

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Katedra tance

Taneční věda

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JIŘÍ KYLIÁN

SONDA DO CHOREOGRAFICKÉHO PROCESU

Mgr.Elvíra Němečková

Vedoucí práce : Prof.Mgr.Dorota Gremlicová PhD.

Oponent práce: Prof.Božena Brodská

MgA.Milan Černý

Datum obhajoby: 14.září 2009

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Dance Art

Dance Theory

Doctor Thesis

JIŘÍ KYLIÁN

PROBE INTO THE CHOREOGRAPHIC WORK

Mgr. Elvíra Němečková

Head of the exam: Prof. Mgr. Dorota Gremlicová PhD.

Opponents in the exam: Prof. Božena Brodská

MgA. Milan Černý

Day of rebuttal: September 14, 2009

Degree: PhD.

Prague, 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem doktorandskou práci s názvem

JIŘÍ KYLIÁN – SONDA DO CHOREOGRAFICKÉHO PROCESU

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

Praha dne

.....

podpis studenta

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.

Abstrakt

Předložená doktorandská práce pojednává o životě a díle Jiřího Kyliána. Zároveň se zabývá hledáním inspiračních zdrojů a významných okamžiků v jeho životě, které vedly ke změnám v jeho tvorbě. Toho se snaží dobrat také za pomoci rozborů některých z jeho choreografií.

Po předmluvě a úvodu třetí kapitola pojednává o různých nástrojích používaných k zápisu tance a způsobech rozboru choreografie. Další kapitoly se zabývají životem Jiřího Kyliána počínaje jeho dětstvím, stráveným v Praze, přes studia v Londýně a angažmá ve Stuttgartu, až po jeho působení v Nederlands Dans Theater a současnost. Zvláštní kapitoly jsou věnovány Kyliánovým učitelům, Zorě Šemberové a Johnu Crankovi. Do textu jsou včleněny rozborů jeho choreografií: Stoolgame, Po zarostlém chodníčku, Tanz-Schul a No More Play. Jejich výsledky jsou uvedeny v závěru práce. Text je doplněn seznamem všech prací Jiřího Kyliána od roku 1963 do roku 2009 a seznamem titulů a cen které obdržel.

Summary

This doctoral thesis treat of the life and work of Jiří Kylián. At the same time put minde to searching for an inspirations sources and important moments in his life which leads to changes in his work. This work try to reach this point by the help of analysis of some of his works.

After the preface and introduction, the third chapter contains informations over different instruments used to notation of the dance and method of analysis of the choreography. Next chapters contains informations over the life of Jiří Kylián starting with his childhood spent in Prague, over the study period in London and engagement in Stuttgart, until his working in The Netherlands Dance Theater and the present. Special chapters are dedicated to Kylian´s teachers, to Zora Šemberová and John Cranko. Into the text are inserted analysis of his choreographies Stoolgame, Overgrown Path, Tanz-Schul and No More Play. Text is completed with a list of the all choreographies by Kylián from 1963 until 2009 and with the list of the honorary titles and awards.

Ráda bych na tomto místě poděkovala paní Prof. Boženě Brodské za velkou pomoc. Prof.Dorotě Gremlicové, která má největší zásluhy na tom, že byl tento text dokončen, děkuji úplně za vše. Zejména za neskonalou trpělivost.

OBSAH:

1. Předmluva	1
2. Úvod	5
3. Nástroje k rozboru choreografií	11
3.1. Taneční notace	11
3.1.1. Stěpanovova notace	13
3.1.2. Beneshova notace	13
3.1.3. Labanova notace	15
3.1.4. Využití Labanovy notace	16
3.2. Dobrodiní filmu a videozáznamu	18
3.2.1. Úskalí použití kamery	18
3.2.2. Nová média	19
3.2.3. Problematika záznamů jednotlivých představení	19
3.3. Analýza tance	20
3.4. Strukturální analýza	22
3.5. Taneční analýza Janet Adshead-Lansdale	24
4. Začátky	27
4.1. Matka	27
4.2. Otec	33
5. Dětství a dospívání	36
6. Zora Šemberová	39
6.1. Zora Šemberová – studentka	39
6.2. Zora Šemberová – tanečnice	40
6.3. Zora Šemberová a Bohuslav Martinů	41
6.4. Zora Šemberová – choreografka	44
6.5. Zora Šemberová – pedagožka	44
6.4. Vzpomínky Jiřího Kyliána na Zoru Šemberovou	45
6.5. Šemberové choreografie <i>V mlhách</i> "	47
7. Školní roky	49
7.1. Ročník Taneční konzervatoře v Praze 1962 – 1967	49
7.2. Vysokoškolský umělecký soubor (VUS)	51
7.3. František Pokorný	52

7.4. Jiřím Kylián jako tanečník v souboru VUS	54	
7.5. <i>Devět osmin a Kvartet</i> - první choreografické krůčky	60	
7.6. Absolventské představení	62	
8. Stáž v Anglii	65	
9. Šedesátá léta v Československu a ve Velké Británii	68	
9.1. Situace v ČSSR v šedesátých letech	68	
9.2. Malé formy	69	
9.3. „Nová vlna“	69	
9.4. Vynálezy „Made in Czechoslovakia“	70	
9.5. Šedesátá léta v československém tanci	71	
9.6. Šedesátá léta v Anglii	77	
10. Stuttgart	85	
11. John Cranko	88	
11.1. Crankovy dějové balety	90	
11.2. Crankovy balety nedějové	91	
11.3. Crankův soubor	92	
11.4. Cranko jako učitel a inspirátor	92	
12. První choreografie na Noverrovských večerech	94	
13. Crankova smrt a rozpad jeho stuttgartského souboru	97	
14. Kyliánovo hostování v NDT	98	
15. NDT – historie	99	
16. Uměleckým ředitelem NDT	100	
16.1. Začátky v NDT, první období	100	
17. Stoolgame (The Odd One)	102	
18. Sinfonietta a spol	113	
19. NDT nabírá na obrátkách	115	
20. Založení NDT 2		116
21. Po zarostlém chodníčku (Overgrown Path)	118	
22. Návrat domů	129	
23. Noví choreografové	130	
24. Kyliánovy „dějové balety“	132	

25. Tanz-Schul	133
26. Ve vlastním divadle	144
27. Černobílé balety Joop Caboot	145
28. No More Play	146
29. Kaguyahime	151
30. Založení NDT 3	153
31. Filmové vsuvky a televizní filmy	155
32. Poslední roky - současnost	156
33. Charakteristika Kyliánovy choreografické tvorby	157
34. Kylián a stavba baletu	159
34.1. Dramatický a dramaturgický základ Kyliánových choreografií	160
34.2. Typy baletů v Kyliánově tvorbě	160
34.2.1 „Dějové“ balety	160
34.2.2 Humorná díla	163
34.3. Exponování postav	164
34.4. Vizuální znaky	164
34.5. Dojem nikdy nekončícího pohybu	165
34.6. Závěr choreografií	165
35. Pohybový slovník	167
36. Sóla, dueta, tria	168
37. Kylián a výtvarná stránka jeho choreografií	169
37.1. Etapa Stuttgartská	169
37.2. Začátky v NDT	169
37.3. Černobílé období	170
37.4. Návrat dekorace	171
37.5. Projekce, stínohra, hrátky s podlahou...	171
37.6. Last Touch	172
38. Vnější inspirace	173
38.1. Inspirace Crankem	173
38.2. Japonské inspirace	173
38.3. Inspirace ze Šalamounových ostrovů	173
39. Kylián a hudba	175
PŘÍLOHY:	
40. Soupis choreografií	176
41. Soupis cen a titulů Jiřího Kyliána	198
42. Prameny	199

42.1. Noviny a časopisy	199
42.2. Internetové stránky	201
42.3. Videozáznamy	202
43. Literatura	206
43.1. Diplomové práce	208
43.2. Skripta	208
OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA	209

1. Předmluva

Nemohu jinak, než začít takovým malým vyznáním. V roce 1982 mi bylo 12 let. Už dva roky jsem byla žákyní pražské Taneční konzervatoře a plnila si sen stát se tanečnicí. A pak se všechno, co jsem považovala v tanci za správné změnilo, i když tehdy jsem si toho ještě nebyla vědoma.

Své dětství jsem strávila v divadle. Celá moje rodina s ním byla spjatá, proto mě ani nenapadlo, že bych kdy mohla dělat něco jiného. Můj obzor byl vyplněn klasickým baletem. Jediný blízký člověk, který měl jinou pohybovou přípravu, byla moje babička. Pocházela z Německa a více nežli klasický balet ji tvaroval výrazový tanec. Bohužel přestala tančit v roce, kdy jsem přišla na svět, takže jsem její projev znala už jen z fotografií. To, že mne hodně ovlivnily rozhovory, které jsme spolu vedly, jsem pochopila mnohem, mnohem později.

V mém světě tehdy kralovaly princezny Aurory, Giselle, Odetty. Lidé byli rozděleni na ty vepředu (sólisty a demi-sola) a na ty v zřadu (sbor). Důležité bylo, aby sólistka měla dobrou techniku, půvabné pohyby, lehkost a něžný úsměv, aby dokonale zvládla své variace, své pohybové árie. Tak to bylo prostě správné.

Já jsem ale přesto měla vždycky pocit, že mi něco chybí. Něco by mělo být jinak. Byla jsem přesvědčená, že na jevišti by se měl alespoň vyprávět příběh. Všechno, co se děje, by mělo souviset s hudbou mnohem víc, než jen v tempu a v rytmické rovině. Tanečník by měl tančit, ne myslet na technicky náročné kroky, které budou následovat a jeho výkon by měl být hodnocen podle toho, zda mi jako divákovi něco předal, ne zda otočil, či neotočil dané piruety. Když na to teď zpětně vzpomínám, vždycky jsem na jevišti mnohem raději viděla ty, kterým byly svěřovány tzv. charakterní role, Nelly Danko, Pavla Ždichynce, Michaelu Černou a další skvělé tanečnice té doby. Pamatuji si *Giselle*, která mne provázela životem zřejmě již od prenatalního stavu, ale mnohem více jsem milovala třeba *Romea a Julii* tandemu Kůra/Weigl, kde se – na tehdejší poměry – vlastně tančilo pramálo. V onom vzpomínaném roce se však měl můj pohled na tanec radikálně změnit. Do Prahy tehdy přijel hostovat jistý holandský soubor.

O Holandsku jsem jako dvanáctileté dítě nevěděla zhola nic. O řediteli a

choreografovi toho souboru mi bylo známo, že byl spolužákem mých rodičů a znala jsem množství historek z jejich školní éry. Věděla jsem tudíž, že je to zábavný člověk, zřejmě velmi nadaný v mnoha oborech, obzvláště pak v hudbě, a že je z něj nyní dost známý choreograf. Vzpomínám si, jak jsem toho večera seděla v hledišti. Už atmosféra před začátkem představení byla jiná, plná očekávání něčeho výjimečného, plná jistého napětí, které jsem tehdy ještě nechápala. Dodnes cítím to kouzlo.

Všechno, co se tehdy na jevišti objevilo, bylo jiné než to, co jsem doposud znala: hudba, scénografie, kostýmy, barvy, a hlavně tanec. Tady nebyly žádné unylé princezny, žádné princové, kteří projevují svou náklonnost k princeznám tím, že skočí dvojitou luftku. Žádní sólisté a za nimi sbor, jako ornamentální křoví. Tady byl každý tanečník za sebe, všichni stejně důležití a stejně dobří. Pamatuji si ten nekonečný pohyb, rozběhnutý do prostoru, pohyb, ze kterého číselo, že dělá radost jak těm na jevišti, tak těm v hledišti. Všechno působilo tak lehce, tak snadno, ani jednou jsem se nepřistihla, že přemýšlím o technice nebo o obtížnosti kroků. A všechno bylo tolik provázáno z hudbou, jako by pohyb byl její součástí už ve chvíli, kdy ji skladatel začal zapisovat do not.

Nic z toho, co jsem viděla, se ani nesnažilo tvářit, že mi vypráví nějaký příběh a přesto mě představení jako diváka vtáhlo, vsálo do sebe. Byla zde *Polní mše* na hudbu Bohuslava Martinů, ze které vanul strach, odhodlání a pokora. Niterná modlitba vojáků těsně před bojem. Navíc jsem snad poprvé pocítila, jak silný náboj má na jevišti mužský chorus, má li choreograf k dispozici takové množství dobrých tanečníků. Hluboký dojem ve mně zanechala i *Sinfonietta*, jejíž hudbu jsem vždycky tolik milovala. Ty kroky totiž působily naprosto „patříčně“, jako by je Janáček do své hudby vepsal sám. Celá choreografie byla chvíli rozlétnutá do všech stran jeviště a chvíli zase velice intimní a hluboká. Také nikdy nezapomenu na rozvernou a mnohotvárnou *Dream dances*, které mne poprvé seznámily s hudbou Luciana Beria.

I kostýmy byly jiné. Žádné upnuté trikoty u mužů. Většinou jen kalhoty a rozevláté košile. Nadchly mne dlouhé šaty tanečnic, tolik ženské, tak půvabné v pohybu, tak rozdílné od tradičních dámských baletních kostýmů, které jsem vídala denně na jevišti u nás. Žádné ty podivné talíře, ze kterých trčely nohy ve špičkách. A ty barvy! Zemité, nasycené teplem, žádné pastelové barvičky z našich inscenací. To všechno dohromady působilo nesmírně současně, až civilně

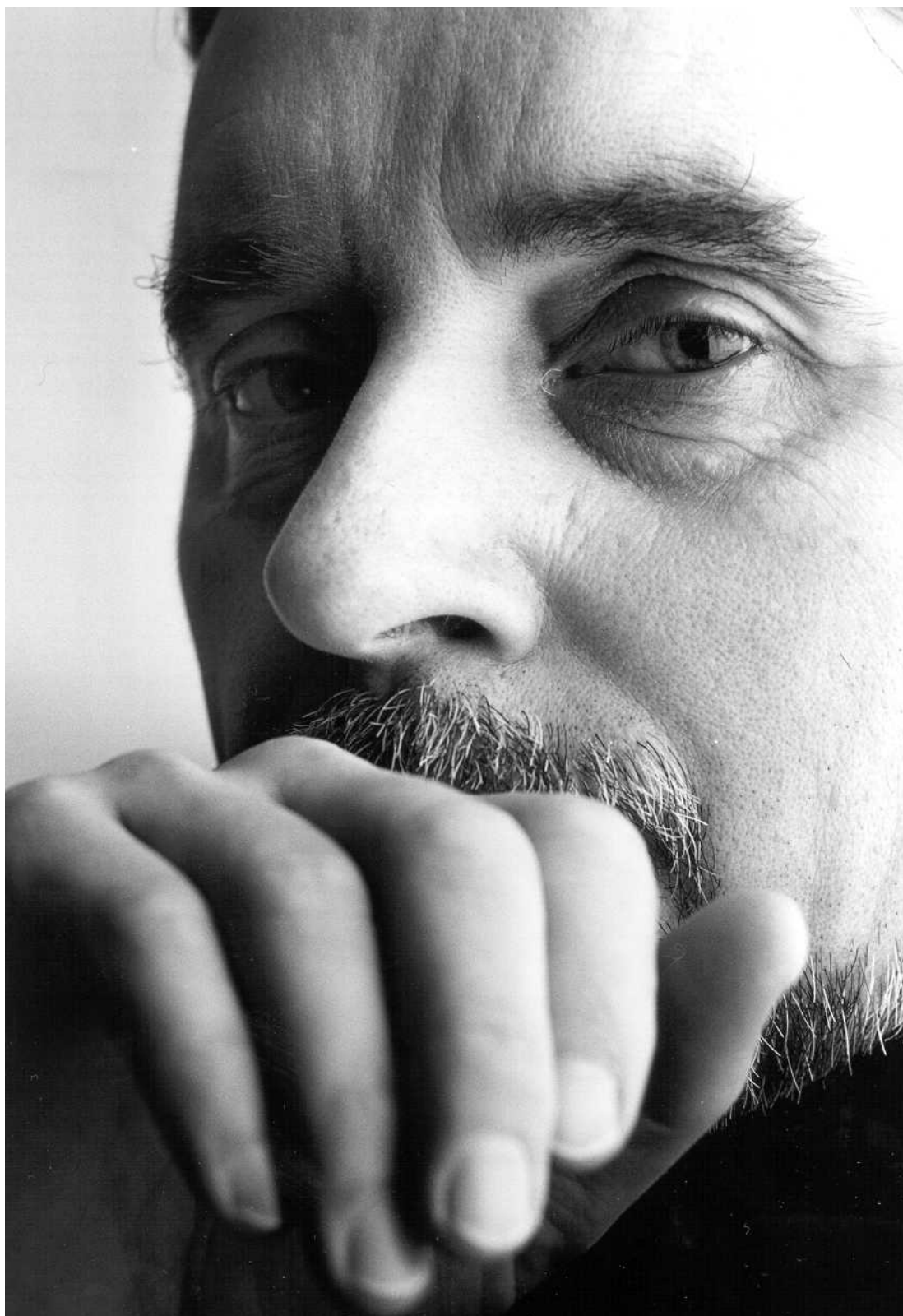
a hlavně opravdově.

Na konci představení pak následovaly ovace, které jsem nikdy nezažila. Diváci by tanečnický zřejmě nenechali odejít, kdyby ten vysoký, charismatický člověk s vousy nepřišel na jeviště, nepoděkoval a nepožádal publikum, aby soubor už pustilo do šaten. Tehdy jsem ještě nechápala význam toho večera. To všechno jsem teprve měla pochopit.

Když jsem o deset let později studovala na taneční katedře HAMU, bylo už po tom, čemu jsme si navykli říkat „Sametová revoluce“ a pomalu se otevíraly nejen dveře, ale i okna do celého světa. Odjet na stáž bylo ještě dost obtížné, přesto se už našly způsoby, jak se podívat někam jinam. Mně se tehdy poštěstilo odjet na půl roku jako au-pair do nizozemského Haagu, přičemž jsem měla naději, že se tím pádem budu moci podívat, jak to chodí v jednom z nejzajímavějších souborů, které tehdy ve světě byly. Ti milí lidé, kterým jsem hlídala tehdy osmiletou holčičku a dvouletého postiženého chlapečka, totiž oba pracovali v Nizozemském tanečním divadle (dále jen NDT). Ona jako asistentka šéfa souboru Nizozemského tanečního divadla 2 (dále jen NDT 2) a on byl osobním asistentem uměleckého šéfa souboru, Jiřího Kyliána. Z jeho funkce vyplývalo, že se staral o veškeré uzavírané smlouvy, které se Kyliána týkaly a v době, kdy jsem se v Haagu ocitla já, také začal administrativně pracovat pro nadaci, kterou Jiří Kylián právě založil.

Šťěstí tomu chtělo, že jsem se do práce pro tuto nadaci zapojila i já. Z půlročního pobytu byly nakonec tři roky a více než desetiletá úžasná práce, ale to v této chvíli není podstatné. Jedním z prvních úkolů, který jsem dostala, bylo uspořádat videozáznamy, které právě vzniklá nadace vlastnila a postarat se o haldy písemností, které byly obsahem záplavy krabic, jež naplňovaly malou místnost, která se tehdy stala nadací domovem. Snad první věcí, kterou jsem tehdy vzala do ruky byla velká fotografie ve zlatém rámu. Zachycovala děkovačku po poslední choreografii představení, které NDT hrálo při hostování na festivalu „Pražské jaro“ v květnu 1982 v Praze. Tou choreografií byla *Polní mše*. Fotograf ji pořídil z jeviště. Celá měla zlatavý nádech zašlé vzpomínky a přes postavy klanících se tanečnicků bylo vidět do hlediště k prasknutí nacpaného Smetanova divadla. A tam, vlevo ve služební lóži, se krčila malá obrýlená postavička a jako u vytržení hleděla na jeviště. Mé dvanáctileté já. Možná, že

skutečně existuje něco jako osud.



2. Úvod

Téma své práce jsem si zvolila hned ze dvou důvodů. Tím prvním je pocit jistého dluhu. Jiří Kylián je již dlouhou dobu jedním z nejvýznamnějších světových choreografů. Nejen to. Patří do výčtu světově nejuznávanějších umělců. Je jedním z těch, které naše země považuje za své nejslavnější rodáky. Přesto doposud nevyšla ani jediná jeho biografie v českém jazyce. Jistou nadějí nám v tomto směru skýtá záměr Divadelního ústavu vydat překlad knihy Isabelle Lanzové *A Garden of Dance*¹. Datum vydání této publikace však doposud není znám.

Tím druhým důvodem je Kyliánovo dílo. Od roku 1992 jsem měla možnost systematicky sledovat postup jeho práce. Většinu jeho choreografií se mi poštěstilo vidět živě na jevišti, u některých jsem byla přítomna i během jejich vzniku. Téměř všechny jsem nesčetněkrát viděla na záznamu, a to i v několika obsazeních nebo v provedeníh jiných souborů. Také jsem měla vzácnou možnost srovnat jeho choreografie s pracemi jeho současníků a to mnohdy opět „na živo“. To vše ve mně vyvolalo množství otázek a cítila jsem potřebu si na ně odpovědět.

První věcí, která mne na Kyliánovi vždy fascinovala, je vývoj, který jako tvůrce v životě prodělal. Vezmeme-li několik choreografií vytvořených v rozmezí osmdeseti let a postavíme je vedle sebe, budeme mít pocit, že se díváme na práci několika autorů. Ta díla mají sice podobný rukopis, jako by vzešly od tvůrců, kterým se dostalo stejného základu, kteří vyšli ze stejné školy, ale jejich postup při tvorbě je naprosto odlišný.

Jiří Kylián doposud vytvořil přes 90 choreografií a každá z nich je hodnotná, každá je jedinečná. Znáám mnoho choreografů, jejichž díla jsou výtečná, ale složíte-li z nich celý večer, začnete se jako divák při druhém kousku poněkud nudit, protože jsou si v podstatě velmi podobná. To se vám u Kyliána nestane nikdy .

¹ Lanz, Isabelle: *A Garden of Dance* (Een tuin met duizend bloemen), Společná publikace Theater Instituut Nederland a Nederlands Dans Theater, 1995 – Monografie vydaná k 20 výročí působení Jiřího Kyliána v NDT.

V čem je tedy tak jiný? Jak je možné, že jeho práce působí tak vyváženě, tak plynule? Kde se bere ta poetičnost? Kde bere inspiraci a jak je možné, že je každá choreografie jiná? Dá se vystopovat, co ho ve kterém úseku jeho života formovalo a inspirovalo?

Abych si na tyto otázky mohla odpovědět, rozhodla jsem se, že z jednotlivých úseků Kyliánovy tvorby vyberu vždy jednu choreografii, která danou etapu charakterizuje, tu blíže rozeberu a popíši a budu doufat, že z jejich následného zkoumání dokážu vyčíst některé společné, či rozdílné znaky. Za tímto účelem jsem se rozhodla využít také taneční analýzu. Genezi svého postupu v tomto směru vysvětlím o něco později. Aby bylo možné můj záměr uskutečnit, bylo nutné vzít také v potaz období a situaci ve které se tvůrce nacházel, když choreografie vznikala. Proto jsem se rozhodla postupovat chronologicky a z daných rozborů vytvořit jakési vsuvky, odbočky, k jejichž sumarizaci a rozboru se vrátím ke konci textu.

Co se života a díla Jiřího Kyliána týče, od roku 1970, tedy od Stuttgartského období, je poměrně dobře zmapováno. Jak zde již bylo řečeno, existuje několik biografických knih, o které se lze poměrně dobře opřít. Dalším dobrým zdrojem vědomostí byl Kyliánův archiv, ještě donedávna uložený v Haagu. Sídlil v jedné z nejstarších budov města, v podkrovních místnostech, které kdysi, v dobách kalvínské reformace, sloužily jako tajná katolická kaple. Ten obsahoval mnoho písemných materiálů, smluv, knih, fotografií, novinových článků, recenzí, osobních dopisů a podobných fondů. Bohužel ve chvíli, kdy jsem se k doktorskému studiu rozhodla, a kdy jsem do něj byla přijata, bylo vedením nadace rozhodnuto, že se její nizozemská část pro veřejnost uzavře a hlavní těžiště práce se přesune do Prahy. Přednost při stěhování dostaly pochopitelně videozáznamy, které bylo v té době nezbytně nutné začít digitalizovat, aby zůstaly zachovány. Ostatní fondy se tak ocitly v dočasném depozitu. V současné době je proto velice těžké se k nim dostat a pracovat s nimi. Přesto jsem měla štěstí alespoň v tom, že jsem mnohé z fondů měla v ruce, když jsem vyhledávala informace pro Isabelle Lanzovou v době, kdy psala svou knihu „*Een Tuin met Duizend Bloemen / A Garden of Dance*“. Jsem přesvědčená, že zmíněný archiv skrývá ještě mnohé neznámé informace a detaily a stále doufám, že se mi jednou podaří probádat ho důkladněji. V této chvíli jsem nato bohužel musela rezignovat.

Z pramenů a písemností mi tak zbyly pouze ty, které již byly převezeny do Prahy. Mezi dokumenty, které mi byly nejvíce prospěšné, patří programy jednotlivých představení NDT, zájezdových představení, mimořádné programy a podobné brožury, vážící se k produkcím NDT spojeným s Jiřím Kyliánem. Pomohly mi jednak při tvorbě seznamu choreografií, ale také při studiu dramaturgie divadla a při srovnávání Kyliánovy práce s jeho současníky. Bohužel se z nich lze jen málokdy dočíst bližší informace k jednotlivým představením. Kylián si nikdy příliš nepotrpěl na osvětlování pohnutek, které jej k tvorbě děl vedly. Vzhledem k tomu, že naprostá většina jeho choreografií je abstraktních, nebyl nikdy ani nucen předkládat publiku libreto, či obsah baletu. V některých případech, by si však divák určitě přál dozvědět se o pozadí díla trochu více (typickým příkladem je třeba *Last Touch*), ale Kylián zcela záměrně mlčí. Jsem přesvědčená, že tak činí pro to, aby si každý jeho choreografii „přečetl“ po svém. I přesto jde o bohatý zdroj informací.

Programy NDT mají ještě jednu zajímavou stránku; výtvarné zpracování, které čtenáři osobitým způsobem přibližuje atmosféru daných choreografií. Dlouhá léta totiž platilo pravidlo, že fotografie, které program doplnily, nebyly nikdy snímány na jevišti, ale vždy byly pořizovány během zkoušek na sále, bez kostýmů a dekorace. To jim dávalo vždy ohromující autenticitu a až reportážní kvalitu. Fotografie byly vedle videozáznamů dalším důležitým materiálem pro studium Kyliánových choreografií. Je mi velice líto, že tuto práci nemohu doplnit větším počtem těchto snímků.

Mezi další plány, které bohužel nevyšly podle mých představ, patřily rozhovory, o kterých jsem doufala, že je povedu přímo s Jiřím Kyliánem. Jejich uskutečnění stálo v cestě jeho i moje pracovní vytížení a další nepříznivé momenty, které život přinesl. Z tohoto důvodu je má práce mnohem více o Kyliánovi viděném „zvenčí“, než viděném „zevnitř“, než jsem původně zamýšlela. Stále jsem se však nevzdala naděje, že k těmto hovorům jednoho dne dojde, ač jsem si dobře vědoma, s jakou nechutí Jiří Kylián hovoří sám o sobě. Snažila jsem se proto co nejvíce čerpat z televizních dokumentů a rozhovorů od lidí, kterým se ho k tomu přimět podařilo. Při pročitání všech dostupných interview jsem si znovu uvědomila jednu smutnou skutečnost: jen málo žurnalistů se na rozhovor s vybranou osobností opravdu připravuje. A jen málo kteří dokáží klást zajímavé otázky. Některé z nich se bohužel donekonečna opakují. Nepřinášejí tak nic

nového ani k otázce Kyliánovy osobnosti, ani k jeho práci. Jako jedny z nejzajímavějších hodnotím ty, které s Jiřím Kyliánem a jeho matkou Markétou udělal Honza Dědek pro časopis Reflex. To je také důvod, proč je z nich v tomto textu citováno asi nejčastěji.

Jestli bych si měla vybrat jednu část své práce, na jejíž zpracovávání jsem se nejméně těšila, tak by to byly Kyliánovy úplné začátky, spojené s Prahou a s Československem. Na rozdíl od jeho pozdějšího života, tato etapa ještě není tak popsána a zmapovaná. Dalo-li se zde o něco opřít, tak to byly především vzpomínky pamětníků. V této fázi mi velice pomohl pan František Pokorný, jako choreograf a vedoucí souboru VUS a také paní Helena Koziková a má matka, Milada Žáková – Němečková, tedy jeho spolužačky. Potvrdilo se mi sice, že pramenů se mnoho nedochovalo a že paměť si s námi často zahrává. Problém orálně předávané historie je kapitola sama o sobě.

V této fázi mi velice pomohly některé texty, které uveřejnil na svých webových stránkách Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd ČR. (Ten dokonce vyčlenil orální historii celé centrum²). Lze mezi nimi nalézt hned několik zajímavých materiálů, které je možné použít při přípravě na rozhovory s pamětníky a ze kterých lze načerpat poznatky o řešení problémů, které tento způsob bádání přináší. Jedním z textů, ze kterých jsem čerpala, je kupříkladu skriptum Miroslava Vaňka a kolektivu jeho spolupracovníků. Vypracovali jej pro potřeby Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Miroslav Vaněk zde orální historii charakterizoval jako: „ (...) metodu, řadu zpracovaných (avšak stále se rozvíjejících) způsobů a postupů, jimiž se badatel v řadě humanitních, společenských oborů dobírá nových informací a poznatků na základě ústního různě fixovaného sdělení osob, jež byly účastníky či svědky určité události nebo procesu, který badatel zkoumá, nebo osob, jejichž individuální prožitky, postoje a názory mohou obohatit naše poznání jak těchto osob, tak situací a obecně skutečností k nimž se vyjadřují. Orální historie je tedy metodou, kterou lze využít (a jež je využívána v historii, sociologii, etnografii, a psychologii, či dalších disciplínách. V oblasti moderních soudobých dějin je zkoumán historický proces (historické události), jehož atěři, účastníci a svědkové

² Centrum orální historie Ústavu pro soudobé dějiny Akademie věd ČR.

dosud žijí a mohou se k němu na základě svých zkušeností a prožitků vyjadřovat“ (Vaněk, Miroslav: Olomouc 2003, str. 5)

Vaněk se dále podrobně zabývá dějinami ústně předávané a následně písemně zaznamenávané historie a metodami, které se při tomto způsobu bádání používají dnes. Upozorňuje na nástrahy, které přináší práce s pamětníky a dává návod, jakým způsobem postupovat při vyhodnocování badatelských rozhovorů, vlastních písemných projevů dotazovaných (deníky, osobní korespondence a podobně) i interview uskutečněných s novináři v různých fázích života zkoumané osobnosti. Řekl o tom kupříkladu: „ (...) Dalším specifickým rysem orální historie je její složitý vztah k fenoménu označovaném jako *objektivní fakta* (informace, skutečnost, objektivní posuzování dějin). Jestliže z údajů, obsažených v písemném prameni (vzniklém koncem konců v určité době, společenském prostředí a situaci a s určitým záměrem), „odhaluje“ historik (sám žijící v určité době a prostředí a do určité míry poplatný těmto podmínkám a okolnostem) pomocí analýzy, srovnání s jinými prameny a zdroji poznatků tzv. objektivní fakta, není v přístupu k orální historii s individuálním sdělením a vyprávěním získávání objektivních informací a faktů hlavní prioritou a dokonce *ani možným cílem*. Sdělení získané v rozhovoru nebo vyprávění, procházejí u mluvčího prizmatem jeho individuálních osobních prožitků, jsou ovlivňována kvalitou jeho paměti a závisí na jeho osobních motivech, proč vůbec je ochoten rozhovor poskytnout. Získané údaje jsou tak nezadatelně a svrchovaně subjektivní, což však badatel v orální historii nepociťuje jako jejich nedostatek či jiný balast, zastírající „objektivní fakta“, ale právě jako *novou hodnotu* v pojmání dějin, zpřístupňovanou díky použitím orální historie. (...)“ (Vaněk, Miroslav: Olomouc 2003, str. 7,8.)

Jinými slovy, každý člověk má tendenci k jisté autocenzuře a podvědomé selekci. Mnohdy upravuje své vzpomínky podle toho, jakým vývojem prošel, podle situace, ve které se právě nachází. Často se proto stává, (což je problém, na který jsem několikrát u Kyliána narazila) že některé události v různých etapách svého života popisuje pokaždé jinak. Jedinou šancí tak je, posbírat fakta od většího počtu pamětníků a poté je podrobit kritické selekci. Vaněk doporučuje určité postupy, jak se dobrat kompletnímu rozboru dějinné události. Za optimální cestu historického bádání považuje využití všech dostupných pramenů (písemných obrazových i orálních). Já jsem v tuto chvíli bohužel měla šanci

získat jen omezený počet informací, ze kterých jsem si mohla o Kyliánově mládí udělat ucelenější obrázek. Stále doufám, že se mi v budoucnu podaří získat další střípky do této mozaiky a zmíněnou etapu Kyliánova života podrobněji doplnit. V této chvíli jsem však velmi vděčná za pomoc výše uvedených tří pamětníků. I když jsem nemohla zcela využít všechny poznatky, kterých jsem o výzkumu orální historie nabyla, objevila jsem díky nim i tak mnohé zajímavé skutečnosti.

Během psaní kapitoly o mládí a školních letech Jiřího Kyliána jsem narazila ještě na jeden problém. Jak jsem zde již předeslala, cítila jsem potřebu se blíže zaobírat dobou, kdy se Kyliánova osobnost formovala, tedy jeho dospíváním a školní docházkou. Vždyť mezi třináctým a dvacátým rokem našeho života prožíváme jedno ze svých nejvnmávějších období. Kromě školy samotné tak bylo důležité pochopit, jaké vnější vlivy a zážitky na něj a jeho vrstevníky působily. Tato etapa u Kyliána spadá do šedesátých let minulého století. Bohužel, zatímco jiné uměnovědné obory se již začaly obdobím své historie mezi lety 1945-1990 podrobně zabývat a proto zde již existují odborné texty, o něž jsem se mohla opřít, tanec má tuto práci ještě před sebou. Paradoxem je, že o období Baroka toho v tuto chvíli víme více, než o období, které mnozí lidé ještě stále nosí v paměti.

Abych mohla šedesátá léta v tanci rozebrat podle svého nejlepšího vědomí a svědomí, musela bych provést mnohem podrobnější historickou rešerši, což ovšem představuje několikaletou práci. Je to rozhodně velká výzva do budoucna a to nejen pro mě, ale pro všechny badatele v našem oboru. V tuto chvíli jsem musela na podobné ambice bohužel rezignovat. To, co v kapitole věnované šedesátým letům v Československu předkládám, jsou tedy pouze mé domněnky a soudy, které vyvozují z některých mě dostupných faktů a jsem připravená, (dokonce doufám), že vyvolají polemiku, která povede právě k hlubšímu rozboru tohoto zajímavého období historie naší země.

Posledním a největším zdrojem studijního materiálu pro mou práci byly samozřejmě videozáznamy samotných představení. V tomto ohledu jsem měla skutečně štěstí na kvalitní a systematickou práci. Z celého Kyliánova díla nebylo natočeno, nebo z různých důvodů není k dispozici jen asi patnáct choreografií.

3.Nástroje k rozboru choreografií:

Tanec je uměním okamžiku. Už od zrodu prvního tance, jenž zůstal interpretům v paměti a byl tedy více, než momentální improvizací, kterou již nikdo nikdy nezopakuje, bojovali jeho tvůrci s jeho pomíjivostí. Po dlouhé úseky lidské historie máme k dispozici pouze více či méně podrobné popisy. Většinou se však zaobírají spíš vnějškovými záležitostmi, které se k danému tanci pojili, než samotnými kroky. Protože neexistovaly účinné nástroje k bližšímu zaznamenávání a zkoumání tanců, byly generace choreografů nuceny stále dokola objevovat již objevené.

Aby člověk mohl podrobněji zkoumat danou choreografii, musí ji zhlédnout několikrát. Musí mít nějaký prostředek, který by mu umožnil tanec rozebrat na jednotlivé součásti, které může porovnat, aby tak mohl skutečně pochopit některé jeho mechanismy. Choreografové ve všech úsecích naší historie si toho byli samozřejmě vědomi. Existuje proto mnoho různých pokusů o spoutání tance do „notového“ záznamu. Ty první jsou více, než 500 let staré. To, že se doposud nikomu nepodařilo vytvořit takový systém, který by byl akceptován po celém světě, je pouze dokladem toho, o jak složitý úkol se jedná.

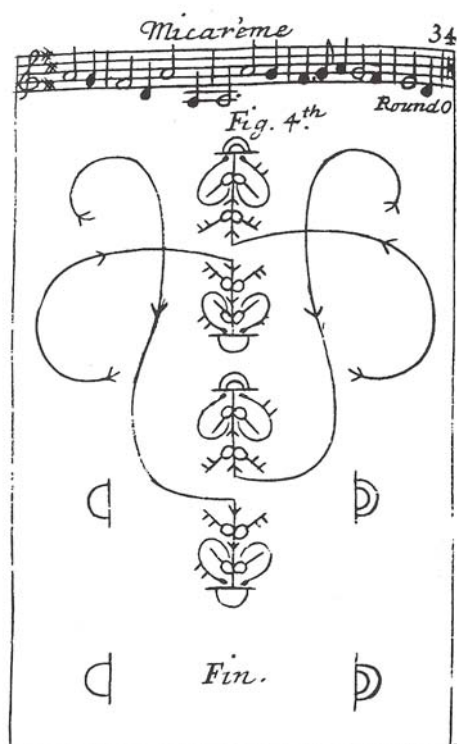
3.1. Taneční notace

Nejstarší dochované pokusy o taneční notaci pocházejí z doby renesanční a raně barokní. Můžeme je najít například ve dvou rukopisech uchovávaných ve státním archivu v Cerveře. Oba pocházejí z poloviny patnáctého století. Obsahují popisy tanečních kroků, jejichž sled je zapsán pomocí jednotlivých písmen. Ta jsou odvozena od názvu jednotlivých kroků. Podobnou formu zápisu neznámý autor použil také v *Burgundském rukopise* vytvořeném pro Annu Rakouskou (okolo roku 1450) s jejíž pomocí je zde zapsán *Basse danse*. Pochází ze stejného období a napsán byl v belgickém Bruselu. (Horst Koegler: 328)

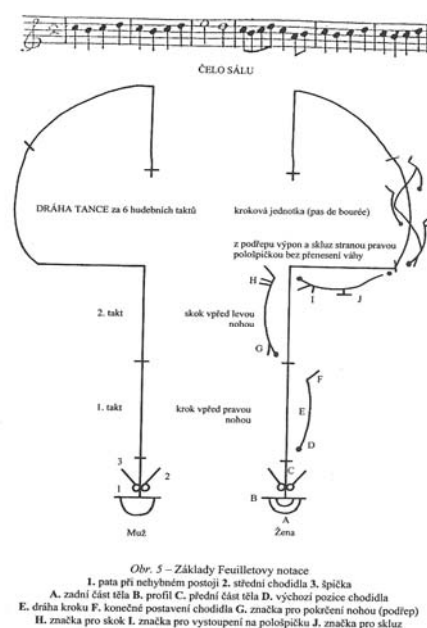
Jednou z nejstarších všeobecně rozšířených notací je notace Beauchamps-Feuilletova,³ která byla hojně používána v období baroka. Systém již nepopisoval

³ Feuillet, Raul-Auger, (1675-1710) francouzský tanečník a choreograf, autor tanečního zápisu, jehož popis

pouze půdorys tance a jednotlivé kroky, ale i držení paží a těla. Zde se poprvé podařilo zachytit všechny čtyři rozměry, ve kterých tanec probíhá: délku, šířku, hloubku (výšku) a čas⁴. V roce 1852 byl znovu použit slavným choreografem romantického období baletu, Arthurem Saint-Léonem⁵, který jej doplněný a rozšířený vydal písemně pod názvem *Sténochoreologie*. V O třicet pět let později Feuilletovu notaci použil také učitel tance a spisovatel Friedrich Albert Zorn, který na jejím základě a po konzultacích s Filippem Taglionim a Arthurem Saint-Léonem vydal své stěžejní pedagogické dílo: *Gramatika tanečního umění*.⁶ (Horst Koegler 1984: 328-329)



Obr. 3 – Zápis kontratanice zjednodušenou formou Feuilletovy notace



Obr. 5 – Základy Feuilletovy notace
 1. pata při nehybném postoji 2. střední chodidla 3. špička
 A. zadní část těla B. profil C. přední část těla D. výchozí pozice chodidla
 E. dráha kroku F. konečné postavení chodidla G. značka pro poklečení nohou (podřep)
 H. značka pro skok I. značka pro vystoupení na polopřesku J. značka pro skluz

Ukázka Feuilletovy notace.

vydal v roce 1701 pod titulem *L'Art de d'ecrire La Dance par Caract`eres, Figures et Signes demonstratifs*. Tato notace se hojně používala k zápisu barokních tanců. (Koegler 1984: 152, 328)

⁴ Podrobnosti uvádí Helena Kazárová v článku *Feuilletova notace jako prostředek pro rekonstrukci, analýzu a zápis tanců ve stylu 18.století*, (str.33.), kteý je součástí sborníku z 2.etnochoreologického semináře *Tanec – záznam analýza, pojmy*. (editoři: D.Stavělová, Jiří Traxler a Z.Vejvoda; Etnologický ústav AV ČR 2004)

⁵ Saint-Léon, Arthur, (1821-1870, narozen jako Charles-Victor-Arthur Michel). Francouzský tanečník, choreograf, baletní mistr, pedagog a houslista. Studoval u svého otce, který byl krátce také baletním mistrem ve Stuttgartu. Zde v roce 1834 debutoval také jako houslista. Tančil např. v Mnichově, v Paříži, v Bruselu a v roce 1840 ve Vídni v divadle u Korutanské brány, již se svou ženou, slavnou tanečnicí romantické éry, Fanny Cerrito. Postavil celou řadu baletů. Nejslavnějším z nich se stala *Coppelia* na Délibesovu hudbu, kterou často chápeme jako balet, který romantickou éru uzavřel. (328, 389)

⁶ *Grammatik der Tanzkunst* (Theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst unt Tanzschreibkunst oder Choreographie. Nebst Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungsbeispielen mit choreogr. Bezeichnung und einem besonderen Notenheft für den Musiker) (Koegler 1984:501-502)

I mnozí další taneční mistři a choreografové se pokoušeli tanec zapsat. K světově nejznámějším metodám patří dále notace Stěpanovova, Labanova a Beneshova.

3.1.1. Stěpanovova notace

Nejstarší z těchto tří, je notace Vladimíra Ivanoviče Stěpanova, ruského tanečníka a pedagoga (29.6.1866 St.Petersburg - 28.1.1896 tamtéž). Jeho práce vycházela z dokonalé znalosti anatomie, kterou jako mladík studoval na petrohradské univerzitě. Společně s profesorem Lesgaftem⁷ poté dlouho pracoval na systému taneční notace, založené na principech notace hudební⁸. Výslednou studii vydal v roce 1892 v Paříži pod názvem: *Alphabet des Mouvements du Corps Humanes*.⁹ Tato notace byla posléze zařazena jako učební obor do osnov Carské baletní akademie v Petrohradě a o rok později ji začali vyučovat i na baletní škole v Moskvě. K záznamu svých produkcí jí zde používal kupříkladu významný tehdejší choreograf Alexander Gorský¹⁰. Po Stěpanovově smrti byl podniknut pokus rozšířit jeho metodu po celém Rusku. Tento záměr však bohužel nevyšel. Přes svou prvotní oblíbenost se notace nakonec ukázala, jako příliš složitá pro praktické využití a postupem času upadla poněkud v zapomnění. (Horst Koegler 1984: 328-329 a 428)

3.1.2. Beneshova notace

Tzv. notace Beneshova byla taktéž pojmenována po svých tvůrcích, anglických manželech Rudolfovi a Joan Beneshových¹¹. Jejich systém zápisu tance byl poprvé veřejnosti představen v roce v roce 1955. Manželé Beneshovi jej pak o rok později sami začali vyučovat na London Royal Academy of Dancing. Později s tímto předmětem přešli na Royal Ballet School a v roce 1962 založili svou vlastní

⁷ Tento údaj uvádí Horst Koegler ve svém slovníku „Reclams Ballet Lexicon“ pod heslem „Stepanow, Wladimir Iwanowitch“. Bohužel se mi doposud nepodařilo najít další informace, které by osvětlily, kdo byl prof.Lesgaft, ani jaký podíl přesně měl na vzniku Stěpanovovy notace.

⁸ Podobně si před ním počínal už B.Klemm, který svou metodu postavenou na stejné bázi uveřejnil v roce 1855 ve své knize *Handbuch der Tanzkunst*. Jeho metoda však nikdy neslavila takový úspěch. (Horst Koegler 1984: 329)

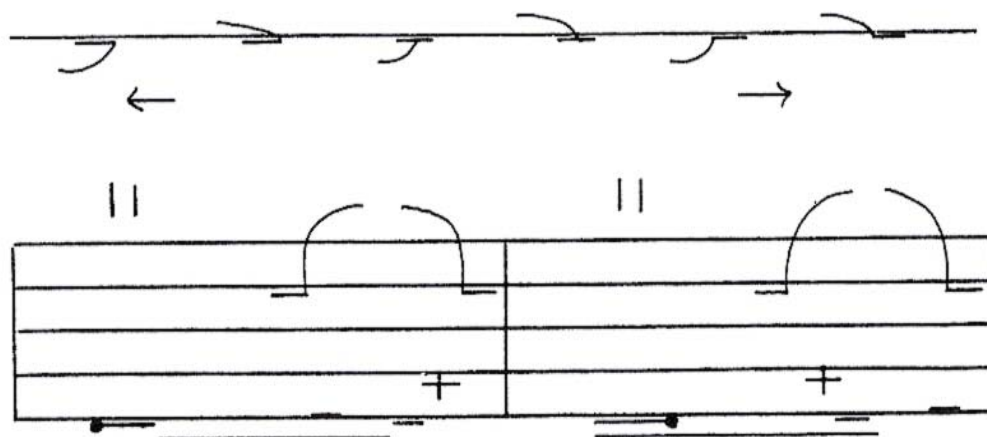
⁹ Abeceda pohybů lidského těla.

¹⁰ Gorský, Alexander Alexejevič, (1871-1924). Významný ruský tanečník, choreograf, baletní mistr a pedagog. Byl sólistou Mariinského divadla, jako pedagog působil na Carském baletním učilišti. Byl jedním z největších propagátorů Stěpanovova notového zápisu. Byl to právě on, kdo byl pověřen, aby ji, jako učební předmět přenesl z petrohradské školy do školy moskevské.

¹¹ Benesh, Rudolf (1916 -1975) a Joan Benesh, rozená Rothwell (1920 - ?)

školu pod názvem: Institute of Choreology. (Horst Koepler 1984: 56 a 328-329)

V Beneshově notaci je pohyb těla zapisován do notové osnovy, podobně jako hudební skladba. Spodní linky jsou vyhrazeny pozicím a pohybům nohou, střed pohybům těla a do vrchní části se zapisují polohy a pohyby hlavy a rukou. Zápis sám pak poněkud připomíná stenografické značky. Co se praktičnosti týče, jde o jeden z nejjednodušších systémů zápisu pohybu. Jeho omezení tkví v tom, že jím bohužel nelze zcela přesně zaznamenat dynamiku a styl tance. Velice se však hodí k uchovávání choreografií, které jsou vytvořeny jasně definovanou a všeobecně známou taneční technikou, jako je například klasická baletní technika, technika Marthy Grahamové¹² a podobně. Proto ji dnes hojně používají velké klasické baletní soubory, jako například New York City Ballet nebo Royal Ballet of London. (Benesh 1955: 1-56)



Sliding sideways into a *Fondu Degagé*

Příklad Beneshovy notace

3.1.3. Labanova notace

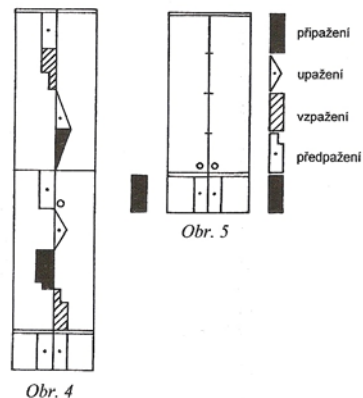
¹² Grahamová, Martha (1894 – 1991). Slavná americká moderní tanečnice, pedagožka a choreografka. Autorka jedné z nejpracovanějších metodik moderního tance.

Třetí z těchto notací se datem svého vzniku řadí mezi obě dvě předešlé. Jejím autorem je slavný tanečník, choreograf, baletní mistr a taneční teoretik Rudolf von Laban¹³. Tento velký muž patří mezi největší osobnosti v dějinách evropského i světového tance. Jeho význam tkví nejen v jeho tanečním a choreografickém odkazu a v jeho pedagogické činnosti, ale především v jeho práci teoretické. Jen popis jeho díla by vydal minimálně na samostatnou kapitolu.

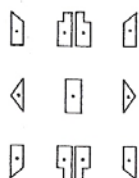
Připomeňme na tomto místě alespoň jeho bádání o těle tanečníka a o prostoru – jeho výsledkem je tzv. choreutika, kterou se ve své práci od 90.let nechává inspirovat kupříkladu William Forsythe, o kterém na těchto stránkách bude ještě řeč později. Labanovy práce v oblasti zápisu tance využívají například psychiatři při klinických vyšetřeních chování pacientů. (Horst Koegler 1984: 256-257 a 328-329)

Labanova notace, zvaná též Kinetographie se opírá o soustavu deseti znaků, které lze zapsat ve třech možných polohách. (hluboká, střední a vysoká) Zápis je pořizován do sloupce, který se čte odspoda nahoru, tak, aby jej tanečník mohl číst při pohybu. Základem celého zápisu je váha těla, od níž se záznam odvíjí. Pohyby jednotlivých částí těl se zapisují směrem od nohou k hlavě, přičemž ve sloupci se tento popis graficky odráží zápisem, který postupuje od středu ke stranám. Tento postup dává zapisovateli možnost velmi věrného záznamu dynamického průběhu pohybu i jemným nuancím v jeho stylu. Choreografii tak lze zaznamenat velmi podrobně. Jeho nevýhodou je bohužel složitost takového záznamu. Nicméně některé dochované či z rekonstrukcí pořízené záznamy tohoto typu jsou nesmírně cenným základem pro dnešní analytické a jiné teoretické práce. Díky nim bylo možné zrekonstruovat do původní podoby i některé již zmizelé choreografické poklady. Příkladem budiž *Zelený stůl* Kurta Joose, který díky záznamu, jež při vzniku choreografie pořídil Joos osobně, opět probudil k životu The Joffrey Ballet v roce 1992. Tento známý soubor je jen jedním z těles, která Labanovu notaci prakticky využívají.

¹³ Laban, Rudolf von, (1879-1958) slavný německý tanečník, choreograf a taneční teoretik. Učitel Kurta Joose, Mary Wigman a mnoha dalších slavných tanečníků a choreografů moderního tance. Zajímavé je, že se narodil se v Pressburgu (tedy v Bratislavě) jako syn vysokého důstojníka rakousko-uherské armády, který byl ovšem maďarsko-německého původu. Jeho celé jméno znělo Rudolf von Laban de Varaljas.



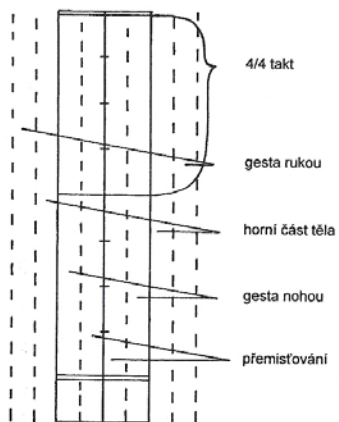
Labanova notace



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3

Příklady zápisu základních pohybových akcí

3.1.4. Využití Labanovy notace

Jak už bylo řečeno, tyto formy záznamu pohybu jsou velmi dobrou pomůckou při rozboru jednotlivých choreografií. Na katedře tance pražské HAMU se Labanův systém zápisu vyučuje již několik let a to zásluhou Prof. Mgr. Doroty Gremlicové, PhD, která jej sama studovala na polském choreologickém institutu u Prof. Roderyka Langa. Kinetographie se ukázala jako velmi užitečná pomůcka pro

bádání v oblasti systematické taneční vědy. Na jejím základě Prof. Gremlicová se studenty zkoumali např. Variaci *Heleny*, z Mayerbérovy opery *Robert Ďábel*. Právě v této roli se v roce 1831 Marie Taglioni poprvé postavila na špičky. Během rozboru variace, jež se dochovala v přepisu z Feuilletovy notace do Labanovy, se snažili kupříkladu zjistit, kolikrát a v jakých pózách se Taglioni skutečně na špičky postavila. Z výsledku lze mimo jiné vyčíst a pochopit mnohé nejen o vývoji taneční techniky, ale i o inscenačních postupech té doby a v neposlední řadě o historii taneční obuvi jako takové. (Práce studentů 3. ročníku oboru teorie tance rok 2008/09 – archiv KT HAMU)

Podobně zajímavé je i srovnávání zápisu s filmovým záznamem. Často se například ukáží značné odchylky od původního choreografova záměru, které nastávají komolením pohybů, způsobeným nedostatečným zkoušením, množstvím repríz, nebo alternacemi tanečníků. Každé lidské tělo je jiné a tanečníci mají vždy sklony přizpůsobovat si pohyby svým specifickým dovednostem a dispozicím. Je to jedno z největších nebezpečí, které na choreografii číhají. Na straně jedné je tak do představení vnášena individualita a jedinečnost, na straně druhé se autorova představa může velmi rychle rozmělnit a jeho rukopis tak ztratí jasné kontury. V to tkví další výhoda Labanovy notace, kterou jsem si začala hluboce uvědomovat právě při studiu Kyliánových děl. Naučí člověka velmi citlivě a do hloubky vnímat jeho kvality, dynamiku, a ohraničení pohybů. Aby byl totiž schopen jednotlivé kroky dobře zapsat, musí je ve sledu pohybů přesně rozeznat. Musí u jednotlivých pohybů jasně rozeznat jejich počátek a konec a dynamický průběh. Zapisovatel se musí rozhodnout, jaké informace potřebuje tanečník vědět, aby pohyb mohl znovu a ve všech detailech interpretovat. Tyto poznatky mi pomohly kupříkladu pochopit, proč některé soubory dokáží Kyliánovy choreografie interpretovat zcela v jeho rukopisném stylu a proč se to jinde nedaří.

Bohužel, NDT k zápisu svých produkcí žádnou ze zmíněných notací nepoužívá. Ve chvíli, kdy byl soubor již natolik sebevědomý, aby si uvědomil důležitost archivování svých představení, byl videový záznam tak technicky pokročilý, že jej bylo možné soustavně využívat. Pro takto vzniklý archiv ovšem platí všechna omezení a problémy, o kterých se zde hovoří na jiných místech. I když jsem neměla možnost Labanovu notaci použít, jako základu k hlubšímu zkoumání jednotlivých choreografií, přesto se pro mě stala dobrým nástrojem k jejich

pochopení.

To byl výčet jen několika nejznámějších způsobů zapisování tance. Dodnes se ještě nikomu nepodařilo sestavit takovou formu zápisu, která by v sobě zahrnovala snadnost Beneshovy notace a komplexnost notace Labanovy. Obávám se, že se takového systému ani nedočkáme. Tanec je příliš komplexní a složitá záležitost, proto je tak těžké jej zapsat. Tělo samo je v každém pohybu jako symfonický orchestr. K tomu všemu pak přichází ke slovu ještě prostor, dynamika, pohybový styl... Hudbu také není snadné spoutat do not, nicméně ta se alespoň nepohybuje. Je to, jako by člověk zapisoval skladbu, kterou hraje několik symfonických orchestrů najednou, přičemž se všechny neustále pohybují v prostoru. Všechno je to nutné zapsat, společně s každou polohou, ve které každý jeden hudebník v každém momentě skladby drží svůj nástroj. A ještě je třeba přesně zachytit styl, ve kterém je skladba hrána.

Taneční zápis je velmi dobrý pomocník, ale praxe ukázala, že je vhodné, kombinovat ho ještě s jinými metodami záznamu tance. V tomto směru jsme byli relativně nedávno obohaceni o další skvělý vynález.

3.2. Dobrodiní filmu a videozáznamu

Jak již bylo řečeno, velké pomoci se tanečním teoretikům v jejich úsilí o záznam a další možnosti studování choreografií dostalo ve chvíli, kdy byl vynalezen film.

V roce 1895 si nechali bratři Lumiérové patentovat kinematograf jako „přístroj pro reprodukci skutečného života“. Pro nás je jistě velice zajímavé, že hned první krůčky nového technického zázraku jsou spjaty s tancem. Tomáš Alva Edison údajně natočil už v roce 1894 s Ruth St. Denis (tehdy ještě Ruth Dennis) jakýsi Sicilský selský tanec, který pak bratři Skladanovští promítali o rok později jako divácky veleúspěšnou raritu v berlínské Wintergarten. Zvuk se k filmu přidal až v polovině dvacátých let minulého století. Video jako přístroj vznikl v druhé polovině sedmdesátých let, ale skutečně využívat se začne až v letech osmdesátých. Konečně bylo možné díla choreografů uchovat pro další generace! Navíc s sebou toto nové médium neslo vůni experimentu; nabízelo další možnosti využití v inscenační tvorbě. (David Bordwell: The History of the Film)

3.2.1. Úskalí použití kamery

Choreografové však měli brzy zjistit, že filmová kamera přináší nejen pomoc, ale že se pro ně může stát i velkým nepřítelem. Filmový záznam má totiž své vlastní zákony, mnohdy neslučitelné s tím, co vyžaduje jeviště. Tak za prvé, je dvojrozměrný. Divák v divadle dokáže vnímat dva i více plánů děje, to ve filmu nelze. Tvůrce musí předem jasně vědět, na co chce aby se divák v dané chvíli díval. Může tak jeho pohled zkoncentrovat, ukázat mu momenty, které jsou pro něj důležité a které mu na scéně mohou uniknout. Nemůže mu však nikdy předvést všechno, co na jevišti.

Roli hraje také umění kameramana a střihače. Cit pro hudbu, dynamika záběrů, forma a úhel pohledu. Film musí být daleko koncentrovanější a dynamičtější než představení. Divák má nejmenší možnost volit si úhel pohledu a to, na co se bude skutečně dívat. Přejde-li film ale do televize, nebo na některý nosič, získává možnost zasahovat do něj jinak.

3.2.2. Nová média

Televize znamená vstup díla do divákova prostředí. Tady na něj tvůrce definitivně ztrácí vliv. Kdy, kde a jak bude sledován teď určuje dramaturgie dané televizní stanice nebo divák sám. DVD, video a v poslední době i digitální a internetový příjem televize dává divákovi dosud neznámou moc do díla zasahovat a dílo pozitivně či negativně spolutvořit posouváním, skipováním atd. Tvůrce takového představení nemůže tedy než doufat, že se jeho dílo dostane do rukou diváka zasvěceného a citlivého. Jeho dílo je v nebezpečí. Musí mít dost stálé kvality, které snesou opětovný pohled diváka. Vstupují k divákovi domů. Do jeho vlastního prostoru. Musí snést značnou dávku kritiky. Atmosféra, v níž divák bude dílo konzumovat je mimo autorův dosah.

Tato část textu zní možná příliš technicky, asi se bude zdát, že se poněkud vzdalují od tématu, ale později se ukáže, že vše, co zde bylo řečeno, je důležité vědět, chceme-li pochopit tvorbu Jiřího Kyliána po roce 1995.

3.2.3. Problematika záznamů jednotlivých představení

Nyní ale zpátky k problematice bádání za pomocí videového či filmového

záznamu. Vše, o čem jsem psala doposud, se týká situace, kdy máme co do činění se záznamem, který vznikl profesionálně. V ideálním případě za té skvělé konstelace, kdy si režisér, choreograf a kameraman naprosto rozumějí. Takových filmů je díky jisté osvědčenosti dramaturgie třetího nizozemského televizního kanálu¹⁴ poměrně hodně. Mnohem větší část záznamů, která se badateli dostává do rukou, je pořizována laicky. Úskalí takovýchto záznamů tkví nejen v jejich kvalitě, která se samozřejmě zhoršuje přímo úměrně datu, kdy byl záznam pořízen. Dalším problémem je, že je většinou pořízen jednou kamerou.

V nejhorším případě jde tedy o záznam tzv. celku, jeviště je po celou dobu snímáno z jednoho bodu. To badateli sice dává většinou dobrý přehled o pohybu jednotlivých tanečníků na jevišti, o příchodech a odchodech a o prostorovém řešení choreografie, bohužel mu však unikají detaily v jednotlivých pohybových sekvencích. Druhým extrémem je pak přemíra detailů jednotlivých tanečníků, při nichž pak uniká naopak vše, co se děje okolo právě zabíraného subjektu.

V tomto směru mělo NDT obrovské štěstí jak v osobnostech fotografů, tak v osobnostech těch, kteří pořizovali záznamy jednotlivých inscenací. Těmi muži za kamerou, jimž vděčíme za v podstatě velmi profesionální a k inscenaci samotné velmi citlivé záznamy, byli Hans Knill a Rob de Groot. O obou z nich zde bude ještě řeč, podrobnosti o nich proto nechme na pozdější dobu.

I přes neuvěřitelné schopnosti zmíněných pánů jsou jisté věci, které člověk, odkázaný pouze na záznam některých inscenací, nikdy nespátří. Situace se velmi zhoršila zejména po roce 1985, kdy se radikálně změnilo Kyliánovo pojetí scénografie. I o této skutečnosti budu podrobně mluvit později. Na tomto místě bych chtěla pouze říci, že právě uvědomění si závažného faktu, že ač jsou některé inscenace natočeny nesmírně kvalitně, divák je nikdy neuvidí tak, jak byly inscenovány na jevišti, mě vedlo k tomu, že jsem do textu zařadila popisy některých částí takovýchto inscenací, aby alespoň takto zůstaly zachovány do budoucna.

Filmový záznam je tedy velmi dobrý základ pro zkoumání choreografií. Jak se ukázalo, ani on však neřeší všechny problémy s autenticitou a dokonalým uchováním jednotlivých představení. V posledních letech se nám však díky

¹⁴ Dříve Nederland 3, nyní NOS. Tato stanice již roky systematicky mapuje dění na nizozemských jevištích a každý rok pořizuje záznamy úspěšných divadelních, operních i tanečních představení.

usilovné práci dalších tanečních teoretiků, dostává do rukou další mocný nástroj; taneční analýza

3.3. Analýza tance

Systematická taneční věda je mezi uměnovědnými obory poměrně mladá disciplína. K jejímu skutečnému rozvoji došlo prakticky až po druhé světové válce. Systematicky a intenzivně se s ní pracuje až od let osmdesátých. Jednou z jejích poddisciplín, (nebo spíše komplexem některých jejích poddisciplín) je taneční analýza. Asi největší práci na jejím rozvoji odvedli britští badatelé. Právě proto, že je stále ještě v „v plenkách“, chybí nám některé základní kameny, například je nutné dokončit terminologii a podobně.

Analýza na rozdíl od taneční notace a filmového záznamu neslouží k zápisu a uchování tance. Je to prostředek, díky němuž se můžeme podívat hlouběji do struktury choreografie, prostředek k pochopení některých mechanismů a postupů, které jsou možná pro každého choreografa jedinečné a jejichž souhrn tvoří nezaměnitelný rukopis každého z nich. Je to způsob, jak převést neverbální médium do podoby, ke které se dá verbálně vyjadřovat. Abychom ho však mohli zkoumat, je třeba mít k dispozici nějakou formu jeho záznamu. Jedině tak lze jednotlivé úseky zhlédnout opakovaně a všimnout si i drobných detailů, nebo je navzájem porovnávat. Pro tento účel můžeme použít buď notační zápis, nebo mnohem častěji, filmový záznam.

Analýza zkoumá souvislosti mezi vnitřní strukturou tance a vnějším kontextem a jejich vzájemné ovlivňování. V některých aspektech se protíná s estetikou.

Abychom mohli zvolené médium analyzovat, musíme projít několika přípravnými fázemi. V první řadě je třeba dospět k přesvědčení, že to co vidíme, je tanec. V tomto ohledu je jedním z důležitých vodítek, jak zkoumanou produkci vnímají její aktéři. V současné době, kdy tvorba některých umělců balancuje na pomezí různých uměleckých disciplín, je to velmi důležitý krok. Můžeme přijít do styku s různými typy nonverbálního či pohybového umění¹⁵, s výtvarným divadlem¹⁶,

¹⁵ Například nizozemská skupina *Dogtroep*, jejíž tvorba osciluje mezi site-specific, pantomimou, činohrou a pohybovým divadlem a přesto je často zařazována do kolonky „tanec“

¹⁶ Výtvarné divadlo *Kolotoč*, *Triadický balet* Oskara Schlemmera a podobně...

sportovními typy tance¹⁷ a nebo i s animací¹⁸. (Vzhledem k tomu, že bych ráda analýzu aplikovala na některé choreografie Jiřího Kyliána, je tato fáze zdánlivě bezpředmětná. Ovšem pouze do chvíle, než dojdeme k jeho televizní inscenaci *Car-Men.*).

