

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Choreografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Brjancev, Eifman, Jelizarjev: cesty sovětské
choreografie 80. a 90. let 20. století**

Uladzimir Ivanou

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Lucie Dercsényiová, Ph.D.

Datum obhajoby: 04. 06. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Dance

Choreography

DIPLOMA THESIS

**Bryantsev, Eifman, Yelizariev: ways of the Soviet
choreography of '80s and '90s of the 20th century**

Uladzimir Ivanou

Thesis advisor: Prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Examiner: MgA. Lucie Dercsényiová, Ph.D.

Date of thesis defense: 04. 06. 2018

Academic the granted: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Brjancev, Eifman, Jelizarjev: cesty sovětské choreografie 80. a 90. let 20. století

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl poděkovat vedoucí své práce prof. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D., za ochotu a vstřícnost, za cenné rady a připomínky, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

ABSTRAKT

Tato práce pojednává o třech významných osobnostech sovětského baletu druhé poloviny 20. století, Valentinu Jelizarjevovi, Dmitriji Brjancevovi a Borisu Eifmanovi. Prostřednictvím jejich tvorbu můžeme sledovat vliv sociokulturních a politických událostí na vývoj baletního umění v zemích bývalého Sovětského svazu. První část práce se soustředí na uměleckou tvorbu choreografů od sedmdesátých let 20. století do dnešní doby. Druhá část je zaměřená na jejich díla vzniklá v polovině devadesátých let. Závěr práce poukazuje, v jaké míře byla umělecká tvorba ovlivněna politickými změnami.

ABSTRACT

This work is about three famous personalities of the Soviet ballet in the second half of the 20th century; Valentin Yelizariiev, Dmitry Bryancev and Boris Eifman. Through their works we can see an influence of social, cultural and political events on the progression of ballet and art in the countries of Post Soviet Union. The first part of the work focuses on art works of choreographers from the '70s of the 20th century till nowadays. The second part focuses on their works made in the middle of the '90s. The end of the work shows how their works were influenced by political changes.

Klíčová slova: Valentin Jelizarjev, Dmitrij Brjancev, Boris Eifman, choreograf, balet, Národní divadlo Běloruska, Eifman Balet, Hudební divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, Bělorusko, Rusko, Sovětský svaz

Key words: Valentin Yelizariiev, Dmitry Bryancev, Boris Eifman, choreographer, ballet, National theater of Belarus, Eifman Ballet, Belarus, Russia, Soviet Union

Seznam použitého označování a zkratek:

V. J. - Valentin Jelizarjev

D. B. - Dmitrij Brjancev

B. E. - Boris Eifman

NDB - Národní divadlo Běloruska

OBSAH

1. Úvod	1
2. Valentin Jelizarjev	2
2. 1. První období. Jevgenij Lysik	2
2. 2. Druhé období. Ernst Heidebrecht	8
2. 3. Třetí období. Vjačeslav Okuněv	11
2. 4. Tvorba mimo NDB	12
3. 1. Dmitrij Brjancev	14
3. 2. Choreograf díky náhodě	14
3. 3. Mezi Moskvou a Leningradem	16
3. 4. Filmy - Balety a další tvorba konce sedmdesátých let	18
3. 5. Z Leningradu znovu do Moskvy	22
Hlavním choreografem v moskevském Hudebním divadle Stanislavského a Němroviče-Dančenka	24
4. 1. Boris Eifman	32
4. 2. První etapa. Hledání vlastního stylu	35
4. 3. Druhá etapa. Zlaté období souboru	39
4. 4. Třetí období	46
4. 5. Eifman závěr	50
5. Analýza děl	52
5. 1. Vašně (Rogněda)	52
5. 2. Přízračný ples	71
5. 3. Bratři Karamazovi	84
6. Závěr	100
7. Literatura	103

1. Úvod

Mezi velkým množstvím sovětských choreografů osmdesátých a devadesátých let 20. století jsem si vybral tři nejzajímavější osobnosti – Valentina Jelizarjeva, Dmitrija Brjanceva a Borisa Eifmana. Každý z této trojice se proslavil v jiném směru tanečního umění. Díla těchto choreografů mají svůj osobitý styl, podle kterého je možné identifikovat. Přes veškerou odlišnost jejich tvorby, mají všichni tři mnoho společného. Jelizariev, Brjancev a Eifman patří do stejné generace narozené kolem roku 1947. Všichni začínali svou uměleckou cestu v 70. letech v Petrohradě. Pro svoji tvorbu používali klasickou taneční techniku, kterou doplňovali elementy z jiných tanečních stylů. Později se jejich cesty rozešly a zavedly je do různých míst. I přesto jim ale zůstala vzájemná spojitost navazující na petrohradskou taneční školu. Každý z nich svým způsobem ovlivnil a zanechal stopy v baletním dění Sovětského svazu i v postsovětském období. V této práci se pokusím podrobněji popsat tvorbu každého choreografa zvlášť, najít jak společné, tak odlišné rysy, najít klíčová díla, v nichž bude možné identifikovat charakteristické rysy jejich tvorby, prostřednictvím analýzy vybraných děl. Zároveň bych chtěl pojmenovat tendence, které v jejich tvorbě odrážely nové společenské, kulturní i politické poměry po rozpadu Sovětského svazu.

Toto téma je mi velice blízké z několika důvodů. Můj otec Vladimír Ivanov dlouhodobě působil jako první sólista v Národním divadle Běloruska a tančil ve všech baletech Valentina Jelizarjeva. Můj bratr Alexandr Ivanov působí jako tanečník již přes deset let v souboru Borise Eifmana. Já sám znám osobně pana Jelizarjeva i pana Eifmana a proto jsem se dokázal tak hluboce ponořit do psaní této práce. Veškeré informace jsem si tedy mohl zjistit a upřesnit jak u mého otce, tak i u mého bratra. Ostatní informace jsem si našel v knihách a na internetu.

2. Valentin Jelizarjev

Tvorbou Valentina Jelizarjeva jsem se zabýval podrobně ve své bakalářské práci *Valentin Jelizarjev, choreograf běloruského baletu*. Nyní se pokusím analyzovat jeho vybraná díla a najít charakteristické rysy, které pomohou doplnit představu o této výjimečné osobnosti, která zanechala nesmazatelnou stopu v dějinách běloruského baletu. Choreografická tvorba Valentina Jelizarjeva začínala v Leningradě v Akademickém baletním učilišti Agrippiny Vaganovové. Jako student tohoto učiliště, se schválením učitelky historických tanců Mariny Borisovne Strachovové, Valentin Jelizarjev vytvářel své první choreografie pro mladší studenty.¹ Hned po skončení studia v učilišti byl přijat do choreografického oddělení leningradské Konzervatoře Rimského-Korsakova do třídy Igora Dmitrijeviča Bělského. Během studia se zúčastnil celostátní choreografické soutěže v Moskvě, ve které obsadil druhé místo. Shodou okolností v interpretační choreografii *Kontrasty* tančil na soutěži Dmitrij Brjancev.² Po skončení studia na konzervatoři byl pozván ministerstvem kultury Běloruska do souboru Národního divadla Běloruska na místo hlavního choreografa. Ve věku 26 let se Valentin Jelizarjev stal nejmladším hlavním choreografem v SSSR, což byla jedinečná situace. Čerstvý absolvent konzervatoře dostal na starost velký soubor, výborné zázemí a co je nejdůležitější i státní financování. Valentin Jelizarjev měl obrovskou příležitost, kterou plně využil.

2. 1. První období. Jevgenij Lysik

Už první balet, *Carmen-suíta* na hudbu Georgese Bizeta ve zpracování Rodiona Ščedrina, který byl uveden v roce 1974 na jevišti Národního divadla Běloruska měl obrovský úspěch. Tato inscenace ukázala, že Valentin Jelizarjev je choreografem, který má současné myšlení a nebojí se riskovat.³ Tato práce seznámila Valentina Jelizarjeva s Rodionem Ščedrinem a Majou Pliseckou. Rodion Ščedrin v rozhovoru pro televizi mluvil o běloruské *Carmen-suite* jako o jedné z nejlepších inscenací tohoto baletu, společně s verzí Alberta Alonsa.⁴ Už tato první práce pro běloruské divadlo ukázala prvky charakteristické pro tvorbu Valentina Jelizarjeva. V *Carmen-*

1 Rozhovor s Valentinem Jelizarjevem. Minsk, 28. 07. 2015

2 BELOVA, Ekaterina. *Choreografické fantazii Dmitrie Brjanceva*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

3 TURINA, Tatjana. От образа - к общению. *Нёман*. 1979, (3), 177-183.

4 Rodion Ščedrin v rozhovoru pro dokumentární kroniku režiséra Viktora Ševeleviča "Valentin Jelizarjev - zrcadlo času" (Minsk, "BelVideoCenter" 2003). Dostupný online:
<https://www.youtube.com/watch?v=mjRwKLFrikl>

suitě je vidět snaha propojit choreografii, hudbu a scénografii. Právě výtvarná složka v baletech Valentina Jelizarjeva hraje obrovskou roli. Podle mého názoru, jeho tvorbu je možné rozdělit na periody podle výtvarníků, se kterými pracoval na baletech. Během působení v Národním divadle Běloruska Valentin Jelizarjev pracoval s třemi scénografy – Jevgenijem Lysikem, Ernstem Heidebrechtem a Vjačeslavem Okuněvem. Ve spolupráci s Jevgenijem Lysikem od roku 1974 do roku 1982 vznikl jeden jednoaktový a čtyři celovečerní balety (*Carmen-suita, Stvoření světa, Till Eulenspiegel, Spartakus* a *Louskáček*). Další etapa ve tvorbě Valentina Jelizarjeva je spojena s výtvarníkem Ernstem Heidebrechtem. Od roku 1983 do roku 1988 vznikly tři jednoaktové a jeden celovečerní balet (*Carmina Burana, Bolero, Svěcení jara, Romeo a Julie*). Poslední z této trojice výtvarníků je Vjačeslav Okuněv, s nímž Valentin Jelizarjev pracoval od roku 1989 do roku 2001. Během tohoto období vznikly balety *Don Quixote, Vášně, Pták Ohnivák* a *Spící krasavice*. Všechny tyto balety vznikly pro NDB. Mimo tvorbu pro běloruský balet vytvářel Valentin Jelizarjev inscenace pro mnoho dalších souborů mimo Bělorusko. Během dlouhé kariéry se jednalo o choreografie *Nesmrtelnost, Klasická symfonie, Nálady, Fantasie, Till Eulenspiegel, Carmen-suita, Adagietto, Giselle, Don Quixote, Spartakus, Esmeralda, Labutí Jezero*.

Další představení, které vzniklo na scéně NDB, ve spolupráci Valentina Jelizarjeva a Jevgenija Lysika, byl balet *Stvoření světa* na hudbu Andreje Petrova. Toto dílo bylo prvním celovečerním představením Valentina Jelizarjeva. Velkolepá výprava odpovídala biblické velkoleposti. Všechny komponenty baletu, choreografie, scénografie, hudba, byly organicky spojeny v jeden celek. V tomto představení Valentin Jelizarjev poprvé ukázal v plné síle hudebně-výtvarně-choreografickou partituru, náznaky které jsme zaznamenaly v *Carmen-suite*. Ve všech baletech Valentina Jelizarjeva byla choreografie propojená s hudbou a scénografií natolik, že podle mého názoru nemůže existovat každá složka zvlášť. V tomto spojení jednotlivé složky získávaly nový rozměr. V Bělorusku před Valentinem Jelizarjevem nikdo nepracoval podobným způsobem i v celém SSSR bylo těžké najít něco srovnatelného.⁵

V roce 1978 ve spolupráci s výtvarníkem Jevgenijem Lysikem a skladatelem Jevgenijem Glebovem připravil Valentin Jelizarjev na jevišti NDB premiéru baletu *Till Eulenspiegel*. Pro mě osobně je tento balet vrcholem tohoto období. Představení

5 ČURKO, Julie: *Линия, уходящая в бесконечность*. Minsk: Польша 1999. ISBN 985-07-0368-7, s. 120

je velice dynamické, každá scéna posouvala děj dopředu. Zajímavé je, že balet *Till Eulenspiegel* Valentin Jelizarjev se svým týmem postavil nejdříve v Kirovově divadle, ale konzervativní vedení divadla stáhlo představení z repertoáru. Zmínky o tomto skandálu jsem našel v různých pramenech. Například Dmitrij Brjancev vzpomíná na tuto událost, kdy popisoval situaci, jak probíhalo schválení jeho nového baletu v tomtéž Kirovovém divadle. „A. A. Pavlovskij: *Experimenty divadlo nepotřebuje, měli jsme je i dřív. Ale Vinogradov špatně položil samotnou otázku. "Till" jsme taky potřebovali. A co z toho vyšlo, víme.*“⁶ Jak je vidět, divadlo v Petrohradě odmítalo jakýkoliv nestandardní projev v tvorbě. Naopak Irina Kolpakovová⁷ říká o *Tillu Eulenspiegelovu*, že se jednalo o velice povedené představení.⁸ Nemůžu přesně určit, jak velký rozdíl byl mezi petrohradskou a minskou verzí. Podle obrázků z premiéry a toho, že na představení pracoval stejný tým, předpokládám, že v pojetí moc velký rozdíl nebyl. V Bělorusku autoři baletu neměli žádný problém s jeho přípravou. Navíc po premiéře vyšla kladná kritika.⁹ Baletem *Till Eulenspiegel* NDB reprezentovalo na dnech běloruské kultury v Moskvě. Ke všemu, právě *Till Eulenspiegel*, byl vybrán organizátory festivalu v Moskvě pro reprezentaci NDB v Kremlu. V baletech *Stvoření světa* a *Till Eulenspiegel*, je kromě propojení hudební, taneční a výtvarné koncepce zajímavé také to, jak jsou v nich zpracovaná známá témata. Pro tvorbu Valentina Jelizarjeva je příznačné přepracování známých libret. V těchto baletech choreograf ve spolupráci se svým týmem vytvořil spojitost se současným světem. Kupříkladu biblický příběh o stvoření světa se stal protiválečným, hluboce filosofickým rozmyšlením o osudu lidstva. Dábel v baletu Valentina Jelizarjeva symbolizuje zlo, které je schopno zničit celý svět. Dábel a jeho poskoci se snaží přesvědčit Adama, aby si vybral jeho stranu. Skrze postavu Adama autoři pokládají otázku divákům: „Kterou cestu si vybere lidstvo? Cestu, která zničí náš svět, nebo si vybere humanistické hodnoty?“ V baletu Valentina Jelizarjeva si Adam a Eva vybírají vlastní cestu plnou hrůzy a utrpení. To je podle autorů daň, kterou musí zaplatit lidstvo, aby dosáhlo harmonie. Děj a atmosféru v baletu doplňují dekorace a hudba. Valentin Jelizarjev

6 Archiv Mariinského divadla. Z protokolu umělecké komise. Viz: BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 231

7 V letech 1951 – 1989 sólistka v Kirovově divadle. Viz: Irina Kolpakova. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-14]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Irina_Kolpakova

8 Irina Kolpakovová v rozhovoru pro dokumentární kroniku režiséra Viktora Ševeleviča "Valentin Jelizarjev - zrcadlo času" (Minsk, "BelVideoCenter" 2003). Dostupný online <https://www.youtube.com/watch?v=mjRwKLFrikI>

9 ČURKO, Julie: *Линия, уходящая в бесконечность*. Vyd. Minsk: Полюмя 1999, ISBN 985-07-0368-7, s. 122

vzal nejenom veselé části z Petrovova díla, ale jako jeden z prvních použil tragické pasáže ze *Stvoření světa*.¹⁰ Podobné přiblížení děje baletu současnému divákovi najdeme i v představení *Till Eulenspiegel*. Jednou z příčin, proč byl balet *Till Eulenspiegel* stažen z repertoáru v Pětrohradě, byl podle komise špatný obraz Tilla, který neodpovídal ideálům (kánonu) sovětské ideologie.¹¹ Valentin Jelizarjev viděl Tilla jako obyčejného mladíka, který má rád zábavu a je zamilovaný; za to, že se z něj stane bojovník za spravedlnost, může okolní svět. Souboj, který svádí Till s králem Filipem, Velkým Inkvizitorem a Rybářem, symbolizuje souboj člověka s nespravedlností, která jej obklopuje. Na jedné straně Till jako Duch Vlámka, Nele jako Láska, a na druhé straně Krutost, zrada a pavouk, kteří to vše spojují.

Ve svých dílech Valentin Jelizarjev šířil věčné hodnoty, které podle jeho názoru v 20. století ztrácejí své postavení v morálních postojích lidstva (člověka).¹² V tomto období si Valentin Jelizarjev především vybíral témata, ve kterých na předním místě stála otázka pravdy, cti a spravedlnosti. Důležitým se stává osud jednoho člověka, skrze kterého choreograf poukazuje na osud národa nebo celého lidstva. V těchto postavách diváci mohou vidět problémy současné společnosti. Často se objevuje téma osudové volby (bojovat nebo vzdát se, podřídít se okolnímu světu).

Postupně se na repertoáru baletu NDB v polovině sedmdesátých let objevila originální tvorba, která vzbuzovala ohlasy po celém SSSR. Balety Valentina Jelizarjeva reprezentovaly divadlo na zahraničních zájezdech. Z provinčního baletního souboru se postupně stal soubor, který byl respektován v celém SSSR.¹³ Balety postavené Valentinem Jelizarjevem v tomto období i nadále zůstávají na repertoáru NDB. Za více než čtyřicet let díla jako *Stvoření světa* neztratila své hodnoty a stále je o ně veliký zájem mezi diváky.

Dalším baletem, ve kterém se objevuje téma boje za svobodu, boje proti nespravedlnosti byl balet *Spartakus*, postavený Valentinem Jelizarjevem na jevišti NDB v roce 1980. Tento balet jak stylově, tak tematicky patří spíše k prvnímu

10 Andrej Petrov v rozhovoru pro dokumentární kroniku režiséra Viktora Ševeleviča "Valentin Jelizarjev - zrcadlo času" (Minsk, "BelVideoCenter" 2003). Dostupný online <https://www.youtube.com/watch?v=mjRwKLFrikI>

11 ČURKO, Julie: *Линия, уходящая в бесконечность*. Vyd. Minsk: Полюмя 1999, ISBN 985-07-0368-7, s. 122 - 123

12 Valentin Jelizarjev v rozhovoru pro dokumentární kroniku režiséra Viktora Ševeleviča "Valentin Jelizarjev - zrcadlo času" (Minsk, "BelVideoCenter" 2003). Dostupný online <https://www.youtube.com/watch?v=mjRwKLFrikI>

13 Jurij Grigorovič v rozhovoru pro dokumentární kroniku režiséra Viktora Ševeleviča "Valentin Jelizarjev - zrcadlo času" (Minsk, "BelVideoCenter" 2003). Dostupný online <https://www.youtube.com/watch?v=mjRwKLFrikI>

období jeho tvorby. V tomto baletu se ztrácí návaznost na současnost. Problémy, se kterými se setkávají hlavní postavy v baletech *Till Eulenspiegel* a *Spartakus* jsou podobné, ale způsob, jakým autor tyto děje zpracovával, je odlišný. Dekorace a kostýmy v baletu přesně určují období. Podle mého názoru je v baletu *Spartakus* těžké oddělit postavy od doby, ve které se děj odehrával. V předchozích baletech Jelizarjev a jeho tvůrčí tým místo a čas, ve kterém se děj odehrával, neupřesňoval. Dekorace jsou důležitým nástrojem, zdůrazňovaly dramatickост děje, ale nedávaly informace, které by charakterizovaly místo a čas tohoto období. Tento způsob výpravy pomáhal autorům přiblížit příběh baletu divákům. Postavy Carmen, Till nebo Adam byly divákům daleko blíže než antický hrdina Spartakus. Balet *Spartakus* je originální dílo postavené pro běloruský balet, které nemá kromě názvu a hudby Arama Chačaturjana nic společného s dílem Jurie Grigoroviče. (V porovnání s předchozími tituly lehce zaostává.)

V baletech Valentina Jelizarjeva hrají důležitou roli vztahy mezi mužem a ženou. V *Carmen-Suite* to byla osudová láska, která zničila lidské životy. V dalších baletech to byla síla lásky, která pomáhala hrdinům překonávat problémy, vznikající na jejich životních cestách. Láska je jedním z důvodů, proč se hlavní hrdinové nevzdávají a bojují dál. A to především v baletech *Stvoření světa*, *Till Eulenspiegel* a *Spartakus*. V tvorbě Valentina Jelizarjeva téma mezilidských vztahů a lásky prochází skrze všechny období a dá se říci, že je základním kamenem.

Po baletu *Spartakus* nastala změna ve výběru témat. Valentin Jelizarjev potřeboval odstoupit od tragických příběhů a pokračovat v růstu jako umělec pracující s různými žánry. Dle mého názoru změna mohla nastat již dříve, a to po uvedení díla *Till Euplenspiegel*, aby práce v tomto žánru byla ukončena vrcholným dílem.

Další balet, který Valentin Jelizarjev postavil na jevišti NDB, byl v roce 1982 *Louskáček*. Stejně jako v předchozích titulech byl scénografem Jevgenij Lysik, kostýmy vytvořila jeho manželka Oksana Zinčenko. Pro mě osobně bylo velkým překvapením, jak autoři vážných, realistických a tragických baletů lehce přeskočili k pohádkovému baletu. Pochopil jsem, že se jedná o logickou spojku s dalším obdobím.

Louskáček Valentina Jelizarjena není tak úplně dětská pohádka, jak by se očekávalo. Stejně jak ve *Stvoření světa*, kde Valentin Jelizarjev objevil velikost a tragičnost příběhu, tak v *Louskáčku* autoři objevili tragický motiv neodvratného loučení s dětstvím. Tento balet v podání Valentina Jelizarjeva je stejně zajímavý pro

děti i pro dospělé, kteří mohou popřemýšlet a vzpomenout si, že někde hluboko uvnitř pořád chtějí věřit v pohádku. Představení *Louskáček* jsem v NDB viděl mnohokrát naživo, ale nikdy předtím jsem nepřemýšlel nad tím, čím je toto představení odlišné od mnoha jiných *Louskáčků* po celém světě. Autorům se podařilo vytvořit atmosféru, která například u mě vyvolala nostalgický pocit. Chtělo se mi vrátit zpátky do doby, kdy stromy byly tak velké a kdy neexistovaly každodenní starosti.

Louskáčkem skončilo první období v tvorbě Valentina Jelizarjeva, které bylo spojeno především se scénografem Jevgenijem Lysikem. Tento talentovaný výtvarník, možná jeden z nejlepších divadelních scénografů své doby v SSSR, byl spoluautorem baletu Valentina Jelizarjeva. Jeho dekorace nikdy nebyly jen kulisy. Dekorace Jevgenije Lysika vždy byly nedílnou součástí představení, které doplňují a posouvají děj kupředu. Proměny mezi nebo během obrazů mají vždy originální řešení. Jevgenij Lysik byl autorem light design, který vytvářel v baletech potřebnou atmosféru. Byl i autorem kostýmů ke všem inscenacím Valentina Jelizarjeva v tomto období, výjimkou byl jen *Louskáček*, pro který vytvořila kostýmy jeho manželka Oksana Zinčenko.

Dnešní scénograf může použít jakoukoliv látku, kterou si objedná z jakékoliv části světa. V době, kdy Jevgenij Lysik navrhoval své dekorace, spousta dnešních materiálů neexistovala. Třeba baletizol byl vzácné zboží. V té době scénograf musel ručně se svým týmem namalovat obrovská plátna. V baletech mohlo být až pět proměn. Podle mého názoru bylo kvůli ručně vytvořeným dekoracím představení ještě více vzácnější. Balety Valentina Jelizarjeva a Jevgenija Lysika vznikaly přímo na míru pro balet NDB, což dělalo soubor unikátním. V dnešní době mají divadla trend kupovat díla prověřená časem od proslulých choreografů, čímž ztrácejí originalitu souboru (například na choreografii *Petite Mort* od Jiřího Kyliána se můžeme podívat v Minsku nebo v Brně, také v Budapešti nebo někde v Americe. Repertoár různých divadel si tak je víc a víc podobný.) Už kulisy samy jsou podle mě uměleckým dílem. Škoda, že časem dekorace ztrácejí svůj původní vzhled a tak za několik let může běloruský balet ztratit své klenoty. Valentinu Jelizarjevovi a Jevgeniji Lysikovi se podařilo perfektně najít spojení mezi choreografií, scénografií a hudbou. V představeních vzniká hudebně - výtvarně - choreografická partitura, kterou před tím v NDB nikdo nedělal. Dekorace nejenom doplňují choreografii, ale v některých místech dokonce hrají roli sboru (např. Stvoření světa). Pro choreografa je moc důležité najít scénografa, který by mu rozuměl a sdílel jeho myšlenky.

Valentin Jelizarjev měl právě štěstí na všechny scénografy se kterými spolupracoval v NDB. Každý byl jiný, ale všichni byli osobnostmi, které měly pro balet svou vizi. Pro mě osobně práce Jevgenije Lysika přinesla pro běloruský balet nejzajímavější díla.

2. 2. Druhé období. Ernst Heidebrecht

Po odchodu Jevgenije Lysika z NDB začal s Valentinem Jelizarjevem spolupracovat Ernst Heidebrecht. Tady začíná podle mého názoru druhá etapa v tvorbě Valentina Jelizarjeva. Prvním společným dílem nového tandemu se stal balet *Carmina burana* na hudbu Carla Orffa. Už myšlenka zpracovat Orffovu kantátu naznačuje, že ve snaze spojit různé druhy umění dosáhl Valentin Jelizarjev vrcholu. Výsledkem se stalo pěvecké, hudební, výtvarné a choreografické představení.

Balet *Carmina burana* se na scéně NDB stal první jevištní inscenací Orffova díla v bývalém SSSR. Proměna v tvorbě Valentina Jelizarjeva nebyla okamžitá. Minulý balet *Louskáček* naznačil směr, kterým choreograf vykročil. S příchodem Ernsta Heidebrechta se proměna stala očividnou. Valentin Jelizarjev opustil velké dramatické balety, v jejichž příběhu se odrážel současný svět. V tomto období Valentin Jelizarjev čerpal inspiraci pro balety z různých zdrojů jako je poezie, umělecká díla, skutečné historické události, prameny slovanské kultury a nakonec se obrátil k tragédii Williama Shakespeara. Pro toto období jsou charakteristické choreografie malé formy. Valentin Jelizarjev vytvořil tři jednoaktové balety jeden po druhém. K baletu *Carmina burana* napsal Valentin Jelizarjev vlastní libreto, ve kterém rozdělil balet na tři části: *Jaro zrodí lásku, Pokušení básníka a Triumf lásky*. Do baletu Valentin Jelizarjev přidal děj. Jak je vidět na všech dílech pro NDB, pro tvorbu Valentina Jelizarjeva je typická dějovost, kterou takto vnesl i do původně nedějové partitury.

V baletu *Carmina burana* je postava zamilovaného básníka vystavena pokušení. Valentin Jelizarjev prostřednictvím choreografie ukazuje vnitřní souboj hlavní postavy. Pro choreografa, podobně jako v předchozích dílech, je důležitá otázka lidských hodnot. V choreografii *Carmina burana* je tento příběh komornější, podobně jako v *Carmen-Suite*.

Dalším baletem, který Valentin Jelizarjev vytvořil na jevišti NDB, se stalo *Bolero*. Pro autory baletu posloužila k inspiraci tragická událost ve městě Guernica, která se

odehrála během občanské války ve Španělsku¹⁴ v roce 1937. V tomto baletu konflikt vznikl mezi dekoracemi a tanečníky. Dekorace inspirované plátnem Pabla Picassa *Guernica* byly symbolem chaosu a hrůzy, tanečníci symbolizovali španělský národ. V baletu *Bolero* jako v jediném baletu Valentina Jelizarjeva postaveném pro NDB není děj. Není to zcela abstraktní balet, jsou tam postavy, tanec který symbolizuje souboj španělského národa proti fašismu. V tomto období Valentin Jelizarjev hledal nejenom nová témata pro balety, ale i nové řešení těchto témat. Jediné, co se neměnilo, byli humanistické hodnoty. *Bolero* v podání Valentina Jelizarjeva se dá označit jako protiválečné dílo, stejně jako *Stvoření světa*, jen v porovnání se *Stvořením světa* je *Bolero* komornější. Třetím jednoaktovým baletem tohoto období se stalo *Svěcení jara* na hudbu Igora Stravinského. Jedná se o první balet s použitím hudby Igora Stravinského na repertoáru NDB. Pro tento balet Valentin Jelizarjev vytvořil nové libreto. Vznikla nová postava vzpurného mladíka. Konflikt v baletu vznikl mezi mladíkem, ve kterém se probouzela duchovnost, a davem, který se řídil pradávným instinktem. Vzpurný mladík se marně snažil zastavit nesmyslnou vraždu. Jakoby autor viděl v pravěkých lidech současnou společnost, která podle Valentina Jelizarjeva ztratila duchovnost (Mně se zdá, že v té době začíná být Valentin Jelizarjev zklamán ze současné společnosti).

Jak je vidět, Valentin Jelizarjev se pořád vracel k tématu věčných hodnot: láska, lidskost, duchovnost. Ve všech jeho předchozích dílech, kromě *Carmen-Suite*, je optimistický konec. V největších dramatech se Valentin Jelizarjev snažil povzbudit diváka, přidat optimismus pro nadcházející den. Další balet, který Valentin Jelizarjev postavil na jevišti NDB, nemá optimistický konec. Balet *Romeo a Julie*, vytvořený v roce 1988, byl jako by zrcadlem života společnosti. Zdá se, že Valentin Jelizarjev tušil, co se stane se státem a národem, který v něm žije (občanské války v různých částech SSSR, ekonomická krize, kriminalita, úpadek mravních hodnot). Valentin Jelizarjev přepracoval libreto *Romeo a Julie* a přidal novou postavu – Svár. Právě vítězství Sváru nad Láskou a jeho závěrečný pohyb směrem k hledišti dělá konec tohoto baletu ještě více tragickým. Láska, která ve všech předchozích baletech pomáhala hlavním postavám porazit zlo, byla zničena Svárem. Podle mého názoru proměny, které nastávaly ve společnosti, také ovlivnily Valentina Jelizarjeva. Změnil se jeho pohled na svět. Myslím si, že pro jakéhokoliv umělce pochopit, že

14 Španělská občanská válka (1936 – 1939) Viz: Španělská občanská válka. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-14]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/%C5%A0pan%C4%9Blsk%C3%A1_ob%C4%8Dansk%C3%A1_v%C3%A1lka

hodnoty, které jste zastával celý život, nikdo nepotřebuje, je velkou ránou a zklamáním. Právě to se podle mého názoru stalo Valentinu Jelizarjevovi.

