Praha, 1974

*Stanford Encyclopedia of Philosophy*. On-line [cit. 20.7.2016]  
<http://plato.stanford.edu/index.html>

*Vocabolario degli Accademici, quarta edizione 1729-1738*. Digitalizováno v rámci projektu „Lessicografia della Crusca in Rete“ Akademií della Crusca. [cit. 30.6.2016] <http://www.lessicografia.it/index.jsp>

## Literatura

ARISTOTELES: *Poetika*. Přeložil František Groh, GRYP, Praha 1993.

BANDELLA, Monica: Gli 'effetti' e le 'strade' della danza : l'eredità Derra de Moroda e gli scritti teorici di Gasparo Angiolini, IN: *Tanz und Archiv: Forschungsreisen Historiografie*, Heft 3, Munchen, epodium Verlag, 2010.

BONNET, Jacques: *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, d'Houry, Paris, 1724.

DE LA GORCE, Jérôme: *Dans l'atelier des menus plaisirs du roi: Spectacles, fetes et ceremonies aux XVIIe et XVIIIe siecles*. Archives nationales & Artlys Versailles, Paris 2010.

BATTEUX, Charles: *Les Beaux Arts réduit à un même principe*. Chez Delespine, A Paris 1746

BOURQUI, Claude: *Les Sources de Molière. Un répertoire critique des sources littéraires et dramatique*. SEDES, Paris 1999.

- BRODSKÁ, Božena: *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Nakladatelství AMU, Praha 2008.
- BRODSKÁ, Božena: Jevištní tanec v druhé polovině 18. století a jeho tematika. In: *Svět barokního divadla: sborník přednášek z Konferencí v Českém Krumlově 2004, 2005, 2006*. Ed. SLAVKO, Pavel a SRBOVÁ Hanna. Český Krumlov, Society of Friends of Český Krumlov, 2007, s. 167–181.
- BRODSKÁ, Božena: Jean-Georges Noverre a jeho libreta a spisy v našich fondech. In: *Ozvěny tance*. AMU, hudební fakulta, katedra tance, Praha 1998.
- BROWN, Bruce Allan: *Le ballet-pantomime réformé et son nouveau public: Paris, Vienne*. In: *Musique et geste en France de Lully à la Révolution: études sur la musique, le theatre et la danse*. (ed. Jacqueline Waeber). Peter Lang, Berne 2009.
- BROWN, Bruce Allan a HARRIS-WARRICK, Rebecca: *The Grotesque Dancer on the Eighteenth-Century Stage: Gennaro Magri and His World*, University of Wisconsin Press 2005.
- BRYAN, Mikuláš: *Teatralita renesančního tance: Francie*. (diplomová práce) Filozofická fakulta University Karlovy v Praze, divadelní věda, 2008.
- CAHUSAC, Louis de: *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse (1754)*, reedice pod vedením Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti. Desjonquères, Paris 2004.
- CALZABIGI, Raniere: *Lettera al signor conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie.; Risposta alla lettere scritte da s.e.il sign. conte Alessandro Pepoli sopra le prime quattro tragedie del sign. conte Alfieri*. In: Calzabigi, Raniere: *Scritti teatrali e letterari*, 2 vol., ed. Anna Laura Bellina, Salerno editrice, Roma 1994.
- CARLSON, Marvin: *Voltaire and the theatre of 18th century*. Praeger, 1998.
- CLAIRON: *Mémoires : écrits par elle-même, (préf. d'Andrieux)*. Faksimile Slatkine, Genève 1822.
- DAHMS, Sibylle: Vienna as a Center of Ballet Reform in the Late Eighteenth Century. in: *The Great Tradition and Its Legacy. The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe* (ed. Michael Cherlin, Halina Filipowicz, Richard L. Rudolph). Berghahn Books, New York 2003, s.153-160.
- DAHMS, Sibylle: Citera assediata. Un balletto perduto di Gluck e Angiolini? In: *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*. (A cura di Alessandro Pontremoli, Patrizia Veroli), Aracne, Roma 2012.
- DAHMS, Sibylle: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. Epodium, München 2010.
- DE MARLY, Diana: *Costume on the stage 1600-1940*, Batsford, London 1982.
- DIDEROT, Denis: Conversations on The Natural Son, In Michael J. Sidnell: *Sources on Dramatic Theory vol. 2: Voltaire to Hugo* CUP, Cambridge 1994, pp. 36-57.
- DIDEROT, Denis: Entretiens sur le Fils naturel, De la poésie dramatique In: *Oeuvres complètes de Diderot : revues sur les éditions originales.... Etude sur Diderot et le mouvement philosophique au XVIIIe siècle*. Garnier frères, Paris, 1875-1877.
- DIDEROT, Denis: "On Dramatic Poetry", In Barrett H. Clark: *European Theories of the Drama*. Stewart & Kidd Co., Cincinnati 1918.
- DIDEROT, Denis: Herecký paradox, trans. Josef Pospíšil, Svoboda, Praha 1945.
- DORAT, Claude Joseph: *La déclamation théâtrale, poëme didactique en quatre chants*, A Paris 1767.