Dojdeme-li k rozhodnutí, že vybranou produkci lze označit jako tanec, měli bychom se pokusit vymezit ji žánrem. To je důležité hlavně proto, abychom mohli pochopit, za jakým účelem a pro jaký typ diváka vznikla – jaký tedy bude její vnější kontext. (Jinak budeme chápat verbuňk, jinak gavottu z barokní opery a jinak pas de deux z klasického baletu. Stejně tak bude rozdíl mezi Kyliánovou choreografií z běžného repertoáru a kupříkladu s představením, kterým se otevíralo nové divadlo a pod). S tímto bodem souvisí také jazyk analýzy, který bude nutný zvolit. Slovník pojmů, které budeme používat je totiž vázán na určitý styl tance (step, klasický tanec, technika Marthy Grahamové, lidové tance). Tady ovšem narážíme na další problém – u současného tance nám mnohdy chybí všeobecně přijímané pojmy, kterými bychom jednotlivé pohyby popsali. Dokonce i některé kdysi ustálené názvy již neodpovídají dnešním potřebám¹⁹. Když jsme si vymezili styl, můžeme přistoupit k samotnému rozboru díla - k detailní analýze, prováděné na základě určitých principů a postupů. Nyní je třeba zvolit si jaký typ analýzy budeme používat.

V této chvíli máme k dispozici již množství různých systémů. Některé jsou určeny k velmi podrobnému rozboru pohybových struktur tance, za pomoci jiných lze hlouběji pochopit kontexty vzniku choreografie a zabývají se spíše jejími komponenty. Některé jsou postaveny pracují na základech převzatých z analýzy hudební, jiné hledají zcela svébytné postupy rozboru a vztah tance a hudby je zde pouze jedním z mnoha zkoumaných prvků. Některé z těchto systémů lze použít univerzálně, jiné slouží lépe spíše k analýze jednotlivých sekvencí choreografie a další byly vytvořeny přímo pro analýzu určitého typu tance. Já jsem si v začátku své práce zvolila dva typy analýzy, které bych teď ráda blíže popsala.

¹⁷ Bojová mění, sestavy sportovní gymnastiky či aerobiku, sportovní rock and roll, nebo jiné typy společenských tanců...

¹⁸ Zejména některé formy Dance for Camera jsou natolik fascinovány technickými možnostmi kamery a počítačové animace, že je otázkou, nejde-li ve skutečnosti již spíš než o tanec či alespoň pohyb o animaci.

¹⁹ Jako příklad lze uvést třeba Tyršovo sokolské názvosloví, které použil Č. Holas ve své šestidílné sbírce *České národní písně a tance (Praha 1908-10)*, (krok výkročný, úkročný, zákročný, levostranný či oboustranný...) by dnes již neobstály.

3.4. Strukturální analýza

V předešlém textu jsem upozornila na fakt, že za rozvoj taneční analýzy vděčíme v mnohém britským tanečním badatelům. Nemohu ale pominout veliký kus práce, který na tomto poli odvedl také International Council for Traditional Music (a jeho podsekcce Study Group of Ethnochoreology), na jehož výzkumu se podílelo mnoho významných osobností z celého světa²⁰. Naši republiku zde zastupovaly paní Eva Kröschlová a Hannah Laudová, které ke vzniklé práci přispěly nemalou měrou. Jejich dílo začalo vznikat již v šedesátých letech.

V červnu roku 1962 se ve Zlíně²¹ konalo sympozium International Folk Music Council zaměřené na problematiku studia lidových tanců, kterého se účastnilo vedle našich i mnoho zahraničních odborníků z oblasti etnochoreologie. V průběhu sympozia vyšlo najevo, že si badatelé z různých zemí navzájem zcela nerozumějí. Základní pojmy, (např. motiv, forma, fráze, nebo figura), totiž každý definoval jiným způsobem. Proto byla ustanovena mezinárodní skupina, která dostala za úkol terminologii sjednotit. Jejím členkami se staly právě Eva Kröschlová a Hana Laudová.

Eva Kröschlová o práci na zadaném úkolu řekla toto: „ Maďarští kolegové měli již hotové studie o tanečních motivech tamních regionálních tanců. Bylo tedy přirozené, že termínem, který byl zkoumán a definován jako první, byl právě *taneční motiv*. Jedním z prvních závěrů nové studijní skupiny byl zásadní poznatek, že nelze jakýkoliv drobný taneční útvar prohlásit za *motiv*, aniž bychom nevycházeli z jeho funkce v celku taneční formy. Proto byly zahájeny práce na *analýze formy*. (...) Analýza spočívala zpočátku ve sledování motivů a jejich sdružování do větších jednotek. Později však bylo zřejmé, že je nutno nejprve zkoumat taneční formu jako celek a odkrývat hierarchii jejích vrstev až k motivům. Každý druh a typ tance má totiž rozdílnou stavbu a rozdílný počet vrstev. Některé tance jsou tvořeny jednotlivým řetězením opakujících se motivů do jediné dlouhé fráze – ta tvoří její nejvyšší vrstvu. Jiné tance (např. *Čtverylkové suity*), mohou mít až šest, nebo sedm vrstev. Krom toho stejná kroková figurace může mít v jednom tanci funkci *fráze*, v jiném funkci *sekce* či *strofy*. Případná drobnější jednotka má jednu funkci *motiv*, jednu *fráze*. (...)

²⁰ Za mnohé jmenujme například Ancu Giorchescuovou, Kurta Petermanna, Grazynu Dąbrowskou,

²¹ Tehdy ještě v Gottwaldově.

V roce 1965 byl pod vedením Kurta Petermanna vypracován sylabus²³ popisující metodu analýzy, symboly zápisu v tabulkách vrstev, nebo ve zkrácených formulcích. Členové mezinárodní badatelské skupiny (jejíž součástí byly také Kröschlová a Laudová) do něj zakomponovali výsledky svého bádání a celá studie nakonec vyšla i u nás v roce 1973 pod názvem *Základy analýzy forem lidových tanců*. (Stavělová, Traxler, Vejvoda 2004:139-141)²⁴

Vzniklá metoda umožňuje velmi podrobně proniknout do struktury choreografie. Přestože byla původně míněna jako pomůcka pro studium forem lidových tanců, dá se úspěšně aplikovat i na jiné žánry. Je velice vhodná, chceme-li se zabývat malými celky, nebo výňatky z jednotlivých choreografií (např. jednotlivými pas de deux, nebo tanci vyjmutými z představení). Mne však nyní zajímala zejména Kyliánovo choreografické dílo jako celek a chtěla jsem se zaměřit především na jednotlivé etapy jeho práce a případně najít momenty, kdy se jeho styl mění, případně objevit inspirační zdroje této změny. Vzhledem k rozsahu Kyliánových choreografií a vzhledem k tomu, že je nutné vnímat je v mnohem širším kontextu. To je důvod, proč jsem na tento typ analýzy nakonec rezignovala a přiklonila jsem se k metodě britské autorky Janet Adshead-Lansdale a jejích spolupracovníků.

3.5. Taneční analýza Janet Adshead-Lansdale

Autoři této analýzy vycházeli z principů analýzy hudební. Některé pojmy však vymezují poněkud jinak, než jak jsme si je navykli užívat my. Zatímco naše terminologie a její chápání vychází v mnohém z estetických prací Jaroslava Volka, Adshead-Lansdaleová a její spoluautoři pracují poněkud jinak s pojmy, jako je kupříkladu forma, styl, a žánr.

²² Z kapitoly *Otázky strukturální analýzy tanečních forem* (str.139 a 140) autorky Evy Kräschlové ze sborníku *Tanec – záznam, analýza, pojmy*. Editoři: D.Stavělová, J.Traxler a Zdeněk Vejvoda (Etnologický ústav AV ČR 2004)

²³ Petermann, Klaus: *Syllabus der Volkstanzanalyse* Nationakomitee Volksmusik der DDR, 1965

²⁴ V roce 1974 byla ve Spojených státech amerických pod názvem „*Foundation for the analysis of the Structure and Form of Folk Dance – A Syllabus*“ vydána mutace této analýzy, na níž precovaly tamní badatelky. Ve svém způsobu pojetí systému se však poněkud rozešly s tím, jak pracovali jejich kolegové v Evropě. - V příloze na str. 209-211 přidávám jako příklad postupu strukturální analýzy rozbor lidového tance *Roveňáčka* z kapitoly *Otázky strukturální analýzy tanečních forem* (str.139 a 140) autorky Evy Kräschlové ze sborníku *Tanec – záznam, analýza, pojmy*. Editoři: D.Stavělová, J.Traxler a Zdeněk Vejvoda (Etnologický ústav AV ČR 2004)

Jejich analýza kombinuje dvě hlediska: *mikrostrukturu* – vnitřní strukturu díla a *makrostrukturu* – vztah ke kontextu. Výsledkem pak jsou čtyři složky analýzy: 1. analýza komponentů tance, 2. analýza formy, 3. systém interpretace a 4. zhodnocení výsledku analýzy. Samotný proces zkoumání je opak rozdělen do několika kroků:

Prvním krokem je základní selekce. Je zkoumáno, co je pro danou choreografii specifické, čím se liší od ostatních, čím je výjimečná nebo co ji charakterizuje. Poté následuje zkoumání jednotlivých komponentů choreografie.

Janet Adshead-Lansdaleová zkoumané komponenty rozdělila do jednotlivých skupin takto:²⁵

1.1 **Pohyb:** (*jde o pohyb celého těla, nebo jen jeho částí; pohyb ve smyslu akce, gesta, nehybnosti například kroky, skoky, otáčky, zvedačky, pády lokomoce (přemístování), pohyby na místě, udržování rovnováhy.*)

1.11. **Prostorové elementy pohybu:**

1.111 **tvar** ..

1.112 **velikost**

1.113 **vzorci/linie**

1.114 **směr/úroveň** (rovina pohybu)

1.115 **umístění v předváděcím prostoru**

1.12 **Dynamické elementy pohybu:**

1.121 **tenze** (napětí)/ **síla, koncentrovanost, lehkost**

1.122 **rychlost/tempo**

1.123 **trvání** (průběh pohybu – stálost určitých dynamických kvalit, jejich změny)

1.124 **rytmus**

1.13 **Shluky (clusters) pohybových elementů:** *simultánní výskyt pohybu s prostorovými a dynamickými elementy (1.1, 1.11, 1.12)*

²⁵ Údaje pocházejí z knihy Janet Adshead *Dance Analysis: Theory and Practice* (Dance Books Cecil Court London, 1988) a ze studijních překladů Doroty Gremlicové, díky níž se analýza začlenila do výukových programů TK HAMU.

- 1.2 **Tanečníci**
 - 1.21 **počet tanečníků a jejich pohlaví**
 - 1.22 **role – vedoucí/vedlejší**
 - 1.23 **shluky elementů týkajících se tanečníků: *simultánní výskyt 1.21 a 1.22***

- 1.3 **Vizuální uspořádání**
 - 1.31 **prostor představení, scéna/prostředí (*okolí*)**
 - 1.32 **svícení**
 - 1.33 **kostýmy (oděv) a rekvizity**
 - 1.34 **shluky vizuálních elementů: *simultánní výskyt 1.31, 1.32 a 1.33***

- 1.4 **Zvukové elementy**
 - 1.41 **zvuk**
 - 1.42 **mluvené slovo**
 - 1.43 **hudba**
 - 1.44 **shluky zvukových elementů: *simultánní výskyt 1.41, 1.42 a 1.43***

- 1.5 **Celky (shrnutí)**
simultánní výskyt elementů a /nebo shluků, např. Jakékoli seskupení 1.1, 1.2, 1.3 a 1.4.

V průběhu analýzy jednotlivých choreografií člověk mnohdy zjistí, že na ní není možno aplikovat všechny zde popsané body. Některé komponenty se v díle prostě nevyskytují, nebo jsou zcela potlačeny do pozadí, jiné naopak nabývají zásadního významu a v důsledku tvoří význam a jedinečnost dané choreografie. Někde jsou důležité dráhy pohybu tanečníků, někde rytmické celky, nebo vztah pohybu k hudbě. Jinde se ukáže jako zásadní využití prostoru, či rovina, v níž se pohyb odvíjí. Tím, že si začneme jednotlivé komponenty zapisovat (začneme je tedy úmyslně v choreografii hledat) můžeme mnohdy dojít k velmi překvapivým závěrům, které nám mohou odhalit způsob práce choreografa, ať už některé postupy používá vědomě, nebo nevědomě. Jako příklad nám zde může sloužit třeba rozbor slavné Nižinského choreografie na hudbu Igora Stravinského Faunovo odpoledne, z jejíhož rozboru mimo mnoha jiných zajímavých postřehů vyplynulo, že zde autor použil jeden jediný skok, jehož umístění v tanci se ukázalo jako zásadní. (Archiv TK HAMU: analýzy studentů teorie tance pod

vedením Prof.Doroty Gremlicové 2008)

4.Začátky

Ve všech biografiích i v oficiálních dokumentech se jako datum narození Jiřího Kyliána uvádí 21.březen 1947. Ve skutečnosti se však zřejmě narodil až o den později, 22.března, a tento rozpor způsobil farář, který datum chybně zapsal do matriky²⁶. V každém případě přišel na svět jako druhorozený syn tanečnice a vysoce postaveného bankovního úředníka. (Bitterová 2008)

Umělecké nadání v Kyliánově genofondu bezesporu pochází ze strany jeho matky Markéty. Ta byla dcerou houslisty, klavíristy, skladatele a kapelníka Jana Pešty a jeho ženy Štěpánky. O dědečkovi Peštovi je nám známo, že byl žákem Antonína Dvořáka, přátelil se se slavným houslistou Kociánem a že byl dobrý skladatel a virtuos ve hře na housle a klavír. Také se o něm říká, že patřil mezi ony vzácné jedince, obdařené absolutním sluchem. Babička Štěpánka, se plně věnovala rodině a výchově dětí, její osobnost nyní zdánlivě poněkud ustupuje do pozadí. Jak ale ještě později zjistíme, pro svého budoucího vnuka bude jednou z nejdůležitějších postav v jeho dětství a dospívání.

4.1. Matka

Markéta Kyliánová (rozená Peštová) se narodila 28.3.1912 v polském Przemysli. Ten byl tehdy ovšem ještě součástí Haliče a náležel k Rakousku-Uhersku. Její

²⁶ Tento údaj uvádí ve své absolventské práci „Jiří Kylián“ Jana Bitterová, absolventka I.soukromé taneční konzervatoře v Praze, s.r.o. v roce 2008. Vychází z osobních rozhovorů s paní Markétou Kyliánovou.

rané dětství je ale spojeno s Mariborem, kde otec, štábní kapitán, působil u místního pluku, jako vojenský kapelník. Tady také začala její budoucí kariéra „záračného dítěte“, protože právě zde, ve věku pěti let, Markéta poprvé vstoupila na jeviště. V místním divadle si tehdy společně se svým starším bratrem v blíže neurčeném operetním představení zatančila polku. Pak následovaly i další operety. Kolem zuřila první světová válka, ale ta do nejranějších vzpomínek malé Markéty téměř nezasáhla.

Nastal konec války a Rakousko-Uhersko, do něhož se Markéta narodila, se stalo minulostí. Rodina Pešťů se po vzniku samostatného Československa přestěhovala do Opavy, kam byl tatínek Jan povolán ke 34. pěšímu pluku. Nadšení jeho dcery pro tanec se však nijak nezmenšilo. I zde bylo středobodem jejího zájmu divadlo. Pokračovala také ve vystupování. Tančila například při slavnostech, které pravidelně pořádal místní Sokol. Podle jejích vlastních slov²⁷ si jí právě na jedné z těchto akcí všimla hraběnka Maria von Stona²⁸, která nadané dítě pozvala, aby vystoupila i na jejím rodinném zámečku v Třebovicích u Opavy a postarala se i o další Markétino taneční vzdělání tím, že ji doporučila učitelce baletu Anitě Norée²⁹. Jako žákyně její baletní školy Markéta ve svých osmi letech vystupovala v Opavském divadle v baletu *Pohádka o Honzovi*.

Když bylo Markétě o rok víc, viděla v Opavě pohostinské vystoupení jedné z nejslavnějších tanečnic všech dob, Anny Pavlovové. O mnoho let později o této události řekla: „Doslova mě uhranula! Dokonce jsem v sobě našla tolik odvahy, že jsem se po představení prodrala k její šatně a podala jí ruku. Tehdy jsem se taky rozhodla, že ze mě bude tanečnice! Tatínek souhlasil: ‚Tak když se tady pořád tak natřásáš, najdeme ti učitele.‘“³⁰ Tím učitelem se stala Madame Guggenmos³¹, hluchoněmá tanečnice a pedagožka, která vedla taneční školu v poměrně dalekém Brně. O mnoho let později na ni Markéta, nyní již Kyliánová, vzpomínala: „Neslyšela, ale hudbu cítila – vždycky mě gestikulací poopravila,

²⁷ Opět podle Jany Bitterové: „Jiří Kylián“, absolventská práce na 1. soukromé taneční konzervatoře v Praze, s.r.o. v roce 2008.

²⁸ Hraběnka Maria von Stona byla zřejmě Maria Scholz rozená Stonawski (1861–1944), nadaná básnička a známá osobnost tehdejší doby, která se přátelila s umělci, spisovateli a politiky jako byli kupříkladu Georg Brandes, Georges Clemenceau, Berta von Suttner, nebo Stefan Zweig. Své přátele často hostila na svém zámečku v Třebovicích (tedy nikoliv Třebechovicích, jak uvádí ve své diplomové práci Jana Bitterová; Bitterová 2008/3).

²⁹ Anita Norée. Snad něco zjistím.

³⁰ Rozhovor Honzy Dědka s Markétou Kyliánovou uveřejněný v Reflexu č. 51-52/2008, vydáno 17.12.2008, str. 96-102 (Ze série České Osudy otištěno pod názvem „Šmajchlování“)

³¹ Doposud se mi bohužel o Madame Guggenmos nepodařilo najít žádné bližší podrobnosti....

když jsem netančila v rytmu. Nesmírně zajímavá žena a báječná učitelka!“³² . U této dámy však nezůstalo. Brzy na to se řady pedagogů nadané kapelnické dcerky rozrostly o další jméno. Jejím příštím učitelem se stal tehdy již velmi známý a uznávaný pedagog a choreograf Achille Viscusi³³, za kterým dojížděla do ostravského Národního divadla moravskoslezského³⁴, v němž tehdy působil ve funkci baletního mistra.

V té době bylo Markétě Peštové 10 let a rodinná rada rozhodla, že by bylo dobré, kdyby své nově nabyté dovednosti v oblasti tance zúročila ve svém vlastním sólovém večeru. Toto představení se odehrálo v Opavě, v sále U kohouta a trvalo bezmála dvě hodiny. Malá Markéta vystoupila za doprovodu vojenské kapely, kterou vedl její otec Jan. Večer tvořilo několik choreografií jejích učitelů Achillea Viscusiho a Anity Norée.³⁵ Tehdy poprvé použila svůj budoucí umělecký pseudonym: Rita - Rita. Přezdívku vymyslela maminka, která dceři někdy říkala Margarín. Bylo totiž nevhodné, aby děvče ze slušné rodiny vystupovalo pod vlastním jménem. Pseudonym se povedl, jméno bylo chytlivé a dobře se vyjímal na plakátech. Podle svých slov Markéta matku podezírá, že se tehdy inspirovala slavným rakouským židovským spisovatelem, který si říkal Roda Roda.

Večer se podle všeho setkal s velkým úspěchem veřejnosti. Otec jej tedy hudebně upravil do komornější podoby a Markéta s ním za doprovodu rodičů začala pozvolna objíždět celou republiku. Hrávala i patnáctkrát do měsíce. Sama o této době říká: „Jezdili jsme s maminkou a tatínkem vlakem do Prahy, do Plzně, nebo až do Žiliny; někdy jsme se ještě v noci vracívali domů, jindy jsme přespávali. Má vystoupení vyvolávala obrovské nadšení, lidi tleskali jak blázni, ale já o tom nerada mluvím. Chválit sama sebe – copak se to sluší? Ale faktem je, že tehdy bylo zázračných dětí velice málo...“^{36, 37} Tatínek dceru během

³² Opět rozhovor Honzy Dědka s Markétou Kyliánovou Reflex 51-52/2008, vydáno 17.12.2008

³³ Achille Viscusi. Italský tanečník, baletní mistr, choreograf, pedagog režisér. 1869 - 1945. Mimo jiné působil také jako baletní mistr a choreograf v ND v Praze, šéfem baletu v Ostravě a v SND v Bratislavě. Jako pedagog vychoval celou řadu významných českých a slovenských tanečniců (Český taneční slovník, Divadelní ústav 2001: 355 ; Vl.Vašut)

³⁴ Název platil od roku 1919 do roku 1941.

³⁵ Polka z *Prodané nevěsty* Bedřicha Smetany, *Valse Triste* Oskara Nedbala, *Na krásném modrém Dunaji* Johanna Strausse, *Valčík Madame Marty* složený otcem Janem Peštou, *Jánošíkův tanec před popravou* na část z Uherské Rapsodie Ference Liszta, Straussova *Pizzicato-polka*, *Humoreska* Antonína Dvořáka a jiné. Večer obsahoval 12 čísel. (Reflex 51-52/2008: 98; Bitterová 2008:3)

³⁶ Opět rozhovor Honzy Dědka s Markétou Kyliánovou Reflex 51-52/2008, vydáno 17.12.2008

³⁷ V této věci se ovšem Markéta Kyliánová poněkud mylí. „Zázračných dětí“ bylo okolo ní mnohem více. Za

vystoupení doprovázel na klavír, maminka se starala o garderobu. Protože byl dceřin úspěch neoddiskutovatelný, bylo ještě v téže roce domluveno sólové vystoupení v pražském Mozarteu, které sklidilo stejný velký divácký ohlas. Markétina kariéra právě zdárně odstartovala.

V následujících letech (podotýkám, že stále ještě v dětském věku) procestovala Markéta Peštová celou republiku a tančila ve více než třech stovkách samostatných vystoupení. Sklízela ovace diváků i obdiv kritiky.³⁸



Rita-Rita

Když bylo Markétě 14 let, přestěhovala se celá rodina do Prahy. Tatínek byl opět přeložen. Tentokrát na prestižní pozici kapelníka u 28. pluku. Zde mladá tanečnice začala nadále prohlubovat své vzdělání a zapsala se do baletní školy

všechny jmenijme alespoň v německých kruzích velmi oblíbenou Niddy Impekoven (narozena 2.11.1094 v Berlíně), která vystupovala v Praze např. V únoru (1929 s Brahmsovou *Ukolébavkou*, nebo Helgu Wolter (narozena 1906), která Prahu svými vystoupeními uchvacovala v letech 1920-1921. (Gremlicová 2002: 138, 162) . Do této kategorie se řadila např. I češka Moly Urbanová (...)

³⁸ Archiv Markéty Kyliánové, bohužel bez datací a podrobností. Také Bitterová 2008 str. 3 a Dědek, Reflex Reflex 51-52/2008 str. 98.

Remislava Remislavského³⁹ a také do školy Jelizavety Nikolské⁴⁰, kde se brzy na to seznámila s Bonifaciem Bosquem⁴¹. Tento hudebník a tanečník původem z Andalusie jí poté vyučoval hře na kastaněty a španělským tancům, pro které se Markéta naprosto nadchla a od té doby je začala zařazovat jako pevnou složku v repertoáru svých vystoupení. Právě díky Bosqovi vznikla její proslulá Cachucha.⁴²

V tomto období svého života vystupovala Markéta Peštová na rozličných plesech, spolkových oslavách a při podobných příležitostech. Podílela se však také na vystoupeních exotického tanečníka Ore Tarraca⁴³. S ním tančila kupříkladu v tehdy velmi úspěšném dramatu *Démon a matka*. Představení se hrálo až do Tarracovy náhlé smrti v roce 1934. (Siblík 1937: 315 a 284)

Posléze dostala angažmá v tanečním souboru Jelizavety Nikolské. Také se stala členkou baletu Velké operety, která v té době sídlila v Dlouhé třídě v Praze. Zde působila dva roky. Právě zde zaznamenala velké úspěchy se svými španělskými tanci, mimo jiné také s *Jotou Pilaricou*, kterou tančila v Lehárově *Giudittě*. O této etapě svého života říká: "Cítila jsem se tehdy, jako velká taneční umělkyně a vystupovat v operetě jsem považovala za cosi podřadného, nebylo to zkrátka na výši. Navíc jsem se musela přizpůsobovat, už jsem nestála na jevišti jen sama za sebe, což mi nedělalo dobře – nikdy jsem se neuměla podřizovat. Na druhou

³⁹ Remislavský, Remislav: 1897-1973 (vl. jm. Remislav Szymborski) Významný polský tanečník, choreograf a pedagog. Jako choreograf působil v Praze ve Velké operetě a Městských divadlech pražských, později také v Národním divadle, kde byl také tanečníkem. Spolu se svou ženou I. Stome v Praze vedl také známou baletní školu. (Český taneční slovník, divadelní ústav 2001: 278)

⁴⁰ Nikolská, Jelizaveta: 1904-1955 významná ruská tanečnice, baletní mistryně, choreografka a pedagožka. Byla sólistkou baletu Národního divadla, posléze zde i choreografovala. V Praze vedla také významnou baletní školu. (Český taneční slovník, divadelní ústav 2001: 220; Siblík 1937: 208-214 a 228-231)

⁴¹ Bosquo Bonifacio „Bailarin Bonifacio“ Tančil flamenco a cikáncké a andaluzské tance. Spolupracoval s Jelizavetou Nikolskou a vystupoval v jejích večerech. Díky němu se španělský tanec dostal do povědomí našich diváků. Emanuel Siblík nám ve své knize Tanec mimo nás i v nás poskytuje velmi pěkný popis jeho tanečního umění. (Siblík, Praha 1937: str. 283-284)

⁴² Cachucha: původně andaluzský lidový tanec v třídobém taktu, tančený ve značně rychlém tempu. Poněkud se podobá boleru a je tančen sólovou tanečnicí, která se doprovází na kastaněty. V polovině 19. století jej zpopularizovala slavná tanečnice romantické baletní éry, Fanny Elsslerová, která Cachuchu ve své vlastní choreografii zařadila do Coralliso valetu *Le Diable boiteux* (1836). Tanec měl takový úspěch, že mezi tehdejšími interpretkami spustil doslova Cachuchomanií. V roce 1887 vydal německý učitel tance a spisovatel Friedrich Albert Zorn tiskem svou knihu o teoretické a praktické výuce tance a choreografie s názvem *Grammatik der Tanzkunst* a mimo jiné zde podrobně popsal Elsslerové Cachuchu. Podle jeho podpisu pak Anna Hutchinsonová a Philippa Healeová v roce 1967 tento tanec zrekonstruovaly pro skupinu Ballett-for-All, která náležela k londýnskému Královskému baletu. Markéta Kyliánová tedy ve třicátých letech svou vlastní Cachuchou navazovala na slavnou historii tohoto tance. Bohužel se mi doposud nepodařilo zjistit, zda měla pro svou verzi Zornův popis k dispozici.

⁴³ Ore Tarraco: 1889-1934 (vl. jm. František Kulhánek, známý také pod pseudonymem Carratera) Vystupoval v kabaretech s poetickými a exotickými tanci. (Český taneční slovník, divadelní ústav 2001: 332) Více se o stylu jeho tance rozepisuje Emanuel Siblík ve své knize Tanec mimo nás i v nás v podkapitole Tance exotické. (Siblík, Praha 1937:312-315)

stranu to byl výborný trénink! Vždyť já účinkovala každý den, většinou odpoledne a večer. Za jedno představení bylo dvě stě korun. To bylo měsíčně až dvanáct tisíc korun, tehdy obrovská suma!...“⁴⁴

V roce 1937 se přidala ke skupině své přítelkyně z Velké operety, Marty Aubrechtové,⁴⁵ a odjela s nimi na zahraniční turné. Jejich první kroky vedly do holandského Amsterdamu. Tam Rita- Rita hned po prvním vystoupení dostala nabídku angažmá od jistého Bulgaroffa, impresaria, který byl zřejmě ruského původu⁴⁶ (od něj totiž do svého repertoáru přibrala i ruské tance). Dohodl jí vystoupení hned v několika různých podnicích. Mezi nimi byl také Scheveningenský Kurhaus. O jejím působení zde prozrazuje více její syn: „Maminka se tady hlavně strašně zamilovala, jeden Holanďan si jí hrozně moc chtěl vzít. Ale takových bylo! Příšerně zamilovaný do ní byl třeba i slavný černošský jazzový trumpetista a saxofonista Benny Carter, který svého času aranžoval skladby pro Dukea Ellingtona, Louise Armstronga, Raye Charlese či Ellu Fitzgeraldovou. V Holandsku strávila skoro devět měsíců⁴⁷, během nichž se narodila dnešní královna Beatrix. Její maminka, královna Juliana se s ní nechala vyfotografovat, jak stojí zády k objektivu a přes rameno má maličkou Beatrix, usmívající se do aparátu. Z toho snímku následně vznikla pohlednice, kterou maminka zakoupila a poslala domů se vzkazem ‘Milá maminko, všechno je v pořádku, jsem zrovna v Holandsku, měj se pěkně! ‘A její matka si spočítala, že dcera je pryč devět měsíců a teď jí posílá fotky s novorozencem, načeš se strašně zděsila, že je babičkou... Ten pohled mám dodnes schovaný. A po jedné premiéře, když mě královna Beatrix pozvala k sobě do lóže, tak jsem ho vzal s sebou a převyprávěl jsem Jejímu Veličenstvu celou tuhle historku, načež jsem je požádal, zda by mi pohlednici nepodepsalo. Královna se sice strašně smála, ale pak řekla ‘Víte, pane Kyliáne, že já smím podepisovat pouze státní dokumenty! ‘Ale podepsala se!“⁴⁸

⁴⁴ Opět rozhovor Honzy Dědka s Markétou Kyliánovou Reflex 51-52/2008, vydáno 17.12.2008

⁴⁵ Aubrechtová, Marta, česká tanečnice a choreografka. Studovala v Paříži u Olgy Preobraženské a později byla primabalerínou Slovenského národního divadla. Ve 30.letech vedla spolu s Remislavským v paláci U Nováků známou taneční a sportovní školu. K jejím žákům patřili kupříkladu Věra Čáslavská, Miroslava Pešíková a Frank Townen, pozdější učitel malého Jiřího Kyliána.

⁴⁶ Bohužel se mi doposud nepodařilo zjistit žádné další podrobnosti ani k jeho jménu, ani k práci.

⁴⁷ Markéta sama tvrdí, že dva roky. (Opět rozhovor Honzy Dědka s Markétou Kyliánovou Reflex 51-52/2008, vydáno 17.12.2008)

⁴⁸ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str.65,66.

Ritě-Ritě se v Holandsku opravdu velice dařilo. Pak se jí ale začalo stýskat po domově a na podzim roku 1939 se vrátila do Prahy. Československo už tehdy neexistovalo. Zbyl jen okleštěný protektorát. Ale byli zde její rodiče.

Válka pro Ritu-Ritu nakonec nebyla obdobím soužení a strádání. Za protektorátu totiž potkala svého budoucího manžela, Judr.Václava Kyliána. Seznámil je další z jejích ctitelů, starosta nuselského Sokola Ing. Bohumil Černý. Markéta Kyliánová o této důležité chvíli vypráví takto: „...jednoho dne mě (Černý) v nějaké kavárně seznámil s mým budoucím mužem; asi měl pocit, že už jsem dostatečně letitá, abych se vdala. Rok jsme se hezky procházeli po Petříně, jak se tehdy slušelo a patřilo, v roce 1942 jsme se vzali.“⁴⁹ Že šlo o sňatek vyloženě pragmatický potvrzuje dále ve stejném rozhovoru sama: „Bylo to spíš z vypočítavosti – on byl doktor práv, měl dobré postavení a výborné renomé, o tanci ani zdání, já zas chtěla být pod čepcem a mít děti. Láska v tom nebyla žádná...“

Její přání se jí záhy vyplnilo, i když manželstvím s Václavem Kyliánem se její taneční kariéra definitivně uzavřela. V roce své svatby vystupovala naposled. Paradoxem je, že její manžel ji nikdy tančit neviděl. Nastaly však jiné starosti; na svět začaly přicházet děti. Starší syn Jan se narodil krátce po osvobození, 12.června 1945. Druhorozený Jiří pak o dva roky později.

4.2. Otec

O Kyliánově matce toho víme hodně, otec však zůstává trochu záhadnou postavou v pozadí. Víme, že se narodil v jižních Čechách, vystudoval práva, že byl prokuristou a později bankovním úředníkem, který to dotáhl až na pozici ředitele státní spořitelny, která sídlila v onom nádherném secesním paláci v Rytířské ulici na Starém městě, kde ostatně pod názvem Česká spořitelna sídlí dodnes. (Osud si s námi někdy roztomile pohrává. Ta budova stojí přesně na onom místě, kde kdysi bývalo divadlo v Kotcích – první veřejné divadlo v Praze, kde se provozoval balet.) Z fotografií na nás shlíží přísně vypadající seriózní muž, po němž Kylián evidentně podědil vysokou postavu a přirozenou autoritu, kterou

⁴⁹ Opět rozhovor Honzy Dědka s Markétou Kyliánovou Reflex 51-52/2008, vydáno 17.12.2008

už od pohledu vzbuzuje. Stejně tak působí i na krátkém rodinném filmu, natočeném někdy okolo začátku roku 1948, který jej zachycuje na jakési zahradě spolu s manželkou a malými syny.

Zatímco o matce se Kylián zmiňuje často, i z rozhovorů se o tatínkovi dozvíme málo. Snad nejvíce o něm řekl Honzovi Dědkovi v rozhovoru pro jedno ze speciálních čísel časopisu Reflex: „Otec byl v době mého dětství ředitelem státní spořitelny na Václavském náměstí, ale protože se psala padesátá léta a komunistická strana měla za to, že naši krásnou socialistickou vlast je třeba budovat zejména fyzickou prací, tak táta několik let vstával ve čtyři hodiny ráno a jezdil do Kladna tahat kolečka s uhlím. Domů se vracel s prázdným pohledem a krvavýma rukama, převlékl se a odešel se starat o měnu, která tou dobou už neměla žádnou hodnotu. Na jednu stranu byl otec pragmatik, takže věděl, že je to boj na ztraceném postu, na druhou stranu byl idealista – proto ve spořitelně vydržel až do penze; tou dobou však já už byl za hranicemi. Vlastně jsem ho moc neznal. Když odcházel z domu, tak my s bráchou ještě spali, když se vracíval, tak my už zase spali. Bylo mu jedno, co z nás bude, jenom nechtěl, aby se z nás stali profesionální vojáci nebo tanečníci. A přesně to se stalo – já zasvětil život baletu a brácha se stal oficírem“ ...

Na otázku, proč mu tolik vadila právě tato povolání, Jiří Kylián odpověděl: „Táta je vůbec nepovažoval za povolání. Jednak byl přesvědčen, že zabíjením lidí by si člověk rozhodně neměl vydělávat peníze, což považuji za docela legitimní stanovisko, za druhé tanec nepovažoval za seriózní řemeslo, balet se mu zdál příliš laciný a frivolní. Snad ještě tak pro holku, ale aby kluk někde hopsal mezi baletkami, to bylo v době mého dětství něco nemyslitelného! A já se mu s odstupem let nedivím, na jeho místě bych svému klukovi taky nejspíš řekl: Ruce pryč od tance! Vlastně je zvláštní, že jediný, kdo mě tehdy podporoval v tanci, byla babička – jediný nemuzikální člen naší rodiny! Ta když si začala prozpěvovat, tak vždycky buď úplně falešně, nebo mimo rytmus, kdykoliv ji někdo vyzval k tanci, tak byla naprosto nešťastná. Ale doprovázela mě na všechna taneční cvičení a chodila se dívat na každé mé vystoupení na rozdíl třeba od mého otce, který sem, do Nizozemska, za mnou přijel jen jednou jedinkrát. Připravoval jsem zrovna choreografii na Polní mši Bohuslava Martinů s velkým mužským sborem, což ho jako amatérského zpěváka nejspíš zaujalo,

takže se se mnou vypravil na generální zkoušku. Jenomže ta dopadla naprosto příšerně, vůbec nic se nepovedlo, všechno bylo špatně, takže já si řekl, že takováto katastrofa se musí oslavit. Koupil jsem láhev šampaňského a vzal tátu, který nikdy nebyl u moře, na pláž a tam jsem mu chytil malého kraba; nic takového v životě neviděl. A pak jsme dlouho seděli v písku, pomalu vyprazdňovali láhev, moře šumělo, šampaňské šumělo a my si rozuměli. Druhý den byla premiéra, představení mělo obrovský úspěch, táta byl nadšený a prvně v životě na mě byl nejspíš pyšný. „⁵⁰



Markéta Kyliánová s oběma syny

⁵⁰ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. podzim-zima 2006 str.59..

5. Dětství a dospívání

Jak je z předešlých kapitol patrné, otec do výchovy malého Jiřího příliš nezasahoval. Stala se tedy záležitostí matky Markéty a obětavé babičky Štěpánky. Na této skutečnosti se nemělo nic změnit. Zejména ne po té, co se u Jiřího začalo projevovat pohybové nadání. Nechybělo však mnoho a v jeho životě mohlo být všechno jinak. Dětským snem malého Jiřího bylo stát se cirkusovým akrobatem.

Matka, která s ohledem na vlastní divadelní mládí synovi nikdy nebránila v lásce k pohybu, ho zavedla do gymnastiky na Fakultu tělesné výchovy a sportu k jednomu z tehdejších trenérů, Jiřímu Krátkému. Chlapec měl očividně talent. Brzy po té, co začal pravidelně trénovat, se stal přeborníkem Prahy v kategorii mladších žáků. Nebylo mu však souzeno, aby se stal vycházející hvězdou naší sportovní gymnastiky, ani proslulou cirkusovou hvězdou. Při tréninku si ho všiml Frank Townen⁵¹, tanečník, choreograf a pedagog, který se tehdy na fakultě staral o taneční výchovu mladých sportovců. Přišlo mu, že Kyliánův talent by mohl jít dál, než jen k saltům a veletočům, a doporučil jeho matce, aby ho poslala do baletní přípravky Národního divadla. Sám Kylián říká, že tomu napomohla i návštěva baletního představení v Národním divadle, kterou tehdy absolvoval se svou matkou. Dávali Asafjevovu *Bachčisarajskou fontánu* a malý Jiří byl tak nadšen, že chtěl okamžitě začít tancovat. (Reflex Interview 2008: 58) Ve svých devíti letech tak budoucí choreografická stálice poprvé stanula na baletním sále.

V roce 1962, ve svých patnácti letech, složil Kylián talentové zkoušky a byl přijat do prvního ročníku na Taneční oddělení při Konzervatoři v Praze (dále jen TKP). O přijetí by se býval mohl ucházet již o rok dříve a kdyby uspěl, mohl stejně jako jeho předchůdci, začít studovat už od čtrnácti let. Jeho ročník však postihla reforma školství, která uzákonila devítiletou školní docházku a tak, přes veškeré

⁵¹ Townen, Frank (vl.jm. František Novotný 1912-1991) Žák Marty Aubrechtové, Remislava Remislavského, Jelizavety Nikolské a E.Biera u kterého studoval step. Ve 30 letech patřil ke špičce československého společenského tance. Trenér spol. Tanců, učitel stepu, choreograf. Od 60.let působil především jako trenér akrobatiky a stepu. Průkopník jazz dance u nás. Byl také vyhledávaným choreografem v oblasti show - businessu. Spolupracoval kupř. S Václavem Neckářem, Helenou Vondráčkovou, Josefem Laufrem či Jiřím Kornem.

protesty a snahy rodičů o výjimku, byl nucen strávit ještě jeden rok na základní škole. Nástup této reformy byl podle mnohých zpráv dosti problematický – ve chvíli jejího spuštění nebyly pro nově vzniklý devátý ročník údajně připraveny ani osnovy, a tak šlo možná o trochu ztracený rok. Ale podobné zkušenosti má asi mnoho jeho vrstevníků.

1.zář 1962 Jiří Kylián nastoupil plný nadějí do nové školy. Jejich třída díky již zmíněné reformě musela pojmout talenty ze dvou ročníků. Dvoukolovými talentovými zkouškami včetně Kyliána prošlo 22 mladých lidí. O jejich výchovu v tanci se mělo starat několik pedagogů. Lidový tanec, který tehdy zahrnoval folklór český, slovenský, ale i tance cizích národů včetně španělských vyučovala Emílie (Míla) Urbanová⁵². Novodobý tanec Věra Urbánková⁵³, která celý ročník později popostrčila směrem k souboru VUS, hereckou výchovu vyučovala svérázná Jožka Šaršeová⁵⁴, poslední ze staré gardy pedagogů, ke kterým patřovala i Laurette Hrdinová⁵⁵, která tou dobou již bohužel nebyla členkou pedagogického sboru. Partnerský tanec vyučoval Ladislav Sobotka⁵⁶ a výkonnou

⁵² Urbanová, Emílie (Míla, roz.Bohdalovská), tanečnice, pedagožka, choreografka (1921 - ?) v roce 1958 bsolvovala TK DAMU obor choreografie a řadu kurzů španělských tanců. Jako tanečnice působila v Divadle satiry (v chor.L.Hrdinové). Sama potom vedla soubory SL'UK, USMV. Od roku 1952 až do roku 1992 vyučovala na Tanečním odd. při Konzervatoři v Praze, ale vedla i různé zahraniční semináře (např na Palucca Schule v Drážďanech, nebo v Bějartově škole Mudra v Bruselu. Ovlivnila celé generace tanečníků. (Český tan.slovník 2001: 344, 345)

⁵³ Urbánková, Věra (roz. Mühlwaldová), tanečnice a pedagožka (1920 – 1972), byla žačkou Jožky Šaršové, která ji později přivedla jako pedagožku také na Konzervatoř. Vystudovala Taneční konzervatoř v Praze a spolu se všemi polužáky jako první ročník Lauretty Hrdinové odešla tančit do Ústí nad Labem. Jako pedagog pak působila na Lidové škole umění a v letech 1952 – 1970 na Taneční konzervatoři v Praze. Zaměřila se především na výrazový tanec a moderní techniky. Své studenty seznamovala např s technikou Marthy Grahamové – jednou z mála moderních technik, která k nám pronikla. Pro absolventské koncerty školy postavila také mnoho zajímavých choreografií. Např. Cocteauovy *Svatebčany na Eifelce* s hudbou Jaroslava Ježka (1963), *Kuchyňskou Revui* Bohuslava Martinů, celé Janáčkovy *Lašské tance* , nebo *Etudy* na hudbu Carla Czerného (1965) (Český tan.slovník 2001: 344)

⁵⁴ Šaršeová, Jožka, tanečnice, choreografka a pedagožka (1901 – 1982), významná představitelka našeho meziválečného novodobého tance. Píše o ní např. Emanuel Siblík va své knize *Tanec mimo nás i v nás* (Siblík 1937: 107-110). Studovala u Émila Jaquese Dalcrozeho v Hellerau a stala se tam také členkou skupiny Věry Kratinové a Jarmily Kröschlové. Jako tanečnice a choreografka a herečka spolupracovala s českou divadelní avantgardou (divadlo DADA, Moderní studio, Osvobozené divadlo, Divadlo na Vinohradech, Uranie, Pražské dětské divadlo Míly Mellanové Divadélko 99) a zejména s režiséry JiřímFrejkou, Emilem Františkem Burianem a Karlem Hillarem. Siblík vyzdvhuje její smysl pro komiku, muzikálnost a temperamentní, spontánní projev. Výčet jejích rolí a choreografií je velmi obsáhlý. Jako pedagožka působila na pražské Konzervatoři už za okupace a už tehdy vyučovala spolu s pohybovou také hereckou výchovu. Zajímavé je i to, že byla autorkou pohybových skladeb na I. a II. Celostátní spartakiádu, nebo že stála u zrodu ČSSPT. (Český tan.slovník 2001: 312 , 313)

⁵⁵ Hrdinová, Laurette (provdaná Doležalová), Tanečnice, pedagožka a choreografka (1907 – 1958), též významná osobnost našeho meziválečného a poválečného moderního tance. Na Konzervatoři byla učitelkou mnoha našich tanečníků, mimů a choreografů, např. Pavla Šmoka, Ladislava Fialky Hany Machové, nebo Hany Šarounové. Zemřela 13.března roku 1958. (Český tan.slovník 2001: 106 a V.Holzknicht: Laurette Hrdinová, Divadelní noviny 1968, str.4)

⁵⁶ Sobotka, Ladistav, tanečník a pedagog. Narodil se 23.9.1930 na Ukrajině. Jako tanečník působil v letech 1947 – 49 v Karlíně a 1949 – 79 v ND v Praze (1966-1974 jako sólista). Prokazatelně vyučoval tanec s

praxi Jarmila Chourová. Ve vyšších ročnících pak měli chlapci klasický tanec oddělený od dívek a jejich pedagogem se stal Zdeněk Doležal⁵⁷. Třídní profesorkou ročníku a zároveň pedagožkou klasického tance (pro dívky na stálo, pro chlapce na první tři roky), se stala Zora Šemberová, výtečná charakterní tanečnice, nezapomenutelná Viktorka a první Julie světového baletu. Stala se také, jak Kylián vždy poznamenává, jeho nejmilovanější profesorkou, největší učitelkou a velkou inspirací. Je jedním z lidí, kterým Kylián připisuje největší vliv na formování své osobnosti. Proto bychom se u ní měli na chvíli zastavit.

6. Zora Šemberová

Narodila se 13. března 1913 ve Vyškově jako druhá z dvojčat. Bratr Mirek byl o půl hodiny starší. Stala se tak nejmladším dítětem, protože sestře Šárce v té

partneram na Taneční konzervatoři v Praze, bohužel se mi doposud nepodařilo dohledat přesná data. Pedagogiku studoval na Taneční katedře HAMU u Heleny Štěpánkové, absolvoval však až v roce 1977. Český taneční slovník o něm říká, že byl: „Zdatný a spolehlivý tanečník uměřeného projevu“. (Český tan.slovník 2001: 298)

⁵⁷ Doležal, Zdeněk, tanečník, baletní mistr, choreograf a pedagog. Narodil se v roce 1934, Konzervatoř absolvoval v roce 1954. V angažmá byl v Armádní opeře (1952 – 1955), Armádním uměleckém souboru (1955 – 1959) a poté v letech 1959 – 1989 v ND v Praze (1966 jako sólista a od 1977 jako baletní mistr. Vynikal prý brilantní taneční technikou. Na Taneční Konzervatořiv Praze vyučoval klasický tanec a jevištní praxi v letech 1958-1982. K jeho žákům patřili mimo Jiřího Kyliána taky např. Libor Vaculík, Pavel Vokoun, nebo Ivo Fiala. (Český tan.slovník 2001: 58)

době byly už dva roky. Oba její rodiče byli učitelé. Otec, Jan Šembera vyučoval Český jazyk, jehož byl nadšeným milovníkem. Usiloval o zjednodušení běžného písma a byl inovátorem i ve věcech zdravotních. Staral se o zlepšení fyzických podmínek žáků ve třídách, zabýval se správným sezením v lavicích, správným držetím pera a podobně. V roce 1932 založil časopis Písmo a škola, jehož byl redaktorem. Jeho vášní bylo také Esperanto. Matka, Františka Duška Starnovská se narodila v Kostelci na Hané, dlouhá léta vyučovala na jednotřídkách a základních stupních obecné školy. (Věra Benšová-Matyášová 2008: 9-17)

6.1. Zora Šemberová - studentka

Malá Zora od raného dětství projevovala značné pohybové nadání. Její rodiče jí vždy podporovali a proto se jí dostalo rozsáhlého tanečního vzdělání. Jejími prvními učiteli byli Jaroslav Hladík⁵⁸, žák Augustina Bergera a Achillea Viscusiho od nějž dostala základy klasické baletní techniky a Tonina Pavlovská⁵⁹, žačka Margarethe Kallabové⁶⁰ a Rosalie Chladekové. Od té se jí dostalo výchovy ve výrazovém tanci. (Český tan.slovník 2001: 314; Věra Benšová-Matyášová 2008: 9-17)

Později vedly Zořiny kroky do Paříže, kde dále studovala klasický balet u Olgy Preobraženské⁶¹ a u Madame B.d´Alessandri-Valdine. Odtud pak odešla do Německa studovat moderní tanec. Nejprve do Berlína, kde byla žačkou Taťány Gzovské⁶² a potom do Luxemburgku u Vídně, k pedagožce, která ji ovlivnila nejvíce, k Rosalii Chladekové. Kromě toho ale studovala také zdravotní gymnastiku u Heleny Vojáčkové⁶³ a absolvovala kurzy pantomimy u Marcela

⁵⁸ Hladík, Jaroslav, (1885-1941). Český tanečník, choreograf a pedagog. Tanečník ND v Praze. Jako choreograf působil v Praze, v Plzni a v Brně.

⁵⁹ Pavlovská, Antonie (Tonina), provdaná Klimeschová, (1900?-1981). Česká tanečnice a pedagožka. Osobitá představitelka českého výrazového tance. Vystupovala především v Brně. Tančila na skladby současných hudebních skladatelů, ale i na recitaci a mluvené slovo, či za doprovodu bicích nástrojů.

⁶⁰ Emanuel Siblík říká, že M.Kallabová působila v Brně a vyučovala dalcrozeovskou metodu. Byla prý „jednou z jeho prvních vyučenek“. (Emanuel Siblík: Tanec mimo nás i v nás, Praha 1937, str 41.

⁶¹ Preobraženská, Olga Josifovna, (1870-1962) Rusko-Francouzská tanečnice a pedagožka. Primabalerina Mariinského divadla. Vyučovat začala v roce 1914 v Petrohradě. Po své emigraci v roce 1921 pak vyučovala v Miláně, Londýně, Buenos Aires a v Berlíně. V roce 1923 se usadila v Paříži, kde založila významnou baletní školu, ve které vyučovala až do roku 1960.

⁶² Gzovská, Taťána, rozená Issačenko. (1902 - ?) Ruská tanečnice, pedagožka, choreografka a ředitelka baletu. Studovala v Petrohradu ve škole založené Isadorou Duncan a u dalších ruských pedagogů. Později také Dalcrozeho metodu v Hellerau. Po VŘSR se stala šéfkou baletu v Krasnodaru, kde se provdala za Viktora Gzovského, se kterým odešla do Berlína, kde si posléze společně otevřeli baletní školu. V Německu působila i jako choreografka.

⁶³ Mgr.Vojáčková, Helena (data neznámá) Absolventka FF MU v Brně (PhDr.). Tanec jako první studovala u

Marceaua a E.Jaroszewicové v Paříži. (Český taneční slovník: str. 314; Benšová-Matyášová 2008: 9-21)

6.2. Zora Šemberová - tanečnice

Jako tanečnice působila na několika našich předních scénách. Začala jako elévka na prknech brněnského divadla. Poté byla krátce v angažmá pražského Národního divadla, odkud odešla na dva roky do pařížského Gaumont Palace aby se poté opět vrátila do Brna. V období druhé světové války působila v Novém německém divadle, odkud přešla v roce 1943 zpět do Národního divadla. Zde pak setrvala do konce své taneční kariéry v roce 1959. Od roku 1945 byla sólistkou.

Mezi její až legendární role patří například *Viktorka*⁶⁴ ve slavné Machovově inscenaci z roku 1950, za kterou obdržela i první cenu na Divadelní žatvě, nebo titulní role ve světové premiéře Prokofjevova *Romea a Julie*⁶⁵ v Psotově brněnské choreografii. Výčet jejích slavných rolí je ale mnohem delší. (Český taneční slovník: str. 314; Benšová-Matyášová 2008: 17-31)

B.Mensendieckové, jejíž metody u nás propagovala. Zejména ve své vlastní škole, kterou vedla v Brně. V letech 1915-1927 působila ve škole D.Chanellové v Londýně a po svém návratu do vlasti si opět otevřela školu zdravotní gymnastiky. Její žáčky byly kupř. Jarmila Kröschlová, Marie Anna Tymichová a další.

⁶⁴ *Viktorka*, (premiéra 30.6.1950 v ND v Praze) hudba Zbyněk Vostřák, choreografie Saša Machov, dirigoval Jindřich Bubeníček, scéna Zdeněk Rossmann, kostýmy Jan Kropáček. Zora Šemberová se na tuto roli údajně připravovala tak, že studovala chovanky různých psychiatrických zařízení. Traduje se, že její ztvárnění neohrožené dívky bylo tak dokonalé, že z jejího výkonu byli lékaři schopni určit diagnózu daného psychického onemocnění.

⁶⁵ *Romeo a Julie*, (premiéra v roce 1938, rok a dva měsíce před prvním uvedením v Sovětském svazu). Hudba Sergej Prokofjev, choreografie Ivo Váňa Psota. V hlavních rolích tančili Zora Šemberová a I.V.Psota. Traduje se také to, že Šemberová tančila Julii navzdory tehdejšímu zvyklostem bez špiček.



Zora Šemberová jako Viktorka

6.3. Zora Šemberová a Bohuslav Martinů

Zora Šemberová patřila mezi ty interprety, kteří o svých rolích a o tanci jako takovém velmi přemýšleli. Přátelila se s mnoha významnými uměleckými osobnostmi své doby. Příkladem za všechny budiž její vztah ke skladateli Bohuslavu Martinů. Z jejich dochované korespondence lze vyčíst nejen to, že spolu vedli rozhovory o tanci a hudbě, ale kupříkladu i to, že své Hry o Marii psal Martinů s představou Zory Šemberové, jako interpretky v tanečních sekvencích této opery-baletu. Ve svém dopise z Paříže datovaném 25.5.1934⁶⁶ Zoře kupříkladu píše: „(...) Pracuji na nové divadelní věci, v níž Vy máte hezkou úlohu

⁶⁶ „Zora Šemberová Na šťastné planetě“, Eva Benšová-Matyášová v redakci Heleny Kazárové. Národní Divadlo 2008. Str.42 a 43.

pro tanec. A protože to asi zadám pro premiéru do Brna, tak je možno, že na podzim mne jednoho dne potkáte v Brně. To záleží ovšem ještě na mnoha okolnostech, hlavně na divadle. Dílo není doposud zcela hotovo, ale protože to jsou zase kratší věci, tak už příští týden posílám z nich některé partitury do divadla a doufám i se zbytkem být včas hotov, a tak, půjde-li vše, jak si to představuji, budete mít po prázdninách čím se zabývat a máte tam role skutečně pěkné, takže si nebudete moci naříkat.“(Český taneční slovník: str. 314; Benšová-Matyášová 2008: 40-48)

O rolích psaných přímo pro Zoru Martinů hovoří i v jiném dopise z 29.8. téhož roku⁶⁷: „ (...) Co se týče Vaší role do Mariken, myslím, že se samo sebou rozumí, že volba padne na Vás. Přesto píši současně ředitelství, že tato role a role tanečnice z Panen pošetilých byla vyhrazena přímo Vám, nemusíte tedy mít obavy v této příčině.

Myslím, že už materiál je hotov a že budete mít příležitost podívat se do výtahu, o co se jedná. Mimo to bylo by snad dobře, protože taneční výstup Mariken (Ďábel a Mariken) je problém, promluvit si o tom trochu technicky s Vaším partnerem, který bude asi zase Umrlec se Svat.košil, a snad by bylo dobře s p. Váňou-Psotou, který je teď v Brně a dal by Vám jistě cenné pokyny. Můj názor na tento tanec, v teorii, je ten, že musí provedení působit jako halucinace, jak atmosférou, tak i gesty. Tanec od začátku do konce musí udržovat něco příšerného. Vyjadřuje boj ďábla s duší Mariken, s kterou bojuje až do úplného ovládnutí, tedy jakási scéna hypnózy, zaklínání. Tanec je velmi dlouhý a nutno jej velmi pozorně rozměřit co se týče gest i pohybu. Já sám mám představu (alespoň začátek až do poloviny tance) pohybů na místě, a sice pohybů velmi ostrých a krátkých, uvidíte, že hudba běží stále v rychlých osminkách (...) až skoro do únavy; jedná se tedy o stálé přibližování i oddalování obou osob, jakýsi druh strnulosti oživené nepřetržitými krátkými pohyby, jakoby třesením. Tedy úlohu Ďábla a Váš odpor nutno přesně rozměřit k rozložení tance a udržovat co nejdéle v stavu jakési strnulosti. Tedy vyhnout se co nejvíce pobíhání po scéně (vyjma v nejdramatičtějších okamžicích) a běžnému tancování, tj. znázorňování, vyjadřování děje. Děj je každému jasný, jedná se o to jej ztělesnit v jakési vizi

⁶⁷ „Zora Šemberová Na šťastné planetě“, Eva Benšová-Matyášová v redakci Heleny Kazárové. Národní Divadlo 2008. Str.43 a 44. Tento dopis byl uveřejněn také v knize „Divadlo Bohuslava Martinů“, autor: Dr. Miloš Šafránek, vydáno v Praze, Editio Supraphon, 1979. Poté byl originál dopisu spolu s dalšími věcmi Zoře Šemberové zabaven Státní policií a zřejmě zmizel v nenávratnu.

gest a pohybu. Myslím že Vám to dobře odpovídá Vaší představě tance. Nepočítejte s obličejem, protože budete mít bílou masku, ale myslete hodně na kontrast pohybu a gest a nehybného výrazu obličeje. Uvažujte rovněž o kostýmu, o tom se ostatně domluvím s malířem. Budete vlastně jako ve Sva.košilích, ale myslím z něčeho, co by již samou látkou pomáhalo udržet pohyb. Co se týče role pro Pannu pošetilou, ta je již jaksí tanečnější a možno v ní vyjadřovat přímo i děs, zoufalství atd. (...)"(Benšová-Matyášová 2008: 40-44)

Tyto řádky jsou pozoruhodné nejen tím, že nám prozrazují, v jak úzkém spojení oba tvůrci na opeře pracovali, ale ilustrují nám i způsob, jakým Zora Šemberová přistupovala ke svým dramatickým tanečním rolím. Zdá se, že mnohé z tohoto způsobu myšlení předala i svému budoucímu žáku. Zejména v chápání souvislostí pohybu a hudby. Z těchto řádků je ovšem také patrné, proč si Bohuslav Martinů přál v takových rolích vidět právě Zoru Šemberovou.

Na jiném místě dopisu z 25.5.1934 nalézáme zase důkaz jejich již zmíněných rozhovorů o tanci a hudbě. Martinů píše: „To, co mi píšete o tanci a rytmu není docela správné,ale vím, že jestli je těžko o tom mluvit, tím spíše psát, a je možno, že jsem dobře neporozuměl tomu Vašemu chápání rytmu a života i tance vůbec. Kdybych Vám to chtěl vysvětlit v hudbě, tedy snad by to bylo takhle: Rytmus je ovšem důležitá složka, ale jenom složka. Mimo něho je tu melodie, harmonie (polyfonie), dynamika, barva a já nevím co ještě. Ty všechny věci jsou samy o sobě krásné, ale teprve jejich stmelení dává tušit jakýsi život, a to ještě se musí prostupovat tak, aby tvořili skutečný organismus, jako lidské tělo, zdravý a úměrný. A tento organizmus vede ke stabilizování formy a myslím, že to je forma, která objevuje duši, z níž hlavně vychází onen popud, který nás nutí hledat krásné věci a nápady a dávat jim život jejich vlastní. Tedy jakési resumé všech těchto složek tvoří pevnou půdu.

Co se týče tance, tedy Vám nemohu dobře říci, jak je to možno aplikovat, ale Vy to sama poznáte. Ale přesto Vám mohu dát určitou radu. Vy máte dobrý instinkt, nechte se jím vést a věřte mu. Byť by to bylo i nejasné vědomí něčeho, co zachytíte jaksí na malý okamžik ve Vaší mysli, aby (to) ihned zmizelo do úplného neznáma , tedy to je ono, co mluví za a během a během doby si budete stále plněji uvědomovat to, co chtělo být tím okamžikem vyjádřeno, a budete to Vy sama a Vaše duše, jež se jaksí bude odrážet v tanci. A toto uvědomování je

onen tvůrčí proces, který vlastně nemá nikdy konce a nemůžete přitom přeskočit několik kapitol, nýbrž stránku za stránkou, skoro písmeno za písmenem odhalovat toto tajemství. Po nějaké době shledáte určité výsledky. Vy sama jste si již jistě také objasnila mnoho věcí, které jste kdysi, snad dávno, jen nejasně tušila, a v tom, že jste poslechla toho hlasu, realizovala jste mnoho a zůstala jste svojí. Jsou to jakési rozmluvy s naší duší, rozmluvy velmi diskrétní, krátké a milé, jako neděle, nebo svátek strávený na venkově uprostřed polí nebo lesů. (...)⁶⁸

6.4. Zora Šemberová – choreografka

Hovoříme-li o Zoře Šemberové, nemůžeme opominout ani její práci choreografickou. Vytvořila mnoho tanců do oper, činoher a filmů a absolventských vystoupení tanečního oddělení Konzervatoře v Praze. V pražském Národním divadle postavila kupříkladu I.jednání baletu *Pohádka o Honzovi*⁶⁹, Janáčkovy Lašské tance v Ústí nad Labem (1949), Rumunské tance (1951) a zapomenuta nesmí být ani její spolupráce s Alfredem Radokem, pro kterého vytvořila v roce 1958 choreografii k jeho slavné inscenaci *Otvírání studánek*.⁷⁰ Myslím, že její osobnost by si v každém případě zasloužila mnohem více pozornosti, než se jí doposud dostalo. (Český taneční slovník: str. 314; Benšová-Matyášová 2008: 9-21)

6.5. Zora Šemberová - pedagožka

Jako pedagog byla Zora Šemberová svými žáky vnímána poněkud rozporuplně. Jejich vzpomínky na ni se pohybují v rozmezí těch láskyplných, hraničících někdy až s jistým zbožněním, až po ty méně pěkné, provázené někdy až jistým pocitem křivdy. Klíčem je zřejmě osobnost Šemberové. Při tom všem co o ní víme, lze zřejmě těžko předpokládat, že by byla typem pedagoga trpělivého, vždy ochotného pomoci a poradit. Jistě nebyla ani pedagogem, který měl dokonale

⁶⁸ „Zora Šemberová Na šťastné planetě“, Eva Benšová-Matyášová v redakci Heleny Kazárové. Národní Divadlo 2008. Str.42 a 43.

⁶⁹ „*Pohádka o Honzovi*“, baletní pantomima o 5.obrazech. Hudba Oskar Nedbal, libreto Karel Hejda. Poprvé byl balet uveden v Národním divadle v Praze 24.1.1946 v choreografii Achillea Viscussiho. Inscenace, v níž figurovala jako choreograf Zora Šemberová měla premiéru opět v Národním divadle v roce 1946 a kromě Šemberové se na ní podíleli také Antonín Landa, Miroslav Zlochovský a M.Dragovičová. Jako režisér byl pod inscenací podepsán Emanuel Famíra.

⁷⁰ *Otvírání studánek*, slavná inscenace Laterny Magiky.

metodicky promyšlen systém své výuky. Těžko tedy byla učitelkou těm, kteří potřebovali poněkud postrkovat, těm, kterým bylo nutné věnovat důkladnou pozornost a mravenčí píli. Zora Šemberová nebyla učitelkou těch, kteří patřili k průměru, byť je nám dobře známo, že právě z takovýchto lidí se mnohdy stávají velcí umělci. Zato byla skvělou učitelkou pro ty, kteří byli nadaní, svérázní a od přírody jedineční. Takovým lidem byla velikou inspirací, ty dokázala nesmírně stimulovat a nadchnout pro práci. Na takové lidi ostatně měla jedinečný čich. Nelze se proto divit, že záhy rozpoznala velký potenciál také ve svém žákovi, Jiřím Kyliánovi. Jak se dovídáme z jejího rukopisu, měla jej již tehdy nejen za talentovaného tanečníka, ale také rozpoznala a podporovala jeho talent choreografický.

Hezky na něj vzpomínala i na stránkách knihy, které podle jejích vzpomínek sepsala Věra Matyášová–Benšová a kterou po náhlé smrti Benšové–Matyášové tak obětavě připravila do tisku Doc. Mgr. Helena Kazárová PhD. V kapitole, kterou Zora věnovala svým žákům nejprve vypočítává, kteří pedagogové Kyliána učili jakým tanečním předmětům a pak říká: „Jiří tedy prošel různými styly pohybu. Domnívám se, že ho to ovlivnilo, a později v jeho choreografické práci dále vedlo k svobodnějšímu výběru i tvorbě nových tanečních tvarů. Nebyl svázán jedním stylem a mohl bez zábran dát průchod své obrovské pohybové obrazotvornosti. Později do některých svých choreografií včlenil třeba krátký, ale čistý klasický duet, jak jsem v jednom z jeho baletů viděla⁷¹, což na mě zapůsobilo jako báseň plná křehké krásy.“ (Benšová–Matyášová 2008: 90)

Kylián však nebyl jediným studentem, kterého Zora ovlivnila a který otiskl svou stopu do taneční historie. Mezi její žáky patřil také Pavel Šmok, Jiřina Mlíková, Daniel Wiesner, Ladislav Fialka nebo Ivanka Kubicová.