Sovětská společnost se rychle měnila. Příchod Michajila Gorbačova přinesl "glasnost", totalitní režim začínal postupně slábnout, ve vzduchu bylo cítit svoboda. Svoboda – je jednou z nejdůležitějších hodnot, každý může dělat, myslet si, tvořit, co chce, nikdo neomezuje projev člověka, ale tato svoboda pro mnoho lidí přinesla zklamání. Svoboda neznamena, že je dovoleno absolutně všechno, neznamena, že člověk nemá žádné mravní hranice. Lež, zrada, nespravedlnost, vše co Valentin Jelizarjev ve svých dílech nekompromisně označoval za zlo, se stávají běžnou součástí života. Samozřejmě, že neexistuje žádná společnost, ve které by nebyly tyto neřesti, ale to, co se stalo v postsovětských státech na konci osmdesátých a na začátku devadesátých let 20. století, těžko s něčím srovnat. V obchodech nebyly žádné potraviny, lidé klidně půl roku nedostali plat k tomu nespoutaná kriminalita a korupce.¹⁵ Všechny tyto věci úplně zničily veškeré mravní hodnoty. Peníze řešily veškeré problémy se zákonem. (Rychle vzrostlo množství mafiánských gangů.) Pro velké množství lidí, zvláště starších, je toto období velkým zklamáním. Všechno, čemu verily, se stalo špatným, zmizela víra v budoucnost. Zhroutil se jejich svět. Později, v polovině devadesátých let, stejné zklamání zasáhlo ostatní části společnosti. Všichni toužili po demokracii, ale nikdo nečekal, že bude mít tak negativní dopad na společnost. Proto ve většině států bývalého Sovětského svazu v demokratických volbách vyhrávali kandidáti, kteří slibovali, že vrátí všechno do dřívějšího stavu (např. v Bělorusku v roce 1994 v prezidentských volbách vyhrál Alexandr Lukašenko¹⁶, který sliboval zachování kolchozů, zakáz privatizace státních společností atd. Po roce 1994 žádné volby Běloruska nebyly uznány v EU jako svobodné).

15 Экономические реформы в России (1990-е годы). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-14]. Dostupné z: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D1%8B_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8_\(1990-%D0%B5_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D1%8B\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D1%80%D0%B5%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D1%8B_%D0%B2_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D0%B8_(1990-%D0%B5_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D1%8B))

16 Alexandr Lukašenko. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-14]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexandr_Luka%C5%A1enko

2. 3. Třetí období. Vjačeslav Okuněv

Podle mého názoru baletem *Romeo a Julie* skončilo druhé tvůrčí období Valentina Jelizarjeva, které bylo spojeno s výtvarníkem Ernstem Heidebrechtem. V následujícím roce postavil Valentin Jelizarjev na jevišti NDB balet *Don Quixote* ve spolupráci s Vjačeslavem Okuněvem. *Romeo a Julie* na rozdíl od *Don Quixota* byl autorským baletem, ve kterém bylo nové libreto, nová choreografie, ve které se choreograf snažil přenést své myšlenky na diváky. *Don Quixote* byl mírně předělanou tradiční sovětskou verzí tohoto slavného baletu. Mně se zdá, že v tomto období Valentin Jelizarjev neměl žádnou inspiraci. V roce 1993 Valentin Jelizarjev v rozhovoru pro běloruskou televizi řekl: "Spoustu věcí mě v dnešní době zklamalo, zklamali mě lidé... Teď nemám touhu stavět balet. Teď se ve mně generují ideje. Doufám, že to později zrodí něco velkolepého."¹⁷ Od roku 1990 do roku 1995 Valentin Jelizarjev nic nestavěl na jevišti NDB. V tomto období divadlo zažilo reorganizaci, proběhly změny ve vedení divadla. Valentin Jelizarjev se stal uměleckým šéfem baletu NDB, musel pracovat spíše s hospodářskými záležitostmi než s uměleckými. Podle mě není tato funkce pro opravdové umělce. Toto postavení zahrnuje nejenom sestavení repertoáru divadla, ale řešení finančních otázek, otázek spojených s provozem baletního souboru atd. Valentin Jelizarjev věnoval této práci veškerý svůj čas, na dlouhých pět let šla choreografická tvorba stranou. Kromě toho z divadla postupně odešli tanečníci (solisté), se kterými Valentin Jelizarjev postavil svá nejlepší díla, kteří tvořili jádro souboru a bez pochyby je mohu označit za spoluautory baletů. Toto období můžeme považovat za "krizové". Myslím, že se Valentin Jelizarjev už nikdy z této krize zcela nevzpamatoval. Svět kolem se rychle měnil, vznikala nová aktuální témata, kterým se Valentin Jelizarjev nedokázal přizpůsobit. V roce 1995 se Valentin Jelizarjev vrátil k choreografické tvorbě. Společně s výtvarníkem Vjačeslavem Okuněvem a skladatelem Andrejem Mdivanim uvedl na jevišti NDB balet *Vášeň (Rogněda)*. Bylo to dlouho připravované a dlouho očekávané dílo. Kritici se na toto představení neřvali s nadšením, přesto balet získal mezinárodní ocenění Benois de la danse. Pro mě je tento balet odpovědí na "národní obrození", které po rozpadu Sovětského svazu mělo v Bělorusku velkou sílu. Balet nepřinesl nic nového a ani režie a choreografie nebyly příliš zajímavé.

17 Valentin Jelizarjev v rozhovoru pro dokumentární kroniku režiséra Viktora Ševeleviča "Valentin Jelizarjev - zrcadlo času" (Minsk, "BelVideoCenter" 2003). Dostupný online <https://www.youtube.com/watch?v=mjRwKLFrikI>

V roce 1998 následoval balet *Pták ohnivák*, a v roce 2001 *Spící Krasavice*. Při pohledu na balety z tohoto období jsem měl pocit, že Valentin Jelizarjev odstoupil od principu syntézy různých druhů umění. Měl jsem pocit, že dekorace nehrají tak velkou roli, jako tomu bylo v předchozích baletech. Choreografie Valentina Jelizarjeva má správný výsledek právě ve spojení s hudbou a scénografií, sama o sobě ztrácí své kouzlo. Je to dobře vidět v závěrečné scéně prvního jednání *Stvoření světa*. Scéna se jmenuje Eva. Na jevišti je pouze Eva a tančí svůj monolog na hudbu, která se jmenuje *Stvoření Evy*. V zadní části jeviště začíná pomalu vyjíždět horizont. Ve spojení s krásnou hudbou a nádherným plátnem má choreografie obrovský vliv na diváky. Tato scéna, podle mého názoru, je jednou z nejprovedenějších u Valentina Jelizarjeva. Podobný způsob zvedání horizontu choreograf použil ve *Vášni*, ale podle mě scéna neměla tak silný účinek. Opakování sebe sama je možná zásadní problém třetího tvůrčího období. Valentin Jelizarjev začíná opakovat nejen scénické efekty, ale i choreografii.

2. 4. Tvorba mimo NDB

Baletů, které Valintin Jelizarjev stavěl mimo NDB, není mnoho. Mezi nimi je několik baletů, které známe z repertoáru NDB (*Spartakus*, *Carmen-Suite*) nebo balety z klasického dědictví v úpravě Valentina Jelizarjeva (*Giselle*, *Don Quijote*, *Labutí jezero*). Vzniklo i několik baletů, které nikdy nebyly na repertoáru NDB. Valentin Jelizarjev pracoval jako choreograf na televizním filmu-baletu *Fantasie* režiséra Anatolije Efroze s Majou Pliseckou v hlavní roli. *Fantasie* je odlišné od ostatních prací Valentina Jelizarjeva především výtvarným provedením. Kostýmy pro Maju Pliseckou vytvořil známý francouzský návrhář Pierre Cardine. Kostýmy Pierra Cardina a dekorace Valerija Leventalja¹⁸ byly pojaty v realistickém stylu a jasně odkazují na určitou dobu (konec 19. století). V roce 1972 byl natočen televizní film-balet *Anna Karenina* na hudbu Rodiona Ščedrina s Majou Pliseckou v hlavní roli. V týmu *Anny Kareniny* byl také Valerij Levental', který v té době pracoval s hlavním výtvarníkem Velkého divadla v Moskvě. Pravděpodobně po úspěšné premiéře *Carmen-Suite* v Minsku, Rodion Ščedrin doporučil Valentina Jelizarjeva Maje

18 Scénograf Valerij Levental'. Viz: Левенталь, Валерий Яковлевич. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-14]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

Plisecké. Podle mého názoru styl, ve kterém režisér viděl *Fantasii*, nesvědčil stylu Valentina Jelizarjeva. Ve *Fantasii* není moc tanečních čísel (několik duetů a krátký sólový taneční úvod Maji Plisecké). Film-balet *Fantasie* má spoustu hraných scén s textem, taneční čísla jsou vzpomínkami hlavně mužské postavy a jeho představami. Duety jsou postavené v romantickém duchu s použitím klasické taneční techniky. Na můj vkus byly všechny duety nevýrazné a vypadaly moc podobně (pravděpodobně to byl záměr režiséra, ukázat pocit zamilovanosti hlavně mužské postavy). Silnou stránkou tvorby Valentina Jelizarjeva vždy byla schopnost spojit výtvarnou složku s choreografií a hudbou. Ve *Fantasii* byla většina tanečních scén natočena s jednoduchým bílým pozadím. Navíc Valentin Jelizarjev nemusel naplnit postavy zvláštními charaktery (tančili zamilovaný muž a žena), charaktery byly rozkryty v hraných scénách. Ve *Fantasii* vypadá choreografie Valentina Jelizarjeva příliš jednoduše a nenápadně. Osobně bych označil tuto práci za nepovedenou, možná proto Valentin Jelizarjev potom nikdy nedělal ze svých baletů filmy-balety, ale snažil se je zachytit v jevištní podobě.

Zajímavé je, že Valentin Jelizarjev postavil několik baletů pro Moskevský klasický balet, kde pracoval Dmitrij Brjancev.¹⁹

19 1973 – A. Petrov "Immortality" (Moskevský klasický balet, Rusko)

1974 – S. Prokofjev "Klasická Symfonie" (Moskevský klasický balet, Rusko)

3. 1. Dmitrij Brjancev

Další osobností, jejíž tvorbou se v této práci zabývám, je Dmitrij Brjancev. Podle mého názoru je velice zajímavým zástupcem tohoto období, jenž za sebou zanechal mnoho originálních a velice kontrastních děl. Pro lepší pochopení jeho tvorby je třeba hlouběji prozkoumat jeho zajímavý, ale zároveň tragický život.

Dmitrij Brjancev se narodil 18. února 1947 v Petrohradu. Zde později začal svou uměleckou kariéru stejně jako Valentin Jelizarjev a Boris Eifman. V roce 1966 absolvoval Leningradské akademické baletní učiliště Agrippiny Jakovlevny Vaganovové. Po ukončení studia na baletním učilišti předpokládal, že bude pracovat jako tanečník v Kirovově divadle, ale vše dopadlo úplně jinak.

3. 2. Choreografem díky náhodě

Po státních zkouškách si Dmitrije Brjanceva vybral moskevský Mladý balet²⁰. Výhodou tohoto souboru bylo, že měl málo členů a všichni tanečníci byli vlastně sólisty. Brjancev později vzpomínal, že během jeho působení bylo v souboru vždy velké množství práce.

Podle mého názoru je třeba zdůraznit fakt, že se Dmitrij Brjancev stal choreografem, dalo by se říct, náhodou. Tato informace pomůže lépe pochopit jeho přístup k práci. V knize Jekatěrinu Belovoj Choreografické fantazie Dmitrije Brjanceva například vzpomíná, že o povolání choreografa nikdy nepřemýšlel.²¹ V budově na ulici Pušečnoj v Moskvě, kde sídlil Mladý balet, byla do roku 1968 i choreografická fakulta GITIS²². Studentům choreografické fakulty často pomáhali v roli interpretů tanečníci Mladého baletu. Za každé připravené číslo vyplácela fakulta

20 Театр классического балета Н. Касаткиной и В. Василёва. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B0_%D0%9D_%D0%9A%D0%B0%D1%81%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B9_%D0%B8_%D0%92_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B%D1%91%D0%B2%D0%B0

21 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2.

22 Gosudarstvenyj institut teatralnogo iskustva/Státní institut divadelního umění. Viz: Ruská akademie divadelního umění. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rusk%C3%A1_akademie_divadeln%C3%ADho_um%C4%9Bn%C3%AD

honorář. Dvakrát za rok během zkouškového období bylo podle slov Dmitrije Brjanceva možné vydělat celkem hodně peněz.²³ Na začátku pomáhal studentům choreografické fakulty pouze jako interpret, ale postupně začal nabízet i své vlastní nápady. Nakonec to skončilo tak, že přebíral úkoly za studenty a vytvářel choreografie zcela sám.

Postupně se stal Brjancev pro studenty jedním z nejoblíbenějších interpretů a posléze si toho všimli i profesori GITIS. Po skončení jednoho z letních semestrů za ním přišel děkan choreografické fakulty Anatolij Šatin s nabídkou složit přijímací zkoušky do GITIS. Dmitrij Brjancev zpočátku studovat nechtěl, a proto se snažil najít výmluvy, aby nemusel přijímací zkoušky dělat. Po důkladné úvaze se však rozhodl nabídku přijmout. Toto rozhodnutí bylo pragmatické. Zprvu mu nabídku studia poskytl sám děkan. Zadruhé vzhledem k tomu, že byl Brjancev aktivní tanečník, „zavírali“ profesori oči nad mnoha věcmi. A zatřetí si uvědomil, že po skončení taneční kariéry nebude třeba přemýšlet o dalším povolání. Touto informací chci zdůraznit, že na začátku neměl Dmitrij Brjancev v plánu stát se choreografem a jeho přístup k vytváření choreografií byl zprvu chladný a rozvášný. Po přijímacích zkouškách v roce 1969 Brjancev byl přijat do GITIS na choreografickou fakultu. Zde byl dosti nedisciplinovaným studentem a kvůli práci v Mladém baletu školu skoro nenavštěvoval. Do závěrečného ročníku postoupil až v roce 1976.

V roce 1976 se Dmitrij Brjancev zúčastnil celostátní choreografické soutěže v Moskvě, kde obsadil druhé místo. První místo v tomto roce neudělili. Na soutěži prezentoval dvě zcela kontrastní choreografie *Zrození (Зарождение)* a *Složité charakter*. *Zrození* bylo vážné číslo, ve kterém choreograf pokládal filozofické otázky o existenci lidstva. Brjancev říkal, že tento styl a téma mu vyhovují, ale podle něj bylo pro soutěž třeba vytvořit i něco „lehčího“ a kontrastního.²⁴ Proto vytvořil *Složité charakter*, komické číslo, které bylo srozumitelné každému. Dmitrij Brjancev neskrýval, že čísla byla vytvořena tak, aby upoutala pozornost a oslovila maximální počet diváků. Znovu do popředí zde vystupuje Brjancevův pragmatismus, jeho cílem bylo zvítězit v soutěži. Choreografie *Složité charakter* měla obrovský úspěch a stala se počátkem celé série čísel v jeho tvorbě.²⁵ Jednou z

23 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2.

24 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2.

25 Aleksandr Belinský v rozhovoru pro televizi pořad *Legendy doby. Přízračny ples Dmitrije Brajanceva* (UAS První kanál. Světová síť. 2009)

hlavních postav miniatury *Složitý charakter* je mladá žena s komplikovanou povahou, podobná postava se objevuje v mnoha dalších choreografiích.

Choreografická soutěž v Moskvě byla celostátní událost, na kterou se přijížděli podívat šéfové baletu z celého SSSR. O díla začínajících choreografů se v roce 1976 zajímal i hlavní choreograf Kirovova divadla Igor Bělskij²⁶. Po skončení soutěže nabídl Brjancevovi nastudovat miniatury s tanečnicí Kirovova divadla. Dmitrij Brjancev odpověděl, že může vytvořit celý balet (koncert) sestavený z podobných choreografií. Igor Bělskij s tímto nápadem souhlasil. Brjancev dostal neuvěřitelnou příležitost nastudovat balet (koncert) pod názvem *Choreografické novely* pro jeden z nejlepších souborů na světě.

3. 3. Mezi Moskvou a Leningradem

V sezoně 1976/1977 byl Dmitrij Brjancev stále členem moskevského souboru Mladý balet a zároveň vytvářel Choreografické novely v Leningradu. Podle mého názoru se v této době odehrála jedna z klíčových událostí. Během sezóny převzali soubor Mladého baletu Natalie Kasatkinová²⁷ a Vladimir Vasiljov²⁸. Nové vedení začalo měnit soubor podle svých představ. Kvůli tomu, že Brjancev trávil hodně času v Leningradu, dostal ultimátum, že buď bude tančit v souboru nebo musí odejít. Zvolil druhou variantu a po deseti letech se znovu vrátil do Leningradu.

Dmitrij Brjancev byl člověk, který se nebál riskovat. Po odchodu z Mladého baletu neměl stálé zaměstnání. S hlavním choreografem Kirovova divadla Igorem Bělským neměl podepsanou žádnou smlouvu. Bělskij mu ústně slíbil, že po premiéře *Choreografických novel* dostane honorář. Premiéra se měla odehrát na začátku roku 1977. Shodou okolností připravoval ve stejné době v Kirovově divadle premiéru *Tilla*

26 Бельский, Игорь Дмитриевич. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%98%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

27 Касаткина, Наталия Дмитриевна. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%81%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%8F_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0

28 Василёв, Владимир Юдич. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%91%D0%B2_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%AE%D0%B4%D0%B8%D1%87

Eulenspiegela Valentin Jelizarjev. Kvůli tomu, že zkoušky obou představení probíhaly ve stejnou dobu, se vedení divadla rozhodlo odsunout premiéru *Choreografických novel* na konec května a do té doby Dmitrij Brjancev nedostával vůbec žádné peníze. Proto musel skoro každou noc pracovat jako taxikář, aby se nějakým způsobem uživil.²⁹ Nikdo z vedení Kirovova divadla nevěděl o jeho finančních problémech. Problém byl vyřešen náhodou, když tanečník a kamarád Dmitrije Brjanceva Vadim Guljaev³⁰ v soukromém rozhovoru s hlavním dirigentem Kirovova divadla Jurijem Těmirkanovem vyprávěl o nočních brigádách choreografa. Jurij Těmirkanov pomohl Brjancevovi dostat poloviční úvazek druhého choreografa. Rozhodnutí opustit soubor, ve kterém měl stálé angažmá a plat, si podle mého názoru vyžadovalo opravdu mimořádné sebevědomí.

Dmitrij Brjancev začal pracovat na koncepci *Choreografických novel* v roce 1976. Původně byl program sestaven ze sedmi čísel – *Zrození/Зарождение*, h. Arvo Pärt, *Metamorfózy*, h. Maurice Ravel, *Narcis*, h. Francis Poulenc, *Variace na téma Macbeth*, h. Henry Purcell, *Rekviem* h. Dmitrij Šostakovič, *Težký charakter*, h. Sergej Prokofjev, *Dvojité pas de deux*, h. slovenských skladatelů. Avšak na premiéře 29. května 1977 bylo složení jiné: *Zrození*, *Složitý charakter*, *Narcis*, *Dvojité pas de deux*, *Variace na téma Macbeth* a také nové miniatury *Stará fotografie*, h. Dmitrij Šostakovič, *K světlu*, h. Jaan Rääts. Později Brjancev přidal další dvě čísla: *Cesta na hudbu Eltona Johna* a *Věnování* nebo *Zasvěcení (Посвящение)* na hudbu Petra Iljiče Čajkovského.

Brjancev často a rád střídal žánry. Choreografické novely byly opravdu kontrastním večerem, který tvořily komedie (*Složitý charakter*, *Stará fotografie*), tragédie (*Variace na téma Macbeth*, *Zasvěcení/Посвящение*), bezdějové číslo (*Dvojité pas de deux*), vážná a dramatická čísla (*Cesta*, *Ke světlu*, *Zrození/Зарождение*). Choreografické novely byly prvním a zároveň reprezentativním představením. Brjancev sestavil program jako reklamu svého talentu a upřímně o tom říkal: „Musel jsem pro současný ‚baletní trh‘ nabídnout ‚zboží‘ pro veškerý vkus“. Brjancev v tomto tónu pokračoval: „V momentě, kdy ‚božský ptáček‘ tvořivého nadšení letící nad hlavou, najednou sedne na rameno, stává se z každého řemesla opravdové

29 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2.

30 Вадим Гуляев. <http://www.kino-teatr.ru> [online]. 2016 [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/sov/45369/bio/>

umění. Ale něco podobného se stává jen o svátcích. Jenže my žijeme v běžných dnech; a ‚božský ptáček‘ tvořivého nadšení zpravidla prolétá kolem nás...“³¹

Je vidět, že od začátku kariéry byl Brjancev jako choreograf velice pragmatický. Podobný přístup ale přinášel výsledky. Na premiéře *Choreografických novel* byl režisér Aleksandr Bělinskij, který hledal choreografa pro televizní balet *Galatea*. Scénář *Galatey* podle hry Bernarda Showa *Pygmalion* byl napsán Aleksandrem Bělinským skoro před deseti lety přímo pro Jekatěrinu Maksimovovou.³² Po celou tuto dobu ale režisér nemohl najít vhodného choreografa. Pozornost Bělinského upoutala kontrastnost tvorby mladého a v té době málo známého choreografa, obzvláště oceňoval jeho komická čísla. Hned po premiéře *Choreografických novel* nabídl Brjancevovi možnost vytvořit choreografii pro televizní film–balet. Je zajímavé, že na začátku Brjancev nabídku odmítl, protože byl umělecky vyčerpán. Po prázdninách ale s radostí souhlasil. Vybraného choreografa však musela schválit Jekatěrina Maksimovová, jež měla hlavní slovo. Ihned po první zkoušce bylo jasné, že řekne ano.³³

3. 4. Filmy-balety a další tvorba konce sedmdesátých let

Nikdy předtím Brjancev nepracoval s žánrem televizního baletu, ale jeho choreografický styl si neuvěřitelně odpovídal práci s kamerou. Ve své dosavadní tvorbě převážně pracoval s jedním nebo dvěma sólisty, což vyhovovalo pro *Galateu*. Hudbu pro televizní baletní film složil Timur Kogan³⁴, jenž vycházel z hudby muzikálu *My Fair Lady* Frederica Loewa. Brjancev dokázal velmi dobře vytvořit charaktery postav. Líza Doolittleová (Jekatěrina Maksimovová), Henry Higgins (Māris Liepa), Alfréd Doolittle a kamarádi (Vadim Guljaev, Konstantin Zaklinskij, Sergej Fedjanin) - každá z těchto postav měla svůj neopakovatelný pohybový slovník. V *Galatee* byly výborně vytvořeny sólové variace, duety i sborové scény.

31 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2.

32 Aleksandr Belinský v rozhovoru pro televizní pořad *Legendy doby. Přízračny ples Dmitrije Brajanceva* (UAS První kanál. Světová síť. 2009)

33 Jekatěrina Maksimovová v rozhovoru pro televizní pořad *Legendy doby. Přízračny ples Dmitrije Brajanceva* (UAS První kanál. Světová síť. 2009)

34 Timur Kogan sovětský skladatel. Viz: Коган, Тимур Иосифович. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD_%D0%A2%D0%B8%D0%BC%D1%83%D1%80_%D0%98%D0%BE%D1%81%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

Zvlášť povedené podle mého názoru je trio Alfréda Doolittla s jeho kamarády, které vyznělo velice vtipně a nově, s velkým množstvím zajímavých detailů a originálních zvedaček. V této práci předvedl Brjancev v plné míře svůj choreografický talent. Navíc velké množství drobných pohybů, které rád používal ve svých choreografiích a které vypadaly dobře na malém prostoru, usnadnily práci kameramanovi. Samozřejmě ale udělal kvůli své nezkušenosti i několik chyb. Například požadoval, aby byla sborová scéna plesu natočena z dálky tak, aby diváci měli možnost vidět práci sboru.³⁵ V této scéně se úplně ztratila postava Jekatěрины Maksimovové. Na záběrech není možné přesně rozeznat, kde je Líza Doolittleová a jaké dělá kroky. Přesto je *Galatea* velice povedené dílo, které bylo oceněno na festivalu Zlatá Praha a také v Londýně.

Premiéra zfilmovaného baletu se odehrála 31. prosince 1977 na leningradské televizní stanici. 1. dubna 1978 uvedla *Galateu* centrální televizní stanice, která vysílala pro celý SSSR. Aleksandr Belinskij řekl Brjancevovi: „Včera tě nikdo neznal, a dnes tě znají všichni“.³⁶ *Galatea* změnila Dmitriji Brjancevovi život. On sám tento okamžik vzpomínal takto: „Přede mnou se otevřela spousta dveří“.³⁷ Po úspěchu *Galatey* nabídl Aleksandr Belinskij Brjancevovi další spolupráci na televizním filmu-baletu *Staré tango*, opět s Jekatěrinou Maksimovovou v hlavní roli.

Premiéra filmu *Staré tango* proběhla na centrální televizi dne 30. dubna 1979. Podle mého názoru je tato práce v porovnání s *Galateou* daleko propracovanější. Brjancev tentokrát dával pozor na specifickou práci s kamerou. Ve *Starém tangu* se spolu s režisérem a kameramanem snažil najít více originálních záběrů, přizpůsobit choreografii pro různé televizní pomůcky, jako jsou portrétní záběry, stříh, přeskokování z místa na místo pomocí stříhu atd. V *Galatee* je vidět, že s televizním žánrem pracoval choreograf poprvé. Dmitrij Brjancev říkal, že v procesu vymýšlení choreografie pro *Galateu* nepoužíval žádná pravidla tance na kameru a spoléhal jenom na svou intuici, proto na mnoha místech vypadala choreografie „neučesaně“, ale zároveň velice zajímavě. Podle mého názoru se v tom skrývá originalita tohoto díla. Ve *Starém tangu* bylo všechno jinak. Celý tvůrčí tým se již během práce snažil

35 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

36 Aleksandr Belinský v rozhovoru pro televiní pořad *Legendy doby. Přízračny ples Dmitrije Brajanceva* (UAS První kanál. Světová síť. 2009)

37 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

odstranit nedostatky, které lze najít v *Galatee*, a Brjanceva jako choreograf udělal velký krok vpřed.

Bezpochyby velkou roli v obou filmech-baletech hrálo výtečné podání Jekatěřiny Maksimovové a ostatních účinkujících. Myslím, že v tomto směru měl Brjancev velké štěstí. Ve svých prvních dílech se mohl opřít o vynikající tanečnice (Jekatěřina Maksimovová, Māris Liepa, Vadim Guljaev), což se nedá říct o Valentinu Jelizarjevovi nebo Borisu Eifmanovi, jejichž interpreti se museli během ztvárňování postav nejprve vypracovat. Bezesporu vynikající interpreti posunuli choreografii Dmitrije Brjanceva na jinou, vyšší úroveň.

Staré tango nemělo tak velký úspěch jako *Galatea*. Slabým místem filmu-baletu byl podle mého názoru děj, který nebyl tak známý jako v *Galatee*. Divadelní a televizní inscenace *Pygmalion* je velice známá po celém světě, například muzikál Frederica Loewa *My Fair Lady*. Scénář *Starého tanga* byl napsán podle filmu *Peter Henryho Costeta*. Film byl natočen ve třicátých letech 20. století. Hlavní postavou je mladá žena bez domova, která se musí kvůli tomu, aby dostala práci, převléct za muže. Hlavní roli v něm ztvárnila Franciska Gaalová, již současníci nazývali „Chaplin v sukni“.³⁸ Aleksandr Belinskij říkal, že pro něj je Chaplinem v sukni Jekatěřina Maksimovová. Pravě tento talent Maksimovové se režisér snažil ukázat divákům.³⁹

Brjancev byl spoluautorem scénáře a trval na tom, aby *Staré tango* nemělo happy end. Choreograf se snažil přidat filmu-baletu trochu tragických barev a dosáhnout stejné atmosféry, jaká byla ve filmech Charlieho Chaplina. Další důvod, proč mělo *Staré tango* menší divácký úspěch, je, že to byl druhý podobný projekt po *Galatee*. *Galatea* byla překvapením, nic podobného v televizi nebylo, navíc žánr komedie pro balety byl velice vzácný. *Staré tango* byla velice kvalitní práce, ale méně originální, než *Galatea*.

Konec sedmdesátých let bylo pro Dmitrije Brjanceva velice produktivním obdobím. Skoro současně se *Starým tangem* (4. dubna 1979) byl na scéně Kirovova divadla uveden celovečerní balet *Husarská balada* na hudbu Tichona Chrennikova⁴⁰. Tento balet má velice zajímavý osud. Podnětem pro libreto k baletu byla v SSSR velice

38 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

39 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

40 Tichon Chrennikov sovětský skladatel. Viz: Tichon Nikolajevič Chrennikov. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tichon_Nikolajevič_C4%8D_Chrennikov

známá komedie Aleksandra Gladkova⁴¹ *Před dávnými časy (Davnym-davno)*, která byla napsána v roce 1940. První uvedení hry se odehrálo v roce 1941. Jednou z nejúspěšnějších inscenací bylo nastudování z roku 1942, které uvedlo Divadlo Rudé armády, režíroval jej Aleksej Popov⁴². Děj se odehrával v Rusku v době války s Napoleonem (1812). Zápletka spočívala v tom, že hlavní postava Šura Azarovová je zasnoubená s poručíkem Dmitrijem Rževským, jehož nikdy předtím neviděla. Na maškarním plese, který byl uspořádán k narozeninám Šury, se odehrává seznámené hlavních postav. Šura převlečená za korneta potkává hezkého poručíka a okamžitě se do něj zamiluje, ale Rževskij si myslí, že se seznámil s bratrem Šury a vypráví o tom, že se vůbec nechce ženit. Během maškarády přijíždí kurýr se zprávou, že začala válka. Rževskij s ostatními vojáky odjíždí. Šura nechce zůstat doma a v kostýmu korneta odjíždí za Rževským. Během bojů proti Francouzům se Šura znovu potkává se svým ženichem. Dál pokračují různé vtipné situace a nedorozumění mezi hlavními postavami.