- DOTLAČILOVÁ, Petra: *Lettere conta Lettres aneb Polemika Gaspara Angioliniho s Jeanem-Georgesem Noverrem*, bakalářská práce. Hudební fakulta Akademie múzických umění, Praha 2009.
- DOTLAČILOVÁ, Petra: *Vývoj baletu-pantomimy v osvěcenské Evropě*. NAMU, Praha 2013.
- DOTLAČILOVÁ, Petra: Varšavský rukopis, známý a neznámý. In: *Živá hudba #4*, AMU, Praha 2014.
- DUBOS, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, vol. II-III, Chez Jean Mariette, A Paris 1719.
- FABBRICATORE, Arianna: *Angiolini, Noverre et la Querelle des Pantomimes*, Mezinárodní disertační práce (Paris-Florence- Bonn), vedoucí práce Andrea Fabiano, obhájena a na Université de Paris-Sorbonne, 6.5.2015.
- FAIRFAX, Edmund: *The Styles of Eighteenth Century Ballet*. Scarecrow Press, Inc. Maryland 2003.
- FUBINI, Enrico: *Music and Culture in Eighteenth-Century Europe: A Source Book*. The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- GARELLI, Marie-Hélène: "Les Métamorphoses d'Ovide: un texte à danser dans l'Antiquité?" In: *Présence de la danse dans l'Antiquité. Présence de l'Antiquité dans la danse*, Centre de recherches André Pignaniol, Clermont-Ferrand, 2013, p. 93-118.
- GUEST, Ivor: *The ballet of enlightenment : the establishment of the ballet d'action in France, 1770-1793*. Dance Books, London 1996.
- HABINEK, Thomas: "Ovid and empire", in *The Cambridge Companion to Ovid*. CUP, Cambridge 2002.
- HŮRKOVÁ, Jiřina: *Antická jména: jak je správně číst a skloňovat*, AMU, Praha 2005.
- KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní taneční formy*. AMU, Praha 2005.
- KAZÁROVÁ, Helena: *Barokní balet ve střední Evropě*. AMU, Praha 2008.
- KAZÁROVÁ, Helena: *Tanec v kontextu divadla 18. století*. In: *Svět barokního divadla/The Word of Baroque Theatre, A Compilation of Essays from the Český Krumlov Conferences 2002, 2003*, Český Krumlov 2003.
- MARIE, Laurence: *Le comédien anglais David Garrick, source d'inspiration pour la danse pantomime?"* in: *Musicorum N°10-2011. Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet, Un artiste européen au siècle des Lumières*. Université François-Rabelais de TOURS 2011
- LEGRANDE, Marc-Antoine: *Oeuvres de Le Grande, comédien de roi, nouvelle edition*, A Paris, 1770.
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie, Láokón, Stati* (překl. Josef Pospíšil a Alena Šiměčková; předmluva: Jiří Stromšík). Odeon, Praha 1980.
- LOMBARDI, Carmella: *Il ballo pantomimo, Lettere, saggi e libelli sulla danza (1773-1785)*. G.B. Pavarina & C. S.p.A., Skriptorium, Torino 1998.
- LUKIANOS: *O tanci*. Přeložil Jan Reimoser, Praha 1930.
- McCLEAVE, Sarah: *Marie Sallé, a wise professional woman of influence*, in: *„Woman's work: making dance in Europe before 1800*, ed. Lynn Matluck Brooks, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, s. 160-82.
- MÉNESTRIER, Claude-François: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*, René Guignard, Paris, 1682. Reprint: Minkoff, Paris 1984.
- MODIGH, Karin et GINGER, Irene: *Une dernière tentative d'emploi de Noverre: le dossier de candidature au roi de Suède en 1791*. In: *Musicorum N°10-2011. Jean-Georges Noverre (1727-1810)*. TOURS 2011

