

Management v kultuře
MPV EKKU Ekonomika kultury
Kateřina Lahodová
Učo: 217442

A Handbook of Cultural Economics
Ruth Towse

Překlad kapitoly 10.

Ballet

Jörg Schimmelpfennig

V Brně dne 5. ledna 2011

Ekonomice baletu není možné porozumět, aniž bychom neznali baletní historii, tradici a současnou baletní platformu. Tanec samotný může být sledován téměř tak dlouho jako historie lidstva sama. Pokládá se již od raných kulturních společností za umění divadelní. Například v řecké antické mytologii se věřilo, že Terpsichora, dcera Dia a Mnemosyny, která je bohyní výtvarného umění, hudby a literatury, není pouze múzou tance, ale i sborové poezie a sborového tance, což jasně odkazuje k veliké vážnosti, v níž byl tanec chován.

Část divadelního umění, kterému se dnes říká balet – podstatné jméno je toliko odvozováno z italského slova pro tanec nebo tančení – vznikla v patnáctém století v renesanci. Jeho historii lze rozdělit do dvou fází, z nichž ta první stojí jednoduše řečeno mimo vymezený ekonomický zájem. Počátky baletu místně spadají, coby dvorní zábava, na sever Itálie a více šířit se začal, když francouzský král Karel VIII. ve svém zájmu o neapolský trůn Itálii napadl. Právě jako italská kuchyně, tak i balet a jeho italská škola si okamžitě podrobily Francii, která se až doposud oddávala podívaným, tzv. maskám. Tyto se však spíše blížily zápasu než tanci. Vítězství tanečního umění bylo ovšem krátkodobé. Balet začal stagnovat, později se zvrhával v pouhou akrobacii. Ztratil přirozenost tance vycházející z řecké tradice, schopnost vyjádřit lidský cit jako je láska, smutek, nebo abstraktní pojmy typu sedmi hříchů, aniž by bylo třeba použít slova nebo zvuky jiné než hudbu. Také ztrácel schopnost promlouvat směrem k obecnstvu, jež mluví jakýmkoliv jazykem a je jakékoliv národnosti. Koncem sedmnáctého století byly prvky baletu integrovány do opery jako do posledního útočiště pro tento žánr. Tyto podívané jistě dopomohly k pozdější popularizaci baletu, avšak zároveň původní žánr baletu zlehčovaly a prezentovaly pouze povrchně.

Baletní terminologický slovník, který je jazykem stejně jako kroky, se zachovával jen na pár místech na světě. Předával se dál jen

po skromné linii baletních mistrů, jakým byl například Jean Georges Noverre v osmnáctém století a s ním i originální duch baletního pojetí, a pokračováním generické linie, která se vrací zpět k italské renesanční baletní škole.

Nicméně, balet jako divadelní umění by byl býval zmizel, nebýt romantického hnutí na počátku devatenáctého století. Obrazy Jeana Jacquesa Rousseau „urozených divochů“, zřejmá a bezvýhradná integrace nadprůměrnosti, básně Heinricha Heineho a malby Davida Friedricha a stupňující se slučování romantismu a raných demokratických hnutí napříč Evropou, to vše našlo v baletu dokonalý doplněk. Romantický balet se přesto neuzavřel sám do sebe do nadpřirozeného elementu. Lokální zabarvení, nehledě na to, že bylo přiměřeně realistické, jako v mnoha španělských tématech, nebo naprosto fantaskní, jako indiánští chrámoví tanečníci v *Bajadéře*, bylo právě nadšeně přijímáno jako skotské *Sylfidy* nebo německé *Wilis*. Zvonový „tutu“ byl první použit v *Giselle* a dánské paní začaly nosit účesy alá *Sylfidy*. „Pointe“ práce, která už začínala být používána v osmnáctém století, se teď plně rozvinula do souvislého systému prvků, i když ne zcela do estetické hodnoty, ale spíše co do významu výrazu mimořádnosti. Rozlišujeme tak vyvýšené skoky, ballonée, v kontrastu s obyčejnými přízemními kroky.