V roce 1962 byl ke stopadesátému výročí Vlastenecké války natočen podle této hry velmi úspěšný film režiséra Eldara Rjazanova⁴³ *Husarská balada*. Balet Dmitrije Brjanceva a film Eldara Rjazanova spojila hudba Tichona Chrennikova.

Scénář baletu *Husarská balada* napsal režisér Aleksandr Belinskij zároveň se scénářem *Galatey* speciálně pro Jekatěrinu Maksimovovou. Belinskij se snažil tento nápad realizovat ve spolupráci s Olegem Vinogradovem ve Velkém divadle v Moskvě na konci šedesátých let. Z různých důvodů se projekt uskutečnit nepodařilo. Na konci sedmdesátých let Oleg Vinogradov, který v té době byl uměleckým šéfem a hlavním choreografem Kirovova divadla, nabídl Brjancevovi, aby vytvořil *Husarskou baladu* právě na jevišti Kirovova divadla podle vlastního libreta (zjistit, nakolik bylo libreto odlišné od scénáře Aleksandra Belinského, není možné). Dmitrij Brjancev ještě jednou přepracoval libreto a začal tvořit. V rozhovoru řekl, že velmi toužil nastudovat balet v Kirovově divadle a chtěl zkusit pracovat s velkým souborem.

41 Aleksandr Gladkov sovětský scenárista. Viz: Гладков, Александр Константинович. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z:

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BA%D0%BE%D0%B2,%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

42 Aleksej Popov sovětský režisér Попов, Алексей Дмитриевич. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B2,%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

43 Sovětský filmový režisér Eldar Rjazanov. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Eldar_Rjazanov

Husarská balada je první balet, ve kterém musel zvládnout opravdu velké sborové scény (scéna plesu, francouzské tažení do Ruska atd.). V momentě, kdy byl balet skoro hotov, odjel soubor na tři měsíce na zahraniční zájezd.⁴⁴ Během této pauzy vzniklo *Staré tango*. 30. března 1980 uvedl Brjancev Husarskou baladu na jevišti Velkého divadla v Moskvě. Bylo to jediná choreografie pro Velké divadlo.

Po Husarské baladě nabídl Oleg Vinogradov Brjancevovi, aby nastudoval na jevišti Kirovova divadla balet pro děti *Mauglí*, ale zrealizovat tento nápad se kvůli problému s hudbou bohužel nepodařilo.⁴⁵ V listopadu roku 1980 mu Vinogradov nabídl další příležitost, měl vytvořit balet na volné téma. Brjancev si vybral titul *Koník hrbáček* na hudbu Rodiona Ščedrina. Balet podle ruských lidových motivů připadal Vinogradovovi jako velice vhodný nápad pro plánovaný zájezd Kirovova divadla do Francie. Libreto Koníka hrbáčka od Vasilije Vajnonena a Pavla Maljarevského⁴⁶, zkrátil Brjancev do dvou jednání oproti původním čtyřem dějstvím s prologem a epilogem. Proškrtal partituru Rodiona Ščedrina, ponechal podle svého názoru jen nejlepší části. Vznikl veselý a velice barevný balet. Po premiéře *Koníka hrbáčka* byl Brjancev na plný úvazek jmenován druhým choreografem Kirovova divadla. Následně uvedl *Koníka hrbáčka* v Bulharsku v roce 1982 (Sofijská národní opera), v Itálii v roce 1985 (Římská opera), ale nejdůležitější premiéra se odehrála v moskevském Hudebním divadle Stanislavského a Němiroviče-Dančenka v roce 1983.

3. 5. Z Leningradu znovu do Moskvy

V roce 1985 hledalo vedení moskevského Hudebního divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka vhodného kandidáta na místo hlavního choreografa. Úspěšná premiéra *Koníka hrbáčka* pomohla přesvědčit vedení divadla svěřit tuto pozici Dmitriji Brjancevovi⁴⁷.

44 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

45 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 188

46 Pavel Majarevskij sovětský dramaturg. Viz: Маляревский, Павел Григорьевич. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D1%8F%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

47 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 204

Předtím, než se stal hlavním choreografem moskevského Hudebního divadla, vytvořil Dmitrij Brjancev v roce 1982 na jevišti Kirovova divadla jednoaktový balet *Stránky minulého* na hudbu Dmitrije Šostakoviče. Pro tento balet dostal od vedení divadla přesné podmínky: „V baletu může být použita pouze hudba Šostakoviče, musí mít jedno jednání a musí zde být uvedena miniatura *Stará fotografie*“.⁴⁸

V roce 1961 byl v Kirovově divadle nastudován jednoaktový balet Leningradská symfonie na Šostakovičovu hudbu. V roce 1982 se vedení divadla rozhodlo balet obnovit. Protože balet byl jednoaktový se nabízelo přidat další jednoaktový balet opět na hudbu téhož autora. Bohužel měl tento Brjancevův projekt pouze dvě reprízy a po deseti dnech od premiéry byl stažen z repertoáru kvůli autorským právům o hudbu.⁴⁹ Ve *Stránkách minulého* použil Brjancev hudební koláž z různých skladeb Šostakoviče, mimo jiné i hudbu z jiných jeho baletů (*Bolt, Zlatý věk*), které už byly uváděny ve Velkém divadle v Moskvě. Vdova po Dmitriji Šostakovičovi, Irina Šostakovič, která vlastnila práva na dílo skladatele, zakázala Brjancevovi po premiéře baletu v Leningradu (kterou neviděla), používat hudbu z těchto baletů. Vedení Kirovova divadla ihned balet stáhlo z repertoáru.

V dubnu roku 1984 vytvořil Brjancev pro baletní soubor Arabesk v bulharské Sofii dva jednoaktové balety – *Sevillské vášně aneb bravo, Figaro!* a *Devět tang a... Bach*. Později tyto dva balety přenesl na repertoár Moskevského hudebního divadla. Premiéra v Moskvě proběhla dne 31. října 1985.

Sevillské vášně aneb bravo, Figaro! byl balet vytvořený na libreto Dmitrije Brjanceva podle hry Pierre-Augustina Carona de Beaumarchais *Lazebník sevillský*. Hudbu pro balet zkomponoval Timur Kogan, se kterým Brjancev spolupracoval na *Galatee* a především na *Starém tangu*. Skladatel zpracoval volnou formou hudbu Gioacchina Rossiniho. V tomto baletu mohl choreograf znovu ukázat svůj smysl pro humor. Brjancev uměl výborně vytvářet charaktery postav. Každá má svůj pohybový slovník, který pomáhá rozkrýt charakter. Balet působil velice dynamicky a vesele, nechyběly ani nádherné lyrické okamžiky. Mně osobně se moc líbil duet mezi hlavními postavami, jenž podle mého názoru zvýšil choreografickou (uměleckou) hodnotu baletu. Duet působil velice muzikálně, byl vyplněn velkým množstvím originálních zvedaček. Brjancevovi se podařilo vytvořit správnou

48 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 270

49 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 214

atmosféru. Zvlášť zdařilá je podle mého názoru je postava notáře, která je opravdu vtipná. Pro moskevské Hudební divadlo Stanislavského a Němroviče-Dančenka zkrátil název baletu na *Bravo, Figaro!*

Inspirací pro druhý balet *Devět tang a... Bach*⁵⁰ na hudbu Ástora Piazzolla a Johanna Sebastiana Bacha se staly vzájemný vztahy v baletním souboru. Brjancev napsal vlastní libreto, ve kterém rozdělil balet do devíti částí. *Vtip, Lásky, Rivalové, Skandál, Cizí, Rvačka, Netrpělivost (Нетерпение), Trest* a duet na Bachovu hudbu ukazovaly situace, které mohly vzniknout v souboru mezi tanečníky. Pro každou část dokázal vytvořit mnoho originálních tanečních variací ve stylu tanga. Fantazie Dmitrije Brjanceva tvořit pohybové variace na toto téma mě opravdu překvapila. Na konci baletu ukončuje Brjancev taneční maraton nádherným adagiem na Bachovu hudbu. Tento duet se v Rusku velmi často tančí na galavečerech.

3. 6. Hlavním choreografem v moskevském Hudebním divadle Stanislavského a Němroviče-Dančenka

Důležitým momentem v životě Dmitrije Brjanceva se v roce 1985 stalo jmenování do funkce hlavního choreografa moskevského Hudebního divadla Stanislavského a Němroviče-Dančenka. Toto postavení pro něj znamenalo konec neustálého hledání pracovních příležitostí (myslím si, že Dmitrij Brjancev nemohl se svými tvůrčími ambicemi pracovat celý život jako druhý choreograf v Kirovově divadle).

Jednou z důležitých funkcí hlavního choreografa byla možnost formovat repertoár divadla. Samozřejmě na začátku své kariéry musel udělat dojem na vedení divadla i na funkcionáře ministerstva kultury.

Prvním baletem vytvořeným Brjancevem pro moskevské Hudební divadlo se stala *Optimistická tragédie*, celovečerní balet na téma Velké říjnové socialistické revoluce podle stejnojmenné hry Vsevoloda Višněvského⁵¹. Libreto napsal Brjancev ve spolupráci s Giedriusem Mackevičiusem⁵² již v roce 1977, a to pro Kirovovo divadlo. Balet se v Kirovově divadle nepodařilo zrealizovat kvůli námitkám umělecké rady

50 Dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=2YSKOaqB45o>

51 Vsevolod Višněvskij sovětský dramatik. Viz: Vsevolod Vitaljevič Višněvskij. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Vitaljevi%C4%8D_Vi%C5%A1n%C4%9Bvskij

52 Giedrius Mackevičius režisér. Viz: Мацквявичюс, Гедрюс. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%86%D0%BA%D1%8F%D0%B2%D0%B8%D1%87%D1%8E%D1%81,%D0%93%D0%B5%D0%B4%D1%80%D1%8E%D1%81>

divadla k hudbě Michaila Bronnera⁵³. Po osmi letech se Brjancev k *Optimistické tragédii* vrátil, přepracoval libreto a Michail Bronner už měl nachystanou novou partituru.

Brjancev na jevišti nepředváděl, jak probíhala Říjnová revoluce v Rusku. Děj baletu vyprávěl o komisaře, o vnitřních prožitcích ženy během extrémních situací a o jejím rozhodování. V baletu ztvárňují komisařku dvě tanečnice, jedna je jako reálná postava, druhá coby duše komisařky. Brjancev tímto ukázal jiný pohled na téma revoluce. Do popředí především vystoupili lidé, kteří v tomto tragickém období žili.

Na generální zkoušce vyvolal balet skandál. Komise (umělecká rada), která balet hodnotila, zprvu nechtěla udělit povolení pro veřejná představení. Komise vyčítala choreografovi, že nastudovaný balet je příliš pesimistický, že ukazuje odvrácenou stranu revoluce. Osud baletu řešila veřejná diskuse po generální zkoušce, na které diváci, novináři a kritici dílo Dmitrije Brjanceva podpořili. Dnes považují kritici *Optimistickou tragédii* za jedno z umělecky hodnotných a nejpovedenějších děl choreografa.⁵⁴

Další premiérou se stal v březnu roku 1987 Večer současné choreografie, který se skládal z choreografických miniatur vytvořených Brjancevem v různém období. Kromě známých děl jako *Staré fotografie*, *Těžkého charakteru*, *Cesty* vytvořil nově Brjancev *Věčné hry* (Claude Debussy), *Romantický duet* (Fryderyk Chopin), *Vokaliz/Vокализ* (Sergej Rachmaninov) a *Romance* (Georgy Sviridov). V jeho umělecké tvorbě měly choreografické miniatury vždy důležité postavení. Podle mého názoru Brjancev uměl opravdu dobře pracovat s malými formami.

Dále následovala dne 3. června 1988 premiéra s názvem *Balet... balet... balet...* Představení složené ze tří choreografií, *Skytové* na hudbu Sergeje Prokofjeva, *Labutí píseň* na hudbu Ernesta Chaussona⁵⁵ a *Kovbojové* na hudbu George Gershwin. Program byl natočen televizí v roce 1990 (Sojuztelevfilm). Tato premiéra by se mohla jmenovat *Kontrasty*. Přestože všechny tři choreografie vytvořil Dmitrij

53 Michail Bronner skladatel. Viz: Броннер, Михаил Борисович. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D1%80_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

54 BELOVA, Ekaterina *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 247

55 Ernest Chausson francouzský skladatel. Viz: Ernest Chausson. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ernest_Chausson

Brjancev, najít v nich něco společného, je velmi obtížné. První choreografií večera, *Skytové*, vyprávěla o pohanském obřadu kočovného kmene. Podle mého názoru se Brjancev inspiroval dějem slavného baletu *Svěcení jara* a vytvořil svou fantastickou rekonstrukci pohanského rituálu Skytů. Podařilo se mu vytvořit pro tento balet atmosféru hrůzy spojenou s obětováním.

Druhým v pořadí, a pro mě nejzajímavějším baletem tohoto večera, byl balet *Labutí píseň*. Avšak podle slov Dmitrije Brjanceva nepojednává o labutích. V Ruském jazyce je „labutí píseň“ ustálené slovní spojení, které mimo jiné znamená poslední píseň, poslední počin v životě. Hlavní postavou je zraněná labuť, která nemůže létat. Její monolog plný úzkosti pozorují ostatní labutě, mezi nimiž je její vyvolený. Nastává čas, kdy musí hejno odletět. Nejtragičtějším momentem celé choreografie je, když se partner zraněné labutě musí rozhodnout, zda odletí, nebo zůstane se svou láskou a zemře. V choreografii *Labutí píseň* nepoužil choreograf tradiční kostým - sukně „baleríny“, ale zvolil šedé celotrikoty, ve kterých těla tanečníků ukazují daleko více emocí.

Večer uzavíral balet *Kovbojové*. Svým stylem a atmosférou mi připomněl televizní film-balet *Staré tango* a částečně i *Galatea*. Brjancev se jakoby vrátil zpět v čas o deset let k choreografiím, které byly velice úspěšné, ale neměly scénickou podobu. V této choreografii najdeme velké množství pohybů, tanečních kombinací a triků, které Brjancev používal v předchozích dílech (zpomalený běh úplně stejný jako ve *Starém tangu*, „jízda“ na koni úplně stejná jako v Husarské baladě atd.)

Zajímavým rozhodnutím Dmitrije Brjanceva bylo, že vytvoří na jevišti moskevského Hudebního divadla tradiční baletní titul *Korzár*. Původně chtěl přenést do Moskvy verzi Petra Guseva, která byla na repertoáru Kirovova divadla. Šlo o rekonstrukci baletu Mariuse Petipy, ale nakonec se rozhodl udělat vlastní verzi.

Tato práce byla zajímavá z několika důvodů. Zaprvé všechny balety, které Brjancev vytvářel předtím, byly originálními díly, která vznikala podle originálního nebo přepracovaného libreta. Zadruhé nikdy nezpracovával absolutně „klasické“ balety. V té době (v bývalém SSSR), a ve velké míře i dnes v Rusku, byli lidé spojení s baletem (tanečníci, choreografové, kritici atd.) velice konzervativní. Moderní/současný tanec byl považován za méně hodnotný než klasický. Na tvůrce, kteří používali jakýkoli jiný pohybový slovník než klasický, se dívali jako na druhořadé umělce (zvláště ve velkých divadlech). Přetrvával názor, že choreograf, který vymýšlí vlastní pohyby, jednoduše neovládá klasický tanec. Pro tento typ choreografů nebylo ve velkých divadlech místo. Dmitrije Brjanceva to uráželo, práce na *Korzárovi* pro něj byla principiální.

Takový pohled na choreografie Dmitrije Brjanceva je absurdní, všechny jeho choreografie spočívají na základech klasické taneční techniky. Žádná jiná taneční technika se ani na školách v SSSR nevyučovala. Brjancev přistoupil k této práci s cílem vytvořit novou choreografii, ve které by nebyla žádná kombinace, žádný krok který by připomínal původní verzi. Jako vždy přepracoval původní libreto Julese-Henriho Vernoye de Saint-Georgese a Josepha Mazilera. Premiéra se odehrála 29. dubna 1989 a balet se stal velice úspěšným představením.

Po experimentu s klasickým baletem se Brjancev opět vrátil k originální tvorbě a vytvořil jeden ze svých nejtragičtějších baletů *Osamělý hlas člověka* (Одинокий голос человека) na hudbu Niccolò Paganiniho, Antonia Vivaldiho a Kitaróa⁵⁶. Premiéra proběhla 22. listopadu 1990. O tomto baletu Brjancev napsal: „Toto představení je o každém z nás“⁵⁷. Hlavními postavami baletu byly Člověk a Smrt. Poprvé se v díle Dmitrije Brjanceva objevila postava Smrti. Přelom osmdesátých a devadesátých let v Rusku (SSSR) bylo velmi složité období. Proměny, které probíhaly v okolním světě, se ve velké míře odrazily ve výběru témat pro tuto Brjnacevovu choreografie.

V roce 1994 uvedl Brjancev na jevišti moskevského Hudebního divadla Stanislavského a Němiroviče-Dančenka tragédii *Othello* na hudbu Alekseje Mačavarianiho. Představení vzniklo podle libreta Vachtanga Čabukianiho, ve zpracování Dmitrije Brjanceva. V *Othellovi* se Brjancev se svým uměleckým týmem (výtvarníkem, scénografem Sergejem Barchinem a dirigentem Gennadijem Provatorovem) snažil přiblížit balet současnému divákovi, „vyprávěl o žárlivosti benátského Maura jako o věčném příběhu, který je možný v jakoukoliv dobu“⁵⁸. Jednoduchá scénografie měla podle choreografa umožnit divákovi více se soustředit na příběh, ale podle mého názoru bylo dekorací příliš málo. Opačný problém byl s kostýmy, které na mě působily jako bláznivá koláž. Podle mého názoru se Brjancev nechal unést experimenty. V jeho *Othellovi* se střídaly dobové kostýmy 16. století se společenskými kostýmy dvacátých let 20. století. V některých scénách byli tanečníci oblečeni i do současných šatů. Takže pochopit, v jaké době se příběh odehrává, nebylo možné. Balet měl i choreografické problémy. Brjancev velmi

56 Kitaró japonský hudebník. Viz: Kitaró. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Kitar%C3%B3>

57 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 265

58 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2 s. 294

přetahoval sborové scény, kvůli kterým působil balet příliš zdlouhavě. Moc dlouho na repertoáru tento balet nevydržel.

V roce 1995 vytvořil Brjancev jeden ze svých nejúspěšnějších baletů *Přízračný ples* (Призрачный бал). Balet na hudbu Fryderyka Chopina vytvořil choreograf nejprve pro Petrohradské divadlo komorního baletu a za tři měsíce přenesl toto dílo do moskevského Hudebního divadla Stanislavského a Němroviče-Dančenka. Balet vznikl na základě miniatury *Romantický duet*, který Brjancev uvedl již v roce 1987. Přízračný ples je považován za jeho vrcholné dílo. Je zajímavé, že v porovnání s ostatními balety, je Přízračný ples bezdějový balet. Celý balet na mě působil jako dílo jiného choreografa, nic podobného Brjancev předtím ani potom nevytvořil. V tomto baletu se mu podařilo zachytit zvláštní atmosféru. Vysvětlit ji, je velmi těžké. Možná byl tento balet snahou schovat se před rychle měnícím se okolním světem. Choreografie, scénografie a hudba se navzájem perfektně doplňují. Podle mého názoru se Brjancevovi v tomto představení podařilo nejlépe propojit všechny komponenty.

Za balet Přízračný ples obdržel v roce 1996 nejprestižnější divadelní cenu v Rusku, profesionální Cenu svazu divadelních tvůrců (деятелей) Ruské federace „Zlatá maska“⁵⁹ v nominaci Nejlepší práce (dílo) choreografa.

V roce 1996 nastudoval celovečerní balet *Zkrocení zlé ženy*. Tento balet byl pokusem choreografa vrátit se k žánru komedie. Pravdou je, že Brjancev uměl bavit diváky. Všechny předchozí žertovné choreografie měly obrovský úspěch, ale tentokrát to byl krok vedle. Brjancev napsal vlastní libreto podle divadelní hry Williama Shakespeara, ve kterém zůstalo ze Shakespearova díla velmi málo. Jak psala dobová kritika, podobný příběh mohl vyprávět spíš vulgární dělník než šéf baletního souboru. V baletu zůstaly dvě hlavní postavy, Kateřina a Petruccio, jejichž charaktery Brjancev nedokázal smysluplně naplnit. Obě postavy vypadají jako pouhé karikatury muže a ženy. Veškerý humor spojený s těmito postavami nebyl vtipný. Navíc v tomto baletu na mnoha místech Dmitrij Brjancev opakuje sebe sama, choreograficky i režijně. Balet působil zdlouhavě a nudně. Dalším problémem byla hudba Michaila Bronnera, která už v polovině devadesátých let působila velmi zastarale. Přesto v roce 2010 vedení moskevského Hudebního divadla rozhodlo, že obnoví tuto inscenaci. Obnovený balet však na repertoáru moc dlouho nevydržel.

59 Золотая маска. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B0

8. února roku 1997 oslavil Brjancev premiérou baletu *Sulamita* své padesáté narozeniny, ale zároveň i třicáté výročí umělecké kariéry, dvacet let choreografické činnosti a deset let působení na postu hlavního choreografa v moskevském Hudebním divadle Stanislavského a Němroviče-Dančenka. Jako inspirací Brjancevovi posloužila stejnojmenná povídka Alexandra Kuprina, kterému byla podnětem *Píseň písní*. Není to poprvé, kdy Brjancev sáhl pro svůj balet po předloze, jež je variací na jiné známé dílo (např. *Galatea*). Před dvaceti lety mu přinesl experiment s *Galateou* velký úspěch, se *Sulamitou* už to však bylo jinak. Balet působí i na dnešního diváka jako bujná erotická fantazie, ve které bylo hlavním cílem šokovat diváka. Zdá se, že Brjancev úplně podlehl duchu doby, pocitu všemožnosti, který v té době neznal hranic ve všech vrstvách společnosti.

Po baletu *Sulamita* pokračoval v čerpání inspirace v biblických příbězích. V roce 1998 vznikl balet *Salome*. Pro napsání scénáře použil několik pramenů: bibli, hru Oscara Wilda a *Mýty národů světa*⁶⁰. Výsledkem byl podle Brjanceva „děsivý mix sexu, krve a náboženství“⁶¹. Jako hudební doprovod posloužila hudba Petera Gabriela. Tento balet věnoval Maje Plisecké. Spolu s baletem *Sulamita* a baletem *Salome* vytvořil program pod názvem *Biblické legendy*.

V roce 2000 vytvořil choreografii pro balet *Dáma s kaméliemi*. Libreto napsal sám podle stejnojmenného románu Alexandra Dumase mladšího. Upřímně řečeno, už na začátku choreografické kariéry Dmitrije Brjanceva bylo vidět, že režie není jeho silnou stránkou. Podle mého názoru byly režijní problémy baletu jednou z hlavních příčin neúspěchu jeho pozdní tvorby. Jako originální choreograf dokázal najít pro každý nový balet nebo choreografickou miniaturu originální pohybový slovník, ale zároveň nedokázal poskládat představení tak, aby choreografie nevypadaly dlouze a nezajímavě. Tento problém je zřetelně už v *Galatee* a *Starém tangu*, ale režisér Aleksandr Belinskij dokázal tento hendikep zmírnit filmovými prostředky. Při pohledu na pozdní Brjancevovy balety jsem měl pocit, že v tvůrčím týmu chyběl člověk, který by v určitý moment dokázal zkrotit jeho nekonečnou pohybovou fantazii a nasměrovat jej na řešení režijních problémů. Balet *Dáma s kaméliemi* podle mého názoru nejlíp odhaluje neschopnost Brjanceva jako režiséra. Z hlavních postav předlohy najdeme v baletu Markétu, Armanda a taky novou postavu

60 Enciklopedie. Viz: Мифы народов мира. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%84%D1%8B_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%B0

61 BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева*. Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

Plešatého vymyšlenou Brjancevem (nenašel jsem jméno postavy, ale skoro ve všech dobových článcích v novinách tuto postavu nazývají Plešatý). Nesrozumitelné vztahy mezi postavami baletu, velké množství scén naznačujících sex nebo dokonce orgie a nekonečné množství smutečních pochodů (osm). Tyto tři postřehy mohou být krátkým popisem celého představení. Jedním z důkazů, že toto představení propadlo už v roce 2000, může být článek v deníku *Izvestija*, kde autorka Jelena Gubajdullina píše, že v nejlepších scénách baletu vypadaly hlavní postavy jako Kolombína, Harlekýn a Pierot.⁶²

V roce 2002 se Brjancev znovu vrátil k žánru komedie a vytvořil balet pro děti *Cirkus přijel*. Děj baletu, který byl složen ze dvou jednání, je možné popsat několika větami. Do malého města přijede cirkus, ale všechna zvířátka následkem cestování onemocní. Na pomoc je povolán Doktor Bolíto (Doktor Ajbolit), který všechny vyléčí (konec prvního jednání). Z radosti hrají uzdravená zvířata cirkusové představení (celé druhé jednání). Pro první jednání napsala hudbu skladatelka Valeria Besedina, pro druhé jednání použil Brjancev hudbu Camille Saint-Saëns *Karneval zvířat* (včetně slavné věty *Labuť/Le Cygne*). Balet měl premiéru 14. prosince a jeho cílem bylo vyplnit mezeru v repertoáru moskevského Hudebního divadla Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, ve kterém chybělo nenáročné představení, které je možné hrát v dopoledních hodinách pro děti. Brjancev tento úkol splnil. Představení bylo z tanečního hlediska opravdu jednoduché. Skoro celý balet je jedna velká pantomima. V několika předchozích dílech vypadala choreografie Brjanceva zbytečně „překrokovně“, v baletu *Cirkus přijel*, naopak chybělo tancování.

Cirkus přijel se stal posledním dílem Dmitrije Brjanceva. V červnu roku 2004 odletěl choreograf do Prahy na pracovní cestu, která nebyla spojena s uměleckou činností, ale s obchodní aktivitou. Jako společník totiž figuroval v několika českých firmách. Do Prahy dorazil 25. června a o pět dnů později se měl vrátit zpět do Moskvy. Během cesty však došlo k tragédii. Brjanceva zastřelil jeho obchodní partner, občan Ruské federace, Dmitrij Nikitin. Tělo choreografa bylo náhodně objeveno v lese na Jičínsku až v roce 2007. Mrtvolu tehdy objevil hledač pokladů, když jeho detektor kovů zareagoval na zlatý zub. V roce 2008 bylo tělo Dmitrije Brjanceva přepraveno do Moskvy a pochováno na Trojekurovském hřbitově.

Celá kariéra Brjanceva se skládá z velkých kontrastů, z úspěchů i neúspěchů, ale jedno je jisté: Dmitrij Brjancev byl velice osobitý umělec a jeho choreografický styl

62 GUBAJDULLINA, Jelena. И мертвые с косами стоят. *Izvestija*. (31.05.2000) Dostupný online: http://www.smotr.ru/pressa/rec/stdn_kam.htm

byl jedinečný. Na konci bylo možné baletní soubor moskevského Hudebního divadla Stanislavského a Němroviče-Dančenka nazývat souborem Dmitrije Brjanceva. Během svého působení zde vybudoval různorodý repertoár, který byl jeho vizitkou. Po jeho smrti postupně zmizely z repertoáru divadla i jeho balety. Dnes není ani jeden balet Dmitrije Brjanceva na stálém repertoáru hudebního divadla. 20. února roku 2017 se zde odehrál večer věnovaný 70. výročí jeho narození. Program večera byl složen ze dvou jednání. V prvním jednání byly uvedeny Brjancevovy choreografické miniatury (Cesta, Romance, fragment Devět tang a... Bach atd.), ve druhém jednání Přízračný ples (Призрачный бал). 5. dubna roku 2018 moskevské Hudební divadlo Stanislavského a Němroviče-Dančenka znovu zařadilo *Přízračný ples* do repertoáru divadla v rámci představení *Brjancev / Goecke / Naharin*.

4. 1. Boris Eifman

Boris Eifman je pravděpodobně jedním z nejúspěšnějších choreografů konce 20. a počátku 21. století na území bývalého Sovětského svazu. Velká osobnost, která během své kariéry, jež zdaleka nekončí, dokázala vybudovat jeden z nejprestižnějších baletních souborů v Rusku – Petrohradské státní divadlo pod vedením Borise Eifmana (Eifman Ballet), ale i ovlivnit vývoj baletního umění v Rusku. Repertoár vytvořený Borisem Eifmanem pro jeho soubor je mimořádně přitažlivý a v dnešní době se neustále obnovuje. Jeho choreografická tvorba zahrnuje více než čtyřicet baletů, mnoho z nich jsou dějové celovečerní balety.

Popisovat každý z baletů není možné, proto jsem se rozhodl zaměřit svou pozornost na balety, které podle mého názoru patří mezi klíčová díla a mají velký význam pro vývoj celé jeho tvorby.

Pro choreografa Borise Eifmana je charakteristické neustálé hledání aktuálních prostředků pro sdílení vlastních myšlenek. To se týká jak choreografického jazyka, tak režijních a jakýchkoliv jiných prvků, ze kterých se skládá představení. Svůj styl si Boris Eifman budoval během celé své kariéry, krůček po krůčku. Podle mého názoru se i v dnešní době neustále vyvíjí. Eifman od díla k dílu zaznamenával nejpopedenější choreografické a režijní postupy. Tyto postupy později aplikoval v dalších baletních výpravách, ale své nápady vždy přetvářel do nové podoby. Právě tato nápaditost tvoří osobitý styl Borise Eifmana, jenž podle mého názoru dosáhl vrcholu v devadesátých letech 20. století. Díla nebo lépe řečeno nově inscenované starší tituly (v poslední době se Boris Eifman uvádí v novém pojetí balety vzniklé v devadesátých letech) v dnešní době tvoří základ repertoáru Petrohradského státního divadla pod vedením Borise Eifmana.