- MOUREY, Marie-Thérèse: La tentation de la Pologne: le „manuscrit de Varsovie“. In: *Musicorum* N°10-2011. Jean-Georges Noverre (1727-1810), TOURS 2011
- NASO, Publius Ovidius: *Kalendář, Žalozpěvy, Listy z Pontu*, Odeon, Praha 1966
- NYE, Edward: *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011
- ONESTI, Stefania: „L'arte di parlare danzando“. Gasparo Angiolini e la Dissertazione sui balli pantomimi degli antichi. In: *Danza e ricerca, laboratorio di studi, scritture, visioni*. Numero 0 (ottobre 2009). Dostupné on-line na stránkách *Danza e Ricerca* [Cit. 30.6.2016] <https://danzaericerca.unibo.it/issue/view/179>
- PAPPACENA, Flavia: Noverre's Lettres sur la danse. The inclusion of dance among the imitative arts. In: *Acting Archives Review Supplement* 9, April 2011, Università degli studi di Napoli „L'Orientale“, Dip. di studi letterari, linguistici e comparati. Open-access [cit. 25.7.2016]: [http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena\\_Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf](http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf)
- PERRAULT, Charles: *Parallèles des anciens et des modernes*, Chez Coignard, 1688-1697
- PALEWSKI, Jean-Paul: *Stanislas-Auguste Poniatowski, dernier roi de Pologne*. Paris 1946.
- QUINTUS Horatius Flaccus: *De Arte Poetica = O umění básnickém*. Přeložila Dana Svobodová, Praha 2002.
- RAMEAU, Pierre: *Maître à danser*. Chez Jean Villette, Paris 1725.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Émile, ou de L'Education*. Chez Jean Néaulme, Amsterdam 1762.
- REY, Jan: Zachráněný Noverrův rukopis. In: *Taneční listy, sborník pro taneční kulturu* 1-2, Praha 1949.
- SASPORTES, José: Noverre en Italie. In: *Musicorum* N°10-2011. Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet, Un artiste européen au siècle des Lumières. Université François-Rabelais de Tours 2011
- SASPORTES, José (ed.): *Balli teatrali a Venezia (1746 – 1859), Drammaturgia musicale veneta (I.,II.)*. Ricordi, Milano 1994.
- SIDNELL, Michael J.: *Sources on Dramatic Theory* vol. 2: Voltaire to Hugo. CUP, Cambridge 1994.
- SCHNEIDER, Magnus Tessing: *On Acting in Late Eighteenth-Century Opera Buffa*, uveřejněný v open-access časopise *Performing Premodernity* Vol. 2, Leden 2015 [cit. 13. 7. 2016] <http://performingpremodernity.com/journal/performing-premodernity-2/>
- ŠULCOVÁ, Barbora: *Pohled na tanec v dílech Lúkiána a Libania*, seminární práce, HAMU, 2007.
- THORP, Jennifer: Jean-Georges Noverre à Londres. In: *Musicorum* N°10-2011. Jean-Georges Noverre (1727-1810). Danseur, chorégraphe, théoricien de la danse et du ballet, Un artiste européen au siècle des Lumières. Université François-Rabelais de TOURS 2011.
- TOZZI, Lorenzo: *Il balletto pantomimo del Settecento: Gaspare Angiolini*. L'Aquila, Japadre 1972.
- TUGAL, Pierre: *Jean-Georges Noverre der grosse Reformator des Tanzes*. Henschelverlag, Berlin 1959.

VOLTAIRE: *Œuvres complètes de Voltaire avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, Chez Furne, A Paris 1835.

WAEBER, Jacqueline: Jean-Jacques Rousseau's "unité de mélodie", In: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 62, no. 1, jaro 2009, s. 79-143.

WINTER, Marian Hannah: *The Pre-Romantic Ballet*. Pitman Publishing, London 1974.

ZÓRAWSKA-WITKOVSKA, Alina: *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*. Art Regia 1995.