6.4. Vzpomínky Jiřího Kyliána na Zoru Šemberovou

Jiří Kylián řadí ve svých vzpomínkách Zoru Šemberovou vždy mezi své nejdůležitější učitele. Zmiňuje se o ní v mnoha rozhovorech. Za všechny bych zde ráda citovala alespoň slova, která napsal jako předmluvu ke knize jejích

⁷¹ Bohužel se mi nepodařilo zjistit, který balet přesně měla Zora na mysli. Domnívám se, že to mohla být část ze *Zjasněné noci*, nebo možná duet princezny a prince v baletu *Dítě a kouzla*. Jde však jen o mé domněnky. Zora Šemberová se bohužel již nedokázala přesně upamatovat a já jsem v celém Kyliánově díle, které jsem shlédla, nedokázala nalézt duet, který bych ze svého pohledu mohla označit za čistě klasický.

vzpomínek, kterou vydalo Národní divadlo v roce 2008: „ V padesátých letech minulého století jsem byl žákem baletní přípravky Národního divadla v Praze. Bylo mi tehdy asi deset let. Jednoho krásného dne jsem se znovu snažil přivlastnit si techniku klasického tance, který se nám pokoušela vštěpovat milá paní Olga Pásková. Tento den byl ale jiný, než všechny ostatní. V ten den totiž přišla na trénink jakási šedovlasá žena, středního věku s šedomodrýma očima. Posadila se a zaryla do nás své šedomodré oči takovým způsobem, jakým asi chemik pozoruje zkumavku naplněnou podezřelou kapalinou. Když jsem se zeptal svých spolu trpitelů, kdo ta osoba je, odpověděli šeptem a se zřejmou úctou:... to je Zora Šemberová... To bylo naše první setkání, při kterém jsem si uvědomil, že tato paní a já máme něco společného: šedomodré oči... V roce 1962 jsem byl přijat jako student baletu na pražskou konzervatoř. A naše třídní profesorka byla – Zora Šemberová! Paní Šemberová měla reputaci člověka přímého, nepoddajného a nepodplatitelného. Svým nekompromisním postojem vůči nadřízeným, kolegům, politickým oportunistům, ale i vůči svým žákům si nadělala nejen mnoho nepřátel, ale i mnoho příznivců, kteří si jí za její neoblomné přesvědčení nesmírně vážili. Já sám – její pilný učeň – jsem se stal jejím upřímným obdivovatelem a kritikem v jedné osobě. Zoře vděčím za moc: zachránila mě před vojenskou službou, podstatně podpořila mé choreografické ambice a aktivně ovlivnila můj zájem o nejrůznější umělecké formy.

Přes všechna ocenění, diplomy, doktoráty a glejty – svatozář Zoře nikdy slušet nebude. Zora není anděl – na to je příliš lidská, ale přesto mám pocit, že má tu vzácnou schopnost držet hlavu nad mraky, i když byla nucena vláčet nohy v bahně... Jako učitelka byla Zora přísná a nesmlouvavá: „Pravdu pověz, byť by trpce zněla, pravdu přijmi, byť by zabořila. Možná že něco takového bylo její motto. Ale pravdy a bolesti bylo každopádně dost! Její obávané: „ Udělals to dobře, ale mne to nepřesvědčilo...“, pro nás znamenalo moc a nutilo nás to k vyjádření absolutního uměleckého výrazu. Na tomto poli se Zoru nikdy nedalo odvádět.

Zora Šemberová je ojedinělou mezinárodní osobností na poli tance a divadla. Byla ovlivněna – ale také sama ovlivnila – řadou významných tvůrčích osobností: Bohuslav Martinů, Alfréd Radok, Alfréd Hrdlička a mnoho jiných. Bohužel v dobách, kdy Zora tančila své slavné role (Julie, Viktorka...), bylo české taneční umění v zahraničí neznámým pojmem. A přesto jsem si jist, že umělecké

přesvědčení Zory Šemberové má nejenom univerzální, ale i nadčasovou dimenzi. Už poněkolkáté se zmiňuji o jejím nekompromisním a nesmlouvavém postoji k uměleckým otázkám (nechci zde tvrdit, že měla vždy pravdu), ale důležité je, že její postoj nikdy nesloužil jejím osobním ambicím, nebo záměrům, ale že byl vždy zapojen do služeb umění a lidské kultury. Zora vždy dokázala odhalit talent, jakkoliv skrytý, který potom pěstovala a nekompromisně bránila. Zora byla schopna pro uměleckou pravdivost nejenom zemřít, ale i zabít! Za to jsem jí do smrti zavázán. Na otázku: Jaká je cena jejího uměleckého života? Odpovídám jednoduše: Ona za něj zaplatila svým životem! (Jiří Kylián, Den Haag 10.-11.1.2008)⁷²

Tato úcta a náklonnost je ovšem oboustranná. I Zora Šemberová se velmi často ve svých dopisech a rozhovorech zmiňuje o Kyliánovi. Za všechna tato slova odcitujme alespoň kratičkou pasáž z knihy *Ve službách Terpsichory*: „Obdivuji se jeho schopnosti vtělit vše do celistvé formy, vytvářet takové tvary, které již samy o sobě navozují určitou atmosféru a nabízejí bohatý citový obsah a charakteristiku toho, co Jiří sděluje. Obdivuji se tomu nekonečnému hudebně-pohybovému proudu krásy, bolesti, něhy i humoru, posvěceném jeho lidstvím...“⁷³

6.5. Šemberové choreografie *V mlhách*

Šemberová pro své žáky vytvořila i několik choreografií. Většinou pro závěrečné koncerty nebo podobné příležitosti. Jednou z těch významných, o kterých zde bude ještě řeč, byla *V mlhách*, na nádhernou hudbu Leoše Janáčka. Podle pamětníků byla také součástí absolventského vystoupení ročníku. Jednalo se o duet Jiřího Kyliána s Lucií Novotnou, který zbytek ročníku doplňoval sborovým tancem. Helena Koziková vzpomíná, že Zořini rozhodnutí svěřit taneční part Kyliánovy partnerky Lucii Novotné vyvolal v ročníku poněkud „dusnou atmosféru“ protože Novotná nebyla jeho součástí od začátku, ale propadla do něj těsně před tím, než se choreografie začala studovat. Podle ostatních děvčat si tedy takové privilegium rozhodně nezasloužila.

Zora Šemberová vzpomínala na okolnosti vzniku své choreografie takto: „Jiří na

⁷² „Zora Šemberová Na šťastné planetě“, Eva Benšová-Matyášová v redakci Heleny Kazárové. Národní Divadlo 2008. Předmluva.

⁷³ „Ve službách Terpsichory. Autorka Eva Krakešová, vydala Akademie múzických umění v Praze, 2001

mě již na škole dělal dojem samostatně myslícího jedince, což jsem oceňovala. Byl to přímý, pravdivý, přirozený kluk. Když jsem ho prostřednictvím práce blíže poznala, fascinovala mne jeho nadprůměrná hudebnost. Jednou jsem se rozhodla udělat na něho a na jeho spolužačku Lucii Novotnou choreografii. Vybrala jsem dílo Leoše Janáčka *V Mláhách* v níž tančili vedoucí pár. Kdysi jsem nastudovala na jednu větu této skladby duet, který jsem tančila s Karlem Vrtiškou, kolegou z Národního divadla. Měla jsem tedy tento hudební úsek perfektně zažitý a věděla jsem, co chci vyjádřit. Proto byl duet Jiřího a Lucie nejlepší ze všech dalších částí skladby, a to jak po kompoziční, tak i po interpretační stránce. Lucie byla citově zralejší. „Tahat“ z Jiřího výraz nebylo tenkrát jednoduché. Měla jsem pocit, že se instinktivně brání tomu, aby mu někdo nahlédl do duše, bez čehož se práce na výrazu neobejde. Tanec byl pohybově velice jednoduchý, ale výrazově náročný a pro žáky obtížný. Povzbuzovala jsem Jiřího, aby se zúčastnil choreografické spolupráce na svém následujícím sóle. Sbory jsem dělala sama. Přecenila jsem se. *Mlhy* byly tehdy i pro mne náročné.“ (Benšová-Matyášová 2008: 90)

7. Školní roky

Právě díky Zoře Šemberové zřejmě Jiří Kylián začal choreografovat. Během jeho školních let vznikly dvě choreografie. Obě interpretovali spolužáci z Kyliánova ročníku a ani jedna z nich není doposud podrobněji popsána. V této chvíli bohužel začínáme narážet na absenci důvěryhodných písemných dokladů a na úskalí lidské paměti. Šemberová o Jiřího prvotině řekla toto: „Nevím, ve kterém ročníku byl Jiří, když jsem mu nabídla, chtěl-li by nastudovat něco na svoje spolužáky. Zazářil! Poskytla jsem mu možnost, aby si sám vybral hudbu. Zvolil si smyčcový kvartet Bély Bartóka. Nabídla jsem mu, že tanec výrazově propracuji, aniž bych na něm cokoliv měnila. Souhlasil. „Vytáhnout z lidí“ výraz je pro začátečníka těžké. Jiřího choreografie Bartóka, kterou nazval *Kvartet*, byla tak dobrá, že jsem prosadila, aby byla včleněna do programu absolventského představení. Takto Jiří vlastně absolvoval nejen jako tanečník, ale i jako choreograf. Tanec měl velký úspěch. Jak jsem se později dověděla, byla to Jiřího druhá choreografie. První se jmenovala *Devět osmin*.“ (Benšová-Matyášová 2008: 90)

V tomto se ovšem Šemberová zjevně mýlí. O existenci *Devíti osmin* musela vědět mnohem dříve, neboť byly minimálně dvakrát součástí představení, kterému byla přítomna jako choreografka, prvnímu i jako interpretka. To druhé se mělo stát dalším z milníků v Kyliánově životě. O něm však budeme podrobněji hovořit o něco později. Nyní bychom se měli vrátit k ročníku, jehož byl Kylián součástí.

7.1. Ročník Taneční konzervatoře v Praze 1962 – 1967

Jak již bylo řečeno, nastoupilo v roce 1962 ke studiu tance 22 mladých lidí. Během pěti let studia se sestava poněkud obměnila. Zejména v roce 1965 jejich řady značně prořídly a ke zbylým studentům se naopak přibyli jiní, propadnuvší z vyšších ročníků⁷⁴. Konce celé docházky se tedy zřejmě společně dobrali z dívek Anna Fialová, Helena Koziková, Helena Joklová, Zuzana Měšťanová, Milada Žáková, Jarmila Jarošová, (a zřejmě ještě tři dívky, které nakonec neobdržely absolutorium Eduarda Krásová, Regina Kestlová, Magda Ulrychová, Lucie Novotná), a pánové Jiří Kylián, Daniel Wiesner, Tomáš Hanták, Jiří Vrzal a Jan Minařík. (Jaroslav Tůma a Eduard Musil zřejmě také nakonec na absolutorium

⁷⁴ Např. Lucie Novotná, a Magdalena Tůmová, které musely opakovat ročník kvůli zdravotním problémům, nebo Jaroslav Tůma, který měl příliš mnoho absencí díky natáčení muzikálu *Starci na chmelu*.

nedosáhli). Bohužel i tuto informaci je velice těžké ověřit. Vodítkem není ani Program absolventského koncertu, který se mi k mé nesmírné radosti podařilo získat. Představení se totiž z různých důvodů neúčastnili všichni.

Kyliánův ročník byl na Konzervatoři poněkud výjimečný. V době, o které hovoříme škola již začala silně orientovat svou výuku směrem ke klasickému tanci. Jednak to byl důsledek odchodu starší generace pedagogů, kteří měli těžiště své umělecké tvorby v liberálnějších a myšlenkově mnohem svobodnějších předválečných časech, a pak k tomu sváděla také společenská poptávka a nutnost uplatnění absolventů, protože repertoár naprosté většiny profesionálních souborů tuto techniku vyžadoval. Zora Šemberová, jako třídní celého ročníku a tudíž i pedagog hlavního oboru (tedy člověk, který měl na ročník největší vliv), však své žáky vedla spíše cestou uměleckého prožitku, nežli technických dovedností. Na jedné straně tak její žáci získali neuvěřitelně silnou devizu v podobě interpretační hloubky a na straně druhé se stal způsob její výuky jistým handicapem, a to zejména pro dívky, které odešly do praxe technicky nepřipraveny. (Chyběla jim zejména špičková technika, kterou pak zoufale doháněly. Většina ročníku odešla do angažmá do Národního divadla, takže to byl nedostatek dosti citelný)

Další věcí, kterou Šemberová svým žákům hluboce vštípila, byl smysl pro povinnost, pro důležitost detailu a pro profesionalitu. Projevovalo se to kupříkladu v jejím lpění na dochvilnosti a na dodržování pracovních pravidel. V oné době žáci Konzervatoře přicházeli do školy v patnácti letech, byli to tedy již mnohem více mladí lidé, než děti, jak je tomu v současnosti. Projevovalo se to samozřejmě větší individualitou, protože sem přicházeli osobnostně mnohem zformovanější, ale i jistým sklonem k záškoláctví, vyhledávání mimoškolních aktivit a zážitků a k večírkům všeho druhu. Zora o tom nejen věděla. Mnohdy své studenty také hostila a při debatách o tanci a o divadle s nimi bděla do pozdních nočních hodin. Nikdy by však nikomu z nich neodpustila, kdyby se druhý den neobjevil na hodině, nebo kdyby dal jakkoliv najevo, že je po nočních akcích unaven. Stejně nekompromisní byla i ve chvílích, kdy s jednotlivými studenty zkoušela na představení. Dokázala se donekonečna zabývat jediným detailem pohybu, byl-li důležitý pro výraz celé postavy. Byla zcela nekompromisní, pokud šlo o to, jak dostat z tanečnicků pravdivý výraz. Mnohé z toho, co vkládá Kylián do své práce s interpretem má zjevně základ v Zořině

perfekcionalistickém přístupu k přípravě postavy pro jeviště.

Kyliánův ročník byl velice stmelený a působil navenek až homogenně. Nikdy se neobjevil nikdo, kdo by se různých studentských neplech, úprků ze školy, nebo jiných „dobrodružných výletů“ nezúčastnil. Jejich záškolácké akce zřejmě díky tomu procházely bez větších malérů. Potrestat celý ročník totiž není nijak jednoduché. Podle slov pamětníků Kylián nikdy nebyl příliš nadšený akcemi, které byly podnikány v době vyučování. Ovšem vždycky se jich zúčastnil. Dlužno ovšem dodat, že kromě hudební výchovy strávené na Vltavě ve vypůjčených lodičkách a podobných běžných „ulejváren“, se také toulali po památkách, galeriích nebo dopolední hodiny⁷⁵ trávili (právě díky známostem Jiřího Kyliána, který vždycky projevoval ohromný zájem o věci kolem sebe) například prohlídkou tehdy veřejnosti důsledně nepřístupné věže Katedrály sv. Víta. Už zde bylo patrné to, co si Kylián zachoval po celý svůj umělecký život: jeho až dětská touha po objevování věcí, jeho zájem o život okolo něj.

Tato soudržnost vedla zřejmě i k tomu, že v roce 1963 začal celý Kyliánův ročník ve volném čase tančit ve Vysokoškolském uměleckém souboru. Sem začali docházet na popud své učitelky novodobého tance Věry Urbánkové.

7.2. Vysokoškolský umělecký soubor (VUS)

Vysokoškolský umělecký soubor Univerzity Karlovy v Praze (dále jen VUS) byl založen již roku 1948. Působil jako amatérské těleso pod záštitou výše zmíněné univerzity. V padesátých letech k jeho jménu přibyl také přívěšek v podobě titulu „Laureát státní ceny.“ Na svém počátku měl recitační, pěveckou a orchestrální složku ke které patřil také folklórní taneční soubor. Ten fungoval od samotného založení souboru VUS až do roku 1962 a poté jej nahradila skupina moderního tance, která vznikla právě v roce 1962 (některé prameny uvádějí rok 1961) a svou činnost ukončila v roce 1985. Od svého počátku do roku 1968 (někde 1969) byla spjata se jménem Františka Pokorného.

Problémy s daty vznikly zřejmě tím, že jak příchod, tak odchod Františka Pokorného měl jisté „překlenovací“ období. Na počátku to byla doba, kdy se lidový taneční soubor pomalu měnil v soubor moderního tance. Část členů tehdy

⁷⁵ Zora Šemberová zásadně odmítala vyučovat dopoledne. Veškeré taneční lekce se tedy odbyvaly od 14.hodin, zatímco ráno bylo vyhrazeno teoretické výuce.

odešla. Z původního osazenstva zůstala jen hrstka lidí, kteří chtěli vyzkoušet něco nového. Mezi nimi byli kupříkladu manželé Evžen a Libuše Růžkovi. V roce 1963 je doplnili mladí tanečníci z Konzervatoře, kteří absolvovali konkurz, který František Pokorný vypsal. K nim patřil také Kyliánův ročník.

Pokorného odchod se také odehrával v době, kdy soubor opustila řada jeho tanečníků. I toto přechodné období se poněkud natáhlo. Trvalo několik sezón, než VUS našel novou tvář. Proto je i zde přesné datum Pokorného odchodu poněkud nejasné.

7.3. František Pokorný

František Pokorný se narodil 23.2.1933 v obci Okříšky na Třebíčsku. Vzdělání zakončil vysokoškolským diplomem, který získal na pedagogické fakultě UK (obor tělesná výchova) a podějí na TK DAMU, kdy vystudoval teorii tance. V letech 1954-59 působil jako tanečník v Ústředním souboru ministerstva vnitra. Podle jeho vlastních slov však zároveň tančil v lidovém souboru VUS a to již od roku 1956. V té době se přátelil s Ladislavem Fialkou, Lubošem Ogounem a Pavlem Šmolem. Zajímal se živě o pantomimu. V době, kdy Ladislav Fialka začal budovat svou Pantomimu v Divadle na zábradlí u nich býval častým hostem.

V roce 1958 prý na jakési pokoutní projekci uviděl dokument o technice Marthy Grahamové s názvem „Svět tance“⁷⁶, který na něj velice zapůsobil. Tento film, spolu s *Děti ráje*⁷⁷, se pro něj stal impulsem, aby se pokoušel hledat nové způsoby pohybového vyjádření. Okolo roku 1960 se mu podařilo získat zmíněný dokument o Grahamové a ještě jeden snímek, ve kterém představoval americký tanečník a pedagog Luigi⁷⁸ svou techniku Jazz Dance, tajně přetočený na 8mm film. Třetím podobně získaným pokladem byl záznam slavné Bějartovy choreografie *Symfonie pro osamělého člověka*⁷⁹. Všechny tyto inspirace ho v

⁷⁶ Předpokládám, že jde o americký televizní dokument *A Dancers World* natočený v roce 1952. Tento film je také majetkem Kyliánovy nadace v Praze

⁷⁷ *Děti ráje* slavný životopisný film o osudech Jeana Gasparda Debureau režiséra M.Carrého. Byl natáčen tajně během II.světové války v ulicích okupované Paříže. Premiéru měl po jejím osvobození v roce 1945.

⁷⁸ Luigi (vl.jm. Eugene Louis Facciuto) americký tanečník a choreograf, (narozený 20.3.1925 v Ohio). Studoval u Bolma a Bronislavy Nižinské. Původně to byl stepař. Po zranění v roce 1946 se začal zabývat technikou izolací částí těla v Jazz Dance a postupně vytvořil vlastní techniku, která se v základech opírala o klasický balet. Nazval ji *Modern Jazz Dance*.

⁷⁹ *Symfonie pro osamělého člověka*, slavná choreografie Maurice Bějarta na hudbu Pierra Henryho z roku 1955.

roce 1961 vedly ke snahám prosadit změnu zaměření souboru VUS, jehož byl členem a jehož vedení se v té době ujal. To v průběhu roku 1962 vedlo postupné obměně souboru, která byla zakončena v roce 1963 příchodem nových členů.

Pokorný si vytvořil vlastní pohybový slovník, který vycházel z techniky Jazz Dance a kterou z nedostatku možností načerpat znalosti o již existujících tanečních technikách na workshopech nebo studiem v zahraničí, dotvořil podle své fantazie. Vytvořil tak zcela jedinečnou českou variantu jazzového tance. Pro VUS postavil několik choreografií, se kterými soubor vystupoval při různých příležitostech, většinou spojených s koncerty jazzové hudby a se kterými se účastnil i zájezdů do zahraničí. Choreografie nesly název: *Poběžovice*, *Šplh*, *Shakespearovská suita a Boogie-woogie-jump*. Bohužel i zde jsou informace, které nám zůstaly, poněkud kusé. Soubor VUS používal jako klubovnu sklepní prostory v Řeznické ulici, ve kterých dnes sídlí stejnojmenné divadlo. Každá z jeho složek tu měla jednu velkou skříň, do které se ukládaly archivní materiály a programy, které se vázaly k jejich chodu. Celá skříň taneční složky záhadně zmizela v roce 1969 po emigraci jedné z tanečnic souboru na západ⁸⁰. To málo, co se mi podařilo zjistit, a co je spojené s Jiřím Kyliánem je součástí další kapitoly. Pokorného působení v souboru VUS úspěšně pokračovalo až do roku 1968, kdy už byly řady tanečníků značně prořídle, protože mnozí ukončili školní docházku a rozešli se do nových angažmá. Měnit se začala i doba. Po vpádu vojsk Varšavské smlouvy⁸¹ potemněla úplně. Nakonec odešel i sám Pokorný a o chvíli později se jeho funkce ujal Jiří Rebec. VUS začal chytat druhý dech až po roce 1970, s příchodem mladých tanečníků a choreografů, kteří již měli to štěstí, že těsně před uzavřením hranic stačili na Západě nabýt vzdělání v technikách moderního tance. S nimi se do souboru poprvé dostala i skutečná metodická práce s interprety. Do této generace patří například Ivanka Kubicová, Jan Hartmann a další.

V roce 1969 přetvořil František Pokorný svou choreografii *Šplh* pro Armádní umělecký soubor pod novým názvem *Labyrint*. Hudbu nově složil Luboš Fišer. Režisér Petr Weigel ji poté natočil jako televizní inscenace s názvem *Labyrint* -

⁸⁰ V současné době se archívy státní bezpečnosti postupně zpracovávají. Máme tedy ještě malou naději, že zde budou jednou všechny materiály nalezeny.

⁸¹ Varšavská smlouva – vojenský pakt východoevropských zemí vedený Sovětským svazem. Vznikl v období tzv. „Studené války“ jako protipól k organizaci NATO sdružující země na západ od železné opony.

Bludiště moci. Film dokonce získal prestižní cenu Prix d' Italia. O této poctě se autoři snímku dozvěděli až ex post z novin. Cenu do Itálie odjel převzít jakýsi blíže neurčený funkcionář. O nějakou dobu později dostal Pokorný nabídku od svého přítele Luboše Hruzy, který se stal ředitelem divadla v Oslo, aby nastoupil na post šéfa baletu. Zvací dopis přišel v říjnu a v listopadu se hranice Československa definitivně uzavřely, takže ze spolupráce sešlo.

V letech 1969 - 1971 pracoval jako choreograf v Semaforu a v témže roce začal také působit jako šéf baletu a choreograf v Divadle F.X.Šaldy v Liberci. Jeho éra zde trvala až do roku 1993 a byla bohatá na zajímavé a myšlenkami a pohybovým slovníkem nové choreografie. Souběžně pracoval také jako šéf Baletu československé televize (1984-1988). Byl jedním z prvních choreografů, který v šedesátých letech začal zásadně měnit pohybový slovník. Jsem hluboce přesvědčená, že jeho význam pro vývoj moderního tance u nás je značně nedoceněný a doufám, že se to brzy změní. Jiří Kylián si je Pokorného vlivu na svou pozdější kariéru vědom a velmi si ho váží jako kolegy i choreografa. Když v roce 2000 přebíral Čestný doktorát AMU, pronesl u této příležitosti řeč, ve které se poklonil také svým učitelům. O Františku Pokorném tehdy řekl toto: „V době studií jsem byl členem Vysokoškolského uměleckého souboru, kde byl tehdy uměleckým vedoucím a choreografem František Pokorný. Nikdo mě nepřesvědčil o kráse a důležitosti choreografie tak silně, jako on. Jeho fantazie, nadšení a jeho vášně pro tanec a pro choreografii byly velmi strhující. Pro mne osobně to znamenalo oddat se choreografii až do konce života. Toto jsem Františkovi nikdy neřekl, tak se to alespoň teď snažím dohnat.“⁸²

7.4. Jiří Kylián jako tanečník v souboru VUS

Když v roce 1963 začal Kylián se svými spolužáky tančit v souboru VUS, zkoušeli v budově Domu pionýrů na Karlínském náměstí. Zde měli k dispozici občas velký společenský sál, ale většinou malý sálek, spíš třídu o velikosti 6x4 metry v prvním patře budovy.⁸³ Tréninky a zkoušky probíhaly (jak se na mimoškolní činnost sluší) vždy v úterý a ve čtvrtek odpoledne a schylovalo-li se k

⁸² Z proslovu, který Jiří Kylián pronesl 15.12.2000, kdy mu byl udělen čestný doktorát Akademie múzických umění v Praze za celoživotní přínos v oboru choreografie.

⁸³ Tato budova zůstala tanci souzena. V letech 1995 – 98 zde například pořádali svá představení členové skupiny Up Side Down Josef Kocourek a Jana Tobolová a v současné době zde sídlí Taneční konzervatoř Ivo Váni-Psoty Mgr. Jitky Tázlarové.

vystoupení, také v pátek, v sobotu a v neděli. Soubor vystupoval zejména na jazzových akcích a festivalech, ale cestoval i do zahraničí, v naprosté většině na studentské festivaly nebo na akce pořádané univerzitami. Repertoár, který soubor tančil, byl kompletně dílem Františka Pokorného.

Hned v roce 1963 jak již víme z jeho životopisu, nastudovali dvě krátké choreografie s názvem *Poběžovice* a *Šplh*. Název *Poběžovice* vznikl jako hříčka jednak proto, že choreografii nastudovali během soustředění v Poběžovicích a pak proto, že se při ní po jevišti prý hodně pobíhalo sem tam. Hudební doprovod dodala skupina hudebníků, kteří se s Pokorným spřátelili, a které známe jako pozdější zakladatele *Spirituál kvintetu*. Podle vlastních slov s ní Pokorný ale nikdy nebyl příliš spokojený.

Šplh byl pohybovou metaforou na boj o moc, která byla znázorněna šplháním vzhůru po laně, při čemž se aktéři navzájem snažili předejít, odstrčit nebo jinak vyřadit z boje. Autorem původní hudby byl Pokorného další kamarád, Zdeněk Šikola. Právě tyto dvě krátké choreografie měl VUS na repertoáru, když o rok později odjel na svůj první mimopražský zájezd do Žiliny. Poté následovalo hostování v Brně. Po představení byl soubor pozván na večírek, na kterém byl přítomen také Luboš Ogoun, tehdy člen Baletu Praha. Velmi tehdy Pokorného přemlouval, aby celý soubor přijal angažmá právě v Baletu Praha, Pokorný ale trval na tom, že jeho tanečníci musí v každém případě dokončit školu. Jak by asi vypadaly životní osudy všech zúčastněných, kdyby se Ogounův záměr realizoval?

Rok 1964 nám zůstal poněkud utajen. Vzhledem k absenci jakýchkoliv archívních materiálů se mi nepodařilo doložit žádnou akci souboru v tomto období. To ovšem neznamená, že VUS nevystupoval. Zatím to bohužel nemohu nijak doložit František Pokorný ale říká, že se soubor účastnil Mezinárodního jazzového festivalu, který se konal v Praze, údajně v divadle ABC. Bohužel si ale nevzpomněl na program večera ani na jiné podrobnosti.

V roce 1965 odešla více než polovina souboru. Z našeho konzervatorního ročníku zůstali pouze Jiří Kylián, Jan Minařík, Regina Kestlová, Helena Kozíková a Milada Žáková. Neznamenalo to ale, že by tím VUS nějak zásadně strádal. Naopak v této době zažíval velké úspěchy. František Pokorný v tomto roce postavil

nejvýraznější choreografii v rané historii souboru VUS - *Shakespeareovskou suitu*. Šlo o nesmírně zajímavý inscenační nápad. Pokorný předložil divákům zkratku, esenci ze tří proslulých Shakespeareových tragédií: Romea a Julie, Hamleta a Othella. Vše za pomoci až minimalistických prostředků, v podobě tří duetů, z nichž dva byly doprovovzeny nepočtelným tanečním sborem. To vše za doprovodu jazzové hudby Dukea Ellingtona, na téměř prázdném jevišti, v černých trikotech s drobnými náznaky kostýmů.

První část, *Romeo a Julie*, byl holý duet. Romea tančil Jiří Kyliána v roli Julie se střídaly Helena Koziková a Milada Žáková. Celou dekoraci tvořila přenosná baletní cvičební tyč. Oba interpreti začínali tanec každý na jednom jejím konci baletní „študýrkou“, aby se v průběhu choreografie postupně dostali k sobě a skončili milostným duetem. Na sobě měli již zmíněné černé trikoty, Julie pak krátkou bílou sukni a Romeo bílou košili do pasu. Podobně byl pojat i *Hamlet*. Zde tančil titulní roli Evžen Růžek a Ofélii Helena Koziková. (Jako všechny Pokorného choreografie se tyto role často alternovaly, takže jeden čas Hamleta tančil i Jiří Kylián). Tento duet doprovázel sbor, stejně jako *Othella*, duet poslední, kdy *Othella a Desdemonu* tančili manželé Růžkovi. (Postupně opět alternování jinými členy souboru.) Tomuto tanci se také přezdívalo Rozchod a zněla k němu Ellingtonova úprava slavných melodií z muzikálu *My Fair Lady*. Při některých příležitostech choreografii doplňovala recitace (nebo zpěv) Shakespeareových sonetů⁸⁴.

Se *Shakespeareovskou suitou* se VUS zúčastnil hned několika akcí. V dubnu 1965 odejel na první zahraniční turné. Jelo se na studentský festival do řecké Soluně. Na repertoáru bylo vše, co soubor měl, tedy *Poběžovice*, *Šplh* a *Shakespeareovská suita*. Protože to samozřejmě nestačilo k naplnění celého večera, byly přizvány také jazzové kapely: Revival Club Orchestra a Jazzband Martina Kratochvíla. Celé takto vzniklé představení pak tanečníci propojovali pantomimickými vstupy, ke kterým napsal podkreslovou hudbu opět Zdeněk Šíkola. Všichni zúčastnění byli poprvé na Západě. Festival pořádala komunistická mládež, což s sebou neslo někdy roztomilé situace, zejména při různých večírcích a podobných příležitostech (tanečníci byli ubytováni v rodinách organizátorů), zejména když

⁸⁴ V tomto bodu si nikdo z pamětníků není zcela jistý. Převládá názor, že šlo o recitaci, nicméně František Pokorný říká, že se kdysi mluvilo o tom, že by je mohla interpretovat Eva Olmerová, což je slavná jazzová zpěvačka.

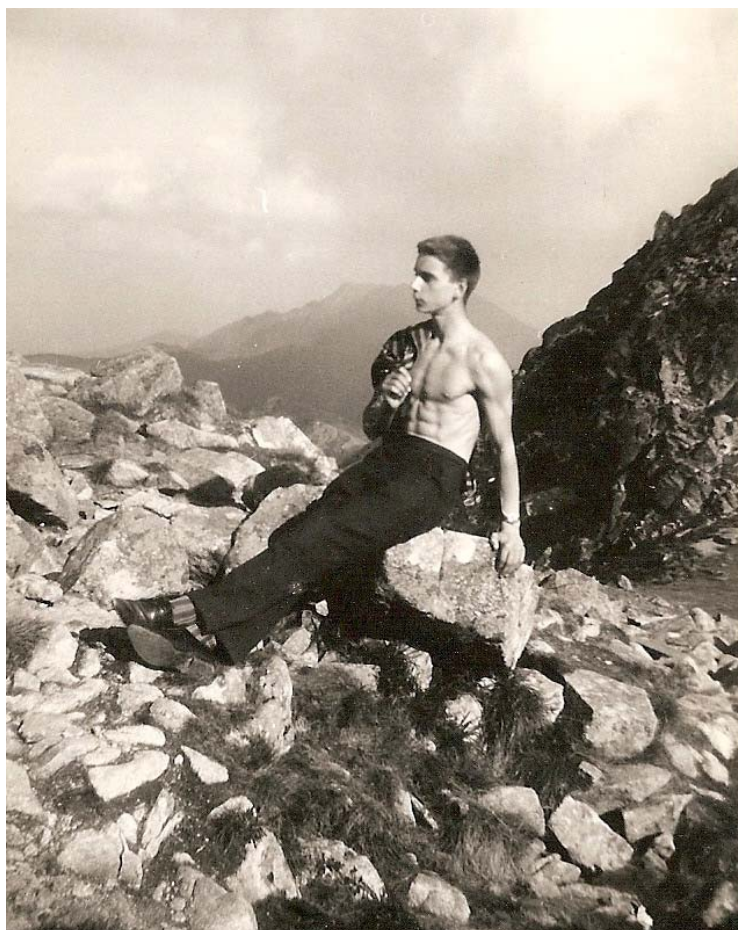
se střetly plamenné levicové řeči mladých Řeků a jejich představy o životě v komunismu s realitou, kterou jejich hosté znali ze své domoviny. Ze Soluně odjeli do Atén, kde bylo další představení a zatímco se zbytek souboru podíval ještě do Pirea a dalších řeckých měst, Jiří Kylián, Helena Koziková a Milada Žáková nasedli v Aténách do letadla a vrátili se do Prahy, protože Zora Šemberová trvala na jejich přítomnosti při zkouškách na jedno ze školních představení v divadle ABC. Paradoxem je, že krátce po té, kdy se i zbytek souboru VUS vrátil domů, nastal v Řecku státní převrat, který vyhnal z vlasti stovky jeho občanů.



Jiří Kylián a Helena Koziková – Shakespearovská suita 1965 (Romeo a Julie)

Koncem léta v srpnu, nebo v září odejel VUS na další studentské festivaly do francouzské Marseille, Arles, Nimmes a dále po jižní Provence. Součástí festivalů

byla i pouliční představení, která čeští studenti do té doby vůbec neznali. V Marseille tančili na ulici *Shakespearovskou suitu* a má tehdy sedmnáctiletá matka si odtud odvezla své první „umělecké trauma“. Spolu s nimi na náměstí vystupovaly soubory i z jiných částí světa. Všichni vzpomínají třeba na mladé Vietnamce, kteří bravurně předváděli tradiční tanec s bambusovými tyčemi, kterými chlapci tloukli o sebe a o zem, zatímco dívky mezi nimi neuvěřitelně rychle přeskakovaly. Problém byl, že takto se prezentovaly i ostatní země, takže diváci očekávali folklór a dostalo se jim duetu Romea a Julie na jazzovou hudbu což je naprosto nadchlo. Své nadšení projevovali tím, že mezi tanečnický začali házet peníze, což má matka tehdy ve své mladické naivitě považovala za ohromnou uměleckou pohanu a propukla v neutišitelný pláč.



Jiří Kylián na výletě s VUS - Oravský Podzámok 1965

Po návratu z Francie vystupoval VUS také v rámci II. Mezinárodního jazzového festivalu, který se konal v Praze od 13. do 16. října 1965. Představení proběhlo v

Hudebním divadle v Karlíně a o program se podělili Balet Praha s choreografiemi Pavla Šmoka (*Studentská suita* s hudbou Karla Krautgartnera, *Passacaglia* od Pavla Blatného a *Fuga a-moll* J.S. Bacha), Baletní skupina Hudebního divadla v Karlíně s choreografiemi Hany Machové (*Teil Gate Stomp* s hudbou Pavla Sedláčka a *Člověk v tomto čase*, hudba Hulan a Hála) a VUS s choreografiemi Františka Pokorného (*Boogie-woogie-jump*, hudba není uváděna⁸⁵ a *Shakespeareovská suita* na Dukea Ellingtona). Jako host zde vystoupila skupina sólistů Varšavské opery s názvem Phantom. Ti měli na programu *Jazzovou sonátu* (choreografie Mazurová, hudba André Hodeir) a *Nihil a Novi* (jako autor je zde uveden Andrzej Trzaskowski, není však jasné, v jaké pozici. Předpokládám ale, že jde o skladatele.) (Programový leták International jazz festival Praha 65) Janě Bitterové se zřejmě podařilo najít zmínku o Kyliánově výkonu v *Shakespeareovské suítě* v roli Romea. Údajně byla uveřejněna v americkém časopise *Down Beat*⁸⁶ a o Kyliánovi se zde píše: „Zapamatujte si jeho jméno, protože ho ještě uslyšíte!“⁸⁷

V roce 1966 (lépe řečeno ve školním roce 1966/67) ze souboru VUS odešli další studenti Konzervatoře. Nakonec z původní sestavy zbyli jen Jiří Kylián a Helena Koziková. V době, kdy měli ostatní studenti „svatý týden“, odjel Kylián s Kozikovou na další studentský festival. Zora Šemberová tehdy trvala na tom, že jim odjezd musí písemně povolit všichni profesoři. Jelo se do německého Dortmundu a poté do nizozemského Arnhemu. To bylo tedy poprvé, kdy Jiří Kylián vstoupil na holandskou půdu! Doprovázel je jazzový klavírista Jan Hammer se svým triem a učitel lidových tanců na Taneční konzervatoři v Praze František Bonuš, který vedl na festivalech lekce folklóru. Koziková s Kyliánem mu při nich sloužili jako figuranti.

Po absolutoriu a maturitě členů ročníku Zory Šemberové VUS odjel ještě na festival do jugoslávské Rijeky, vystupoval v amfiteátru v Pule a tři představení odehrál také v Lublani. V programu spoluúčinkovali Laco Déczyi a Kvartet Karla Velebného. Poté Jiří Kylián i Helena Koziková ze souboru odešli.

⁸⁵ Bohužel si na autora hudby nevzpomněl ani František Pokorný.

⁸⁶ To je rozhodně možné, protože tento časopis prokazatelně nadšeně recenzoval už předešlý ročník festivalu, což dokládá zadní strana programu z roku 1965, kde jsou z této kritiky uveřejněny výňatky. Kritiku ze samotného roku 1965 se mi bohužel nepodařilo získat.

⁸⁷ Tento údaj uvádí ve své absolventské práci „Jiří Kylián“ Jana Bittnerová, absolventka 1.soukromé taneční konzervatoře v Praze, s.r.o. v roce 2008. Vychází z osobních rozhovorů s paní Markétou Kyliánovou. Str.5 dole.

V roce 1967 do souboru VUS přišli noví tanečníci. Krátce zde pobyl např. Vlastimil Harapes, tančili zde Ladislav Tajovský nebo Ladislav Sobotka. Nakonec ze souboru odešel i František Pokorný a nastalo období hledání nové tváře. Tu VUS získal (jak již víme) až příchodem další generace, která již měla možnost posbírat vědomosti o nových tanečních technikách. Právě VUS se pak stal jedním z oněch důležitých míst, kde tyto nové směry začali prosakovat mezi širokou taneční veřejnost. Toto všeobecně prospěšné období trvalo až do září roku 1984 kdy se soubor přetransponoval do nového subjektu, *Tanečního centra Univerzity Karlovy*, ze kterého v roce 1997 vznikla konzervatoř *Taneční centrum Praha*.

7.5. Devět osmin a Kvartet - první choreografické krůčky

Vraťme se ale k Jiřímu Kyliánovi a k jeho raným choreografickým pracem. V již několikrát citovaném rozhovoru pro Reflex Interview II. najdeme i krátkou zmínku o tomto období jeho života. Kylián zde vzpomínal, co ho vedlo k touze začít se vyjadřovat jako choreograf. Řekl zde mimo jiné i toto: „ Tanec je naplňování něčeho, co už vymyslel někdo jiný, zatímco choreografie je vymyšlením právě toho nového, originálního a svébytného. Navíc v okamžiku, kdy jsem pochopil, že jako tanečník nemám dostatek talentu k vyjádření toho, co bych svým tělem chtěl sdělit, začal jsem se vyjadřovat prostřednictvím těl skutečně talentovaných tanečníků. A brzy jsem zjistil, že takhle své představy dokáží naplňovat daleko lépe... Tehdy byl choreografující tanečník poměrně unikát, dneska se u mladých tanečníků kreativita podporuje mnohem víc. Kdysi byl baletní svět ghettem, tanec byl ve světě umění jakousi přehlíženou popelkou, což se naštěstí změnilo – dneska je to plnoprávný partner jakéhokoliv jiného umění. Také proto se v současnosti mnohem více dbá na to, aby se na konzervatoři studenti seznámili i s malířstvím, hudbou, architekturou a filozofií, aby se zkrátka co nejvíce otevřeli světu umění.“⁸⁸

Tou úplně první choreografií bylo již několikrát zmíněných *Devět osmin*. Kylián je podle všeho postavil už ve třetím ročníku. Šlo o dívčí sólo, doprovázené sborem tančným zbylými spolužáky z ročníku. Ve všech životopisech a jiných zmínkách, které pocházejí od Kyliána samotného nebo od jeho matky Markéty se tvrdí, že ono sólo tančila Anna Fialová. Helena Koziková je ovšem přesvědčená, že jej

⁸⁸ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 61.

tančila Lucie Novotná. Bohužel se mi nepodařilo najít žádný písemný nebo jiný doklad, který by to či ono tvrzení doložil. Vzhledem k tomu, že dnes nevíme ani to, zda bylo představení vícekrát reprizováno (podle všeho k tomu došlo minimálně jednou v roce 1966), mohu pouze spekulovat, že se obě děvčata třeba ve zmíněné roli alternovala. Víme také, že doprovodem k němu byla skladba maďarského jazzmana, jehož jméno se mi zatím bohužel také nepodařilo dohledat. Byla však napsána v devíti osminovém taktu, což choreografii činilo interpretačně obtížnou ale také zajímavou a co jí dalo i jméno. Jediné, co víme naprosto určitě je, že kostýmy k ní vytvořil Kyliánův spolužák Daniel Wiesner. Jeden z nich se totiž dochoval až dodnes a je ve vlastnictví Heleny Kozikové. Byly to krátké bílé košilky, na kterých byly v předu dvě barevné skvrny, které budily dojem očí. Oblékaly se na černý trikot.

Nejisté je i datum premiéry. Z jiných indicií a vzpomínek pamětníků lze vyvodit, že se tak stalo právě v roce 1963 v divadle ABC, v rámci zvláštního představení, které tehdejší ředitel Konzervatoře, Dr. Karel Holzknecht, uspořádal pro Zoru Šemberovou u příležitosti jejích padesátých narozenin. Součástí benefičního koncertu byla i choreografie Zory Šemberové *V mlhách*, na skladbu Leoše Janáčka, nebo alespoň jednu z jejích částí. Nešlo ovšem o již zmiňovanou choreografii pro Zořin ročník (ta vznikla zřejmě až po té), ale Šemberová tanec interpretovala osobně a sólově. Tato událost zůstala oběma zpovídaným pamětnicím hluboko zarytá do vzpomínek. Jejich tehdejší reakce zároveň ukazuje, jaké povědomí o moderním tanci Zořini žáci měli. Většina z nich přišla z Prahy a stejně jako Kylián přímo z baletní přípravky Národního divadla. Ani nikdo z těch, kteří byli původem mimopražští, neprošli prokazatelně jinou pohybovou přípravou, než klasickým baletem. V malých městech se do hodin pro udržení pozornosti dětí někdy vkládal lidový tanec nebo dokonce step, ale základem byla klasika. Zořin výkon ve zmiňované choreografii vycházel, (alespoň podle toho, jak mi byly její pohyby popisovány), z tradic výrazového tance, který znala od své velké učitelky, Rosalie Chladekové. Zora tančila v dlouhé říze a její tanec nebyl ani tak fyzický (vždyť to byla již padesátiletá dáma), jako spíš expresivní. Pro její žáky to bylo zřejmě skutečně první setkání s výrazovým tancem a způsobilo jim poněkud šok. Jednoduše řečeno, jejich dosavadní výchova je na něco takového nepřipravila.

Vraťme se ale opět k *Devíti osminám*. Během benefičního koncertu pro Zoru Šemberovou si nejspíš odbyly premiéru. Jak se dozvíme o něco později, v jiné

kapitole tohoto textu, jejich další alespoň troch prokazatelná repríza se zřejmě odehrála až v roce 1966.

V pořadí druhou choreografií Jiřího Kyliána byl *Kvartet*, kterým se, jak již víme, prezentoval na absolventském představení svého ročníku. Zde musela Zora Šemberová svůj vliv uplatnit asi velmi silně. Takovou příležitost dostal v historii školy málokdo. V případě *Kvartetu* stojíme již na pevnější půdě, protože se dochoval program celého závěrečného koncertu.

7.6. Absolventské představení

Premiéra se konala 28.4.1967 v 19.30hod v divadle ABC. Program dále hlásal, že repríza se odehrála v témže divadle o den později, (tentokrát jako matiné k poctě májových oslav) v nekřesťanskou dobu – 10.00 hod dopoledne. Kromě absolventů se na programu podíleli i nižší ročníky, mezi kterými se blýskla mnohá později slavná jména. Z rukou psaných poznámek víme kupříkladu i to, že představení řídil (tedy v roli inspicienta se ho účastnil) pozdější slavný tanečník Hamburského baletu, Ivan Liška.

O úvod se jako choreografka postarala Zora Erbanová, která s druhým ročníkem nacvičila *Tři ecossaises op. 72 č. 3* Frederica Chopina. Tančili Ivana Cetlová, Eva Fröhlichová, Hana Rašínová, Marie Stopková, Zdeněk Rosa a Zdeněk Sedláček.

Poté následovalo *Scherzo ze sonáty pro flétnu a klavír* Sergeje Prokofjeva. Pro svůj absolventský ročník ho postavila Zora Šemberová. Ač se při jejích hodinách studentky podle vlastních slov k tance na špičkách dostaly tak zhruba jednou do měsíce a celkový nedostatek klasického tréninku si kompenzovaly tím, že utíkaly do hodin, které vedl Zdeněk Doležal, usmyslela si Šemberová, že se absolventky v její choreografii předvedou právě na špičkách. Tanec byl pohybově složitý a vzhledem k připravenosti dívek technicky poněkud nad jejich síly. Stal se proto zdrojem nesmírné hrůzy a paniky, který pamětnicím ve svém důsledku značně zastínil vzpomínky na další choreografie večera. *Scherzo* tančili: Helena Joklová, Milada Žáková, Daniel Wiesner, Helena Kozíková, Zuzana Měšťanová, Lucie Novotná a Jiří Kylián

Jako třetí tanec byl na programu duet *Romea a Julie* ze šestého obrazu baletu

Sergeje Prokofjeva. Choreografoval jej pohostinsky Nikolaj Nikolov a tančili posluchači čtvrtého ročníku Michaela Vítková a Jaroslav Slavický. Stejný choreograf byl podepsán i pod následujícím duetem na hudbu Clauda Debussyho, který nesl název *La plus que lente*. Tančili absolventi Helena Joklová a Daniel Wiesner.

Poslední choreografií první části byla již několikrát zmiňovaná skladba Bohuslava Martinů *V mlhách*. Program říká, že části skladby byly uvedeny v pořadí 1., 2., 4. a 3. a že choreografické zpracování je od prof. Zory Šemberové, které mu dala podtitul „*Úsek života*“. Sólový pár tančili Jiří Kylián (muž) a Lucie Novotná (dívka). Účinkovali také další posluchači pátého a čtvrtého ročníku. K nim je rukou dopsáno + Musil. Míněn je zřejmě Eduard Musil, představitel proradného Honzy z filmového muzikálu *Starci na chmelu*.

Po přestávce představení pokračovalo společnou choreografií Zdeňka Doležala a Zory Šemberové pro absolventský ročník na hudbu Jaroslava Ježka. Nesla název *Proměny* a byla podle všeho dějová, protože interpretům jsou v programu přiděleny postavy. Pro úplnost je uvádím v pořadí, v jakém figurují v programu.

Manželka: Zuzana Měšťanová

Manžel: Daniel Wiesner

Snová představa: Jiří Kylián

Zpěvačka: Helena Joklová

Sportovkyně: Milada Žáková

Mondénní dívka: Lucie Novotná

Sbor posluchači pátého a čtvrtého ročníku.

Bližší podrobnosti se mi bohužel nepodařilo zjistit. Obě pamětnice se rozvzpomněly pouze na to, že Lucie Novotná měla při tomto kousku na sobě boa.

Druhou choreografií druhé části večera byl Kyliánův *Kvartet* na adagio ze smyčcového kvartetu Bély Bartóka. Tančily jeho spolužačky: Lucie Novotná, Helena Joklová, Helena Kosíková a Milada Žáková. *Kvartet* je výjimečný i v tom, že jde o první recenzovanou choreografii Jiřího Kyliána vůbec. Kritika pochází z pera Dany Pasekové⁸⁹. V českém prostředí to byla právě ona, která rozpoznala probouzející se talent. Ve Svobodném slovu dne 3. května 1967! tehdy napsala: „Kyliánova choreografie dává tušit jeho možnosti na tomto poli; schopnost

⁸⁹ Paseková Dana, (Danuše, rozená Überhuberová 1922-2004?) česká publicistka a kritička.

proniknout pod formu hudební předlohy až k její podstatě a také schopnost vyjádřit myšlenku bez povrchních popisových znaků...“⁹⁰ Máme tedy jasný a hmatatelný důkaz, že šlo o zdařilou práci. O to více mne udivilo, že si ani Milada Žáková, ani Helena Koziková nebyly schopny vzpomenout na jediný detail tohoto tance. Z paměti jim kompletně vymizely kroky, kostým, ba dokonce i hudba. Zbývá nám naděje, že si na něco vzpomene alespoň Helena Joklová. Bohužel s ní někdy okolo roku 1999 ztratili kontakt úplně všichni, o nichž vím, že se s nimi přátelila. Lucie Novotné se již bohužel zeptat nemůžeme. Po absolvování školy nastoupila do angažmá do Pantomimy Ladislava Fialky a několik let na to dobrovolně odešla z tohoto světa.

Na programu absolventského představení bylo ještě Ježkovo *Blues*, které postavila Zora Šemberová jako sólo pro Jiřího Kyliána a *Španělské tance*, které pro pátý ročník nastudovala Emilie Urbanová. *Sevilliany* tančili Helena Joklová, Zuzana Měšťanová, Jiří Kylián a Daniel Wiesner, *Solleados* Lucie Novotná, *Farrucu* Jiří Kylián a *Malagueños* Regina Kestlová, Helena Koziková, Zuzana Měšťanová, Milada Žáková a Daniel Wiesner. Na programu je rukou dopsána informace, že na kastaněty hráli Joklová, Novotná, Kylián a Urbanová

Závěrečnou choreografií koncertu byl Prokofjevův *Pěta a vlk* v pohostinské choreografii Inky Vostřezové, která také pro potřeby konzervatoře upravila libreto. Tančili posluchači třetího a čtvrtého ročníku. Role jim byly přiděleny takto:

PĚŤA: Jiří Němeček, Jiří Trojan

PTÁČEK: Jitka Kloubková

KACHNY: Libuše Klárová, Dáša Novotná, Jarmila Trubačová, Jitka Žahourková

KOČKA: Libuše Klárová, Jarmila Trubačová

DĚDEČEK: Jan Prokeš, Pavel Ruta

VLK: Jaroslav Tůma

LOVCI: Jiří Němeček, Jan Prokeš, Pavel Ruta, Jiří Trojan

⁹⁰ Svobodné slovo 3.5.1967



Jiří Kylián v Londýně (1967)

8. Stáž v Anglii

Po skončení konzervatoře se Jiřímu Kyliánovi shodou šťastných náhod a díky kontaktům matky Markéty naskytla možnost strávit nějaký čas studiem na londýnské Královské baletní akademii. Údajně mu tehdy velmi pomohla také britská ministryně kultury a školství Jenny Leeová. Ta přijela v roce 1966 do Prahy, aby se zde mimo jiné zúčastnila otevření výstavy Henryho Moorea⁹¹, která se konala v prostorách Šternberského paláce na Pražském hradě. V rámci

⁹¹ Moore, Henry (1898-1986) Britský malíř a sochař.

návštěvy a zřejmě díky jistým „manažerským“ schopnostem Markéty Kyliánové shlédla jedno z konzervatorních představení. Jiří Kylián sám říká, že ji na něj pozval tehdejší ředitel pražské konzervatoře, doktor Václav Holzknecht. Na programu bylo i Kyliánovo dílko *Devět osmin*. A tady se ocitáme opět ne trochu nejisté půdě. Jana Bitterová ve své diplomové práci tvrdí, že toto vystoupení proběhlo v divadle DISK⁹² (Bitterová 2008: 6). tato informace však není doložena žádným odkazem na zdroj, ale vzhledem k tomu, že Jana Bitterová čerpala mnohé z rozhovorů s paní Markétou Kyliánovou, dá se předpokládat, že tuto informaci získala od ní. Helena Koziková a Milada Žáková nicméně tvrdí, že v divadle DISK jejich ročník účinkoval velice zřídka a když, tak v činohrách, či operních vystoupeních svých kolegů. Jediné vystoupení, které si byly schopny v DISKU vybavit, bylo v choreografii Emílie Urbanové a šlo o krátký maďarský tanec se džbány vína na hlavách, který interpretovaly pouze dívky. Tomu nahrává i fakt, že DISK patřil Divadelní fakultě AMU. Naproti tomu Konzervatoř si většinou pronajímala divadlo ABC, které mělo bezesporu větší jeviště, než DISK. Obě Kyliánovy spolužačky jsou přesvědčeny, že se hrálo tam, protože jediné další představení TKP, které se prokazatelně hrálo za jejich účasti v jiném prostoru, byla opera *Oněgin*⁹³ v divadle Na Fidlovačce. Sem byly z konzervatoře „vypůjčeny“ do tanečních sekvencí, které postavila – jako svou praktickou absolventskou práci v oboru choreografie – Miroslava Vlášková⁹⁴.

Při jaké příležitosti tedy mohla paní Jenny Leeová vidět Kyliánovu choreografickou prvotinu? Po dlouhém třídění a porovnávání útržků vzpomínek a zvažování dalších indicií si myslím, že mohla navštívit absolventské představení ročníku prof. Růženy Mazalové, který v tu dobu končil školu a byl málo obsazen. Nikdy by tedy nemohl zaplnit celý večer a bylo více než jindy nutné představení doplnit nižšími ročníky. Je proto pravděpodobné, že zde Kylián mohl tančit Šemberové choreografii *V mlhách* a mohl zde uplatnit i svých *Devět osmin*. Navíc se absolventské koncerty většinou konaly v dubnu nebo v květnu. V tomto

⁹² DISK – Divadlo státní konzervatoře. Původně přednáškový a divadelní sál náboženské společnosti Unitaria. V letech 1945-1993 zde byla školní scéna Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze. Poté byla budova v restitucích navracena původním majitelům. Krátce zde sídlilo např. Divadlo bez zábradlí, dnes je zde muzikálové divadlo Ta Fantastika.

⁹³ Zřejmě opera *Eugen Oněgin* od Petra Iljiče Čajkovského.

⁹⁴ Vlášková, Miroslava, (provdaná Halmazňová), tanečnice, pedagožka, choreografka. (1921 – 200?). Vystudovala Taneční konzervatoř v Praze a poté choreografii na TK DAMU. Tančila v Ústí nad Labem, Brně a v Laterně Magice. Nejznámější je ale jako pedagožka Taneční konzervatoře v Praze, kde vyučovala v letech 1968-1988 novodobý tanec a hereckou výchovu. Pro své studenty vytvořila řadu choreografií na absolventská vystoupení.

období se podle všeho v Praze otvírala také výstava Henryho Moorea.

Jenny Leeová tedy Jiřího mohla vidět tančit a viděla i jeho choreografickou práci. Pak do celého scénáře zapadá i fakt, že za ním (jak sám řekl) dokonce po představení přišla aby si s ním pohovořila. Kylián tehdy uměl ještě velmi špatně anglicky. Přesto mu v paměti utkvěla věta, kterou mu řekla: „I can see you, do not have it only in your legs, but even in your head.“ (Vidím, že to nemáš jen v nohou, ale i v hlavě. Na základě tohoto představení prý právě paní Jenny Leeová zařídila, aby mu Britská rada poskytla jednoroční stipendium na Royal Ballet School of London.

Jednalo se skutečně o obrovský úspěch, protože Britská rada tehdy měla udělit stipendium v oblasti umění pouze jednomu československému studentovi. Také nebylo předem určeno jakého uměleckého oboru se tato výsada bude týkat. To že ji nakonec dostal Jiří Kylián, bylo nejen ohromné štěstí pro něj, ale i veliká pocta pro náš taneční obor.

Toto stipendium se týkalo období od září 1967 do srpna roku 1968. Na začátku nového školního roku tedy Jiří odjel plný nadějí a očekávání do Londýna.

9. Šedesátá léta v Československu a ve Velké Británii

Asi všichni ze své vlastní zkušenosti víme, že věk mezi patnáctým a

jednadvacátým rokem patří v životě člověka k nejdůležitějším obdobím. Právě v této době se definitivně formují jeho charakterové rysy a postoje k životu. Hledáme si své pevné místo v lidské společnosti. Abychom mohli pochopit, v jaké situaci se Jiří Kylián octl a co ovlivnilo jeho osobnost pro další tvůrčí roky, musíme se podívat, odkud vyšel, a co na něj v Londýně čekalo.

9.1. Situace v ČSSR v šedesátých letech.

Šedesátá léta, která jsou právě v dnešní době středem badatelského zájmu, patří v historii naší země k nejzajímavějším a nejprogresivnějším obdobím. Počátky všeho, co se během nich událo, musíme ale hledat již v polovině let padesátých.

V roce 1956 došlo na politické scéně tehdejšího Československa k dramatickým událostem. Definitivně padl Stalinův kult osobnosti a původní politická nomenklatura spojená s Gottwaldovou érou byla vystřídána mladší generací politiků. V souvislosti s kritikou stalinismu v Sovětském svazu a v celém východním bloku zasáhla i zdejší společenský a kulturní život vlna pochybností. Zviklána byla dokonce i ta část veřejnosti, která až doposud plně věřila v komunistickou stranu. Vlna nejistoty se nevyhnula ani členům strany samotným. Postupně docházelo k jakési korozi, oslabování cenzury a represivní politiky, která společenský a kulturní život do té doby zcela ovládala. To začalo vyvolávat naděje, že by uvolnění právě v kulturní oblasti mohlo být ještě výraznější. Je lidskou přirozeností neustále zkoušet posunovat mantinely, které vymezují náš životní prostor. Stejně tak, jako okamžitě postoupit o každý centimetr, o který takový mantinel povolí. Bylo tomu tak i tehdy. Pozvolné rozšiřování prostoru pro nové názory a jiné způsoby uměleckého vyjádření mělo za následek explozi vzniku nových divadelních scén, výtvarných galerií a dalších platforem, na kterých umělci komunikovali se svými diváky. A mantinely, které povolily o pár centimetrů, se pod dalším tlakem posunovali ještě dál. Československo se pozvolna začalo otvírat vlivům zvenčí. (Pavel Janoušek 2008:15,16)

9.2. Malé formy

Jedním z typických projevů nově nabyté naděje na tvůrčí svobodu bylo zakládání

divadel malých forem nebo nová profilace scén již zavedených, jako následek generační výměny na postech režisérů a dramaturgů. Tyto scény byly jistým protipólem a protestem proti velkým formám, které opanovaly kamenná divadla a znemožnily do nich přístup formám jiným. (To se týkalo nejen činohry, ale i opery a baletu). Byly ve své dramaturgii velice různorodé, mnohdy zcela jedinečné a staly se katalyzátorem rozvoje tehdejší kultury. Vzpomeňme kupříkladu na divadlo Semafor, k jehož produkcím neodmyslitelně patřily písně a které těžilo ze znovu objevení jazzu a z počáteční vlny obliby rock and rollu. Nelze opomenout ani divadlo Na zábradlí, spojené se jménem režiséra Jiřího Grossmanna, kde se objevily absurdní hry a kde svou kariéru dramatika zahájil Václav Havel. Patřilo sem i divadlo ABC, kde tehdy provozoval politickou satiru Jan Werich s Miroslavem Horníčkem, Krejčovo divadlo Za branou, slavná Radokova éra v Komorním divadle a mnohá další. Ve stejné době vzniklo například i divadlo Járy Cimrmana, aby se posléze stalo ve světě nevídaným fenoménem. (Pavel Janoušek 2008: 79-97)

Na tomto místě nelze opomenout ani divadla mimopražská. Do historie se zapsalo komorní divadlo Večerní Brno, liberecká Ypsilonka nebo opět brněnské divadlo Husa na provázku. Slavnou éru prožívala divadla v Chebu, na Kladně a tak bychom mohli pokračovat ještě dlouhou dobu. Mimo již zmiňované režisérské osobnosti vzpomeňme na Ivana Vyskočila, Dareka Vostřeze, Evalda Schorma a další. (Pavel Janoušek 2008: 79-97) Ti všichni patřili k atmosféře doby. Nejsem si ale jistá, zda mohli ovlivnit mladého Jiřího Kyliána. O existenci liberecké Ypsilonky možná neměl ponětí, zato zaručeně chodil do Semaforu.

9.3. „Nová vlna“

Stejně tak jsem si jistá, že na Kyliána měla vliv i nová československá filmová tvorba, protože chození do kin a divadel ke studentskému životu patřilo. Stěží tedy mohl minout úspěch Menzlových *Ostře sledovaných vlaků*, nebo Vlácilovu *Markétu Lazarovou*. Nejspíš viděl i další filmy mladých režisérů tzv. Nové vlny: Věry Chytilové, Ivana Passera, Juraje Herze, Jiřího Menzla, Dušana Hanáka, Otakara Vávry, Vojtěcha Jasného nebo Miloše Formana. Nesmíme zapomínat, že jejich estetika a poetika v mnohém ovlivnila i dění v jiných uměleckých oborech.

Pro obor taneční je k v tuto chvíli nezbytné zmínit jednu specifickou odnož

tehdejší filmové produkce; filmové muzikály specificky české výroby, jako byly filmy *Starci na chmelu*, *Kdyby tisíc klarinetů*, *Zločin v šantánu*, *Limonádový Joe*, *Dobře placená procházka*, *Dáma na kolejích*, *Fantom Morisvillu*, *Zločin v dívčí škole* či *Šest černých dívek, aneb proč zmizel zajíc*. Jako choreograf je pod nimi často podepsán Josef Koníček⁹⁵. Natáčení některých z těchto filmů se účastnili i Kyliánovi spolužáci. Objevovali se v nich tance, vycházející z jazzových základů, stejně jako choreografie Františka Pokorného. Velel tak duch doby. Právě tady nacházíme příklad způsobu, jakým choreografové, toužící po vyjádření pomocí moderního tance a nemající kontakt s děním za západní hranicí naší země, pracovali. Kde scházely znalosti originálního pohybového materiálu (který byl v tomto případě většinou americké provenience a tudíž nedostupný), vytvořili si k známým tancům kroky nové, založené na jejich vlastní invenci. Krásným dokladem takového postupu je dnes již legendární Koníčková *Bossa Nova* ze *Starců na chmelu*.

9.4. Vynálezy „Made in Czechoslovakia“

Jak už jsem se zmínila, estetika Nové filmové vlny a film jako takový ovlivnil i dění v divadlech. V šedesátých letech byl svět obohacen o některé jedinečné československé vynálezy. Unikátem a posléze výhodným vývozním artiklem se stalo např. Srdcovo Černé divadlo, postavené na dávných loutkohereckých základech, zkombinovaných s nejnovějšími technickými vymoženostmi v oblasti svícení. Jinou zajímavostí, která se posléze stala inscenačním stylem byla *Laterna Magika* Alfréda Radoka a Josefa Svobody, jejíž nejslavnější inscenace nalezneme právě v letech šedesátých.

Abychom byli poctiví ke všem, kteří fluidum oné doby vytvořili, neměli bychom zapomenout jmenovat výtvarníky, designéry, básníky, spisovatele, publicisty, filozofy, historiky... tento výčet by ovšem vydal na samostatnou práci. Nás v tuto chvíli nejvíce zajímá, jak se kulturní nadechnutí let šedesátých projevilo v tanci.

⁹⁵ Koníček Josef, tanečník, baletní mistr, choreograf a režisér. (narozen 13.10.1931 v Praze. Nejprve se vyučil typografem a v letech 1949-50 studoval na Taneční konzervatoři v Praze. Jako tanečník byl v angažmá v Hudebním divadle v Karlíně, v divadle F.X.Šaldy v Liberci a v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého. Jako baletní mistr působil v Městských divadlech pražských / divadlo ABC. Od roku 1978 je v kolonce zaměstnání uváděno: svobodné podnikání. Tehdy začal pracovat jako choreograf pro zájezdové opery, televizi a činohry (divadla ABC a Semafor). Také hostoval v různých divadlech (Teplice, Brno, Olomouc, Ostarva, Prešov, D 34 a zejména Plzeň, kde režíroval a choreografoval operety.) V Laterně magice se choreograficky podílel na představeních *Kouzelný cirkus* a *Revue z bedny*. Významnou kapitolu v jeho životě tvořila pohybová a choreografická spolupráce na televizních zábavných pořadech s režisérem Jánem Roháčem a jeho spolupráce na filmech a filmových muzikálech (*Limonádový Joe*, *Dáma na kolejích*, *Starci na chmelu*, *Noc na Karlštejně*, *Sedmíkrásky*, *Hvězda padá vzhůru* a další)

9.5. Šedesátá léta v československém tanci

Jak jsem již zmínila v úvodu, zatím co v jiných kulturních oblastech se již šedesátá léta dočkala historického, sociologického a uměnovědného rozboru, v oblasti tance se doposud nenašel nikdo, kdo by se tímto obdobím zabýval systematictěji. Proto je obtížné zmíněnou etapu v dějinách našeho tance uchopit. Dokud odborná rešerše neproběhne, jsem odkázána na útržky různých faktů, které ještě nikdo nedal do souvislostí, na texty, které mohou být tendenční, nebo ovlivněné zážitky, kterými jejich autor prošel v pozdějším životě a na vzpomínky pamětníků, které mohou být stejně zavádějící, nejsou-li ověřeny a vyváženy pohledem jiným. Nejtěžší ze všeho, je dívat se na bod „tehdy“ z bodu „ted“, aniž by měl člověk dostatek vědomostí, které by mu dovolily bod „tehdy“ pochopit ze všech možných úhlů. Přesto bych se ráda pokusila popsat, jak vypadal tanec v zemi, kterou Kylián v roce 1967 opouštěl.