Jméno Borise Eifmana je těsně spjato s Petrohradem, i když do Pětrohradu se dostal až v roce 1967 jako student oboru choreografie na petrohradské (leningradské) Státní konzervatoři Rimského-Korsakova. Během studia na konzervatoři začal pracovat jako choreograf v Akademickém baletním učilišti Agrippiny Vaganovové, v čemž pokračoval i po ukončení studia. Zde působil deset let. V průběhu studia na konzervatoři vytvořil Eifman choreografie pro několik baletů: *Životu vstříc* (Жизни на встрече) a *Excelentní divertissement* (Блестящий дивертисмент).

Jeho diplomovou prací se stal balet *Gajané* na hudbu Arama Chačaturjana vytvořený pro jeviště Malého divadla v Petrohradě. Na tomto baletu se Eifman

podílel nejen jako choreograf, ale i jako režisér a autor libreta.

Děj baletu vypráví o ustanovení sovětské vlády v Arménii. Eifmanovu *Gajané* je možné charakterizovat jako sociální drama, které ukazuje konflikt mezi bohatými a chudými obyvateli vesnice. Mezi bohaté obyvatele vesnice patřili Giko a jeho otec, mezi chudé Gajané a vůdce chudých vesničanů Armen. Giko a Gajané se do sebe zamilují, ale otec Giko je proti jejich vztahu.

Balet, jenž má tři jednání, nevynikal novátorským řešením. Místy připomíná mně balet *Spartakus* Jurie Grigoroviče - monology hlavních postav, duety a šavlovým tancem. Režijně a choreograficky byla totiž tehdejší tvorba Borise Eifmana typická pro styl sedmdesátých let v Sovětském svazu. Jeho dílo z těchto let nenese žádné výraznější osobité rysy. Přesto stojí některé momenty, jež Eifman využil i ve své pozdější tvorbě, za povšimnutí. V baletu byla scéna, která ukazuje konflikt mezi Gikem, jeho otcem a Gajané. Během tria se postavy rozdělí a současně začínají tančit své monology. Každá postava má svou choreografii (své pohyby, svou dynamiku), ale přitom zůstávají navázány na sobe. Tento moment má silný dramatický účinek, který Boris Eifman používal i v dalších baletech.

Od počátků své choreografické kariéry používal Eifman klasickou taneční techniku (stejně jako Valentin Jelizarjev a Dmitrij Brjancev). Podle mého názoru nebyl Eifman ve svých prvních choreografiích ani mimořádně originální, ani zajímavý. V porovnání s díly Valentina Jelizarjeva a Dmitrije Brjanceva byly jeho první práce spíše průměrné. Připomínám, že skoro ve stejnou dobu vytvořil Valentin Jelizarjev v Minsku novou baletní *Carmen-suitu*, která přinesla pro sovětský balet, i když teprve v počáteční formě, syntézu choreografie a scénografie. Představení Borise Eifmana působila jako od choreografa starší generace. Je zajímavé, že články, které vycházely v té době o baletu *Gajané*, popisovaly novátorskou choreografii a vyzdvihovaly mimořádné nápady choreografa.⁶³ Podle mého názoru byl Eifman v té době ještě velmi ovlivněn jinými sovětskými choreografy, jedním z nich byl například Leonid Jakobson.

Dalším dílem, jež zaslouží pozornost, je jeho *Pták Ohnivák*.⁶⁴ Tento pohádkový

63 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9. s. 116

64 Děj baletu *Pták Ohnivák*: Kostěj Nesmrtelný promění Carevnu v Ptáka Ohniváka. Jednou Ivan chytí Ptáka Ohniváka. Ve chvíli, kdy Ivan přinese Ptáka Ohniváka ukázat lidem, stane se z něj Carevna. Ivan se do Carevny zamiluje, ale dlouhé štěstí jim dopřáno není. Kostěj Nesmrtelný si přijde se svým doprovodem pro Carevnu a zničí všechny lid. Carevna, kterou Kostěj opět promění v Ptáka Ohniváka, se na něj vrhne a upalí se spolu s ním. Čáry jsou zrušeny a lidé se vrací ke svému životu. Jediný Ivan zůstane sám.

příběh vytvořil Eifman v roce 1975 v Kirovově divadle v Leningradě. Ve svém libretu spojil postavy Ptáka Ohniváka a Carevny do jedné.

Bohužel jsem neviděl jevištní verzi tohoto baletu, ale naštěstí existuje televizní film-balet z roku 1978. V tomto televizním filmu-baletu se Eifmanovi podařilo vytvořit velmi výraznou postavu Kostěje a zvláštní scénickou podobu jeho Království. Samozřejmě, že zde prispěla i práce s kamerou, která pomohla zvýraznit atmosféru. Postava Kostěje má nádherný pohybový slovník, který v kontrastu s pohybovým slovníkem lidu přidává Kostějovi na mystičnosti a nadlidkosti. Velký podíl na úspěchu této role má tanečník Arkadij Ivaněnko⁶⁵, který svým výkonem překonal všechny ostatní tanečníky tohoto představení, včetně sólistů Kirovova divadla Gabriely Komlevové⁶⁶ a Vadima Budarina⁶⁷.

Další důležitou součástí televizního zpracování baletu byla "kolektivní postava" Kostějova království. Tato postava-sbor se skládá z davu tanečníků, kteří se například pohybují ve skupině stejným směrem, ale každý provádí jiný pohyb. Tento princip práce se sborem využíval Boris Eifman i v dalších svých baletech. Podobnou alegorickou "kolektivní postavu" máme možnost vidat později docela často, i když v poněkud jiném zpracování.

Hlavní postavy Ivana a Ptáka Ohniváka nebo Carevny nebyly podle mého názoru ničím zajímavé v porovnání s Kostějem Nesmrtelným. Proto se po zhlédnutí baletu vytrácejí tyto postavy velmi rychle z paměti.

65 Tanečník v Kirovově divadle Аркадий Иваненко. *Http://www.kino-teatr.ru* [online]. 17.01.2017 [cit. 2018-04-15].

Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/317977/bio/>

66 Sólistka v Kirovově divadle Комлева, Габриэла Трофимовна. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%93%D0%B0%D0%B1%D1%80%D0%B8%D1%8D%D0%BB%D0%B0_%D0%A2%D1%80%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0

67 Tanečník v Kirovově divadle Вадим Бударин. *Http://www.kino-teatr.ru* [online]. 2015 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/317971/bio/>

4. 2. První etapa. Hledání vlastního stylu

V roce 1977 se odehrála klíčová událost. Eifman byl jmenován hlavním choreografem malého souboru, jenž byl součástí Lenkoncertu (Leningradský koncert). Je velice těžké se dopátrat, jaký byl původní název souboru. Na oficiálních stránkách Eifmanballet.ru je uveden název Leningradský nový balet⁶⁸, ale v článcích z té doby se soubor jmenuje Leningradský ansámbl tance⁶⁹ nebo Leningradský (baletní) ansámbl baletu⁷⁰, v televizních filmech je soubor uváděn jako Leningradské divadlo současného baletu⁷¹. Každopádně tehdy dostal Boris Eifman taneční soubor do svých rukou. V tu dobu začíná, dle mého názoru, jeho první tvůrčí období. Toto období lze charakterizovat jako období budování souboru a hledání vlastního stylu. Soubor Lenkoncertu nelze srovnávat se souborem NDB v Minsku nebo s moskevským Hudebním divadlem Stanislavského a Němiroviča-Dančenka

Soubor Borise Eifmana byl na začátku malou, napůl amatérskou skupinou bez řádného zázemí. Působili v něm jako sólisté Alla Osipenko a John Markovskij (Джон Марковский), bývalí sólisté Kirovova divadla.⁷² Eifman musel udržet tento pár v souboru, aby měl své vlastní hvězdy, na které by chodilo publikum. Pro všechny byla společná práce velice produktivní, Eifman měl pár, jenž zvládne těžkou choreografii, a Alla Osipenko a John Markovskij si prodloužili svoji taneční kariéru.

Od začátku své práce v LAB vsadil Eifman na mladé publikum. Jeho prvními balety pro tento soubor byly *Dvouhlas* (Двухголосие) a *Bumerang* na populární rockovou hudbu (Pink Floyd, Mahavishnu Orchestra Johna McLaughlina). Dvouhlas je asi desetiminutový duet, který byl vytvořen v těsné spolupráci s Allou Osipenko a Johnem Markovskim. V tomto minibaletu využil Eifman v plné míře kvality tanečnicků, jež se neobávali experimentovat. Duetem *Dvouhlas* předběhl v SSSR čas.⁷³ Nejde o výběr hudby, ale především o strukturu čísla a pohybový slovník. Balet neměl přesně daný děj, postavy muže a ženy vyprávěly "příběh", který si diváci mohli interpretovat po svém. Někdo v něm viděl tragédii ženského osudu, jiný krizi osobních vztahů. Každopádně *Dvouhlas* patří mezi klíčová díla, která

68 Viz: <http://www.eifmanballet.ru/ru/about/theatre>

69 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9 s. 117

70 Балет Эйфмана «Бумеранг». [Http://www.belcanto.ru](http://www.belcanto.ru) [online]. [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: http://www.belcanto.ru/ballet_boomerang.html

71 Titulky v filmu-baletu *Idiot* <https://www.youtube.com/watch?v=JRM4EPmxqXw>

72 Od roku 1971 manželé, Alla Osipenko a John Markovskij, tančili nejdříve v souboru Leonida Jakobsona, později v souboru Lenkoncertu.

73 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9 s. 119

ovlivnila vývoj tvorby Borise Eifmana.

Další důležitou osobností v tomto období byl pro Eifmanovu tvorbu Valerij Michajlovskij.⁷⁴ Tanečník, který vystudoval Kyjevské baletní učiliště, pracoval v Oděse, byl Eifmanem v roce 1977 pozván do souboru LAB. Valerij Michajlovskij byl specifickým tanečníkem, který nevynikal tolik v klasickém repertoáru, ale spíše v baletech, které pro něj vytvořil sám Eifman. Valerij Michajlovskij byl prvním interpretem hlavních rolí v mnoha Eifmanových baletech, mezi něž patří i kníže Myškin z baletu *Idiot*.

To je další klíčové dílo Borise Eifmana, vytvořené podle stejnojmenného románu Fjodora Michajloviče Dostojevského. Balet *Idiot* pochází z roku 1980 a patří mezi jeho nejlepší choreografická díla nejen z tohoto období. Role knížete Myškina je jednou z nejlepších prací Valerije Michajlovského.⁷⁵ Boris Eifman zde byl autorem libreta. Podařilo se mu očistit příběh od druhořadých postav a dějových odboček, ale i zachovat podstatu románu. Jako hudební doprovod použil 6. symfonii Petra Iljiče Čajkovského.

Děj baletu se skládá ze vzpomínek knížete Myškina, což pomohlo choreografovi zkrátit děj románu a soustředit se na nejdůležitější momenty. V baletu vystupují čtyři hlavní postavy: kníže Myškin (kníže Lev Nikolajevič Myškin), Nastasje Filippovna (Nastasje Filippovna Baraškova), Aglaja (Aglaja Ivanovna Jegančinova) a Rogožin (Parfen Semjonovič Rogožin). Důležitou roli hraje také sbor, jenž pomáhá vytvořit v baletu potřebnou atmosféru. Tanečníci sboru podstupují skoro stejnou zátěž jako sólisté. Podobná práce sboru je charakteristická pro všechna Eifmanova díla, v nichž je obsazen sbor. Balet je i pro dnešního diváka velice dynamický, rychlé scény navazují jedna na druhou podobně jako myšlenky v hlavě, každá scéna posouvá děj dál. Eifman předvedl talent výborného režiséra. Balet nemá žádný úvod, ve kterém by choreograf seznámil diváky s hlavními postavami. Hned od začátku představení se divák ponoří do konfliktu, zároveň je režijně všechno přehledné a naprosto srozumitelné.

To, jak v baletu *Idiot* zachází Eifman s dějem a s jakou dynamikou vypráví příběh,

74 Sovětský tanečník, choreograf a pedagog Михайловский, Валерий Владимирович. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

75 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9 s. 42-43

může být cestou pro dějový balet 21. století. Způsob, jakým zpracoval román *Idiot*, je velice významný pro další analýzu jeho tvorby. V budoucnu se Eifman vrátil k tvorbě Dostojevského ještě jednou.

Po velice úspěšném experimentu s velkým literárním dílem vytvořil Eifman další balety, pro něž jako podklad posloužily opět literární předlohy. Mezi ně patří *Poručík Romašov (Souboj)* podle novely Alexandra Ivanoviče Kuprina, *Figarova svatba* (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais), *Tereza Raquinová* (Émile Zola) nebo *Shakespeareova komedie Večer tříkrálový (Двенадцатая ночь)*. Jak je vidět, snažil se tvořit balety různých žánrů, cílem bylo oslovit co možná nejširší obec diváků.⁷⁶

Velkým lákadlem se stal balet *Mistr a Markétka* podle slavného románu Michaila Bulgakova na hudbu Andreje Petrova. Boris Eifman slyšel na koncertu symfonickou fantazii Andreje Petrova *Mistr a Markétka*. Později společně se skladatelem přepracoval hudbu pro budoucí balet. Román *Mistr a Markétka* byl napsán ve dvacátých-čtřicátých letech 20. století a po dlouhou dobu nemohl být publikován v SSSR. První verze Bulgakova díla zkrácená cenzurou vyšla po částech v letech 1966-1967 v časopisu Moskva. Jako kniha vyšel román v roce 1973. Tento román patří mezi nejoblíbenější romány 20. století v zemích bývalého Sovětského svazu. V současné době je román povinnou četbou na školách. Podobně jako v *Idiotovi* napsal Boris Eifman libreto, ve kterém vynechal podle svého mínění nepotřebné postavy a dějové epizody.

Román *Mistr a Markétka* má dvě dějové linky, které se na konci románu propojí. Jedna dějová linka se odehrává v Moskvě v období NEPu⁷⁷, druhá na počátku našeho letopočtu v římské provincii Judea⁷⁸. V první dějové lince vystupují hlavní postavy - Mistr, Markétka, Woland a jeho doprovod, ve druhé Ješua ha-Nocri (Ježíš Nazaretský) a Pilát Pontský. Důležitou skutečností je, že i když v románu hraje velkou roli humor, v baletu zcela vymizel. Eifman vynechal z baletu Wolandův doprovod, se kterým je v románu spojeno mnoho scén, a hned od začátku propojil obě dějové linky. Děj baletu "se točí" kolem Wolanda, jenž propojuje scény a postavy. Všechny scény se odehrávají na neurčeném místě, dekorace jsou vytvořeny z listů, na kterých je napsán nějaký text (kniha). Tyto listy jakoby se zastavily v pozici obrovského víru a diváci mají možnost dívat se dovnitř této nálevky. V románu se Mistr po setkání s Wolandem dostává do blázince, Eifmanův

76 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9 s. 117

77 Nová ekonomická politika v Sovětském svazu vyhlášená ve 20. letech 20. století

78 Římská provincie existující v letech 6–132 n. l.

balet tedy začíná v blázinci. Tímto způsobem choreograf přesunul děj z reality do světa fantazie Mistra. Celý balet je fantazií nemocného umělce. Pro budoucí tvorbu je tento režijní trik velice důležitý a duševně choré postavy se objevují v mnoha dalších baletech. Osud Mistra nebo neznámého umělce je hlavním tématem baletu. Boris Eifman si klade otázku spojenou se ztrátou svobody, uvažuje stejně jako Michail Bulgakov.

Od vzniku románu uběhlo víc než padesát let a aktuálnost tématu se vůbec nezměnila. Na konci osmdesátých let již většina obyčejných lidí i politiků chápala, jak absurdní je snaha státu řídit všechno včetně rozvoje umění. Pro Borise Eifmana bylo toto téma velice aktuální. Celých deset let od vzniku souboru s tímto problémem neustále bojoval. Zvolená témata měla být pro balet aktuální a zároveň zajímavá, ale co je nejdůležitější, jejich ztvárnění muselo být také schváleno. Většina baletů z tohoto období byla vytvořena podle literárních děl, která byla ve volném prodeji. Přesto i v nich nacházel Eifman skryté myšlenky, které byly pod přísným dohledem cenzury. Tak například se úředníkům nelíbila postava Ješuy ha-Nocriho, protože jak je známo v SSSR bylo jakékoliv naboženství zakázáno (něco podobného se stalo Valentinu Jelizarjevovi v jeho *Stvoření světa*). Se stejným problémem se setkal i Mistr v románu Michaila Bulgakova. Někdo může namítnout, že Eifman schválně provokoval, aby se zviditelnil, ale témata, o kterých jako choreograf vyprávěl, byla příliš aktuální. Skoro každé jeho představení pak zachránil divácký úspěch. Pokud z představení odcházeli nadšení lidé, místní cenzura tomu nemohla nic vytknout.⁷⁹

Na konci osmdesátých let přišlo do Eifmanova souboru několik vynikajících tanečnicků. Podle mého mínění mají na úspěchu, který přišel v devadesátých letech, velký podíl právě oni. Jelena Kuzminová, Igor Markov a Albert Galičanin – tato jména jsou spojena se zlatým obdobím souboru pod vedením Borise Eifmana.

Ještě jedna událost pomohla rozvoji divadla. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let se soubor LAB přestěhoval do nové budovy s většími sály. Vlastní jeviště však soubor nemá ani v dnešní době, Boris Eifman si stále musí pronajímat různá divadla. Větší základna umožnila rozšířit počet tanečnicků v souboru a připravit skoro každou sezonu nové celovečerní balety.⁸⁰

79 Boris Eifman v rozhovoru pro pořad *Hodina interview* (RTVI channel 2013). Dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=IQiQ1YSIbqs>

80 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9

Boris Eifman vzpomíná, že po nástupu do funkce hlavního choreografa LABu musel bojovat na dvou frontách. Neprve si musel jako mladý tvůrce vybudovat patřičný respekt a uznání u tanečníků.⁸¹ Poté musel přesvědčovat úředníky ministerstva kultury, kteří měli negativní názor na západní hudbu, nový pohybový slovník, na témata, která jako choreograf vybíral atd. V SSSR bylo hledání nové, vlastní umělecké cesty mnohdy považováno za vzpuru proti sovětským tradicím.

Eifman pracoval v Leningradu, kde byla v té době tradice klasického tance neotřesitelná. (Jak jsem již zmínil, konzervativní vedení Kirovova divadla stáhlo z repertoáru balet Till Eulenspiegel v choreografii Valentina Jelizarjeva, jedním z důvodů bylo "zničení základu" nerespektování zavedené podoby klasického tance). Podle Eifmanových slov se pedagogové v Učilišti snažili odradit studenty, aby se ucházeli o angažmá v LABu.⁸² Proto do souboru přicházeli absolventi nebo tanečníci, kteří nenašli jinou práci. Nevyřčeným problémem byl i židovský původ Borise Eifmana; s otevřeným antisemitismem se sice nesetkal, ale u státních úředníků byl i kvůli němu zapsán jako nespolehlivý. Například pokud soubor odjížděl na zahraniční zájezd, musel Eifman zůstat v Petrohradu, protože nedostal od úřadu povolení k výjezdu do ciziny.⁸³ Existovala i druhá varianta – emigrace, ale Eifman chtěl pracovat jenom v Petrohradu.

Boris Eifman zůstával umělecky aktivní i v ekonomicky nejtěžších letech 1991 a 1992. V roce 1991 vytvořil dva balety. První se jmenoval *Vrahové* a vznikl na hudbu Johanna Sebastiana Bacha, Gustava Mahlera a Alfreda Schnittkeho. Šlo o obnovenou verzi baletu *Tereza Raquinová* z roku 1983. Druhým baletem bylo *Requiem* na stejnojmennou skladbu Wolfganga Amadea Mozarta. V roce 1992 uvedl další dva balety, *Iluze* a obnovenou verzi baletu *Bumerang* z roku 1979. Podle mého názoru skončilo těmito balety první období kariéry Borise Eifmana.

4. 3. Druhá etapa. Zlaté období souboru

V roce 1991 po pádu komunistického režimu v Rusku došlo v ruské společnosti k radikálním změnám. V nové Ústavě Ruské federace je napsáno, že je jakákoliv cenzura zakázána. Bohužel v některých případech se ze svobody stala anarchie, ale

81 Boris Eifman v rozhovoru pro pořad Hodina interview (RTVI channel 2013). Dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=lQiQ1YSIbqs>

82 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9

83 Boris Eifman v rozhovoru pro pořad Hodina interview (RTVI channel 2013). Dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=lQiQ1YSIbqs>

pro umělce, jako je Boris Eifman, to znamenalo konec ponižujícím rozhovorům s úředníky ministerstva kultury, během kterých musel vysvětlovat, že to, co dělá, je umění.

Tehdy začala druhá etapa v jeho tvorbě. Toto období je podle mého názoru vrcholem jeho dosavadní kariéry choreografa. Eifman završil formování svého choreografického stylu. Navíc mu maximální svoboda ve výběru témat pomohla klást si ve svých dílech ty nejaktuálnější otázky. Jak jsem již uvedl, v souboru se objevili mladí, mimořádně talentovaní tanečníci. Jediné, co v té době mohlo práci překazit, byly peníze. Nová doba naštěstí přinesla nové možnosti. Co bylo v SSSR nemyslitelné, se v novém Rusku stalo realitou. Soukromí sponzoři a mecenáši začali velkou měrou pomáhat divadlu. V 90. letech Eifmanův soubor, který byl již v roce 1991 přejmenován na Petrohradské státní divadlo pod vedením Borise Eifmana, se stal jedním z nejlépe placených souborů v Rusku. Soukromé financování pokrylo z padesáti procent náklady, časté zájezdy do zahraničí navíc pomáhaly vydělat divadlu na nové inscenace.⁸⁴

12. září roku 1993 uvedl Eifman balet *Čajkovskij* na hudbu Petra Iljiče Čajkovského, o kterém řekl: „Proč skladatel, který se za svého života stal pýchou Ruska, psal dopisy plné bolesti a zoufalství, proč se mnohokrát vracel k myšlence na sebevraždu, proč tolik tragédie v jeho hudbě? Cítil se totiž psancem, styděl se za svůj utajený život. Měl těžký osud. Ale tento osud dal světu velkou hudbu. Naše představení – to není životopis Čajkovského, ale materializace jeho hudby, symfonie vášně ztělesněná v plastice.“⁸⁵

V té době se balet stal jeho nejrozsáhlejší inscenací. Při psaní libreta Eifman propojil dílo skladatele s jeho životem. Poprvé ve své kariéře vymyslel celý příběh, který samozřejmě vycházel z životopisu skladatele. Děj baletu svou strukturou připomíná balet *Idiot*. Všechny scény se totiž odehrávají ve vzpomínkách a myšlenkách skladatele. V baletu vznikla postava Dvojčete Čajkovského, která existuje jenom v hlavě skladatele. V průběhu představení se dvojče objevovalo v rolích různých postav z baletu Petra Iljiče Čajkovského (např. Rothbart nebo Drosselmeir). Tato postava má podle Eifmana symbolizovat „druhé já“ skladatele, zrcadlo jeho duše. Postupně dvojče začíná žít vlastním životem, ale před smrtí se Čajkovskij a Dvojče

84 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9 s. 15

85 Boris Eifman v rozhovoru pro pořad Eifman Pro et Contra. Dostupný online: https://www.youtube.com/watch?v=JbZMIJnND_E

znovu sbližují, aby se navždy rozloučili.

Ve finále baletu se Eifmanovi podařilo vytvořit mimořádně tragickou scénu loučení Čajkovského s Dvojčetem. Dramatický efekt finální scény baletu zdůrazňuje 6. symfonie Petra Iljiče Čajkovského, kterou skladatel dokončil těsně před smrtí. V baletu Čajkovskij neobešel choreograf ani téma homosexuality skladatele, je v něm velké množství mužských duetů. V devadesátých letech 20. století v Rusku vzbudilo toto téma velkou kritiku. V den premiéry protestovali lidé u hlavního vchodu do divadla a vyzývali k zákazu baletu, který podle jejich mínění pomlouval a urážel národního genia.⁸⁶

Balet měl obrovský úspěch, na repertoáru divadla se udržel až do roku 2016, kdy byla uvedena obnovená verze pod názvem *Čajkovskij. Pro et Contra*. Role Čajkovského patří v Rusku mezi kultovní role, mnoho tanečnicků sní o možnosti zatančit si tuto postavu. Světoznámý tanečník Vladimir Malachov tančil několikrát tuto roli v Eifmanově souboru. Dokonce byl balet uveden ve Státní opeře Unter den Linden v Berlíně, kde Vladimir Malachov take tančil hlavní roli.

V roce 1994 vytvořil Eifman *balet Don Quijote aneb fantazie šílence* na hudbu Ludwiga Minkuse. Balet byl novým zpracováním románu Miguela de Cervantese *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*.

Hlavní postavou baletu je sám Don Quijote, jehož Eifman umístil do psychiatrické léčebny. Naivní šílenec se snaží utéci od kruté reality do světa vlastní fantazie, kdy si sám sebe představuje jako nebojácného rytíře. Své fantazie čerpá Don Quijote z knih. Balet spojuje dva světy, které se neustále střídají. Jedním světem je studené prostředí pavilonu psychiatrické léčebny a druhým je svět plný barev, svět temperamentního Španělska. Je možné jej charakterizovat jako tragikomedii, na jedné straně humorně ztvárněné postavy psychiatrické léčebny, na straně druhé se projevuje beznadějnost jejich života. Občas končí snaha utéci do jiné reality tragicky. Jako například ve scéně, kdy jeden z bláznů vyskočí z okna v touze po vysněné svobodě.

Jak jsem již uvedl, postavy z prostředí psychiatrické léčebny nebo postavy, které mají různé poruchy osobnosti, jsou oblíbeným Eifmanovým tématem. Ve svých dílech ztvárňuje tyto postavy velice šetrně a s velkou láskou. V SSSR byly psychiatrické léčebny jedním z nástrojů k řešení problémů s disidenty. (Tato praxe

86 ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9 s. 64

vycházela z úvahy (idei), že sovětská vláda je „nejlepší“ na světě, takže jakýkoliv nesouhlas s ní musí být logicky výrazem duševní poruchy).

V roce 1995 se Eifman opět vrátil k dílu Fjodora Michajloviče Dostojevského, tentokrát mu za předlohu posloužil sociálně filozofický román *Bratři Karamazovi*, který vyšel poprvé v roce 1880. V tomto literárním eposu, skrze myšlenky hlavních postav, chtěl Fjodor Michajlovič Dostojevský přehodnotit své dřívější životní postoje a pohled na člověka, jakož i na celou společnost včetně církve. Otázky, které román řešil před sto lety, byly stále aktuální i v Rusku v polovině 90. let. Samozřejmě nebyly v baletu použity všechny myšlenky a dějové linky, které se nacházely v literární předloze. Eifman napsal libreto, ve kterém maximálně zjednodušil děj, aby se mohl soustředit na vnitřní prožitky hlavních postav v nelehkých situacích. Z režijního hlediska patří balet *Bratři Karamazovi* k jeho vrcholným dílům. Eifman v baletu dokázal zpracovat literární předlohu takovým způsobem, že představení nevypadá jako laciná napodobenina románu, ale je zároveň velice dobře srozumitelné pro obyčejného diváka.

Balet *Bratři Karamazovi* se skládá ze dvou jednání. Velká část příběhu románu se přitom odehrává v prvním jednání. V baletu je šest hlavních postav: Dmitrij Karamazov (Míťa) – nejstarší z bratrů, Ivan Karamazov – druhý bratr, Alexej Karamazov (Aljoša) – nejmladší z bratrů, Fjodor Pavlovič Karamazov – otec, Kateřina Ivanovna – Dmitrijova snoubenka, Grušeňka – Agrafena Alexandrovna Světlovová, mladá žena. Důležitým detailem baletu je vynechání jedné z nejdůležitějších postav románu sluhy otce Karamazova, Smerďakova. Eifman pomocí choreografie dokázal přenést charaktery bratrů na jeviště. V prvním jednání probíhá rychlé seznámení s postavami a stejně rychlý úvod do podstaty konfliktu, který vrcholí na konci prvního jednání vraždou Fjodora Pavloviče Karamazova (otce). Eifman neukazuje, kdo jej zavraždil (stejně jako v románu), ale vzhledem k neustálému konfliktu otce s nejstarším synem je z vraždy obviněn Dmitrij Karamazov.

Ve druhém jednání se Eifman zabývá detailní psychologickou analýzou postav. Prolínáním jejich filozofických úvah, jež představuje všemi možnými divadelními prostředky, bylo možné vytvořit paralelu se současnou společností. Jednou z hlavních otázek 90. let (po pádu komunistického režimu) byla otázka svobody. Co je svoboda? Do jaké míry může být člověk svobodný? Stejně otázky si kladl i Dostojevskij ve svém románu před sto lety.

V baletu *Bratři Karamazovi* použil Eifman část textu románu. Spojením choreografie s textem romanu se mu podařilo dosáhnout velkého emocionálního napětí a vytvořit jednu z nejpůsobivějších scén v dosavadní tvorbě. Troufнул si také román "prodloužit" a ukázat, k čemu vedou ideje, které propagují hlavní postavy (toto řešení vyvolalo spoustu kritiky)⁸⁷. Přesto Eifman dokázal zpracovat neuvěřitelně těžké filozofické téma, které neztratilo na aktuálnosti i v dnešní době. V této práci předvedl, že pro baletní umění neexistuje žádné téma, které by nebylo možné ztvárnit pomocí pohybu, choreografií. Osobně považuji tento balet za vrcholné dílo v jeho dosavadní kariéře.

Dalším baletem, který v roce 1997 vytvořil pro svůj soubor, se stala *Rudá Giselle* nebo *Red Giselle* (Красная Жизель). Inspirací pro balet byl životopis ruské tanečnice Olgy Spesivceovové.⁸⁸ Eifman napsal libreto, ve kterém zachytil události ve velkém časovém rozpětí.