## **PŘÍLOHA č. 1**

### **Obsah Varšavského rukopisu**

#### **Svazek I., sig. 795**

*THÉORIE ET PRATIQUE de la Danse simple et Composée; DE L'ART DES BALLETS; de la Musique; du Costume et des Decorations PAR MR. NOVERRE Directeur de la Danse et Me. Des Ballets de S.A.S. Le DUC REGNANT DE WÜRTEMBERG, 1766*

L'Art des Ballets mis en comparaison avec les autres arts d'imitation (s.1-4)  
Des connoissances particulières et générales qu'un Maître de Ballets doit avoir pour convaincre le Public de la difficulté qu'il a d'exceller dans notre Arts (s.5-16)  
Des secours variés que les Maîtres de Ballets trouveront dans les Spectacles de la nature (s.17-22)  
Le Ballet mis en Parallèle avec la Peinture (s.24-29)  
Définition des Ballets (s.29-32)  
De l'Action, des Graces naturelles, et de l'Expression (s.33-42)  
Ce que l'on devrait dire aux Danseurs, et aux Maîtres de Ballets (s.43-46)  
Des Défauts qui se rencontrent dans la Composition des Ballets anciens et modernes (s.47-56)  
Du Genre propre au Ballet, et des différentes Parties qui le composent (s.58-65)  
De la Symmétrie, et de ses Désavantages dans tous les Morceaux d'Action (s.66-71)  
De la Nécessité d'un bon choix dans les sujets, et dans les Caractères que l'on veut mettre en Danse (s.72-77)  
Réflexions sur la distribution et l'Etendue des Personnages (78-82)  
Du Danger de se donner pour Modèle (s.83-86)  
De la Nécessité de saisir les Caractères pour les peindre avec Vérité (s. 87-96)  
De l'Entente des Couleurs relativement aux Habillements, et des Effets qui produisent la Dégradation des Tailles (s.97-109)  
Du Genre de Musique propre à la Danse en Action (s.111-118)  
Des Positions envisagées dans leur inutilité, de l'Ineptie des Danseurs en général. Et de l'Etude particulière qu'il doivent faire pour se distinguer dans la danse (s.119-126)  
Du Danger des Applaudissements non mérités, et de la nécessité de l'Intelligence, du Goût, et de l'Expression dans les Ballets (s.127-138)  
De l'Opéra François en Général et particulièrement des Ballets de l'Opéra (s.139-178)  
Des Masques (s.179-219)  
Du Costume (s.221-252)

#### **Svazek II., sig. 796: Programmes de Grands Ballets**

*Médée et Jason* (ballet tragique)  
*La Mort d'Hercule* (ballet héroïque)  
*Psiché et l'Amour* (ballet héroïque)  
*Les Jalousies de sérail* (ballet demi-caractère)  
*Orphée et Eurydice* (ballet héroïque)  
*Hypermnestre* (ballet tragique)  
*Alceste* (ballet tragique)  
*Pyrrhus et Polixène* (ballet tragique)  
*Les Festes d'Hyménée* (ballet héroïque)  
*Enée et Didon* (ballet héroïque)  
*Enée et Lavinie* (ballet historique)  
*Alexandre* (ballet historique)  
*L'Enlèvement de Proserpine* (ballet héroïque)  
*Le Triomphe de l'Amour uni à la raison* (ballet moral)  
*Le Temple du Bonheur* (ballet mixte, allégorique et moral)  
*Les Ruses de l'Amour ou la Toilette de Vénus*

#### **Svazek III. sig. 797: Musique de Grands Ballets**



*Medée et Jason* – Musique de la composition de M. Rodolphe  
*La Mort d'Hercule* - Musique de la composition de M. Deller  
*Psiché et l'Amour* - Musique de la composition de M. Rodolphe

#### **Svazek IV. Sig. 798**

*Les Jalousie de serail* - Musique de la composition de M. Granier  
*Orphée et Eurydice* - Musique de la composition de M. Deller  
*Hypermnestre* - Musique de la composition de M. Rodolphe

#### **Svazek IV. Sig. 799**

*Alceste* - Musique de la composition de M. Deller  
*Renaud et Armide* – Musique de la composition de M. Rodolphe  
*Les Festes d'Hyménée* - Musique de la composition de M. Deller

#### **Svazek IV. Sig. 800**

*Enée et Lavinie* - Musique de la composition de M. Deller  
*Alexandre* - Musique de la composition de M. Deller