Baleríny dosáhly statutu populárních hvězd. Pár baletních bot baletky Marie Taglioni byl jednou uvařen a servírován v Petrohradě baletním nadšencům se speciální omáčkou; a když první primabalerína Fanny Ellsler přijela tančit do Severní Ameriky, Kongres spojených států přerušil jednání poprvé v historii kvůli nedostatku potřebného počtu osob k hlasování, protože většina ze členů Kongresu byla ve Washingtonském divadle na představení Fanny Ellser. Dvě staré školy, italský a francouzský balet, a jeden nový, dánský balet, který založil August Bournonville, Noverrův žák, a který začal být

hnací silou, se spojily ve dvacátém století, nejdřív v britské škole a poté v americké. Naopak Rusko tu pravou národní školu jako takovou nikdy nemělo. Přesto byla baletní škola otevřena v Petrohradě v roce 1738 a balet se brzy stal oblíbenými kratochvílemi carského dvora. Začal kvést v Rusku, ale nebylo to díky prostředkům ruského původu. Rusko raději pokračovalo v „nakupování“ italských a francouzských baletních mistrů jako Carla Blasise a Enrica Cechettiho, nebo Maria Petipy a italských tanečnic jako byla Virginie Zucchi. Ruský balet se dostal do popředí s obnovením Petipova *Dona Quijota* Alexandra Gorského, dláždil cestu pro Michaila Fokina a Sergeje Ďagileva a jeho Ballet Russes, vedlejší okolnost však v tuto dobu velmi případně zasáhla.

Nastalo zhoršení situace. Ať tragická smrt mladé francouzské tanečnice Emmy Livry (V roce 1862 během zkoušky se její kostým vzňal od jedné svíčky na jevišti a Livry zemřela na strašná poranění o měsíc později. Théophile Gautier, tvůrce *Giselle* později psal o bílých motýlech doprovázející rakev tanečnice na její cestě na místo posledního odpočinku.) hrála roli, či nikoliv, francouzský balet upadl. Rusko se brzy nakazilo. Situace se opakovala; divadelní část baletu byla zanedbávaná, s číslem „fouettées“ tanečnice mohla mít větší vliv než cokoliv jiného, včetně choreografie. Nebylo přípustné, aby tanečníci předstírali něco rukama, či horní částí těla něco pantomimicky ztvárňovali. Byla to naštěstí jen krátká přestávka. Pokud je třeba jednu věc ověřenou časem označit jako návrat baletních principů, vhodným kandidátem by mohl být Fokinův dopis (1914) do novin „The Times“, vykládající jeho pět slavných tezí. Balet se stal synonymem pro romantický balet a každou důležitou inscenaci dvacátého století, ať byla dějová či nikoli. Tyto kořeny se dají zpětně vysledovat.

Exil prorazil Sergej Ďagilev se souborem Ballet Russes díky ruské revoluci a obrátil se k novým uměleckým směrům západní

Evropy. Následující spolupráce s Leonem Mjanssinem na inscenaci *Parade* v roce 1917, k níž vytvořil Jean Cocteau libreto, Eric Satie hudbu a autorem kostýmů a scény byl Pablo Picasso, dosáhla nového stupně. Na rozdíl od opery osmnáctého století byl v tuto dobu balet katalyzátorem, vedoucím uměním.