Balet začínal Velkou říjnovou socialistickou revolucí, velmi tragickým obdobím v dějinách Ruska, a končil umístěním Olgy Spesivceovové do psychiatrické léčebny, kde tanečnice strávila dvacet let života (od roku 1943 do roku 1963). Postavou tanečnice sleduje balet tragický osud miliónů lidí, kteří žili v Rusku v tomto období. Balet se stal odrazem názoru postsovětské společnosti na historickou minulost státu a na události, které se v něm odehrály. Přehodnocení minulosti bylo velice populárním tématem v devadesátých letech.

Emigrace Olgy Spesivceovové, zrada vlasti (postava Čekista) a správná rozhodnutí v podobných situacích, všechny tyto otázky nemohly být řešeny za vlády komunistického režimu. V baletu *Rudá Giselle* se Eifman nepostavil na žádnou stranu konfliktu, neposuzuje, co je špatné a co správné. Snaží se ukázat tragické osudy lidí, kteří v těchto podmínkách dělali to, co považovali za správné. Balet začíná obdobím, kdy je Olga Spesivceovová na vrcholu své taneční kariéry. V průběhu baletu ukazuje Eifman postupný rozpad lidské psychiky. Ve finále představení se Olga stává pouhým odrazem v zrcadle.

V baletu propojil Eifman několik světů. Svět divadla (scény, jež demonstrují

87 ČURKO, Julie: *Линия, уходящая в бесконечность*. Vyd. Minsk: Польшья 1999, ISBN 985-07-0368-7

88 Ruská tanečnice Olga Spesivceovová. Viz: Спесивцева, Ольга Александровна. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D0%B5%D1%81%D0%B8%D0%B2%D1%86%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0

přípravu představení), taneční trénink nebo samotné představení, reálný život, ve kterém choreograf ukazuje vztahy Olgy, a také vnitřní svět tvůrčí osobnosti. To, co se Eifman snažil ukázat v baletu *Rudá Giselle*, má mnoho společného s baletem *Čajkovskij* (vnitřní svět hlavní postavy, jenž je propojen s reálným životem), ale změnil se způsob podání, který se stal více realistickým. Zvláště musím zmínit scénu šílenství Giselle, kterou Eifman vymyslel na hudbu Alfreda Schnittkeho. Tato scéna patří podle mého názoru mezi nejlepší v baletu *Rudá Giselle*.

Typickým pro toto období se stává použití hudební koláže. Tentokrát použil Eifman hudbu takových skladatelů jako je Petr Iljič Čajkovskij, Alfred Schnittke, Adolphe Adam, Boris Asafjev, Georges Bizet, Walter Donaldson a několik dalších džezových skladatelů (Берг Лоск, Зигрид Лаубе/Sigrid Laube, Говард Экерманн/Howard Ackermann).

O úspěchu baletu *Rudá Giselle* svědčí i to, že jej Eifman uvedl i v několika dalších divadlech, například v divadle Litevské národní opery a baletu ve Vilniusu (2001) nebo ve Vídeňské státní opeře (2015). Navíc role Olgy Spesivcevové patří v Rusku mezi vyhledávané role, často ji tančí na galapředstaveních hostující hvězdy jako je Svetlana Zacharovova, Světlana Bědněnko aj.

Po uvedení baletu *Rudá Giselle* vytvořil Eifman několik dalších představení, která byla velice kvalitní. Dle mého názoru ale nepřinesla zásadní změnu stylu v porovnání s předchozími balety.

V baletu *Můj Jeruzalém (My Jerusalem)* (1998) na hudbu techno kapel Wanfried, The Future Sound of London, Reload a také na židovskou, křesťanskou, muslimskou a etnickou hudbu a na árie od Wolfganga Amadea Mozarta se Eifman inspiroval návštěvou Jeruzalému.

Balet *Ruský Hamlet* (1999) na hudbu Ludwiga van Beethovena a Gustava Mahlera vyprávěl o osudu careviče Pavla⁸⁹, který do svých 42 let stál ve stínu své matky Kateřiny II. Veliké.

Don Juan aneb vášně o Molièrovi (2001) na hudbu Wolfganga Amadea Mozarta a Hectora Berliozu vypráví o tragickém kontrastu osobní tragédie Molièra a života plného dobrodružství, kterým žije postava Dona Juana.

89 Pavel I. Ruský. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_I._Rusk%C3%BD

Dalším byl balet *Who is who* (2002) na hudbu Sergeje Rachmaninova, *The World Quintet* a několik dalších jazzových skladatelů, balet, pro který jako inspirace posloužila americká filmová komedie z roku 1959 *Někdo to rád horké*⁹⁰ (*Some Like It Hot*) s Marilyn Monroe v hlavní roli.

Balet *Musagete* (2004) na hudbu Johanna Sebastiana Bacha byl věnován 100. výročí narození George Balanchina.

Jedním z nejúspěšnějších baletů tohoto období se stala *Anna Karenina* z roku 2005 na hudbu Petra Iljiče Čajkovského. Eifman napsal libreto podle románu Lva Nikolajeviče Tolstého, v němž ponechal beze změny hlavní dějovou linku (Anna – Karenin – Vronskij), již očistil, podle svého názoru od nepotřebných dějových odchylek a vedlejších postav. Pro Eifmana bylo důležité soustředit se na mezilidské vztahy a nahlédnout do nitra člověka samého. Kromě postav Anny, Karenina a Vronského jsou v baletu perfektně zpracované sborové části, které doplňují a posouvají děj baletu. Konflikt, který se zrodí v první scéně baletu, neustále graduje a vrcholí v poslední scéně představení. Sebevražda Anny ve finále baletu vypadá jako jediná cesta, která může ukončit utrpení způsobené bezvýchodností situace.

Balet *Anna Karenina* se vymyká z řady představení, které Eifman v tomto období vytvářel. Nezměnil v něm místo ani čas děje (Rusko konce 19. století), zásadně nezměnil ani příběh nebo nevytvořil originální způsob výpravy, přesto měl balet velký umělecký dopad. Podle mého názoru se kouzlo tohoto představení skrývá v jeho jednoduchosti. Román Lva Nikolajeviče Tolstého vypráví příběh, který je srozumitelný dnešnímu divákovi bez jakéhokoliv dalšího vysvětlování. O úspěchu představení svědčí i to, že byla *Anna Karenina* uvedena i ve Vídeňské státní opeře (2007).

Toto období uzavřel balet *Racek* (2007), jehož předlohou byla stejnojmenná hra Antona Pavloviče Čechova. Jako hudební doprovod zvolil Eifman hudební koláž ze skladeb Sergeje Rachmaninova. Balet byl vytvořen ke 30. výročí vzniku souboru. Eifman přepracoval děj hry, zbavil se většiny postav, nechal jenom čtyři hlavní a sbor. Děj baletu se odehrává v baletních sálech, hlavními postavami jsou primabalerína – Irina Arkadinová, mladý ambiciózní choreograf – Konstantin Treplev, úspěšný choreograf – Boris Trigorin a mladá baletka – Nina Zarečná. Balet

90 *Někdo to rád horké*. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/N%C4%9Bkdo_to_r%C3%A1d_hork%C3%A9

vypráví o konfliktu generací, o ceně za úspěch. Čelní místo v baletu zaujímá vnitřní život postav.

4. 4. Třetí období

Dalším baletem, který Boris Eifman vytvořil v roce 2009, se stal *Evžen Oněgin* (původní název baletu byl *Oněgin Online*⁹¹) podle románu ve verších Alexandra Sergejeviče Puškina *Evžen Oněgin*.

Tímto představením začalo další období v tvorbě choreografa. Je pro něj charakteristická touha vytvářet velkolepá představení. V nich podle mého názoru potlačují efekty podstatu příběhu. Nový způsob podání vysvětluje Eifman bojem za diváka. V rozhovoru pro televizní pořad *Hodina interview* řekl, že v dnešní době musí divadelní umění konkurovat televizi i internetu. Aby diváci přišli do divadla, musí divadlo nabídnout zážitek, který diváci nikde jinde nedostanou.⁹² Podle mého názoru je tato Eifmanova pozice velice diskutabilní. Na jednu stranu se Eifman pomocí efektů snaží přilákat do divadla nové mladé publikum, kterému pak sděluje své myšlenky na velice seriózní témata, o kterých mladý divák běžně nepřemýšlí. Na druhou stranu se příběhy stávají povrchními a jednoduchými, dají se dokonce označit za bulvární. Ve stejném rozhovoru se moderátor zeptal Eifmana, zda ho neznepokojuje situace s baletem *Anna Karenina*, kdy mnoho diváků, kteří přišli na představení, před jeho začátkem často mezi sebou řeší otázku, jak bude vypadat vlak. Eifman na to odpověděl: „*Nevím, co diváci očekávali. Ale to, co jsme jim nabídli, překročilo veškeré jejich očekávání! Jinak by k nám nechodili.*“⁹³

V tomto období Eifman ve své tvorbě aktivně používá vynálezy nových technologií, jež neustále pronikají do divadla. Za podobné novinky je možné považovat využití nových světelných technologií (led světla, novou generaci projektorů schopných posouvat projekci po jevišti, atd.), nových materiálů pro výrobu dekorací, kostýmů a rekvizit. Podle mého názoru vizuální složka baletu v tomto období patří mezi nejlepší na světě. Dle mého názoru v pozdějším období toto hraničí s podobou atrakcí v zábavním parku. Eifman se vždy snažil diváky udivovat a ohromovat. V předchozích obdobích byla tato tendence vyvážena daleko

91 Pořad *Carská lóže Oněgin Online*. Dostupný online:

https://www.youtube.com/watch?v=X_Ae0SryPAG

92 Boris Eifman v rozhovoru pro pořad *Hodina interview* (RTVI channel 2013). Dostupný online:

<https://www.youtube.com/watch?v=lQiQ1YSIbqs>

93 Boris Eifman v rozhovoru pro pořad *Hodina interview* (RTVI channel 2013). Dostupný online:

<https://www.youtube.com/watch?v=lQiQ1YSIbqs>

hlubším propracováním příběhu a postav.

Balety *Čajkovskij* a *Bratři Karamazovi* byly velice efektní, ale na prvním místě v nich bylo téma a hlavně myšlenky, které se Eifman snažil zprostředkovat divákovi. Změna, která přišla s baletem *Evžen Oněgin*, byla okamžitá. Hned od začátku představení *Evžen Oněgin* sází Eifman na vizuální efekty (světla, projekce, dekorace, sborová scéna). Je vidět že technické možnosti souboru jsou na lepší úrovni ve srovnání se všemi předchozími balety (*Anna Karenina*, *Racek* atd.). Speciálně pro tento balet zakoupilo divadlo novou světelnou techniku. V představení *Evžen Oněgin* přesunul Eifman děj do 90. let 20. století. V rozhovoru pro televizní pořad *Carská lóže* (Царская лóжа) řekl: „...příběh románu je velice aktuální, všechny události, o kterých psal Alexandr Sergejevič Puškin v 19. století, se mohly stát i na konci 20. století.“⁹⁴

Poprvé jsem tento balet viděl naživo v Petrohradu v srpnu 2009. První mou reakcí bylo nadšení a obdiv, ale postupem času jsem si zvykl na scénické efekty, na hudební koláž (balet byl vytvořen na hudbu Petra Iljiče Čajkovského a na rockové skladby Alexandera Sitkovetského a skupiny Autograph (Автограф)). A začal jsem důkladně zkoumat děj, hledat alegorie nebo něco, co by opravdu odráželo (zrcadlilo) současný svět. Hledal jsem to, co Eifman dělal ve svých předchozích dílech. Nakonec jsem došel k závěru, že je *Evžen Oněgin* velice kvalitní představení, ve kterém je děj románu přizpůsoben současnosti. Zároveň však baletu chybí hlubší porozumění tragédii, kterou prožili hlavní protagonisté.

V tomto období Eifman kromě nových baletů obnovuje nebo lépe řečeno „přestavuje“ své staré balety.

Prvním baletem, který přepracoval v roce 2010, se stal balet *Don Quijote aneb fantazie šílence*. Toto představení od premiéry v roce 1994 Eifman už jednou upravoval (cca v letech 2001, 2002), ale tyto změny nebyly tak razantní jako v poslední verzi. Balet získal nový název *Já – Don Quijote*. (Mimo jiné) Cílem těchto změn byla snaha co nejvíce se přiblížit Cervantesovu románu a ještě více se soustředit na hlavní postavu románu Dona Quijota.⁹⁵ Kromě režijních a choreografických proměn se balet dočkal i vizuálních vylepšení. Podle Eifmanových

94 Pořad *Carská lóže Oněgin* Online. Dostupný online: https://www.youtube.com/watch?v=X_Ae0SryPAg

95 Reportáž ve zprávách televizní stanice Rossija 1. Dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=P-BxOML2F7U>

slov měli všechny změny přiblížit představení kritériím současného divadla.⁹⁶

V roce 2011 vznikl nový balet s názvem *Rodin* na hudbu skladatelů Maurice Ravela, Camilla Saint-Saënsa, Julesse Masseneta. Představení je tanečním eposem, který vypráví o umělecké cestě dvou géníů, Auguste Rodina a Camille Claudelové. Tragický osud Camille Claudelové připomíná osud Olgy Spesivcevodové. Obě zažily tragickou lásku a hospitalizaci v léčebně duševně nemocných. Camille Claudelová strávila v léčebně 30 let.⁹⁷ V baletu *Rodin* Eifman na mnoha místech opakuje sebe sama (scény spojené s duševně nemocnými, scéna s kritiky umění atd.). Balet svým stylem perfektně zapadá do tohoto období, velkolepá výprava, do které patří světla, kostýmy, scéna, hromadné sborové scény, mnoho vizuálních efektů. Zároveň mi ale připadá, že baletu *Rodin*, stejně jako baletu *Evžen Oněgin*, chybí hlubší propracování příběhu. Podle mého názoru to není problém scénáře, protože obsah baletního programu působí velice zajímavě (stejně jako opravdové životy obou sochařů). Připadá mi, že se v tomto období Eifman snaží vytvořit univerzální „zboží“, které bude vhodné pro masové přijetí, něco jako masové umění nebo komerční umění.

Dalším obnoveným představením se stal balet *Bratři Karamazovi*, který nese v nové verzi název *Na druhé straně hříchu* (2013). V nové verzi baletu udělal Eifman mnoho zásadních změn, jednou z nich je počet hlavních postav. Zmizela postava Kateřiny Ivanovny – Dmitrijovy snoubenky. Grušeňka se stala centrální (jedinou) ženskou postavou, její obraz v novém baletu doplňují tři kostýmy (bílý, červený a černý). Inspirací pro ně byl obraz Edvarda Muncha *Tanec života*.⁹⁸ O nové verzi baletu Eifman řekl: „Za 18 let se všechno změnilo, změnil se stát, my jsme se změnili! Změnil se soubor, změnil se choreografický jazyk, změnily se technické možnosti našeho divadla! Máme k dispozici nové technologie, nové světelné možnosti.“⁹⁹ V tomto představení použil Eifman poprvé technologii led světla.

V tomto období také Eifman obnovil balet *Rudá Giselle* (2015). A jak jsem uvedl již dříve, v roce 2016 byl přepracován *Čajkovskij* pod názvem *Čajkovskij. Pro et Contra*

96 Reportáž ve zprávách televizní stanice Rossija Kultura (18.08.2010). Dostupný online:

<https://www.newstube.ru/media/boris-ehjfmman-predstavil-novyj-balet>

97 Camille Claudelová. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Camille_Claudelov%C3%A1

98 Reportáž ve zprávách televizní stanice NTV (29.04.2013). Dostupný online:

<https://www.youtube.com/watch?v=TPUeHdIrlf0>

99 Reportáž ve zprávách televizní stanice NTV (29.04.2013). Dostupný online:

<https://www.youtube.com/watch?v=TPUeHdIrlf0>

Nebo reportáž ve zprávách televizní stanice První (04.10.2013). Dostupný online:

<https://www.youtube.com/watch?v=61cGkKot7B8>

a posledním obnoveným baletem se stal *Ruský Hamlet* (2017).

Podle mého názoru je třeba zvlášť zmínit obnovenou premiéru baletu *Requiem* z roku 2014. Uvedení nové verze baletu proběhlo dne 27. ledna 2014, přesně na den sedmdesátého výročí prolomení blokády Leningradu. Celý balet byl věnován této historické události a na premiéru byli pozváni účastníci 2. světové války a svědci obléhání města.

Do původní jednoaktové verze baletu z roku 1991 přidal Eifman další jednání. Jako hudební doprovod posloužila komorní symfonie číslo 8 Dmitrije Šostakoviče Paměti obětem války a fašizmu. Inspirací pro balet byla poéma ruské spisovatelky Anny Achmatovové *Rekviem*. Větší část poémy vznikala mezi roky 1938 až 1940 20. století a odráží zármutek matek a manželek takzvaných nepřátel lidu. (Jedním z hlavních témat díla je paměť, které jsou věnované čtyři básně). Tuto část baletu věnoval Eifman právě Anně Achmatovové, jejíž život byl krutě poznamenán stalinským terorem.¹⁰⁰

Posledním (v této chvíli) novým představením, které Eifman vytvořil v roce 2015, se stal balet *Up & Down*. Předlohou mu byl román Francise Scotta Fitzgeralda *Něžná je noc*. V tomto baletu se znovu vrátil k tématu, ve kterém jsou hlavní postavy poznamenány psychickou nemocí. Psychologická analýza (psychoanalýze)¹⁰¹, jak jsem již zmiňoval, patří mezi nejoblíbenější témata Borise Eifmana. V těchto baletech se snaží prostřednictvím pohybu (tance) ukázat vnitřní svět postav.

Dlouho se spekulovalo (cca od roku 2000), že Eifman pracuje na baletu o Sigmundu Freudovi. Tento nápad se mu ale nepodařilo zrealizovat. Přesto se postava psychologa objevila v baletu *Up & Down*.

V této inscenci Eifman často opakuje vlastní motivy a postupy. Objevily se v ní scény z prostředí psychiatrické léčebny, které mají mnoho společného s předchozími balety s podobnou tematikou. Některé scény z baletu *Up & Down* jsou hodně podobné scénám z baletu *Who is who* z roku 2002 (pláž, scény s režisérem). Podle mého názoru byl balet *Up & Down* vytvořen s cílem nahradit právě balet *Who is who*, jenž byl kvůli autorským sporům ohledně hudby vyřazen z repertoáru.

100 Sovětský režim odsoudil manžela Anny Achmatovové k smrti za velezradu a jejího syna k těžkému žaláři. Viz: Anna Andrejevna Achmatovová. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anna_Andrejevna_Achmatovov%C3%A1

101 Termín který používá Boris Eifman. Viz: Pořad Carská lóže *Up & Down*. Dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=Oq4ZYI7PRos>

Up & Down stejně jako *Who is who* byl vytvořen podle příběhu, který se odehrával v Americe a ve velké míře odrážel americký způsob života. Mám pocit, že představení *Up & Down* bylo vytvořeno „na míru“ pro americký trh, aby bylo možné s tímto baletem organizovat zájezdy. Hudebním doprovodem, jak je napsáno na oficiální webové stránce souboru, je koláž vytvořená z děl George Gershwina, Franze Schuberta a Albana Berga. Když jsem ale tento balet viděl naživo v Bratislavě (2015), byla kromě skladeb zmíněných autorů použita i skladba Arnolda Schönberga *Zjasněná noc*. Za velice zajímavou součást tohoto představení považuji scénografii a kostýmy. Dekorace, které vytvořil Zinovij Margolin, jsou na jednu stranu velice jednoduché, na druhou stranu působí velice efektně. Základem pro tyto dekorace byly LED žárovky. Důležitým doplněním k dekoraci je světelná partitura, kterou vytvořili Gleb Fil'stinskij a Boris Eifman. Kostýmy odkazují na dvacátá či třicátá léta 20. století. Na můj vkus udělala výtvarnice Olga Šaišmělašvili kostýmy příliš civilní, ale tímto způsobem se podařilo dosáhnout v představení zvláštního naturalismu. Boris Eifman považuje *Up & Down* za vrcholné představení na téma psychoanalýzy.

„Myslím, že to je má závěrečná etapa hledání nových možností baletního divadla jako psychologického divadla. Tento balet je opravdu kulminací mého hledání.“¹⁰²

4. 5. Eifman závěr

Je zajímavé pozorovat vývoj prací Borise Eifmana pro kameru. V 80. letech se snažil natočit své choreografie jako televizní film, často v netradičních prostorách. Například balet *Večer tříkrálový* (Двенадцатая ночь) byl natočen v ulicích a na zámcích v Gruzii. Balet *Figarova svatba* byl natočen v pavilonu Leningradského televizního filmu (Lentelefilmu) v dekoracích, jež odkazovaly na 18. století. Z těchto nahrávek lze velice obtížně pochopit, jak vypadaly jevištní verze baletu. V 90. letech se Eifman snažil nahrávat balety přímo na jevišti, ale televizní verze byly poznamenány střihem. Nejznámějšími televizními filmy-balety z tohoto období jsou *Don Quijote aneb fantazie šílence* a *Bratři Karamazovi*.

V roce 2002 natočil Boris Eifman film-balet *Red Giselle*, který nejenže zachytil celý balet v jeho jevištní podobě, ale byl doplněn i úvodním slovem choreografa o baletu

102 Pořad Carská lóže *Up & Down*. Dostupný online:
<https://www.youtube.com/watch?v=Oq4ZYI7PRos>

a také titulky, které upřesňovaly místo a čas děje. V současné době se Eifman snaží natočit své balety jako umělecký (hraný) film. Podle jeho slov to má být nový druh umění. Pro dosažení svého cíle používá nejmodernější filmovou techniku (jeřáby, kamery, DOLLY SKATER – vozítko pro poježdění s kamerou DSLR atd.), spolupracuje s významnými kameramany, například s Jurijem Šajgardanovym. Tímto způsobem natočil Eifman filmy-balety Evžen Oněgin, Rodin, Up & Down.

Boris Eifman zdaleka nekončí svou tvůrčí dráhu. Momentálně připravuje koncertní gala večer, který se bude skládat z tanečních čísel z jeho různých baletů. Na rok 2019 má naplánovanou premiéru celovečerního představení Pygmalion. Kromě baletního souboru se Borisu Eifmanovi podařilo v roce 2013 otevřít baletní školu, která se jmenuje Akademie tance Borise Eifmana. Podle jeho slov bude škola připravovat tanečnický 21. století.¹⁰³ Základem pro výuku je klasická taneční technika, ale jak Eifman zdůrazňuje, součástí výuky jsou i sportovní disciplíny (akrobacie, gymnastika) a samozřejmě moderní a současné taneční techniky. Dalším cílem Borise Eifmana, jenž se zatím nepodařilo uskutečnit, je Palác tance. Ambiciózní projekt výstavby několika budov, součástí kterých má být moderní divadlo s několika jevišti. Podle plánů bude tento prostor určen pro soubor Borise Eifmana, pro Akademii tance Borise Eifmana a mladé choreografy. O Paláci tance se mluví od poloviny 90. let, ale zatím není o osudu tohoto projektu nic jasné.

103 Jedním z přání Borise Eifmana, které se mu podařilo uskutečnit, byla nabídka internátního ubytování dětem nepocházejícím z Petrohradu.

5. Analýza děl

5. 1. Vášně (Rogněda)

Balet o dvou jednáních

Hudba: Andrej Mdivani

Choreografie a režie: Valentin Jelizarjev

Scénografie a kostýmy Vjačeslav Okuněv

Nahrávku představení vytvořil Belvideocentr v roce 1996, režiser Viktor Ševeljevič

První jednání. Vášně o Rognědě

1. Rogněda - kněžna Polocká
2. Předpověď starců
3. Láska Rognědy a Jaropolka
4. Námluvy (сватовство) Vladimíra
5. Odmítnutí Rognědy
6. Pomsta Vladimíra
7. Popel Polocku

Druhé jednání. Cesta k pokání.

1. Triumf Vladimíra v Kyjevě
2. Osamělost Rognědy
3. Zjevení Jaropolka Rognědě
4. Anna Porfyrogennéta v „purpuru zrozená“ (Анна Багрянородная)
5. Pokřtění Rusi
6. Pokušení Rognědy
7. Smutek po mučednících a hříšnících
8. Pokání
9. Znovu zrození Polocku

Předehra, titulky.

V roce 980 v zemích polockých vládl kníže Rogvolod. Měl půvabnou dceru Rognědu zasnoubenou za Jaropolka, kníže kyjevského, syna Svjatoslava. Další svjatoslavič,

Vladimír, vládl v Novgorodu. Rozhodl se odejmut bratrovi velmoc kyjevskou, chtěl ho zbavit i nevěsty. Skrze posly své vzkázal knížeti polockému:

- Chci si tvou dceru Rognědu vzít za manželku.

Ten se zeptal své dcery:

- Chceš Vladimíra?

Věrná Jaropolkovi Rogněda odpověděla:

- Nechci vyzouvat otroka, ale chci Jaropolka (neboť byl Vladimír synem otroka)

Zkratky:

Rogněda - R.

Vladimír - V.

Jaropolk - J.

Anna Porfyrogennéta - A. P.

Vašně (Rogněda)

První jednání. Vašně o Rogněde

Scénické dění	Hudba	Interpretace
1. Rogněda - kněžna Polocká		
<p>1. Předehra</p> <p>2. Před revuálkou, na které (byl) napsán staroruský text, prochází tři slepí starci se zvonečkem (charakteristická chůze zprava doleva).</p> <p>3. Na jevišti stojí dekorace obrovských pohanských idolů (pět idolů), vzadu na horizontu namalován obličej (hlava); uprostřed jeviště leží Rogněda, nástup přítelkyň Rognědy zpoza idolů a jich tanec bez R. (hravě poskakují po kruhu kolem R., jemné port de bras); krátká variace R. na zemi (jemné port de bras); společný tanec R. s přítelkyněmi (hravě poskakují a běhají v kruhu).</p>	<p>1. Hudba zní velmi intenzivně (celý orchestr)</p> <p>2. Hudba slábne, zní zvoneček starců</p> <p>3. Zní střídavá hudba (tichá a hlasitá).</p>	<p>1. ---</p> <p>2. Prolog</p> <p>3. Pohanské idoly odkazují na předkřesťanskou dobu, tanec ukazuje charakter postavy (mladá bezstarostná dívka tráví čas někde v lese).</p>

<p>2. Předpověď starců</p> <p>1. Nástup starců (charakteristická chůze); setkání R. a přítelkyň se starci (R. a přítelkyně hravě tančí kolem starců, podobný tanec jak na začátku); věštění starcem budoucnosti R., ukazují červený šátek; odchod starců a tanec R. s přítelkyněmi (jak na začátku).</p>	<p>1. Zní zvoneček starců a tichá hudba. Intenzita hudby se střída, vrcholem je moment věštění, pak hudba slábne.</p>	<p>1. Starci symbolizují osud. Nic nevidí, ale všechno vědí. Červený šátek je symbol špatného znamení.</p>
<p>3. Láska Rognědy a Jaropolka</p> <p>1. Nástup J. s přáteli (mají v rukách luky), zároveň dekorace pohanských idolů vyjíždí nahoru (variace J. s přáteli J., velká škála dynamických pohybů, skoky, piruety, zároveň na jevišti R. s přítelkyněmi R.); přítelkyně R. utíkají od J. s přáteli; J. s přáteli chytí R.; přítelkyně R. a přátelé J. se pohybují kolem R. a J. a postupně odchází, R. a J. zůstávají sami (J. vyhodí luk).</p> <p>2. Duet R. a J. (začínají v centru, pohyb směrem po kruhu, otočky, zvedačky); po duetu titulky: <i>Od svatého Apoštola Petra „Především mějte vytrvalou lásku jedni k druhým; vždyť láska přikryje množství hříchů“ První list.</i></p>	<p>1. Zní dynamická hudba (hlasitá)</p> <p>2. Hudba se ztichne, potichu se začne hrát adagio. Během duetu hudba se střída (hlasitost a dynamika), na konci se vrátí na začátek.</p>	<p>1. Jaropolk s přáteli na lovu, variace ukazuje statečnost a sílu. Dívky se leknou a utíkají. Rogněda nestihne utéct.</p> <p>2. Rogněda a Jaropolk se do sebe zamilují.</p>

4. Námluvy Vladimíra		
<p>1. Uprostřed jeviště stojí Rogvolod s manželkou (matkou R.) a syny (bratry R.), všichni muži mají meče; za nimi na obrovské bráně stojí sbor (osm párů, obyvatele Polocka); na jeviště z levé strany přiběhne R. a obejmě matku; začíná krátký tanec sólistů (choreografie velice jednoduchá; pózy a kroky);</p>	<p>1. Zní středně dynamická a středně hlasitá (neutrálně).</p>	<p>1. Postavy Rogvolod a bratři Rognědy svým vzhledem symbolizují polockou velmoc. Matka Rognědy symbolizuje domov.</p>
<p>2. Z pravé strany na jeviště přijdou tři slepí starci (přes střed jdou k sólistům); R. objímá starce se zvonečkem, všichni starci kleknou a znovu ukazují R. červený šátek; Rogvolod a bratři R. hrozí starcům meči a pak se celá rodina staví do formace „štítu“</p>	<p>2. Hudba se změní na tichou. Postupně se začne narůstat, vrcholem je moment věštění.</p>	<p>2. Červený šátek je symbol špatného znamení pro Polock. Formace „štítu“ symbolizuje ochranu pro Rognědu</p>
<p>3. Nástup dohazovačů Vladimíra velkými kroky s truhly nad hlavou (4 dohazovači); R. splašená probíhá mezi členy své rodiny (port de bras rukama); pak nastupují čtyři šašci se šperky (přeskakují z jedné nohy na druhou); R. znovu probíhá mezi členy své rodiny (port de bras rukama); z levé strany jeviště nastupuje Vladimír (skáče efektní pánské skoky: saut de basque atd.); V. stoupne před celou rodinou R., která pořád stojí v centru jeviště, klekne před nimi na jedno koleno, sundá přilbu a</p>	<p>3. Zní hlasitá hudba (střední tempo), tempo narůstá. Hudba se zpomalí (středně hlasitá, postupně narůstá, pak tichá).</p>	<p>3. Dohazovači Vladimíra a šašci ukazují jak je Vladimír bohatý. Pohyb rukou Rognědy symbolizuje křídla, Rogněda je jako ptáček v kleci. Skoky Vladimíra ukazují statečnost a sílu (brutalitu, zdatnost atd.). Dohazovači a šašci nabízejí Rognědě dary,</p>