#### **Svazek VII. Přehled kostýmních návrhů (*Habits de Costume pour l'Execution des Ballets de Mr. Noverre dessigné par M. Boquet*), sig. 801**

*Medée et Jason*

14 návrhů: Medée, Jason, Creuse, Creon, Corithien/Corintienne, les 2 enfants de Medée, Gouvernante, La Haine, La Jalousie, La Vengeance, La Poison, Les Feu, Le Fer)  
*La Mort d'Hercule*

19: Hercule, Dejanire, Jole, Hilus, Philoclète, Thessalienne/Thessalien, Europeens (2 fig.), Asiatique (2 fig.), Africane/Afrain, Compagnon d'Hercule, Lutteurs (2 fig.), Suivante de Dejanire, Licas, La Jalousie, Grand Pretre, Sacrificateur

*Psiché et l'Amour*

16: Psiché, l'Amour, Zephir (2 fig.), Les Graces (3 fig.), Venus, Nympe, Plaisir (2 fig.), Jeux et Ris (2 fig.), Thysiphone, Parques, Demon (2 fig.), Spectre

*Les Jalousies du Sérail*

17: Le Grand Seigneur, Fatime Africane, Zaire, Chef des Eunuques Blancs, Eunuque Blanc, Zaide, autre Sultane, Zima, Circassienne, Georgienne, Greque, Muet (2 fig.), Bostangis, Janissaire, Chef des Eunuques noirs, Eunuque noir

*Orphée et Euridice*

32: Orphée, Euridice, Ombre heureuse (6 fig.), Pluton, Proserpine, Tysiphone, Caron, Bacchus (2 fig.), Silvain (2 fig.), Bacchante (4 fig.), Dryade, Satyr, Faune (2 fig.), Pastre (3 fig.), Pastorelle, Provençale, Bergère, Vendangeure, Vendangeuse

#### **Svazek VIII. sign. 802**

*Hypermnestra*

17: Hypermnestre (2 fig.), Danaus, Lincée, Danaïdes, Fils d'Egytus, Hypermnestre en Habit de Victime, Lincée en Habit de Victime, Chef des Spectres, Spectres des Fils d'Egytus, La Trahison, La Perfidie, Le Remord, Le Crime, Prêtresse de Hymen, Soldats de Lincée, Soldats de Danaus

*Alceste*

19: Alceste, Admète, Iycomede, Princesse Thessalienne, Hercule, Appolon (2 fig.), Pheres, Père d'Admète, Vielle Reine Mère d'Admète, Thessalienne Suivante d'Alceste, Princesse captive de Scyros, Lutteur, Vent, Boré, Matelot, Soldat de Lycomede, Soldat d'Admète, Combattant d'Hercule, Garde d'Admète

*Armide*

21: Renaud, Armide, Renaud avec les Guirlandes, La Volupté, Ubalde, Le Chevalier Danois, Nympe de la Nuit, Najade (4 fig.), Ondin (3 fig.), Jeu (2 fig.), Plaisir (2 fig.), La Vengeance, Le Fureur, Le Desespoire

*Pyrrhus et Polixène*

10: Pyrrhus, Polixène, Princesse Troyenne, Priam, l'Ombre d'Achille, Prince Troyen, Prêtresse, Grand Prêtre, Officier Grec, Soldat Grec, Soldat Troyen

*Fetes d'Hyménée*

23: Hyménée, Cryseis, l'Amour, Athénienne (5 fig.), Athénien, Matelot (2 fig.), Pastourelle (2 fig.), Pastre (2 fig.), Demi Caractère (2 fig.), Sauvage Corsaire, Sauvagesse, Corsaire (2 fig.), Jeu (2 fig.)