Jako již mnohokrát v historii, i při vzpomínkách na toto často slyšíme nářky, že tanec reagoval na společenské dění ve svém okolí pomaleji, než jiná odvětví kultury. Otázkou je, zda je toto tvrzení skutečně pravdivé. Podle mých zkušeností mají lidé tendenci dívat se na šedesátá léta skrze to, co se událo až po roce 1968. Z jistých faktů lze ovšem usuzovat, že tanec let šedesátých se pouštěl do hledání nového a do boření hranic starého stejně, jako jiné obory umění.

Naši umělci měli sice velmi omezený kontakt se Západem, ale nesmíme zapomínat, že ke změnám v pojetí choreografie v té době dochází i v samotném Sovětském svazu. I zde odstartovaly nový vývoj na poli kulturním politické změny, ke kterým došlo po Stalinově smrti v roce 1953, ale zejména po přelomovém (tajném) projevu, který přednesl Nikita Sergejevič Chruščov na XX.sjezdu komunistické strany SSSR v roce 1956. Kritizoval v něm Stalinův „kult osobnosti“ a nepřímou přiznal zločiny, kterých se pod Stalinovým vedením strana dopustila. Zavdal tím důvod k nadějím na změny nejen v Sovětském svazu, ale následně i v jeho satelitech, ke kterým patřilo i Československo.

Změna klimatu v SSSR se postupně projevila i v sovětském baletu. Víme, že v té době z jeviště ustupuje polopatický realismus a s novou generací přichází i nový styl, který jsme si později zvykli nazývat *Symfonický balet*. V choreografiích

nových autorů je patrná změna pohybového slovníku (ač samozřejmě stále vychází ze základů klasické baletní techniky). Mizí pantomimické „recitativy“, které od dob postromantických obvykle posouvaly děj. Podobně, jako v činohře se do pozadí odsouvají motivy politické a třídní a do popředí se přesouvá lidský příběh, soukromé problémy jednotlivců, či generační konflikt. Objevují se dlouhé taneční pasáže, některé z choreografií rezignují na děj úplně. Dokladem toho jsou kupříkladu *Choreografické miniatury* Leonida Jacobsona⁹⁶, které uvedl v Kirovově divadle v roce 1959 a které daly o několik let později název celému novému baletnímu divadlu. Jisté náznaky lze ovšem najít i v jeho baletu *Spartakus* na hudbu Arama Chačaturiana z roku 1956, který byl, na rozdíl od tehdejších zvyklostí celý tančen bez špiček. Další důležité jméno tohoto období je Jurij Grigorovič. Z jeho mnohých inscenací vzpomeňme alespoň *Legendu o lásce*, která byla pod jeho vedením v roce 1963 nastudována i v Praze, v Národním divadle. Nutno také podotknout, že balet byl jednou z oněch z Ruska importovaných věcí, které byly v zásadě velmi hodnotné. Právě nově nalezený styl *Symfonických baletů* a postupné oslabení „železné opony“ mezi Východem a Západem vedlo k novému objevení ruského, potažmo sovětského baletu ve světě.

Lze se domnívat, že určitá inspirace děním v SSSR dospěla až k nám. Mezi choreografiemi některých tvůrců, pracujících pro baletní soubory tzv. kamenných divadlech a tvořících tedy oficiální část československého světa tance, můžeme vystopovat jisté náznaky. Často slýcháme, že právě tyto soubory všechny do jednoho zůstávaly v zajetí ruského pojetí klasického baletu. Myslím, že i toto tvrzení vyžaduje revizi. Domnívám se totiž, že představa sovětského baletu k nám přišla až v roce 1954, když v pražském Národním divadle postavil Alexander Romanovič Tomskij Asafjevovu *Bachčisarajskou fontánu*⁹⁷ a Čajkovského *Labutí jezero*. Již o pár let později však v repertoáru najdeme inscenace, které se zmíněným stylem mají společného pramálo.

Příkladem je třeba Jiří Blažek, který se v té době vrátil ze studií v Sovětském svazu a který onu obrodnou vlnu v tamním baletu musel zaznamenat. Jeho *Spartakus* z roku 1957 (pro ND v Praze) je rozhodně takovýchto inspirací plný. O rok později staví pro stejnou scénu *Doktora Fausta* na hudbu František Škvora,

⁹⁶ Jacobson, Leonid (15.1.1904 – 18.10.1975) Sovjetský choreograf, tanečník a baletní mistr.

⁹⁷ Právě tato inscenace inspirovala malého Jiřího Kyliána natolik, že se stal žákem baletní přípravky ND.

Dafnise a Chloe Maurice Ravela v roce 1960 a v roce 1963 *Ištar* od Bohuslava Martinů. V těchto choreografiích je již posun značně patrný. K větším změnám i v mimopražských divadlech pak dochází po roce 1969, kdy sem přicházejí choreografové, kteří do této doby působili v souborech mimo hlavní proud. (např. Luboš Ogoun, František Pokorný a později i Pavel Šmok)

Zajímavé ovšem je, že se taneční konzervatoře po celé republice v šedesátých letech začali orientovat na přípravu absolventů výhradně pro klasickou baletní techniku. Až o několik let později vznikly při některých z nich (např. TKP) třídy specializované na tanec lidový. Podle mého názoru se tato situace dá vysvětlit generační výměnou pedagogů na školách a baletních mistrů, popřípadě šéfů baletů v baletních souborech. Na jedné straně pomalu odcházeli lidé, kteří své vzdělání získali (a často měli těžiště aktivní umělecké činnosti) v liberálnějších a svobodnějších časech před druhou světovou válkou. Generace těch, kteří studovali balet u Olgy Preobraženské, Tamary Karsaviny, přišli do styku s odchovanci a repertoárem Ďaghilevova souboru, nebo žáků Dalcrozeových, Labanových či Chladekové začali ztrácet vliv na výchovu další generace tanečníků. Na jejich místa nastupovali lidé, kteří získali nejlepší vzdělání, jaké se jim mohlo dostat po roce 1948 – což v našem oboru znamenalo např. moskevský GITIS, nebo divadlo MCHAT, či leningradské Baletní učiliště A.J.Vaganovové. Po svém nástupu do nových pracovních pozic začali samozřejmě dle nejlepšího vědomí a svědomí uplatňovat vše, co se naučili. Divadla, které měla na repertoáru klasické baletní produkce potřebovala tanečníky vycvičené pro klasický balet a kruh se začíná uzavírat. I na státních konzervatořích ale pedagogové chápali, že budoucí tanečníci potřebují ke svému rozvoji poznat i jiné taneční styly. Kromě lidových a charakterních tanců tak začala do jejich výuky pronikat moderní technika, která se měla stát na dlouhé roky jedinou vlašťovkou slibující změnu – technika Marthy Grahamové.

To, že absolventi sovětských škol neměli ve svém oboru protipól ve stejně erudovaných absolventech takřikajíc z „druhé strany železné opony“ brzy způsobilo, že se mezi klasickou baletní technikou a profesionální scénou objevilo rovnítko. Klasický balet se stal postupně jediným uznávaným tanečním stylem, vhodným pro práci ve státem podporovaných divadlech. Dobře nastoupená cesta k novému pojetí baletních inscenací se vytratila a zbyly z ní jen občasné osamocené počiny. Moderní směry byly odsunuty mimo „profesionální“ scénu a

bylo jim přisouzeno (až na drobné vyjímky) postavení poloamatérských a amatérských seskupení. Ale i v tomto ohledu nastal v šedesátých letech jistý posun.

Hlavní změny v pojetí tance v šedesátých letech je ovšem cítit hlavně mimo oficiální scény. Jako zlomová událost se mi v té době jeví brněnský Festival současného baletu, který se konal v dubnu 1960. Vladimír Vašut se o něm zmiňuje těmito slovy: „Ten Festival – to byla opravdu mimořádná a závažná událost, zřetelný mezník ve vývoji našeho tanečního umění. Na brněnském jevišti se vystřídal sedm předních českých a slovenských souborů, které v deseti inscenacích ukázaly svou vlastní úroveň, ale v souhrnu i celkový profil tehdejšího baletu. Jeho sílu i slabiny: myšlenkovou povrchnost, prázdnou dekorativní vnějškovost, plytké pojetí baletu jako okázalé „pastvy pro oči“, hrubé podceňování tvarové stránky choreografie. Po každém z předvedených představení se konaly dlouhé a zapálené diskuse. Diskuse řízné, nekompromisní, „nekolegiálně“ otevřené; nic se tu nezamlčovalo a před žádným problémem se tu taktně necouvalo. Festival se zaplaťpánbu nespokojil s obligátním velebením dosažených úspěchů. Naopak, vyprovokoval zdravě kritickou nespokojenost s dosavadním stavem. S choreografickou chudobou, zaostalostí a uniformitou, s hypertrofií semaforické posunčiny i významovou degradací tance; s šedou popisností baletů zatížených literaturou, často jen nedokrevných a naivně zploštělých odvarů činoherních, či románových předloh. Přišlo se na to, že klasický tanec není jediným možným a přípustným pohybovým systémem, že choreografie je zkrátka umělecká tvorba a nikoli řemeslnické lepení ultrakonvenčních prvků a vazeb. Ale hlavně: ve volání po poetickém, básnickém baletním umění se ozvala – po mnohaletém půstu – snaha o nalezení žánrové specifičnosti, po navrácení baletu tanci. V Brně se ale mluvilo i o věcech, které byly dosud bezmála tabu: o „čistém“, nedějovém baletu, o stylu, individuálním rukopisu, o symbolice a metaforičnosti tance. Ukázalo se, že baletní kumštýři dovedou přemýšlet, ba přímo samostatně myslet“. (Vladimír Vašut: Praha 1997-23,24)

Myslím, že právě podobné události dala podnět ke vzniku nových seskupení, ve kterých můžeme najít analogii k divadlům malých forem, o nichž jsme zde již hovořili. Za všechny jmenujme alespoň tři, které si vydobily místo v historii našeho tance, protože jej posunuly směrem kupředu. Prvním z nich nebyl soubor

taneční, ale pohybový. Právě v šedesátých letech byl založen Pantomimický soubor Ladislava Fialky, působící v Divadle na zábradlí, kde geniálně doplňoval dramaturgii činohry postavenou na absurdním dramatu. Stavěl na nejlepších tradicích pocházejících od Jeana Gasparda Debureaua⁹⁸, Marcela Marceaua⁹⁹ a Étiena Decrouixe¹⁰⁰ a brzy se stal jedním z mála souborů, které bylo Československo ochotno ukazovat světu. Druhým významným moderním souborem té doby byl Balet Praha Luboše Ogouna a Pavla Šmoka, ze kterého později vznikl Komorní balet a třetím již dříve zmiňovaný VUS pod vedením Františka Pokorného.

Velmi těžké je také odpovědět na otázku, jaké vlivy formovaly mladou generaci ve věku Jiřího Kyliána zvenčí. Mohl vidět alespoň některé z novátorských sovětských choreografů? Lze doložit, že některé zahraniční soubory v Čechách hostovaly, bohužel ale není možné s jistotou prokázat, že je Kylián a jeho spolužáci viděli. Nesmíme zapomínat na to, že přístup na jakoukoliv akci, jíž se účastnili umělci ze Západu, byl přes veškeré zdání svobody, které šedesátá léta budila, stále přísně monitorován a selektován represivními složkami státu. Některá představení tak byla přísně zadána pro vybrané publikum, filmy se pouštěly na pokoutních projekcích, nebo pod rouškou zájmových klubů a podobně. Také chyběly informace, které by studenty upozornily na to, že daný umělec, nebo produkce bude stát za to.

Krásným příkladem je třeba představení souboru Merce Cunninghama, který hostoval v Praze v roce 1965. Prokazatelně víme z vyprávění Františka Pokorného, že toto představení navštívil spolu s přítelem Lubošem Ogounem. Dokonce se zúčastnili i workshopu, který Cunningham poté pořádal. Můžeme se tedy domnívat, že něco z toho, co zde pochytili proniklo i do jejich choreografického díla. U Jiřího Kyliána můžeme dokázat, že o Cunninghamovi přemýšlel. Důkaz o tom nám poskytla Dana Paseková. V rozhovoru pro týdeník Rozhlas z roku 2000 vzpomínala na první setkání s Kyliánem takto: „Jednoho podzimního odpoledne v roce 1965, po hostování Cunninghamovy skupiny v Praze, zazvonil u mých dveří a představil se: „Promiňte, že ruším, já jsem Jiří

⁹⁸ Debureau, Jean Baptiste Gaspart, vl jm. Jan Kašpar Dvořák, (13.7.1796 v Kolině – 17.6.1846 v Paříži), mim a herec, nejvýznačnější představitel pantomimy 19.století.

⁹⁹ Marceau, Marcel, (22.3.1923 Strassburg - ?), slavný francouzský mim, žák E.Decrouixe. Vytvořil si postavu pana Bipa, človíčka oblečeného do krátkých kalhot, šedé vesty a s pomačkaným cylindrem, ozdobeným karafiátem na hlavě. Tato postava se pro něj stala charakteristickou.

¹⁰⁰ Decrouix, Étienne, slavný francouzský mim.

Kylián student taneční konzervatoře. Paní profesorka Šemberová nám doporučila, abychom si přečetli váš článek o Cunninghamovi, abychom ten jeho experiment či revoluci aspoň trochu pochopili. Ale ty noviny jsou vyprodané, tak jsem vás přišel poprosit..." Cílevědomý byl už tehdy. (...)"¹⁰¹ Otázkou je, zda jej Kylián tehdy také viděl v divadle a jaké závěry tehdy z nové zkušenosti vyvodil. Vzhledem k tomu, že víme, jak byl jejich ročník soudržný, dalo by se předpokládat, že šli na takové představení společně. Ani jedna z jeho zpovídáných spolužaček si na to ovšem nepamatuje a přijde mi dost nepravděpodobné, že by na něco takového dokázaly zapomenout. Neznamená to ovšem definitivně, že ho neviděl Kylián. I kdyby to bylo jedno z „uzavřených představení“, díky konexím své matky by měl jistě šanci se do divadla dostat. Notabene víme, že se tam dostali Pokorný z Ogounem. Jinou otázkou je, jaký postoj k návštěvám podobných akcí zaujímala škola. Za mých časů – i když to bylo již v době normalizace – se sice podporovaly návštěvy hostujících souborů, (dal-li se ovšem sehnat lístek, nebo alespoň místo k stání), workshopy a ukázkové hodiny však bylo navštěvovat zakázáno. Pravdou ovšem je, že jsme na ně stejně chodily, hrozil nám ovšem postih. Možná, že v šedesátých letech byla situace obdobná. To vše je ale bohužel pouze má spekulace.

Jestli si něco mladý Kylián odnášel s sebou do Londýna, pak to byl především hlad. Hlad po informacích po zážitcích, po jiném způsobu tance, protože dá-li se něco z výše popsané situace v Československu vyvodit, pak to, že šedesátá léta pootevřela mnohá okýnka do světa, dala lidem přivonět ke kulturnímu pokroku a ukázala jim cestu k individualitě a osobitým uměleckým výpovědím. Dala jim chuť tvořit a naději ve změnu. To všechno pak tak nějak symbolicky do země zadupaly tanky spřátelených mocností, které v noci z 20. na 21. srpna 1968 překročily hranice naší země. I když i tuto větu, tak často slýchanou, je nutné podrobit kritickému zkoumání. Možná, že nakonec zjistíme, že izolace, v které byli naši umělci nuceni tvořit přinesla ve výsledku mnohem kreativnější přístup k tanci, než léta devadesátá, kdy se již choreografové mohli inspirovat kdekoliv.

9.6. Šedesátá léta v Anglii

Když Kylián odjížděl na stáž do Londýna, nikdo netušil, jaký konec je Pražskému jaru souzen. Zatím byl v pozici studenta, který odjíždí sbírat vědomosti do

¹⁰¹ Z rozhovoru Dany Pasekové s názvem „*Duhový oblouk Jiřího Kyliána*“ pro týdeník Rozhlas č.26/2000

neznámé země, aby se poté navrátil domů a všechno co se naučil tam zúročil. Jaká ale byla Anglie v roce 1960?

Stejně jako ve státech východního bloku byla šedesátá léta minulého století i na Západě obdobím plným nadějí a touhy po změnách. Mnohé, co se v té době událo mělo svoje kořeny ve druhé světové válce, respektive v období po jejím konci. V pořadí druhé válečné běsnění, jež v průběhu dvacátého století zasáhlo celý svět, zamíchalo všemi hodnotami, na kterých doposud lidstvo lpělo. Náboženství a umění ztratily v očích současníků morální kredit. Duchovní situace v Evropě byla značně rozporuplná. Její obyvatelé se především těžce zbavovali pocitu nejistoty a ohrožení a složitě hledali ztracenou rovnováhu a vzájemnou důvěru. Situaci nevylepšilo ani poválečné rozdělení Evropy na sféry vlivů vítězných mocností, které vedlo až ke vzniku „železné opony“ mezi Východem a Západem. Napětí mezi oběma tábory přineslo v padesátých letech stav, kterému jsme si navykli říkat „studená válka“. Důsledkem bylo dlouholeté odloučení obou bloků a paralelní vývoji na poli kultury. Myslím, že teprve nyní jsme se ocitli v situaci, kdy je možné začít objektivně posuzovat, do jaké míry toto rozdělení ochudilo či obohatilo dějiny světového umění.

Na druhé straně ale vzbudil konec války v lidech nesmírnou chuť do života, touhu znovu obnovit vše, co bylo v bojích zničeno. Chtěli vybudovat nový, lepší svět, vymanit se z ekonomické krize, která byla důsledkem válečného konfliktu. Kromě deziluze a pocitu nejistoty léta padesátá Evropě přinesla i rozvoj a ekonomický rozmach.

Po smrti Josipa Visarionoviče Stalina a zejména po legendární „tajném“ Chruščovově projevu o důsledcích kultu osobnosti, začaly tát ledy i ve vztazích Východ-Západ. 20.1.1960 nastoupil do úřadu prezidenta Spojených států mladý energický muž jménem J.F Kennedy, který v tomto směru vzbuzoval mnohá očekávání. Alespoň na krátkou dobu bylo možné uvěřit v konec „studené války“ . Některé události této éry byly skutečně pozitivní. Hned v roce 1961 se podařilo USA podepsat se Sovětským svazem a Velkou Británií dohodu o zákazu zkoušek jaderných zbraní v atmosféře, pod vodou a v kosmickém prostoru. OSN o rok dříve schválila deklaraci o poskytnutí nezávislosti všem koloniálním národům, která odstartovala proces osamostatnění mnoha zemí a dovršila tak rozpad koloniálního systému. V Evropě i Americe se začalo nahlas mluvit o právu

menšin, náboženské svobodě, o právech lesbiček a homosexuálů, na vzestupu byl i feminismus a boj o rovnoprávné postavení mužů a žen se dostal do zcela nové etapy. V roce 1965 Americký astronaut Neil Armstrong zanechal v prachu na povrchu Měsíce první lidské stopy

Přesto šedesátá léta přinesla historii i mnohé krizové momenty a rozporuplné události. Vzpomeňme nepovedený pokus USA zvrátit komunistickou revoluci na Kubě, který téměř vedl k jadernému konfliktu mezi Spojenými státy a Sovětským svazem. Vstoupil do dějin jako „Karibská krize“. Vedl jednak k podpisu oné smlouvy o zákazu jaderných zkoušek, ale i k pozdějším debatám o jaderném odzbrojení. V první řadě ale vedl k zavedení „červeného telefonu“, přímé linky mezi pracovními prezidentů obou mocností. Jeho zřízení mělo předejít možným nedorozuměním, které by ve svém důsledku mohli vést až ke třetí světové válce.

Dalším historickým mezníkem byl atentát na J.F.Kennedyho v Dallasu v roce 1963, který zasáhl celý svět. O rok později vypukla válka ve Vietnamu, kterou doposud Američané vnímají jako národní stigma a která vyvolala mnohé protesty nejen v USA, ale stala se tématem i pro Evropu. Podobné reakce přinesla i násilná smrt černošského aktivisty Martina Luthera Kinga v roce 1968.

Studentské revolty a sociální a mírové protestní hnutí byly dalším typickým rysem šedesátých let. V každé zemi měla studentská reforma trochu jiný průběh a základ. Ve spojených státech byl hlavním tématem studentského hnutí boj proti diskriminaci barevného obyvatelstva a později protest proti válce ve Vietnamu. Mladí muži pálili své povolávací rozkazy a utíkali například do Kanady, nebo do Švédska. I tato krize našla svoji odezvu v umění. Kromě literatury a výtvarných zpracování se odrazila v mnohých filmech, vzpomeňme si kupříkladu na broadwayský muzikál *Hair (Vlasy)*, který v sedmdesátých letech zfilmoval Miloš Forman. Důsledkem boje za práva menšin byla i značná emancipace umělců černé pleti. V tanci se to odrazilo například v růstu popularity jazzového tance, nebo vznikem takových souborů, jako *Alvin Ailey American Dance Theatre*¹⁰², nebo *The Dance Theatre of Harlem*¹⁰³.

¹⁰² Alvin Ailey American Dance Theater, soubor založený v roce 1958 americkým tanečníkem a choreografem černé pleti Alvinem Aileym (1931-1989). Ailey se obracel ke kořenům černošského umění, své balety tvořil často na černošskou lidovou a jazzovou hudbu a na spirituály. Právě v šedesátých letech minulého století se soubor stal jedním z nejdůležitějších pilířů americké kultury.

¹⁰³ The Dance Theatre of Harlem. Soubor založil po smrti Martina Luthera Kinga tanečník černé pleti, Anthony

Ve Francii byly protesty zaměřeny proti antidemokratické a antisocialistické politice prezidenta De Gaulla. V Německu začala studentská revolta jako reakce na americkou válku ve Vietnamu. Přerostla však v mnohem hlubší konflikt, který měl kořeny v domácí politice. Mladí lidé se zde bouřili především proti autoritám ve škole, ve státě, ve společnosti. Kromě zkorumpovaných poměrů na univerzitách jim vadila i politická scéna, která se nedokázala očistit od bývalých nacistických pohlavárů. Stejně tak, jako s politickým pokrytectvím se nechtěli smířit ani s nedostatkem sociálních jistot a nedemokratickými praktikami ve společnosti vůbec. Studentská hnutí té doby byla většinou značně levicově zaměřená. Říkám si, jak se asi cítil mladý Jiří Kylián, který z okupovaného Československa přijel do Stuttgartu, do svobodné západní země a díval se, jak kolem něj prochází demonstrace studentů, kteří skandují „Mao, Mao!“¹⁰⁴

V Německu vedl boj mezi vládou a demonstrujícími studenty bohužel ke smrti jednoho z demonstrujících studentů. Po této události se studentské protesty značně zradikalizovaly. Jistá část aktivistů došla k názoru, že protesty a deklaracemi se již dál nedostanou a je třeba v boji přitvrdit. To vedlo až ke vzniku teroristické organizace, kterou dnes známe pod jménem RAF (Frakce rudé armády).

Levicově naladěné studentské protesty se nevyhnuly ani Velké Británii, do které mířil v roce 1967 Jiří Kylián. Kromě všech obvyklých témat revoltovala britská mládež také proti ekonomickým a sociálním poměrům ve své zemi. Po konci druhé světové války, během které bylo hlavním heslem obyvatel „pomoc válečnému úsilí“ se ekonomicky vyčerpaná Velká Británie vrhla na mantru novou: „vystačit s málem“. Do módy se dostalo domácí kutilství všeho druhu. Domácnosti neměly peníze na opravy a tak recyklovaly starý nábytek, po bazarech a z druhé ruky sháněly nádobí a ošacení. To, co začalo jako ctnost, se koncem padesátých let stalo překážkou průmyslového a ekonomického rozvoje. Zatímco ostatní země Evropy (včetně Německa, které postavil na nohy

Mitchell. Původně bylo jeho záměrem vybudovat taneční školu a malý soubor pro černošské děti z Harlemu. Později se soubor vyvinul ve světoznámé taneční těleso. Jeho zvláštností bylo a je právě to, že zde angažmá mohou získat pouze tanečníci tmavé pleti.

¹⁰⁴ Mao Ce-Tung, komunistický vůdce Číny v letech 1949-1974. Tvůrce „kulturní revoluce“, jejímž důsledkem bylo zničení velké části kulturního dědictví Číny a země byla uvržena do hladomoru a všeobecného chaosu. V tomto období zde zahynulo v komunistických lágrech a na popravištích 20-40 miliónů lidí. Pro západní levicově smýšlející mládež byl ale Mao Ce-Tung spolu s Argentincem Che Guevarou revoluční ikonou.

Marshallův plán) se z poválečné krize již otřepaly, Anglie v ní deset let po válce stále hluboce vězela. Nová generace se nechtěla smířit s prázdnými obchody a s bydlením u rodičů, nebo po podnájmech, kde byli neustále pod kontrolou. Hnutí „dětí květin“, Hippiies, tedy v Británii nebylo ani tak bojem proti konzumním tendencím společnosti, jako spíš bojem za svobodu, za osamostatnění a proti konvencím a zavedeným pořádkům. To vše se promítalo i do kultury. Ne nadarmo právě zde vznikly jedny z nejprogresivnějších rock-and-rollových kapel světa.

Jak ale vypadal svět tance v Londýně? Protože právě tam měl Jiří Kylián namířeno. Asi nejvíce přišel jako žák *Royal Ballet Academy* do styku z produkcemi *Sadlers' Wells Royal Ballet*. Jeho zakladatelkou byla pozoruhodná dáma irského původu, která se narodila jako Edris Stanus, ale kterou dnes celý svět zná jako Dame Ninette de Valois. Šlechtický titul, který ji britská královna udělila v roce 1951, plně odrážel její zásluhy o rozvoj baletu ve Velké Británii. Mimo to že založila tradici novodobého anglického baletu a byla zakladatelkou *Academy of Choreographic Art*, vychovala celou řadu velkých osobností světa tance. Za všechny jmenujme například Anthonyho Dowella, Lynn Seymourovou nebo Davida Walla. K jejím žákům a spolupracovníkům patřil ale také John Cranko, o kterém zde bude ještě řeč. V době, kdy do Royall Ballet School přibyl Jiří Kylián ale její místo ve vedení baletního souboru již čtyři roky zastával jiný významný choreograf, Frederic Ashton.

V období druhé světové války došlo v Británii mimo jiné i díky Ninette de Valois k velké popularizaci klasického baletu. Jeho rozmach měl za následek zpomalení nástupu moderního tance. Situace se začala měnit až v konci padesátých let. Repertoár *Sadlers' Wells Royal Ballet* byl i v šedesátých letech založen na klasických baletech. Po Ashtonově nástupu se však rozšířil jednak o jeho vlastní balety, které byly v mnohém novátorské. Některé měly základ v literatuře, nebo činohrách (mezi nejslavnější patří asi zpracování románu Alexandra Dumase ml. *Dáma s kaméliemi* kterou v roce 1963 uvedl na hudbu Ference Liszta a Searleho pod názvem *Marguerite and Armand*, nebo *Dream* z roku 1964, zpracování Shakespearova *Snu noci svatojánské* s hudbou Mendelssohna-Bartholdyho. Jiří Kylián ale mohl vidět i Ashtonovy balety nedějové, například *Monotones* na skladby Erica Satieho(1966), nebo choreografii *Jazz Calendar* na hudbu R.Benetta, která byla na svou dobu značně moderní.

Ale i klasické balety, jako *Labutí jezero*, *Giselle*, *Spící krasavice* nebo *Don Quichotte*, které z repertoáru *Sadlers' Wells Royal Ballet* nikdy nezmizely, doznaly v tomto období změn. Jejich nová nastudování značně ovlivnil výtečný ruský tanečník a později i choreograf, největší hvězda britského baletu té doby, partner Margot Fonteynové a představitel hlavních rolí Ashtonových děl, Rudolf Nurejev. Nelze totiž zapomínat, že i Západ od konce padesátých let začal znovu objevovat půvab ruského baletu a že mnohé, co se v tamních divadlech událo bylo tímto fenoménem nejen inspirováno a poznamenáno. Stalo se tak díky dříve zmíněnému tání v politické oblasti, které mělo za následek, že se Sovětský svaz začal otevírat světu. Docházelo k hostování slavných baletních souborů ze sovětského svazu ve světě, což s sebou přineslo i rozšíření ruského stylu výuky do západních baletních škol a konzervatoří. (Vaganonová metoda byla v té době nesmírně ceněna) Oteplení vztahů mezi Východem a Západem totiž mělo za následek i další vlnu emigrace.

Větší expanzi a vývoji baletu v Anglii bohužel stála v cestě poněkud zkostnatělá imigrační filozofie. Kylián na to vzpomíná takto: „...jako cizinec (jsem) nemohl získat angažmá v Královském baletu, tam tehdy přijímali pouze Brity. Směl jsem třeba tančit v opeře *Aida*, ale když představení natáčela televize a my měli inkasovat honorář ve výši osmdesáti liber, což tehdy pro mě byly obrovské peníze, tak mě nahradili britským tanečníkem. Dnes už je to jiné, ale tehdy se Královský balet světu velice uzavíral, takže se v porovnání s baletem pařížské Opery, nebo s *American Ballet Theatre* během několika let stal velice zpátečnickým tanečním souborem... „¹⁰⁵

Mimo hlavní londýnskou baletní scénu však působili i jiní choreografové a soubory, které odrážely nové trendy v tanci o něco více, než *Sadlers' Wells Royal Ballet*. Jedním z těchto souborů byl *Western Theatre Ballet* a jeho choreografové Laverne Meyer a Clover Roope, nebo *Balletmakers Limited*, založený v roce 1962 Teresou Earlyovou, která propagovala tvorbu na současnou hudbu a spolupráci se současnými výtvarníky. Největší vliv na moderní tanec v Británii měla ale technika Marthy Grahamové, která sem pronikla díky jejím žákům, například prostřednictvím Normana Morrice, který od roku 1962 působil v *Ballet Rambert*. Největší pokrok přineslo ale až založení

¹⁰⁵ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 62.

London Contemporary Dance Theatre v roce 1966.

Anglie devatenáctiletému Kyliánovi pomohla otevřít oči, ale také mu otevřela dveře. Setkal se zde s novými tanečními technikami, které obohatili jeho pozdější choreografický slovník, zdokonalil se zde jako tanečník a získal mnohé cenné kontakty s významnými osobnostmi tanečního světa. Sám o tom říká kupříkladu toto: „... (Londýn) byl tehdy světovým kulturním centrem, daleko přesahujícím význam Paříže či New Yorku! A to byla tak divoká doba, že už si to dneska nikdo nedokáže představit – každý, kdo něco uměl byl v Londýně, žili tady The Beatles a Rolling Stones, vystupovali Monkees, The Doors, Animals... Ale pro mě bylo důležitější, že tu byla slavná tanečnice Margot Fonteynová, a že právě tehdy utekl do Londýna Rudolf Nurejev; to byli mí polobozi! A protože tančili ve stejné budově, kde já studoval, Tak jsem měl možnost se s nimi seznámit a nakonec mi začali strašně fandit... Nurejev měl pocit, že mám určitý talent, tak mě tak trochu učil tančit...“¹⁰⁶

Školní rok, který v Londýně strávil, pro něj však nebyl nijak snadný. Jednak musel bojovat se svými jazykovými znalostmi a také se musel vyrovnat se všemi odlišnostmi ve výuce klasické baletní techniky. O moderních směrech, které zde poprvé okusil „na vlastní tělo“ ani nemluvě. Podle vlastních slov stával na trénincích až v zádech, chytal co mohl a dřel. Nicméně říká-li Jiří Kylián něco o své taneční, či choreografické kariéře, musí člověk neustále porovnávat to co slyší s tím, k jakým výsledkům se Kylián dobral. Z dalších pramenů lze vyčíst, že jeho působení zde bylo velice úspěšné

Tak kupříkladu je zde fakt, že při absolventském představení své třídy tančil po boku své tehdejší spolužačky Hilary Tickner v klasickém baletu Giselle roli Alberta. Toto představení se konalo v malém divadle v Holland Parcu, které přináleželo ke Covent Garden. Ve stejném večeru také tančil v moderní choreografii s názvem *Modern Ilusion*. (Více informací se mi o tomto díle bohužel nepodařilo zjistit).

Při tomto představení seděla v hledišti také tehdejší hvězda Stuttgartského baletu, Marcia Haydée. Ještě ten večer telefonovala svému šéfovi, kterým byl John Cranko, aby mu sdělila, že: „je tam kluk, který by mohl být zajímavý“. O

¹⁰⁶ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 61.

několik dní později dostal Kylián pozvání na konkurs do Stuttgartu od Cranka osobně. O jednom z osudových bodů svého života později vypráví takto: „Angažmá ve Stuttgartu jsem získal poměrně legračním způsobem. Nevím, proč si všichni učitelé v Londýně o mně mysleli, že jsem nesmírně nadaný – rozhodně mě trochu přeceňovali. Každopádně, když do školy zavítal John Cranko, doporučili mu mě. Zrovna jsme měli hodinu líčení, když mi někdo přišel říct, že by se mnou chtěl mluvit Cranko – rychle jsem se začal odličovat, takže jsem se před Crankem objevil s vizáží moučného červa. A on povídá: “Tančit jsem vás neviděl, ale řekli mi, že jste velice talentovaný, takže bych vás rád angažoval do Stuttgartského baletu.” A já mu řekl, že si toho velice vážím, že vím, jak moc on i jeho taneční skupina jsou slavní, ale že bych se nejdřív rád do Stuttgartu jen nezávazně podíval, abych pochopil, co to vlastně znamená. Možná to znělo příliš sebevědomě, ale on souhlasil a povídá, ať tedy o velikonocích přijedu, že se mi tam určitě bude líbit, protože ve Stuttgartu celoročně svítí slunce. A já přijel a celé čtyři dny pršelo. Takže jsem si řekl, že všichni řiditelé v jednom kuse lžou nicméně divadlo mi naprosto učarovalo. Viděl jsem zde poprvé tančit úžasnou balerínu Marcii Haydée, Richarda Craguna či Egona Madsena, kterého jsem po letech angažoval do NDT 3. Stál jsem ve dveřích tanečního sálu jako u vytržení, když přišla světová, balerína Birgit Keilová, přinesla mi židli a povídá: “Posadte se prosím.” Samozřejmě, že jsem angažmá podepsal!”¹⁰⁷

Bylo léto roku 1968. Kyliánovi bylo 21 let a hodlal si užít kratičkových prázdnin, o kterých si myslel, že tvoří předěl mezi jeho pobytem v Anglii a v Německu. Netušil ještě, že budou tvořit jeden z největších předělů jeho života. 21. srpna vjely do Československa tanky spřátelených zemí socialistického bloku a jejich pásy začali drtit vše, co šedesátá léta přinesla. Kylián na poslední chvíle doma vzpomíná takto: „10.srpna jsem přijel do Prahy a o jedenáct dní později dorazili do Československa tanky Varšavské smlouvy. Naštěstí už jsem měl podepsané angažmá ve Stuttgartu, měl jsem platný pas a výjezdní doložku, takže 28.srpna jsem stál s rodiči a s bratrem na smíchovském nádraží, pršelo, všichni jsme brečeli a já byl přesvědčen, že už se domů nikdy nevrátím...”¹⁰⁸ Ve skutečnosti to na věky být nemělo, nicméně to mělo trvat pěknou řádku let. V tuto chvíli ale mladý tanečník odjížděl vstříc neznámé zemi a neznámému divadlu a za sebou nechával všechny své dosavadní jistoty. Stuttgartské období se ale nakonec mělo

¹⁰⁷ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 62.

¹⁰⁸ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 62.

stát jedním z nejhezčích v jeho životě.

10. Stuttgart

Jaké divadlo to mladému tanečníkovi tolik učarovalo? Divadlo s velkou současností, ale také s velkou minulostí. Baletní tradice zde začíná už okolo roku 1609, kdy zde nalézáme první zmínky o dvorských baletech. V letech 1684-1709

zde jako dvorní baletní mistr působil jistý Jacques Courcelles, který se specializoval na tzv. Sing-Balletts.

Mezinárodní věhlas místnímu baletu přinesl Jean-Georges Noverre¹⁰⁹, který v roce 1759 přijal pozvání knížete Karla Evžena¹¹⁰ a pro místní divadlo inscenoval některé ze svých slavných děl, např. *Rinaldo a Armida*, *Admat a Alkasta*, *Vítězství Neptunovo*, *Medeia a Jason*, *Únos Prosrpinin* a *Danaovny*. Zasloužil se tak mimo jiné o to, že se i zde prosadil jako žánr Ballet d' action, na místo až doposud hojně pěstovaného Ballet Divertissement. (Koegler 1984: 432-433 a 330-331)

G.Noverre také zásadně rozšířil a zkvalitnil místní baletní soubor. Na konci jeho působení čítal 7 dámských a 7 pánských sólistů a 21 dámských a 21 pánských figurantů. Mimo to zde jako hosté působili takové taneční hvězdy, jako Gaetano Vestris¹¹¹ nebo Jean Dauberval¹¹², Anna Frederike Heinel¹¹³, Miss Nancy-Levier a N.Saveur. J.G.Noverre ve Stuttgartu také vydal tiskem své slavné „Lettres sur la danse“¹¹⁴. Jeho působení zde skončilo bohužel dříve, než bylo původně předpokládáno. V důsledku vlny šetření ze strany zřizovatelů se v roce 1766 divadlo dostalo do finančních potíží a Noverre odešel za lepší smlouvou do Vídně. Baletní soubor byl opět značně zredukován a jeho vedení bylo svěřeno jistému Luisi Davigniovi. Největší událostí následujících několika desetiletí pak bylo pouze založení hraběcí baletní školy v roce 1771.

V roce 1824 nabral Stuttgartský balet druhý dech. Krátce, necelé čtyři roky, zde totiž působil Filippo Taglioni, který zde uvedl například světovou premiéru svého baletu *Jocko, neboli brazilská opice*¹¹⁵, ve kterém tančila budoucí ikona

¹⁰⁹ Noverre, Jean Georges, (1727-1810) francouzský tanečník, choreograf, baletní mistr a taneční teoretik. Jedna z nejslavnějších osobností historie tanečního umění. Průkopník dějových baletů. Připisuje se mu vznik Ballet d' action.

¹¹⁰ Karl Eugen, vévoda z Württembergu (1728-1793).

¹¹¹ Vestris, Gaetano Apoline Baldassare (1728-1808) slavný italský tanečník a choreograf.

¹¹² Dauberval, Jean (rozený Jan Bercher, 1742-1806) francouzský tanečník a choreograf. K jeho nejznámějším dílům patřila kupř. *La Fille mal gardée (Marná opatrnost)* z roku 1789.

¹¹³ Heinelová, Anna Frederike, (1753-1808) německá tanečnice. Podle Horsta Koeglera působila již v roce 1763, tedy ve svých deseti letech ve Stuttgartu, kde potkala Gaetana Vestrise, za kterého se pak v roce 1792 provdala.

¹¹⁴ *Lettres sur la danse*, spis, ve kterém Noverre shrnul své názory a estetické torie, které se týkaly inscenování baletů a výuky tanečníků. Sepsal jej v roce 1756 v Londýně a tiskem vydal současně ve Stuttgartu a ve francouzském Lyonu v roce 1760

¹¹⁵ *Danina oder Jocko der brasilianische Affe*, balet o čtyřech jednáních, libreto a choreografie Filippo Taglioni, hudba Peter von Lindpainter. Světovou premiéru měl balet 12.3.1826 právě ve Stuttgartu. Tančila v něm

romantického baletu, jeho dcera Marie. V následujících letech se vedení divadla muselo spolehnout pouze na importované sólisty a baletní premiéry. Stuttgart se sice stává jakousi stagionou s malým „doplňkovým“ baletním souborem. To však byl v té době osud mnoha evropských provinčních divadel. I přes tuto okolnost se ovšem dá říci, že Stuttgart té doby patřil mezi oblíbené a hojně navštěvované „štace“. Místní diváci tedy nezůstali o nic ochuzeni.

V roce 1891 najdeme v historii divadla další významný zápis. Choreograf August Brühl zde s ohromným úspěchem uvedl balet *Puppenfee*¹¹⁶. Inscenace hrála nepřetržitě od 31.ledna do 18.března toho blaženého roku. Velkou událostí byla i první uvedení dvou inscenací Maxe Reinhardta¹¹⁷: *Měšťák šlechticem* a *Ariadna na Naxu*¹¹⁸ v choreografii Fritze Scharfa v roce 1912, či hostování Triadického baletu Oscara Schlemmera v letech 1916 a 1922. Ve třicátých letech minulého století zde ve funkci choreografa postupně působily Lina Gerzer¹¹⁹, Gertrud Pichl a Mascha Lidolt. Po druhé světové válce pak divadlem jako baletní mistři postupně angažováni A.Mörrike, R.Wosien, O.Lemanis a R.Meyer. V roce 1958 se v této funkci objevilo jméno Nicholas Beriozoff¹²⁰. Ten zde podle všeho dokázal znovu vybudovat velký baletní soubor a dal mu také slušné technické základy, čímž velmi usnadnil práci svému nástupci. (Kogler 1984: 103-104 a 432-433)

tehdy dvaadvacetiletá Marie Taglioni.

¹¹⁶ *Puppenfee (Královna hraček)* Jednoaktové pantomimické divertissement. Světová premiéra se uskutečnila 4.10.1888 ve vídeňské Dvorní opeře. Libreto a choreografie Joseph Hassreiter, hudba J.Bayer a výprava A.Brioschi. Balet se původně jmenoval *Im Puppenladen*, nebo *Der Puppenladen (Krámek s panenkami)*. Šlo o jeden z nejúspěšnějších baletů přelomu století. Na jeho základě postavil v roce 1919 Leonid Massine svůj slavný balet *Zauberladen (Kouzelný krámek)*.

¹¹⁷ Reinhardt, Max, rozený Maxmillian Goldmann (1873-1943), německý herec a divadelní režisér, jeden z nejznámějších představitelů německé avantgardy.

¹¹⁸ *Bürger als Edelmann* (slavný opera-balet z Moliérova pera) a *Ariadne auf Naxos* (opera Richarda Strausse).

¹¹⁹ Gerzerová, Lina (1897-?) Německá tanečnice, choreografka, taneční mistrině a pedagožka. Studovala baletní školu při mnichovském Národním divadle. Jako primabalerína působila v Barmenu, Dessau a v Drážďanech. Ve Stuttgartu choreografovala např.balety: *Don Juan (hudba Gluck)*, *Geschöpfe des Prometheus (Stvoření Prométheovo hudba Beethoven)*, *Die Puppenfee (Královna loutek hudba Bayer)*, *Josephslegende (Legenda o Josefovi hudba Strauss)*, *Petruška (hudba Stravinský)*, nebo *Dreispietz (Třírohý klobouk hudba Falla)*.Poté, co ukončila své působení ve Stuttgartu, si v Mnichově otevřela školu jevištního tance.

¹²⁰ Beriozoff, Nicholas (jinde také Nikolaj Berjozov). Podle Horsta Koglera litevsko-anglický tanečník, choreograf a baletní mistr (1906 - 1996) Tanec údajně studoval v Praze, kde také působil jako charakterní tanečník. Některé zahraniční prameny uvádějí, že působil v operním baletu Národního divadla v Praze. Tyto údaje se z našich zdrojů bohužel doposud nepodařilo potvrdit, ani upřesnit. Jinak působil také jako tanečník v Kaunasu, poté v Blumově Ballets Russes de Monte Carlo. Zde prý působil i jako asistent Michaila Fokina, takže znal jeho repertoár. Po úrazu kolena v roce 1944 začal pracovat jako baletní mistr. Nejprve v Ballets Russes de Monte Carlo, pak v milánské La Scale, pak v Ballet international de Marquis De Cuevas, odkud odešel do Anglie Tady působil v Metropolitan Ballet a v London Festival Ballet. Zde se specializoval na obnovu slavných baletů 19.století. Ve Stuttgartu byl baletním mistrem v letech 1957-1960. Byl otcem tanečnice Svetlany Beriosovové.

V padesátých letech minulého století se Stuttgart vůbec dostal zpět do povědomí německého publika. Tentokrát jej na špičku domácích divadel vynesly jeho moderní operní inscenace. Divadlo začalo i nově a zajímavě pracovat s činoherním souborem. Balet sice opět nabíral sílu, vedení divadla si však přálo, aby se jeho repertoár otevřel více současnému tanci a tak se začalo poohlížet po novém choreografovi. V roce 1960 trochu pokulhává a proto intendant začne padla volba na Johna Cranka.

11. John Cranko

S příchodem tohoto, tehdy třiatřicetiletého mladíka, ve Stuttgartu začala další zlatá éra. Za jeho vedení se měl stuttgartský balet zařadit mezi nejvýznamnější taneční soubory všech dob.

John Cranko byl původem Brit, na svět ale přišel 15. srpna roku 1927 v jihoafrickém Rustenburgu. Základy taneční vzdělání získal v baletní škole University v Kapském městě. Už během svých studií zde zřejmě postavil svůj

první balet: Stravinského *Příběh vojáka* (1942). Z Jihoafrické republiky odešel rok po skončení druhé světové války a vydal se do Velké Británie. Zakotvil v Londýně a začal studovat na Sadler's Wells Ballet School. V témže roce zde postavil později velmi známou *Trisch-Trasch-Polku*.

V roce 1947 se stal členem skupiny Sadler's Wells Theater Ballet. Vzápětí však dosáhl ohromného úspěchu se svou další choreografií na Debussyho *Children's Corner*¹²¹, na základě čehož se rozhodl, že se choreografii bude věnovat jako hlavnímu oboru své činnosti. Hned v roce 1949 pak světlo světa spatřily jeho balety *Sea Change* (na Sibeliovu skaldbu *En Saga*) a *Beauty and the Beast* (*Kráska a zvíře* na hudbu Ravelovu). Obě byly vytvořeny pro Sadler's Wells Theater Ballet.

V roce 1950 krátce působil v New Yorku, kde pohostinsky vytvořil pro New York City Ballet choreografii s názvem *The Witch* (*Čarodějka*), opět s hudbou Maurice Ravela, tentokrát na jeho Klavírní koncert G-dur. V následujícím roce se opět vrátil do Londýna, aby pro Sadler's Wells Theater Ballet postavil další dvě choreografie: *Pienezappel Poll* (hudba Sullivan v Mackerrasově úpravě) a *Harlequin in April* (tedy *Harlekýn v dubnu* na hudbu R. Arnella). Pro stejný soubor vytvořil o rok později *Bonne-Bouche* (hudba A. Oldham) a v dalším roce na E. van Dohnányiho hudbu *The Shadow* (*Stín*). V roce 1954 pak ještě *The Lady and the Fool* (*Dáma a blázen*), další ze svých proslavených choreografií, tentokrát na hudbu Giuseppe Verdiho, opět v úpravě Josého Mackerrase.

Ve stejném roce začal jako choreograf spolupracovat také se souborem Ballet Rambert. První prací pro ně byly *Variation on Thema* na Frank-Bridge-Variations od Benjamin Brittna. V roce 1955 se mu naskytla příležitost hostovat jako choreograf také v pařížské Opeře, kde inscenoval představení *La belle Hélène* (*Krásná Helena*) s hudbou trojice Offenbach/Auber/Rosenthal. Další choreografie přišla na řadu až v roce 1957, ale čekání se rozhodně vyplatilo. Cranko tehdy dostal příležitost uvést *Prince ze země pagod* pro Royal Ballet. Podle Horsta Koeglera se jednalo o první celovečerní anglickou světovou baletní premiéru. Hudbu k němu složil Benjamin Britten.

Rok 1959 přinesl opět choreografii pro Sadler's Wells Theater Ballet, kterou byla

¹²¹ Children's Corner

La Reja na Scarlatiho hudbu, ale také první Crankovu verzi Prokofjevova *Romea a Julie*, která měla premiéru v milánské La Scale. V roce 1960 vytvořil ještě jednu choreografii pro Royall Bellet: *Antigone* na hudbu řeckého skladatele Mikose Theodorakise, která odrážela jeho celoživotní lásku k Řecku, jeho historii i současnosti a zejména k řeckým lidovým tancům, které nesmírně miloval a obdivoval.

Mimo to do této chvíle také ještě vytvořil a sám produkoval revue *Cranks* (v roce 1955) a *New Cranks* (v roce 1960) a nesmíme zapomenout ani na jeho choreografickou spolupráci na světové premiéře Brittenovy opery *Sen noci svatojánské*. Ta se konala v roce 1960 v Aldenburgu. Rok 1960 byl významný a zajímavý v mnoha směrech. Mimo jiné tehdy Cranko také pohostinsky postavil v německém Stuttgartu svého *Prince ze země pagod*. Právě úspěch tohoto baletu byl jedním z podnětů, které vedení tohoto divadlo přimělo, aby Crankovi nabídlo pozici šéfa baletu a choreografa. V roce 1961 ji Cranko přijal a Stuttgartu zůstal věrný až do své smrti v roce 1973. (Koegler 1984: 103-104)

Crankovo stuttgartské období bylo nesmírně úspěšné. Za velice krátkou dobu zde dokázal vybudovat technicky i interpretačně jedinečný soubor. To mu v zápětí umožnilo dát dohromady repertoár, kterým dobyl celý svět. Toto období bývá novináři často nazýváno „Stuttgartským zázrakem“. Crankova choreografická kariéra ve Stuttgartu by se dala rozdělit na dvě dimenze. Tou první jsou jeho balety dějové a tou druhou balety abstraktní, či chcete-li nedějové.



11.1. Crankovy dějové balety

Všichni, současníci, kteří Cranka zažili jako šéfa, kolegu a přítele nejčastěji vzpomínají na jeho vypravěčské schopnosti. Jako osobnost byl jedinečný v mnoha směrech, ale čím se naprosto vymykal, čím se odlišoval od všech choreografů své doby byly jeho schopnosti režisérské a jeho umění dialogu v tanci. To je zřejmě důvod, proč je tato část jeho práce asi nejznámější a doposud se stále traduje.

Právě ve Stuttgartu spatřily světlo světa Crankovy nejvýznamnější choreografie: druhá verze Romeo a Julie na nádhernou hudbu Sergeje Prokofjeva, Zkrocení zlé ženy, Oněgin, Pták Ohnivák, Daphnis a Chloe, Hra v karty, ale také Labutí jezero, nebo Louskáček, postavený jako vánoční večírek pubertální mládeže, nebo Iniciály R.B.M.E – tedy Jarreho Král Ubu.

Příkladem jeho umění rozhovoru v tanci budiž Oněgin. Sborové a humorné scény sice podlely zkáze, staly se dobově poplatnými, ale duety zůstávají geniální. Najdeme zde kupříkladu tři mistrovské duety Oněgina s Taťánou. Duet první, kdy se spolu poprvé setkávají. Duet, ve kterém Oněgin jako velkoměstský švihák Táně uhrane svými tlachy, kdy ji jako malou školačku s očima dokořán otevřenýma stále dokola zvedá v jednoduché zvedačce, jako by jí v jejích snech povznášel nad šed' venkovského letního odpoledne, pozvedal ji do neznámého a vzácného městského „intelektuálního“ nebe. Pak duet druhý, kdy ji po všech těch tragických a trapných scénách, které se odehrály na venkovském plese, vrací onen osudný dopis, který ve své čistotě a nevinnosti napsala. Kdy jí poníží, pošlape a kdy zadupe do země její sny a iluze. A nakonec duet třetí, kdy se role mění a kdy se Taťáně, která dozrála a rozkvetla plazí u nohou zase Oněgin a kdy ona poté na zádech vláčí Oněgina, ten přízrak lásky, který ji celý život pronásledoval, aby jej nakonec, ač ji to stojí ohromné úsilí a utrpení konečně vyvrhla ze svého života. To vše vytvořeno klasickou taneční technikou, mnohdy opovrhovanou a zatracovanou jako styl, jímž není možné vytvořit dramatickou roli s uvěřitelným obsahem. U Cranka to možné bylo. A zvláštní věcí je, že všichni, kteří se počítají mezi jeho žáky, toto umění podělili, ač s ním každý z nich naložil poněkud jinak

11.2. Crankovy balety nedějové

Další dimenzí Crankovy choreografické tvorby byly balety nedějové. Ač se nám díky německé televizi mnohé z nich dochovaly (stejně, jako díky ní můžeme dodnes shlédnout některé jeho výše zmíněné balety dějové), bývá dnes tato část jeho tvorby poněkud opomíjena. Myslím ovšem, že rozhodně neprávem.

Starou pravdou je, že co se tance týče, nic nestárne tak, jako taneční technika a pohybový humor. Je totiž mnohdy velice závislá na dobové estetice, na módních vlnách, které období jejího vzniku provázejí. To je problém každého choreografa. Některá díla podléhají neúprosnému zubu času déle, některá ve svém účinku na diváka pomíjejí dříve. To nejtěžší, při posuzování práce našich předků je, naučit se nedívat se na bod „tehdy“ z bodu „ted“, ale pokusit se porozumět tomu, v jakém kontextu která choreografie vznikla a čím tehdy mohla oslovit svého diváka.

Výčet Crankových abstraktních choreografií je také hojný. Připomeňme zde alespoň *Begegnung in drei Farben*, *Brouillards*, *Ebony Concerto*, nebo *Présance*. Z dnešního pohledu jsou pohybově zastaralé, komplikované... Nelze jim ovšem nikdy upřít hledačství, experiment, zkoumání možností lidského těla. Projevovalo se to nejen ve způsobu, jakým se Cranko pokoušel zplastičtět tělo tanečníků a pohyby jejich rukou, přesto, že základem choreografie byla většinou neoklasická technika balanchinovského typu. Nalezneme u něj i momenty, kdy do partnerských tanců vkládá až artistické prvky, když hledá další a další způsoby, jak ozvláštnit a inovovat kupříkladu zvedačky. Opět jsme u Crankových žáků. Každý z nich z tohoto pramene pil, každý na toto hledačství navazuje. Ať je to Uwe Scholz, William Forsythe, John Neumeier, nebo Jiří Kylián. Zejména u Kyliána je tato původní inspirace velmi patrná. Zejména díváme-li se na jeho duety, nebo na jeho charakteristická tria.

11.3. Crankův soubor

John Cranko byl také člověk, který měl skvělý "nos" na lidi. Celý "Stuttgartský zázrak", o kterém se tehdy po celém světě tolik psalo, byl založen právě na této jeho vlastnosti. Jak zde již bylo řečeno, podařilo se mu dát dohromady v té době ojedinělý soubor, složený z obrovsky kreativních a zajímavých osobností. Stalo

se tak proto, že Cranko pro svůj soubor cíleně vyhledával tanečníky, kteří pro něj byli zajímaví interpretačně, jako osobnosti a tuto stránku mnohdy upřednostňoval nad dokonalou taneční technikou. Právě tím se odlišoval od tehdy běžné praxe.

Součástí tohoto výjimečného tělesa se proto stala kupříkladu již dříve jmenovaná Marcia Haydée, jejíž doménou byli právě dramatické, hluboce procítěné role, taktéž herecky velice nadaný Dán Egon Madsen, krásná a technicky skvělá Němka Birgit Keil nebo další skvělý tanečník, Angličan Richard Cragun.

V tomto souboru ale postupně zakotvilo mnoho dalších lidí, jejichž jména o dvě desítky let opanovaly celý svět. Stuttgart, který se v té době stal „Ballet des Württembergischen Staatstheater“ se tak stal líhní celé jedné generace, která později zásadně ovlivnila dění v tanečním umění po celém světě.

11.4. Cranko jako učitel a inspirátor

Cranko byl také člověk velmi společenský, empatický a sociálně citící. Měl rád společnost a měl rád mladé lidi, ve kterých nikdy neviděl konkurenci, ale budoucnost. To je nesmírně vzácná vlastnost! Kylián o tomto rysu Crankovy povahy řekl: „ John Cranko byl obdivuhodný muž, skutečně renesanční člověk. Udělal několik nádherných představení ... Ale John Cranko především dával šanci mladým lidem, nikdy nikoho nepodceňoval, byl ke všem velice přátelský a zdvořilý – však to taky byl velice vzdělaný člověk!“¹²²

Právě proto Cranko vždy cítil potřebu mladé lidi podporovat, postrkovat kupředu, jakmile v nich ucítil alespoň špetku talentu. Jedním z jeho největších počinů bylo zpopularizování a zpravidelnění tzv. Noverrovských večerů, v rámci kterých se mohly mladé choreografické talenty z řad tanečníků předvést publiku. Tyto večery nebyly Crankovým vynálezem. Jejich původním iniciátorem byla Noverrovská společnost (Noverre-Gesellschaft), která byla v roce 1957 založena stuttgartskými občany jako spolek přátel baletu Württembergského státního divadla. Jejím cílem bylo prohloubit znalosti místního divadelního publika v oblasti tance a baletu a pomoci zdejšímu baletnímu souboru k většímu věhlasu. Za tímto účelem bylo založeno také Noverrovo stipendium, které společnost

¹²² Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 62.

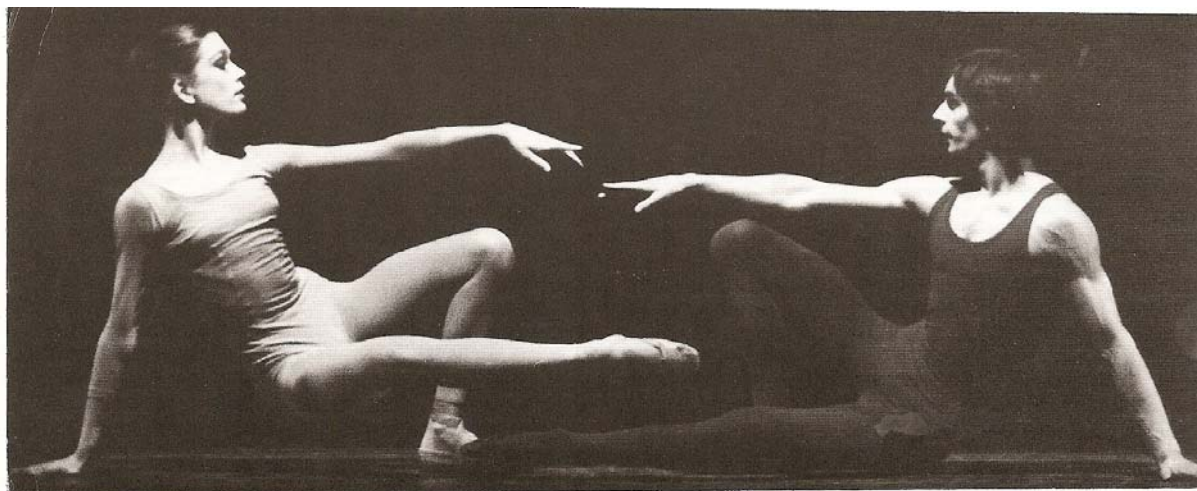
dodnes uděluje nadějným žákům baletních škol. Toto stipendium jim umožňuje studium na Royall Ballet School v Londýně.

Kromě různých propagačních a osvětových akcí sdružení začalo organizovat Noverrovská matiné, jako platformu, na které se mohla uplatnit experimentální díla v oblasti tance. Právě z nich se pod Crankovým vedením vyvinuly Noverrovské večery, které se ve Stuttgartu pořádají dodnes a v nichž se svými prvními choreografiemi objevili např. Ashley Killarová, Rosemary Anne Halliwellová, Patrick Montagnon, Roberto Zanetti, Gray Veredon a z těch nejslavnějších pak John Neumeier, William Forsythe, Uwe Scholz a samozřejmě Jiří Kylián. (Kogler 1984: 331)

12. První choreografie na Noverrovských večerech.

Stuttgartské období znamená pro Kyliána dodnes velmi mnoho. Sice se zde prosadil do pozice sólového tanečníka. Dodnes sebekriticky tvrdí, že by sám sebe na místě ředitele nikdy jako tanečníka nepřijal. Rozhodně to však byly šťastné roky, naplněné radostí z budování snu, který se stal skutečností, veliké zahraniční úspěchy, noví přátelé, kteří už zůstali na celý život a start do vlastní choreografické kariéry.

První své dílko *Kylián* uvedl na jednom ze zmíněných Noverrovských večerů, které Cranko pravidelně pořádal, jako jakýsi workshop pro choreografické naděje svého souboru. Jeho název byl "*Paradox*". *Kylián* jej postavil na vlastní hudbu, s vlastní dekorací, kostýmy a světlem. Byl to duet, ve kterém tančil sám, s kolegyní (a jednou ze svých prvních lásek) Lee-Ann Griffith. Bylo to také jeho poslední choreografické dílo, které sám interpretoval.



Paradox, Lee-Ann Griffith a Jiří Kylián

V již několikrát zde citovaném rozhovoru pro Reflex Interview II. Najdeme krátkou zmínku o tom, že s touto svou oficiální prvotinou navštívil Londýn. Je to zároveň hezká ukázka toho, jak vypadalo jeho postavení krátce po emigraci. V části, ve které *Kylián* hovoří o lidech, kteří mu pomohli říká také toto: „(...) Margot Fonteynová mi zase velice pomohla po zhlédnutí mé prvotiny ve Stuttgartském baletu. Tancoval jsem tentokrát společně se svou tehdejší dívenkou a Margot Fonteynová byla tak nadšená, že mě okamžitě pozvala do Londýna. Potíž byla, že já už tehdy neměl československý pas, byl jsem jen držitelem Nansenova pasu, kterému se říkalo šedý mor, byla to taková knížečka s černým pruhem přes roh, vypadalo to jako parte a nedalo se s tím vycestovat ani ze Stuttgartu do Frankfurtu, do každé země bylo potřeba vízum. A Margot Fonteynová se to dozvěděla a osobně mi zařídila na britském konzulátu ve Stuttgartu britské vízum. (...)”¹²³

Po úspěchu tohoto duetu jej Cranko nechal choreografovat další věc, tentokrát pro koncert, který Stuttgartský balet uvedl 29.prosince 1970. *Kylián* na to

¹²³ Z rozhovoru Jiřího *Kyliána* s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 61.

vzpomínal takto: „(...) Když jsem mu řekl, že mě zajímá choreografie, tak za mnou o několik dní později přišel a povídá: „Tady máš taneční skupinu a orchestr, vezmi si, kolik chceš času, a udělej co umíš!“ Nemyslím, že by tohle řekl každému, on mi dost věřil, tajně doufal, že z toho něco bude, každopádně to byla velice velkorysá nabídka. A ta jsem se pustil do představení *Come and Go*.¹²⁴ Zrovna jsem zkoušel, když do studia přišel televizní štáb, který o Crankovi točil dokument¹²⁵, a režisér se Cranka přede mnou ptá: „Tak vy myslíte, že pan Kylián bude nový John Cranko?“ A Cranko povídá: To doufám, že ne. Já věřím, že to bude Kylián!“ To se mi moc líbilo... On mě měl dost rád a vždycky říkával: „Jestli odejdeš, tak budu moc smutný.“ Ale nakonec předčasně opustil on mě.(...)“¹²⁶

Dílo se tedy jmenovalo v německém originále "*Kommen und Gehen*", bylo vytvořeno na hudbu Bély Bartóka a tančili jej tentokrát hvězdy souboru: Marcia Haydée, Richard Cragun, Barbara Dunlop, Lee-Ann Griffith, Jeane London, Kevyn O'Rourke a další čtyři páry. Kylián sám při mnoha příležitostech vzpomíná, jak komplikované kroky tehdy svým tanečnickům vymyslel. Asi nejlépe o tom hovoří opět v již mnohokrát zmiňovaném rozhovoru s Honzou Dědkem: „Byl jsem mladý a vymýšlel jsem si neuvěřitelné pohyby a strašně náročné zvedačky, bylo to velmi přehnané experimentoval jsem opravdu s krajními fyzickými možnostmi; dneska už bych se o něco takového žádného tanečníka požádat neodvážil – tehdy opravdu hrozilo, že se někdo zraní. Na druhou stranu jsem měl tehdy k dispozici Marciu Haydée a Richarda Craguna, vynikající interprety, kteří zvládli nadlidské cviky, protože Richard byl nesmírně citlivý tanečníka a Marcie naprosto nebojácná kamikadze. Ale bylo to celé zbytečně složité.“¹²⁷

Dalšími choreografiemi, které Kylián do svého odchodu ve Stuttgartu vytvořil byly: *Incantations (...)*, *Der Einzelgänger (...)* a *Der stumme Orpheus (Němý Orfeus)*. Radost z úspěchu a z tvůrčí práce, která ho zcela naplňovala kalily ale události v jeho rodné zemi. Pražské jaro bylo už jen krásnou vzpomínkou na krátké svobodné nadechnutí před skokem do hluboké vody normalizace. Hranice se definitivně uzavřely. Kylián byl stále v postavení emigranta se vším co k němu náleží. Na mnoho let mu bylo odepřeno vidět rodinu i milovanou Prahu.