<p>pokloní se; (šašci zavěšují na R. korálky a poskakují kolem, dohazovači tančí s truhlami na stranách); R. utíká od V. (chůze, dělají kroužek v přední části jeviště) ; V. žádá rodiče R. o ruku R. (gestem, póza)</p> <p>4. Rogvolod a V. berou R. za ruce a vedou dopředu, V. gestem ukazuje na městské brány, všichni se otočí a dívají se na brány; k branám přichází vojáci V. s pochodněmi (chůze, po pěti zprava a zleva)</p>	<p>4. Na konci scény hudební kulminace (velmi intenzivně, hodně na hlas, střední tempo).</p>	<p>kterými chce Vladimír „koupit“ Rognědu. Vladimír se chová k rodině Rognědy uctivě, ale zároveň je cítit síla kterou v sobě skrývá. Rogněda se nechce stát Vladimírovou manželkou, utíká před ním.</p> <p>4. Vladimír dává ultimátum (buď se Rogněda stane jeho manželkou, nebo spálí Polock).</p>
<p>5. Odmítnutí Rognědy</p> <ul style="list-style-type: none"> R. tančí monolog (pas de bourrée, port de bras, otočky na místě) během kterého sundává a odhazuje na zem korálky (během monologu R. všichni ostatní nehybně stojí). 	<ul style="list-style-type: none"> Potichu se začne hrát hudba (velice jemná), uprostřed hlasitost a dynamika se změní, na konci se vrátí na začátek. 	<ul style="list-style-type: none"> Rogněda odmítá Vladimíra.
<p>6. Pomsta Vladimíra</p> <ul style="list-style-type: none"> V. chytá za ruku R. a táhne ji dopředu (hodí R. na zem a uteče na pravou stranu), šašci a dohazovači chytají celou rodinu R. a táhnou ji dozadu (připoutají ji k branám), vojáci s pochodněmi rychle naběhnou ze stran (čtyři lajny po čtyřech vojácích, dělají výpady ze strany na stranu); z pravé strany 	<ul style="list-style-type: none"> Hudba zní velmi intenzivně (celý orchestr), stavěná z několika částí, na konci zní několik akordů (v momentu 	<ul style="list-style-type: none"> Scéna symbolizuje útok na Polock. Vojáci s pochodněmi zapalují město. Vladimír znásilní Rognědu a zabije rodinu. Sbor v celotrikotech symbolizuje oheň. Mrtví obyvatelé Polocka na branách symbolizují

<p>nastupuje V. s pochodněmi (přes střed utíká dozadu); odhodí R. od brány směrem dopředu a svlékne ji, pak s ní udělá několik velkých zvedaček; ve druhé polovině partneriny na jeviště ze stran nastupují ženy sboru a padají na zem; V. spadne na R., v tento moment otevírají se městské brány (rozsvítí se horizont, na kterém je namalovaná hlava v ohni); v centru jeviště tančí dohazovači s pochodněmi, k dohazovačům a ženám sboru se připojí muži sboru (symbolizují oheň), později se připojí šašci v maskách; V. skáče kolem celé skupiny (pas ciseaux en tournant, tombe coupe jeté en tournant); v zadní části jeviště postupně zesponu vyjíždí další dekorace (horizont), V. odběhne z jeviště (doprava); sbor krouží (běh) kolem R. a odběhne z jeviště; z pravé strany vyběhne J. v bílém kostýmu (skáče kolem R. ronde tombe coupe jeté en tournant), zároveň se pomalu zavírají městské brány, na kterých stojí sbor; J. obejme R., zezadu naběhnou šašci a roztáhnou J. a R.; šašci praští několikrát J. pochodněmi, z pravé strany stojí V.</p>	<p>kdy šašci vypalují J. oči).</p>	<p>zničené město. Jaropolk se marně snaží pomoci Rognědě. Šašci Jaropolkovi vypalují oči.</p>
---	------------------------------------	---

<p>7. Popel Polocku</p> <ul style="list-style-type: none"> J. nic nevidí, šašci ustupují na strany, vzadu se objevují tři slepí starci; starci se přiblíží k J., který obejmě starce se zvonečkem; starci odchází s J. pryč s jeviště (na levou stranu), R. chce běžet za nimi, ale V. několikrát zastaví R. a strčí ji k šaškům, kteří ji odnesou z jeviště (doprava); V. utírá červeným šátkem ruce, na bráně stojí zničení obyvatelé Polocka (konec prvního jednání). 	<ul style="list-style-type: none"> Hudba zní potichu (tragická). 	<ul style="list-style-type: none"> Červený šátek v ruce Vladimíra symbolizuje, že proroctví se splnilo
--	---	---

Druhé jednání. Cesta k pokání		
Scénické dění	Hudba	Interpretace
<p>1. Triumf Vladimíra v Kyjevě</p> <p>1. Před revuálkou (stejná jak v prvním jednání) prochází tři slepí starci se zvonečkem (zleva doprava)</p> <p>2. Oslava V., před městskou branou. V. s poharamy, sbor muži a ženy (obyvatelé Kyjeva), vojáci na branách; V. pije z poháru (pohybují se v centru jeviště), sbor tančí (chůze ze strany na stranu, skoky, grand battement,</p>	<p>1. Zní zvoneček starců.</p> <p>2. Hudba zní velmi intenzivně (celý orchestr).</p>	<p>---</p> <p>2. Vladimír je kníže kyjevský. Scéna ukazuje jeho nemravný způsob života</p>

<p>zvedačky) později se připojí šašci s poharamy; na konci V. zůstane v centru obklopen ženami sboru</p>		<p>(opilý).</p>
<p>2. Osamělost Rognědy</p> <p>1. Zezadu nastoupí R. a tančí svůj monolog v přední části jeviště (pas de bourrée, port de bras, otočky, piruety, pózy, zvedá nohy); sbor a V. nehybně stojí; na konci za R. přichází dítě (syn), R. objímá ho;</p> <p>2. Tančí sbor kolem V. (mnoho grand battemen, port de bras), který stojí v centru; R. klečí na kolenou a objímá dítě; za R. přichází V. a bere dítě na jednu ruku a nabízí mu napít se z poháru, dítě pustí pohár z ruky, V. našťvaně pustí dítě zpátky k R.; R. s dítětem odchází</p>	<p>1. Hudba slábne, zní potichu.</p> <p>2. Hudba pokračuje potichu, ale postupně nabírá hlasitost a dynamiku. Po kulminaci znovu začne hrát potichu.</p>	<p>1. Rogněda je manželkou Vladimíra, věk dítěte ukazuje, že po událostech v prvním jednání uběhl nějaký čas. Tanec Rognědy ukazuje, že je nešťastná. Rogněda a dítě Vladimíra nezajímají.</p> <p>2. Scéna znovu ukazuje jak je Vladimír špatný.</p>
<p>3. Anna Porfyrogennéta v „purpuru zrozená“ (Анна Багрянородная)</p> <p>1. (Otevírají se brány, na horizontu je namalovaná hlava stylem jako na pravoslavných ikonách) Nástup byzantských posíl s ikonami (chůze) a Anny Porfyrogennéty s doprovodem (ženy a muži sbor)</p> <p>2. Anna Porfyrogennéta tančí krátkou variaci (mnoho grand battemen, port de bras, piruety), V. ukazuje sboru, aby klečeli, V. podá ruku A. a doprovází ji, byzantské</p>	<p>1. Fanfáry s orchestrem jsou velmi intenzivní.</p> <p>2. Hlasitá hudba (střední tempo), místy hravě, následuje bubnové sólo, pak znovu zní fanfáry.</p>	<p>1. Scéna ukazuje příchod do Kyjeva byzantské princezny a zároveň jak je Byzantská říše bohatá a vyspělá.</p> <p>2. Vladimír je krásou Anny poražen a snaží se udělat dojem.</p>

<p>posly odcházejí; V. představuje své poddané, kteří se klaní A.</p> <p>3. A. tančí další variaci (grand battemen, port de bras, pas de bourrée, otočky, pózy) na konci se k ní připojí V. (skoky, zvedačky), sbor nehybně stojí</p> <p>4. Duet V. a A. (promenády, zvedačky, piruety) během duetu A. pokrčí V.), na začátku duetu se sbor vytratí z jeviště; na konci duetu A. odběhne z jeviště, V. pronásleduje ji (odcházejí na levou stranu)</p>	<p>3. Začíná sólo flétny, pak se přidá orchestr (střední tempo a hlasitost), postupně hlasitost a dynamika narůstá, na konci zní znovu fanfáry.</p> <p>4. Hudba zní potichu.</p>	<p>3. Během variace Anna definitivně získá Vladimíra.</p> <p>4. Anna pokračuje se svou manipulací Vladimírem, cílem je rozšířit křesťanskou víru.</p>
<p>4. Zjevení Rognědě Jaropolka</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zezadu na jeviště přichází slepý J. (charakterní chůze), skoro zároveň zepředu nastupuje R.; duet R. a J. (spoustu stejných zvedaček jak v prvním duetu, ale u J. charakterní pohyby pro slepý) 	<ul style="list-style-type: none"> • Střední hlasitost, místy potichu a místy nahlas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Kostým Jaropolka ukazuje, že Jaropolk se stal byzantským mnichem. Duet ukazuje, že Rogněda a Jaropolk jsou do sebe pořád zamilovaní.
<p>5. Pokřtění Rusi</p> <p>1. Na jevišti čtyři šašci (poskakují a klaní se), ze stran nastupují A. a V. (všichni mají poháry); ze stran nastupují dámy sbor (chůze, obyvatelé Kyjeva), ze zadu nastupují muži sbor (chůze, obyvatelé Kyjeva); ze zadu nastupuje</p>	<p>1. Zní hlasitá hudba (rychlé tempo), na konci zesílení.</p>	<p>1. Vladimír a Anna společně oslavují. Vladimír zamilován do Anny (tuto scénu možné interpretovat jako svatbu Anny a Vladimíra).</p>

<p>doprovod A. (chůze); (celá scéna se opakuje se dvakrát)</p> <p>2. A. a V. zůstali sami (městské brány zavřeny); z levé strany zezadu nastupuje šest mnichů, z levé strany zepředu nastupuje Ježíš z Nazareta, který táhne kříž; A. přivede V. k Ježíši a oba padnou na kolena, Ježíš projde mezi nimi (postupně odchází z jeviště), mniši zvedají Ježíše (bez kříže, ale vypadá to, jak když Ježíš visí na kříži), A. a V. padnou na kolena; mniši kleknou a položí Ježíše na kolena (podobná póza jako na Michelangelove Pietě), A. a V. zajdou za skupinou a objeví se Panna Maria, která obejmě Ježíše; mniši se zvednou a schovají Ježíše a Pannu Marii, skupina se rozdělí a odejde na strany; V. jde zezadu po kolenu vpřed a pokřížuje se</p> <p>3. A. dává V. bič, V. bere bič a začíná bičovat, ze stran přijdou šašci s biči; V. udělá pár kroku vpřed a udělá pózu (rozesvití se horizont, na kterém je namalováno obrovské oko), zezadu z obou stran kroky nastupuje sbor (obyvatelé Kyjeva v dlouhých bílých košilích); během sborové scény v zadní části jeviště leží na podlaze červená látka, při jejím pohybu vzniká dojem vlnek na hladině; celá scéna proběhla v režii A. a V., které ovládají sborem</p>	<p>2. Hlasitá hudba (pomalé tempo) Hlasitost zeslábne, objevují se akcenty, pak hudba znovu zesílí. Postup se opakuje několikrát.</p> <p>3. Hudba zní potichu. Intenzita postupně narůstá (tempo a</p>	<p>2. Anna seznamuje Vladimíra křesťanstvím, pod dohledem kněží. Anna přesvědčuje Vladimíra, aby přijal křesťanskou víru. Vladimír přijímá pravoslaví.</p> <p>3. Vladimír brutálním způsobem nutí obyčejný lid, aby také přijali pravoslaví. Tento proces si vyžádal oběti, červená látka</p>
---	--	---

<p>(skoky, kroky, port de bras, pas de bourrée, otočky, pózy atd.); V. stojí v centru jeviště a sbor tančí kolem něj, pak A. tančí v centru jeviště, sbor tančí kolem ní a V. skáče rondu, jete en tournant, kolem celé skupiny; sbor sundává košile a běží kolem A. (mávají košilemi nahoru a dolů); v přední části jeviště natáhnou modrou látku, při jejím pohybu vzniká dojem vlnek na hladině; V. stoupne na hadru a ukazuje sboru, aby vstoupili do „vody“; A. všechno pozoruje a na konci přijde za V. (dělají závěrečnou zvedačku); tma</p>	<p>hlasitost). Hudba zní hodně nahlas. Pak tempo zpomalí, ale hlasitost zůstane na stejné úrovni.</p>	<p>zřejmě znamená moře krve. Na konci scény všichni lidi vstupují do vod Dněpru, a přijímají pravoslaví.</p>
<p>6. Pokušení Rognědy</p> <p>1. (Městské brány zavřeny) v zadní části jeviště se objeví R. s dítětem, V. leží na posteli v přední části jeviště; R. tančí monolog s kudlou (otočky, pózy, běh, piruety, dítě se připojí ve druhé části monologu); R. chce udeřit V., ale V. zastaví ji; R. s dítětem utíká, V. vezme kudlu a nahání R. (V. skáče velké skoky); R. a dítě spadnou na zem, V. tančí variaci (V. hrozí dítěti a R.); V. zvedne dítě, ždůchne (postrčí) ho R. a zavolá šašky; přijdou šašci s biči (pohybují se kolem R. s dítětem a bijí, hrozí biči); šašci a V. odcházejí, R. s dítětem zůstávají</p>	<p>1. Hudba zní potichu Postupně narůstá hlasitost. V moment bodnutí je hudební akcent. Zní hlasitá hudba. Hudební změna, tempo a hlasitost se změní, pak znovu zesílí.</p>	<p>1. Vladimír spí. Rogněda chce zabít Vladimíra, ale v poslední moment se Vladimír probudí a chytí Rognědu za ruku. Vladimír zuří a trestá Rognědu a dítě.</p>

<p>samy (otevírají se městské brány)</p> <p>2. R. tančí kolem dítěte, které se snaží odejít na levou stranu (děla několik arabesque, skluz na zem) zároveň shora sjíždí dekorace obrovských pohanských idolů (čtyři idoly), jemně se rozsvítí horizont (obrovské oko); přes jeviště (zprava doleva) přejdou tři slepí starci; R. s dítětem odejdou z jeviště na pravou stranu; vlevo v zadní části jeviště se objeví J. v bílém kostýmu (skáče rondou tombe coupe jete en tournant), spadne na zem vpravo v zadní části jeviště; R. s dítětem prochází v přední části jeviště, zprava doleva; J. se zvedne a běží dopředu, spadne na zem v přední části jeviště; vlevo v zadní části jeviště se objeví tři slepí starci (jdou zleva doprava), v centru jeviště k nim přijde R. s dítětem, spolu pokračují na pravou stranu; zároveň J. skáče několik skoků a odchází z jeviště (doprava v přední části jeviště)</p> <p>3. R. se odpoutá od skupiny a zůstane na jevišti, přemístí se dopředu; zprava v zadní části jeviště se objeví J., v tento moment začnou nahoru vyjíždět dekorace pohanských idolů; R. a J. se potkají ve středu jeviště, tančí duet (podobný duetu v prvním jednání); na konci</p>	<p>Na konci znovu zní potichu.</p> <p>Hudba zní potichu, postupně hlasitost narůstá. Hlasitost a intenzita se střídá několikrát.</p> <p>Hudba je pokračováním předchozího tématu (střídá se intenzita a</p>	<p>2. Další scéna ukazuje návrat Rognědy s dítětem do Polocku. Zároveň ukazují utrpení Jaropolka.</p> <p>3. Duet ukazuje city Rognědy a Jaropolka, konečně mohou být spolu.</p>
---	---	---

<p>duetu se na jevišti objeví V. (poslední póza J. drží ve hlasitost). zvedačce R. a V. stojí za nimi vzadu)</p> <p>4. V. rozdělí pár; na jevišti začínají nabíhat po skupinách ženy sbor (v každé skupině čtyři tanečníci), první skupina zprava vzadu, druhá zleva vpředu, třetí zleva vzadu, čtvrtá zprava vpředu, jako pátá skupina naběhnou ke všem skupinám žen muži sbor (celý sbor v bílých kostýmech); sbor tančí víc na stranách (skoky, kroky, port de bras, pas de bourrée, otočky, pózy), v centru tančí trio R., J., V. (zvedačky, průplety), vzadu se mění dekorace (na horizontu místo obrovského oka vyjíždí mužská postava); J. a R. padnou na zem, V. skáče rondu během které postupně na zem padá sbor; V. chce udeřit R., ale R. zastaví jeho ruku, V. padne na zem, R. jediná zůstane stát</p>	<p>4. Nové hudební téma, pomalé tempo, střední hlasitost (hlasitost a intenzita začíná postupně narůstat).</p> <p>Hudba zní hodně nahlas.</p> <p>Na konci tempo hodně zpomalí.</p>	<p>4. Vladimír nenechá Rognědu a Jaropolka spolu.</p> <p>Vladimír zabije kudlou Jaropolka a chce zabít také Rognědu, ale Rogněda dokáže Vladimíra zastavit.</p>
<p>7. Smutek po mučednících a hříšnících</p> <ul style="list-style-type: none"> R. lehne na zem; vzadu se začne měnit dekorace (horizont); vzadu v části jevišti (přímo u horizontu) se objeví dítě R. se starcem, dítě se postaví a začne postupně kráčet vpřed; dítě dojde k místu, kde leží R., V. a J., vstoupí mezi nimi a klekne, vezme postupně ruce R., 	<ul style="list-style-type: none"> Hudba zní potichu (doznívá předchozí téma). <p>Potichu zní</p>	<ul style="list-style-type: none"> Dítě se modlí za hříchy rodičů. Za činy dospělých odpovídá dítě.

<p>V. a J. a spojí, položí na spojené ruce hlavu a na hudební akcent zvedne a napraví své ruce a ruce R., V., a J. nahoru, potom dítě da své ruce dlaněmi k sobě (modlí se), v ten moment R., V. a J. položí ruce na zem; sbor zvedne ruce nahoru (každý zvedá jednu ruku) a položí zpět; R. postaví se na kolena a několikrát obejmě dítě</p>	<p>pravoslavný chorál (Cherubínská píseň), postupně hlasitost narůstá.</p>	
<p>8. Pokání</p> <ul style="list-style-type: none"> R. postaví se na nohy a modlí se, ženy sbor se postaví na kolena a také se modlí; ze stran a zezadu přichází slepí starci, celý sbor vstává na kolena, V. válí se po zemi; R. s dítětem stojí v centru jeviště, starci přijdou k nim a přikryjí R. tylem, sbor si stoupne; dítě si klekne, R. pomůže postavit se na nohy J. a dělají několik zvedaček (kombinace z duetu); starci odcházejí z jeviště; dítě kráčí vpřed, V. ustupuje od něj 	<ul style="list-style-type: none"> Pokračuje chorál. 	<ul style="list-style-type: none"> Scéna pokání. Důležitou postavou je Vladimír, který se začíná kát
<p>9. Znovuzrození Polocku</p> <ul style="list-style-type: none"> V. ještě jednou se začíná kát (zároveň se mění horizont, zespoda vyjíždí namalované město); R. a J. zvednou dítě, sbor směřuje pohyb nahoru (port de bras, pózy) V. stojí vpředu na kolenou; sjíždí revuálka (stejná 	<ul style="list-style-type: none"> Pokračuje chorál, na konci zazní zvoneček starců. 	<ul style="list-style-type: none"> Scéna ukazuje, že po hrozných událostech se Polock znovuzrodí (malba na horizontu).

jako na začátku baletu), před kterou prochází slepí starci.		
---	--	--

Vášně (Rogněda)

Komponenty tance

Pohyb: Použitá klasická taneční technika, charakterní tanec, volný pohyb, akrobatické elementy. Využívá pohyb celého těla, ve stejné míře ruce, nohy, tělo a hlava. Velká škála pohybu – skoky, chůze, běh, otočky, piruety, zvedačky, skluzy, pády atd. Velkou roli v představení má herecký výkon tanečnicků.

Prostorové elementy

Tvar: Během tancování se tvar mění. Objeví se řady, diagonály, páry, tria, skupiny.

Velikost: Pohyby různé velikosti. Použity jak pohyby na místě, tak pohyby hodně do prostoru.

Vzorce/linie: Není pevně dané. Řady, diagonály, skupiny, čtverce.

Směr/úroveň: Často se mění, pohyb může směřovat k jinému interpretu nebo do prostoru. Zvedačky a skoky často se míří nahoru.

Umístění v předváděcím prostoru: Po celém jevišti. Důležité herecké akce a začátky sólových tanců se odehrávají v centru jeviště. Postavení sólistů v centru jeviště je charakteristické pro většinu baletů V. J. Skoro všechny akce se odehrávají v centru jeviště.

Dynamické elementy

Tenze/síla: Často se mění (Vladimír má silné a dynamické pohyby, hodně do prostoru, velké skoky, dynamická chůze atd. Jaropolk má na začátku silné a dynamické pohyby, ale méně silné než Vladimír. Během duetu s Rognědou pohyby jemné. Rogněda má víc jemných pohybů, ale jsou místa, kde dělá pohyby velice silné a dynamické)

Rychlost/tempo: Tempo a rychlost pohybu respektuje hudební doprovod

Trvání: Často se mění

Rytmus: Rytmus je dán hudebním doprovodem

Shluky

Velký pohyb může být udělán jak hodně z místa, tak na místě, také se může vystřídat dynamika pohybu.

Tanečníci

Počet a pohlaví: V představení účinkuje velké množství tanečníků cca 50, muži a ženy (včetně sólistů a demi sólistů)

Čtyři hlavní postavy, sólisti (Rogněda, Vladimír, Jaropolk, Anna Porfyrogennéta)

Demisólové role: Šašci, syn Rognědy Izjaslav, slepí starci

Sbor

Vizuální uspořádání: Představení se odehrává v divadle na jevišti. V zadní části jeviště, po celé šířce je umístěna Kijevská brána, která se během představení otevírá a zavírá. Velké množství dekorací a rekvizit (několik horizontů, obrovské dekorace pohanských idolů, revuálka, luky, poháry atd.). V představení je použito divadelní osvětlení (průvany, štichy, spoty atd.)

Tanečníci mají scénické kostýmy, které odpovídají době, ve které se odehrává děj (10. století). Jako inspiraci pro scénografii a kostýmy posloužila staroslovanská kultura, kultura staré Rusi (kostýmy té doby, fresky a ikony, kyjevská brána atd.)
Výtvarník Vjačeslav Okuněv

Zvukové elementy: V baletu byla použita symfonická hudba, která byla napsána Andrejem Mdivani speciálně pro tento balet. Některé hudební pasáže odkazují na pravoslavný chorál (Cherubínská píseň). Balet se předvádí v doprovodu živého orchestru a operního sboru.

Forma

Vztahy vzhledem ke komponentům

Vztahy mezi prostorovými a dynamickými elementy: V choreografii použité jak jemné pohyby na místě nebo do prostoru (port de bras rukama, nebo zvedačky atd.), tak dynamické pohyby do prostoru nebo na místě (skoky, zvedačky atd.).

Vztahy mezi tanečníky: Po čas (v průběhu) představení některé části sólisti tančí v párech (duety R. s J. a V. s A. P.), ve třech (trio R., V. a J.), ve čtyřech (šašci). Objeví se několik sólových variací. Některé části sólisti tančí se sborem. Představitelé hlavních postav mají několik sólových částí (variací), během kterých rozkrývají své charaktery. Většinou se variace začínají ve středu jeviště. Vladimír má silné a dynamické pohyby - hodně do prostoru, velké skoky, dynamickou chůzi atd. Jaropolk má na začátku silné a dynamické pohyby, ale méně silné než Vladimír.

Během duetu s Rognědou jsou pohyby jemné. Rogněda má víc jemných pohybů, ale jsou místa, kde dělá pohyby velice silné a dynamické.

Vztahy mezi elementy vizuálního uspořádání/prostředí: Kostýmy, světlo, dekorace a choreografie se navzájem doplňují.

Vztahy v časovém bodě

V některých sborových pasážích choreograf využívá výrazně unisona.

Vztahy v čase

Televizní verze baletu odpovídá divadelní verzi. Představení má dvě jednání. V prvním jednání za vrchol můžeme považovat scénu, Pomsta Vladimíra. Ve druhém jednání vrcholem je scéna, Pokušení Rognědy od momentu, kdy Vladimír rozdělí pár, tuto scénu můžeme považovat za vrchol celého představení. První jednání je složeno ze sedmi scén, druhé z devíti. Některé scény se navzájem prolínají, některé jsou ucelené. Děj baletu se rozvíjí chronologicky. Jen mezi prvním a druhým jednáním je časový posun přibližně o deset let, který je znázorněn postavou dítěte.

Interpretace tance

Socio - kulturní pozadí: Bělorusko, polovina 90. let (1995). Natočeno v roce 1996. Vybrané téma souvisí s historickým vývojem ve státech bývalého Sovětského svazu – Bělorusko, Rusko a Ukrajina. Stylově balet navazuje na předchozí díla Valentina Jelizarjeva, jen výtvarná složka je zde méně propracovaná.

Kontext: Umělecký účel tance

Žánr: Balet

Styl: Styl Valentina Jelizarjeva, jedinečný v Bělorusku a na prostoru bývalého SSSR. Základem jeho tvorby je syntéza různých druhů umění. Choreografie Valentina Jelizarjeva má správný výsledek ve spojení s hudbou a scénografi. Dekorace zde hrají velkou roli.

Obsah: Balet vypráví o skutečných historických událostech. Např.: Během scény Pokřtění Rusi se natuhují dvě látky přes celé jeviště. Modrá symbolizuje Dněpr, červená symbolizuje krev (byl to krvavý proces, protože kdo nesouhlasil se křtem byl popraven).

Zpracování: Narativní

Pojmy vztahující se k interpretaci specifických tanců

Charakter: Typická práce V. J. Syntéza scénografie, choreografie a hudby.

Kvality: Představení provedeno na velice vysoké úrovni profesionálními tanečníky (profesionálním souborem).

Význam/smysl tance: Představení v plné míře splňuje svůj umělecký účinek (umělecké funkce)

Zhodnocení

Představení svou formou, komponenty a stylem navazuje na hodnoty příslušné evropské taneční kultuře (Bělorusko). Představení velice dobře interpretováno, má velký účinek na diváka. Rezonovalo se současným děním v post sovětské společnosti.