*Enée et Didon*

11: Enée, Didon, Jarbe, Troyen, Venus, Junon, l'Amour, l'Hymen, Carthaginoise, Maure, Esclave Maure

**Svazek IX. Habits de Costume pour différents Caractère de Danse d'opéra, de Comédie, Tragédie et de Bal dessinés par M. Boquet, Dessinateur des menus plaisir du Roi de France, sign. 803**

*Enée et Lavinie*

18: Enée, Lavinie, Turnus, latinus, Greque (5 fig.), Grec (2 fig.), Venus, Vulcain, Cyclope, Latin, Phryghien, Arbaletier Troyen, Saldat Latin

*Alexandre*

15: Alexandre, Roxane, Statira, Grand de Perse, Ephestion, Suivante d'Alexandre, Persanne (3 fig.), Persan (3 fig.), Femme du Mogol, Grand Mogol, Ambassadeur Indien

*L'Enlèvement de Proserpine*

25: Proserpine, Ceres, Pluton, Mercure (2 fig.), Cyanée, Suivant de Pluton, Suivante de Proserpine, Nymphes des Bois (2 fig.), Ris, Egypan, Hamadryade, Neptune, Nayade (2 fig.), Triton (2 fig.)

*La Henriade*

13: Henri IV (2 fig.), Gabrielle d'Estrée, La Volupté, Plaisirs (3 fig.), L'Amour, Grace, Ris (2 fig.), La Discorde, La Rage

*Don Quichotte*

13: Don Quichotte, Le Chevalier des Miroirs, Quitterie, Gamache, Sancho, Maître Pierre, Basille, Espanolette (2 fig.), Espanol (2 fig.), Magister, Catalan

*Ballet hongrois*

10: Hongrois, Hongroise (2 fig.), Officier hongrois, Bohémienne, Tambour hongrois, Pandoure (2 fig.), Femme Pandoure (2 fig.)

**Svazek X. Dessins d'Habits sérieux pour des Pas de Deux et Entrées seuls – 46 kostýmnických návrhů, sign. 804**

Junon, Silphide (2 fig.), Silphe (2 fig.), Roi des Silphes, Ombre (4 fig.), Grec (3 fig.), Greque (3 fig.), Péruvienne, Péruvien, La Terre (2 fig.), Bergère (2 fig.), Berger (5 fig.), Guerrière (4 fig.), Chasseur, Fée, Magicien, Français, Française, Triton (3 fig.), Nayade (5 fig.)

**Dessein d'Habits Comiques et Demi Caractères pour Pas de Deux, Entrées seuls – 45:**

Matelotte (2 fig.), Matelot, Hongrois, Hongroise, Vendangeuse, Vendangeurs, Pastre (3 fig.), Pastourelle, Bohémien (2 fig.), Bohémienne (2 fig.), Demi-Charactère (5 fig.), Troubadoure, Provençale, Folie, Comus, Corsaire, Américain, Indien, Matelot Provençale, Mandarin, Chinois (3 fig.), Vieux, Vielle, Nain (4 fig.)

**Svazek XI. Habits de costume: État et Prix des Merchandises**

Nimphe de bois (11,12), Appollon, Cérés, Pan, Habit sérieux a la Grecque, Vénus, Vent, Turquesse, Negresse, Grecque, Divinité infernale, Guerrier, Nayade, Furie, Magicienne, Nymphe de Nuit  
 Romain (4 fig.), Romaine (3 fig.), Peruvienne, Peruvien, Scythe, Esclave, Grec (11 fig.), Greque (4 fig.), Roi Grec (2 fig.), Page Grec, Indien (2 fig.), Africain, Persan, Roi de Perse, Turc (2 fig.), Neptune, Tartare (2 fig.), Habit à la Grèque, Bergère heroine, Femme turque

### App.

*L'Enlèvement de Proserpine* - Musique de la composition de M. Renaud.

## PŘÍLOHA č. 2

### Srovnání obsahů vybraných vydání Noverrových *Listů*

<i>Lettres sur la danse, et sur les ballets, Lyon 1760</i>	<i>Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts, St. Pétersbourg 1803-4</i>	<i>Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, Paris 1807</i>	<i>Lettres sur la danse, 1952</i>
list I.	I., 2.	I., 17.	12.
list II.	I., 2.	I., 18.	13.
list III.	I., 3.	I., 19.	14.
list IV.	I., 4.	I., 20.	15.
list V.	I., 5.	I., 14.	9.
list VI.	I., 6.	I., 15.	10.
list VII.	I., 7.	I., 21.	16.
list VIII.	I., 8.	I., 22.	17.
list IX.	I., 9.	I., 23.	18.
list X.	I., 10.	I., 27.	22.
list XI.	I., 11.	I., 28.	23.
list XII.	I., 12.	I., 29.	24.
list XIII.	I., 13	I., 30.	25.
list XIV.	I., 14.	II., 1.	26.
list XV.	I., 15.	II., 2.	27.