Balet je dnes živým uměním, právě tak jako tomu bylo během jeho (romantické) historie. Toto je jasně reflektováno v programových stanovách vedoucích baletních souborů po celém světě. Jsou vytvářeny nové inscenace, dva celovečerní dějové balety pro velké soubory, jeden Kennetha Macmillana – *Manon* (1974) – pro Royal Ballet, další jsou komponovány pro menší soubory jako adaptace Christophera Gabla Dickensovy slavné *Vánoční koledy* (1992) pro Northern Theatre Ballet, a kratší práce jako *Still Life at the Penguin Café* Davida Bintleyho (1988) opět pro Royal Ballet, což byl první balet zabývající se tématem ekologie. Všechny tyto inscenace jsou stále v repertoáru příslušných souborů a jsou pravidelně a úspěšně uváděny po celém světě vedle dobře známých klasických kusů jakým je například *Labutí jezero*. V tomto směru je dnešní baletní repertoár zásadně odlišný od zmíněných operních domů. Neuvádějí se pouze díla z poslední doby, která jsou stále úspěšná ve velkých operních domech – Giacomo Puccini *Turandot* – tři čtvrtiny století nazpět, mnoho operních souborů zcela vzácně uvádí opery starší než ty z šedesátých let devatenáctého století. Na druhou stranu, divadelní představení musí být povšechně komerčně životaschopné a opera se obecně daleko lépe prodává než balet, a tak jsou požadavky na subvencování baletu daleko menší.

Jako většina výkonných umění, na žádnou baletní produkci, jako i na soubor sám, nemůže být pohlíženo jako na přirozený monopol. Pevné ceny jsou nemalé. Toto rozpětí od orchestru a tanečníků – na rozdíl od opery, dokonce nejvíc z hlavních umělců, s vzácnou výjimkou jsou nezávislý taneční hosté, jsou zaměstnaní na pevný úvazek raději

než na každé představení zvlášť – k jevištním a zvukovým technikům je obrovské. Produkce je pracovně intenzivní, se zanedbatelnými subvenčními příležitostmi pro umělecký ansámb. Přiřazením každému jednotlivému členovi souboru jednotlivé role, jako Gorsky dělá *Dona Quijota*, působí kompars opět jako opravdový dav. Romantický balet se vrátil ke svým kořenům: pouze nahrazením symetrických rolí s kontrapunktickými pohyby může klasický balet vypadat opět přirozeně.

Redukce baletního souboru pro šetření finančních prostředků může v mnohých případech skutečně vyřešit tíživou situaci ne jenom na dobu jedné inscenace ale baletního souboru jako celku. (Mohli bychom poznamenat rozdílnost od moderního tance, nebo tanečního divadla. Tyto práce jsou obecně však spíše krátkodobé, vzácně přežívají více než deset let. Není to nic jiného než zkoušení – hodně tanečníků přichází s klasickou průpravou – ani to nepřitahuje inspiraci ani nevytváří nové dědictví. Jako následek moderního tance coby samostatné kategorie lze chápat skutečnost, že zde není minimální pevná cena týkající se také jednoho čísla tanečníka.)

Ceny za přidaná představení jsou zanedbatelné. To se však může změnit, pokud by se tato příležitostná představení započítala do vstupenky. Zvláště v Evropě, hlavní baletní a operní soubory často patří ke stejným komerčním organizacím, jako je Royal Opera House. Zatímco ceny jsou redukovány užíváním stejné scény a sdílením administrativních a uměleckých zdrojů, oba musí soutěžit o konečné číslo večerů a matiné. Vzhledem k vyšší konkurenceschopnosti opery, každé baletní představení je pak díky svým výsledkům v příležitostných výdělcích následně operou poraženo a může se stát, že by jej mohla opera nahradit.

Obojí plánování a cenová politika můžou být založeny na počtu odůvodnění. Pravidlem číslo jedna je prostor pro vzdělávání publika,

nová představení a rozličná předplatné, protože větší umělecké výzvy uměleckých šéfů a tanečníků vyvolávají menší příjem než slavná klasika. Toto je případ Evropy, ačkoli méně také USA. Rozdíly mohou být zapříčiněny odlišným daňovým režimem a zásadně člení stanovisko mezi soukromými dárci a sponzory, umožňující americké společnosti provozovat více dlouhotrvajících politik, než například britské, u níž je možno vzácně ve své politické štedrosti plánovat více než jeden rok dopředu. Stále platí, že klasika je zlatý důl všude.