5. 2. Přízračný ples

Hudba: Fryderyka Chopina ve zpracování Pavla Sal'nikova

Choreografie: Dmitrij Brjancev

Scénografie a kostýmy: Vladimir Arěf'ěv

Lithe designér: Aleksandr Kel'ganov

Televizní verze baletu Hudební divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka z roku 2001. Televizní stanice Kultura, studio hudebních pořadů, režisér Jevgenija Ježova

První záběr ukazuje vstup do Hudebního divadla Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, následuje program divadla s názvem složeného baletního večera (Chopiniana/Šopeniana, Pas de quatre, Přízračný ples), hlediště a interiér divadla, a rozhovor s D. B. Znovu následuje záběr hlediště divadla a titulky. Další záběr ukazuje orchestřiště, kde orchestr začíná hrát předehtu. Záběr jeviště, tanečníci (pět žen a pět mužů) nastupují na jeviště, nahoře titulky (*F. Chopin*), pak najíždí titulky s názvem baletu (*Přízračný ples*). Tanečníci postupně vytvoří páry, znovu se objeví titulky. „*A měsíční (luny) Pierot přikryvkou třpytivou ukrýval přízračné vášně vidění...*“ („И лунный Пьеро покрывалом мерцающим укутывал призрачной страсти видения...“)

Přízračný ples		
Scénické dění	Hudba	Interpretace
<p>1. Začátek. (Svítilí jemné modré světlo) Páry se točí kolem své osy a zároveň se pohybují po kruhu. V jeden moment se páry zastaví. Partneři a partnerky začínají po jednom opouštět své partnery(ky) a vytvářet nové páry, tak udělají čtyři páry. Pátý pár proběhne malý kroužek mezi ostatními páry a rozdělí se, v tento moment se ostatní páry také rozdělí a všichni se vrátí ke svým původním partnerům. Páry znovu začnou kroužit po kruhu. Pak se znovu páry zastaví a ženy jedna po druhé začínají utíkat do zákulisí, muži pronásledují dámy. Jedna žena a jeden muž zůstanou na jevišti a vytvoří pár.</p>	<p>Nocturne No.20</p>	<p>Otáčení párů po kruhu může symbolizovat průběh života. Výměna partnerů vyznačuje momentální nestálost života, různé životní zvraty. Každý duet ukazuje jakousi etapu života. Jde o velmi abstraktní dílo, takže zde nejde o konkrétní příběh či událost. Když se původní páry vrátí k sobě a krouží po prostoru jde o symboliku stálosti, neustálého opakování, trvání.</p>
<p>2. První duet. Muž si klekne na jedno koleno v centru jeviště, žena si stoupne za něj. Po krátkém společném začátku si muž sedne na zem, žena dále tančí (přidává se na intenzitě světla, modré světlo). Žena přijde za mužem, udělá s ním zvedačku a oba si stopnou a začne společná část (zvedačky, promenády atd.), pak se pár</p>	<p>Druhá věta Piano Concerto No.1</p>	

<p>rozdělí a každý má malou variaci, během které si partneři přenechávají prostor na tancování. Pak se pár znovu spojí, začíná druhá společná část, kterou je možné rozdělit na další dvě (pod)části. Duet končí na stejném místě a stejnými pohyby kterými začínal (světlo se taky vrátí do původního stavu). Závěrečná póza duetu je stejná, jako póza ve které duet začínal.</p>		
<p>3. První spojovací část. Z levé strany na jeviště nastupují čtyři páry (krokem, připomínající mazurkový). Čtyři páry vytvoří řadu v přední části jeviště (z leva do prava). Pátý pár se zapojí do řady (stoupne uprostřed) a všichni současně zatančí společnou část. Během společné části se páry přemístí do zadní části jeviště, mazurkovým krokem a udělají kroužek. Na krátkou dobu ženy ve čtyřech párech vystřídají muže a vrátí se zpět. Pátý pár pořád zůstává spolu. Následně pět párů vytvoří řadu uprostřed jeviště. Mazurkovým krokem jeden po druhém začnou odcházet na obě strany pryč z jeviště. Ze dvou prvních páru se odpojí muž a žena, zůstanou na jevišti na protějších stranách.</p>	<p>Mazurka C-Dur Op. 56 No. 2</p>	

<p>4. Druhý duet. Muž a žena se sejdou v centru jeviště. Během duetu se modré světlo změní na oranžové. Tento duet se nedělí na části, jako předchozí, ale má charakteristické prvky: rolování po zemi obou partnerů se spojenými nohama a dvě diagonály ke konci duetu. Duet končí v centru jeviště, partneři sedí v závěrečné póze na zemi (muž objímá ženu). Světlo se vrátí do původní modré barvy.</p>	<p>Nocturne Op.72 No.1</p>	
<p>5. Druhá spojovací část. V zadní části jeviště z pravé strany mazurkovým krokem nastupují čtyři páry, vytvoří kroužek. Pár, který tančil se zapojí do kroužku. Pak se ženy odpojí od mužů a v kroužku tančí krátkou variaci, muži nehybně stojí na místech. Ženy se vrátí ke svým partnerům a jeden pár zatančí krátkou sólovou část. Po sólové části jednoho páru všechny páry začínají postupně měnit místa. Po několika proměnách odchází páry z jeviště. Ze dvou páru se oddělí muž a žena.</p>	<p>Mazurka B-Dur, B. 16 No. 2</p>	
<p>6. Třetí duet. Muž a žena vytvoří nový pár. Duet je možné rozdělit na tři části, zároveň prostřední část je</p>	<p>Mazurka a-moll, Op. 68, No. 2</p>	

<p>možné rozdělit na další dvě podčásti: první část duetu partneřina, druhá část duetu variace muže (skoková) první podčást a následná kratší ženská variace druhá podčást, třetí část duetu partneřina (kratší, než první část duetu). Duet končí v centru jeviště ve stejné póze, ze které začínal. Během duetu se přidává víc světla, ale beze změny barvy, na konci se světlo vrátí zpět.</p>		
<p>7. Třetí spojovací část. Čtyři páry nastoupí z rohu (body 2, 4, 6, 8), mazurkovým krokem se pohybují po kruhu a postupně zmenšují kruh. Zatím každý pár, jeden po druhém dělá zvedačku (nastupují z prava v zadní části jeviště, přejdou dopředu, udělají zvedačku a odejdou doleva po kruhu), pak všechny páry vytvoří řadu (v polovině hloubky jeviště) z leva do prava. Všechny páry dělají stejnou kombinaci zvedaček (mírně se posouvají dopředu). Potom začínají odcházet vpravo po kruhu dozadu a opakují kombinaci se zvedačkou, kterou dělali nedlouho před tím. Odcházejí po kroužku do zadního pravého rohu (bod 6) pryč z jeviště. Na jevišti na</p>	<p>Mazurka G-Dur, Op. 67, No. 1</p>	

<p>protějších stranách zůstává jeden muž a jedna žena.</p>		
<p>8. Čtvrtý duet. (Postupně se změní světlo, v centru se jemně rozsvítí oranžové světlo) Muž a žena se sejdou v centru jeviště, muž si klekne na obě kolena, žena ho obejde zezadu a postaví se do pózy. (<i>Hudba</i>) Na začátku duetu muž klečí na kolenách a dělá zvedačku s partnerkou, která se pohybuje kolem něj. (Během duetu se přidá více oranžového světla po celém jevišti) Muž si stoupne a pokračuje v tančení s partnerkou. V jeden moment pár zopakuje začátek duetu akorát jiným směrem (muž klečí na kolenách a dělá zvedačky s partnerkou). Pro tento duet je typické opakování některých kombinací do jiného směru. Občas se partneři rozpojí a dělají separátně stejnou kombinaci. Na konci duetu si oba kleknou do centra jeviště na kolena a udělají pózu. (Ke konci duetu se světlo postupně vrátí k začátku, a pak se prolne do modré).</p>	<p>Nocturne Op.27 No.2</p>	
<p>9. Čtvrtá spojovací část. Čtyři páry nastupují separátně z různých stran (jeden zepředu z prava, druhý</p>	<p>Mazurka Op. 41, No. 4</p>	

<p>zepředu z leva, jeden zezadu z prava a druhý zezadu z leva). Všech pět párů vytvoří jednu řadu v přední části jeviště. Stejnými tanečními kroky se všechny páry posunou dozadu. Pak všichni tanečníci vytvoří kroužek a vezmou se za ruce, pohybují se po kruhu čelem dovnitř. Ženy vstoupí dovnitř kruhu, muži zůstanou z venku, pak si muži a ženy vymění místa a udělají několik <i>port de bras</i>. Zatím všechny páry „mazurkovým“ krokem jdou po kruhu. Pak se všichni tanečníci znovu vezmou za ruce a pohybují se po kruhu čelem dovnitř. V tento moment začnou tanečníci jeden po druhém opouštět kruh a odcházet z jeviště (nejdřív, jedna po druhé odcházejí ženy, pak zároveň všichni muži).</p>		
<p>10. Pátý duet. Na jevišti zůstane jedna žena a jeden muž, kteří se setkají v centru jeviště. (<i>Hudba</i>) Duet je možné rozdělit na několik částí: první část společná partneřina; druhá část pár se rozdělí, muž lehne na zem, žena tančí monolog; třetí část společná partneřina na zemi; čtvrtá část monolog muže, žena leží na zemi; závěrečná pátá část společná partneřina, která končí</p>	<p>Druhá věta Piano Concerto No.2</p>	

<p>stejnou pózou, kterou začínal celý duet. Tento duet je stylově odlišný od ostatních duetů. Trochu se změnil pohybový slovník. Byly použity některé charakterní pohyby (hlavně u muže) a taky se objevil <u>náznak</u> příběhu.</p>		
<p>11. Závěr. (Návrat na úplný začátek) Nastupují ostatní tanečníci (všichni zvlášť), jako první se objevují muži, poté ženy. Tanečníci vytvoří páry a začnou kroužit po jevišti. Opakuje se celá první scéna, akorát nikdo neodbíhá z jeviště, páry krouží dokud nezhasne světlo.</p>	<p>Nocturne No.20</p>	

Přízračný ples

Komponenty tance

Pohyb: Použitá klasická taneční technika. Charakteristické držení těla (ruce, nohy, hlava atd.) pro klasickou taneční techniku. Využívá pohyb celého těla, ve stejné míře ruce a nohy. Velká škála klasických pohybů – skoky, chůze, běh, otočky, zvedačky atd. Klasický tanec s partnerem. Charakterní pohyb po kruhu v párech. Během duetu se objevují pohyby na zemi (rolování, zvedačky na zemi). Spirálovité stočení těla v duetech, držení rukou v allongé. V baletu se několikrát opakuje mazurkový krok (mezi duety).

Prostorové elementy

Tvar: Během tancování se tvar mění (respektuje klasickou taneční školu). Objeví se kruh, řada, diagonály, páry. Neustálý pohyb tanečnicků vytváří dojem vlnícího se těla. Protáčení partnerů dává divákovi pocit, že se tanečníci pohybují spirálovitě.

Velikost: Použité pohyby různé velikosti, pohyby na místě a pohyby hodně do prostoru.

Vzorce/linie: Kruhy, řady, diagonály. Držení paží v allongé. Pózy arabesque effacée a croisée. V některých částech páry tančí po kruhu jako ve společenském tanci - mazurce.

Směr/úroveň: Často se mění, pohyb může směřovat k partnerovi, nebo do prostoru (diagonále, nebo po kruhu). Zvedačky a skoky často míří nahoru. V duetech jsou části ve kterých tanečníci používají podlahu (převaly, zvedačky kde muž leží nebo sedí na zemi).

Umístění v předváděcím prostoru: Po celém jevišti

Dynamické elementy

Tenze/síla: Většinou pohyb působí velice lehce a jemně

Rychlost/tempo: Tempo a rychlost pohybu respektuje hudební doprovod

Trvání: Většinou je pohyb plynulý, ale vyskytují se i akcentované pasáže

Rytmus: Rytmus je dán hudbou

Shluky

Velká zásoba klasického pohybu a jeho využití. Velký pohyb může být udělán jak hodně z místa, tak i na místě, anebo se taky může vystřídat dynamika pohybu.

Tanečníci

Počet a pohlaví: Deset tanečnicků, pět žen a pět mužů, všichni sólisté. Tanečníci vytvoří páry, v průběhu baletu si vystřídají partnery a na konci se vrátí do původního složení.

Vizuální uspořádání: Představení se odehrává v divadle na jevišti. Má jednoduchou, ale efektní dekoraci. Po obvodu jeviště ze shora zavěšené vzdušné šifonové závěsy, které se pohybují. Estetický efekt je vyvoláván proudícím vzduchem. Na konstrukce, na kterých jsou zavěšené závěsy jsou namontována světla (více než deset „baterek“ na každé konstrukci). Za závěsy je umístěn klavír, na který hraje klavírista.

V představení je použito divadelní osvětlení. Lite designer Aleksandr Kel'ganov

Tanečníci mají scénické kostýmy: ženy mají vzdušné sukně ve stylu Les Sylphides, ozdobené na povrchu lehkou látkou (každá žena má odlišnou barvu vršku). Muži mají trikoty a košile (každý muž má odlišnou barvu košile). Výtvarník Vladimir Arjef'jev.

Zvukové elementy: Hudební koláž složená ze skladeb Fryderyka Chopina (Nocturne No.20, druhá věta Piano Concerto No.1 (duet 1), Mazurka C-Dur Op. 56 No. 2, Nocturne Op.72 No.1 (duet 2), Mazurka B-Dur, B. 16 No. 2, Mazurka a-moll, Op. 68, No. 2 (duet 3), Mazurka G-Dur, Op. 67, No. 1; Nocturne Op.27 No.2 (duet 4), Mazurka Op. 41, No. 4, druhá věta Piano Concerto No.2 (duet 5), Nocturne No.20) Během představení hraje živý orchestr, klavírní skladby přepracoval pro orchestr Pavel Sal'nikov. Hudba takto přepracována přímo pro symfonický orchestr.

Forma

Vztahy vzhledem ke komponentům

Vztahy mezi prostorovými a dynamickými elementy: V choreografii jsou použité jak jemné pohyby na místě, nebo do prostoru (port de bras pažemi, nebo zvedačky atd.), tak dynamické pohyby do prostoru nebo na místě (skoky, zvedačky atd.).

Vztahy mezi tanečníky: Pět žen a pět mužů, vytvoří páry, mužské a ženské role odpovídají společenskému tanci a konvenci baletu. Střídání v párech odpovídá také

praxi společenského tance, zároveň může mít přeneseně význam v choreografii jako vyjádření nestálosti vzájemných vztahů – což korespondovalo s atmosférou doby.

Vztahy mezi elementy vizuálního uspořádání/prostředí: Kostýmy, světlo, dekorace se navzájem doplňují. Vzdušné dekorace zdůrazňují vzdušné kostýmy a naopak. Světlo počas představení velice jemné.

Vztahy mezi zvukovými elementy: Podle hudebních skladeb je představení možné rozdělit na jedenáct částí (Začátek, první duet, první mezičást, druhý duet, druhá mezičást, třetí duet, třetí mezičást, čtvrtý duet, čtvrtá mezičást, pátý duet, závěr). Představení má stejnou hudbu na začátku a na konci. Mezičásti jsou postaveny na mazurku. Hudební koláž, některé klavírní skladby byly přepracovány pro orchestr. Choreografie působí velice muzikálně.

Vztahy v časovém bodě

V některých místech tanečníci dělají stejné pohyby, kombinace (ve sborových místech páry, ženy a muži, v duetech partneri)

Vztahy v čase

Představení začíná a končí téměř stejnou choreografií (Začátek, první duet, první mezičást, druhý duet, druhá mezičást, třetí duet, třetí mezičást, čtvrtý duet, čtvrtá mezičást, pátý duet, závěr). Mezičásti mají odlišnou hudbu a odlišnou choreografii, přesto mají spoustu společného (něco jako variace na téma). V choreografii najdeme části, které je možné označit jako kánon. Za vrchol představení můžeme označit pátý duet (citelně odlišný od ostatních). Duety se střídají se společnými částmi, které jsou víc dynamické. Struktura je pravidelná, přehledná, jednotlivé části jsou oddělené a neprolínají se.

Interpretace tance

Socio-kulturní pozadí: Rusko polovina 90. let (1995) Hudební divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka. Balet D. B. Natočeno v roce 2001

Kontext: Umělecký účel tance

Žanr: Balet

Styl: Navazuje na tradice ruského klasického baletu - především na Fokinovo dílo Les Sylphides a vůbec díla v neoklasickém baletním stylu, vycházející ze

společenských tanců, netypická práce D. B., ale styl choreografa je možné rozpoznat v detailech, podobné práce příznačné pro Hudební divadlo Stanislavského a Němroviče-Dančenka.

Obsah: Čistý tanec, odkazující na typické hodnoty a symboly klasického tance a baletu – “krása” a její symboličnost v abstraktní rovině, tradiční umělecké postupy jako “stálé, trvalé” hodnoty. Přeneseně - myšlenka, kterou se choreograf snažil donést k divákům spočívá v tom, že harmonie, kterou se snaží lidé dosahnout mezi sebou, je možná jen na krátký čas. Podle D. B. po dosažení harmonie, lidé nedokážou udržet tento stav, protože potřebují mít pocit disonance (nesouladu).

Zpracování: Abstraktní, čistý tanec

Pojmy vztahující se k interpretaci specifických tanců

Charakter: Netypická práce pro období poloviny 90. let a tohoto choreografa

Kvality: Představení provedeno na velice vysoké úrovni profesionálními tanečnicí (profesionálním souborem). Vizuálně se podařilo vytvořit přesněji – snovou, od světa odpoutanou atmosféru.

Význam/smysl tance: Představení v plné míře splňuje svůj umělecký účinek (umělecké funkce)

Zhodnocení

Představení svou formou, komponenty a stylem navazuje na hodnoty příslušné evropské taneční kultuře. Představení má velké umělecké hodnoty a velký estetický účinek na diváka. Představení je velice dobře interpretováno. Po všech stránkách velice kvalitní představení, ale vybočuje z dobové tvorby i z tvorby autora. Poskytuje jakýsi únik z reality a proto bylo možná vzhledem ke kontextu doby přijato i publikem.

Tato choreografie je bezdějová. Přesto je možné ji interpretovat jako odpověď na změny které v té době proběhaly ve společnosti. V devadesátých letech postsovětská společnost přehodnocovala svou minulost. Najednou velké množství lidí ztratilo pevný bod morálních, estetických a kulturních hodnot. Jednoduše řečeno, že všechno co v sovětské společnosti bylo považováno za dobré, se v nové společnosti stalo špatnou minulostí (včetně umění). Přízračný ples byl součástí večera, který byl složen ze tří jednoaktových baletů Chopiniana/Šopeniana (1907), Pas de quatre (1845), Přízračný ples. Brjancev jakoby hledá cestu pro tvorbu skrz

tato slavná díla. Choreografie Brjanceva dá se říct byla variace na téma "romantic reverie". Choreograf nově zpracoval známý motiv. Pokud budeme hledat spojitost s minulostí měli bychom začít baletem *La Sylphide* (1832), který začal éru romantického baletu s jeho nadpozemskými bytostmi (duchové, kteří „létají“ nad podlahou). Z dílu 20. století nesmíme zapomenout na choreografii George Balanchina *Liebeslieder Walzer*, ve které choreograf zpracoval hudbu skladatele období romantismu Johannese Brahmsa. Dmitrij Brjancev vycházel z hudby Fryderyka Chopina, ale ve zpracování pro orchestr Pavla Sal'nikova (zpracování není moc povedené). V choreografii Brjanceva je možné vidět stejnou snahu dosáhnout pocitu vzdušnosti a lehkosti, tanečníci jakoby létají po jevišti, stejně jako u jeho předchůdců. Brjancev ale šel dál a nebál se položit tanečnický na zem (v choreografii je několik míst kde tanečníci leží na zemi), přitom se mu podařilo zachovat vzdušnost a lehkost pohybu. Brjancevu se podle mého názoru podařilo v této choreografii velmi dobře obohatit klasickou taneční techniku novými trendy a posunout klasický tanec dál. Zároveň formou choreografií podle mě poněkud zaostal. Choreografie velmi přesně sleduje jednotlivé hudební části, nepřesahuje je (Duety a spojky). Tak například v Kyliánových dílech tohoto období vidíme prolínání jednotlivých částí mezi sebou (*Wings of Wax*).

Přesto se Brjancevovi podařilo vytvořit velmi kvalitní dílo a dát vlastní odpověď na sociokulturní změny ve společnosti.

5. 3. Bratři Karamazovi

Hudba: Hudební koláž. Sergej Rachmaninov, Richard Wagner, Modest Musorgskij a cikánské romance

Choreografie a režie: Boris Eifman

Scénografie a kostýmy: Vjačeslav Okuněv

Televizní verze z roku 1996: režisér Michail Falkin, Televizní stanice kultura, ředitelství Sankt-Petěrburg

Televizní verze baletu Bratři Karamazovi začíná úvodem, ve kterém je představeno obsazení baletu (Aleksej Karamazov – Igor Markov, Ivan Karamazov – Al'bert Galičanin, Katěrina Ivanovna – Jelena Kuz'mina, Dmitrij Karamazov – German Rubčichin, Grušen'ka – Věra Arbusova, Fjodor Pavlovič Karamazov – Andrej Gordějev). Pozadím v úvodu slouží scéna z druhého jednání Velký inkvizitor, hudební doprovod cikánská skladba z prvního jednání.

Titulky: *V televizní verzi M. Falkina baletu Borisa Eifmana*

Karamazovi podle románu F. M. Dostojevského

Zkratky:

Aleksej Karamazov – A. K.

Ivan Karamazov – I. K.

Katěrina Ivanovna – K. I.

Dmitrij Karamazov – D. K.

Fjodor Pavlovič Karamazov – F. P. K.

Bratři Karamazovi		
Scénické dění	Hudba	Interpretace
<p>F. P. K. pohybuje uvnitř konstrukce a osahává ženy. Na schodech stojí A. K., z pravé strany ke schodům přijde I. K. Následuje duet A. K. a I. K., který se postupně přetvoří v monology obou postav (A. K. má charakteristické jemné pohyby rukama, I. K. má přesný akcentovaný pohyb; skoky, chůze, běh, otočky, piruety, zvedačky, skluzy, promenády po celé šířce jeviště). Zprava doleva se uvnitř konstrukce prochází K. I. a D. K., který pak nastoupí z levé strany na jeviště. V ten moment A. K. a I. K. odejdou dozadu ke schodům a vytratí se ve tmě. K. I. a D. K. tančí krátký duet (zvedačky, port de bras) po kterém odcházejí ke schodům, kde potkají A. K. a I. K. Všichni tančí společnou část (běh, otočky, zvedačka).</p> <p>Scénu vyruší F. P. K. (má na sobě vertikálně prostříhanou košili), kterého přivezou na saních tři ženy ve spodničkách (saně projedou po jevišti celý kruh). K. I. a D. K. si kleknou na kolena před F. P. K., který pokřižuje pár, chytí K. I. a</p>	<p>• Sergej Rachmaninov první část 1. symfonie</p>	<p>Fjodor Pavlovič Karamazov vede rozvážný způsob života, na což velice citlivě reaguje prostřední syn Ivan Karamozov. Alexej Karamazov nejmladší z bratrů se snaží uklidnit Ivana.</p> <p>Dmitrij Karamazov má vztah s Katěrinou Ivanovnou. Pár se chce vzít, ale čeká na otcovské požehnání. Fjodor Pavlovič Karamazov nebere nic vážně a tímto se dostává do konfliktu s Dmitrijem.</p> <p>Alexej se snaží usmířit bratry a otce.</p> <p>Síť, která vznikne z košile otce, a kterou Fjodor Pavlovič Karamazov spoutá své děti, symbolizuje pokrevní pouto, kterého se všichni snaží zbavit.</p>

<p>sedne na saně. Objede půlkruh na jevišti (A. K. a I. K. pozorují celou scénu). V zadní části jeviště K. I. a F. P. K. vystoupí (I. K. pomůže vystoupit K. I.), tři ženy pokračují a běží se saněmi celý kruh, poté odběhnou do zákulisí. K. I. odběhne za nimi. F. P. K. pronásleduje K. I., ale D. K. zastaví ho. F. P. K., D. K., I. K., A. K. a tančí společnou část (na začátku jsou pohyby dynamické, ke konci vázány a jemné - skoky, chůze, běh, otočky, piruety, zvedačky, skluzy, promenády, port de bras). Na konci společné části F. P. K. spojí své syny košilí, která se proměně v elastickou síť (pavučinu). Bratři pak rostrhnou síť na tři kusy a každý udělá pózu (zamotané v síti) ve svém světelném kruhu.</p>		
<p>1. Uvnitř konstrukce se nachází pánský sbor (pije z poháru). Ze schodu na jeviště přijde Grušeňka. Mezi muži sboru se objeví D. K. Grušeňka a D. K. tančí duet (zvedačky, skluzy, promenády, port de bras) a muži sboru pozorují na stranách. Pak Grušeňka opustí D. K. a jde k mužům sboru. Dělá s nimi několik zvedaček a scéna končí pózou, ve které všichni muži sboru zvedají Grušeňku.</p> <p>2. D. K. rozhodí skupinu, Grušeňka spadne na zem. Muži sboru začínají tančit (v oblouku po celé šířce jeviště, mají</p>	<p>1. Zní rómská romance</p> <p>2. Sergej</p>	<p>1. Děj se odehrává v nevěstinci, kde Dmitrij tráví svůj volný čas. Grušeňka je žena po které touží všichni muži.</p> <p>2. Dmitrij chce být s Grušeňkou, ale musí bojovat za právo s ostatními hosty,</p>

<p>dynamické pohyby), D. K. chce jít za Grušeňkou, ale muži sboru ho zastaví. D. K. znovu rozhodí skupinu mužů sboru, Grušeňka proběhne kroužek kolem D. K. D. K. zastaví Grušeňku a potáhne ji přes oblouk k centru jeviště, kde muži sboru převezmou Grušeňku a udělají s ní zvedačku. Po zvedačce Grušeňka odběhne na levou stranu a postupně se přemístí dozadu ke konstrukci. D. K. tančí se sborem (tanec symbolizuje rvačku, objevují se skoky, zvedačky, gesta). Režisér znovu ukazuje Grušeňku, která dělá zvedačky s D. K. mezi muži sboru.</p> <p>Objeví se F. P. K., který naruší scénu. F. P. K. tančí před Grušeňkou (má svůj charakter pohybů, přehnaně lomený). Mezi muži sboru se objeví ženy sboru. Grušeňka, D. K. a F. P. K. tančí trio (zvedačky, gesta, promenády). Sbor pozoruje celou scénu, která končí v momentě, kdy vepředu stojí Grušeňka a za ní na zemi leží F. P. K. nad kterým stojí D. K., muži sboru drží D. K.</p> <p>Na jevišti se objeví A. K., který hned přiběhne za D. K. a obejmě ho. A. K. a D. K. tančí duet v přední části jeviště (střední dynamika – chůze, běh, skoky, otočky, piruety, zvedačky, skluzy, promenády, port de bras atd.), za nimi ve</p>	<p>Rachmaninov Symfonie No.1 D Minor, první část</p>	<p>včetně svého otce. Během tria (Grušeňka, Dmitrij a Fjodor Pavlovič Karamazov) otec a syn soupeří za právo být s Grušeňkou. Dochází ke rvačce. Tato scéna prohlubuje konflikt Dmitrije s otcem.</p> <p style="text-align: center;">Alexej se opět snaží uklidnit Dmitrije</p>
---	--	---

<p>skupině F. P. K. a muži sboru postupně odejdou z jeviště, A. K. a D. K. zůstanou sami.</p> <p>3. Z levé strany na jeviště nastupují K. I. a I. K., Grušeňka nastoupí z pravé strany. D. K. odplazí k Grušeňce, ale Grušeňka odejde za A. K. Začínají dva duety součastne (dynamika podle charakreru postav K. I. tančí s I. K., Grušeňka s A. K.). Na konci této části zůstane v přední části jeviště na zemi ležet A. K., jeho pohyby symbolizují epileptický záchvat.</p> <p>Ze zadu naběhnou D. K., I. K., sbor (ženy a muži) a F. P. K. (D. K. a I. K. chyti A. K.) A. K. stoupne a proběhne mezi sborem k F. P. K. a obejmě ho. V tento moment sbor odchází, začíná společný tanec (skoky, chůze, běh, otočky, piruety, zvedačky, skluzy, promenády po celé šířce jeviště) D. K., I. K., A. K. a F. P. K. (dynamický tanec vypadá jako čtyři monology).</p>	<p>3. Sergej Rachmaninov Symfonie No.1 D Minor, první část</p>	<p>3. Scéna naznačuje, že je Ivan zamilovaný do Katěrinu Ivanovny.</p> <p>Grušeňka se pokouší svést Alexeje. Alexej dostane epileptický záchvat.</p> <p>Všichni se snaží pomoci Alexeji, včetně bratrů a otce, který zůstává v pozadí.</p> <p>V momentě, kdy je Alexeji lépe, první koho obejmě bude jeho otec.</p>
<p>1. Na jevišti se objeví K. I. s D. K. a začnou tančit duet (střední dynamika – zvedačky, skluzy, promenády, port de bras). Během duetu přjde na jeviště Grušeňka.</p> <p>2. D. K. opustí K. I. a začne tančit s Grušeňkou (střední dynamika – zvedačky, promenády, port de bras). Duet D. K.</p>	<p>1. Sergej Rachmaninov Symphonica Dance, op. 45 Lento Assai-Allegro Vivace</p>	<p>1. Duet ukazuje vztah mezi Dmitrijem Katěrinou Ivanovnou. Katěrina Ivanovna je zamilovaná do Dmitrije, ale Dmitrij touží po Grušeňce.</p>

<p>s Grušeňkou vyruší K. I. Grušeňka odejde na stranu, D. K. začne tančit s K. I. Grušeňka se připojí k duetu D. K. a K. I. V jeden moment D. K. odejde dozadu. Grušeňka a K. I. zůstanou sami a tančí duet (port de bras, pózy, vázány pohyb). Během duetu znovu se přijde D. K., z duetu stane trio (vázány pohyb, port de bras). Na konci tria Grušeňka odejde, D. K. ji pronásleduje.</p>	<p>2. Rómská romance</p>	<p>2. Scéna ukazuje taky vztah mezi Grušeňkou a Katěrinou Ivanovnou. Katěrina Ivanovna jakoby žádá Grušeňku, aby nechala Dmitrije.</p>
<p>1. I. K. drží ve zvedačce K. I. Začíná duet K. I. a I. K. Během duetu režisér ukazuje Grušeňku a D. K., které se pohybují uvnitř kovové konstrukce. Na konci duetu K. I. odběhne do zákulisí. I. K. ji chce pronásledovat, ale zastaví ho tři muži. I. K. s nimi tančí krátký tanec (I. K. má lomený a zároveň vázány pohyb, skoky, zvedačky, skluzy, partnerinu) na konci kterého muži odběhnou do zákulisí.</p> <p>2. I. K. zůstane na jevišti sám a začne tančit svůj monolog (má přesný a akcentovány pohyb, skoky, pózy). Během monologu se uprostřed zadní části jeviště objeví sbor (skupina). Postupně skupina zaplní jeviště (mají kostými žebřáků). I. K. se pohybuje mezi tanečnickými, kteří začnou směřovat pohyby na něj. I. K. odejde dozadu a stoupne si na schody, sbor se stahuje k němu. Náhle se sbor rozdělí na</p>	<p>1. Sergej Rachmaninov Symphonic Dance, op. 45 Andante Con Moto (Tempo Di Valse)</p> <p>2. Modest Musorgskij Obrázky z výstavy, 1. Skřítek</p>	<p>1. Scéna rozkrývá pocity Ivana ke Katěrině Ivanovně, ale Katěrina Ivanovna se k Ivanovi chová lhostejně.</p> <p>2. U Ivana se poprvé projeví náchylnost k duševní nemoci.</p>

<p>dvě půlky a odběhne do zákulisí. I. K. běží dopředu, kde ho chytí A. K. a položí ho na zem.</p> <p>3. A. K. a I. K. tančí duet, který přeruší F. P. K. I. K. odejde z jeviště a A. K. pokračuje tančit s F. P. K (F. P. K. má sarkastické pohyby). Během tance se na konstrukci rozesvítí světlo, které odhalí stojící lidi (sbor obléčeny v celotrikoty). <i>Světelná proměna</i>. F. P. K. a sbor zmizí ve tmě, A. K. zůstane ve světle. A. K. tančí monolog (jemný, vázaný pohyb). <i>Střih</i>. Na jevišti obklopen ženami stojí svléknutý do pasu A. K. Ve zpomaleném záběru A. K. spadne na zem. Konec scény.</p>	<p>3. Cirkevní chorál, místamy se objeví zvony</p>	<p>3. Alexej se snaží ukázat Ivanovi správnou cestu k duševnímu klidu (k Bohu). Alexeje se pokouší svést ze správné morální cesty otec.</p>
<p>V zadní části jeviště stojí F. P. K., který počítá peníze ležící na stole. V přední části jeviště tančí D. K. a I. K. (dynamické pohyby, skoky).</p> <p>K F. P. K. ze schodů přijde Grušeňka, zároveň na jeviště nastoupí muži sboru. Muži sboru zvednou stůl na kterém stojí Grušeňka a F. P. K. V tento moment ze schodů přichází</p>	<p>• Sergej Rachmaninov Symfonie No.1 D Minor, Op. 31: IV. Allegro Con Fuoco</p>	<p>Děj se odehrává v nevěstinci, kde Fjodor Pavlovič Karamazov utrácí své peníze, v tom mu pomáhá Grušeňka. Pak přijde Dmitrij, který je naštvaný. Mezi Dmitrijem a otcem znovu vzniká hádka. Začíná rvačka, do které se zapojí i Ivan.</p>