### **PŘÍLOHA č. 3**

#### ***Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier, Paris 1807***

##### *TABLE DU PREMIER VOLUME.*

PRÉFACE,

LETTRES de M. Noverre à Voltaire.

Réponse de Voltaire.

Let. de Voltaire à M. Noverre

Let. du même.

Let. de l'abbé de Voisenon.

LETTRES SUR LES ARTS IMITATEURS.

Lettre première. Origine et Progrès des Arts imitateurs.

Let. II. Vicissitudes des beaux Arts, injustice des hommes envers ceux. "qui les ont cultivés.

Let. III. Suite du même sujet. Naissance des Arts à Rome, et leur chute.

Let. IV. Renaissance des Arts en Italie et en France.

Let. V. Utilité des règles de l'Art. Digression sur Marcel.

Let. VI. Des Spectacles des Anciens, et surtout de la Pantomime.

Let. VII.. Suite sur les spectacles des Anciens.

Let. VIII. Continuation du même sujet.

Let. IX. Renaissance de l'Art et de la Danse.

Let. X. Division de la Danse.

Let. XI. Qualités nécessaires au maître de Ballets.

LET. XII. Suite du mêmes sujet.

LET. XIII. Des Connoissances d'Anatomie nécessaires au maître de Ballets.

LET. XIV. Des autres connoissances nécessaires au maître de Ballets.

Let. XV. Études du maître de Ballets.

Let. XVI. Choix des Sujets.

Let. XVII. De la composition des Ballets.

Let. XVIII Règles à suivre dans la Composition des Ballets.

Let. XIX. De la disposition des parties principales et des parties accessoires. 244

Let. XX. Suite du même sujet.

Let. XXI. Défauts de nos premiers Ballets.

Let. XXII. Des Ballets d'Opéra.

Let. XXIII. De l'Expression de la figure; inconvénient des Masques.

Let. XXIV. De la Composition des corps de Ballets.

Let. XXV. Des Coriphées.

Let. XXVI. Des Costumes.

Let. XXVII. De l'accord du Geste avec la Pensée et les Mouvemens de l'Ame.

Let. XXVIII. De la Conformation du Danseur.

Let. XXIX. Suite du même Sujet.

Let. XXX. De la Chorégraphie.

##### *TABLE DU SECOND VOLUME.*

*Lettre première – Sur les Ballets de l'auteur.*

Let. II. Suite du même

Let. III.. Résumé général sur les Ballets.

Let. IV. De l'Opéra depuis le milieu du dernier siècle jusqu'à nos jours.

Let. V. Sur le même Sujet.

Let. VI. Sur les Sujets de la Danse en 1740.

Let. VII. De la Direction de l'Opéra.

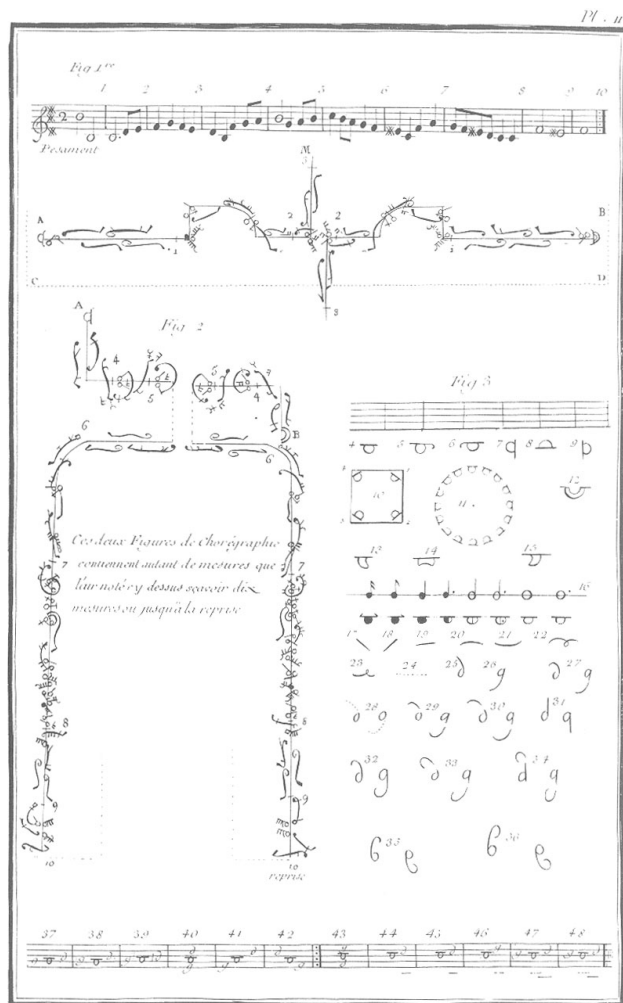
Let. VIII. Sur les principaux sujets de la Danse de l'Opéra, depuis 1740