¹²⁴ *Kommen und Gehen...*

¹²⁵ Tento dokument se jmenuje...

¹²⁶ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 62.

¹²⁷ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 65.

Brzy ale přišla další rána, která zasáhla celý soubor a která znamenala v jeho životě další podstatnou změnu.

13. Crankova smrt a rozpad jeho stuttgartského souboru

V roce 1973 zasáhla celý Stuttgartský soubor, který byl tehdy na vrcholu své slávy tragicky smrt Johna Cranka. Cranko měl v posledních letech problémy s alkoholem a prodělal několik léčení - poslední bylo podle pamětníků skutečně úspěšné. Soubor se tehdy vracel z triumfálního turné do New Yorku letadlem zpět do Německa. Toho, co se během letu událo existuje několik verzí, které se liší v různých detailech. V podstatě si každý z účastníků této události podrobnosti vybavuje trochu jinak. Většina z nich se však shoduje zhruba na tomto: Cranko nemohl usnout a vzal si proto několik tablet Valia. Po půl hodině kdosi

zpozoroval, že je fialový v obličeji a že těžce dýchá. Letušky mu v domnění, že jde o srdeční záchvat daly umělé dýchání a kyslíkový přístroj. Cranko se však ve skutečnosti udusil vlastními zvratky, které mu byly takto vdechnuty hluboko do plic. Jiří Kylián na tento osudový let vzpomíná takto: „John Cranko byl svého času těžký alkoholik, který se ze své závislosti dostával pomocí nějaké medicíny, jež mu nahrazovala alkohol. A v červnu 1973 při zpáteční cestě z New Yorku do Stuttgartu – tehdy se ještě lítalo s mezipřistáním na letišti Shannon v Irsku – se mu v letadle udělalo strašně špatně, ztratil vědomí a přestal dýchat. Naneštěstí bylo špatné počasí a náš let přesměrovali na dublinské letiště. - a tahle půlhodina ho stála život. Pokoušeli jsme se mu dávat sice umělé dýchání, ale jak jsme se posléze dozvěděli, to bylo to nejhorší, co jsme mohli udělat, protože jemu se dostala ta jeho medicína do plic a my ji umělým dýcháním tlačili stále hlouběji, takže cestou z letiště do nemocnice zemřel. Nikdy později už jsem neviděl tak deprimovanou skupinu lidí, jako v těch šest hodin ráno na dublinském letišti, když odvezli Cranka do nemocnice. O chvíli později jsme nastoupili do letadla do Stuttgartu, z reproduktoru se ozve odkašlání a pak hlas: „Mluví k vám kapitán letadla - váš ředitel právě zemřel...“¹²⁸

Pro soubor to znamenalo velkou uměleckou a emocionální ránu. Navíc se v tisku začali množit dohady, že šlo o sebevraždu, neboť Cranko prý cítil, že je u konce své kariéry. Pro Stuttgart to také znamenalo hledání nové tváře (které neskončilo podnes). Soubor fungoval ještě několik let setrvačností. Potřeboval však nutně nová choreografické vedení.

14. Kyliánovo hostování v NDT

V letech 1974/76 převzal soubor nakrátko Glenn Tetley, který právě odešel z Nizozemského tanečního divadla v Holandsku. Tam se naopak na pozvání souboru rozjel Jiří Kylián, aby zde postavil dvě pohostinská choreografie: *Viewers (Diváci)* a *The Blue Skin (Blaue Haut / Modrá kůže)*. Posledně jmenovaná choreografie měla premiéru jen o několik měsíců dříve ve Stuttgartu pod názvem *Blaue Haut* a byla spolu se sólem, které postavil pro svého přítele Egona Madsena *Der Morgen darnach (Ráno poté)*, poslední choreografií, kterou Kylián

¹²⁸ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 62.

pro Stuttgart vytvořil, jako pro svou domovskou scénu. Roku 1976 přijal nabídku z Holandska a stal se ředitelem NDT.

O okolnostech svého pozvání do NDT Kylián řekl mimo jiné toto: „Nederlands Dans Theater hostoval v roce 1973 ve Stuttgartu, jejich ředitel viděl mé rané choreografie a oslovil mě, zda bych nechtěl hostovat v NDT. To jsem pochopitelně s radostí přijal, načež mi o dva roky později nabídl místo ředitele. Tehdy jsem mu řekl, že bych to přijal pod podmínkou, že bych s sebou mohl vzít svou partnerku Sabinu¹²⁹. Bez váhání souhlasili, což mě dost překvapilo: Jak to? Copak vy ji znáte? A dostalo se mi odpovědi: Samozřejmě že ji známe! My ji chtěli jako tanečníci angažovat do NDT už dávno, ale pak jsme se doslechli, že žije s nějakým bláznivým choreografem, tak jsme to nechali být. Sabina tedy odešla do Holandska se mnou a já pro ni vytvořil desítky baletů – dodnes je mojí největší múzou.“¹³⁰

Mezi tím se pomalu začal rozpadat soubor ve Stuttgartu. Tetleyho styl byl až příliš odlišný od Crankova, jehož duch byl v divadle ještě příliš patrný. Když se roku 1976 vzdal funkce, převzala vedení Marcia Haydée. Mnoho tanečníků však odešlo jinam. Hodně za těmi, jež odchoval, nebo minimálně objevil John Cranko: za Johnem Neumeierem do Hamburгу, s Williamem Forsythem do Frankfurtu nad Mohanem a s Jiřím Kyliánem do Holandska.

15. NDT – historie.

Vraťme se teď do Nizozemského tanečního divadla roku 1976. Soubor, založený v roce 1956 skupinkou rebelů, kteří se odštěpili od „Nederlands Ballet“ vedeného Soniou Gaskell, měl v té době za sebou už bohatou a úspěchů plnou historii. Nacházel se však v podobném období, jako osiřelý Stuttgartský balet. Po dvaceti letech potřeboval novou tvář, nový dech a novou duši. Ve chvíli, kdy zde Kylián úspěšně uvedl své pohostinské choreografie, byl soubor v podstatě bez vedení. Po odchodu posledního uměleckého ředitele Jaapa Fliera převzal obě ředitelské

¹²⁹ Sabine Kupferberg.

¹³⁰ Z rozhovoru Jiřího Kyliána s Honzou Dědkem. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, str. 63.

funkce legendární Karel Birnie a práce měl až nad hlavu. Bylo tedy nutné, poohlédnout se velmi rychle po někom schopném na prázdné místo. V letech 1974 a 1975 se začala rýsovat dvě jména. Prvním z kandidátů byl nově přibývší Hans Knill, Švýcar, který před nástupem do NDT tančil již několik let v Het National Ballet v Amsterdamu a který již založil v Holandsku rodinu. Do NDT byl přijat do funkce asistenta baletního mistra. Birnie mu již funkci ředitele nabídl, ale Knill ji odmítl. Neměl v tomto směru absolutně žádné ambice a kromě toho znal své schopnosti (což je ctnost, kterou bohužel nevlastní každý). Druhým kandidátem byl Kylián, jehož choreografie měly v Holandsku ohromný úspěch a mnoho tanečníků žádalo, aby byl přijat jako stálý choreograf. Už měli rádo by moderního repertoáru bez bot, bez hudby a bez kroků, který tehdy razil bývalý šéf souboru Jaap Flier¹³¹, poněkud plné zuby a tady se konečně objevil někdo, kdo je na jevišti nechal zase skutečně tančit. Birnie tedy podal tento návrh na rozložení sil: Jako "domácí choreografy" přijmout Kyliána a Jennifer Miller, Hanse Knilla na místo ředitele uměleckého a sám by se rád vrátil na své původní místo ředitele technického. Knill však ředitelem nechce být; přinejmenším tuto funkci nechce mít na krku sám. Nakonec je rozhodnuto, že se uměleckými řediteli stane tandem Knill-Kylián. (Versteeng....)

16. Uměleckým ředitelem NDT

Kylián přijel do Holandska na trvalo na počátku sezóny 1975/76. Na letišti ho vyzvedla jeho budoucí kolegyně Arlette van Boven a odvezla ho hned do divadla, kde musel dát tanečníkům trénink. Protože klavírista nebyl přítomen, hrál Kylián také sám na klavír. Hans Knill byl služebně v Londýně, Carel Birnie ležel doma s těžkou angínou. Byl v celém divadle hned první den sám. Skočil rovnýma nohama do nového dobrodružství. Divadlo tehdy skutečně stálo na mrtvém bodě a z důvodu Flierova "moderního období" se mu také nedostávalo technicky vyspělých tanečníků.

¹³¹ Jaap Flier, nizozemský tanečník, choreograf a ředitel baletu. *27.2.1934 v Scheveningenu...

Jako ředitelé to ani Knill, ani Kylián neměli lehké. Jedním z důvodů byl Carel Birnie. Líbilo se mu neustálé napětí, které tu kdysi panovalo, když byli choreografy souboru Hans van Manenem a Glenn Tetleyem a které bylo živnou půdou pro mnohé umělecké kroky, které tehdy NDT udělalo směrem kupředu. Stále se proto snažil pošťuchovat oba nové ředitele proti sobě. Bohužel šlo v tomto případě o dva povahově zcela odlišné světy. Docházelo k mnohým hádkám, které vyústili až v Birnieho rozhodnutí odejít. Nakonec se však spor podařilo urovnat.

16.1. Začátky v NDT, první období.

Další problém, s nímž se potýkal zejména Kylián byl respekt souboru. Většina tanečnicků byla ve stejném věku, jako jejich ředitel a dávali mu to ze začátku zřejmě patřičně najevo. Kromě toho se začaly šířit určité obavy, že by se z NDT mohlo stát divadlo jednoho choreografa. Kylián se musel samozřejmě také velmi mnoho naučit. Vést divadlo vyžaduje zkušenost, kterou v té době ještě ani mít nemohl. Jako choreograf už věděl co chce, jako ředitel se k tomuto stavu teprve propracovával. Kromě toho začali třenice i mezi ním a Hansem Knillem. Vše se vyřešilo odchodem baletní mistryně Hanny Bouman¹³². Hans Knill rezignoval na funkci ředitele a stal se hlavním baletním mistrem a repetitorem. Přeci jen byl šťastnější na sále, než v kanceláři. Kylián se tedy v roce 1978 postavil jako jediný ředitel do čela NDT.

Jakkoliv bylo toto období obtížné, dalo vzniknout mnoha zajímavým baletům. První choreografií, kterou Kylián vytvořil již jako ředitel souboru byla „*Stoolgame*“ kterou se budu zabývat o něco podrobněji. Poté se nakrátko vrátil do Stuttgartu, aby zde jako host postavil *Rückkehr in das fremde Land (Return to a strange Land / Návrat do ztracené země)* které věnoval památce svého velkého učitele Johna Cranka. Světová premiéra patřila Stuttgartskému baletu. Až po té ji Kylián nastudoval pro NDT. Tomu naopak patřily *La Cathédrale Engloutie (Potopená katedrála)*, *Verklärte nacht (Zjasněná noc)*, *Torso*, další duet dedikovaný Crankovi *Nuages (Mraky)*, *Elegia*, *Symfonie in D*, *November steps (Listopadové kroky)*, *Ariadne a Kinderspelen (Dětské hry)*.

¹³² ,Hanna Bouman byla baletním mistrem NDT dlouhých 17.let (1961 - 1978)

17. Stoolgame (The Odd One)

Světová premiéra: 18.července 1974

Místo: Stadsschouwburg Amsterdam

Soubor: Nederlands Dans Theater

Hudba: Arne Nordheim 'Solitaire'

Scéna: Walter Nobbe, Jiří Kylián

Kostýmy: Walter Nobbe, Jiří Kylián

Světla: Joop Caboort

Délka choreografie: 24 minut

Analyzovaná nahrávka: NDT 2 představení z roku 1991

Stoolgame byla jedna z prvních Kyliánových choreografií pro NDT. Byla premiérována ještě před tím, než se zde ujal funkce uměleckého ředitele. V celém jeho díle zaujímá poněkud výjimečné místo – není zcela abstraktní. Obsahuje jakýsi náznak děje, společenský apel, nebo kritiku. Jde v ní o boj o místo na slunci. O boj jedince, který se odlišuje od zbytku společnosti (v tomto případě tím, že nevlastní stoličku, symbol ukotvení v komunitě) proti většině. Jde zde také o boj konkurenční, o boj o ženu. Zkoumá se v ní, jak lze ve jménu vlastního prospěchu zmanipulovat dav až ke krajním činům. To vše je znázorněno pomocí známé hry „na židle“, v níž vždy jeden člověk přebývá a musí z kola ven. *Stoolgame* patří mezi choreografie, které se nejvíce rozšířily do repertoárů různých světových divadel a tanečních souborů. Byla také natočena švédskou televizí. V této verzi tančí členové *Cullberg ballet*. Jednu z hlavních mužských rolí tančil tehdy Niklas Ek.

Právě proto, že je to jedna z mála Kyliánových choreografií, ve které přivádí na jeviště postavy, jež se dostávají do emočních situací prostřednictvím kterých je zde v podstatě vyprávěn jakýsi mikropříběh (který se neopírá o žádný text ani literární či jinou předlohu) a protože k tomuto účelu Kylián používá výhradně pohyb, nedokázala jsem se ubránit, abych se nepokusila dění ve *Stoolgame* poněkud popsat.



Stoolgame -foto Gert Weigert

Jednotlivé části choreografie:

Začátek: Skupina tanečníků začíná jako homogenní celek. Ve chvíli kdy se otevírá opona leží všichni na zádech na stole v pozadí hlavami od sebe. Hlavy jsou zakloněny přes okraj stolu, nohy pokrčené v kolenou sevřené u sebe se špičkami dotýkají v centru. Tanečníci se začnou pomalu hýbat, předklánějí se a nohy a ruce se s flexovanými dlaněmi a chodidly propínají, pak si opět lehají, nohy se krčí v kolenou, dotýkají se špičkami a kolena se rozevírají do stran – vytváří jakýsi tvar květu, nebo spíše pulzujícího srdce. Poté se nohy a ruce pomalu rozevírají do écarté tak, že se v nejširším bodě kříží a zase se vracejí zpět. Následuje akcentované dopínání rukou a nohou do écarté na přeskáčku.

1.část – hra na židle: Tanečníci se převalem dostávají ze stolu. Obcházejí stůl s levou rukou na jeho desce proti směru hodinových ručiček. Bedlivě se pozorují a vždy v jednom momentě se rychle přikrčí a ztuhnou v napjaté póze. Při třetím ztuhnutí se každý chopí jedné stoličky. Na „odpadlíka“ žádná nezbude. Divoce se rozhlíží a pak běží do pravého předního rohu jeviště, kde se vrhá na zem. Skupina se za pomocí stoliček „krabím“ pohybem přesune tak, že utvoří v přední

části jeviště půlkruh, ve kterém „odpadlíka“ uzavře. Při každém posunutí židle s ní udeří o zem. Pohyb skupiny zahájí budoucí „agresor“. „Odpadlík“ se mezitím skluzy a výpady přemístí do centra jeviště (ani jednou se přitom nepostaví do vzpřímené polohy).

Skupina zaujme pozici v sedě na židlích zády k divákům. Pozornost je soustředěna na sólo „odpadlíka“. Ten klečí na kolenou a dělá výpady do předu a do stran přes nárt kročné nohy. V jednom okamžiku se při pohybu dostává až do stoje, ale je to jen průchozí bod do dalšího kleku. Jedna ruka je při tom na stehně stojné nohy, druhá dělá přes střed těla pohyb vzhůru a dopředu – budí dojem, jakoby hovořil k sedícím postavám. Přidává otočky a další pohyby do výpadů, převaly, posunování v zad do nízkého kleku v sedě na jedné patě, při kroku vzad se předklání a spojené ruce napíná vzad, jako by je měl svázané. Jen minimálně se při tom ale dostává do stoje – je téměř neustále na kolenou. Poté se postaví k divákovi bokem, v široké paralelní čtvrté pozici. Předklání se se spojenýma rukama za zády. Skupina unisono udeří do židlí a „odpadlík“ se prudce skrčí do plié a do záklonu se skrčenýma rukama v kříži – jako by to byla reakce na fiktivní úder. Tento pohyb se opakuje několikrát do obou stran. Následuje rytmicky rychlejší část, kdy se „odpadlík“ točí a otočku končí dvěma akcentovanými předklony, které doprovází pohyb rukou nad hlavou směrem vpřed, opět jako by oslovoval sedící skupinu. Nakonec padá na koleno.

2.část – reakce společnosti: Ze židle se zvedne jeden tanečník, běží po kruhu k vedlejší židli, ze které se zvedne tanečnice, kterou uchopí ze levou ruku (za ruku a v podpaží). Oběhnou půlkruh a on jí pozvedne do výskoku (jeté) protočí ji. Oba skončí v přihrčené pozici diagonálně čelem k „odpadlíkovi“. Výpady se k němu přibližují. Muž jej uchopí v pase a převalí si ho přes břicho (oba v écarté), „odpadlík“ se dostane na všechny čtyři a partner se mu převalí přes záda, nohy opět roztažené a opět převal přes záda. Partnerka v zákrytu za nimi dělá sama stejný převal. Poté se tanečník postaví diagonálně před tanečnici, uchopí ji v podpaží a opět ji pozvedá do mírné zvedačky. Celkově trio působí tak, že se „odpadlík“ tančící pár stále snaží dohonit, nebo že jej ti dva svými pohyby ohrožují. V konci tria se zvedá „agresor“ a v zápětí i ostatní tanečníci. Přibližují se výpady a otočkami do centra. „odpadlík“ leží na zemi – sbor si kleká okolo něj polovina čelem a polovina zády k divákům. V jedné chvíli dochází k hromadnému zvedání hlavní mužské postavy celou skupinou tanečníků - „odpadlík“ je na boku

vodorovně s podlahou, leží na rameni tanečnicků, polovina z nich je čelem dopředu a polovina dozadu jeviště. Skupiny se k sobě přibližují a oddalují se od sebe, takže je „odpadlák“ na jejich ramenou ohýbán v pase a opět narovnávan. Poté podobně obě skupiny klečí v jedné řadě na všech čtyřech (hlavou do opačného směru) a „odpadlák“ leží na jejich zádech. Celý útvar se otáčí, tanečníci při každém kroku vysoko vykopávají kročnou nohu, takže se nohy dostávají přes ležící postavu a tvoří jakousi pomyslnou mříž okolo ní. Pak tanečníci vytvoří diagonálu a veškerý další pohyb se odehrává při zemi, jediný „odpadlák“ stojí. Na konci pasáže se všichni opět přemístí k e stoličkám.

3.část – pokus o výměnu pozic.

Bez stoličky teď ovšem zůstává „agresor“. Všichni sedí na židli v obvyklé poloze, jedině „odpadlák“ před ní klečí a leží na ní tělem. „agresor“ situaci vyřeší tak, že ze stoličky „odpadlíka“ strhne a přivlastní si ji. „Odpadlák“ skončí opět na kolenou na zemi a „agresor“ s úderem postaví židli na zem a opře se o ni jednou nohou na vysokém relevé. S jednou nohou na židli a krouží okolo ní a provádí port de bras s výpady do stran, podobné pohyby pak předvádí i bez židle přihlížejícím tanečnickům. Pohyb je pomalý a plný napětí. Poté dráždí stoličkou „odpadlíka“. Následují „krabí“ pohyby s údery židlí. Sekvenci zakončí přeskokováním židle, při kterém se od ní v nejvyšším bodě velmi rychle odráží oběma nohama. Pak si na židli lehá tělem a rychlými přísuny se za její pomoci dostane zpět k „odpadlíkovi, který stále ještě klečí na všech čtyřech. „Agresor“ ho chvíli pozoruje, pak mu staví židli na záda a udeří do ní. „Odpadlák“ na to reaguje zvednutím hlavy a prohnutím páteře. To se opakuje třikrát. „Agresor“ poté opět provokuje „odpadlíka“ stoličkou a dává mu najevo, že je jeho majetkem. Nakonec ji staví dozadu z pravé strany ke stolu a sám tančí v půlkruhu mezi sedícími tanečníky. Ti buší pravidelně do židlí. Scéna působí, jako by je „agresor“ hecoval a oni mu odpovídali skandováním. Mezitím se „odpadlák“ přes opuštěnou židli dostává na stůl a lehá si na něj na břicho čelem doleva. Tanečníci berou své stoličky, běží do středu, staví je do diagonály a tančí okolo nich. Jedna s tanečnic („žena“) se ale odpojuje a sedá si dozadu ke stolu na židli. Zatímco zbylé dva páry tančí ona sedí a pozoruje ležícího „odpadlíka“. „Agresor“ se mezitím chopí zbylé židle a sedne si z druhé strany stolu. (Bohužel kamera nezabírá moment, kdy se do této pozice dostane). Tanečníci nakonec staví stoličky do čtverce do pravé zadní části jeviště a sedají si na ně. Předkloní se a cupitáním si v sedě posunou o jedno místo proti směru hodinových ručiček. Poté se zakloní tak, že jeden druhému leží v klíně,

vytáhnou židle z pod svých zad a položí si je na hrud'. Leží tedy jeden na kolenou toho druhého, bez jakékoliv další opory.

4.část – duet „ženy“ a „odpadlíka“: „Žena“ vstane, obejde „odpadlíka“ ležícího na stole a nadzvedne mu hlavu. On leží v kontrakci s rukama pozvednutýma vpřed. „žena“ s ním manipuluje, otáčí jej ze strany na stranu, zvedá jej do svíčky, nakonec „odpadlík“ vstává a začne se spolu se ženou dlouhými táhlými výpady stranou diagonálně posouvat do středu jeviště. A začíná s ním tančit duet. Ve chvíli, kdy se „žena“ poprvé dotkne „odpadlíka“, začíná znít Nordheimova hudba. Začíná však tak potichu a hlasitost stoupá tak pomalu, že její přesný nástup lze zachytit jen ztěží. V pravém rohu se zbytek tanečnicků začíná opět hýbat. Unisono berou stoličky položené na prsou, vkládají je zpět pod tělo o přes sed se dostávají do kleku, čelem na všechny čtyři strany, stoličku položenou na zádech. Poté se přemístí do dvou řad, diagonálně čelem k tančícímu páru a hledí na něj, jako diváci sledují vše, co se na jevišti děje.

Duet páru je dynamicky stejně napjatý, jako vše, co se dělo před začátkem hudby. Je pomalý, bez prudkých akcentů a zvrátů. Jeho první fáze je jeden z mála momentů v tomto baletu, kde se tanečníci nacházejí ve střední prostorové rovině, tedy ve stoje. Při tanci pak postupují vpřed, nejprve diagonálně zleva doprava a poté zprava doleva. V tomto duetu se nenacházejí téměř žádné paralely s postupy, kterými bývají tvořeny duety v klasických baletech. Duet připomíná společnou cestu, na které se partneři vzájemně podepírají, posouvají vpřed a podobně. Mnoho pohybů se dvakrát či třikrát po sobě opakuje. Veškeré zvedačky se odehrávají v nízké rovině, většinou jde o přemísťování partnerky směrem vpřed, nebo o manipulaci s ní okolo těla partnera. V poslední fázi duetu se oba tanečníci dostávají opět krátce do střední polohy. Mění se i rytmus hudby. V návaznosti na ní se i pohyb tanečnicků mění, dělají prudké výpady do stran zakončené prudkým schoulením do centra těla. Těmito pohyby postupují bočně zleva doprava. „Odpadlík“ nakonec partnerku zvedá do náručí a otáčí se s ní. Tato část duetu působí jako obrana páru proti okolnímu světu.

Poté se pár rychlými drobnými kroky spojenými s přenášením váhy těla na partnera dostávají po diagonále z levého zadního rohu doprava dopředu, kde se opět dostávají na kolena a vracejí se k pohybům, kterými se „odpadlík“ uvedl na počátku choreografie – výpadům v kleče do stran přes nárt kročné nohy, který

doprovází obloukový pohyb paží do stran, vedený seshora. Nakonec se k sobě postaví zády do hlubokého plié a za použití protiváhy svých těl se zahnou vzad, přes partnerovo pravé koleno. Z této pozice se opět vzpřímí a dostanou se do pózy, která se dá označit za polibek. Opět se zakloní, vrátí se zpět a bočně se obejmou ve spirále. Ještě jednou se zakloní a pak se vrátí do vysokého kleku, drží se za vysoko zdvižené pravé ruce ve středu, kolem kterého se výpady otáčí. Poté „žena„ zůstává v kleku a „odpadlík“ vstává. V této poloze dělá „žena“ výpady stranou s kročnou nohou do écarté, zatím co „odpadlík“ za jejími zády v protipohybu k ní dělá kroky zakončené výpadem do stran, jako by apeloval na imaginární osoby, které stojí okolo. Poté pár opět skončí v obětí v nízké poloze. Postupuje opakovanými pohyby bokem, zprava do leva, při čemž tanečník leží na zemi, s hlavou na nártu kročné nohy partnerky, otáčí se a přitahuje si jí k sobě. Nakonec se oba dostávají do vzpřímené polohy čelem proti sobě, drží se za ruce a oddálí se vrchní částí těla od sebe – vyvažují jeden druhého odstředivě právě skrze spojené ruce. Ve spirále se opět dostávají do lehu na zádech na zemi. Drží se za levé ruce a dlouhými úkroky se otáčejí okolo sebe. Pohyb působí jako zoufalé mrskání se ryby vyhozené z vody na souš a graduje tak, že v jeho konci se „žena“ postaví, nejprve dělá rychlé výpady doleva a potom půlkruhem doprava (ze předu do zadu) „odpadlíka“ obíhá, zatím co ten ji jen bezmocně v kleče sleduje. „Žena“ doběhne až ke stolu, na který vyskočí za pomoci stoličky, na které před tím seděla, postaví se do napjaté pózy, jakoby hleděla na cosi v dálce za levým okrajem jeviště. „Odpadlík“ ji následuje na stůl, uchopí ji za ramena a obrátí ji k sobě čelem. Stoupnou si proti sobě na okraj stolu do široké paralelní druhé pozice, bokem k divákům, vztáhnou k sobě ruce za které se uchopí. Nakloní se k sobě tak, že se jeden o druhého opřou pravým ramenem drží se na nohou jen vzájemným protitahem. Postupně vystřídají několik pozí založených na protitlaku a protitahu, aby nakonec skončili v leže na stole, hlavami od sebe. V tu chvíli vstává ze své židle i „agresor“ a násilně duet přeruší tím, že „odpadlíka“ strhne ze stolu a odhodí jej diagonálně dopředu. Ten se dokutálí po zemi do pravého předního rohu jeviště, kde zůstane ležet.

5.část – duet „ženy“ a „agresora“: „Agresor“ uchopí bránící se „ženu“ za ruku a vleče ji po diagonále směrem k ležícímu „odpadlíkovi“. Skončí tak, že stojí přímo nad ním a dívají se na něj. Jako by jí „agresor“ chtěl ukázat, jaký ubožák „odpadlík“ je. V této pozici setrvávají poměrně dlouhou dobu. Pote se mezi nimi začne odvíjet zvláštní duet po celou dobu pohybu „agresor“ „ženu“ pevně drží za

ruku". Všechny pohyby, které dělají jsou opět založeny na tahu a protitahu tančící dvojice. „Žena“ jakoby se chtěla dostat z „agresorova“ vlivu, ten ji k sobě ale poutá příliš silně. Duet obsahuje také jednu zvláštní pohybovou sekvenci, při níž „žena“ postupuje vpřed kroky zakončenými arabeskou vzad a vždy, když jí dokončí, „agresor jí kopne do podkolení stojné nohy. „Žena“ podklesne v kolenu, schoulí se do sebe a poté vykročí do další arabesky. Tato pohybová sekvence se několikrát zopakuje. Poté si ji „agresor přetočí do náruče a odvede ji napřed zpět k ležícímu „odpadlíkovi“ a poté ještě o kus dál doprava. Stále se na něj přitom dívá. Pak zvedá tanečnici do zvedačky na rameno, pomalu s ní otáčí a vrací se s ní k „odpadlíkovi. Nakonec ji na něj pokládá hlavou čelem k divákům. Jakmile se „žena“ „odpadlíka“ dotkne, reaguje na to on záklonem.

Následuje další velmi zajímavá pohybová sekvence, při níž „agresor“ stojí v široké druhé pozici čelem k divákům a „žena“ leží čelem k němu, s hlavou na zádech „odpadlíka“. Nohy má překřížené a lýtky se opírá o „agresorovy“ boky. Ten zvedá ruce, vede je majetnickým velkým gestem kruhem stranou, uchopí „ženu“ za vnitřní stranu stehna a s pohybem, kterým je od sebe rozevře ji strhne pod sebe. Poté ukročí vzad, takže „žena“ se dostane do původní pozice (jen teď již hlavou nedosáhne na „odpadlíkova záda) a celý postup se opakuje. Jestliže pasáž s kopáním do podkolení jamky působila až fyzicky násilně, tato část choreografie budí dojem násilí sexuálního. V této chvíli se dávají do pohybu i tanečníci, kteří doposud seděli stranou. „krabími“ pohyby za pomoci stoliček se dostávají dozadu, za tančící pár a bedlivě přitom pozorují jejich akci. „Agresor“ nakonec pozvedne „ženu“ za krk vzhůru a otočí ji tak, že mu nyní klečí na stehnech čelem k divákovi, napjaté ruce zdvižené vzhůru a poté jí překotí na zem, takže se „žena“ octne opět v kleče, kde s ní partner prudce otáčí a jinak manipuluje. Všechny tyto pohyby se opět vztahují k ležícímu „odpadlíkovi“. „Agresor“ se ho „ženě“ prostě pokouší dostat z hlavy a nepočíná si při tom nijak ohleduplně. „Žena“ k ležícímu „odpadlíkovi“ vztahuje ruce, na konci duetu ji však „agresor“ zvedne do náručí a nese ji schoulenou do klubíčka zdviženou tak, že mu její tělo kryje obličej, až stane zpět před odpadlíkem. Tady partnerku pustí tak, že má nohy na zemi a tělo, které „agresor“ stále ještě podpírá, jí bezvládně visí v záklonu přes jeho pravou ruku, hala zakloněná do zadu není vůbec vidět. „Agresor“ ji spustí na kolena a v poslední fázi překlopí prudce její bezvládné tělo na „odpadlíka“.

6.část – sólo „agresora“: „Agresor“ se v jakési zlostné křeči zakloní vzad, ruce

lokty stažené k jeho bokům se stáhnou v křečovitě pařáty. Prudce se naklání nad ležící pár, popadne ležící „ženu a odhodí ji šikmo vzad, směrem ke stolu. Poté tančí sólo plné prudkých pohybů a zvuků, které vytváří tleskáním do stehen a dupy. Toto je jediné místo choreografie, které obsahuje skoky!

7.část - „odpadlíkova“ smrt: Zbylí tanečníci se během poslední sekvence duetu dostali až ke stolu v levé zadní části jeviště, vyšplhali se na něj a posadili se nahoře na své stoličky. „Žena“ se během agresorova sóla ocitla také u stolu, odkud celé sólo sledovala. V závěru „agresorova“ sóla se zvedá i odpadlík a snaží se přískoky po zemi dostat po diagonále do pravého zadního rohu jeviště. „Agresor“ jej však dostihne a zamezí mu v postupu. „Odpadlík“ se otočí a roluje se do opačného směru. „Agresor“ jej následuje. Celý tanec nabírá na tempu a graduje. Tanečníci seskakují ze stolu a včetně ženy se rozebíhají do různých stran jeviště, kde rozestavují stoličky. Žádná z jejich drah ale nevede přes střed jeviště. Dvě stoličky končí v pravo v zadu, dvě vlevo vepředu, jedna zůstává u stolu. Poslední z nich zvedá „žena“ vysoko nad hlavu a obíhá s ní předním obloukem celé jeviště, aby ji postavila do středu. Teď již není samostatnou postavou. Stává se součástí davu. Všichni tanečníci se seběhnou ke stoličce uprostřed jeviště. Duet „agresora“ a „odpadlíka“ mezi tím také vygradoval a přesunul se do centra jeviště. Tanečníci se shlukli okolo stoličky a chytli se za ruce tak, jako když děti hrají hru „Meleme meleme kávu“. Takto spojené ruce zvedly do výšky a „agresor“ do vzniklého otvoru nad stoličkou vstrčí tělo „odpadlíka“. V tu chvíli řada spojených rukou dopadá na „odpadlíkova“ záda jako jakási gilotina, nebo jiná vražedná zbraň, ten se hroutí dopředu a zůstává ležet na jevišti. Tanečníci se rozeběhnou a zůstanou stát v půlkruhu zády k centru jeviště. Na levé straně půlkruhu klečí „agresor“, čelo a ruce položené na zemi. „Odpadlík“ se ještě naposledy na zemi vypne do křečovitého výponu a zůstává bezvládně ležet. Choreografie dosáhla vrcholu, pohyb se na chvíli zastavil.

8.část – závěr: „Agresor se pomalu do ticha zvedá z kleku a civilně přechází na druhou stranu jeviště. Překračuje při tom mrtvého „odpadlíka“. Zastaví se až na pravém předním okraji jeviště, v pološeru, zády k divákům. Nyní se začínají hýbat i zbylí tanečníci. Uvolňuje se napětí v jejich tělech a oni se postupně choulí do sebe a jeden po druhém se prudce choulí do dřepu čelem k mrtvému. Jako by si začínali uvědomovat hrůznost svého činu. V tomto okamžiku se vrací také Nordheimova hudba. Tanečníci se výpady vpřed v poloze na kolenou přibližují k

„odpadlíkovi“ zvedají ho a položí dozadu na stůl. „Agresor“ mezi tím doběhne ke stoličce uprostřed jeviště, uhodí do ní dlaní a lehne si na ni tělem. Dívá se při tom směrem ke stolu. Zatímco se tanečníci rozeběhnou pro zbylé stoličky, aby je nohama nahoru položili okolo těla „odpadlíka“, „agresor“ se známými výpady z počátku choreografie se svou stoličkou přesunuje do pravého předního rohu jeviště. „Odpadlík“ teď leží na stole, který se díky obráceným stoličkám změnil na jakýsi katafalk. Tanečníci se před něj ukládají na zem na záda a dělají stejné pulsující pohyby s širokým écarté, jako na začátku – tentokrát už ne, jako homogenní skupina, ale ve dvou řadách hlavami k divákům. „Agresor“ pokračuje v odchodu s ukořistěnou stoličkou do pravého portálu. Pohyb stále pokračuje, přesto že světla pohasínají a opona se zavírá.

1.1 Pohyb:

Estetická rovina pohybu vychází z linií klasického tance; dlouhé linie rukou a nohou; pohyb celého těla je plastický, ve značné míře se odehrává v rovině nízké, ve vysokém kleku či jinak při zemi. V několika momentech se tanečníci dostávají do roviny střední a pouze v jedné pasáži (sólo „agresora“) dochází ke skokům. Celá choreografie tak působí poněkud plíživě, což umocňuje dramatický dojem. Často se zde používá écarté; převaly na zemi i ve dvojici přes partnera; vysoké kleky s přemísťováním vpřed a stranou přes nárt kročné nohy střídané s prudkým schoulením do klubíčka, kterými se tanečníci přesouvají vpřed; různé typy pádů na zem; výpony na jedné ruce s druhou protaženou vpřed v linii těla, nohy mírně rozkročené opřené o špičky; váha těla se při přesunu stranou někdy přenáší na rekvizitu (židli) aby se nohy odlehčené od země mohly posunout dál po směru (vytváří to dojem jakéhosi krabího pohybu); chůze po židlích; sed na židli s nohama ve druhé pozici, ruce na okraji židle mezi nohama. Klek na všech čtyřech se zakopáváním nohy vzad a současným zakláněním hlavy; vysoký klek s výsunem nohy na flex dopředu s doširoka roztaženými rukama do stran, přísun ke kročné noze do kleku na patu stojné nohy, paže objímají tělo (gesto „moje“);

Partnerský tanec jak muže se ženou, tak muž s mužem; v případě muže se ženou zvedačky typu nadnesení při skoku, zadržení pádu partnerky (partnerka se nikdy při zvedačce nedostane vysoko nad hlavu partnera). Časté jsou pozice a přechody, které využívají tahů a protitahů.

1.13 Vzorce /linie pohybu:

Na začátku leží celá skupina na stole v levé zadní části jeviště, hlavy od sebe.

Další vzorce a linie: půlkruh, do kterého je uzavřena hlavní mužská postava, do něj vstupují ostatní postavy ve chvíli, kdy vedou s hlavní postavou „dialog“. Pravá i levá diagonála v centru jeviště. Pohyby do stran, Velmi málo se objevuje linie zepředu dozadu a obráceně. Během celého tance se tanečníci ani jednou neobracejí na diváka, vedou dialogy mezi sebou, jakoby v uzavřeném světě. Pohyb se ve větší části celé choreografie soustřeďuje do nízké polohy, drží se při zemi.

1.12 Dynamické elementy pohybu:

Dlouhé pohyby a výpony střídají prudká akcentovaná stažení se do sebe; u hlavní mužské postavy akcentované kontrakce a záklony jako reakce na fiktivní rány; jednotné tempo před začátkem i po začátku hudby.

1.2 Tanečníci:

1.21 Počet tanečníků:

Sedm tanečníků. Tři ženy a čtyři muži.

1.22 Role:

Z jednotné skupiny tanečníků se po chvíli vydělí dvě hlavní mužské postavy: „odpadlík“ a „agresor“ a jedna hlavní postava ženská („žena“), která má postupně vztah s oběma muži. V originále ovšem nemají žádná jména.

1.23 Shluky:

Sbor plní funkci opozice vůči „odpadlíkovi“ a později se pro „agresora“ stává nástrojem k likvidaci soka.

1.3. Vizuální uspořádání:

1.31 Prostor:

Představení se odehrává na jevišti (v případě záznamu s Cullberg Ballet v televizním studiu). Prostor je prázdný, pouze v levé zadní části stojí stůl, který je na počátku obklopen šesti židlemi (nebo spíše stoličkami). Ty se pak díky tanečníkům přemísťují po prostoru.

1.32 Svícení:

Svícení je plastické avšak účelové. V žádném bodu inscenace nenabývá nějakého zásadního významu. Jistou větší roli hraje až v konečné fázi představení, kdy se záporná postava hry ocitá v pološeru, mimo zdroj světla.

1.33 Kostýmy a rekvizity:

Kostýmy jsou jednoduché, u dívek tělové punčocháče a černé, v bocích vysoko

vykrojené trikoty s různými tvary výstřihů a délkou rukávů. Muži mají černé kalhoty a šedivé vršky, opět různých tvarů, bez rukávů, nebo s krátkými rukávy.

1.4 Zvukové elementy:

1.41 Zvuk:

V úvodní části je slyšet dech tanečnicků; údery do sedadla židle; údery židlí do země od drobnějších klepnutí po tvrdé rány; dupy

1.43 Hudba:

Celá úvodní část (cca 12 minut) je do ticha; pak se z ticha začne vynořovat skladba Arneho Nordheima. V některých fázích choreografie se ztišuje a jakoby na chvíli mizí, aby se v zápětí opět vrátila. Ve vrcholném okamžiku choreografie je hudební doprovod na chvíli přerušen, což umocňuje dopad celé scény.

1.5 Celky (shrnutí):

Celá choreografie dodnes působí nesmírně moderním dojmem. Ani pohybový slovník, který Kylián zvolil, se nezdá nijak zastaralý, ačkoliv se značně opírá o linie a kroky klasické baletní techniky. Je to možná i díky napětí, které se autorovi podařilo vybudovat díky zápletky (můžeme-li si dovolit tento výraz) a díky zvoleným prostředkům, se kterými zde pracuje (současný hudební skladatel, minimalistické pojetí scénografie i svícení, velká část choreografie odvíjející se v tichu). Domnívám se, že právě v této choreografii je možné najít vliv Crankův pocházející z jeho hledačství nového, čistě abstraktního pohybu, který se odráží zejména v jeho nedějové tvorbě.

18. Sinfonietta a spol

V této době mělo NDT na repertoáru již jedenáct Kiliánových baletů a schylovalo se k uvedení jednoho z jeho stěžejních děl.

Podle toho, co Kylián vyprávěl, zazvonil v lednu 1978 v jeho kanceláři telefon. U aparátu byl americký impresárió Joseph Wishey. Chtěl vědět, zda Kylián již někdy slyšel jméno skladatele Janáčka a zda náhodou neslyšel něco o jeho skladbě s názvem "Sinfonietta". Když byl ujištěn, že je Kylián Janáčkovy hudby plný a že Sinfonietta je jeho nejmilejší dílo, požádal jej Wishey, aby postavil na tuto hudbu krátký balet, pro letní festival v americkém Charlestonu. Kylián nadšeně souhlasil. Choreografie se rodila nějak sama od sebe. Dekorace Waltra Nobbeho, krajina, ve které může snad každý člověk najít kousek toho svého "doma" a jeho kostýmy se později staly legendárními. (Coos Versteeg: Amsterdam 1987, str. 91-93)

Do Ameriky soubor přijel první týden v červnu, plný očekávání. Kromě *Sinfonietty*, kterou se měli první večer představit vezli také další Kyliánovu choreografii: *Symphony of Psalms* (*Žalmovou symfonií*) na hudbu Igora Stravinského. Ta však měla na řadu přijít až v dalších dnech. Jak na místě zjistili, dostlali se na velice prestižní a významnými osobnostmi zaplněný festival, který se konal k uctění Janáčkovy památky. Také ovšem zjistili, že jejich Sinfonietta je až na úplném závěru neuvěřitelně dlouhého a únavného večera. Všichni předpokládali, že budou rádi, když na jejich výstup zůstanou v sále nějakí diváci. To co následovalo nečekal nikdo. Sál byl naplněn k prasknutí až do konce představení. Sotva se znovu ozvaly tóny závěrečných fanfár Sinfonietty stáli již všichni diváci v sále a do mohutného potlesku se ozývalo nekonečné: "Bravo !". Tento triumf v Charlestonu otevřel NDT konečně dveře do vytouženého New Yorku. (Coos Versteeg:Amsterdam 1987, str. 91-93)

Carel Birnie pronajal na dva týdny City Centre Theater na Manhattanu. Učinil tak na vlastní riziko. Věděl ale, že dokud nepokoří toto město, jsou jejich zahraniční úspěchy k ničemu. Toho roku byla v New Yorku obrovská konkurence: V New York State Theater hostoval Rudolf Nurejev s Národním Kanadským baletem a v Metropolitan Opeře tančila ve stejné dny Alicia Alonso se svým baletem z Kuby. Přesto znamenalo toto turné konečné vítězství NDT na zahraničním poli. Kritici se

předháněli v superlativech. Jejich názor zastávalo i publikum. Každý den bylo 1500 míst v sále beznadějně vyprodáno a o přestávkách lidé rychle kupují lístky na další představení. Rudolf Nurejev prý byl v hledišti čtyřikrát. Ruská hvězda prý seděla v sále v kostýmu a nalíčená, neboť ve stejnou dobu se konalo jeho vlastní představení. New York jim ležel u nohou.

V roce 1981 se NDT do New Yorku opět vrátilo. Tentokrát již na pozvání Metropolitní Opery. NDT se tak dostalo s úspěchem i na nejvýznamnější "prkna" světa. Po návratu z turné jsou oslavováni, jako hrdinové a v hlavě Carla Birnieho se začíná rodit troufalý sen o vlastním divadle.(Coos Versteeg:Amsterdam 1987, str. 91-93)

19. NDT nabírá na obrátkách

Od návratu z New Yorku bylo NDT už definitivně počítáno mezi nejznámější soubory světa. Byli také stále častěji používáni královnou jako jacísi kulturní vyslanci Holandska, což znamenalo, že byli prakticky stále po zájezdech. Kylián pracoval horečným tempem. Od této chvíle se stalo samozřejmostí, že každou sezónu uvedl tři premiérové choreografie. Za dveřmi však stály i další významné změny. Jednou z nich bylo, že se NDT značně rozrostlo.

V té době mělo divadlo již dostatek technicky zdatných interpretů. Těsně po příchodu Kyliána se v seznamu zaměstnanců NDT objevila jména tanečníků, kteří jsou dnes nazýváni "starou gardou": Nils Christie, Roslyn Anderson, Jeanne Solan, Karen Tims, Eve Walstrum, Michael Sanders, Kathy Fitzgerald, Gerald Tibbs a mnozí jiní. Divadlo nemělo potíže s nezájmem mladých tanečníků, mělo ale potíže s jejich zaučením. Taneční "řeč" souboru byla velmi nezvyklá a mnohdy trvalo dlouho, než nový člen zapadl. Někdy se to nepodařilo vůbec. Soubor měl příliš málo času věnovat se plně novým příchozím. Bylo proto rozhodnuto, že je třeba zřídit jakýsi mezistupeň pro nové talenty. Proto byl roku 1977 založen Springplank¹³³.



Žalmová symfonie

20. Založení NDT 2

¹³³ Odrazový můstek

Springplank byl skupinkou osmi již vystudovaných talentovaných tanečníků aspirujících na místo v NDT. Své působiště našli pod vedením Simona Mottrama a Yteke Waterblok v činoherním divadélku HOT, kde NDT čas od času hrávalo již od roku 1969. V plánu byla jakási dvouletá záuční doba, po které budou adepti plně připraveni vstoupit do repertoáru NDT. Po čtyřech sezónách ale Springplank zanikl, jako nepodařený experiment. Jeho myšlenka však nezmizela. Ještě na konci téže sezóny se na jeho místě objevila tzv. Juniorgroep, pod vedením Arlette van Boven. Tato skupina byla již vedena na profesionální úrovni. Kromě přebírání repertoáru zde noví adepti měli také možnost rozšířit svou techniku v hodinách klasického tance Ivana Kramara a v hodinách Martinette Janmat, která vyučovala tanec moderní. O několik let později byl název skupiny pozměněn na Nederlands Dans Theater 2. Stalo se tak z čistě komerčních důvodů; soubor měl již vlastní repertoár a vlastní zahraniční úspěchy, ale jeho jméno ztěžovalo jeho "prodej". Většina impresáriu nabyla při přečtení jména "Juniorgroep" dojem, že jde o školní, tedy nikoliv profesionální soubor a zdráhala se jejich představení kupovat za běžných podmínek. (Coos Versteeg:Amsterdam 1987, str. 97-100)

Dnešní NDT2 se vyvinulo v samostatný soubor s odlišným charakterem i odlišným repertoárem, než mateřské NDT (nyní již pro přehlednost zvané NDT1). Rozrostlo se na 14 mladých lidí mezi osmnáctým a třiatvacátým rokem života, kteří měli po tři sezóny šanci rozvinout plně svoji osobnost pod vedením významných i teprve začínajících světových choreografů. NDT2 fungovalo logicky také jako jakási zkušební "předsíň" pro nové choreografy, aspirující na práci s NDT1. Díky tomu, že se každé tři roky v podstatě obmění, a že do něj díky jeho statusu stále proudí nová krev, jde podnes o nesmírně dynamický soubor. Vzhledem ke své velikosti a svému náboji dnes paradoxně NDT1 v mnohém předběhlo. Jak možná zjistíme později, mohla by práce s těmito mladými lidmi být jedním ze zdrojů Kyliánova neuvěřitelného uměleckého vývoje. To byla ale v roce 1978 ještě vzdálená budoucnost.

Vraťme se ale ke Kyliánově tvorbě konce let sedmdesátých a počátku let osmdesátých. Jak jsem zjistila v průběhu své práce na tomto textu, v představách mnoha lidí je Kyliánovo jméno spojeno právě se stylem, kterým tvořil v tomto období. Jen připomenu, že vedle *Sinfonietty*, sem patří například *Potopená katedrála*, *Žalmová symfonie*, *Glagolská mše*, *Torso*, *Zjasněná noc*,

Návrat do ztracené země nebo Svadebka. Dlouho jsem váhala, kterou z nich bych měla zvolit, jako reprezentanta pro celé období. Nakonec jsem se rozhodla pro jednu z těch méně známých, *Po zarostlém chodníčku.*



NDT 2 v Indigo Rose

21. Po zarostlém chodníčku (Overgrown Path)

Světová premiéra: 13.listopadu 1980

Místo: Circustheater, Scheveningen

Soubor: Nederlands Dans Theater I

Hudba: Leoš Janáček *Po zarostlém chodníčku část 1/I-X* (Na klavír živě hrál Hakon Austbö)

Scéna: Walter Nobbe

Kostýmy: Walter Nobbe

Světla: Joop Caboort

Délka choreografie: 33 minut

Analyzovaná nahrávka: NDT 1, filmový záznam pro dokument s názvem
Overgrown Path, ABC Video Enterprises 1981

Po zarostlém chodníčku patří mezi choreografie z období, kdy Jiří Kylián tvořil svá díla v úzké spolupráci s výtvarníky a kdy jako doprovod často používal celé hudební skladby. V této fázi se velmi často vracel také k českým hudebním skladatelům, jako byl například Antonín Dvořák, Bohuslav Martinů nebo jako v tomto případě Leoš Janáček. Domnívám se, že v tomto období pro něj byla právě hudba jedním z nejzákladnějších zdrojů inspirace. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let jako umělecký ředitel a choreograf NDT teprve začínal. Po hlavě se vrhnul do značné nejistoty v cizím souboru, cizí zemi, očekávání která vzbuzoval byla značná. Když se dívám na choreografie z tohoto období, mám pocit, že potřeboval najít pevné základy o které by se v tak nejisté pozici mohl opřít. V takové chvíli má člověk sklon vracet se ke věcem, které důvěrně zná, protože právě tam nachází klid, jistotu a řád. Myslím, že u Kyliána to byla hudba, pohybový slovník, který pevně stál na klasické taneční technice a čerpal také z folklóru jeho rodné země. *Po zarostlém chodníčku* je právě jednou z těchto choreografií. Jiří Kylián ji věnoval slavnému anglickému tanečníkovi a choreografovi Antonymu Tudorovi. K rozboru mám jednu drobnou technickou poznámku. Záznam pořídila nizozemská televize NOS během jednoho z představení NDT v Circustheatru v Scheveningenu. Kamera, která zabírala celek byla bohužel umístěna na levé straně hlediště. V této choreografii jsou poměrně důležité směry, do kterých se tanečníci pohybují (zejména ve sborových pasážích). Velice jsem se snažila tyto směry rozklíčovat, bohužel kamera někdy zkresluje pohled natolik, že si nejsem stoprocentně jista výsledkem. Jiný záznam však k mé lítosti neexistuje.

Popis choreografie:

1.část -Naše večery: Sborový tanec. Ve chvíli, kdy se rozeznít hudba, se zároveň otevírá i opona. Na jevišti stojí všechny dívky, bokem k divákům, čelem do levé strany. Celou jednu frázi zůstávají bez pohybu pak se zvednou na špičky a drobnými krůčky postupují vzad, zatímco zprava vybíhají muži, probíhají mezi nimi a skluzem se obracejí zpět a vzápětí pokračují opět v běhu směrem doleva a odbíhají z jeviště. Dívky se přesunuly na pravou stranu jeviště a zůstaly stát v původní pozici. Zatímco dívky postupují jednotně, muži se pohybují v kánonu.

Z řad stojících dívek se na přeskáču vždy jedna „vynoří“ a udělá krok směrem dopředu, přičemž pozvedne ruku, jako by ze strany, kam právě odešli muži chtěla někoho zavolat. Každá vede pohyb trochu jinak, některá krok udělá rychlý, jiná udělá dva pomalé kroky. Následuje pohybová sekvence, kterou dívky tančí unisono a zakončují ji opět na pološpičkách, s pohledem do levé strany a rukou napřaženou. Zatímco se znovu dávají do pohybu, přibíhají z levé strany muži, skluzem dobíhají k dívkám a zase odbíhají zpět. Pouze jediný zůstává a obejmě partnerku. Stojí přitom zády k publiku. Zatímco ostatní dívky dokončují pohyb, otočí partnerku a také odběhne do zákulisí. Zbylé dívky teď stojí čelem k divákům. Opuštěná partnerka se nachází ve stejné pozici k divákům zády. Všechny klesají do dřepu.

Nyní se ze skupiny vyděluje dvojice dívek, zatímco zbytek tanečnic stojí nehybně bokem k divákovi a dívají se do pravé strany, dvojice tančí synchronizovaně mezi nimi. Tanec je rychlejší a jeho akcenty odpovídají změnám v hudebním doprovodu. Nakonec se postaví čelem k jiným dvěma tanečnicím předkloní se a obejmou je v pase. Jejich partnerky se předkloní také a položí tělo na jejich záda, přičemž je též obejmou. Dvě tanečnice, které zbyly samy, se předkloní do téže polohy.

V hudbě následuje klidnější pasáž. Tanečnice se od sebe vzdálí a běhají po jevišti, jako by něco hledaly. Končí diagonálně k divákům, s pohledem do levého portálu. Dělalí drobné bourrée na pološpičkách vzad a na přeskáčku při tom vztahují ruce ke sledovanému bodu. Dostanou se tak do hloučku v zadní části jeviště, čelem do pravého zadního rohu. Chvíli se zastaví než jejich tanec pokračuje dál. Když zazní v hudbě akcentované údery, reagují na ně tanečnice

úderu rukou do vzduchu, jako by se hněvaly a také tím, že se pohyb skupiny roztrhá do dvojic. Nakonec se rozdělí do dvou diagonál tančí chvíli proti sobě, poté se setkají uprostřed diagonály a nakonec se rozutečou, každá část diagonály na jinou stranu. V té chvíli přes jeviště přebíhají zleva doprava také muži. Všichni zmizí v zákulisí.

Duet. Na jevišti zůstanou stát jen dvě tanečnice (červené a hnědočervené šaty). Stojí vlevo, asi v jedné třetině jeviště, bokem k divákům a dívají se do nich. Jinak na jevišti zůstane stát jen jediný pár, tváří v tvář, bokem k divákům (muž čelem doprava). Dívají se na sebe. Dívka poté poodstoupí o pár kroků vzad. Sklopí hlavu. Protočí se zády k tanečníkovi, postaví se na špičky a klesne mu do náruče. Tanečník ji zachytí a zatímco ona dělá drobné krůčky, při čemž váha jejího těla spočívá v jeho ruce, on ji přetočí do druhé strany. Končí oba v mírném předklonu, ona má hlavu položenou v jeho dlani.

Tanečník si její hlavu přehazuje pomalým pohybem (a velkým obloukem jejího těla) z jedné dlaně do druhé. Nakonec tanečnice tanečníka obíhá v kruhu, ten jí uchopí za nadloktí a poponese ji dvakrát směrem doprava, při čemž ona dělá drobné port de bras předloktími. Následuje další zvedačka, kdy se tanečnice drží partnera okolo krku a ten, s rukama zdviženými vzhůru s ní otáčí. Nakonec ji pokládá na zem a otáčí s ní i tam. Zvedají se a dostanou se tak do pravého zadního rohu jeviště. Následují dvě větší zvedačky v jeté po diagonále do levého rohu. Pár se rozdělí, tanečnice poodběhne směrem doprava od tanečníka. Další kroky dělají unisono ale odděleně. V jednu chvíli stojí zády k divákům a zatímco dívka udělá několik drobných krůček na pološpičkách s akcentovaným port de bras paží zezdola nahoru (zde poprvé jde Kylián proti hudbě, která je v tomto momentě pomalá a klidná), tanečník k ní s akcentem, ale přesto jakoby konejšivě natáhne ruku. Pár se opět přiblíží k sobě a po několika různě modifikovaných protočcích partnerka ji partner opět uchopí nad lokty a tak, jako ji zvedal před tím doprava, poponese ji třikrát doleva. Dostanou se tak mezi stojící tanečnice. V tu chvíli přední ze stojících tanečnic popojde drobnými krůčkami vzad a zastaví se zhruba v polovině scény. Tančící pár se zastaví až téměř u levých šál čelem k divákům. Oba se nakloní z divákova pohledu doprava. Zkříží ruce tak, že obě dívčiny ruce se dotýkají tváří muže a obě mužovy tváří dívky. V tuto chvíli končí první část Janáčkovy skladby a další pohyby probíhají v tichu. Dívka oběhne partnera a póza se opakuje. Partner oběhne dívku a póza s

opakuje potřetí. Poté dívka odběhne doleva z jeviště a partner k ní vztahuje ruku a pak stojí nehybně a hledí za ní. Ve stejné chvíli vbíhají na jeviště zprava dva tanečníci, tančí společnou pohybovou sekvenci se skoky, skluzy a otočkami. Nakonec odbíhají opět doprava z jeviště. Jeden s nich se ale u šál zastaví, otočí se a popoběhne k zadní dívce ze stojící dvojice. Dostane se tak mezi obě stojící dívky.

2.část – Lístek odváť: Dva duety. Začíná druhá část skladby. Z pravé strany vybíhá druhý tanečník. Doběhne k dívce stojící ve předu a zastaví se. Ta se rozběhne a zastaví se za prvním tanečníkem stojícím mezi dívkami. Ve chvíli kdy se u něj zastaví, rozběhne se on směrem k poslední dívce. Ta se stejně přemístí k tanečníkovi, který tančil předešlý duet a tan odběhne do zákulisí. Obě dívky se otočí a popoběhnou k mužům stojícím na jevišti a zastaví se čelem proti nim. Oba muži oběhnou partnerky, které dělají jednoduchý pohyb na místě a zastaví se čelem do druhého směru. Nyní oba páry tančí společně. V průběhu tance se objevují různé drobné zvedačky, skluzy a pózy, jako pokládání tváří do partnerovy ruky. Tanec opět velmi citlivě reaguje na akcenty v hudbě. Nakonec jeden z párů odbíhá do zákulisí a druhý zůstává stát čelem k sobě.

Tanečnice pobíhá po jevišti, jakoby něco hledala a muž ji vždy po krátké prodlevě následuje. Pak tančí spolu. Duet opět obsahuje skluzy, protáčení partnerky a středně velké zvedačky. Nakonec, ve chvíli kdy se v hudbě vrací úvodní motiv skladby, dívka odbíhá doleva. Z pravé strany přibíhá k tanečníkovi druhá tanečnice. Tanečník ji ale mine a odbíhá doprava. K tanečnici přibíhá zprava třetí tanečník. Ta couvá dozadu a obíhá půlkruhem jeviště. Tanečník ji následuje. Tančí duet. Nejprve v páru, pak odděleně ale unisono. V konci duetu přibíhá i druhý pár. Tanečník z prvního páru uchopí tanečnici ze druhého a obráceně. Hudba graduje, barva pozadí se mění z lehce hnědé do červené. Tanečníci zvedají tanečnice v pase a otáčejí je. Pak se páry rozdělí a stojí na jevišti ve stejném rozmístění, jako na začátku této části, pouze čelem doprava. Vrací se úvodní hudební motiv. Zleva vybíhá tanečník a zastaví se za nejbližší stojící tanečnicí. Ta se rozběhne a zastaví se za nejbližším tanečníkem (atd. Jako na začátku). K pohybu přibývá lehce vztažená levá ruka, jako apel na osobu, ke které tanečníci míří. Poslední tanečník svůj apel zaměřuje do zákulisí a zůstane stát. Obě tanečnice se otočí k za nimi stojícím tanečníkům a popoběhnou k nim. Vytvoří tak opět dva páry a unisono tančí. Poté jeden po druhém dobíhají ke

stojícímu tanečníkovi a rukama se chytají za ramena. Vytvoří tak pětici muž-žena-muž-žena-muž. Pětice postupuje diagonálně vzad a muži zvedají obě partnerky. Na konec se všichni protočí a odbíhají doprava. Zatímco ženy odběhnou úplně, Trojice mužů se pravidelně rozestaví v zadní části jeviště, čelem k horizontu.

3.část – Pojd'te s námi!: Mužské trio. Začátek tvoří skoková variace, kterou muži tančí zády k publiku. Tančí v kánonu i v sestavě dva proti jednomu. Tvoří klasické kyliánovské trio, které obsahuje menší zvedačky, skluzy, proplétání s partnery. V jedné chvíli vybíhá z levé strany trojice tanečnic, spojí se ve středu jeviště rukama s partnery, otočí se a zase odběhnou. Mužské trio pokračuje.

Trio se rozběhne do stran (jeden doleva, dva doprava). Zůstanou stát čelem do portálů. Ve stejnou chvíli na jeviště vbíhá i zbytek tanečníků. Shluknou se uprostřed jeviště zády k divákům, hlavu sklopenou. Trio se protočí, na okamžik se zastaví čelem k divákům a odejde z jeviště.

4.část - Frýdecká Panna Maria: Sborový tanec a duet. Sbor tvoří tři muži a šest žen. Tančí převážně zády k publiku, hlavu sklopenou. Všichni ustoupí krok vzad a zvednou hlavu. Pak hlavu opět sklopí. Narovnajíc se. Z hloučku se vydělí pár stojící nejbližší k divákovi a tančí duet. Zbylí tanečníci si klekají, ruce vztažené vzhůru do V. Pak vstanou, ruce zůstávají, tančící pár splyne z davem ve stejné póze. Totéž se opakuje ještě několikrát, jen v obměněných pózách.

V místě, kde hudba graduje se sbor rozdělí na tři páry a tři dívky. Obě skupiny tančí unisono, avšak každá svou krokovou pasáž. Končí v podřepu s hlavou sklopenou, každý do jiného směru. Poté se skupina vzpřímí a pomalým krokem se rozchází do všech stran. Opět se s ní vyděluje jeden pár a tančí, podobně jako na začátku. Končí v pravém zadním rohu. Tanečnice hledí do dálky, tanečník stojí za ní a ruku má položenou na jejím rameni. Poté se žena otočí a pár se obejmě. Tanečník nakonec odběhne v pravo. Žena zůstává sama.

5.část - Štěbetaly jako laštovičky: Ženský sbor a trio. Na jevišti tančí čtyři ženy rychlý, akcentovaný tanec, při kterém často používají máchání sukní ze strany na stranu a drobné kroky. V jejich tanci se objevují některé výrazné pózy (hluboké plié zády k divákům, ruce stranou, od loktů visí dolů, tělo a hlava

nakloněné v pravo). K tanečnici, která zůstala osamocena vzadu se připojují dva tanečníci. Každý ji uchopí z jedné strany – čelem k divákům – a posunují se s ní stranou. Jsou v plié ve druhé pozici, vnitřníma rukama ji drží za pas, vnější natažené stranou, šikmo vzhůru. Žena mezi nimi dělá tělem pomalou vlnu ve směru pohybu tria. Přejdou tak celé jeviště a zmizí vlevo.

Střední část tančí tanečnice unisono. Ve chvíli, kdy se v hudbě ozývá nový motiv zprava přibíhá další dívka, uchopí přední lem sukně a přitiskne si ho na prsa. S hlavou skloněnou zůstane stát bokem k divákům, čelem doleva. Po nějaké chvíli zbylé tanečnice zůstanou stát ve stejné pozici jako nově příchozí, čelem do různých stran. Jedna po druhé opouštějí jeviště.

6.část – Nelze domluvit!: Mužský sbor. Duet. Na jevišti teď zůstává jen nově příchozí dívka (šedé šaty). Začíná tančit. Dělá velké pohyby, otáčky, arabesky a dostane se do levého zadního rohu, kde se zastaví před tanečníkem, který vyšel ze zákulisí. Zatímco on kráčí pevným krokem směrem na druhou stranu, dívka před ním ustupuje drobným bourée vzad, sukni si tiskne na hrud', hlavu nakloněnou, jakoby ji chtěla partnerovi položit na rameno. Ustupuje před ním, vrací se k němu, tančí před ním, on si jí ale nevšímá a kráčí dál, za ním se vynořuje další tanečník a stejným tempem také volně kráčí přes jeviště.

Tanečnice obíhá partnera a běží do pravého zadního rohu, kde se zastaví před tanečníkem, který vyšel ze zákulisí. Uchopí jej za ruku a tančí spolu duet. Mezitím zleva volným krokem vychází další tanečník. Žena pobíhá mezi muži. Zprava vyběhne další tanečník a pokusí se velkým gestem ženu obejmout, ta mu však uhne, ale nakonec s ním tančí další duet. Tanečník ji zvedá do náručí.

Tanečnice se partnerovi vytrhne, ten odbíhá doleva z jeviště a ona opět pobíhá mezi muži krácejícími přes jeviště. Zastavuje jednoho z nich v pozadí tak, že mu zezadu položí ruku na rameno. Tančí s ním další duet. Muž se odděluje, ale žena ho opět zastaví položením ruky na rameno. Tančí dál. Muž nakonec také odbíhá doleva z jeviště, žena obíhá obloukem teď již téměř prázdné jeviště a zastavuje se s rukou vztaženou k poslednímu muži, který mizí vpravo z jeviště.

7.část – Dobrou noc!: Tři ženy a jeden muž. Zleva vycházejí zády k publiku

dvě tanečnice v zákrytu Dělalají drobné krůčky, tělo se kýve velkým obloukem ze strany na stranu. Nakonec se jejich výkyvy oddělí a jdou proti sobě. Opuštěná tanečnice se k nim přidává. V konci první pasáže se zprava k nejbližší stojící tanečnici (oranžové šaty) připojí tanečník. Tančí spolu. Pro tuto pasáž je dominantní rytmus, a přerušovaný pohyb Také onen kývavý pohyb ze strany do strany spojený s drobnými krůčky. Někdy je akcentován konec jednotlivých pohybů, nebo port de bras paží. V duetu se opakovaně objevuje moment, kdy partner mírně odstrčí partnerku, která odcupitá do strany a skončí ve výpadu do strany. Velká část této pasáže je tančena zády k divákovi.