<p>D. K. Následuje krátké trio (F. P. K., D. K., Grušeňka). Muži sboru svým tancem na stranách doplňují scénu (dynamické pohyby). Grušeňka odchází dozadu, D. K., F. P. K. a sbor pokračuje tančit (dynamické pohyby). Do scény se zapojí I. K. a ženy sboru. Závěrečná póza: sbor drží stůl, na jehož nohách je zavěšen F. P. K.</p>		<p>Scéna vrcholí vraždou Fjodora Pavloviče Karamazova.</p>
<p>Na jevišti se objeví D. K., který má na nohách, rukách a těle uvázané bílé provazy. Provazy se od D. K. táhnou do zákulisí. <i>Střih</i>. Muži sboru táhnou D. K. za provazy po zemi. <i>Střih</i>. D. K. je zvedán za provazy nad zem, roztahuje ruce a nohy do stran. <i>Střih</i>. V přízemí kovové konstrukce se objeví mříže, za kterými se nachází vězni (sbor muži a ženy). V prvním patře konstrukce je jeden muž sboru v kostýmu policajta a vede D. K. Muž zatlačí D. K. do přízemí mezi vězně. Na jevišti se objeví Grušeňka a hned utíká k mřížím, za kterými stojí D. K. D. K. skrz mříže obejmě Grušeňku, zároveň s ostatními vězni, kteří se jí také snaží obejmout. <i>Střih</i>. Grušeňka zmizí. D. K. se zoufale snaží dostat ven.</p>	<p>• Sergej Rachmaninov Symfonie No.1 D Minor, Op. 31: IV. Allegro Con Fuoco</p>	<p>Z vraždy obviněn Dmitrij. Za vraždu otce Dmitrije hodí do vězení, kam za ním přijde Grušeňka. Dmitrij si definitivně uvědomí, že nikdy nebude s Grušeňkou.</p>
<p>Na jevišti se objeví I. K. a A. K., kteří tančí duet (zvedačky, skoky, promenády). Během duetu I. K. odejde dozadu a stoupne si na schody. V tento moment na jevišti nastoupí</p>	<p>• Mluvené slovo (text z romanu Fjodora Michajloviča</p>	<p>V této scéně Ivan sděluje své myšlenky Alexeji ohledně uspořádání společnosti. Hlavní téma lidská svoboda. Text který zní</p>

<p>sbor (muži a ženy). Sbor nastupuje po skupinách (po čtyřech tanečnicích) zezadu z levé strany a jde po obvodu jeviště (čtverec). Sbor zaplní celé jeviště (čtyři řady, šest tanečnicků v řadě), A. K. se pohybuje mezi nimi a pak odejde. Některé části tančí sbor ve skupinách, některé spolu a některé v řadách (mají lomený, akcentovaný, strojový pohyb). Zezadu uprostřed nastupuje I. K., který jakoby diriguje sbor. Sbor zmírní své pohyby a sedne na zem. <i>Střih</i>. Ze schodů na jeviště sejde A. K. oblečený do bílého kostýmu. Prochází mezi tanečnickými sboru. <i>Střih</i>. Sbor se stáhne kolem A. K. a běží kolem něj. A. K. vede za sebou sbor a potom s nimi tančí (A. K. zjemní pohyb sboru). Nakonec sbor zvedá A. K., pokládá na zem a rozděluje se na dvě půlky a odejde na strany. Zezadu nastupuje I. K. oblečený do černého kostýmu. Začíná duet I. K. a A. K. (I. K. má ostrý akcentovaný pohyb). Na konci duetu A. K. pomalu odchází dozadu, ve stejný moment zezadu nastupuje sbor. A. K. stoupá po schodech nahoru, I. K. proběhne diagonálou skrz sbor dozadu a přes střed nastoupí na variaci (monolog). Během monologu se sbor stáhne do skupiny za I. K. a opakuje ve smyčce kombinaci strojových pohybů. I. K. se připojí ke sboru a opakuje stejnou kombinaci, kterou ale</p>	<p>Dostojevského Bratři Karamazovi) a hudba Richard Wagner předehera k opeře Tannhäuser</p>	<p>během scény je text, který v románu napsal Ivan Karamazov Velký inkvizitor. Ivan má roli Velkého inkvizitora, Alexej v bílém kostýmu zastupuje Ježíše. Sbor znázorňuje společnost bez vlastního názoru, která působí jako mechanismus. Ivan je tím vůdcem, který řídí tento stroj. Ivan posílá pryč Alexeje s jeho názory na lidskou svobodu. Ve finále scény Ivan zadává rytmus mechanismu, který se nesmí zastavit. Nakonec Ivan padá a předtím jím řízený stroj ho přejíždí.</p>
---	---	--

<p>nedokončí a spadne nejdřív na kolena a pak na bok. Sbor překročí I. K., který se pod nohama tanečníků odkutálí dozadu. Během poslední scény u kříže stojí A. K.</p>		
<p>1. I. K. leží na zemi, uvnitř konstrukce se objeví F. P. K. I. K. se zvedne a jde dovnitř konstrukce, režisér ještě jednou ukazuje scénu vraždy F. P. K.</p> <p>2. I. K. vběhne na střed jeviště, kde za ním přijde K. I. I. K. a K. I. tančí krátký duet.</p> <p>V centru jeviště stojí mříže, za kterými se nachází D. K. Před mřížemi sedí na zemi A. K. K. I. se přiblíží k mřížím a odejde do tmy. V přední části jeviště se z prava do leva prochází I. K. D. K. opustí prostor za mřížemi a vyjde na střed jeviště. A. K., D. K. a I. K. tančí trio (mají provázané všechny pohyby, zvedačky, promenády, port de bras). Během tria se na jeviště se vrací K. I., v tento moment A. K. odejde dozadu a zmizí ve tmě. D. K., I. K. a K. I. tančí trio. Vzadu se ještě vrátí A. K., zároveň s ním z pravé strany přijde Grušeňka. A. K., D. K., I. K., K. I. a Grušeňka současně tančí (během tance na krátkou dobu vznikají dvojice, tria, sóla atd.). Na konci scény A. K. odejde do zadu a znovu se ztratí ve tmě, I. K. pokračuje tančit s K. I. D. K. znovu se ocitne za</p>	<p>1. Mluvené slovo</p> <p>2. Sergej Rachmaninov Symfonie No.2 E Minor, Op. 27: III. Adagio</p>	<p>1. Ivan se probudí tím, že otec vyslovuje jeho jméno. Znovu náznak na duševní chorobu Ivana.</p> <p>2. Pak choreograf znovu ukazuje vztah Ivana a Katěřiny Ivanovny.</p> <p>Nasleduje scéna, ve které si bratři nakonec uvědomí, že se nemají bát svého příbuzenství, ale už je pozdě.</p> <p>Kateřina Ivanovna pořád miluje Dmitrije a ne Ivana, ale Dmitrij touží po Grušeňce. Grušeňka chce být s Dmitrijem, ale Dmitrij zůstává ve vězení. Alexej prožívá neštěstí každého.</p>

<p>mřížemi, kde po stranách stojí dva muži sboru, Grušeňka se snaží skrze mříže obejmut D. K. V tento moment I. K. a K. I. odejdou z jeviště. Muži sboru otočí několikrát mříže a odtáhnou konstrukci dozadu, Grušeňka a D. K. zůstanou v centru jeviště a začnou tančit duet (jemné pohyby, zvedačky, promenády). Najednou se muži sboru vrátí a rozdělí pár mřížemi. I. K. a Grušeňka si stoupnou na mříže a pomalu šplhají nahoru. V ten moment muži sboru začnou rychle otáčet celou konstrukcí. Nakonec muži zastaví otáčení mříží.</p>		
<p>V centru jeviště tančí A. K. (skoky, běh, jemný pohyb rukama), vzadu uvnitř kovové konstrukce (v přízemí za mřížemi) se pohybuje sbor. A. K. nejdřív otvírá pravé mříže, zatím levé, sbor vběhne na jeviště. A. K. gestem zastaví sbor, který se stáhne dozadu a zmizí ve tmě. A. K. tančí monolog.</p> <p>Sborová scéna, která se jmenuje Běsi. Tančí ženy a muži sboru se sólistou A. K. (dynamické pohyby, běh, skoky, dynamická chůze). Sbor zvedá, svléká a ovládá pohyb A. K. Během scény A. K. tančí sólovou část, kde jako hudební</p>	<p>1. Sergej Rachmaninov Symfonická báseň Útes</p> <p>2. Modest Musorgskij Symfonická báseň <i>Noc na Lysé hoře</i> místamy se</p>	<p>1. Alexej prožívá neštěstí všech lidí, včetně obyčejných vězňů (druhá interpretace otroků, nebo nevolných lidí). Alexeje všichni vysvobodí.</p> <p>2. Pak tento dav začíná být nekontrolovaný. Za několik okamžiků naopak dav začne ovládat Alexeje. Scéna vrcholí v momentě kdy se na konstrukci</p>

<p>doprovod slouží tlesky, které produkuje sbor. Pak následuje společná část, kterou tančí všichni společně. Po společné části následuje část, kde se sbor rozdělí na několik skupin a současně tančí různé kombinace. A. K. naběhne doprostřed a tančí sólovou část, kterou nehybně pozoruje sbor. Nakonci variace k A. K. se připojí sbor, následuje krátká společná část. <i>Světelná změna</i>. Sbor a A. K. se zastaví. V prvním patře kovové konstrukce se objeví sedm lidí (pět žen a dva muži) Sbor se vrhne na něj, začne mlátit a tahat po jevišti, pak se stáhne ke kovové konstrukci (někdo zůstane na schodech, v prvním patře atd). A. K. skončí v centru jeviště.</p> <p>Z levé strany na jeviště vyjde K. I. s invalidním vozíkem ve kterém sedí I. K. (oba jsou oblečení do bílých kostýmů). Potom dva muži sboru vyvezou na jeviště mříže, na kterých na opačných stranách stojí sólisté. D. K. a Grušeňku (oba jsou oblečení do bílých kostýmů). A. K. stoupá po schodech ke kříži. Konec baletu.</p>	<p>objeví tlesky</p>	<p>objeví lidi, kteří připomínají carskou rodinu Mikuláše II. Dav se na ně vrhne a zabije je.</p> <p>Na konci choreograf ukazuje všechny bratry. Ivan se zbláznil, o něj se stará Kateřina Ivanovna. Dmitrij je pořád ve vězení a nemůže být s Grušeňkou, která na něj čeká. Alexej se znovu obrací k Bohu.</p>
--	----------------------	---

Bratři Karamazovi

Komponenty tance

Pohyb: Použita klasická taneční technika, charakterní tanec, volný pohyb, akrobatické elementy. Využívá pohyb celého těla, ve stejné míře ruce, nohy, tělo a hlava. Velká škála pohybů – skoky, chůze, běh, otočky, piruety, zvedačky, skluzy, pády atd. V některých částech má velkou roli mimika.

Všichni sólisté mají odlišnou dynamiku a charakter pohybu. Aleksej má charakteristický jemný pohyb rukama. Ivan má přesné a akcentované pohyby. Pro Dmitrije jsou typické velké, dynamické pohyby. Otec má sarkastické, místy lomené pohyby. Grušeňka má svůdné, někdy eroticky zabarvené pohyby. Karešina Ivanovna jemné, nespécifické pohyby (nejméně výrazný pohybový slovník).

Prostorové elementy

Tvar: Během tancování se tvar mění. Objevují se řady, diagonály, páry, tria, skupiny.

Velikost: Použité pohyby různé velikosti. Použity jak pohyby na místě, tak pohyby hodně do prostoru.

Vzorce/linie: Nejsou pevně dané. Řady, diagonály, skupiny, čtverce.

Směr/úroveň: Často se mění, pohyb může směřovat k partnerovi nebo do prostoru, ke kříži atd. Zvedačky a skoky často se míří nahoru. Velké množství pohybu na zemi (skluzů, zvedaček, pádů atd.)

Umístění v předváděcím prostoru: Po celém jevišti, na kovové konstrukci.

Dynamické elementy

Tenze/síla: Často se mění. Aleksej má charakteristický jemný pohyb rukama. Ivan má přesné a akcentované pohyby. Pro Dmitrije jsou typické velké, dynamické pohyby. Otec má sarkastické, místy lomené pohyby. Grušeňka má svůdné, někdy eroticky zabarvené pohyby. Karešina Ivanovna jemné, nespécifické pohyby (nejméně výrazný pohybový slovník).

Rychlost/tempo: Tempo a rychlost pohybu respektuje hudební doprovod

Trvání: Často se mění

Rytmus: Rytmus je dán zvukovým doprovodem (hudba, tlesky, mluvené slovo)

Shluky

Velká zásoba pohybů a jejich využití. Velký pohyb může být udělán jak hodně z místa, tak na místě, taky se může vystřídat dynamika pohybu. Ve scéně Běsi Aleksej raguje svým sekaným pohybem na tleskání sboru.

Tanečníci

Počet a pohlaví: V představení účinkuje cca 38 tanečníků (muži a ženy, včetně sólistů)

5 sólistů (Aleksej Karamazov, Ivan Karamazov, Katěrina Ivanovna, Dmitrij Karamazov, Grušeňka, Fjodor Pavlovič Karamazov), dvě ženy a čtyři muži.

Vizuální uspořádání: Představení se odehrává v divadle na jeviště. V zadní části jeviště je po celé šířce umístěno několik pater kovové konstrukce, ve které se uprostřed nachází kruhové schody. Ve vrchním patře je na konci schodu umístěn kříž. Po celé konstrukci je umístěno divadelní osvětlení, v horním patře jsou po stranách umístěny dva štychy.

Tanečníci mají scénické kostýmy, které odpovídají době ve které se odehrává děj románu (druhá polovina 19. století). Výtvarník Vjačeslav Okuněv.

Zvukové elementy: Hudební koláž je složena ze skladeb Sergeje Rachmaninova, Richarda Wagnera, Modesta Petroviče Musorgského a cikánské romance. Mluvené slovo (text z románu Fjodora Michajloviča Dostojevského Bratři Karamazovi hrají velkou roli). Tlesky, které produkují tanečníci sboru.

Forma

Vztahy vzhledem ke komponentům

Vztahy mezi prostorovými a dynamickými elementy: V choreografii jsou použité jak jemné pohyby na místě nebo do prostoru (port de bras rukama, nebo zvedačky atd.), tak dynamické pohyby do prostoru nebo na místě (skoky, zvedačky atd.).

Vztahy mezi tanečníky: Po čas představení některé části sólisty tančí v párech, ve třech (trojice), ve čtyřech nebo v pěti. Objeví se několik sólových variací. Některé části sólisty tančí se sborem.

Vztahy mezi elementy vizuálního uspořádání/prostředí: Kostýmy, světlo, dekorace se navzájem doplňují. V prvním jednání se otcovská košile rozdělí na tři části, ze kterých se stane síť a ta symbolizuje pokrevní bratrství. Kovová konstrukce také může symbolizovat nevěstinec, věznici nebo kostel.

Vztahy mezi zvukovými elementy: Cikánské romance zpívá žena, jsou spojeny s postavou Grušeňky. Některé skladby ve druhém jednání jsou spojené s mluveným slovem, někde se objeví i tlesky, které nahradí hudbu.

Vztahy v čase

Televizní verze, na rozdíl od divadelního představení, nemá přestávku mezi jednáními, přesto podle mého názoru, je možné televizní verzi rozdělit na dvě části. První část: Začátek baletu byl velice rychlý – hned první scéna ponoří diváka do konfliktu, který vrcholí vraždou F. P. K. Druhá část: po vraždě F. P. K., podle mého názoru má dvě klíčové scény a zároveň dva choreografické vrcholy - scéna Velký inkvizitor a scéna Běsi. Následuje konec celého představení. Jednotlivé scény baletu jsou buď propojeny prolínáním nebo inscenovány jako samostatná čísla.

Interpretace tance

Socio-kulturní pozadí: Rusko polovina 90. let (1995). Natočeno v roce 1996

Kontext: Umělecký účel tance

Žánr: Balet

Styl: Např. pro režijní záměr většího dramatického účinku finální části baletu použil přidanou scénu vraždy carské rodiny. Pro zesílení tanečního dialogu mezi bratry Ivanem a Aleksejem použil mluvené slovo s úryvkem Dostojevského textu. Dílo navazuje na tradice ruského drambaletu, vrcholná práce B. E.

Obsah: Balet podle románu Fjodora Michajloviče Dostojevského Bratři Karamazovi

Zpracování: Narativní - lineární. Narozdíl od literární předlohy Dostojevského, kdy se postavy rozvíjejí souběžně s dějem, zaměřil se Eifman v prvním jednání více na popis děje, naopak ve druhém dějství nechal postavy vyjevit jejich vnitřní pohnutky, myšlenky, jejich psychologii a návazně se jakoby pokusil dovyprávět Dostojevského příběh.

Pojmy vztahující se k interpretaci specifických tanců

Charakter: Typická práce B. E. pro období poloviny 90. let a patří k vrcholným dílům celé jeho dosavadní kariéry.

Kvalita: V díle se uplatňuje vrcholný Eifmanův choreografický rukopis, jeho tvůrčí myšlení rozvíjející neoklasický baletní jazyk o další inovativní prvky současného tanečního slovníku v plném souladu s dějem a rozvojem postav, až do podoby jakési taneční psychoanalýzy. Představení je provedeno na velice vysoké úrovni profesionálními tanečníky (profesionálním souborem).

Význam/smysl tance: Choreograf skrze chování postav v díle poukazuje na dějinnou paralelu, na podobnost situace v době vzniku literární předlohy se současným stavem ruské společnosti (po rozpadu Sovětského svazu), rozvrat morálních hodnot a deziluzi ze ztráty sociálně-politických jistot, které u mnoha lidí vyústily v pochybnosti, zda má smysl mravně žít. Představení v plné míře splňuje svůj umělecký účinek (umělecké funkce).

Zhodnocení

Představení svou formou, komponenty a stylem navazuje na hodnoty příslušné evropské taneční kultuře (Rusko). Představení je velice dobře interpretováno, má velký účinek na diváka. Balet B. E. Bratři Karamazovi má velké umělecké hodnoty. Mimořádně zdařilé zpracování závažného literárního díla.

6. Závěr

Proměna sociálně-politické situace v SSSR na přelomu osmdesátých a devadesátých let měla obrovský vliv na celou společnost. Tento vliv měl jak pozitivní, tak negativní výsledky. Vzniklá situace nejvíce prospěla tvorbě Borisa Eifmana. Svoboda ve výběru téma pro balety umožnila vzniknout podle mého názoru nejlepším dílům choreografa v dosavadní kariéře. Také tvorbě Eifmana prospěl příchod nových tanečníků, kteří se nebáli experimentů a ve velké míře přispěli úspěchu. S pádem železné opony do SSSR různými způsoby začly proudit módní nebo nové tendence v choreografiích, které Eifman výborně zachytil (Eifman vždy usiloval o to, aby byl v trendu). Naopak Valentin Jelizarjev jako umělec podle mého názoru se nedokázal vyrovnat s proměnami ve společnosti a jejími novými hodnotami. Toto období, jak už jsem psal, můžeme označit za jeho uměleckou krizi, kterou prohloubil odchod z divadla celé generaci sólistů (kvůli věku). Taky stojí za zmínku postupný odchod z různých důvodů (uměleckých, ekonomických atd.) mladých a talentovaných tanečníků do ciziny (mimo jiné právě do souboru Eifmana). Ve vzniklé situaci je zajímavé pozorovat hledání umělecké cesty Dmitrie Brjanceva. V tomto období se Brjancev obrací k různým tématům a stylům, které mu buď přinesly úspěch, nebo byly tvrdě kritizovány.

Choreografové různým způsobem reagovali na svobodu ve výběru pohybových prostředků pro realizaci svých nápadů. Pokud porovnáme díla vzniklá v tomto období, uvidíme například, že Boris Eifman ještě víc obohatil svůj pohybový slovník a vytvořil, dá se říct klasický styl Eifmana. Základ, který tvoří klasická taneční technika obohacená o prvky charakterního, lidového, akrobatického (akrobatika) a různé směry současného tance. Valentin Jelizarjev se v tomto období naopak stagnoval a jeho pohybový slovník nepřinesl nic nového (moc se nezměnil). V choreografiích často opakoval sebe sama (včetně pohybového slovníku). Pohybový slovník Dmitrie Brjanceva byl v tomto období poznamenán hledáním „správného“ směru. Mám pocit, že za celou uměleckou kariéru Brjancev nedokázal najít pro sebe to správné. Proto je choreografická tvorba Brjanceva je tak kontrastní, ale zároveň podle mě v tomto období nemá svou „tvář“, jako například tvorba Eifmana. Pohybový slovník Dmitrie Brjanceva pořád zůstával velice originální, ale nezaznamenal jsem větší obohacení.

Borisem Eifmanem staví v tomto období celovečerní balety s velkou výpravou (v porovnání s předchozím obdobím, ve kterém byl vidět nedostatek financí).

Dekorace jsou většinou vytvořené v realistickém stylu. Každá dekorace něco symbolizuje, nebo se během představení transformuje do jiného symbolu. Scény v baletech Eifmana mohou být propojeny mezi sebou, nebo být samostatným číslem podle režijních potřeb choreografa.

V devadesátých letech Valentin Jelizarjev stejně jako předtím využívá velkolepé dekorace, ale tentokrát je dekorace použita spíše jako vizuální efekt, než jako prostředek (komponent) doplňující choreografii. Podobně jako Eifman ve své pozdější tvorbě. Režijně se balety Valentina Jelizarjeva v tomto období podle mého názoru vrátily na konec sedmdesátých let 20. století. Zajímavé, ale v baletu Vašně Valentin Jelizarjev použil scénické prostředky 19. století (látka symbolizující vodu). Nikdy před tím nebyl Jelizarjev tak popisný, jako v tomto období. Eifman naopak v tomto období odešel ve svých baletech od reálného světa do světa fantazie (vnitřního světa) hlavních postav.

Nejúspěšnější dílo Dmitrije Brjanceva v tomto období je bezdějový balet Přízračný ples, což není typické pro celkovou tvorbu choreografa, který se stejně jako Valentin Jelizarjev a Boris Eifman vždy snažil vyprávět příběhy. Choreografie Přízračný ples má velice jednoduchou formu. Choreografie je sestavena z jedenácti samostatných částí (Společný začátek, první duet, první spojovací část, druhý duet, druhá spojovací část, třetí duet, třetí spojovací část, čtvrtý duet, čtvrtá spojovací část, pátý duet, společný závěr, který je skoro stejný jako začátek). Části a spojovací části se neprolínají navzájem, jako například v baletu Borise Eifmana Bratři Karamazovi, kde se z duetu stává trio, nebo kvintet, ze kterého se pak stává sólo postupně přerůstající ve sborovou scénu. Valentin Jelizarjev použil stejně jako v předchozích dílech jednotlivé obrazy, které se mohou navzájem propojit. Podle mě své choreografické postupy už dále nerozvíjel.

Díla, která vznikla v tomto období byla ve velké míře ovlivněna situací ve společnosti. Podle mého názoru je u všech choreografů a v jejich tvorbě vidět jejich pohled na nejaktuálnější téma. Po rozpadu sovětského Svazu Valentin Jelizarjev staví balet, pro který byly podnětem skutečné historické události, které jsou společné pro Bělorusko, Rusko a Ukrajinu. Díla na téma náboženství, politického rozhodnutí a zodpovědnosti za ně vznikala i v předchozím období, ale v devadesátých letech Valentin Jelizarjev o nich mluví ve svém díle otevřeně a neschovává se za alegorie. Podle mého názoru Dmitrij Brjancev v tomto období, jak už jsem psal, hledal ve své tvorbě „správný“ směr. Jednou z možností byl návrat skrz choreografii Přízračný ples k velkým dílům minulosti (Pas de quatre, Las

Sylphides, nebo choreografie George Balanchina Liebeslieder Walzer). V období, kdy ve společnosti přehodnocuje (zahazuje) minulost, Brjancev jakoby poukazuje, že ne všechno v minulosti bylo špatně. Boris Eifman ve svém díle Bratři Karamazovi skrz hlavní postavy ukazuje nejaktuálnější problémy společnosti. V období obrovského úpadku mravních hodnot společnosti pokládá několik otázek ohledně lidské svobody (Co je svoboda? Do jaké míry může být člověk svobodný? Jestli vůbec člověk potřebuje svobodu?).

Podle toho, jak odlišné balety vznikly, je vidět, že neexistovala jediná odpověď. Podle mě jediná odpověď ani nemůže být. Důležité je, že se v té době mohl každý rozhodnout, jaké téma a s jakými prostředky zpracuje, a to podle mého názoru je největší zásluha svobody, kterou přinesli sociokulturní a politické změny ve společnosti.

Literatura:

ALOVERT, Nina. *Борис Эйфман: вчера, сегодня...* Petrohrad 2012. ISBN 978-5-903368-67-9

BOBORYKINA, Tat'jana. *Театр Эйфмана. Иное пространство слова / Eifman Ballet. Another Realm for the Word.* Sankt-Peterburg: NP-Print, 2014. ISBN 978-5-91542-240-6

BELOVA, Ekaterina. *Хореографические фантазии Дмитрия Брянцева.* Moskva: Izd-vo Mart, 1997. ISBN isbn 5-88505-042-2

ČURKO, Julie. *Диалоги, или Валентин Елизарьев: «Балет – искусство мысли».* Minsk: Lukaševič O. V., 2017, 2017. ISBN 978-985-90433-4-1

ČURKO, Julie: *Линия, уходящая в бесконечность.* Vyd. Minsk: Польша 1999, ISBN 985-07-0368-7

ČURKO, Julie: *Белорусский балет в лицах.* Vyd. Minsk: Беларусь 1988, ISBN 5-338-00345-7

MUSHINSKAIJA, Tat'jana. *Валентин Елизарьев: Valentin Yelizariev.* Minsk: Belarus, 2003. ISBN 98-501-0238-1

MUSHINSKAIJA, Tat'jana. *Валентин Елизарьев 50.* Minsk: Izd-vo "Belarus", 1997. ISBN 98-501-0222-5.

STUPNIKOV, I. *Музыка и хореография современного балета.* Сборник статей. Выпуск 5. Ленинград "Музыка", 1987

GRIGOROVIČ, Jurij. *Балет. Энциклопедия.* СССР. Советская энциклопедия, 1981.

Články:

POZNJAK, A. ŠINKEVIČ, O. Ромео и Джульетта, *Добрый вечер.* 26. 03. 1992.

LOMOCHOVA, N. VIŠNEVSKAJA L. Полёт на высоте таланта. *Знамя юности.* 18. 06. 1989

MILTO, I. Okno v Evropu. *Lim.* 13. 10. 1989

MACKRELL, J. Grace and favour. *Monday.* 2. 09. 1989

THORPE, E. Charmers from Minsk. *Evening standard*. 22. 08. 1989

CRIPS, C. Byelorussian Ballet. *Financial Times*. 23. 08. 1989

CLARKE, M. Byelorussian Ballet. *Guardian*. 23. 08. 1989

KING, J. Byelorussia's Bolero comes to Britain. *Morning Star*. 21. 08. 1989

SIMONOVA, I. Музы искусств-родные сёстры. *Советская Белоруссия*. 19. 08. 1981

TURINA, T. От образа-к обобщению. *Нёман*. 1979 (3)

TURINA, T. Валентин Елизарьев: у Белорусского балета одно будущее-его прошлое. *СНПлюс. Свободные новости плюс*. 4. 04. 2012

Elektronické a elektronicky dostupné zdroje:

Dokumentární kronika režiséra Viktora Ševeleviča "Valentin Jelizarjev - zrcadlo času" (Minsk, "BelVideoCenter" 2003). Dostupný online z:

<https://www.youtube.com/watch?v=mjRwKLFrikI>

Televizní pořad Jeleny Damijevoj režiséra Jvgenija Korčinského "Под грифом "Известные". Brest, 2013. Dostupný online z:

<https://www.youtube.com/watch?v=THVqyWcRcsU>

Audio rozhovor s Valentinem Jelizarjevem. Minsk, 28. 07. 2015

Audio rozhovor s Vladimírem Ivanovem, bývalý sólista NDB. Minsk, 20. 07. 2015

Audio rozhovor s Ludmilou Těrentjevovou, bývalá sólistka NDB. Minsk, 03. 08. 2015

<http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/417381/bio>

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,%D0%9A%D0%B0%D1%81%D1%8C%D1%8F%D0%BD_%D0%AF%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%87

https://be.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8F%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%AF%D1%9E%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%

B2%D1%96%D1%87_%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D1%9E

https://be.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%B9,_%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B9_%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/9753/%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9

<Http://bolshoibelarus.by/balet-2565>

<Http://bolshoibelarus.by/balet-2506>

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%87%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8F%D0%BD,_%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%BC_%D0%98%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D1%87

Http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/2/9/2_1900

<http://www.moravskedivadlo.cz/balet/repertoar/spartakus/?s=detail>

Http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/2/9/2_1900

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80,_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

<http://permopera.ru/people/5996>

<http://lib.rin.ru/doc/i/52269p2.html>

https://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Bcen%C3%AD_jara

https://cs.wikipedia.org/wiki/Romeo_a_Julie_%28balet%29

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2,_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

Filmu-baletu Idiot <https://www.youtube.com/watch?v=JRM4EPmxqXw>

Pořad Hodina interview (RTVI channel 2013). Dostupný online:

<https://www.youtube.com/watch?v=lQiQ1YSIbqs>

Pořad Eifman Pro et Contra. Dostupný online:

https://www.youtube.com/watch?v=JbZMIJnND_E

Pořad Carská lóže Oněgin Online. Dostupný online:

https://www.youtube.com/watch?v=X_Ae0SryPAg

Pořad Carská lóže Up & Down. Dostupný online:

<https://www.youtube.com/watch?v=Oq4ZYI7PRos>

Youtube kanál EIFMANBALLETSPPB. Dostupný online:

<https://www.youtube.com/user/eifmanballetspb/videos>

<http://eifmanballet.com/ru/>

<http://www.belcanto.ru/eifman.html>

http://www.belcanto.ru/bryantsev_dmitri.html

http://www.smotr.ru/prensa/rec/stdn_kam.htm

http://www.smotr.ru/2002/2002_stdn_circus.htm

<http://www.newlookmedia.ru/?p=14713>

<https://stanmus.ru/person/414>