Let. IX.. Sur le même Sujet.

Let. X. Sur les Maîtres de Ballet de l'Opéra.

Les *figures 41 & suivantes* jusqu'au n. 76, marquent les pas composés & les mouvemens des bras, des poignets & des mains, comme il est indiqué au - dessus de chaque *figure*. Pour le reste, voyez l'art.

## Planche II.



Les dix premières mesures du pas de deux lutteurs, dansé par MM. Dupré & Javillier dans l'opéra des fêtes Greques & Romaines.

Fig. 1. L'air de symphonie.  
2. La chorégraphie de cet air.

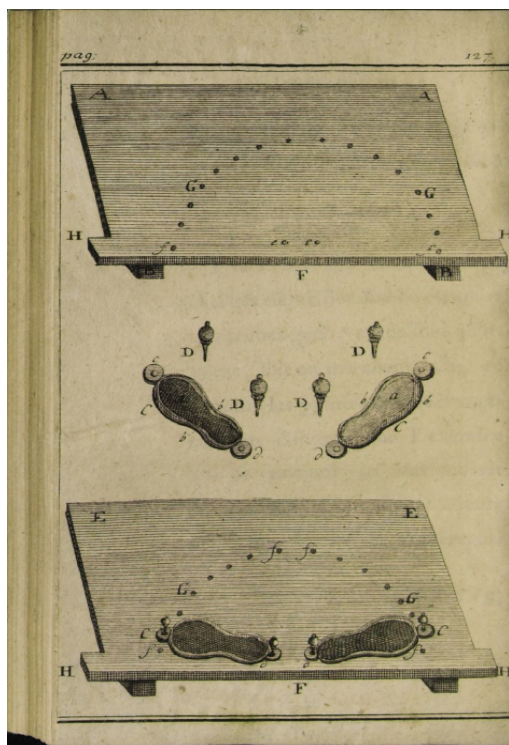
3 & les suivantes représentent les différens aspects du danseur, relativement aux différens points de l'es - pace du théâtre, les diverses attitudes de son corps & plusieurs mouvemens de la tête, du corps, des bras, des cuisses, des jambes, des piés, soit en la même place, soit en se déplaçant.

Chorégraphie  
ou Art d'Ecrire la Danse.

## PŘÍLOHA č.5

### Tourne-hanche

Charles-Hubert Mereau: *Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger tous les défauts*. Gotha, 1760, s. 127  
STUB Dresden Sign. 37.8.7243



Victoria and Albert Museum, Theatre Collection





## OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

### Kostýmní návrhy pro pařížskou Operu

1. *Habit de musicien*, cca konec 17.stol., autor Jeana Beraina jun., BnF Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (74)
2. *Silph*, cca 1748-1757, autor Jean-Baptiste Martin, Victoria & Albert Museum, Print and Drawing Study Room, E.230239-23046-1957
3. Tanečník a tanečnice, cca 1750 autor neznámý, pravděpodobně François Boucher (1703-1770) nebo raný Louis-René Boquet (1717-1814), BnF, Bibliothèque-musée de l'opéra, D216O-4 (29)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



**Mlle Clairon v roli Elektry, Fesch & Whirsker, 1760s (archive Comédie-Française)**



**Kostýmní návrhy L.-R. Boqueta z Varšavského rukopisu 1766, Zb. Król.  
Vol. 801 a 804, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie**

Kostýmy k baletu *Jalousies du serail* & 2 kostýmy Číňanů







LUNUQUE Blanc.



ZAÏDE, autre Sultanne.

ZIMA  
CIRCASSIENNE.

GEORGIENE.



GREQUE.



JANNISSAIRE.



MANDARIN.



CHINOISE.