S ohledem na tvorbu cen, rozsah cílů souborů od maximalizace výnosů se přibližuje maximalizaci zisku podle nízkých mezních cen, umožňujících souboru utratit víc na komerčně výhodnější a víc riskantní produkce kvůli uměleckým odměnám. Vedle ošetření maximalizace dochází ke snadnějšímu obvinění z elitářství a, postupně, zajištění budoucí subvence kvůli vzestupu baletní popularity. Náklady závisí nejen na jednotlivých uvedených představeních, ale přes den, o víkendu a ještě v sezóně - během podzimu a zimy, je spotřeba divadla obvykle vyšší. Na druhou stranu, je zde, na rozdíl od opery, pár efektů křížících cenu mezi úrovněmi sedadel; jako náhradní vlivy jsou zanedbatelné. Rezervace sedadel ukazuje, že každá kategorie má svého patrona bez ohledu na změny v úměrných cenách, naznačující, že vizuální hledisko nabízené jednotlivou kategorií je vzácně rozdílné; to znamená zvláštní důležitost baletnímu znalci spíše než lepšímu nebo horšímu nebo jinému divákovi. Pokud jde o Lancastrianovi preference, pak může být vizuální složka považována za dominantní vlastnost.

Mnoho baletních souborů bere v úvahu systémy přátelství. Zatímco jsou členové těchto „klubů přátel“ podněcování k přispívání buď souboru jako celku, nebo na určitou žádost podporující jednotlivou produkci – obojí jsou veřejné statky – soukromé statky jsou dostupné jenom členům. Mezi oblíbené patří všechny druhy událostí

odehrávající se za scénou, zvláště návštěva kostýmové zkoušky nebo kurzy s možnostmi se setkat s tanečníky osobně.

Vzhledem k nedostatku adekvátních nahrávacích možností (I když baletní notace pomáhá během vytváření nové choreografie, zvláště když se tvoří ve studiu v přímé spolupráci s tanečníky, je nemožné popsat způsob práce orchestrální partitury.) jednotlivá taneční představení musí být prováděna, aby toto umění přežilo. Balet jako celek je prezentován svou přirozeností a dědictvím, zvláště svým slovníkem. Jinak by zemřel. Znovu, to ho dělá odlišným od klasické hudby – příležitostně jsou nalezeny nové práce od starších skladatelů zapadlých ve starých rukopisech, s menší obtížemi, provedená pravděpodobně způsobem velmi jednoduchým k tomu co skladatel původně zamýšlel; to by nikdy s baletem fungovat nemohlo – nebo zachování starých maleb. Oživení produkce může vyžadovat přítomnost lidí, kteří jsou známí jakoukoli předchozí produkcí. Co se týče baletních škol, žádné vyučování by nebylo možné a vhodné bez alespoň nějakých učitelů schopných přenášet principy romantického baletu z přímé zkušenosti.

Následují dva důsledky ekonomické prosperity. Zaprvé, žádná baletní produkce nevytváří jen ekonomickou prosperitu z hledisek přímého užívání hodnoty, ale má obě vzácné možnosti hodnoty, tou druhou je sama umělecká hodnota. Zadruhé, jako jsou produkční způsoby součástí zvláštního školního dědictví, jeho zachování může být vykládáno jako přispívání k soukromým výhodám. Když se díváme na balet jako celek, nemůže nikdy existovat jedna škola nebo národní umění samo o sobě. Bez vzájemné stimulace by balet nikdy nemohl být schopen dosáhnout umělecké dokonalosti a různorodosti, které jsou nutné k přežití více než půl tisíciletí. Také jakákoli podpora směřující k jednotlivému představení nebo souboru tak přináší celkem pozitivní vnější efekty.

Poslední poznámka úvahy může být určující. Baletní formy jsou podstatnou součástí evropského kulturního dědictví, stejně jako staré malby nebo architektura. Žádné z pozdějších umění nezbytně nepovažuje prosazování ekonomického aspektu za ochranu, ale balet ano. Další otázkou je osamocenost baletu v jeho situaci uchování: k tomu, aby se jeho odkaz dochoval, musí balet žít jako performativní umění. Vzhledem k analýze nákladů a výnosů se zdají být obě otázky malicherné a nespravedlivé.