Během duetu zůstává na jevišti jen jedna další tanečnice. Stojí ve středu jeviště zády k divákovi. Duet končí tak, že se tančící pár zastaví v centru jeviště zády k sobě a drží se za zády za ruce. Ruce se roztrhnou a pár popoběhne do stran. Muž odběhne z jeviště, žena se však zastaví, otočí běží za partnerem. Zůstane stát ve známé póze s rukou vztaženou ke zmizelému partnerovi. Ve stejném okamžiku vbíhají zprava a zleva na jeviště další tanečníci. Přeběhnou přerušovaným během jeviště a dostanou se do dvou řad na jeho okraje. Stojí čelem do šál. Opuštěná tanečnice zaregistruje ženu stojící čelem k horizontu dlouhými výpady po diagonále se vydá k ní

8.část – Tak neskonale úzko: Ženské sólo a trio. Žena v pozadí (tmavohnědé šaty) přebíhá mezi tanečníky stojícími na okraji jeviště. Pokaždé, když k jednomu z nich doběhne, otočí se k němu zády a schoulí se do kontrakce. Muž naopak popoběhne k ní a nakloní se nad ni. Žena poté vyběhne k partnerovi stojícímu naproti, kde se pohyb opakuje, zatímco původní partner se vrátí na své místo. Pohybová pasáž je ale plynulá, pohyb se přelévá ze strany na stranu. Žena v oranžovém tančí na místě uprostřed jeviště a obrací s vždy na stranu, kam se přelije pohyb tanečníků za ní. Stojí přitom zády k divákům. Když žena v hnědém vystřídá všechny partnery otočí se a schouleně běží k horizontu. Ostatní tanečníci mizí z jeviště.

Žena v hnědém tančí sólo, při němž se akcentovaně obrací do stran, kam zmizeli její společníci. Nakonec odbíhá doprava dopředu z jeviště. Zezadu zprava vybíhá žena v červených šatech a při tanci se otáčí za sebe. Proti ní vybíhají dva tanečníci. Ve svém tanci se míjí. Muži potí odbíhají zpět odkud přišli, žena zůstává sama a tančí sólově. Její pohyb se zastavuje v pravé přední části jeviště.

Klesá do velmi hlubokého plié a výpady se odsune z jeviště.

Zleva mezitím vychází dívka v šedém a proti ní vyběhnou dva muži. Opět se v tanci mívají, muži zmizí ve směru svého pohybu a dívka tančí sólově. V konci jejího tance se k ní zprava přidává žena v červeném. Zpočátku přebírá sekvenci jejich pohybů. Žena v oranžovém z jeviště odejde směrem doleva dozadu a následuje sólo ženy v červeném. Začátek jejího tance obsahuje pohyby, jako ukrývání obličeje v dlaních, či velké port de bras, jako by chtěla někoho obejmut.

Zleva přichází skluzy a otočkami pěti tanečníků. Zatímco tři z nich jeviště přejdou a zmizí, dva utvoří v levém zadním rohu trio z ženou v červeném.

9.část – V pláči: Trio, sborový tanec. Tanečníci tančí v pomalém tempu opět klasické kyliánovské trio s proplétáním, zvedačkami a skluzy. Někdy se od sebe na chvíli oddělí aby se v zápětí znovu spojili. Pohyb tria směřuje doprava. Krajní tanečník občas akcentuje tento směr vztažením ruky, celé trio na něj jindy upozorní pohledem. Jedním z dominantních momentů je zvedání tanečnice a nesení do strany (nejprve v pravo a pak vlevo), přičemž žena dělá kývavý pohyb tělem ze strany do strany a rukama si kryje obličej.

V konci svého tance se trio dostane do pravé zadní části jeviště, odkud vyjde tanečník a tanečnice v tmavohnědých šatech. Všichni jsou zády k divákům, promísí se mezi sebou tak, že se v drobných kruzích navzájem obejdou a zůstanou stát. Pokračují v tanci, pohyb je synchronizovaný a probíhá napřed doleva, kde jeden z tanečníků zůstane stát, a pak doprava, kde se ze skupiny oddělí žena v šedém. Rukama si zakryje tvář a schoulí se do sebe. Zbývající tanečníci chvíli krouží kolem ní (pohyb opět probíhá zády k publiku) a pak odejdou doprava.

10.část – Sýček neodletěl: Duet. Na jevišti nyní zbyl jeden tanečník (vlevo vepředu) a tanečnice v šedých šatech. Oba zády k divákům. V hudbě zaznívá rychlejší dramatický motiv. Tanečnice se pohybuje na místě, její pohyb budí dojem, že se trápí. Tanečník k ní vztahuje ruku a přesouvá se k ní nejprve dlouhým skluzem a pak rychlým popoběhnutím. Tančí spolu, na začátku stále zády k divákům. Někdy se pár na chvíli rozdělí ale i v těchto pasážích probíhá pohyb unisono. Jednou z nejvýraznějších průběžných póz tohoto duetu je pozice

čelem k divákovi, muž stojí za ženou, jedna (protilehlá) ruka každého z nich je natažena stranou, tanečnickova ruka spočívá na tváři partnerky, která se druhou rukou dotýká druhé strany svého obličeje. Pohyb se přelévá z jedné strany na druhou. Žena se často dostává do póz, které vyzařují smutek, nebo evokují pláč. Na konci duetu zprava přibíhají ostatní tanečníci a zastaví se rozeseť po jevišti bokem k divákům, s pohledem doleva. Tančící pár je nyní v centru. Muž stojí zády k divákovi. Žena k němu přistupuje zezadu, jakoby ho chtěla obejmout. Míjí se kruhem okolo sebe. Muž ženu obejmě, ta se mu zhroutí do náruče a s posledním akcentem v hudbě zmizí v otvoru v horizontu.

11.část – Sborový tanec: Choreografie končí sborovým tancem všech zbylých tanečníků, který je stále směřován do stran jeviště. Tanečníci tančí unisono. Během jejich pohybu pomalu zhasíná světlo.

1.1 **Pohyb:** Linie a estetika pohybu pevně stojí na základech klasické taneční techniky. V některých pasážích se objevují flexované ruce a nohy. Vzdáleně připomínají některé pozice tanečníků v českých a moravských tancích, (jako je odzemek nebo verbuňk), nebo v tancích slovenských. Pohybuje se celé tělo tanečníků. Choreografie obsahuje i skoky a zvedačky, časté jsou běhy popoběhnutí, dlouhé skluzy u mužů a drobné bourrée u dívek. Výrazně je zde směřování do stran a pravolevý pohyb. Často dochází k míjení tanečníků, vztahování rukou k odběhnuvším partnerům, klopení hlavy pokládání hlavy do dlaně partnera a podobně. Objevují se zde ale také výrazné pózy, kleky, hluboké plié ve druhé pozici, kývavý pohyb tělem ze strany do strany a podobné prvky. Časté je i uchopování lemu sukně do rukou u dívek.

1.11. **Prostorové elementy pohybu:**

1.111 **tvar:** Kylián používá všechny způsoby práce se sborem. Tanečníci ve sborových scénách tančí unisono, ale i v kánonu, nebo se ze skupiny vydělují jednotlivci. Použito je celé jeviště

1.112 **velikost:** Pohyb je hladký přiměřený, není ani markantně drobný, ani přehnaně veliký. Obsahuje sice kroky jako bourrée, nebo velké skoky, ale jejich dynamika není nijak speciálně akcentovaná.

1.113 **vzor/linie:** Tanečnice jsou roztroušeny v prostoru, bokem k divákům. Boční postoj a pohled do zákulisí je jedním z rysů této choreografie, stejně jako pravolevý pohyb po jevišti, míjení se a vztahování rukou ke

vzdálenému cíli. Ve čtvrté části tančí tanečníci převážně zády k publiku. Občas se obleví v drahách také diagonála a půlkruh.

1.114 **směr/úroveň:** Pohyb je veden horizontálně. Tanečníci se obracejí na diváka i k sobě na vzájem. Většina choreografie se odehrává ve střední poloze. V několika momentech je použita také zem, (nejvýrazněji ve čtvrté části) ale většinou jen na velmi krátkou dobu, jako mezikrok. Jsou použity i skoky a zvedačky, nejsou ale nijak extrémně vysoké.

1.12 **Dynamické elementy pohybu:** Tempo i dynamika pohybu se řídí strukturou Janáčkovy skladby. Velmi citlivě reaguje na všechny její změny. Pouze výjimečně jde proti dynamice hudby.

1.2 **Tanečníci**

1.21 **počet tanečníků a jejich pohlaví:** Dvanáct interpretů, šest tanečnic a šest tanečníků

1.22 **role – vedoucí/vedlejší:** V tomto díle nemají tanečníci žádné role. Tvoří sice duety a tria, ale vystupují jako jednotný celek. Je zde však patrné využití pohlavního dělení tanečníků. Muži jsou muži a ženy jsou ženy.

1.23 **shluky elementů týkajících se tanečníků:** V choreografii jsou přítomny jak sborové scény, tak dueta a tria. Dueta jsou jak smíšená, tak tvořená jen muži, nebo jen ženami.

1.3 **Vizuální uspořádání**

1.31 **prostor představení:** Choreografie se odehrává na jevišti. Scéna je prázdná, scénografii tvoří pouze lehce šedomodrý horizont, který ve své spodní části připomíná vodní hladinu nebo vzdálený horizont. Uprostřed je rozstřížen a vzniklý otvor tvoří přímo ve středu jeviště úzký svislý černý pruh.

1.32 **svícení:** Svícení je podřízeno náladě jednotlivých dílů. Hlavním místem změn je horizont, který je barevně dotvářen filtry a podtrhuje tak náladu jednotlivých pasáží. První, třetí, čtvrtá a pátá část je šedobílá, druhá mírně dohnědá a v konci do červena, šestá, sedmá a osmá do modra, devátá do červena. Jinak však světlo nepřesahuje dekorativní rámeček.

1.33 **kostýmy a rekvizity:** Tanečnice jsou oblečeny do jednoduchých hladkých šatů s dlouhými rukávy. Šaty jsou v různých zemitých barvách – černá, tmavě šedá, hnědočervená, světle hnědá, cihlově červená a oranžová. Muži mají černé kalhoty a bílé rozhalené košile.

1.4 **Zvukové elementy**

1.43 **hudba:** Choreografie využívá celou první část Janáčkovy skladby a je dělená na stejné díly (10 částí), jako ji rozdělil skladatel. Choreografie velmi ctí charakter a strukturu hudby. Řídí se nejen její náladou a melodickou linií, reaguje i na tempické a rytmické změny a akcenty. Často se ve chvíli kdy se v hudbě opakují jednotlivé motivy, vrací i motivy pohybové, které k dané sekvenci Kylián přiřadil. Některé části choreografie se ale odehrávají i v tichu.

1.5 **Celky (shrnutí)**

Ve srovnání se *Stoolgame*, se zdá, že se zde Jiří Kylián vrací zpět ke klasické taneční technice. V jeho pohybovém slovníku použitým pro *Po zarostlém chodníčku* lze identifikovat a pojmenovat mnohem více pohybů z této techniky. Celkové pojetí choreografie je mnohem poetičtější „zaoblenější“ a barevnější. Přesto lze i v pohybu vysledovat mnohé novátorské prvky.

Dominantní jsou zde rozhodně směry a linie v nichž se pohyb odehrává. Stejně tak jsou důležité i příchody a odchody, včetně onoho jediného, který směřuje do otvoru v horizontu a který podle mne symbolizuje smrt. Nejnovějším prvkem, který se zde objevuje a který se pro toto období Kyliánovy tvorby stane typickým, jsou jeho tria (smíšená i ženská a mužská).

Jestliže je možné hovořit u *Po zarostlém chodníčku* o tématu, pak je tento balet o vztazích mezi muži a ženami, o jejich setkávání a míjení, o nalezení a ztrátě partnera.

22. Návrat domů

V dalších letech zaznamenávalo NDT zahraniční úspěchy. Důležité bylo dobytí východního, komunistického bloku. Kylián už byl sice uznávaný světový choreograf, ale pro tuto část světa jako emigrant neexistoval. Když dostal pozvání, aby v květnu 1982 vystoupil v rámci festivalu "Pražské jaro" s NDT v hlavním městě ČSSR, znamenalo to pro něj velmi mnoho. Návrat ztraceného syna se stal velmi emocionální záležitostí pro něj, i pro mnoho přátel, které v Praze zanechal. Oba večery, kterými se NDT 18. a 19. května 1982 v Praze představilo, praskalo Smetanovo divadlo doslova ve švech. Pro české publikum byla tato návštěva i jakousi manifestací odporu, proti stávajícímu režimu. Na programu byly *Kinderspelen (Dětské hry)*, *Dream Dances (Snové tance)*, *Field Mess (Polní mše)*, *Sinfonietta*, *The Overgrown Path (Po zarostlém chodníčku)*, *Symphony of Psalms (Žalmová symfonie)* a *Symfonie in D*. Po skončení představení lidé stáli v hledišti a aplaudovali tak dlouho, že byl Kylián nucen vyjít na jeviště a osobně požádat diváky, aby jeho tanečnický soubor pustili do šaten. V Praze hrálo NDT ještě jednou v roce 1986 a v letech 1985, 1989 a 1990, se zde představilo také NDT2, vždy s enormním úspěchem úspěch prvního představení však nikdy nebyl překonán. V roce 2000 Česká republika viděla všechny soubory NDT ve společném představení s názvem *Arcimboldo 2000*. To již ale divadlo mělo soubory tři.

V roce 1985 se konalo turné NDT také do Moskvy, Leningradu, Rigy a dále po městech tehdejšího Sovětského svazu. I tato bašta byla dobytá. Souboru se však stále lépe dařilo i na domácím poli.

23. Noví choreografové

Od definitivního nástupu Jiřího Kyliána do funkce uměleckého ředitele NDT začali v repertoáru převažovat jednoznačně jeho díla. Není však možno říci, že se od té chvíle NDT stalo pouze jeho divadlem. Na listině choreografů se stále střídají jména a stále k nim přibývají nová a nová. Kromě světových mistrů zde najdete také jména zcela neznámá a z mnoha jmen neznámých se zásluhou NDT stali světoví mistři. Tato hledačská práce je NDT vlastní již od jeho počátku.

Jedním z plodných období v hledání nových inspiračních zdrojů, bylo krátké angažmá Williama Forsytha. Tento mladý choreograf začal svou kariéru také ve Stuttgartu, pod vedením Johna Cranka. Když se po Crankově smrti a po krátkém působení Glenu Tetleyho v ředitelském křesle tohoto divadla mnozí tanečníci roku 1976 rozešli do světa, zakotvil Forsythe ve Frankfurtu nad Mohanem. Scéna, kterou zde spolu s několika kolegy založil, je ve světě známá zejména svou kontraverzností a svými experimenty. V letech 1981 - 1982 byl vedením NDT pozván, aby se spolupodílel na vytváření repertoáru jako domácí choreograf. Jeho dvouleté působení v Holandsku přineslo řadu zajímavých představení a také nové inspirační zdroje pro jeho kolegy, pramenící ze zcela jiného způsobu zacházení se scénou, světlem i s těly tanečníku. Forsytheova tvorba se do NDT vrací i v dnešních dnech, prostřednictvím současného uměleckého šéfa souboru Andrese Helsträma, který původně působil jako tanečník pod Forsytheovým vedením ve Frankfurtském baletu. Není proto divu, že do současného repertoáru souboru přinesl nejen některé Forsytheovy choreografie, ale že do Haagu vnesl i mnoho z estetiky, kterou právě s Forsythem spojujeme.

Dalším významným jménem, spojeným s řadou premiér je Christopher Bruce. Pro nás bude zřejmě nejzajímavější projekt, který měl premiéru 16.června 1983. Šlo o choreografii s názvem *Curses and Blessings (Kletby a dobrořečení)*, kterou vytvořil Bruce společně s Kyliánem. Oba choreografy k ní inspirovala hudba českého skladatele Petra Ebena, který byl v té době ve své vlasti pronásledován za své politické názory. Na premiéře a ještě několika dalších představeních, se spolupodílel i pražský Kühnův smíšený sbor.

Jiným častým hostem NDT byl mladý izraelský choreograf, tanečník a ředitel Batsheva Dance Company v Tel Avivu, Ohad Naharin. Vlastně patří mezi ty, kteří

se vyšvihli mezi světovou choreografickou špičku právě zásluhou NDT, které neúnavně hledá nové talenty.

Stálíci na repertoáru je samozřejmě Hans van Manen, který se roku 1987 opět vrátil do NDT, jako domácí choreograf. S NDT spolupracoval v sezóně 1980/81 i náš Pavel Šmok. Jeho choreografie pro holandský soubor nesou jména: *Musikalischer Spass* (Hudební žert) -hudba W.A.Mozart – 11.02.1980/NDT2 - a *Understudy* -hudba Franz von Suppé - 13.06.1980/NDT1.

Velké procento nadějných choreografů má NDT ze své vlastní líhně. Od samého počátku byla v tomto divadle dávána šance tanečníkům, kteří měli choreografické ambice. Z počátku to byla nutnost. NDT se tím také v očích diváku lišilo od ostatních souborů, což byl zřejmě jeden z důvodů jeho popularity. Dnes to vedení divadla bere jako jakousi morální povinnost vůči mladým talentům. Od roku 1987 se každoročně pořádá tzv. Workshop. Jde o představení, kde se může se svým choreografickým pokusem představit kdokoliv z řad NDT. Představení je vždy bráno jako benefice ve prospěch holandského AIDS-fondu a divácky je velmi oblíbeno. Vždy je již měsíc předem absolutně vyprodáno. Oblíbeno je i u tanečníků. Takřka vždy je v tomto večeru zapojeno 12 – 16 lidí s choreografiemi. Poštěstilo se mi vidět již čtyři takováto představení a pokaždé mně ohromila vážnost a profesionalita, s jakou tanečníci k této šanci přistupují a úroveň jejich děl; ten ohromný tvůrčí potenciál, který se zda skrývá.

Výsledkem těchto představení jsou nová jména, která se dnes objevují v choreografickém světě: Nacho Duato, Paul Lightfoot, Patrick Delcroix, Martin Müller, Johan Inger a další. Stává se také často, že jsou choreografie uvedené ve Workshopu převzaty rovnou do repertoáru divadla, jako například: *Jardi Tancat* (Zamčená zahrada) Nacha Duata, *Sigue* Paula Lightfoota, *Sans Répons* (Bez odpovědi) Patricka Delcroixe a další.

24. Kyliánovy „dějové balety“

Zhruba v polovině osmdesátých let se v Kyliánově tvorbě objeví nový element – začne tvořit větší choreografické celky postavené na příběhu reprezentovaném někdy textem. Tyto choreografie jsou dost odlišné od všeho, co jsme od Kyliána doposud znali. Jednak jsou minutáží mnohem delší, než vše, co vytvořil doposud, zaplní nyní minimálně polovinu večera (někdy večer celý). Jsou také velmi výpravné výtvarně. Některé z nich jsou vytvořeny na zpívaný text. Do této kategorie spadá například *Příběh vojáka* a *Dítě a kouzla*. Zajímavé je, že ač je u obou těchto děl k dispozici překlad do mnoha jazyků, Kylián vždy použil francouzský originál. O něco později přibyly *Tanz -Schul* a *Kaguyahime*. Zde již nebyl použit text žádný.





Kyliánův balet *Dítě a kouzla* v podání Baletu ND v Praze.

25. Tanz-Schul

Světová premiéra: 25.května 1989

Místo: AT&T Danstheater Den Haag

Soubor: Nederlands Dans Theater I

Hudba: Mauricio Kagel, '*Ballet d'action*' (1985-87)

Scéna: John F. Macfarlane

Kostýmy: John F. Macfarlane

Světla: Joop Caboort

Délka choreografie: 75 minut

Analyzovaná nahrávka: Záznam světové premiéry z 25.května 1989 (autor Hans Knill)

Tanz-Schul svou výpravností a zdáním vyprávění příběhu zapadá dokonale mezi balety *Dítě a kouzla* a *Příběh vojáka*. Vznikla však mnohem později. Dokonce později, než *Kaguyahime*. Její hlavní inspirací byla stejnojmenná kniha tanečního mistra Gregoria Lambranziho¹³⁴ z roku 1716. Obsahovala údajně okolo sedmdesáti stran. Na každé z nich se nacházel popis jednoho tance včetně melodie a nápěvu, popisu charakteru a jednotlivých kroků a ilustrace postavy. Kromě populárních tanců té doby se zde nacházely i různé lidové a řemeslnické tance a tance postav z Komédie del'arte.

V programu k prvnímu uvedení *Tanz-Schul* Kylián vypráví, že ho k nastudování tohoto baletu přiměla souhra náhod. V roce 1975 pobýval ve Východním Berlíně, kde studoval jednu ze svých choreografií. Honorář mu byl vyplacen ve východoněmeckých markách, které se daly použít v podstatě jen v DDR. Rozhodl s proto, že peníze utratí za hudební literaturu a partitury. V jednom z obchodů

¹³⁴ *Neue und curieuse theatralische Tanz-Schul*. Kniha byla vydána v Norimberku v roce 1716 choreografem a baletním mistrem Gregoriem Lambranzim. Nabízela 70 (podle jiných pramenů 50) současných tanců, včetně dvou řádek notové osnovy s náznakem tempa a melodie (někde i textu písně). Pod nimi byla vyobrazena postava (nebo postavy) v kostýmu typickém pro daný tanec. Následovala krátká charakteristika tance a popis kroků.

narazil na Lambranziho spis. Kniha totiž právě vyšla. Šlo o fotokopie původního Lambranziho díla.

O několik let později se dostal do styku s dílem současného brazilského skladatele Mauricia Kagela a s úžasem zjistil, že i on narazil na stejnou knihu a že jej zaujala natolik, že z ní použil 17 tanců a složil k nim hudbu. Kylián Kagela oslovil v roce 1987 a požádal jej, aby tento cyklus dotvořil a seřadil dramaturgicky tak, aby jej bylo možné použít jako základ pro novou choreografii. Protože si už dříve všiml, že modelem ke všem vyobrazením v *Tanz-Schul* byl zřejmě sám Lambranzi, napadlo ho že jednotlivé tance propojí postavou baletního mistra. *Tanz-Schul* je tedy ve výsledku nejen sledem nápaditých tanečních scén, ale i příběhem života jednoho unaveného tanečního mistra.

Popis choreografie:

1. část - Entrée: Po otevření opony se odhalí prázdné jeviště, na kterém je dekorace navozující atmosféru barokní scénografie. Je však strohá, bez ozdob a budí dojem makety. Ozvou se tři rány holí do země, střední část dekorace stoupá vzhůru. Za ní se objeví Baletní mistr. Stojí před úplně stejnou dekorací, vyrobenou jen v o něco větším měřítku. Baletní mistr se usmívá. Začne znít hudba, a Baletní mistr tančí. Dominujícím prvkem je zde hra s holí, která je součástí jeho kostýmu. Tanec je energický, dynamický. V některých pasážích působí jako pochod. Díky svícení zepředu zezdola se za tančící postavou objevují dva stíny, se kterými je v choreografii počítáno. V průběhu tance baletní mistr holí ukáže na středovou dekoraci, která se zvedá a za ní se objeví stejná dekorace, opět o něco větší. Baletní mistr tančí dál. Opět gestem dává pokyn ke zvednutí středové dekorace. Na jevišti za ním je teď bílá stěna a jeho ohromný stín, který ho v tanci doprovází.

2.část – Folie d´ Espagne: Scéna potemní, v pravé straně se objeví tři světelné obdélníky. Baletní mistr pokyne rukou a z levé strany do nich postupně vstoupí tři muži odění do ženských španělských kostýmů. Jeviště se opět rozsvěcí. Muži tančí pitoreskní tanec založený na převleku za ženy. Pozadí dotváří opět jejich stíny. Při tanci používají vějíře, ze kterých si dělají kohoutí hřebínky na hlavách a podobně. V tanci hraje roli i vlečka šatů.

Tanec přeruší Baletní mistr, který se vrhne mezi tanečníky a vyžene je ze scény. Pasáž končí úderem holí. Poté vyvádí „umravené“ tanečníky opět na scénu. Nastupují v řadě za sebou zleva a jejich pohyb působí jako karavana velbloudů, nebo bárek na vodě. Tanečníci si šlapou na vlečky. Nakonec je Baletní mistr shromáždí v centru jeviště, postaví se na jejich vlečky a jako jakousi trigou se jimi nechá vozit po jevišti.

Následuje pasáž, ve které tanečníci Baletního mistra „zlobí“, krytí za vějíři mu cosi našeptávají a podobně. Baletní mistr před nimi uskakuje do strany a nakonec je opět vyhání z jeviště. Končí v centru a opět udeří holí do země. Tanečníci za ním otevírají velké dvojité dveře v horizontu.

3.část – Il Dolzor: Dveře odhalí jeviště s šikmou, na kterém stojí čtyři tanečníci a čtyři tanečnice v tělových trikotech se špičkami na nohou. Zároveň odtud na jeviště přicházejí čtyři dvojníci Baletního mistra a pár oděný do náznaku baletního kostýmu. Ženský kostým je pošíť peříčky, tanečnice je na špičkách. Pár tančí klasické pas de deux a Baletní mistr je opravuje. Jeho dvojníci si zatím hrají z hůlkami, balancují s nimi na dlani a podobně. Občas se připojí k opravování tančícího páru. Hudba dozní. Baletní mistr udává údery do země tempo, baletní pár mění pózy. Poté se obrací k zadnímu jevišti, klaní se a odcházejí z jeviště. Ze zadního jeviště v rytmu hůlky Baletního mistra schází první pár v tělovém trikotu.

Pár tančí opět klasické pas de deux a Baletní mistr je opravuje a jinak vstupuje do jejich tance. Velkou roli zde opět hraje jeho hůlka. Nakonec Baletní mistr odchází z jeviště. Tančící pár se pokloní sobě navzájem a také odchází, každý do jiné strany.

4.část- Bacco: Jeviště potemní. Na zadním jevišti se zvedne středová dekorace a odhalí tak spoře nasvícenou scénu, po jejíchž krajích stojí čtyři dvojníci baletního mistra a dělají jakousi tělesnou stráž čemusi příkrčenému v dřepu, co se nachází v jejích středu a vypadá jako kříženec obtloustlého kojence a sraženého zápasníka Sumo. Je to Bakchus. V levé straně jeviště se otevřou pravidelné obdélníkové otvory a z nich vyjde nejprve zástup pěti tanečnic a po nich pět tanečníků. Krajním z nich je taneční mistr. Tanečníci s sebou přinášejí židle. Oba zástupy tančí za pomoci židlí tanec, který je neustále situován bokem

k divákům. Nakonec se tanečníci dostávají do výchozí pozice k pravé stěně jeviště.

Bakchus v pozadí se začíná hýbat. V širokém plié sestupuje z jeviště a dostává se do středu, mezi tanečníky, kteří začali tanec opět v řadách, ale nyní se rozutekly po prostoru. Dvojníci Baletního mistra scénu doprovázejí kýváním do stran. Tanečníci mizí ze scény, tanečnice usedají na forbíně jeviště zády k divákům a sledují Bakchův pomalý neohrabaný tanec. Nakonec tanečnice vstanou a strhnou z Bakcha kostým. Z tukových záhybů se vynoří drobný tanečník a spolu s tanečnicemi uteče z jeviště.

..

Na scénu teď sbíhají dvojníci Baletního mistra. Baletní mistr sám obchází jeviště a tluče holí do postraních dekorací.nalevo. Odsud vycházejí tanečnice v tělových trikotech a staví se k nim, zády k divákům, jako k baletním tyčím. Baletní mistr zaujme místo mezi svými dvojníky a utvoří s nimi pěťici v centru jeviště.

5.část – Novelle Fantastische: Scéna je jasně osvětlená, dekoraci tvoří prázdné zadní jeviště a stíny tanečníků. Tanečnice dělají cosi jako baletní „študýrku“ u tyče a Baletní mistři tančí energický synchronizovaný tanec se svými hůlkami. Končí v leže na zádech nohama k divákům na pravé straně jeviště. Dívky se k nim přidávají. Nejprve tančí u jejich hlav, pak je zvedají a tančí s nimi. Tanec probíhá unisono a je jen dvakrát krátce přerušen tanečníky v tělových trikotech, kteří nejprve přiběhnou zprava, aby odnesli hůlky baletních mistrů a potom mezi tančícími páry přeběhnou zprava do leva. V konci tance se tanečníci objeví na zadním jevišti a přicházejí odtud obléci tanečnicím jednotlivé prvky kostýmu na Sarabandu (klobouk, krinolínu, nabírané rukávy, korzet a boty). Každá z tanečnic má na sobě jeden kousek. Stejně jsou oděni i tanečníci. Dvojníci Baletního mistra spolu s jedním tanečníkem v trikotu odcházejí z jeviště a zavírají dveře k zadnímu jevišti.

6.část – Sarabande: Taneční páry, včetně Baletního mistra, tančí čelem k divákům stylizovanou Sarabandu.

7.část – Cosí: Na konci tance zůstane na jevišti ležet jedna z tanečnic. Leží bokem k divákům, hlavou doleva, prsty pravé ruky se dotýká brady. Zprava k ní přichází tanečník, zouvá jí boty – její fragment z kostýmu na Sarabandu – a tančí

spolu lyrický duet. Během jejich tance se pomalu otevírají dveře na zadní jeviště, které pomalým krokem přejde baletní mistr.

8.část – Turco con Tamburino: Baletní mistr vtrhne na jeviště v rychlém vířivém tanci a duet přeruší. Za ním na jeviště přitanečí tři postavy v kostýmu, který připomíná čándor s burkou (muslimský ženský oděv) a tančí za jeho pomoci divoký rozevlátý tanec. Nakonec odběhnou doprava z jeviště. Na zadním jevišti se objeví zmateně pobíhající postava Turka v ohromném turbanu. Tři postavy se vracejí, postaví se před forbinu zadního jeviště. Na ní se zprava objeví Baletní mistr a zezadu Turek, který tak dokonale pokazí představu o perspektivě, kterou zadní jeviště vzbuzovalo. Turek drží v ruce flétnu a tančí s ní. Nakonec odbíhá pryč a přenechává jeviště opět rychlému tanci tří postav a Baletního mistra.

Poté Baletní mistr mizí a na velké jeviště ze zadního znovu přibíhá Turek s flétnou. Tančí se třemi postavami v čándorech. Mezitím tanečníci v trikotech otáčejí boční panely na pravé straně, které ještě nedávno sloužily jako baletní tyče, a vytvářejí z nich zrcadlovou stěnu. Sedají si před ně na zem a dívají se do nich. Turek opět mizí, tři postavy svlékají čándory, smotávají je. Prostřední z nich, žena, má na sobě turecké kalhoty. Trio tančí se smotanými čándory v rukou. V pravo vzadu se opět objeví baletní mistr a diriguje postavy sedící u zrcadel. Tři postavy běží kruhem po jevišti a při tom předají své čándory Baletnímu mistrovi. Tvoří teď trio – dva muži a žena. Tančí v centru jeviště tanec s exotickými prvky. Mezitím odejde Baletní mistr a sedící postavy tanec tria doprovází drobnými unisono pohyby.

Tanečníky vystřídá Turek a tančí duet s tanečnicí v tureckých kalhotách. Ta mu v konci duety vyskočí do náruče a Turek s ní odběhne z jeviště. Dveře k zadnímu jevišti byly mezitím opět uzavřeny. Na prázdné jeviště přibíhá Baletní mistr a opět tančí rychlý, energický tanec. Končí jej vlevo ve spodní části jeviště ve světelném bodě. Jinak jeviště potemní.

9.část – Scaramuzza e Donna: Jeviště se změnilo. Jeho pravou část nyní překryje obraz hranatého sloupořadí ustupujícího dozadu do dále. Budí dojem skutečné architektury a dokonalé perspektivy. Na jeviště z této strany vstupují ženské postavy v temně červeno-černých krinolínách, s maskami na obličejích.

Jsou všechny stejné, jen jejich proporce jsou různé, pohybují se od nadživotní velikosti - (klecová konstrukce na kolečkách krytá látkou, na které sedí zpěvačka, která živě zpívá píseň) až po drobnou panenku na servomotorek. Dohromady je jich pět. Rejdící figury a figurky pak vystřídá stejně oblečená tanečnice a tanečník v kostýmu Scaramuzza. Tančí spolu veselý duet s komickými prvky a jistým sexuálním podtextem, který přeruší Baletní mistr, jenž se k páru přiblíží zezadu a stylizovaně je udeří holí. Duet pokračuje ve stejném duchu dál. Nakonec je opět přerušen Baletním mistrem, který tanečnický zažene z jeviště. Zde se objevují dvě panenky na servomotorek oblečené stejně, jako zmizelý pár. Rejdí po jevišti okolo baletního mistra. Ten je volá k sobě, kárá je a nakonec gestem odesílá každou na jinou stranu. Teď mizí i obrovská konstrukce se zpěvačkou, která doposud stála v levém portále. Jeviště opět potemní.

10. část – Riguadon: Když se začne rozsvěcet světlo, stojí v zadní části jeviště Baletní mistr a zleva se k němu přidává postava Střelce. Má barokní kostým s třírohým kloboukem, velké boty a pušku. Zatím co tančí, otevře se zadní jeviště a na něm je vidět dva pruhy modře strakaté látky, představující vodu. Z těchto „vln“ se vynoří pět labutí (nebo spíše kachen). Mají něco jako rozčepýřenou „tutu“, na nose zobák a na nohou, jak se později ukáže, potápěčské ploutve přetvořené na ptačí nohy s plovacími blánami. Stojí ve dvou řadách, tři ve předu a dvě vzadu, a „plují“ po hladině. Střelec se promenuje před zadním jevištěm a dovedně točí zbraní. Pak dvakrát vystřelí na kachny. Ty se rychle ponoří pod „vodu“ a zbude po nich jen hrst peří poletující vzduchem. Opět se vynoří a vyhlíží Střelce, který se plíží kolem a opět po nich několikrát vystřelí. Scénka s peříčky se opakuje.

Střelec se odplíží doprava z jeviště. Kachny se opět vynoří a tančí ve „vlnách“ poněkud orientální tanec. Ten pokračuje i po té, co sestoupí ze zadního jeviště na velké. Zleva se k nim přidává další kachna. Zbylé družky usedají na rampu zadního jeviště a doprovázejí příchod sólové kachny třepáním nohou. Poté se k ní přidávají a tančí všechny společně komický tanec, do kterého se přimísí i Baletní mistr. Na jeho konci do hloučku kachen opět vystřelí Střelec, který přiběhl zprava. Kachny se spolu s Baletním mistrem rozutečou do všech stran a zmizí z jeviště. Zde zůstává jen zraněná sólová kachna, drží se za srdce a do ticha patřičně dramaticky „zemře“.

11.část – Galliarde I: Na zadním jevišti se objeví Smrt (kostlivec s holí) a tančí nad ležící kachnou trhaný tanec. Ta se občas zasmívá, nebo vypne do nějaké pózy. Z levé strany mezitím vyjdou tanečníci se židlemi, otočí panely tak, že z nich vytvoří zrcadlovou stěnu, usednou před ní a dívají se na sebe. Tanec kostlivce mezitím pokračuje duetem z kachnou a přetahováním o hůl. Kachna se evidentně nechce dát Smrti odvést.

12.část – Galliarde II: Nakonec Smrt „zabodne“ hůl kachně do podpaží a rytmickými pohyby ji zaráží hlouběji. V tomto rytmu se na jeviště blíží další postavy – zleva dva páry tanečnicků v trikotech a Baletní mistr, zprava Střelec. Kachna klesá na zem. Zatímco nalevo Baletní mistr opět opravuje páry, které tančí klasické pas de deux, Střelec se přiblíží až ke kachně a ohrožuje jí puškou. Páry v trikotech nakonec odcházejí s Baletním mistrem doleva a otáčejí při tom zrcadlovou stěnu. Střelec tančí duet s kachnou. Přidává se k nim Smrt a tančí trio. Oba společně pak kachnu odtáhnou z jeviště.

13.část – Chaconne: Na jeviště přibíhá pár v kostýmech, jejichž základem je kostým z komedie del'arte. Muž má přes něj přehozený dlouhý rozevlátý plášť. Dívka má špičky. Pár tančí duet, který tanečník doprovází občasnými údery na tamburínku, kterou má upevněnou na hlavě. V jednu chvíli se pár dostane do centra jeviště, čelem k divákům. Muž uchopí dívku za copy na hlavě a ta se pohybuje na špičkách, jako by byla loutkou.

Po chvíli se k němu přidává další tanečník, v kostýmu fauna s velkým břichem a révovým věncem na hlavě. Teď tančí trio a faun se snaží dívku svádět. Nakonec se k tanci přidává i Smrt v rudém plášti a Baletní mistr. Ten na závěr zahání tanečnický na zadní jeviště a zavírá za nimi dveře.

PŘESTÁVKA

14.část – Fenocchio: Jeviště je teď holé, bílé. Ze dvou stran se k sobě drobnými krůčky stranou blíží pár ve světlých kostýmech z komedie del'arte (snad Kolombína a Pierot, či spíše Harlekýn. Muž má masku na obličeji. To se děje ještě do ticha. Začne znít hudba a pár tančí duet. Jejich pohyby trochu připomínají loutky a vycházejí z komedie del'arte, jako z předlohy. Během jejich výstupu se otevřou dveře zadního jeviště a na jeviště ze stran přichází čtyři další páry v podobě kulturistiky založených svalovců a jejich obdivovatelek. Přinášejí

si s sebou čtyři černé krychle. Bílá kolombína pantomimicky odtáhne svého partnera z jeviště.

15.část – Rackett – und Hexentanz: Na zadním jevišti se objevuje Baletní mistr, tančí a zároveň přihlíží tanci, ve kterém kulturisté předvádějí své svaly, zápasí spolu a jejich partnerky je hecují, obdivují, svádí a pózují s nimi. Poraženého borce odtahují do zákulisí. Krychle jsou používány k sezení, jako podstavce pro kulturistické výkony a také jsou v jednu chvíli sestaveny do stupňů vítězů, na kterých svalovci obdivováni partnerkami pózují. Baletní mistr se během jejich tance dostává na hlavní jeviště, chvíli je v sedě sleduje a pak unaveně přechází po forbíně zprava doleva a pak zamíří dozadu. Na konci své cesty mívá dívku v červených šatech a odmotává jí jejich vrchní část. Dívka, nyní polonahá, zachází do portálu.

16.část – Statue e Modelli: Tři svalovci tančí pro své obdivovatelky sedící zády k divákům na stupních vítězů. Ty je čas od času odmění rytmickým potleskem. Zadní jeviště opět potemnělo. Dívky vstávají a tančí se svalovci. Výstup končí jejich odchodem z jeviště.

17.část – Finále: Znovu se zvedá opona zadního jeviště a po šikmě sestupuje Baletní mistr. Sejde na přední jeviště a zatímco kráčí vpřed, jakoby přijímal ovace, zadní jeviště opět potemní. Jeho pohyby gradují. Až se dostane skoro na rampu. Náhle jako by se cítil nesmírně unavený. Těžce usedá na kostku, kterou mu přinese jeden tanečník v trikotu. Tanečníci postupně přinášejí další kostky a staví je do řady vedle sebe. Baletní mistr na ně znaveně uléhá. Ještě se pokouší udávat tempo či udělovat pokyny jednou rukou, ta mu ale unaveně klesá.

Zadní jeviště se náhle znovu rozsvěcí a na něm stojí všechny Mistrovy postavy, jeho tanečníci a žáci. Mávají na něj a pokřikují. On se ale ohlédne až v okamžiku, kdy se zadní jeviště opět pohrouží do tmy a hluk utichne. Znovu vstává a kráčí směrem k zadnímu jevišti. Když se dostane do centra scény, začne náhle ve strnulé poloze drobnými krůčky cupitat ze strany na stranu. Na jeviště takto zády k divákům přicupitá pár z komedie del'arte a tančí duet. Baletní mistr mezitím odcupitá z jeviště. Náhle se však objevuje opět v jeho středu. Zmateně leze po čtyřech a kolem něj defilují všechny jeho postavy. Atributy, které provázely jejich tanec mají pomíchané. Smrt drží vějíř, tanečnice v trikotu má na hlavě

„tutu“ jedné z kachen. Taneční mistr postupně prochází mezi svými postavami. Vypadá poněkud zmateně. Postavy ho chvílemi pronásledují jako noční můra. Někdy se role postav obrací (kachna zapíchne Smrt a poté pronásleduje Střelce s jeho vlastní puškou apod.). Baletní mistr se opět objevuje v centru. Leží na zemi a akce postav okolo něj se stupňují. Nakonec okolo něj krouží černá krinolínka s parukou – panenka na servomotorek. V pozadí po čtyřech proběhne Smrt bez hlavy.

Na jevišti se teď v šeru objeví všechny postavy. Hemží se za Baletním mistrem a čas od času se některá objeví ve světle. Ten vstává a tančí s nimi. Nakonec postavy postupně mizí. Baletní mistr se je snaží marně zachytit a padá k zemi. Z pravé strany na něj kdosi hází květiny. On je však vztekle hází zpět, vstává a utíká z jeviště.

V pozadí se objevuje Lyrický pár a tančí krátké pas de deux. Ve světle se objeví Bakchus a honí panenku na servomotorek. Tři tanečníci v trikotech vláčejí Baletního mistra za plášť po jevišti. Nakonec ho zvednou a odběhnou z jeviště. Baletní mistr stojí čelem k zadnímu jevišti, po kterém přejde polonahá žena v červené sukni. Baletní mistr se otáčí a kráčí do středu jeviště, kde zvedá svou hůl.

Konečně je zase sám. Pokouší se tančit stejný tanec, jakým se uvedl na začátku, ale nejde to. Do jeho tance se vkrádá stále více groteskních pohybů. Na jeviště ze stran přicházejí jeho tanečníci, přinášejí si židle a usedají čelem k zadnímu jevišti. Baletní mistr před nimi v rozpacích ustupuje a pak se náhle otáčí a vbíhá na zadní jeviště. S posledním akcentem hudby na zadní scénu kdosi vhodí červený šátek. Baletní mistr jej zachytí a padá k zemi. Jeho tanečníci mu tleskají a opona padá.

1.1 **Pohyb:** V choreografii se objevuje celá škála pohybů ve všech myslitelných rovinách. Pohybuje se celé tělo tanečnicků. Pohyb je podřízen charakteru jednotlivých postav a scén.

1.113 **vzorcelinie:** opět jsou použity všechny myslitelné linie a směry. Tanečníci se ve většině případů obracejí na diváka.

1.12 **Dynamické elementy pohybu:** Opět ve všech myslitelných podobách

odpovídajících hudbě a charakteru postav a scéně.

1.2 **Tanečníci**

1.21 **počet tanečníků a jejich pohlaví:** Bohužel nemám k dispozici celý původní program, ale tančí zřejmě celý soubor NDT 1, tedy 17 tanečnic a 12 tanečníků.

1.22 **role – vedoucí/vedlejší:** Hlavní rolí je zde Taneční mistr a později Smrt. Tři tanečníci v ženském španělském kostýmu, osm tanečníků a tanečnic v tělových trikotech, „baletní“ pár, čtyři dvojníci Baletního mistra, Bakchus,

1.3 **Vizuální uspořádání**

1.31 **prostor představení:** Choreografie se odehrává na jevišti, které je členěno do dvou základních částí: na obvyklou taneční plochu a na malé jeviště v pozadí, které je ukryto za dvojitými dveřmi. Je to jakési „divadlo na divadle“. Zadní jeviště (stejně jako některé prvky na jevišti běžném) jasně odkazují na barokní divadlo. Dominantní je zde perspektiva, se kterou se hodně hraje. Důležité jsou i další scénografické prvky, jako třeba šály, které se dají použít jako baletní tyče, nebo jako otočná zrcadla. Celá scéna je laděna do šedočerna, jako tisky v Lambranzioho knize.

1.32 **svícení:** Dotváří výtvarně choreografii. V některých okamžicích nabývá důležitějšího charakteru. Například v úvodu, kdy je postava Baletního mistra svícena zepředu a hraje si se stíny, které vrhá na pozadí, nebo stejná hra se stíny ve druhé části.

1.33 **kostýmy (oděv) a rekvizity:** Kostýmy zde mají dominantní charakter. Mnohdy dotvářejí charakter postav (Smrt, svalovci, kachny, Bakchus, Faun, fragmenty barokního kostýmu na sarabandu, čándory, Turek...) nebo hrají zásadní roli v celé scéně (scéna s panenkami v krinolínách ve všech možných velikostech). I ony jsou barevně laděny do Lambranzioho tisku. Dominantní jsou i některé rekvizity. Například hůlka v ruce Baletního mistra, vějíře „španělských tanečnic“, židle ve scéně s Bakchem, černé krychle ve scéně se svalovci.

1.4 **Zvukové elementy**

1.41 **zvuk:** Údery holí do země, vějíři do různých částí těl, tlesky rukama do stehů, údery na tamburínu na hlavě tanečníka, potlesk.

1.43 **hudba:** Skladba Mauricia Kagela dotvořená přímo pro Kyliánovo

představení. Skladba vychází z Lambranziho hudebních motivů a ctí i mnohé z předepsaných instrumentů, je však moderní a Kagel do orchestru přidává i xylofon, vibrafon a tam-tamy. V osmé části zazní také mužský tenor ve vokálním partu a písni a v deváté a patnácté části duet (soprán-tenor). Choreografie se řídí charakterem hudby i její vnitřní strukturou. Některé pasáže představení jsou tančeny do ticha.

1.5 **Celky (shrnutí)**

Tanz-Schul je klasickou ukázkou přístupu Jiřího Kyliána k narativním baletům. Málokdy skutečně vypráví příběh. Ve většině případů dějovou linii nahrazuje sledem svébytných scén a tanců. Tato choreografie může dále sloužit i jako příklad Kyliánovy práce s výtvarnými elementy a s hudbou. Ještě jedno nám může být příkladem. Můžeme na ní krásně demonstrovat, jak těžko se dá Kyliánovo dílo rozčlenit do jednotlivých období. *Tanz-Schul*, kterou bychom měli nejspíš tendencí vsunout mezi výpravné balety s obsahem (jako *Dítě a Kouzla a Příběh vojáka*) totiž datem svého vzniku hluboce zapadá do tzv. „černobílého“ období.



Punch z Lambranziho sbírky tanců

26. Ve vlastním divadle

Na počátku 80. let se Carlu Birniemu podařilo prosadit kacířskou myšlenku, že si NDT zaslouží vlastní divadlo. Měl teď v ruce pádné argumenty. NDT se za téměř 25 let svého působení stalo nejvýznamnějším tanečním souborem Holandska a pod Kyliánovým vedením jedním z nejúspěšnějších souborů světa. Patříčně se také rozkošatělo jak v umělecké, tak v technické složce a dosavadní působiště v Koningstraat začal být povážlivě těsné. Kromě toho nebylo v Den Haagu žádné divadlo, jehož scéna by byla skutečně vhodná pro tanec. NDT se stalo také významnou atrakcí "uměleckého turismu" a bylo záhodno koncentrovat jeho představení v jednom, dostatečně reprezentativním místě. Carl Birnie měl také tichou, ale velmi důraznou podporu královny Beatrix, která NDT považuje za "své" divadlo, a která jej často vozí s sebou jako dar, na významné politické návštěvy. V roce 1983 bylo o stavbě definitivně rozhodnuto a projekt byl zadán architektu jménem Rem Koolhaas. Ten navrhl budovu, svým tvarem evokující loď - jedno ze synonym Holandska.

Divadlo bylo slavnostně otevřeno 9.zářím 1987 představením v choreografii Jiřího Kyliána, ve spolupráci s mladými choreografy Nachem Duatem a Jean-Louisem Cabané: *Sint Joris rijdt uit (Svatý Jiří vyjíždí)*. Tančilo se na všem a všude. Jednotlivé choreografické pasáže byly propojeny komickými alegorickými scénami z legendy o boji sv. Jiří s drakem. Představením bloudila také postava choreografa, hledajícího inspiraci. Nakonec jej přeci jen políbila vytoužená múza, ale v zápětí jej spolkl nevyzpytatelný a všudypřítomný drak. Večer pak uzavřely *The Evening Songs (Večerní písně)* na Dvořákovu hudbu, opět v choreografii Jiřího Kyliána a tóny Janáčkovy Sinfonietty, za jejichž zvuku mohli diváci ještě zahlédnout postavu tanečnice s vlajícím závojem, běžící po střeše budovy. Premiéra v novém domě byla velkou kulturní událostí, kterou televize vysílala do celého Holandska. Tímto představením byla také otevřena tradice Holland Dans Festival, který se od té doby koná v Den Haagu v pravidelných dvouletých

intervalech.

27. Černobílé balety Joop Caboort

Otevření nového divadla mělo zásadní vliv na Kyliánovu tvorbu. Jeviště, které NDT nyní používalo se parametry vyrovnalo Metropolitní opeře v New Yorku a jeho technické zázemí bylo a je splněným snem každého tvůrce. Zvláště když se divadlo podařilo vybavit nejnovějšími technickými vymoženostmi v oblasti ozvučení a svícení. Takovému pokušení bylo jistě těžké odolat. Ve druhé polovině osmdesátých let začínaly z jeho choreografií mizet barvy, kostýmy a kulisy. Hlavním výtvarným prvkem se stalo světlo a hlavním výrazovým prostředkem lidské tělo. Později kritici tuto část jeho kariéry nazvou „Černobílým obdobím“ a budou hovořit o „Černobílých baletech“. Do této éry můžeme zařadit například choreografie *No More Play*, *Sweet Dreams*, *Sarabande*, *Falling Angels*, *Sechs Tänze*, *Petite Mort* nebo *As if Never Been* a možná také první balet, který Kylián postavil přímo pro NDT II., *Un Ballo*. Jakkoliv působivá tato etapa je, je opět pouze jedním z kroků na Kyliánově umělecké cestě.

28. No More Play

Světová premiéra: 24. listopadu 1988

Místo: AT&T Danstheater Den Haag

Soubor: Nederlands Dans Theater I

Hudba: Anton Webern, *Fünf Sätze für Streichquartett*, opus 5 (1909)

Scéna: Jiří Kylián

Kostýmy: Jiří Kylián

Světla: Joop Caboort

Délka choreografie: 16 minut

Analyzovaná nahrávka: Filmový záznam původně pro TV NPS, 1996

No More Play je jeden z nejčistších baletů z Kyliánova „černobílého“ období. Touto choreografií zmíněné období prakticky začíná.

Popis choreografie: Na počátku je jeviště prázdné a temné. Pomalu se nasvěcuje čtverec na levé straně, se začátkem hudby do něj ze zadu vbíhají dva muži a tančí spolu. V zadním plánu proběhne zleva doprava jeden muž. Černé výkryty umístěné v prostoru způsobí, že chvílemi vidíme vznášet se v prostoru jen některé části jeho těla. K tančícím mužům se přidají i ostatní tanečníci – muž a dvě ženy. Nejprve stojí na pravém okraji druhém světelném čtverci, který se objeví na jevišti a vsouvají ruce a nohy do světla. Poté ve čtverci tančí. Dva muži vlevo se rozdělí. Jeden odbíhá doleva z jeviště, druhý se přidává k tančící trojici. Levý čtverec zhasne.

Čtveřice se dělí na dva páry. Aktivnější z nich se přemísťuje doleva a tančí duet na částečně osvětleném jevišti. Během něj se na forbině zprava doleva vleže otáčí jeden tanečník. Hlava mu visí přes okraj scény. Zbýlý pár zůstává v pravo v pozadí a tvoří statické pózy. Potom přichází jeden tanečník, který se předtím protácel v leže na kraji jeviště, a tančí se všemi ostatními sólo (vlevo vepředu).

Pár, který tančil aktivní duet se přesouvá k sólistovi. Muž mu předává ženu a sám přechází k páru, který vytvářel pózy v pozadí. Tančí spolu trio Po chvíli zůstává tanečnice ležet na zemi, kam jí partneři položili (vpravo vepředu). Muži spolu tančí dál duet.

Druhý pár přítomný na jevišti se v této pasáži nehýbal. Oba leželi na zemi, žena na mužových nohách. Nyní se k nim přiblíží oba muži, kteří tančili duet, zvedají dívku a pokračují v tanci jako trio. Přenášejí dívku k tanečnici ležící vlevo na zemi a zde ji opouštějí. Příchozí dívka zvedá druhou ze země a posílá ji vstříc tanečnickovi, který doposud ležel na zemi vpravo. Ten je nyní opět na nohou, setká se s rozběhnutou dívkou a tančí v centru jeviště duet. Ostatní mizí z jeviště. Světlo pohasíná a objevuje se čtverec, který tančícímu páru vymeze akční prostor. Během jejich tance čtverec hasne a nalevo (o něco více vzadu) se objevuje další. Pár do něj přebíhá a tančí dál.

Ze zadu se k tančícímu páru po zemi přikulí druhá tanečnice a zůstane ležet uvnitř čtverce. Vstane, nakratičko se zapojí do duetu a opět odběhne ze světla (do zadu). Pár přeběhne do obdélníku, který se rozsvítí tentokrát napravo a pokračuje v duetu. Do opuštěného čtverce přibíhá další pár a tančí také duet. Čtverce mizí a jeviště se částečně osvětlí. Dojde k vystřídání partnerů a tanec pokračuje. Na konec přibíhá zprava i poslední tanečník a vzniknou dvě nová seskupení: duet dvou mužů a trio (muž a dvě ženy).

Páry se opět přeskupí. Zatím co jeden pár nyní leží na zádech vpravo na jevišti, s nohama podél šál, dva muži a žena tančí další trio. Ležící pár po chvíli mizí z jeviště.

Na jevišti se opět objevuje čtverec. Trio se přemístí do jeho centra a ze zadu se k nim přidají i zbylí tanečníci. Tančí teď všichni unisono v symetrickém obrazci. Potom se opět rozdělí. Jeden pár se usadí vpravo vepředu na okraji jeviště s nohama spuštěnými do orchestřiště. V pozadí vlevo tančí trio (dva muži a žena) v trojúhelníku vymezeném světlem.

Nakonec se všichni tanečníci setkají v centru jeviště, kde spolu tančí. Muži zvedají obě partnerky naráz. Potom utvoří řadu a obejmou se rukama tak, že se

chytí za ramena. Přesunou se na forbínu, kde se posadí zády k divákům a s koncem hudby se pokládají v záklony přes okraj jeviště. Zároveň mizí i světlo a choreografie končí.

1.1 **Pohyb:** Společně s prostorovým řešením a světelným designem je pohyb nejdůležitější složkou této choreografie. Probíhá v celém těle tanečníka, je zde však již vidět značný posun od estetiky a linií klasické baletní techniky. Tělo se ne vždy hýbe jako jeden celek, v některých pasážích tance se každá jeho část hýbe samostatně. Hodně se pracuje například s končetinami. Objevují se zde prvky, jako překřížování rukou i nohou, překrývání očí, uší a úst, podepírání brady rukou a podobně. I tyto pohyby jsou však podřízeny celku.

V tanci se často objevují výrazné pózy a obrazy tvoření těla tanečníků. Střídají se plynulé taneční pasáže a až fotografická zastavení pohybu. Markantní je i „předávání“ pohybů mezi jednotlivými skupinami. (Zatímco se jedna skupina pohybuje, druhá tvoří pózu, poté se role vymění). Na jevišti se často objevují dva až tři plány pohybu současně.

Duety a tria probíhají jak mezi smíšenými páry, tak mezi muži. Pohybový slovník se mezi oběma pohlavími liší jen potud, pokud to souvisí z rozdílnou fyzickou a estetickou výbavou mužů a žen.

1.11. **Prostorové elementy pohybu:**

1.111 **tvar:** Tvar jednotlivých póz a pohybů je často ostrý, ale nalezneme zde i plynulé a ladné pasáže. Partnerský tanec i pohyby sólových tanečníků jsou velice propracované a prokombinované.

1.112 **velikost:** Pohyby tanečníků se odehrávají spíše ve střední rovině. Nejsou zde žádné velké skoky, žádná velká rozmáchlá gesta, ale ani výrazně drobné detaily.

1.113 **vzorci/linie:** Linie po kterých se tanečníci pohybují se řídí především světelnými změnami, na kterých choreografie stojí. Pohyb je často pravo-levý, protože tanečníci vbíhají do světla aby zaujali pózu a podobně. V tomto směru působí vzorce pohybu také poněkud hranatě, stejně jako tvary, které tvoří světlo. Nejsou zde žádné kruhy ani oblouky, tanečníci se velmi málo

přemostují po diagonálách. Základní linii tvoří kříž pohybů předo-zadních a pravo-levých.

1.114 **směr/úroveň:** Tanečníci se v tanci velmi často obracejí na diváka. I zde se objevují „dialogy“, ale mnohem méně, nežli v předešlých inscenacích.

1.115 **umístění v předváděcím prostoru:** Umístění tance v prostoru se opět řídí světlem. Je využíváno celé jeviště, ale většinou se pohyb odehrává jen v malém výseku, jehož hranice světlo vymezuje. V této choreografii je využívána i forbína a pohyb se v jednu chvíli dostává až pod ní a to v konci, kdy tanečníci sedí v řadě zády k divákům na samém okraji scény a zaklání se směrem do orchestřiště, neb

1.12 **Dynamické elementy pohybu:**

1.121 **tenze (napětí)/ síla, koncentrovanost, lehkost:** Všechny tyto složky pohybu jsou vyvážené. Některé rychlé pohyby jsou sice prováděny větší silou, zároveň ale tanec působí lehce až křehce. Tenze těla je možná poněkud zvýšená, ale to odpovídá spíše tomu, že výchozím stylem je zde klasická baletní technika.

1.122 **rychlost/tempo:** Je většinou podřízeno hudbě. V některých pasážích však Kylián vytváří zajímavé kontrasty a napětí tím, že tanečnický nechá jít proti hudbě (drobné pohyby na pomalou hudbu a naopak). To platí i pro rytmus jako takový.

1.2 **Tanečníci**

1.21 **počet tanečníků a jejich pohlaví:** Pět tanečníků, tři muži a dvě ženy. Nemají určené žádné role. Každý z nich je pro choreografii stejně důležitý. Velkou roli nehraje ani jejich pohlaví.

1.3 **Vizuální uspořádání**

1.31 **prostor představení, scéna/prostředí:** Představení se odehrává na holém černém jevišti, jehož prostor je vymezován a členěn světlem. Několikrát pohyb přesáhne přední okraj scény (spuštěné nohy tanečníků, záklon přes okraj do orchestřiště). Některé drobné pasáže se odehrávají jakoby za scénou (vsouvání částí těl do světla, běh tanečníka přes zadní část jeviště).

1.32 **svícení:** Základní a vedle pohybu také dominantní součást choreografie. Svíceno je plasticky, spíše ze stran, zezadu a shora než zepředu. Světlo je studené, ostré a bílé. Hojně se zde využívají spotové reflektory a goba, jimiž jsou

na scéně vytvářeny geometrické tvary (čtverec, obdélník a trojúhelník). Tyto tvary se často přelévají jeden do druhého, nebo se objevují současně. Kromě toho, že světlo vymezuje prostor v němž se tanečníci pohybují, mění také prostředí jeviště a určuje atmosféru taneční pasáže (spolu s hudbou). Je využíváno i k různým „kouzlům“, jako je objevování a mizení tanečníků, nebo částí jejich těl.

1.33 **kostýmy (oděv) a rekvizity:** Dívky mají černé trikoty, nohám zůstává tělová barva. Muži jsou oblečeni do černých kalhot a přiléhavých šedých triček. Není zde nic, co by zakrývalo či zkreslovalo pohyb. Divák se tak může soustředit pouze a výhradně na těla tanečníků a jejich pohyby. Rekvizitou je zde pouze kostým (tahání za trička a trikoty).

1.4 **Zvukové elementy**

1.43 **hudba:** Jednotlivé pasáže Webernovy skladby určují dělení choreografie i její dramatické zvraty a tempické změny. Kylián skladbu velmi ctí. Když vytváří pohyb, který jde proti rytmu, dynamice nebo tempu hudby, činí tak jen proto, aby zvýraznil dramatickosti některých momentů. Ve choreografii se nepoužívá ani přidaných zvuků, ani tlesků či dupů, ani mluveného slova. Netančí se ani do ticha.

1.5 **Celky (shrnutí)**

Kylián se nyní soustřeďuje výhradně na pohyb a plasticitu těla tanečníků. Mění se i jeho pohybový slovník. Stále sice pevně stojí na základech klasické baletní techniky, ale je nyní mnohem vynalézavější v detailech i v hledání nových póz a partnerské práce. Zároveň se jakoby vrací k období okolo *Stoolgame*. Mezi pohyby se opět objevují skluzy a využití tahů a protitahů či vzájemné vyvažování partnerů při tanci. Tvar pohybů je nyní ale mnohem modernější, estetika se posunula směrem k současnosti.

Choreografie je nyní naprosto abstraktní. Nestojí za ní žádná předloha, neslibuje ani neevokuje žádný příběh. Mezi tanečníky nejsou žádné jiné než pohybové vztahy. Nenajdeme zde ani žádné podtexty. Veškeré emoce plynou pouze z hudby a pohybu. Obrovskou roli nyní hraje i světlo, se kterým značně experimentuje. Nechá jej, aby tvořilo veškerou dekoraci a atmosféru tance. Používá ho k různým trikům, jako je mizení a objevování tanečníků, fokusaci na jednotlivé části jejich těl a podobně.

29. Kaguyahime

V době, kdy se NDT přestěhovalo do nové budovy nastala změna i mezi Kyliánovými spolupracovníky. Jako scénograf a světelný designér se v programech začíná objevovat německý výtvarník Michael Simon. S ním se mezi čistě „černobílé balety“ začínají mísit představení, ve kterých je patrný návrat ke scénografii, i když její pojetí je radikálně odlišné od toho jak s jevištěm a kostýmy pracovali Walter Nobbe, John F. Macfarlane, nebo William Katz. Jeho první prací pro NDT byla *Kaguyahime*.

Příběh měsíční princezny, kterou najde jako malé děvčátko v čerstvě uťatém stvolu, a v krásnou dívku se svou ženou vychová bezdětný sběrač bambusu, je pro Japonce tak známý, jako pro Evropana pohádka o Červené Karkulce. Kylián však mnohem více, než příběh na příběhu postavil svou choreografii na protikladech. Východ a Západ, historie a současnost, zlatá a stříbrná, slunce a měsíc, černá a bílá, dobro a zlo, jing a jang, západní a východní bicí nástroje, východní hudba Maki Ishiiho a na evropských základech klasického baletu vystavěný pohybový slovník... To vše spojené a propletené dohromady, spolu s geniálními scénografickými nápady Michaela Simona tvořilo jednu z nejpůsobivějších Kyliánových prací své doby.

Kaguyahime, měsíční princezna byla v roce 1994 natočena pro televizi a tento záznam se v současné době nachází i na DVD nosičích ve volné distribuci. Přesto se u ní musím na chvíli zastavit. Právě *Kaguyahime* je totiž dokonalou ukázkou toho, že ač patří mezi choreografie, které mají to štěstí, že zůstanou zachovány pro příští generace, nikdo z těch, kteří si DVD koupí již nikdy nebude svědkem stejného představení, jako ti, kteří ji měli možnost vidět na živo. Přesto že záznam je neobyčejně kvalitní, přesto, že režisér i kameraman odvedli nesmírně dobrou práci, přesto, že se s natáčením čekalo, až budou z Japonska přivezeny

nově vyvinuté kamery, mnohem citlivější na světlo, než televize používala do té doby, mnohé z výtvarných kouzel Michaela Simona zmizelo v nenávratnu a mnohé celky a detaily z Kyliánovy choreografie ztratily kus ze své atmosféry.

Kamera, jakkoliv dokonalá nikdy nemůže nahradit oko diváka a jeho svobodnou vůli ve výběru toho, nač se během představení zaměří. Některá světelná kouzla nedokáže zachytit vůbec, jiná odkryje příliš, takže je obnaží až na kost. Za všechno uvedu alespoň jeden příklad. Prvním je scéna, kdy *Kaguyahime* sestupuje na zemi. V levé části jeviště stojí dva zbrusu nové modely automobilů firmy Mitsubishi a pravém zadnímu rohu dominuje obrovský buben Kodo, na nějž hraje tradičně oděný japonský bubeník. Jeviště je odshora do poloviny zakryto černým panelem, takže osvětlená scéna dole tvoří jakýsi pruh, výsek z reality. *Kaguyahime* se náhle zjeví ve výšce, uprostřed onoho černého panelu. Stojí na černé desce připevněné k tahům. Další prázdné tahy jsou zpuštěny tak, že jejich spodní strana je v zákrytu s dolním koncem černé desky, takže není vidět. Co vidět je, jsou černá lanka, na kterých tahy visí a které jsou nasvíceny úzkými pruhy světla. Tahy jsou rozkomíhány do stran v protichůdném směru, takže se světelné proužky, pohybují. To vidí divák na záznamu. Divák v hledišti však vidí drobnou, štíhlou ženskou postavu, působící poněkud mimozemsky, která se zhmotní ve volném prostoru jakoby odnikud a pohybuje se v něm mezi tančícími měsíčními paprsky.

Podobně nezachytitelné jsou už mnohé balety z „černobílého“ období, například *Falling Angels*, nebo *Sweet Dreams*. Zcela nezachytitelným se stala i další z výtečných choreografií počátku devadesátých let *Whereabouts Unknown*.

30. Založení NDT 3

V roce 1991 se NDT znovu rozrostlo a jsem přesvědčená, že se tak na scéně objevil další nesmírně silný zdroj inspirace. Z iniciativy Jiřího Kyliána byla založena třetí skupina NDT. Už léta totiž přemýšlel o osudu "starých" tanečníků. Balet a tanec vůbec, je věc neuvěřitelně nevděčná. Zatímco vnitřně tanečník s přibývajícím věkem zraje a jeho projev získává na přesvědčivosti, jeho tělesná schránka ztrácí pružnost, jeví opotřebování a nakonec jej ve chvíli jeho největšího duševního rozmachu zcela vyřadí ze hry. Právě pro tyto vyzrálé osobnosti, které se již nemohly zařadit mezi své mladé a čerstvé nástupce, ale kteří měli divákům ještě mnoho co říci, vzniklo NDT3. Kylián žertem tvrdil, že je to skupinka lidí mezi "čtyřicítkou a smrtí". Tito tanečníci byli zváni z celého světa vždy na jeden určitý projekt.

Na prvním představení s Kyliánem se choreograficky spolupodíleli Hans van Manen, William Forsythe a Mats Ek. Je nasnadě že si pro první představení tohoto experimentálního projektu každý z nich vybral toho, koho nejlépe znal - své nejbližší. 8. listopadu 1991 tak diváci mohli vidět tyto choreografie: *Marion/Marion* v choreografii Williama Forsytha, kterou na hudbu z Hitchcockova *Psycha* tančila jeho v pořadí druhá bývalá žena Alida Chaseová spolu se Sabine Kupferbergovou; *Obscure Temptations (Temná pokušení)* Jiřího Kyliána, ve které na hudbu Johna Cage a Thomase Oboe-Leeho tančili spolu s Kyliánovou životní partnerkou Sabine Kupferbergovou také Alida Chaseová a Niklas Ek; Manenovy *Evergreens*, vytvořené pro jeho dlouholetého přítele Gérarda Lamaitra a Sabine Kupferbergovou na hudbu Saint-Saënsa, Peyronnina a Heitora Villa-Lobose a nakonec *Journey (Cesta)* Matse Eka na hudbu Stevea Reicha, postavenou na tělo jeho bratru Niklasi, a ostatním třem zúčastněným tanečníkům - Alidě Chaseové, Sabině Kupferbergové a Gérardu Lemaiterovi. Hned od první premiéry bylo z diváckého ohlasu jasné, že nezůstane jen při prvním projektu. Za patnácti sezón

svého trvání si NDT3 stačilo vydobýt své vlastní místo na světovém tanečním slunci a vystřídali se v něm jako tanečníci: Sabine Kupferbergová, Alida Chaseová, Martine van Hamelová, Jeanne Solanová, Luciana Savignanová, Monique Janottová, Gérard Lemaître, Niklas Ek, Larrio Ekson, Gioconda Barbuttová, David Krügel a Gary Chryst. Jako choreografové se na repertoáru doposud podíleli: Jiří Kylián, Hans van Manen, William Forsythe, Mats Ek, Ohad Naharin, Martha Clarkeová, Maguy Marinová, Christopher Bruce, Jennifer Müllerová, Susanne Linkeová, David Parsons, Paul Lightfoot, Carolyn Carlsonová, Lionel Hoche, Maurice Béjart a mnoho dalších. NDT 3 vytvořilo umělecký protipól NDT 2. Jeho repertoár byl velice specifický a nesmírně zajímavý. Tento projekt byl bohužel ukončen v roce 2006. Důvodem byla reorganizace, kterou procházelo celé NDT a také úsporná politika nizozemského Ministerstva kultury a města Haagu, které soubor zřizují

Rok 1989 znamenal velkou změnu nejen v socialistickém bloku. Vlna revolucí a převratů rozmetala hranice Evropy. Přineslo to s sebou také příliv tanečníků ze zemí, které dostali šanci znovu se nadechnout. Jiří Kylián se v té době rozhodl založit nadaci na podporu tanečních umělců ve své rodné zemi. Ale hektické období mělo teprve přijít.

Tempo, jakým se v NDT pracovalo od 90.let bylo enormní. Všechny soubory za rok uvedly deset až jedenáct premiér. Většinou šlo o složené večery, které obsahovaly tři až čtyři choreografie. Alespoň jedno dílo je vždy světová, nebo alespoň Holandská premiéra. Představení jsou hrána v blocích, většinou deset až jedenáct představení v Den Haagu a poté zhruba stejný počet večeru a mattiné po různých městech v Holandsku. Druhý den po premiéře se již zkouší nová produkce. Každoročně odjíždějí skupiny také na četné zájezdy. Většinou jezdí samostatně, ale poslední dobou jsou často zvány i dvě skupiny dohromady. Pro Kyliána to znamenalo každoročně vytvořit čtyři nové choreografie. Kromě toho se jeho starší práce stále více uváděly i v jiných světových divadlech. Choreografie sice nazkoušeli asistenti, ale konečnou formu dílu stejně musí dát vždy autor. Cestování po světě začalo přibývat.

Do Kyliánovy tvorby začaly opět pronikat nové prvky. Jednak se opět pozměnil pohybový slovník, který používal, což s sebou podle mého názoru přinesla práce se stále novými a jinak školenými tanečníky, kteří přicházeli do NDT 2 a inspirace

od četných mladých choreografů. Kteří v NDT hostovali a také zcela jiný způsob práce, který vyžadovalo NDT 3. Kylián to vše přetavil do nové podoby svých choreografií, do kterých začal nejen vracet scénografické prvky, ale brzy přidal další technické médium.

31. Filmové vsuvky a televizní filmy

V roce 1998 postavil Jiří Kylián choreografii pro NDT 3 s názvem *A way a lone*, ve které využil jako další scénický prvek filmovou nahrávku. Tato choreografie má několik částí a dvě vrstvy – vážnou a humornou. Je zvláštní i tím, že zde Kylián film použil hned dvěma způsoby – jako záznam, (ten funguje zejména jako výtvarný prvek) a také „life kameru“, která snímala živě dění na jevišti. Tento vzniklý záznam byl jednoduchými efekty a střihy doplňován přímo během představení a použit byl jako základ komické části choreografie. *A way a lone* odstartovala období, kdy se Kylián začal o práci s filmem zajímat velmi intenzívně. Jednak film použil v dalších divadelních dílech (například v choreografiích *Indigo Roce*, *Half Past* nebo *Birth-Day*) a také vytvořil dva televizní snímky. Prvním byla předělávka *Birth-Day* a druhou film, který se dá zařadit do kategorie Dance for Camera s názvem *Car-Men*. Inspirací pro tento film byly Kyliánovi němé nizozemské filmové grotesky. Bez zajímavosti není ani to, že film vznikl v koprodukcii s Českou televizí a natáčel se na Mostecku, v ponurém až apokalypticky působícím prostředí hnědouhelných dolů.

Vraťme se ale do konce devadesátých let. NDT teď mělo už tři velké soubory, které sice měly samostatné vedení, ale celé divadlo stejně podléhalo jednomu uměleckému šéfovi. Administrativa začala narůstat. NDT začalo být příliš velkým kolosem na řízení. V roce 1999 přišel Jiří Kylián s nečekaným rozhodnutím ukončit své působení na postu uměleckého ředitele a věnovat se nadále pouze choreografování. Své ředitelské působení v tomto divadle uzavřel představením *Arcimboldo 2000*. Jako choreograf je mu ale i na dále věrný.

32. Poslední roky - současnost

Po osvobození od každodenních povinností ale napřed přišlo rozčarování. Podle vlastních slov Kylián zjistil, že roky, kdy byl nucen pracovat pod tlakem a v limitech si vybrali svou daň v podobě vyčerpání a určité tvůrčí krize. Postupně ale práce opět začala dostávat svůj řád. Bez zátěže, kterou přináší vedení divadla mohl věnovat více času i jiným světovým souborům. Do té doby uvádělo Kyliánovy choreografie až na pár výjimek premiérově pouze NDT. Kromě toho vytvořil Kylián některé choreografie jako volné projekty. Za všechny bych chtěla jmenovat například choreografii *Blackbird*, nebo jednu z posledních prací, *Last Touch First*.

To, že se od Jiřího Kyliána jistě dočkáme ještě mnoha překvapení dokládá další měna ve stylu jeho práce. Jeho poslední dílo pro NDT s názvem *Gods and Dogs* (*Bohové a psy*) kupříkladu využívá na jevišti jako scénografického a multimediálního prvku počítačovou 3D animaci.

33. Charakteristika Kyliánovy choreografické tvorby

Velice dlouho jsem přemýšlela, jak vtělit do slov všechno, co si myslím, že Kyliána jako umělce charakterizuje. Učinila jsem mnoho pokusů, abych nakonec zjistila, že to už někdo udělal za mě. Proto bych na tomto místě ještě jednou ráda citovala Zoru Šemberovou, jejíž slova jsou mnohem výstižnější, než ta moje, protože za nimi stojí mnohem více prožitků a uměleckých i životních zkušeností. Na Kyliána jako na svého žáka a uměleckou osobnost vzpomíná takto: „ Jiří má svůj naprosto nepředvídatelný způsob, jak spodobnit pohybem životní zážitky, určitou atmosféru a podobně. Dovede člověka uchvátit krásnými a šťastnými pocity nebo svým výstižným humorem, který má skutečně vrozený. V dramatické tvorbě, na kterou patrně reaguje svou náturou nejcitlivěji, je abstraktnější a zdánlivě zdrženlivější, ačkoliv pod povrchem člověk tuší celou hlubinu mučivých prožitků, které dovede vtělit do nepřetržitého proudu a svojí choreografií vyzpívat. (Alespoň já to tak cítím.)

Nevím, jak bych se vyjádřila, ale vždy mám pocit, že Jiří realizuje svoje myšlenky spíše hudební řečí, když se vyjadřuje pohybovými tvary. Jako by byl blíže symfonickým básním. Jeho velká muzikálnost, vzácná a přirozená lidskost, humor a nenapodobitelná pohybová obrazotvornost mu v tom pomáhají. Často již tvary samy o sobě vyjadřují citový obsah lidských konfliktů, aniž by sklouzly do popisnosti. V humorných choreografiích dovede využít pohybových tvarů tak, aby v divákovi vyvolaly směšné představy.

Kylián je bezesporu tvůrcem nové éry v tanci. Změnil názor a postup v choreografické tvorbě. Zrušil hranici mezi jednotlivými tanečními styly a povzbudil tvůrce k hledání vlastních tanečních forem. Ovlivnil taneční tvorbu v celosvětovém měřítku. Když chce vyzkoumat, čeho je lidské tělo schopno,

dovede využít jeho pohybových možností do krajnosti. Hledá, experimentuje, jako jiní tvůrčí jedinci. Dovede však také těmi nejprostšími tvary vzbudit prchavé zážitky, které člověk už sám v životě prožil. Podobně, jako Leoš Janáček svojí hudbou.

Bohužel se zrodilo nespočetně mnoho choreografů, kteří se pídí po neobyčejných pohybových tvarech a efektech bez jakéhokoliv vnitřního nebo i hudebního opodstatnění. Někteří hledají, jiní se snaží napodobit Jiřího Kyliána (aspoň to na mě dělá takový dojem), a přitom jsou od něho na míle vzdáleni. Nic z toho, co nabízí Jiří, nepochopili. Většinou sami nevědí, co chtějí zobrazit, takže výsledek působí mechanicky a zeje prázdnotou. Případně jsou pohyby provedeny nesmyslně rychle, takže člověk se cítí spíš jako na dostizích, než v divadle. Patrně si neuvědomují, že takzvaný „absolutní“ tanec má své zákony, svoji náplň, svoji formu, což mu neubírá na kráse, ba právě naopak. Jen hrstka choreografů zůstává sama sebou.“ (Benšová-Matyášová 2008: 91-92)



Sleeples

34. Kylián a stavba baletu

Ze všeho, co zde již bylo řečeno vyplývá, že málokterá Kyliánova choreografie se dá bezesbytku označit za dějovou. Sám mnohokrát řekl, že si nemyslí, že je tanec určen k tomu, aby vyprávěl příběhy. Síla jeho talentu se odráží právě v baletech abstraktních. Do jisté míry na nich lze demonstrovat vše, kam moderní balet do dnešních dnů dospěl, v čem je jeho jedinečnost, jeho potenciál a čím se od ostatních uměleckých disciplin odlišuje.

Již od chvíle, kdy se balet postaví na jeviště jako samostatná forma umění, je po něm právě schopnost sdělovat divákovi příběh vyžadována. Klíčovým slovem v tomto momentě je ale spíše slovo sdělení, než slovo příběh.

V celé své historii se o to tanec snaží. Ale způsob, jakým se svým divákem komunikuje, se v jednotlivých etapách jeho vývoje mění. V době J.G.Noverra jej lze přirovnat k činohře. Důležitý je dialog jednotlivých postav. Důležitý je děj a vykreslení postav. V období romantického baletu se tanec chová spíše jako opera; děj posunuje v sekvencích, které jsou vyplněny mimovanými „recitativy“, po nichž následují taneční variace, tedy jistý druh árie, ve kterých může divák obdivovat technickou dokonalost svých interpretů.

S příchodem tance moderního a ještě lépe v momentě, kdy se postupy tance moderního začnou mísit s klasickou baletní technikou, se vše opět mění. Dnes se dá s nadsázkou říci, že se tanec způsobem komunikace s divákem asi nejvíce blíží umění výtvarnému. Jeho tvůrci totiž pochopili, že jeho hlavní silou není ani dialog, ani technická virtuosita, ale že to co tanec činí jedinečným, je jeho schopnost promlouvat k divákovi skrze emoce.

Divák vidí emotivní situaci, kterou čte skrze své vlastní zkušenosti a zážitky. Přesný děj není tedy až tak důležitý. V podstatě se každý z diváků v hledišti dívá na trochu jiné představení, protože soubor prožitků a zkušeností, skrze které dění na jevišti čte, je u každého z nich zcela jedinečný. Proto v poslední době děj, jako takový tolik ustoupil do pozadí. Nahradila ho emoce a výtvarný požitek z tance, který už ve své podstatě nemusí být nijak blíže osvětlován, nemusí pro svou existenci hledat žádnou libretistickou záminku. Jasným příkladem takového baletu je kupříkladu již dříve podrobněji rozebíraná *Petite Mort*. Ovšem i takovéto balety musí mít nějakou vnitřní strukturu. Dá se říci že zde platí tato nepřímá úměrnost: čím méně berliček v podobě děje, tím více je baletu třeba jiné struktury.

Jiří Kylián ve svých dílech velmi často používá struktur, které mu nabízí hudba. K tomu však dojdeme později. Důležitým rysem jeho práce je také pochopení struktury dramatické.

34.1. Dramatický a dramaturgický základ Kyliánových choreografií

K velice zajímavým závěrům člověk dojde, začne-li zkoumat právě dramaturgickou či lépe dramatickou stavbu jednotlivých baletů. Po nějaké době totiž nutně dojde k závěru, že Kylián užívá zcela základní až banální dramatické principy: střídání rychlých a pomalých částí, částí vážných a částí humorných. Komornější části (sóla, duety, tria) a části sborové. I v krátké choreografii nalezneme základní prvky stavby dramatu. Opět se však ukazuje to, že tyto staletými a generacemi prověřené postupy dokonale fungují. Zejména v rukou člověka, jemuž je vrozen cit pro míru, či adekvátnost.

34.2. Typy baletů v Kyliánově tvorbě

Těžiště Kyliánovy choreografické tvorby tvoří od počátku balety abstraktní. Většina mých poznámek, které zde následují se týká právě tohoto typu baletů. Jistá část jeho děl, by se dala označit za balety dějové, je však nutné blíže definovat způsob, jakým Kylián s takovými choreografiemi zachází.

34.2.1 „Dějové“ balety

Otázkou zůstává, zda si můžeme dovolit jistou část Kyliánovy práce skutečně nazvat dějovou. Kylián sám mnohokrát řekl, že dějové balety tvořit nechtěl a že podle jeho názoru by balet ani příběhy vyprávět neměl. Přesto v jeho tvorbě najdeme choreografie, které k takovému označení svádějí. Paradoxně jednou z nejdějovějších je pro mě ranná *Stoolgame*, ačkoliv ji nedoplňuje žádné libreto. Obsahuje však jasně vymezené postavy, které jednají ve smyslu děje. Obsahuje také základní dramatickou stavbu, je zde expozice, zápletka, krize i katarze. Začátek, vývoj i konec.

Jako dějové balety jsou však často označovány až jeho pozdější díla. Zejména *Dítě a kouzla*, *Příběh vojáka*, *Tanz-Schul* a někdy i *Kaguyahime*. I mezi nimi můžeme najít velké rozdíly a vysledovat zde jistý autorův vývoj. V tomto směru odvedla velký kus práce Kateřina Malá, která se zkoumáním tohoto výseku Kyliánovy tvorby věnovala v rámci svého bakalářského diplomového úkolu. Porovnávala právě tyto choreografie a dospěla k výsledkům, se kterými v mnoha směrech souhlasím, proto bych zde ráda z její práce citovala. „V první z nich, *Dítě a kouzla* ctí nejdůsledněji předlohu. Balet můžeme zařadit mezi narativní díla. Významnou měrou k tomu přispívá výtvarné zpracování, zejména kostýmy. (např. židle a křeslo) a vznikající pohybové vyjádření dané postavy je tím pak zákonitě ovlivněno. Vzniká další neočekávaný prvek představení. Zajímavé je i zapojení velké klece a využití mnoha možností, které skýtá.“ (Kateřina Malá: Praha 2007, str. 33.)

Dítě a kouzla v mnohém působí jako „dětský balet“, i když toto označení je příliš limitující. Lépe by bylo asi říci, že jde o balet, kterému plně porozumí i dětský divák. Kylián zde jistě čerpal i ze svého dětství. Ne nadarmo je balet dedikován jeho milované babičce, Štěpánce Peštové. Příběh je zde vyprávěn zejména textem. Tanec dokresluje jednotlivé scény a výstupy, které z textu vyvěrají a (zde má Kateřina Malá skutečně pravdu) nápadité kostýmy, do nichž jsou tanečníci oblečeni předurčují pohybový slovník, který bude pro jejich roli použit. Přes to však taneční sekvence nejsou popisné a netvoří jen „obrázkový“ doprovod k textu. Vždy jde o svébytné choreografické celky. Přesto je pravda, že se zde Kylián předlohy držel nejpevněji.

V pořadí druhým baletem podobného typu je *Příběh vojáka*. I zde je dominantní

text. Na obou zmíněných baletech je však zvláštní, že existují jejich překlady do mnoha jazyků světa, včetně Holandštiny, nebo Angličtiny, která je všeobecně srozumitelná. Kylián však v obou případech zvolil jazyk originálu, tedy francouzštinu. Jako by mu nešlo ani tak o srozumitelnost textu, ale spíš o jeho „hudebnost“. To se projevuje i v choreografickém pojetí *Příběhu vojáka*. Kateřina Malá napsala: „ V další choreografii, *Příběh vojáka* se také sice svým způsobem drží děje, ale zpracovává jej už volněji. Některé části mění (např. Ďábel jako generál vojska místo koňského handlíře), jiné přidává (tanec Ďáblova vojska, taneční vstupy třech párů před lůžkem Princezny), další zkracuje (spojení rolí Ďábla jako virtuosa a hostinského zároveň. Ne vždy je příběh bez znalosti textu zcela čitelný. Například tanec ďábla na schodu šikmy, kde vyhrožuje vojákovi, má sice zlověstný charakter, ale nic dalšího nám konkrétně neříká. Choreograf víc pracuje s rytmem slov, jejich důrazy, atmosférou příběhu. (...) Symbolicky znázorňuje zlatou plachtou bohatství vojáka, které ho stahuje do propadla. Opakovaně uvádí na scénu alter ego, které může zahrnovat více symbolických významů. Toto zpracování, ačkoliv rozvíjí děj podle předlohy, nelze podle mého názoru označit za narativní, neboť jak jsem uvedla, objevuje se během choreografie několik míst, kde tanec nepopisuje text, ale snad spíše náladu, symbolizuje obecnější poselství příběhu. “ (Kateřina Malá: Praha 2007, str. 33-34.)

Tady bych si z Kateřinou dovolila nesouhlasit. Já bych tuto choreografii za narativní označila, ovšem s tím, že je v ní již patrný větší příklon k symbolickému vyjádření, k osamostatnění se pohybu od textu a k jisté rytmické a pohybové „vizualizaci slova“, kterou Kylián dovedl k dokonalosti například v *Claude Pascal*.

O třetí ze zkoumaných choreografií Kateřina malá píše: „ Výrazný posun nacházím v dalším díle, kterým je *Kaguyahime*. Přesto, že i toto představení vychází z předlohy – japonské legendy, jeho vyznění je mnohem abstraktnější a symboličtější, než prosté vyprávění příběhu. Na scéně se objevuje několik předmětů vyjadřujících určitý symbol. Automobily mohou představovat západní kulturu, materialismus, pokrok, velký buben na jevišti měsíc v úplňku, zlatá plachta bohatství císaře, ale také např.sluneční záři, naklopená zrcadla zase nebeskou záři. Inovativní je použití světel zabudovaných v koncích tyčí, které visí nad jevištěm. I další světelné změny jsou velice zajímavé. Hudební zpracování spolu s přítomností hudebníků na jevišti, dává představení nový rozměra

umocňuje bojovou scénu ve druhém jednání. Pohybová stránka choreografie také zaznamenává posun oproti předchozím dílům. Velmi poutavá jsou sóla Kaguyahime, mající exotický charakter. Bojová scéna dynamicky vévodí celému představení.“ (Kateřina Malá: Praha 2007, str. 34.)

Jak jsem již zmínila na jiném místě, soustředil se Kylián při tvorbě *Kaguyahime* spíše na hru protikladů a symbolů, než na doslovný popis příběhu. Ten zde slouží více či méně jen jako rámec pro tanec. Tato choreografie, ač často řazená mezi narativní Kyliánova díla je tedy spíše abstraktní. Krásně na ní však lze doložit způsob, jakým Kylián práci s dramatickou předlohou chápe.

O poslední choreografii označované za dějový balet Kateřina malá píše: „ Čtvrtá choreografie v pořadí, *Tanz-Schul*, je zvláštností mezi ostatními. Bez znalostí data premiéry bych ji bez váhání zařadila do období před *Kaguyahime*. Ale možná vzniká tento dojem jen díky zvolenému tématu. Od předchozích se liší nesouvislostí děje, je rozčleněna do několika menších úseků, obrazů. Zajímavé je ztvárnění scény s perspektivou a zadní, uzavíratelnou částí s šikmou. Postranní pevné šály slouží jako baletní tyče a otočná zrcadla. Výtvarnou pestrost podtrhují kostýmy, jejichž příslušnost můžeme jen odhadovat, ačkoliv jistá spojitost s komedií del´arte zde je. Tak, jako v choreografii *Dítě a kouzla* byla použita klec, jsou zde pojízdné loutky a konstrukce, na níž stojí tanečnice v dlouhých šatech. Většinou obrazů nechybí humor a nadsázka. Ačkoliv nelze vystopovat spojitý děj, choreografii od začátku do konce propojuje postava tanečního mistra.“ (Kateřina Malá: Praha 2007, str. 34.)

Já osobně bych do této části tvorby Jiřího Kyliána zařadila ještě jednu drobnou choreografii, kterou vytvořil pro *Sacpino Ballet Rotterdam* v roce 1985, *Piccolo Mondo*. Zde se je inspirace Komedií del´arte zcela jasná. Celý tanec se odehrává na a okolo jakési rozložitelné „Thespidovy“ káry, kterou si tanečníci sami přivezou na jeviště. Vystupují zde postavy z komedie del´arte a nedá-li se zde hovořit o příběhu, pak můžeme říci alespoň to, že jednání a pohybový slovník zvolený pro jednotlivé postavy vycházejí z charakterů, které jim právě komedie del´arte dala do vínku. Toto dílo však není dlouhometrážní, jedná se spíše o kratinkou anekdotu a svým zaměřením zasahuje také do následující kategorie.

34.2.2 Humorná díla

Jde o velice specifický typ choreografií. Humorné prvky nacházíme v mnoha Kyliánových choreografiích. Většina děl, které lze celkově označit za „komediální“ vznikla u jisté příležitosti, či na zakázku. Příkladem toho je kupříkladu *Symphony in D*, jejíž další věty si v podstatě vynutili diváci, nebo *Chappeau*, jehož vznik je vůbec zajímavý. Jiří Kylián tuto choreografii postavil jako oslavu 25. výročí dne, kdy královna Beatrix usedla na nizozemský trůn. Vycházel z jednoduchého nápadu: královna je pověstná ve své zálibě v poněkud hrncovitě vyhlížejících kloboucích. Jejich tvar ji v podstatě charakterizuje. Také je známo, že si každý klobouk vezme většinou jen jednou. Jiří Kylián a jeho spolupracovníci podnikli zcela ojedinělou konspirační akci, při níž se jim podařilo „vloupat“ do královna šatníku a získat návrhy na několik klobouků, podle kterých byly vyrobeny kopie, které se staly součástí kostýmů tanečnicků z NDT 2. Zároveň byl vyroben klobouk zcela originální – velká konstrukce s barevnými větrníky, které se různě otáčely – se kterým se na jevišti v závěru choreografie objevila Sabine Kupferbergová. Tento klobouk pak byl královně věnován jako dar ke zmíněnému výročí. O výjimečnosti nizozemské panovnice svědčí i to, že dar nejen přijala, ale že se s ním na hlavě poté také procházela v zákulisí divadla.

Další humornou choreografií je zde již zmíněné *Piccolo Mondo*. Součástí mnoha dalších děl jsou však komické vstupy, které mnohdy slouží také jako dramaturgicky promyšlený předěl. (Například výstup čtyř dívek s pojízdnými krinólinami v *Petite Mort*, nebo zrychlené dotáčky, jako „postelová honička“, nebo kuchyňská scéna v *Birth-Day*).

Kyliánův pohybový humor je velice specifická záležitost. Vždy a za každých okolností totiž vychází z pohybu, z nového a jedinečného způsobu zacházení s rekvizitou, či z reakce na hudební pasáž, či zvuk, nebo slovo. Nikdy není popisný, nikdy není polopatický. Jiří Kylián je v tomto směru nesmírně nápaditý tvůrce.

34.3. Exponování postav

Často choreografie dramaturgicky opíše jakýsi pomyslný kruh. Kylián na počátku exponuje jednoho člověka, který celý tanec také zakončuje. Jedním z mnoha případů je třeba *Whereabouts unknown*, kterým prochází postava chlapce, jenž si na začátku kreslí do písku, později, v leže na zádech opisuje ukazovátkem pohyb

davinciovského papírového křídla, které visí v zadní části jeviště a nakonec celou choreografii zakončuje velmi intimním duetem s dívkou, se kterou se v závěru tance mívá, aby mu mizela v nenávratnu.

34.4. Vizuelní znaky

V Kyliánových choreografiích se také často objevují pózy, které charakterizují jednotlivé choreografie. Jsou vždy jedinečné, jsou to jakási vizuelní razítka, podle kterých lze každou práci okamžitě zařadit, rozpoznat ji od ostatních. (*Petite Mort*, *Dream Play*,...) Tyto pózy však nikdy nejsou samoúčelné. Vždy tak nějak logicky vyvěrají z daného pohybového úseku. Často je dramaticky završují. Ovšem divákovi se vypálí žhavým písmem do mozku. To činí každou z Kyliánových choreografií jedinečnou a rozeznatelnou.

34.5. Dojem nikdy nekončícího pohybu

Dalším charakteristickým znakem Kyliánových choreografií je jejich plynulost; divák má pocit nekonečného pohybu, jdoucího stále kupředu. Kromě pohybového slovníku, dynamiky pohybu a partnerské souhry, kterou Kylián u svých tanečníků dotáhl k dokonalosti, často používá jeden jednoduchý trik. O to těžší bylo jej odhalit. Velice málo kdy totiž končí taneční sekvence zároveň s koncem dané sekvence hudební. Krásně je to vidět kupříkladu ve druhé části *Petite Mort*. Když jeden pár končí duet, druhý pár už nastupuje k tanci. Jednoduše řečeno, jeden duet se bez jakéhokoliv zastavení přelije do dalšího. Tento způsob práce se dá označit za Kyliánův vynález. V podstatě neznám žádného dalšího autora, který by vědomě a dlouhodobě zacházel s tancem v návaznosti na hudbu takovýmto způsobem.

34.6. Závěr choreografií

Ještě jeden rys mají téměř všechny Kyliánovy choreografie společný; klidný, či zklidňující konec. Žádná z jeho prací nekončí apotheosou, hřmotným závěrem, který dává divákovi jasně najevo, že choreografie skončila a že je třeba tleskat. Většina z nich jakoby mizí někam do vytracena. Někdy se na jevišti ještě tančí, když se rozhostí tma, nebo padá opona (*Indigo Rose*), jindy se závěrečnými tóny hudby tanečníci odcházejí z jeviště (*Bella Figura*), jindy pohyb stále

pokračuje, i když hudba již dávno dozněla (*Stepping Stones*). I tato zdánlivá drobnost přispívá k onomu efektu nikdy nekončícího pohybu.

Konec sám o sobě je v Kyliánově případě velice zajímavým prvkem. Jak již bylo řečeno, žádné z jeho děl nekončí velkým tancem, ohromující pohybovou podívanou, i když by to tvůrci rozhodně přineslo ovace ve stoje. Vždy následuje ještě jedna část, která přinese do hlediště uklidnění, někdy i zamyšlení. Takových příkladů lze najít více, ale jako klasická demonstrace tohoto postupu nám poslouží závěr baletu *Arcimboldo* (nebo *Arcimboldo 2000*, jehož závěr je totožný). Posledním tancem celého večera je brilantní polonéza na *Polaccu* ze třetí orchestrální suity Petra Iljiče Čajkovského. Jde o velkolepou podívanou. Tančí ji společně všichni členové NDT 1 a NDT 2. Na úvodní fanfáry se na jeviště sbíhají ze všech stran, přibíhají i skrze hlediště, mezi diváky. Celý soubor je oděn do širokých, jasně rudých sukní, které připomínají barokní krinolíny (známe je již z jiného baletu, *Belle Figura*). Následuje okázalý tanec plný energie, v jehož závěru se z tahů na tanečnický dokonce snese ohňostroj, déšť zlatých jisker, který celé jeviště i s protagonisty kompletně zahalí. Většina choreografů by takto své dílo zakončila. Atmosféra tohoto tance je natolik silná, že prostě musí strhnout každé publikum na světě k nekončícím ovacím. Ne tak Kylián. Zatímco diváci tleskají a křičí bravo, uvědomí si po chvíli, že se zvuk ohňostroje změnil. Plynule totiž přešel do zvuku výstřelů z pušek a kulometů, do rachotu děl a padajících bomb. Jak se publikum ztišuje, začnou se do onoho zvuku mísit hlasy rozhlasových a televizních pracovníků, kteří čtou zprávy o různých válečných konfliktech, které aktuálně mizí sužují naši planetu. Tanečníci v rudých sukních zmizeli. Jak oslnivé záblesky ohňostroje, objevuje se před diváky v přední části jeviště stůl, za kterým čelem k publiku sedí pouze čtyři členové NDT 3. Zatímco zvuková kulisa doznívá, rozezní se klavír, který po všem tom zvukovém náporu působí nesmírně a zranitelně a stejně obnažený a čistý ženský hlas začne zpívat jednu z nejkrásnějších písní z *Winterreise*¹³⁵ Franze Schuberta - *Der Leiermann* (*Flašinetář*). Zatímco píseň zní, tanečníci si pomalu z obličeje stírají divadelní šminky. Představení opět končí jakoby do vytracena, ale divák odchází s pocitem hlubokého, možná až filozofického zážitku.

¹³⁵ Franz Schubert, *Winterreise*, op.89 (D 911) č.24 – *Der Leiermann*

35. Pohybový slovník

To je u Kyliána velice zajímavá záležitost. U mnoha známých choreografů je jasně patrné, že se v určitém bodě své kariéry dopracovali k jasnému rukopisu či k jakémusi více či méně bohatému výčtu pohybů, které vyhovují všemu, co se chystají vyjádřit a které lze zahrnout pod pojem pohybový slovník. U mnoha choreografů se v tomto bodě vývoj a inovace tohoto slovníku zastaví. To ovšem neznamená, že by tím jejich dílo nějak trpělo. Zářným příkladem je třeba Mats Ek, jehož pohybový slovník je proti Kyliánovu velmi omezený. Přesto těmito prostředky dokázal geniálně odvyprávět tak složité příběhy, jako je například Lorcovo drama *Dům Bernardy Alby*, nebo nesmrtelné předělávky klasických baletů *Giselle*, či *Spící krasavice*. Jiným příkladem takových autorů jsou například Hans van Manen nebo Christopher Bruce. Kyliánův slovník se oproti tomu vyvíjí neustále. Jeho základ tvoří v každém případě klasická baletní technika. V průběhu času však byla obohacena o mnohé prvky a novotvary. Mnohé z nich jsou výsledkem Kyliánova hledačství nového výrazu a vyjádření či jeho hry s lidským tělem. Jsem ale přesvědčena, že hodně nových pohybů k němu dospělo také prostřednictvím mladých tanečníků z NDT 2. Myslím, že by se zde daly vysledovat kupříkladu prvky z kontaktní partnerské práce, nebo motivy z techniky Stevea Paxta. Kylián však nikdy nepřebírá nic tak, jak to je. Pohyb stejně jako každou inspiraci přetavuje, mění k obrazu svému a zasazuje do dalších kontextů.

K výjimečným příkladům Kyliánovy práce z pohybem třeba patří jeho „pohybové hlavolamy“, které jsou často velmi úzce svázány s nějakou rytmickou či jinak zvláštní hudební pasáží a kladou velké nároky na koordinaci, muzikálnost a paměť jeho tanečníků. Kapitolou samou o sobě jsou jeho nápadité a vynalézavé zvedačky a partnerská práce vůbec. Sem spadá i práce s váhou těla, či využití

tahů a protitahů, využití odstředivé síly a vzájemné vyvažování tanečníků. Kylián dokáže nápaditě pracovat nejen s jednotlivci. Umí také vytvořit pohybový dialog a dokáže pracovat i s velkým počtem interpretů naráz (což je v poslední době jev velice vzácný). Ve většině jeho choreografií ženy neobouvají špičky. Přesto umí zacházet i s touto technikou, ať už je podnětem k jejímu použití humor (*Symphony in D*), nebo je choreografie určena souboru, který má repertoár postaven na klasické baletní technice (*Doux Mensonges* pro pařížskou Operu, nebo *Stepping Stones* pro Stuttgartský balet).

36. Sóla, dueta, tria

Jedním z nejcharakterističtějších útvarů v Kyliánově choreografické tvorbě jsou jeho dueta a tria. Jak jsem již několikrát předeslala, dokáže vytvořit pohybový dialog a to nejen v páru tanečník-tanečnice, ale i v páru mužském či ženském. V některých jeho ranných baletech je smíšený pár důležitou součástí choreografie. Muži a ženy zde hrají své role vycházející z jejich genderové podstaty. Vedou spolu rozhovory, ocitají se v emočně vypjatých citacích pramenících ze vzájemných milostných vztahů (*Svadebka, Zjasněná noc, Po zarostlém chodníčku*). Tyto role jsou patrné zpočátku i u duetů, které jsou abstraktní, bez podtextů (*Nuages, Žalmová symfonie*). Totéž lze říci i o triích, ať už jsou smíšená, či se jedná jen o ženy či o muže.

Jak se Kyliánova pozornost přesouvá stále více na tanečnicko tělo, mění se i jeho postoj k duetům a triím. Genderové role ustupují do pozadí. Pohybový slovník je stále více univerzálnější a rozdíly v něm jsou dány spíše fyzickými schopnostmi a estetickým účinkem póz, než tradiční představou muže a ženy. Stále více se také objevují duety a tria, ve kterých tančí jen ženy, nebo jen muži.

Pohybově Kylián čerpal nejprve hlavně z klasického pas de deux, které ale postupně přetvářel k obrazu svému. I partnerská práce byla podrobena jeho zkoumání a tanec tak byl obohacen o mnoho nových pohybů, průpletů a přemísťování v rámci páru či tria. Začal používat i práci s rovnováhou, často do tance vkládal pozice s tahy a protitahy a vzájemného vyvažování partnerů. Kapitolou samou o sobě jsou zvedačky, zejména jejich zvedací a spouštěcí fáze. Jeho vynalézavost je nejlépe vidět na triích, kupříkladu v choreografiích *Sinfonietta, Po zarostlém chodníčku*, ale také v pracích mnohem pozdějších, jako je *No More Play* a podobně. Domnívám se, že by bylo velmi zajímavé zkoumat,

jak k těmto seskupením přistupovali Kyliánovi předchůdci, současníci a následovníci¹³⁶ v porovnání právě s jeho přístupem. Kyliánovo hledačství v tomto směru je nesmírné. Není divu, že se právě tria stala jedním ze symbolů jeho tvorby.

37. Kylián a výtvarná stránka jeho choreografií

Jak již bylo dříve naznačeno, i Kyliánův přístup k výtvarné složce jeho děl zaznamenal velký vývoj. I zde lze hovořit o určitých etapách. Navíc právě výtvarná stránka díla a jméno výtvarníka, se kterým Kylián právě spolupracoval je pro takovéto etapy jeho života a práce často klíčové. Nesmazatelný je také podíl výtvarníků na utváření profilu divadla. Každá etapa vývoje NDT se dá spojit s určitým jménem. Mezi ty nejvýznamnější patří: Jean-Paul Vroom, Walter Nobbe, Tom Schenk, John MacFarlane a Michael Simon, který je nejnovějším spolupracovníkem a inspiračním zdrojem Jiřího Kyliána.

37.1. Etapa Stuttgartská

Tato etapa se vyznačuje úsporností ve scénografii i v kostýmech. Samozřejmě zde musíme zohlednit situaci, ve které se jako začínající tvůrce nacházel. Lze předpokládat, že mnohé z těchto rysů jsou dány limitovanými možnostmi a omezenými finančními prostředky, které v té době pro svou práci měl. Pro toto období jsou proto typické jednoduché trikoty, holé jeviště a minimum rekvizit. Většinou jsou omezeny na židle, či stůl. Možná je to důvod, proč z dnešního pohledu působí Stuttgartské období a období hostování v NDT mnohem progresivněji, než etapa, která následuje.

37.2. Začátky v NDT

V tomto období Jiří Kylián spolupracuje hned s několika výtečnými výtvarníky. Na programech baletů z druhé poloviny sedmdesátých a začátku osmdesátých let často najdeme jména William Katz, Walter Nobbe a John F. Macfarlane. První období v NDT se vyznačuje teplými zemitými barvami, barevnou scénografií

¹³⁶ První vlaštkou je u nás Magisterská diplomová práce Věry Ondrašíkové, kde zkoumala otázku Duetů v současném tanci. (Věra Ondrašíková, TK Hamu, Praha 2003)

(perské koberce zavěšené na tazích v *Žalmové symfonii*, krajina na horizontu v *Sinfoniettě*, náznak lesa ve *Zjasněné noci* nebo malířský atelier v *Torzu*). Patří sem také typické hladké šaty, které oblékaly tanečnice NDT a kalhoty s rozevlátými košilemi jejich protějšků. V začátku osmdesátých let pak přišli velké výpravné celky, ve kterých scénografie a kostým hrály velkou roli (*Dítě a kouzla* nebo *příběh vojáka*). Ke slovu se začíná také pomalu dostávat svícení jeviště, které postupně nabude mnohem většího významu. Autorkou světelného designu byla v začátcích často Jennifer Tiptonová. Tento zvrat se dá vysvětlit příchodem do velkého zavedeného souboru a rozšířením možností, které Kylián ke své tvorbě měl. Opět se dostávám k tomu, že některá díla, která tomuto období předcházela se z dnešního pohledu zdají být modernější. To, co Kylián do svých děl vkládal v období konce let sedmdesátých a začátkem let osmdesátých však zcela odpovídalo tomu nejlepšímu, co bylo možné vidět na scénách velkých světových divadel. Ženský kostým z tohoto období se dokonce stal pro mnohé vzorem pokroku v odívání tanečnic (u nás toužebně vysněným) a často byl tento styl nazýván „kyliánovským“.

37.3. Černobílé období

Nástup tohoto období souvisí se dvěma podněty. Prvním z nich je pronikání způsobu svícení popových a rockových koncertů na divadelní jeviště a s tím spojený rozvoj osvětlovací techniky (příkladem je třeba světelný designér Bambi, který spolupracoval s Ohadem Naharinem a vytvořil pro něj znamenitá světla k choreografii *Kyr*, který původně vytvářel světelné efekty pro rockové kapely jako byli například *The Cure*. Druhým podnětem bylo pak rozhodně nastěhování se do nové budovy, kde bylo možné vytvářet technicky mnohem složitější světelné výpravy.

V tomto období dekorace naprosto mizí. Veškeré prostředí na jevišti je vytvářeno surovým bílým světlem, případně je využíváno nového vynálezu tzv. spotových nebo profilových reflektorů, jejichž světlo se dalo nejen zoomovat (přiostrávat a rozptylovat), ale jejichž paprsek bylo možné tvarovat podle šablon (goba) vkládaných do reflektoru do různých tvarů. Tak bylo dosaženo například geometrických tvarů, které tvoří základ scénografie baletu *No Mora Play*. Zcela se změnil také způsob svícení baletu. Mnohem méně se svítilo ze předu, protože více než výraz obličeje tanečnicka začal být důležitý pohyb jeho těla. Naopak více

se nyní svítilo z boku, zeshora a zezadu, takže postavy na jevišti získaly mnohem více plastičnosti. V tomto období byl v NDT nejčastěji autorem světelného designu Joop Caboort.

Změna pojetí scénografie s sebou přinesla i to, že se Kylián začal více soustředit na tanečnickovo tělo, což si velice brzy vyžádalo změnu kostýmu. Od této chvíle na těle jeho interpretů jen málokdy najdeme něco, co by nás odvádělo od pohledu na krásu lidského těla v pohybu. Základem kostýmní výpravy se staly trikoty, korzety, přiléhavá trička. Jejich autorkou je dodnes ve většině případů Joke Visserová.

37.4. Návrat dekorace

Se zabydlením se na nové scéně a zejména s příchodem Michaela Simona se styl Kyliánovy práce opět mění. Na jeviště se vrací scénografie, i když mnohdy jen v náznacích či v uměleckých objektech, které scénu dotvářejí. Hlavní důraz je stále kladen na hrátky se světlem. Příkladem takového představení je již mnohokrát zmíněná *Kaguyahime*, kde si Kylián a Simon vyzkoušeli snad vše, co lze na jevišti nového divadla se světlem a jevištní technikou udělat, nebo úžasně čistá a jednoduchá dekorace k *Whereabouts Unknown*, kde se v rytmické pasáži na hudbu Stevea Reicha během tří minut vystřídá 21 světelných změn. Velmi zajímavá je například i Simonova scénografie k *Wings of Wax*, jíž tvoří holý strom i s kořeny, zavěšený korunou dolů, kolem kterého obíhá rozsvícený reflektor. Také se začaly používat jiné efekty, jako byl například živý oheň v pozadí v závěru choreografie *Bella Figura*.

Dalším vývojovým stupněm byla pro Kyliána spolupráce s japonským architektem Teshigawarou a módním návrhářem na projektu *One of a Kind*. Do jeho choreografií se tak dostává nová dimenze scénografie, kterou tvoří socha, či umělecký objekt. V tomto trendu pokračuje i nadále.

37.5. Projekce, stínohra, hrátky s podlahou...

Počínaje choreografiemi *Indigo Rose* a *A Way a Lone* se Kylián začal zabírat i dalšími technickými a dekoračními prvky, kterými obohatil své choreografie. Objevil půvab filmových dotáček a na živo používané kamery. V *Indigo Rose*

přibyla také velmi vtipně a propracovaně použitá stínohra. V jiné choreografii, *Tiger Lily* si zase vyzkoušel různé způsoby práce s baletizolem (odlepování, zvedání ukryvání tanečnic pod něj, balení se do něj, zvedání baletizolu na tazích do stran a vzhůru. Podobně podlahovou krytinu použil jako rekvizitu a část scénografie ještě několikrát, například v choreografii 27'52".

37.6. Last Touch

Tato choreografie tvoří výrazný mezník. Ani předtím, ani potom se v celé Kyliánově tvorbě nic podobného neobjevuje. Kromě způsobu práce s pohybem a podtextem, který zde zvolil (práce působí jako by vzal dvě minuty z nějaké Čechovovy hry, nebo možná jihoamerického románu a ty natáhl do délky dvaceti pěti minut), je výjimečná právě její vizuální stránka. Opět se vrátil ke spolupráci se skvělým výtvarníkem z počátků své kariéry, Waltrem Nobbem. Ten choreografii umístil do starosvětsky vyhlížejícího pokoje zahaleného do bílé látky, jakoby byl celý pokryt potahy proti prachu. Látka kryje celou podlahu a i některé kusy nábytku. Scéně dominuje okno a dveře, zrcadlo, jídelní stůl, houpací křeslo a pohovka. Lidé, kteří se v dekoraci pohybují, mají na sobě kostýmy jako vystřižené z konce devatenáctého století. Vše je buď bílé, nebo černé a působí napůl dojemem líných letních odpolední zalitých sluncem a napůl je zde cítit skrytá hrozba a napětí.



Nederlands Dans Theater | *Last Touch* On the Picture: Francesco Nappa, Lesley Telford, Vaclav Kunes & Paula Sanchez
Choreogr: Jiří Kylián

Joris-Jan Bos Photography

Last Touch

38. Vnější inspirace

38.1. Inspirace Crankem

Z Crankova vzoru Jiří Kylián čerpal zřejmě nejen vizuální podněty ale i podněty myšlenkově. Pod vizuálními podněty rozumím pohybové motivy, inscenační postupy či stavbu duetů a jejich estetiku (což se dá myslím nejlépe doložit na baletech *Nuages*, *Návrat do neznámé země* nebo *Zjasněná noc*). V tomto směru z Cranka čerpal především v počáteční fázi své tvorby.

Myšlenkovou inspiraci pak lze nalézt hlavně v Kyliánově přístupu k hledání nového pohybového vyjádření, k využití prostoru, rekvizit, kostýmů a těl tanečnicků. Tato inspirace ho provází celou jeho tvorbou.

38.2. Japonské inspirace

K japonské kultuře a k Japonsku jako takovému má Kylián velmi hluboký vztah.

(Ostatně i matka jeho dcery je Japonka). Střípky námětů z něj najdeme v jeho díle v mnoha různých podobách. Ať už je to hudba japonských skladatelů (Toru Takemitsu nebo Maki Ishii), výtvarné prvky dekorace (*November Steps*), nebo objekty či kostýmy pocházející od japonských architektů a módních návrhářů (Atsushi Kitagawara, Yoshiki Hishinuma). V jeho choreografiích bychom našli jistě i mnohé kroky inspirované asijskou estetikou. Největší poklonou Japonsku a nejucelenějším celkem vzešlým z tohoto inspiračního pramene je rozhodně *Kaguyahime*.

38.3. Inspirace ze Šalamounových ostrovů

Dovolená na Šalamounových ostrovech, kterou Jiří Kylián absolvoval v roce 1979, přinesla jednu z největších změn v jeho pohybovém slovníku. Sám mnohokrát hovořil o tom, jak jej tanec a kultura tamních aboriginců nadchla. Byl fascinován například rozměrem individuality, která je interpretům dána a to dokonce i v přísně rituálních tancích. Nadchly ho i některými „inscenační“ zvyklosti. Domorodci například používají jako scénografický prvek kouř, jehož prostřednictvím se postavy objevují a mizí z prostoru, ve kterém tančí. Mnoho zajímavého pak vytěžil i z jejich pohybu (výskoky bez plié, dupání do země, zvedání písku nohama...). Tyto motivy použil později hned v několika inscenacích. Například *Reinbow Snake*, *Nomaden*, *Stamping Ground* a částečně i v *No sleep Till Down of Day* a *Whereabouts Unknown*. Právě *Stamping Ground* je asi nejlepším příkladem prací s touto inspirační linkou. Zároveň také slouží jako krásný doklad toho, jak Kylián s inspiračními zdroji pracuje. Nikdy nepřebírá jednotlivé prvky, obrazy nebo kroky. Vždy se jimi inspiruje a uvádí je do kontextu s kulturou, ve které vyrostl. Nejsou to tedy citace, je to inspirace v tom nejlepším slova smyslu.

39. Kylián a hudba

Dalším velkým inspiračním zdrojem je pro Kyliána samozřejmě hudba. On sám je hudebně nejen dobře vzdělán, ale i nadán. Jeho choreografie s hudbou souzní, vycházejí z její stavby a struktury, chápou její zvraty a vrcholné momenty. Kylián umí výtečně využít i kontrastů, kdy jde tanec proti doprovodu. Dokáže nesmírně citlivě pracovat i s tichem a ve prospěch dramatického výrazu choreografie použít i momenty, kdy se hudba rozezní nebo utichne.

I jeho přístup k hudbě prošel několika fázemi. V první z nich používal pro své balety celé hudební skladby a obracel se k známým autorům (Webern, Schönberg, Britten, Janáček, Martinů, Ravel či Stravinský). Zdá se, že hudební skladba v jeho ranném období byla hlavním a základním zdrojem inspirace.

Další fází byla tvorba koláží z výňatků z děl různých skladatelů. Zdá se, že v tomto období čerpá Kylián inspiraci z jiných zdrojů a hudbu k jednotlivým

tanečným pasážím hledá až následně. I zde je však patrné, s jakým citem a úctou k ní přistupuje. Vzpomínám si, jak jsem si četla program k prvnímu uvedené *Petite Mort* ve kterém Kylián uveřejnil několik slov ke vzniku choreografie. Jako doprovod použil dvě pomalé části ze dvou asi nejkrásnějších Mozartových klavírních koncertů (Adagio z Klavírního koncertu A dur KV 488 a , Andante z Klavírního koncertu C dur KV 467) Nesmírně mě překvapilo, že cítil potřebu se za tento svůj čin téměř omluvit. V tomto textu jsem již také popisovala, že Kylián své choreografie rád ukončuje klidnými pasážemi. Zajímavé je, že si za tímto účelem často vybírá skladby Johanna Sebastiana Bacha.

Třetí fází v jeho díle (fází, v níž se nachází nyní) je ta, kdy si pro své choreografie nechává skládat hudbu takříkajíc na míru. Svědčí to o dalším posunu v inscenačních zvyklostech. V současné době je jeho hlavním spolupracovníkem německý skladatel Dirk Haubrich. Ze společné dílny vyšly například balety *Click – pause – silent*, *Toss of Dice, 27'52"*, *Claude Pascall*, *Last Touch* a mnohé další. Jsem přesvědčená, že jich ještě množství přibude. Ale možná že se od Jiřího Kyliána dočkáme nějaké další radikální změny.

PŘÍLOHY:

40. Soupis choreografií

legenda:

NÁZEV CHOREOGRAFIE (ČESKÝ NÁZEV CHOREOGRAFIE)

datum premiéra soubor

jméno autora (H) hudba

název skladby

... *(Sc.) scénický výtvarníka*

... *(K) kostýmní výtvarníka*

... *(S) světelný výtvarník*

divadlo

místo konání

1. DEVĚT OSMIN

1963

zřejmě divadlo ABC Praha

- | | | | |
|----|--------------------|--|--|
| | | Daniel Wiesner | (K) |
| 2. | KVARTET | 28.4.1964
Béla Bartók | divadlo ABC
(H)
Smyčcový kvartet - adagio |
| 3. | PARADOX | 17.6.1970
Jiří Kylián
Grosses Haus | Stuttgarter Ballett / Noverre
Gesellschaft
(H/Sc./K/S)
Stuttgart |
| 4. | KOMMEN UND GEHEN | (PŘÍCHÁZENÍ A ODCHÁZENÍ)
29.12.1970
Béla Bartók | Stuttgarter Ballett
(H)
<i>Concert for Orchestra;
Hungarian Sketches;
Two Portraits/no 2</i> |
| | | Jiří Kylián
Grosses Haus | (Sc./K/S)
Stuttgart |
| 5. | INCANTATIONS | 19.12.1971
André Jolivet | Stuttgarter Ballett
(H)
<i>Cinque Incantations</i> |
| | | Jiří Kylián
Kleines Haus | (Sc./K/S)
Stuttgart |
| 6. | DER EINZELGÄNGER | 17.6.1972
Jiří Kylián
Zadko Radić
Kleines Haus | Stuttgarter Ballett
(H/K/S)
(Sc.)
Stuttgart |
| 7. | DER STUMME ORPHEUS | (NĚMÝ ORFEUS)
15.12.72
Stuttgarter Ballett
Toru Takemitsu | (H)
<i>Ring Valeria</i> |
| | | Reinhardt Siecke
Jiří Kylián
Kleines Haus | (Sc.)
(K/S)
Stuttgart |
| 8. | VIEWERS | (DIVÁCI)
26.11.1973
Frank Martin | Nederlands Dans Theater
(H)
<i>La petit symphonie
Concertante</i> |
| | | Don Asker/
William Katz
Joop Stokvis
Jiří Kylián
Koninglijke | (Sc.)
(K)
(S) |

- | | | |
|-----|--|---|
| | Schouwburg | Den Haag |
| 9. | BLAUE HAUT / BLUE SKIN (MODRÁ KŮŽE)
18.2.1974
Lidové písně
Jiří Kylián
Kleines Haus | Stuttgarter Ballett
(H)
(Sc./K/S)
Stuttgart |
| 10. | DER MORGEN DANACH (RÁNO POTÉ)
10.4.1974
Béla Bartók

Jiří Kylián
Kleines Haus | Stuttgarter Ballett
(H)
<i>Music for string instruments,
percussion and Celesta</i>
(Sc./K/S)
Stuttgart |
| 11. | RÜCKKEHR INS FREMDE LAND (NÁVRAT DO NEZNÁMÉ ZEMĚ)
'In memoriam pro Johna Cranka'
6.7.1974
Leoš Janáček

Jiří Kylián
Grosses Haus | Gala
Stuttgarter Ballett
(H)
<i>Sonata '1.10.1905'/ no 2
(Death)</i>
(Sc./K/S)
Stuttgart |
| 12. | STOOLGAME (THE ODD ONE)
18.7.1974
Arne Nordheim

Walter Nobbe/
Jiří Kylián
Joop Caboort
Stadsschouwburg | Nederlands Dans Theater
(H)
<i>'Solitaire'</i>
(Sc./K)
(S)
Amsterdam |
| 13. | LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE (POTOPENÁ KATEDRÁLA)
14.1.1975
Claude Debussy
Jiří Kylián
Joop Caboort
Koninklijke
Schouwburg | Nederlands Dans Theater
(H)
(Sc./K)
(S)
Den Haag |
| 14. | RÜCKKEHR INS FREMDE LAND / RETURN TO A STRANGE LAND (NÁVRAT DO NEZNÁMÉ ZEMĚ)

17.5.1975
Leoš Janáček
I
II

III
IV

Jiří Kylián
Grosses Haus | Stuttgarter Ballett
(H)
<i>Sonata 1.10.1905/ č.1 (Pres.)</i>
<i>Po zarostlém chodníčku/část
2/ XV</i>
<i>V mlhách/ I.</i>
<i>Sonata 1.10.1905/ č.2
(Death)</i>
(Sc./K/S)
Stuttgart |

- (pas-de-deux)
 15.6.1979 Nederlands Dans Theater
 Leoš Janáček (H)
 '*V mlhách*' / I.
 Joop Caboort (S)
- (Kompletní verze)
 1.3.1984 Nederlands Dans Theater
 Circustheater Scheveningen
15. VERKLÄRTE NACHT / TRANSFIGURED NIGHT (ZJASNĚNÁ NOC)
 21.10.1975 Nederlands Dans Theater
 Arnold Schönberg (H)
 '*Verklärte Nacht*' op 4/ verze
 pro smyčcový orchestr (1943)
 Jiří Kylián (Sc)
 Joop Stokvis (K)
 Joop Caboort (S)
 Kon. Schouwburg Den Haag
16. TORSO
 16.12.1975 Nederlands Dans Theater
 Toru Takemitsu (H)
 Textures
 Walter Nobbe (Sc./K)
 Joop Caboort (S)
 Grand Théâtre Groningen
17. NUAGES
 30.4.1976 Stuttgarter Ballett
 Claude Debussy (H)
 Nocturnes/část I.
 Jiří Kylián (K/S)
 Grosses Haus Stuttgart
- 26.10.1979 Nederlands Dans Theater
 Walter Nobbe (Sc.)
 Circustheater Scheveningen
18. ELEGIA
 15.6.1976 Nederlands Dans Theater
 Dimitrij Šostakovič (H)
 Symfonie č. 6/ první věta
 Tom Schenk (Sc./K)
 Joop Caboort (S)
 Circustheater Scheveningen
19. SYMFONIE IN D / SYMPHONY IN D (verze se dvěma částmi)
 18.10.1976 Nederlands Dans Theater
 Joseph Haydn (H)
 Symfonie č. 101
 (první a druhá věta)
 Tom Schenk (Sc./K)

- | | | |
|-----|---------------------------|---|
| | Joop Caboort | (S) |
| | Circustheater | Scheveningen |
| | 1977 | (verze se třemi částmi) |
| | Joseph Haydn | (H) |
| | | <i>Symfonie č.73 (čtvrtá věta)</i> |
| | Stadttheater | Schweinfurt |
| | 1981 | (verze se čtyřmi částmi) |
| | Joseph Haydn | (H) |
| | | <i>Symfonie č.101 (první, druhá a třetí věta)</i> |
| 20. | NOVEMBER STEPS | (LISTOPADOVÉ KROKY) |
| | 17.1.1977 | Nederlands Dans Theater |
| | Toru Takemitsu | (H) |
| | Jiří Kylián | (Sc./K) |
| | Joop Caboort | (S) |
| | Koninklijke | |
| | Schouwburg | Den Haag |
| 21. | ARIADNE | |
| | 18.6.1977 | Nederlands Dans Theater |
| | Arne Nordheim | (H) |
| | Nadine Baylis | (Sc./K) |
| | Joop Caboort | (S) |
| | Circustheater | Scheveningen |
| 22. | KINDERSPELEN (DĚTSKÉ HRY) | |
| | 4.1.1978 | Nederlands Dans Theater |
| | Gustav Mahler | (H) 'Kindertotenlieder' (2/1) |
| | Gary Carpenter | (H) |
| | William Katz/ | |
| | Jiří Kylián | (Sc./K) |
| | Theater Carré | Amsterdam |
| 23. | SINFONIETTA | |
| | 9.6.1978 | Nederlands Dans Theater |
| | Leoš Janáček | (H) |
| | | <i>Sinfonietta (1926)</i> |
| | Walter Nobbe | (Sc./K) |
| | Joop Caboort | (S) |
| | Spoleto Festival | Charleston S.C. / USA |
| 24. | INTIMATE PAGES | (LISTY DŮVĚRNÉ) |
| | 13.4.1979 | Swedish Television |
| | Leoš Janáček | (H) |
| | | <i>Smyčcový kvartet č.2</i> |
| | Jiří Kylián | (Sc./K/S) |
| | Torbjörn Ehrnval | (režisér) |
| | Eva Norén | (Sc.) |
| | Gunnel Nilsson | (K) |
| | 10.7 – 4.8.1978 | datum záznamu |

25. RAINBOW SNAKE (DUHOVÝ HAD)
 23.9.1978 Nederlands Dans Theater
 Erik Norby (H)
 Jiří Kylián (Sc./K)
 Joop Caboort (S)
 Circustheater Scheveningen
26. SYMPHONY OF PSALMS (ŽALMOVÁ SYMFONIE)
 24.11.1978 Nederlands Dans Theater
 Igor Stravinsky (H)
'Zalmová symfonie'
 William Katz (Sc.)
 Joop Stokvis (K)
 Joop Caboort (S)
 Circustheater Scheveningen
27. GLAGOLITIC MASS (GLAGOLSKÁ MŠE)
 15.6.1979 Nederlands Dans Theater
 Leoš Janáček (H)
'Glagolská mše' (1926)
 Walter Nobbe (Sc.)
 Joop Stokvis (K)
 Joop Caboort (S)
 Teatro della Pergola Firenze
28. DREAM DANCES
 7.12.1979 Nederlands Dans Theater
 Luciano Berio (H)
'Folk Songs' (1964)
 Walter Nobbe (Sc.)
 Willa Kim (K)
 Joop Caboort (S)
 Circustheater Scheveningen
29. SOLDATENMIS / FIELD MASS (POLNÍ MŠE)
 13.6.1980 Nederlands Dans Theater
 Bohuslav Martinů (H)
'Polní mše' (1939)
 Jiří Kylián (Sc. / K)
 Joop Caboort (S)
 Circustheater Scheveningen
30. OVERGROWN PATH (PO ZAROSTLÉM CHODNÍČKU)
 13.11.1980 Nederlands Dans Theater
 Leoš Janáček (H)
*'Po zarostlém chodníčku'/část
 1/I-X*
 Walter Nobbe (Sc. / K)
 Joop Caboort (S)
 Circustheater Scheveningen
31. VERGESSENES LAND / FORGOTTEN LAND (ZAPOMENUTÁ ZEMĚ)
 12.4.1981 Stuttgarter Ballett
 Benjamin Britten (H)
Sinfonia da requiem opus 20

John F. Macfarlane (Sc / K)
Hans-Joachim Haas (S)
Grosses Haus Stuttgart

- 30.6.1981 Nederlands Dans Theater
Joop Caboort (S)
Circustheater Scheveningen
32. NOMADEN (NOMÁDI)
1.10.1981 Nederlands Dans Theater
Igor Stravinsky (H)
'Ebony Concerto' (1945)
Jiří Kylián (Sc.)
Willa Kim (K)
Joop Caboort (S)
Circustheater Scheveningen
33. SVADEBKA
11.6.1982 Nederlands Dans Theater
Igor Stravinsky (H)
'Les Noces' (1917)
John F. Macfarlane (Sc. / K)
Jennifer Tipton (S)
Circustheater Scheveningen
34. LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN / SONGS OF A WAYFARER (PÍSNĚ POTULNÉHO TOVARYŠE)
11.6.1982 Nederlands Dans Theater
Gustav Mahler (H)
'Lieder eines fahrenden Gesellen' (1883)
John F Macfarlane (Sc. / K)
Jennifer Tipton (S)
Circustheater Scheveningen
35. STAMPING GROUND (DUSAJÍCÍ ZEMĚ)
17.2.1983 Nederlands Dans Theater
Carlos Chávez (H)
'Toccata para instrumentos de percusión'
Jiří Kylián (Sc.)
Heidi de Raad (K)
Joop Caboort (S)
Circustheater Scheveningen
36. DREAM TIME (ČAS SNŮ)
5.5.1983 Nederlands Dans Theater
Toru Takemitsu (H)
John F. Macfarlane (Sc. / K)
Joop Caboort (S)
Circustheater Scheveningen
37. CURSES AND BLESSINGS (KLETBY A DOBROŘEČENÍ)

- | | | | |
|-----|--|--------------------|---|
| | | 16.6.1983 | Nederlands Dans Theater |
| | | Petr Eben | (H) |
| | | Walter Nobbe | (Sc. / K) |
| | | Joop Caboort | (S) |
| | | Circustheater | Scheveningen |
| 38. | WIEGELIED | (UKOLÉBAVKA) | |
| | | 22.9.1983 | Nederlands Dans Theater |
| | | Alban Berg | (H) |
| | | | <i>Houslový koncert (1935)</i> |
| | | John F. Macfarlane | (Sc. / K) |
| | | Jennifer Tipton | (S.) |
| | | Circustheater | Scheveningen |
| 39. | VALENCIA | | |
| | Zvláštní představení k 25.výročí vzniku NDT) | | |
| | | 7.4.1984 | Nederlands Dans Theater |
| | | José Padilla | (H) |
| | | Jiří Kylián | (Sc. / K / S) |
| | | Circustheater | Scheveningen |
| 40. | L'ENFANT ET LES SORTILEGES (DÍTĚ A KOUZLA) | | |
| | | 7.6.1984 | Nederlands Dans Theater |
| | | Maurice Ravel | (H) |
| | | | <i>'Fantaisie lyrique en deux Parties' (1920-25) libreto: Colette</i> |
| | | John F. Macfarlane | (Sc. / K) |
| | | Jennifer Tipton | (S) |
| | | Circustheater | Scheveningen |
| 41. | HEART'S LABYRINTH | (LABYRINT SRDCE) | |
| | I | 28.9.1984 | Nederlands Dans Theater |
| | | Arnold Schönberg | (H:) |
| | | | <i>'Begleitmusik zu einer Lichtspielszene' opus 34</i> |
| | | Anton Webern | <i>'Variationen für Orchester' opus 30</i> |
| | | Antonín Dvořák | <i>'Notturmo' op 40 for String Orchestra</i> |
| | | Jiří Kylián | (Sc. / K) |
| | | Joop Caboort | (S) |
| | | Stadsschouwburg | Amsterdam |
| | II | 21.2.1985 | Nederlands Dans Theater |
| | | Arnold Schönberg | (H:) |
| | | | <i>'Ein Stelldichein'</i> |
| | | Anton Webern | <i>'Stücke für Orchester' opus 10</i> |
| | | Witold Lutoslawski | <i>'Jeux Vénitiens' (1961)</i> |
| | | Circustheater | Scheveningen |
| 42. | PICCOLO MONDO | | |
| | | 15.11.1985 | Scapino Ballet |
| | | Michael Praetorius | (H) |

- 'Terpsichore'*
- John F. Macfarlane (Sc. / K)
Joop Caboort (S)
Stadsschouwburg Amsterdam
43. SILENT CRIES (TICHÉ PLÁČE)
17.4.1986 Nederlands Dans Theater
Claude Debussy (H)
'Prélude à l'après midi d'un
faune' (1892-94)
Jiří Kylián (Sc. / K)
Joop Caboort (S)
Circustheater Scheveningen
44. L'HISTOIRE DU SOLDAT (PŘÍBĚH VOJÁKA)
29.5.1986 Nederlands Dans Theater
Igor Stravinsky (H)
'L'Histoire du soldat'
Libreto: Ch.-F. Ramuz
John F. Macfarlane (Sc. / K)
Jennifer Tipton (S)
Circustheater Scheveningen
45. SECHS TÄNZE / SIX DANCES (ŠEST TANCŮ)
24.10.1986 Nederlands Dans Theater
W. A. Mozart (H)
'Deutsche Tänze' KV 571
Jiří Kylián (Sc. / K)
Joop Caboort (S)
Het Muziektheater Amsterdam
46. HEART'S LABYRINTH
III 22.1.1987 Nederlands Dans Theater
Arnold Schönberg (H:) *'Begleitmusik zu einer
Lichtspielszene' opus 34*
Anton Webern *'Variationen für Orchestra opus
30*
Arnold Schönberg *'Ein Stelldichein'*
Anton Webern *'Stücke für Orchester' op 10*
Antonín Dvořák *'Notturmo' op 40 pro smyčcový
orchestr*
Circustheater Scheveningen
47. FRANKENSTEIN !!
5.3.1987 Nederlands Dans Theater I
H.K. Gruber (H)
'Frankenstein !!'
Stephen Meaha (Sc. / K)
Joop Caboort (S)
Circustheater Scheveningen
48. SINT JORIS RIJDT UIT (SVATÝ JIŘÍ VYJÍŽDÍ)
Zvláštní představení k otevření Danstheater aan 't Spui
9.9.1987 Nederlands Dans Theater I

- Claude Debussy (H:) *'Fanfare for King Lear'*
Ludwig Minkus *'La Bayadère' (Král stínů) – Pře-dehra / Adagio*
Arne Mellnäs *'Succini à capella'*
Heitor Villa-Lobos *'Bachianas Brasileiras' č.5/část 1*
Igor Stravinsky *'Symphony in Three Movements' (třetí věta)*
Raymond Langewen *'Transitions'*
Michael Simon (Sc.)
Férial Simon (K)
Jennifer Tipton (S)
AT&T Danstheater Den Haag
49. EVENING SONGS (VEČERNÍ PÍSNĚ)
9.9.1987 Nederlands Dans Theater I
Antonín Dvořák (H) *'Čtyři písně pro smíšený sbor' opus 29*
'V přírodě' opus 63 (nos. 4/2)
Walter Nobbe (Sc.)
Jiří Kylián (K)
Jennifer Tipton (S)
AT&T Danstheater Den Haag
50. KAGUYAHIME
2.6.1988 Nederlands Dans Theater I
Maki Ishii (H) *'Kaguyahime'*
Michael Simon (Sc./S)
Férial Simon (K)
AT&T Danstheater Den Haag
51. NO MORE PLAY (KONEC HRŮ)
24.11.1988 Nederlands Dans Theater I
Anton Webern *'Fünf Sätze für Streichquartett' opus 5 (1909)*
Jiří Kylián (Sc./K)
Joop Caboort (S)
AT&T Danstheater Den Haag
52. TANTZ-SCHUL
25.5.1989 Nederlands Dans Theater I
Mauricio Kagel (H) *'Ballet d'action' (1985-87)*
John F. Macfarlane (Sc. / K)
Joop Caboort (S)
Hans Knill (AC)
AT&T Danstheater Den Haag
53. FALLING ANGELS (PADAJÍCÍ ANDĚLÉ)
23.11.1989 Nederlands Dans Theater I
Steve Reich (H)

- 'Drumming' (part I)*
- Joke Visser (K)
 Joop Caboort (S)
 AT&T Danstheater Den Haag
54. SWEET DREAMS (SLADKÉ SNY)
 24.5.1990 Nederlands Dans Theater I
 Anton Webern (H)
'Sechs Stücke für Orchester'
 op 6b (1928)
 Jiří Kylián (Sc.)
 Joke Visser (K)
 Joop Caboort (S)
 AT&T Danstheater Den Haag
55. SARABANDE
 13.9.1990 Nederlands Dans Theater I
 J. S. Bach (H)
Partita č.2 D-moll /
Sarabande BWV 1004-
elektronické aranžmá Dick
Heuff
 Joke Visser (K)
 Joop Caboort (S)
 AT&T Danstheater Den Haag
56. FEUILLET D'AUTOMNE (PODZIMNÍ LISTÍ)
 zvláštní představení *pièce d'occasion – 'Soirée carte blanche à Jean*
Guizerix'
 23.1.1990
 W.A. Mozart (H)
'Flétnový kvartet d mol' / KV
285 (1777) / Adagio
 Jiří Kylián (Sc. / K / S)
 Opéra Garnier Paříž
57. UN BALLO
 17.1.1991 Nederlands Dans Theater II
 Maurice Ravel (H)
Menuet z 'Le tombeaud de
Couperin' (1917); 'Pavane
pour une infante defunte'
(1910)
 Joke Visser (K)
 Joop Caboort (S)
 AT&T Danstheater Den Haag
58. PETITE MORT (MALÁ SMRT)
 23.8.1991 Nederlands Dans Theater
 W.A. Mozart (H)
 I. *Piano Concerto A major KV*
488, Adagio
 II *Piano Concerto C major KV*
467, Andante

- Joke Visser (K)
 Joop Caboort (S)
 Kl. Festspielhaus Salzburger Festspiele 1991
59. OBSCURE TEMPTATIONS (TEMNÁ POKUŠENÍ)
 8.11.1991 Nederlands Dans Theater III
 John Cage (H:)
*Sonata 14 & 15 pro
 preparovaný klavír*
 Thomas Oboe Lee "Morango...Almost a Tango"
prosmyčcový orchestr
 Joke Visser (K)
 Jiří Kylián (Sc.)
 AT&T danstheater Den Haag
60. STEPPING STONES (STĚPUJÍCÍ KAMENY)
 23.11.1991 Stuttgarter Ballett
 John Cage (H)
*"Sonatas and Interludes for
 Prepared Piano" (nos.
 5,3,11,16 / nos.1, 2)*
 Anton Webern "6 Bagatellen für
 Streichquartett" 9
 Joke Visser (K)
 Michael Simon (Sc. / S)
 Grosses Haus Stuttgart
- 1.6.1993 Nederlands Dans Theater I
 AT&T Danstheater Den Haag / Holland Festival
61. AS IF NEVER BEEN (JAKO BY NIKDY NEBYLO)
 16.4.1992 Nederlands Dans Theater
 Lukas Foss (H)
*"Orpheus and Eurydice"
 (1983)*
 Jiří Kylián (Sc.)
 Joke Visser (K)
 Joop Caboort (S)
 AT&T Danstheater Den Haag
62. NO SLEEP TILL DAWN OF DAY (BEZE SPÁNKU AŽ DO ÚSVITU)
 26.11.1992 Nederlands Dans Theater III
 (H)
*'Ukolébavka' ze
 Šalamounových ostrovů*
 Jiří Kylián (Sc.)
 Joke Visser (K)
 Joop Caboort (S)
 Circustheater Scheveningen
63. WHEREABOUTS UNKNOWN (NĚKDE V NEZNÁMU)
 1.6.1993 Nederlands Dans Theater I
 Arvo Pärt (H:)

- 'Fratres' (1977/91)
- Anton Webern 'Fünf Stücke für Orchester' (1911/13)
- Arvo Pärt 'Perpetuum Mobile' (1963)
- Steve Reich 'The Four Sections' (1987) část IV.
- Charles Ives 'The Unanswered Question' (1908)
- Michael de Roo *Orignang* (1993) / *Interludes for percus.*
- Michael Simon (Sc./ S)
- Joke Visser (K)
- AT&T Danstheater Den Haag
64. TIGER LILY (TYGRŮ LILIE)
- 1.6.1993 Nederlands Dans Theater I (H:)
- John Cage 'Four' (sekce A)
- György Kurtág 'Zwölf Mikroludien' op 13 (1977/78) části 1/2/5
- Anton Webern 'Sechs Bagatellen für Streichquartett' opus 9 (1911/13) – části 4/5/6
- Arnold Quartett *Improvizace (živě na jevišti)*
- J.S. Bach 'Goldberg Variationen' BWV 988 – no. 25 in g minor – pro smyčcové trio upravil Dimitrij Sitkoveckij
- Dick Heuff Zvukové efekty
- Michael Simon (Sc. / S)
- Joke Visser (K)
- AT&T Danstheater Den Haag / Holland Festival
65. PERFECT CONCEPTION (PERFEKTNÍ KONCEPCE)
- 21.6.1994 The Tokyo Ballet (H:)
- J.S. Bach *Goldberg Variationen BWV 988 – var. no. I*
- John Cage *Sonatas and Interludes for prepared piano; interlude no 13*
- J.S. Bach *Variation no XXV*
- Leslie Stuck *Maxi – Zub (excerpts)*
66. DOUBLE YOU (DVAKRÁT TY / DVOJITÉ JÁ)
- 26.10.1994 Nederlands Dans Theater III (H:)
- J.S. Bach *Allemande / Partita č.4 d mol / BWV 828*
- Jiří Kylián (Sc.)
- Joke Visser (K)
- Jiří Kylián (S / provedení Joop Caboot)

67. ARCIMBOLDO

zvláštní představení věnované in memoriam Carlu Birniemu - oslava
35 výročí založení Nederlands Dans Theater/ Jiří Kylián 20 let ve funkci
uměleckého ředitele

13.4.1995 Nederlands Dans Theater I /
II / III
P.I. Čajkovskij (H)
*Polonéza z opery 'Evžen
Oněgin'*
Steve Reich *'Music for a Large Ensemble'*
John Tavener *'The Last Sleep of the Virgin'*
Michael Torke *'Purple' from: 'Color Music'*
Aarre Merikanto *Largo Misterioso*
J.S. Bach *Cello Suite č.1 / Sarabande G
dur/ BWV 1007 Cello Suite č.5
/ Allemande Sarabande C mol
/ BWV 1011*
Franz Schubert *Ze souboru 'Winterreise' opus
89 (D911): 'Der Leiermann' (č.
24)*
Michael Simon (Sc. / S)
Joke Visser (K)
Patrick Delcroix asistent choreografa
Karin Guizzo asistent choreografa
Johan Inger asistent choreografa
Paul Lightfoot asistent choreografa
Martin Müller asistent choreografa
AT&T Danstheater Den Haag

68. BELLA FIGURA

12.10.1995 Nederlands Dans Theater I
Lukas Foss (H)
*Lento ze Salomon Rossi
suite '75*
G.B. Pergolesi *Sabat Mater (pedehra)*
Lucas Foss *Andante*
Alessandro Marcello *Adagio z hobojevého
koncertu d mol*
Antonio Vivaldi *Andante z concertu pro dvě
mandoíny a smyčce*
Guiseppe Torelli *Grave - Concerto Grosso 8 č.6
1698*
G.B. Pergolesi *Stabat Mater / Quando Corpus*
Jiří Kylián (Sc./ S)
Joke Visser (K)
AT&T Danstheater Den Haag

69. ANNA AND OSTRICHES

("a true story") (ANNA A PŠTROSOVÉ pravdivý
příběh)
31.5.1996 Nederlands Dans Theater I
Johann Strauß jr. (H:)
Freikugeln opus 326 (1869)
Eduard Strauß *Mit Vergnügen opus 228*

(1884)

Joseph Strauß *Jockey Polka opus 278 (1871)*
Johann Strauß jr. *Unter Donner und Blitz opus 324 (1868)*
Johann Strauß jr. *Furioso Polka opus 260 (1861)*
Zbigniev Preisner část z filmu 'Music Damage'
(nahrávka)
Jiří Kylián/ (Sc./ S)
Tom Bevoort (S provedení)
Joke Visser (K)
Het Muziektheater Amsterdam

70- 72 TEARS OF LAUGHTER (SLZY SMÍCHU)
zvláštní představení k oslavě Nederlands Dans Theater III
(1991 - 1996)

10.10.1996

Program byl sestaven s choreografií:

TROMPE-L'ŒIL

DOUBLE YOU

IF ONLY...

NO SLEEP TILL DAWN OF DAY/COMPASS

70 TROMPE-L'ŒIL

Claudio Monteverdi (H)

Předehra k opeře Orfeo
(1607)

Anonym

Steve Reich *Clapping Music (1972)*

J.S. Bach *Sarabande z 'Partita d mol'*
(1720)

Anonym

Zap Mama *Ndje Mukani (1991)*

P.I.Čajkovskij *'Labutí jezero' opus 20:*
Pas de deux ze druhého
jednání (1877)

Augustin Sainte-Colombe

Thomas Morley *Madrigal (hráno živě)*
nastudoval Arnon Ziotnic

Joke Visser (K)

Tom Bevoort (S)

Jiří Kylián (H / Sc.)

71. IF ONLY...

Sergej Rachmaninov (H)

Andante ze Sonáty pro čelo a
klavír opus 19 (1901)

Jiří Kylián (Sc.)

Joke Visser (K)

Tom Bevoort (S)

72. COMPASS

Karlheinz Stockhausen (H)

Musik im Bauch (1975)

Jiří Kylián (Sc.)

Joke Visser (K)

- Tom Bevoort (S)
73. WINGS OF WAX (KŘÍDLA Z VOSKU)
 23.1.1997 Nederlands Dans Theater I
 Heinrich Ignaz Franz Biber (H:)
Mystery Sonatas pro housle
 (1675)
 John Cage *Meditation Music* for prepared piano (1946/48)
 Philip Glass *Movement III* Smyčcový kvartet č.5 (1991)
 J.S. Bach Variatio no.25 *Goldberg Variationen / BWV 988* (1742)
 Michael Simon (Sc. / S)
 Joke Visser (K)
 Lucent Danstheater Den Haag
74. A WAY A LONE ('to somebody no longer there') (OSMĚLÁ CESTA – pro někoho, kdo už tam není)
 20.2.1998 Nederlands Dans Theater III
 Morton Feldman (H)
'Triadic Memories' pro sólový klavír: předehra (1981)
 John Cage *'The Perilous Night' for prepared piano* (1943/44)
 Henry Dixon Cowell *'Aeolian Harp' pro klavír* (1923)
 Albert Ammons *'The Boogie Rocks'*
 J.S. Bach *'Goldberg Variationen' BWV 988 (1741/42) pro klavír: variace č.15 'Canone alle quinta in moto contrario' – andante*
 Jiří Kylián (Sc. /S)
 Henk Palmers (S – technická realizace)
 Joke Visser (K)
 Lucent theater Den Haag
75. ONE OF A KIND (JEDEN ZE ZPŮSOBŮ)
 6.5.1998 Nederlands Dans Theater I
 Brett Dean (H:)
Nová skladba pro Nederlands Dans Theater
 Carlo Gesualdo de Venosa *'Book of Madrigals' části 4 a 6*
 David Hykes *The Harmonic Choir*
 Brett Dean – Simon Hunt – Michael Askill: *'Frame-Cut-Frame': 'Looking for Astrid', 'Ball of Fun', 'Swings', 'Approaching Hegyeshalom'*
 Benjamin Britten *Lamento – Suita pro cello č.1 opus 72*

- Chiel Meijering *La Belle Dame Sans Merci*
(fragmenty)
- David Lumsdaine *Mutawindji (Australská ptačí píseň)*
- John Cage *Sonatas and Interludes for prepared piano*
- Pieter Wispelwey Cellové solo
- Atsushi Kitagawara (Sc.)
- Joke Visser (K)
- Michael Simon (S)
- Dick Heuff (úprava zvuku)
- Lucent Danstheater Den Haag
76. INDIGO ROSE (INDIGOVÁ RŮŽE)
- 11.11.1998 Nederlands Dans Theater II
- Robert Ashley (H:) *'Factory Preset' (1993)*
- Francois Couperin *'l'Apothéose de Lully'; 'Plainte des Mêmes' (1725)*
- Ted Daffan,
- Les Paul & Mary Ford *'I'm a fool to care'*
- John Cage *'Three Dances for Two Prepared Pianos: dance no 1 (1945)*
- J.S. Bach *'Das wohltemperierte Klavier': Fuga č. 8 in e-flat minor*
- Jiří Kylián (Sc.)
- Joke Visser (K)
- Michael Simon (S)
- Hans Knill Video/Kamera
- Rob de Groot Video/střih
- Lucent Danstheater Den Haag
77. HALF PAST (PŮL PRYČ)
- 27.1.1999 Nederlands Dans Theater I
- Anonym (H:) *Gregoriánský chorál*
- Tsmidao Gmerto *'Lord have merci upon us'*
- J.S. Bach *'Das wohltemperierte Klavier': Prelude no 22 a-flat minor BWV 867*
- Lown/Grey/Hamm/Bennett *'Bye-Bye Blues'*
- Joke Visser (K)
- Michael Simon (S)
- Hans Knill Video/Kamera
- Rob de Groot Video/střih
- Lucent Danstheater Den Haag
78. DOUX MENSONGES (SLADKÉ LŽI)
- 21.3.1999 Ballet de l'Opéra National de Paris
- Anonym (H:) *Gregoriánský chorál*

Carlo Gesualdo de
Venosa *Madrigaly časti IV. a XVII. z
Knihy VI.*
Claudio Monteverdi *Madrigaly z Knihy II. a III.*
(živě hráli Les Arts Florissants,
dirigoval William Christie)
Michael Simon (Sc./S)
Joke Visser (K)
Frank van der Weij zvukové efekty
Service Vidéo Video/Live efekty
L'Opéra Garnier Paris

79.ARCIMBOLDO 2000

10.5.2000
ederlands Dans Theater I, II, III
P.I.Čajkovskij (H:)
*Předehra: Polonéza pro
orchestr, Suita č.3 v G-dur,
opus 55 (1884)*
Steve Reich *Music for a Large Ensemble
(1978)*
Kevin Volans *White man Sleeps (1985)*
Aram Chačaturijan *Adagio z baletu Spartakus
(1954/58)*
Arthur Cune *Percussion Music*
Giuseppe Torelli *Část z Concerti Grossi, opus 8
Concerto Grosso č.6 in g mol
(1698)*
Grave (první věta)
Lukas Foss *Lento (pátá věta) ze Salomon
Rossi Suite (1975)*
Giovanni Battista
Pergolesi *Quando Corpus ze Stabat
Mater*
Skotská tradiční dudácká hudba: *Waulking
Songs Medley*
Robert Ashley *Factory Preset (1993)*
Arthur Cune *Intermezzo I.*
Michael Torke *Purple from Color Music
(1985/86)*
Arthur Cune *Intermezzo II.*
Aarre Merikanto *Largo Misterioso (1930) ze
skladby Ten Pieces for
Orchestra*
Morton Feldman *Předehra z Triadic Memories
pro sólový klavír (1981)*
John Cage *The Perilous Night pro klavír
(1943/44)*
Henry Dixon Cowell *Aeolian Harp pro klavír
(1923)*
Albert Ammons *The Boogie Rocks*
Johann Sebastian Bach *Variace č.15: Canone
alla Quinta in moto contrario
Andante z Goldberg*

- Variationen* BWV 988 pro
klavír (1741/42)
Franz Schubert *Der Leiermann* z cyklu
Winterreise op. 89 Nr. 24
Choreografové: Jorma Elo
Karine Guizzo
Paul Lightfoot
Johan Inger
Patrick Delcroix
Michael Simon (Sc. / S)
Yoshiki Hishinuma/
Joke Visser (K)
Lucent Danstheater Den Haag
- 80.CLICK – pause – Silence (KLIK – PAUZA – TICHŮ)
30.11.2000 Nederlands Dans Theater i
Jiří Kylián (H:)
Dirk Haubrich *Nová skladba přímo pro NDT*
Johann S. Bach *Prelude č.24 Andante iv b-mol*
BWV 869 z Das Wohltemperierte Klavier
(1722)
Dick Schuttel nahrávka
Gerard Bouwhuis klavír
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes /
Jiří Kylián (S)
Lucent Danstheater Den Haag
- 81.BIRTH-DAY koprodukce mezi Hebbel Theater Berlin a
I. Saitama Arts Theater
24.8.2001 Nederlands Dans Theater III
W.A.Mozart (H)
Jiří Kylián (Sc./S)
Joke Visser (K)
P&P Lataster Video/Kamera
Vidishot Video/střih
Hebbel Theater Berlin
- II. 28.9.2001
Saitama Arts Theater Tokyo
82. BLACKBIRD (ČERNÝ PTÁK)
koprodukce Saitama Arts Theatre, Holland
Dance Festival a Kylián Foundation
06.10.2001
Dirk Haubrich (H)
nová skladba/ lidová hudba
Jiří Kylián (Sc.)
Yoshiki Hishinuma
Joke Visser (K)
Michael Simon

Henk Palmers (S)
P&P Lataster Video/Kamera
Vidishot Video / střih
Saitama Arts Theatre Tokyo

83.27' 52"

21.2.2002 Nederlands Dans Theater II
Dirk Haubrich (H)
*Skladba založená na dvou
tématech od Gustav Mahler)*
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Lucent Danstheater Den Haag

84.CLAUDE PASCAL

29.5.2002 Nederlands Dans Theater I
Dirk Haubrich (H)
nová skladba
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Lucent Danstheater Den Haag

85.WHEN TIME TAKES TIME (KDYŽ ČAS STOJÍ ČAS)

23.9.2002 Nederlands Dans Theater III
Dirk Haubrich (H)
*nová skladba s odkazy
na Sonatu quasi una
fantasia opus 27 c-
sharp minor od Ludwiga
van Beethovena)*
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Saitama Arts Theater Tokyo

86.FAR TOO CLOSE

5.9.2003 Nederlands Dans Theater III
Dirk Haubrich (H)
nová skladba
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Vidishot Video/kamera a střih
Saitama Arts Theater Tokyo

87.LAST TOUCH (POSLEDNÍ DOTYK)

20.11.2003 Nederlands Dans Theater I
Dirk Haubrich (H)
nová skladba
Walter Nobbe (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)

Lucent Danstheater Den Haag

88. IL FAUT Q'UNE PORTE ...

17.2.2004 Ballet de l'Opéra
National de Paris
Dirk Haubrich (H)
nová skladba na motivy
Prélude in ré majeur od
Louise Cuperina
(1650/55)
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)

89.SLEEPLESS

(BEZE SPÁNKU)

11.11.2004 Nederlands Dans Theater II
Dirk Haubrich (H)
nová skladba na motivy
Adagia v c-dur od
W.A.Mozarta (KV 617)
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Lucent Danstheater Den Haag

90.TOSS OF A DICE

(VRH KOSTKOU)

28.4.2005 Nederlands Dans Theater I
Dirk Haubrich (H)
nová skladba
Jiří Kylián (Sc.)
Susumu Shingu (socha na jevišti)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Lucent Danstheater Den Haag

91. CHAPEAU

(KLOBOUK)

Zvláštní představení věnované královně Beatrix' k 25. výročí jejího nástupu na trůn. Premiéra byla hrána u příležitosti zahájení 10. ročníku Holland Dance Festival a 30. výročí začátku spolupráce Jiřího Kyliána with s NDTI.

27.10.2005 Nederlands Dans
Theater II.
Prince: (H)
*Musicology, On the
Couch* (CD Musicology);
The Work (CD The Rainbow
Children)
Pu'uhonua: *Aloha No kalakaua*
Jiří Kylián (H)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Lucent Danstheater Den Haag

92. TAR AND FEATHERS (for Sabine) (DEHET A PEŘÍ)

- 9.3.2006
Dirk Haubrich
Nederlands Dans Theater I
(H)
zvukové pozadí inspirované
Andantinem z Klavírního
koncertu č.9 / KV 271
W.A.Mozart a básní *What is
the Word* Samuela Becketta
(recitoval Jiří Kylián)
Tomoko Mukaiyama klavírní sólo (live)
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Mikki Kunttu (S)
Lucent Danstheater Den Haag
93. VANISHING TWIN (MIZEJÍCI DVOJČE)
7.2.2008
Dirk Haubrich
Nederlands Dans Theater I
(H)
Nová skladba
Jiří Kylián (Sc.)
Joke Visser (K)
Kees Tjebbes (S)
Lucent Danstheater Den Haag
94. LAST TOUCH FIRST (POSLEDNÍ DOTEK POPRVÉ)
Zvláštní projekt pro Holland Dance Festival 2008
14.2.2008
Dirk Haubrich
Volné seskupení tanečníků
(H)
Nová skladba
Michael Schumacher asistent choreografa
Sabine Kupferberg asistent choreografa
Korso Theater Den Haag
95. GODS AND DOGS (BOHOVÉ A PSI)
13.11.2008
Ludwig van Beethoven (H)
Nederlands Dans Theater II
*Smyčcový kvartet opus 18,
č.1 v F dur, Movemento I,
Allegro noc brio a Movemento
II, Adagio affettuoso ed
appassionato*
Dirk Haubrich *Nová skladba*
Lucent Danstheater Den Haag
96. ZUGFÖGEL (TAŽNÍ PTÁCI)
Premiéra otevírala Nationaltheater Balletfeswoche 2009
3.5.2009
Bayerischen Staatsballett

Dirk Haubrich (H)
Nová skladba
Han Otten *Filmová hudba*
Michael Simon (Sc./S)
Yoshiki Hisshinuma (K)
Boris Paval Conen (film)
Joke Visser (K - pro film)
Nationaltheater München

41. Soupis cen a titulů Jiřího Kyliána

Carina Ari Medal
Westend Theatre Award (Londýn)
Nederlandse Choreografie Prijs
Hans Christian Andersen Ballet Award (Kodaň)
Grand Prix International Vidéo-Danse (Nîmes)
Sonia Gaskellprijs (Amsterdam)
Price of the Dutch Theatre Critics
Officier de l'ordre Pour les arts et lettres (Paříž)
Premio Internazionale Gino Tani (Řím)
Premio Danza & Danza (Milán) za *Petite Mort*
Benois de la danse (Moskva)
Dance Magazine Award (New York)
Award for Outstanding Achievement of Cultural Merits (Japonsko)

Premio di Teatro di Roma
Dánský královský řád Oranje-Nassau
Angel Award (Edinburský mezinárodní festival)
Honorary Doctor (The Juilliard School New York)
Zlatá medaile za zásluhy (Česká republika)
Joost-van-den-Vondel Preis 1997
Honorary Prize for Dance and Choreography (Institut del Teatre
Barcelona, 1998)
Benois de la danse (Berlín, 1999)
First Cultural Award of the City of The Hague (1999)
Sir Laurence Olivier Award (Londýn, 2000)
Arch-Angel Award (Edinburský mezinárodní festival, 2000)
Čestný doktorát (Hudební fakulta HAMU Praha, 2000)
Cena Nižinského (Monte-Carlo, 2000)
Commandeur dans l'ordre pour Les Arts et lettres (Paříž, 2001)
Porselli Award (Reggio Emilia, 2001)
Řád čestné legie (Paříž, 2004)
La Medaille d'Or de la cité de Lyon (Lyon, 13. září 2004)
Cena prezidenta za kulturní zásluhy (Varšava / Polsko, březen 2005)
Zvláštní cena kolégia pro udělování cen Thálie – za celoživotní přínos
a za všestranné mistrovství (Praha 2006)
Zlatý lev za celoživotní dílo (Benátky 2008)

42. Prameny

Programy k představením Nederlands Dans Theater sezóny: 1978/1979 –
2008/2009

Fondy a archiválie Kyliánovy nadace v Praze

Soukromý archiv Mrkěty Kyliánové

Soukromý archiv Heleny Kozikové

Archív TK HAMU

42.1. Noviny a časopisy

Bachoríková, Ivana: Se synem jsme úžasní kamarádi, Mladá fronta Dnes. -
Roč.15, č.54/2004, s. D/4.

Barochová, Hana Réblová, Kateřina: Dvě plus čtyři rovná se jedna, Není to

- málo?, Harmonie. - Roč. 1997, č. 3, s. 18,19.
- Benoniová, Marcela: Klobouk dolů, pane Kyliáne!, Právo. - Roč.17, č. 237/2007, s. 8.
- Cigánek, Aleš: Holandská pohádka aneb Ohlédnutí za holandským tanečním festivalem, Taneční rozhledy. - Roč. 2, č. 5/1998, s. 15-17.
- Dercsényiová, Lucie: Kyliánovo divadlo je plné nápadů, Lidové noviny. - Roč.13, č. 301/2000, s. 20.
- Dercsényiová, Lucie: Křehký svět tance Jiřího Kyliána, Taneční listy. - Roč. 38, č. 2/2001, s. 6-7.
- Dercsényiová, Lucie: Příběhy ve psané do paměti těla, Taneční listy.- Roč.40, č. 1-2/2003, s. 20-21.
- Dercsényiová, Lucie: Večer tanečních abstrakcí, Lidové noviny.- Roč.16, č. 149/2003, s. 19.
- Dercsényiová, Lucie: Úspěch i pád jednoho večera, Lidové noviny. - Roč.19, č. 68/2006, s. 18.
- Dercsényiová, Lucie: Tělo jako jedinečný nástroj, Lidové noviny.- Roč.20, č. 230/2007, s. 20.
- Dercsényiová, Lucie: Oddanost pohybovému detailu, Lidové noviny.- Roč.20, č. 236/2007, s. 20.
- Dědek, Honza: Šmajchlování, Reflex 51-52/2008
- Dědek, Honza: Jiří Kylián. Reflex Interview II. Podzim-zima 2006, s.56-67.
- Eschem, Andrew van: Vše, co děláme, je absolutně beze smyslu, Divadelní noviny. - Roč.8/1999, s. 12.
- Hošková, Jana: Pojem »Kylián« se stal značkou kvality, Haló noviny. - Roč.17, č. 235/2007, s. 8.
- Hrbotický, Saša: Kylián nahlédl až za lidské smysly, Hospodářské noviny.- Roč.51, č. 190/2007, s. 11.
- Jelínek, Jiří, Jeníková, Eva : Balet má v zahraničí značnou prestiž, České Slovo.- Roč. 92, č. 280/2000, s. 13
- Jeníková, Eva: Výbuch Kyliánovy fantazie, Zemské noviny.- Roč. 10, č. 125/2000, s. 13.
- Kazárová, Helena: Málo bylo Kyliána, Taneční listy. - Roč. 32, č. 6/1994, s. 7
- Klevisová, Naďa: Jsem umělecké dílo, Hospodářské noviny. - Roč. 53, č. 123/2009.

- Klívarová, Daniela: Hudební rozhledy. - Roč. 59, č. 5/2006, s. 30-31.
- Kroes, Michael: Jirí Kylián, Michael Schumacher "Last Touch First", Ballettanz. - č. 4/2008, s. 46.
- Křenková, Mahulena : Malé vyznání, Národní divadlo informuje.č10/1995 - s. 13
- Kylián, Jiří: Lidské tělo má nekonečnou možnost pohybu, České Slovo. - Roč. 92, č. 48/2000, s. 1.
- Lázňovský, Michal: Rozhovor s Jiřím Kyliánem, Divadelní revue - Roč.1, č. 2, 6/1990, s. 55-60.
- Lázňovský, Michal: Rozhovor nad hrobem, Svět a divadlo. - Roč. 11, č. 5/2000, s. 18-24.
- Nejezchlebová, Lenka: Choreograf Jiří Kylián: Kouzelník s těly tanečníků, Lidové noviny. - Roč.16, č. 244/2003, s. 12-13.
- Paseková Dana: Svobodné slovo 3.5.1967
- Paseková, Dana: Tvorba. - č. 12/ 1990, s. 14-15.
- Paseková, Dana: Kyliánova retrospektiva , Scéna. - Roč. 16, č. 21/1991, s. 7.
- Paseková, Dana: Retrospektiva Kyliánových choreografií, Taneční listy.- Roč. 29, č. 2/1991, s. 3.
- Paseková, Dana: Třikrát NDT , Taneční listy - Roč. 35, 4 /1998, s. 10
- Paseková, Dana: Duhový oblouk Jiřího Kyliána, Týdeník Rozhlas. - Roč. 10, č. 26/2000, s. 1, 31
- Paseková, Dana: Arcimboldo 2000 aneb o Kyliánovi bez Kyliána, Taneční listy. - Roč. 37, č. 5/2000, s. 17.
- Paseková, Dana: Jiří Kylián : Velký umělec - velký člověk, Taneční listy.- Roč. 38, č. 2/2001, s. 4-5
- Paseková, Dana: Na začátku byl VUS!, Taneční listy.- Roč.38, č.2/2001, s.10-11.
- Paseková, Dana: Rita-Rita = Markéta Kyliánová, Taneční listy.- Roč.39, č. 3/2002, s. 18-19.
- Rozmánková, Lucie: Nesnáším baletomany, Literární noviny.- Roč.18, č. 42/2007, s.13.
- Říha, Vladimír: Nebyl jsem dobrým tanečníkem, Právo.- Roč.14, č.110/2004, s. 16.
- Skála, Gustav: Pane Kylián, děkuji , Taneční listy. - Roč. 29, č. 7/1991, s. 9-11.
- Šerých, Mlada: Jiří Kylián, Xantypa. - Roč. [12], č. 11 (200611), s. 62-65.
- Tluchoř, Jiří : Jiří Kylián slaví padesátku, Právo - Roč. 7, č. 68 s. 12.
- Tluchoř, Jiří: Kyliánova obrazivost potěší oko i srdce, Právo.- Roč. 0, č. 299/2000,

s. 10.

Vangeli, Nina: Pohled Orfeův: Kyliánova (kulturně-politická) mise v Praze, Svět a divadlo.- č. 8/1992, s. 48-55

Vangeli, Nina: S Jiřím Kyliánem o něčem jiném, Taneční sezóna.- Roč.2, č. 2-4/1998, s. 21.

Vangeli, Nina: Souostroví Kylián: Tři dimenze baletu NDT I, II, III, Taneční zóna. Roč. 2000, č. 2, s. 4-6.

Vangeli, Nina: Motýlí efekt - cestami bel canta moderního tance, Literární noviny. Roč. 14, č. 30/2003, s. 13.

Vašek, Roman: Kyliánovy malby pohybem, Divadelní noviny.- Roč. 10, č. 2/2001, s. 7.

Vašek, Roman: Chci, aby balet mluvil lidským jazykem, Mladá fronta Dnes. - Roč.18, č. 233/2007, s. D/10.

Žikovská, Petra: Narozeniny ve velkém stylu, Harmonie - Roč. 1997, č. 12, s.18.

42.2. Internetové stránky

<http://findarticles.com>

www.ceskyhudebnislovník.cz

www.ndt.nl

www.tin.nl

www.divadlo.cz

www.coh.usd.cas.cz/pages_cz/materialy_online.htm

www.petrzuska.com

www.wikipedia.com

www.gert-weigelt.de

www.facebook.com/pages/jii-kylian/11043429335

www.kylianfoundation.org

www.culturall.de

www.tanecniaktuality.cz

www.operundtanz.de

www.br-online.de

wwwmuenchen.de

www.picturesberlin.de

www.staatsoper.de

www.rozhlas.cz/muzika/zahranici/_zprava/486401

www.staatstheater.stuttgart.de/ballet/start.htm

42.3. Videozáznamy

Fondy videotéky Kyliánovy nadace

Fondy videotéky Divadelního ústavu v Praze

Záznamy:

Název	Signatura	Datum premiéry
27´52´´	KF-0604	21. 2.2002
A Way a Lone	KF-0175	20. 3.1998
Anna and Ostriches	KF-0108	31. 5.1996
Arcimboldo	KF-0102	13. 4.1995
Arcimboldo 2000	KF-0161	9. 5.2000
Ariadne	KF-0189	18. 6.1977
As if Never Been	KF-0017	16. 4.1992
Baletgala v Pařížské opeře	DV-2237	2008
Bella Figura	KF-0604	12.10.1995
Birth-Day	DV-0615	24. 8.2001
Birth-Day film	KF-0179	24. 8.2001
Car Men	DV-0941	2006
Claude Pascal	KF-0606	29. 5.2002
Click-Pause-Silence	KF-0608	30.11.2000
Compass	KF-0089	10.10.1996
Curses and Blessings	KF-0021	16. 6.1983
Čtyři choreografové pro Cranka	KF-0548	9.10.1997
Dítě a kouzla ND Praha	DV-1590	21.12.2000
Dítě a kouzla film	KF-0582	21.12.2000
Dítě a kouzla	KF-0515	7. 6.1984
Double You generální zkouška	KF-0024	26.10.1990
Double You premiéra	KF-0024	26.10.1990
Doux Mensonges	KF-0150	19. 5.1999
Dream Dances	DV-1021	7.12.1979
Dreamtime	KF-0177	5. 5.1983
Falling Angels film	KF-0514	23.11.1989
Falling Angels	KF-0003	23.11.1989
Forgotten Land	DV-1021	4. 4.1981
Galakonzert Tan. konzervatoře	DV-0277	2005
GEN-Jiří Kylián	DV-0894	1994
Half Past	KF-0170	27. 1.1999
Heart's Labyrinth	KF-0076	28. 9.1984
Heart's Labyrinth verze II	KF-0032	22. 1.1987

Chapeau	KF-0604	27.10.2007
If only...	KF-0089	10.10.1996
Indigo Rose	KF-0131	11.11.1998
Indigo Rose nové obsazení	KF-0604	11.11.1998
Introdans dětem	KF-0163	
Jiří Kylián a tanec	DV-1188	2002
Jiří Kylián-choreograf	KF-0641	1991
Jiří Kylián-choreograaf	KF-0696	1991
Kaguyahime	KF-0512	2. 6.1988
Kaguyahime-Měsíční princezna	DV-1122	1989
Kinderspielen	KF-0005	4. 1.1978
Kinderspielen TV záznam	KF-0681	1980
Kultura 95	DV-1112	1995
Kylián Jiří - rodina a přátelé	KF-0186	
Kyliánova nadace - otevření	KF-0660	1992
Kyliánův projekt - sběrný doku	KF-0658	..
Last Touch	KF-0609	20.11.2003
Last Touch First	KF-0649	14. 2.2008
Lieder eines fahrenden Gese...	KF-0018	11. 6.1982
Lieder eines fahrenden Gese... NDT2	KF-0080	11. 6.1982
Love Dance 2	DV-1954	2003
MA-NI MA-NI	KF-0175	16. 9.2000
Módní přehlídka	KF-0184	
Národní divadlo - Balet	DV-2144	2007
No More Play film	KF-0514	24.11.1988
No More Play	KF-0114	24.11.1988
No More Play -filmová verze	KF-0213	24.11.1988
No Sleep till Dawn of Day	KF-0185	26.11.1992
No Sleep till Dawn of Day	KF-0048	26.11.1992
No Sleep till Dawn of Day zkouška	KF-0026	26.11.1992
Nomadén	DV-1021	1.10.1981
Notes	DV-1267	
November Steps	KF-0031	17. 1.1977
Nuages Stuttgart Ballet	KF-0045	
Nuages	KF-0134	30. 4.1976
Nuages	DV-1010	30. 4.1974
Obscure Temptation	KF-0016	8.11.1991
One of a Kind	KF-0603	5. 5.1998
Overgrown Path	KF-0081	13.11.1980
Overgrown Path - dokument	DV-1021	13.11.1980
Perfect Conception	KF-0034	21. 6.1994
Petite Mort	KF-0014	23. 8.1991
Petite Mort film	KF-0514	23. 8.1991
Piccolo Mondo	KF-0138	15.11.1985

Pocta Kyliánovi	DV-0072	24. 5.2002
Polní mše	DV-1021	13. 6.1980
Polní mše TV záznam	KF-0656	29. 5.1992
Potopená katedrála	DV-1010	14. 1.1975
Příběh vojáka	KF-0513	29. 5.1986
Příběh vojáka film	DV-1041	29. 5.1986
Return to a Strange Land	KF-0114	1. 3.1984
Return to a strange land ND Praha	KF-0656	29. 5.1992
Road to the Stamping Ground	DV-1375	
Rozhovor s J. Kyliánem	DV-1132	2006
Sarabande film	KF-0514	13. 9.1990
Sarabande	KF-0013	13. 9.1990
Sechs Tänze	KF-0009	14.10.1986
Sechs Tänze film	KF-0514	14.10.1986
Silent Cries	DV-1519	17. 4.1986
Sinfonietta ND Praha	KF-0582	21.12.2000
Sinfonietta	KF-0150	9. 6.1978
Sleepless	KF-0601	11.11.2004
Stamping Ground	DV-1375	17. 2.1983
Stepping Stones pařížská Opera	KF-0184	23.11.1993
Stepping Stones Stuttgart Ballet	KF-0169	23.11.1991
Stepping Stones	KF-0029	23.11.1991
Stoolgame	KF-0012	18. 7.1974
Svadebka	KF-0175	11. 6.1982
Sweet Dreams	KF-0007	24. 5.1990
Sweet Dreams film	KF-0514	24. 5.1990
Symphony in D	DV-1010	1981
Tanec v Holandsku I.	KF-0657	1992
Tanz-Schul	KF-0019	25. 5.1989
Tar and Feathers	KF-0609	9. 3.2006
Tiger Lily	KF-0087	1. 6.1994
Torso	DV-1010	16.12.1975
Toss of Dice	KF-0605	28. 4.2005
Trompe l'oeil	KF-0175	10.10.1996
Un Ballo	KF-0010	17. 1.1991
Vanishing Twin	KF-0648	7. 2.2008
Večer na téma...Balet	DV-1462	
Večer nizozemské choreografie	DV-0915	1992
Večerní písně	KF-0527	9. 9.1987
Watermark	DV-2154	2000
Whereabouts Unknown	KF-0609	1. 6.1993
Whereabouts Unknown novější verze	KF-0029	1. 6.1993
Whereabouts Unknown	KF-0133	1. 6.1993
Wings of Wax	KF-0084	23. 1.1997

Wings of Wax nové obsazení	KF-0608	23. 1.1997
Zjasněná noc	KF-0132	21.10.1975
Žalmová synfonie	DV-1021	24.11.1978

43. Literatura

Adshead, Janet: Dance Analysis – Theory and practice, Books Cecil Court,
London 1988

Adshead-Lansdale, Janet: Dancing Texts – Intertextuality in interpretation,
Dance Books Cecil Court, London 1999

Balcar, Alexander J.: Knaurs ballet Lexicon, Droemersche Verlagsanstalt,
Mnichov-Zurych 1958

Bek Josef: Avantgarda - ke genezi socialistického realismu v české hudbě,
Panton, Praha 1984

Benesh, Rudolf: Benesh Movement-Notation, A. and C.Black LTD., London 1955

Dekker, Keso, Bakker Bert: Hans van Manen + modern Ballet in Nederland,
Amsterdam 1981

Giurchescu, Anca, Kröschlová, Eva: Theory and method of Dance Form Analysis,
Akadémiai Kiadó, Budapest 2007

Gremlicová, Dorota: Taneční umění na scénách Nového německého divadla
1888- 1938, Státní opera Praha/Taneční listy, Praha 2002

Grigorovič F.N.: Balet - Enciklopedia, Sovětskaja enciklopedia, Moskva 1981

Gregor Joseph: kulturgeschichte des Ballets, Gallus Verlag KG, Vídeň 1944

Haydée Marcia a kolektiv: John Cranko, Belser Verlag, Stuttgart 1973

Chvatík, Květoslav: Strukturální estetika, Host, Brno 2001

- Janoušek, Pavel: Dějiny české literatury 1945-1989 díl III. (1958-1969),
Academia, Praha 2008
- Jaschke, Claudia: Tanz als Bewegung Text – Analysen zum Veraltnis von
Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910 – 1965) unter Mitwirkung van
Cary Rick, Max Niemeyer Verlag, ubingen 1999
- Kamilov S.: Taneční umění, Taneční Revue, Plachý a spol., Praha 1932
- Kaepper, AdrienneL. And Elsie Ivanovich Dunin: Dance Structure. Perspectives
on the Aanalysis of Human Movement, Akadémiai Kiadó, Budapest 2007
- Kilian, Hannes: Stuttgarter Ballet, Kunstverlag Weingarten, Stuttgart 1980
- Kilian Hannes/Geitel Klaus: John Cranko – Ballet für dieses Welt, Jan Thorbecke
Verlag, Stuttgart 1973
- Koegler, Horst a Günter Helmut: Reclams Ballet Lexikon,Philipp Reclam jun.,
Stuttgart 1984
- Koegler Horst: Ballet in Stuttgart, Chr.Belser Verlag, Stuttgart 1964
- Kolektiv autorů: John Cranko und das Stuttgarter Ballett, Verlag GüntherNeske,
Pfullingen 1969
- Kolektiv autorů: Český taneční slovník – tanec, balet, pantomima, Divadelní
ústav, Praha
- Kolektiv autorů: John Cranko – Der Choreograph und seine Arbeit in München,
Bayerisches Staatsballet, Mnichov 2008
- Kolektiv autorů: Dictionnaire du ballet moderne, Hazan Fernand, Paříž 1957
- Lange, Roderyk: Dance Studies Vol.9, Centre for Dance Studies, Les Bois,
St.Peter, Jersey, C,I., 1985
- Lange Roderyk: Podrecznik kinetografii – wedlug metody Labana – Knusta, Ars
nova, Poznań 1995
- Lange, Roderyk: Studie Choreologica, Vol.VI, 2004
- Lanz, Isabelle: Een Tuin net duizent Bloemen / A garden of dance: Theater
Instituut Nederland / NDT, Amsterdam/Den Haag 1995
- Lesschaeve, Jacqueline: Merce Cunningham – Der Tanzer und der Tanz, Verlag
Dieter Fricke GmbH, Frankfurt nad Mohanem 1986
- Mahieu, Ineke: Gérald Lemaitre – Danser, Theater Instituut Nederland,
Amsterdam 2004
- Matyášová-Benšová, Věra: Zora Šemberová – Na šťastné planetě, Národní
divadlo Praha 2008
- Pavis, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003

- Petermann, Kurt: Syllabus der Volkstanzanalyse Nationakomitee Volksmusik der DDR, 1965
- Petermann, Kurt a Dąbrowska, Grazyna: Analyse und Klassifikation von Volkstänzen, Polskie Wyawnictwo Muzyczne, Krakow 1983
- Rebling, Ebberhard: Ballet von A bis Z, Henschelverlag, 1966 Berlin
- Rebling, Ebberhard: Een eeuw danskunst in Nederland, N.V.EM.Querido 's uitgeversmaatschappij, Amsterodeam 1950
- Schaik, Eva van: Op gespannen voet/ Geschiedenis van de Nederlandse Theater vanaf 1900, De Haan, Bussum 1981
- Schäfer, Wolfgang Erich: John Cranko über den Tanz – Gespräche mit Walter Erich Schäfer, S.Fischer Verlag, Frankfurt nad Mohanem 1974
- Siblík Emanuel: Tanec mimo nás i v nás, Nakladatelství Václav Petr, Praha 1937
- Stavělová, Daniela/Traxler, Jiří/Vejvoda Zdeněk: Tanec – Záznam, analýza, pojmy, Etnografický ústav AV ČR, Praha 2004
- Utrecht, Luuk: Van hofballet tot postmoderne dans, De Walburg pers, Yutphen 1998
- Vladimír Vašut: Pavel Šmok na přeskáčku, Akropolis, Praha 1997
- Versteeg, Coos: Nederlands Dans Theater – Een revolutionaire geschiedenis, Uitgeverij Balans, Amsterdam 1987
- Volek Jaroslav: Základy obecné teorie umění, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968
- Wooliema, Anne: Balletsaal, Chr.Belser Verlag, 1973

43.1. Diplomové práce

- Bitterová, Jana: Jiří Kylián, Absolventská práce, 1.soukromá taneční konzervatoř v Praze, s.r.o., Praha 2008
- Bc.Ondrašíková, Věra: Taneční duet v současném tanci, Magisterská diplomová práce, TK HAMU, Praha 2003
- Malá, Kateřina: Dramatický způsob práce Jiřího Kyliána, Bakalářská práce, TK HAMU, Praha 2007
- Skrčeská, Jovanka: Jiří Kylián – tanečník a choreograf, Diplomový úkol oboru klasický tanec, Taneční konzervatoř Praha, 1997
- Slavický, Lukáš: Boris Bregvadze, Diplomový úkol oboru klasický tanec, Taneční konzervatoř Praha, 1999
- Šimůnek, Jakub: Jiří Kylián a jeho první sezóna v NDT, Diplomový úkol oboru klasický tanec, Taneční konzervatoř Praha, 2000

43.2. Skripta

Brodská Božena: Romantický balet, skripta HAMU, SNP Praha 1984

Brodská Božena: Dějiny ruského baletu, SNP Praha 1984

Kotlík, Pavel/Burian, Vladimír: Světelná laboratoř Kutná Hora 2003, IPOS-ARTAMA, Praha 2003

Vaněk, Miroslav a kolektiv: Orální historie – metodické a „technické“ postupy“ k Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2003

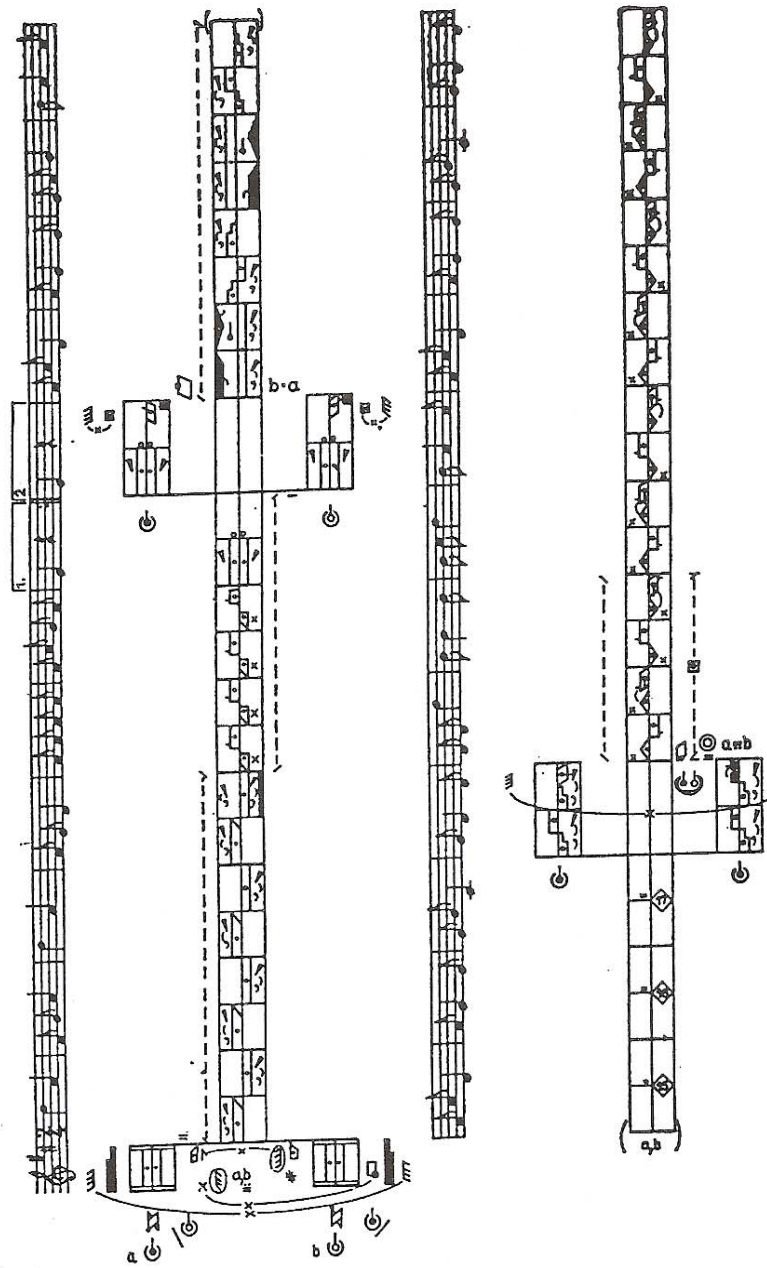
Vašut, Vladimír: Dramaturgie baletu v ČSSR 1945 – 1980, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1983

OBRÁZKOVÁ PŘÍLOHA:

Ukázka postupu při strukturální analýze:

Obrázek 1.

Roveňáčka



Obrázek 2.

Roveňáčka	
Česká republika	
Region:	Východní Čechy (okres Rychnov)
Obec:	Přím u Rychnova
Popis:	Josef Vycpálek: 1921 – <i>České tance</i> . Praha.
Analýza, kinetogram:	E. Kröschlová
Taneční typ:	párový
Formace:	páry volně po kruhu
Držení:	uzavřené
Metrum:	2/4
Tempo:	88
Poznámka:	Druhá část tance ukazuje na ovlivnění polským <i>krakowiakem</i> .

Tabulka vrstev struktury:

Roveňáčka		Vztah k hudební formě				
		Org.	Dim.	Conj.	Rhyt.	Mtr.
T						
St	I	≡	≡		≠	≡
S	1 2	≡	≡		≠	
Ph	A =2 B C		≡		≠	
M	a a ₁ b =4 c =4	≠	≡ (≠a)		≠ (≡a ₁)	
Mc	a' =4 a' ₁ m>k b' c' d' d' _{ks} d' _{ks} '.					
Me	α β α β γ o δ ε φ η λ φ _s η _s λ _s π' η' λ'.					
Takty	4 2 1 8 8					

Strukturální analýza choreografické formy slovně:

- Choreografická forma tohoto tance má 4 *vrstvy*. Nejvyšší vrstvu tvoří otevřený řetězec homogenních *strof*.
- Strofy mají dvoudílnou formu, dělí se na 2 *sekce*.
- První sekce je tvořena opakovanou *frází*, druhá sestává ze dvou rozdílných *frází*.

Obrázek 3.

- Fráze A sestává z motivu *a* a jeho modifikované repetice *a*₁. Jedná se zde o *metrorytmickou diminuci, alternativní korespondenci, obměnu v pohybovém typu* a navíc rozšíření o jednu *buňku*, tj. jednotka *a*₁ je *metrorytmická, prostorová, plastická a rozšířená modifikace čtyřbuněčné jednotky a, rozšířená na pět buněk*.
- Ve frázi B se dvoubuněčný motiv *b* čtyřikrát identicky opakuje.
- Ve frázi C taktéž dvoubuněčný motiv *c*.
- Obě buňky motivu *c* jsou modifikace druhé buňky motivu *b* (jednotky *d'*_{ks} a *d'*_{ks}^{1/2} jsou plastické a prostorové modifikace jednotky *d'*).

Vztah ke struktuře hudební formy:

- Ve třech horních vrstvách je *struktura* identická, *motivy* jsou rozdílné.
- *Dimenze* jednotek čtyř vrstev jsou identické, kromě motivu *a*.
- *Vazba jednotek* je ve všech případech *pevná*.
- *Rytmus pohybu* se liší od rytmu melodie, kromě motivu *a*₁.
- *Metrum* je souhlasné.

Znaky použité při analýze formové struktury tance *Roveňáčka*:

T	totus, celková forma tance, nejvyšší vrstva jeho struktury (dříve IF – integrální forma tance)
St	strofa – římská číslice – I
S	sekce (část) – arabská číslice – 1
Phr	fráze – velké písmeno – A
M	motiv – malé písmeno – a
Mc	buňka (cellula) motivu – malé písmeno s čárkovým indexem – a'
Me	element motivu – malé řecké písmeno – α
a ₁	první modifikace motivu a
Org	organizace jednotek
Dim	dimenze (délka) jednotek
Coni	vazba jednotek (coniunctio) pevná nebo volná
Ryt	rytmus
Mtr	metrum
≡	souhlasný (übereinstimmend)
≠	nesouhlasný
	motivy pohybové i hudební jsou pevně vázány (kdyby pohybové motivy byly libovolně spojované, značka by vypadala takto) (a naopak)
<	rozšíření
>	zúžení

Obrázek 4.

mr >	zúžení metrorytmičké
=	identické opakování
= 4	identické opakování (jednotka se tančí celkem 4x)
≅	libovolný počet identického opakování
a'	element α tančený opačným směrem

Pohybový obsah buněk (precizní zápis viz kinetogram):

a'	přísunný krok v zavřeném držení po kruhové dráze
a' _{mr} >	cvalový krok
b'	seskok a výdrž (pauza)
c'	pohupy s nasazením paty a špičky v otevřeném držení čelem po kruhové dráze
d'	polkový krok vpřed po kruhové dráze v otevřeném držení
d' _{ks}	polkový krok v otáčení po kruhové dráze v zavřeném držení
d' _{ks} '/.	polkový krok v otáčení po kruhové dráze v zavřeném držení opačnými nohama stejným směrem


Struktura choreografické formy tohoto tance je shodná se strukturou jeho hudební formy v organizaci, dimenzi, sledu a vázanosti jednotek ve vrstvě strof, sekcí a frází. V motivické vrstvě se neshodují ve vnitřní organizaci, motiv **a** se neshoduje v dimenzi s prvním hudebním motivem, v rytmu se shoduje pouze jednotka **a₁**.

Metrum celého tance je jednotné a shodné.

* * *

Program Mezinárodního Jazzového festivalu Praha 1965:

internatjonal
jazz
festival



Praha
65



Ianey Kóóssy



Singin' Singers



MJO




Flavio Ambrosetti




Orchestra Kurta Edelhogena




Jerry Millon




Terry Oston




J. M. Traisfontaine Trio




Dan Cherry




Návra Jazz Band




German Lukjanov



Roman Kuzmanov



Ted Conson



Ljubljanski Jazz Ansambel



Ohlasy prvního festivalu

První mezinárodní jazzový festival PRAHA 64 měl mimořádnou odezvu v zahraničí — svědčí o tom četné kritiky, uveřejněné v odborném tisku několika zemí. Obsažnou recenzi z pera německého kritika J. E. Berendta přinesl také známý americký časopis *Down Beat* v čísle ze dne 14. ledna 1965 — stojí v ní mimo jiné:

„Byla to působivá událost: 8 koncertů v pěti dnech, 7 z nich vyprodaných, a na každém koncertě okolo 2500 posluchačů. Koncerty trvaly průměrně 4 hodiny; často — včetně jam sessions — to bylo 12 hodin jazzu za den. K tomu se ještě pojily jazz a balet, loutkové divadlo (pražské loutkové divadlo bylo nazváno nejkrásnějším na světě), pantomima, poesie a moderní malířství. Bylo zajímavé, že žádné z těchto čísel nebylo připraveno speciálně pro festival. To dokazuje, jak silně prostoupil jazz kulturní život v Československu.

Hudba třetího proudu je v Československu velkou událostí. Tak jako folklor ovlivňuje jazz v Polsku nebo v Jugoslávii, tak dává třetí proud charakter čs. jazzu.

Gustav Brom se svojí malou ale významnou kapelou z Brna a se svým solidním, swingujícím typem jazzu zanechal nejsilnější dojem. Tak jako jeho hudba vynikala mezi velkými soubory, tak byl jistý a přesvědčivý zvuk SH kvinteta mezi malými skupinami. Vedoucí Jan Konopásek je pravděpodobně nejlepším improvizátorem v Československu. Snad nejlepším hudebníkem festivalu byl Pavel Polanský z Bratislavy. Velký úspěch slavil také sedmnáctiletý pianista Jan Hammer jr. se svým moderním stylem, ovlivněným Billem Evansenem. Pravděpodobně nejdůležitější částí festivalu byla jam sessions, která se protáhla od pozdní noci do časných ranních hodin.“

Neméně zajímavé postřehy obsahuje článek redaktora Dietera Zimmerleho v západoněmeckém *Jazz Podium* z prosince 1964. Z jeho obsahu vyjímáme: „Orchestry z Československa, Polska a Maďarska nenechaly nikoho na pochybách, že se již připojily k úrovni svých západoevropských kolegů. O československých vokálních sólistech, kteří byli představeni v udivujícím počtu, platí totéž, co o instrumentálních sólistech — že jsou totiž velmi muzikální a velmi dobře vzděláni. Většinou mají také dobré hlasy s rozsahem, ale často postrádají výrazné jazzové čtení.“

Čtenáře v NDR informoval v čtrnáctideníku *Melodie und Rhythmus* článek, podepsaný značkou H. P.

„Na festivalu bylo nejvíce potěšitelné to, že nestavěl do popředí exkluzivitu jazzu, nýbrž jeho živoucí impulsy, jeho vlivy a vzájemné vazby na jiné druhy umění. Zaujatým posluchačům byly nabídnuty pořady jazzu a poesie právě tak jako experimenty tzv. třetího proudu. Pořadatelům pražského jazzového festivalu patří přinejmenším cena za „laskavé pohostinství a hodiny plně zážitků v Praze.“

Velmi důkladně zhodnotili festivalové dny naši přátelé z Polska, kteří mají v přípravách festivalů již mnohaleté zkušenosti. Měsíčník *Jazz* přinesl v prosincovém čísle z loňského roku rozbor Mateusza Swiecického:

„V Praze se dělo něco, co připomínalo naše první festivaly. Jak shodně uvádějí všichni umělci, kteří někdy dleli v Československu, tamní posluchači jsou velmi vědění a muzikální. Bavili se stejně dobře veselým Mr. Ackerem Bilkem jako správně reagovali na improvizace modernistů. Se zájmem poslouchali dokonce třetí proud, uvedený v takovém rozsahu, že pochybují, že by naši posluchači k tomu měli dostatek trpělivosti. O co více se českoslovenští posluchači zajímali a malé skupiny, a to více mě zajímalo to, čeho máme málo: velké orchestry a vokalisté. Brněnský orchestr Gustava Bromy zněl v sále pražské Lucerny skutečně dokonale. Precizností zvuku, drívem a dynamikou převyšuje orchestr Karla Krautgartnera náš rozhlasový soubor. Líbil se mi také orchestr zasloužilého nestora českých big bandů Karla Vlacha — je to výborný standardní orchestr, jaký postrádáme. Znakem těchto big bandů se zdá být snaha po získání vlastního specifického zvuku.“

Pražský mezinárodní jazzový festival vstupuje letos do svého druhého ročníku. Stará moudrost říká, že tento druhý krok bývá v mnohém směru obtížnější, než první vykočení a že je jakousi zatěžkávací zkouškou hudby samé, hudebníků, pořadatelů i obecnstva.

Domníváme se, že loňská úspěšná premiéra zbavila festival nádechu sensationality a prvního překvapení; ukázala, co lze od jazzu očekávat a jakou hudbu může festival svým posluchačům nabídnout. Druhému ročníku pak zbývá dokázat, že se pražský jazzový festival — při poměrně chudém zahraničním zastoupení v běžné koncertní sezóně — může stát pravidelnou příležitostí, seznamující posluchače v dobrém výběru s evropskou i světovou jazzovou tvorbou v její plně šíři, od tradičního jazzu přes stále živoucí zvuk moderního swingu až po vyslovené experimenty, jimiž současný jazz hledá svou novou podobu. Každý ročník by měl pražskému obecnstvu představit alespoň několik světových špiček svého oboru, a výběr dalších souborů, určený hlediskem žánrové pestrosti a dobře vyváženého zastoupení jednotlivých stylů, by si měl zachovat spolehlivou úroveň umělecké kvality.

Obecnstvo samo jistě posoudí, do jaké míry se letošnímu ročníku podaří pokročit na této cestě, na níž pražský festival hledá svou tvář. Přejeme mu přitom mnoho příjemných chvil na všech festivalových podnicích, mnoho hezkých uměleckých zážitků. Doufáme také, že pestrost programu poslouží i jako praktická škola snášenlivosti k nejrůznějším žánrům širokého pole hudby, jejíž posluchače spojuje — jak napsal po loňském festivalu Josef Škvorecký — také společný „životní pocit a pečeť věrnosti“ — k hudbě, která nese jméno jazz.

Dr. Lubomír Dorůžka

Pořadatel festivalu: Svaz československých skladatelů

Rídící výbor: Alexej Fried (předseda), Dr. Lubomír Dorůžka, Miloslav Ducháč, Dr. Pavel Eckstein, Dr. Jan Hammer, Harry Macourek, Ivan Paledňák, Dr. Ján Siváček, Antonín Šafařík, Ing. Stanislav Titzl.

Sekretariát: Jiří Štern, tajemník — Jan Borovička, tisk — Ludmila Broušková, sekretářka.

Režie všech pořadů: Jaromír Vašta

Koncertní křídla značky Petrof zapůjčil národní podnik Čs. hudební nástroje v Hradci Králové.

Praha 65

P R O G R A M :

- Středa 13. října 1965
LUCERNA 20 hodin
Účinkují
Orchestr Gustava Broma se zpěvačkou Helenou Blehárovou (ČSSR)
Iancy Kőrössy trio (Rumunsko)
Flavio Ambrosetti Quintet (Švýcarsko)
Swingle Singers (Francie)
- Čtvrtek 14. října 1965
LUCERNA 16 hodin
Účinkují
Studijní skupina tradičního jazzu (ČSSR)
Jazz Combo Ústí n. L. (ČSSR)
Kvartet Nikolaje Gromina (SSSR)
Modern Jazz Quartet (USA)
- Čtvrtek 14. října 1965
LUCERNA 20 hodin
Účinkují
SH kvartet (ČSSR)
Junior trio se zpěvačkou Vlastou Průchovou (ČSSR)
Něva Jazz Band (SSSR)
J. M. Troisfontain (Belgie) + Golan (Kongo)
Orchestr Kurta Edelhagena (NSR)
- Pátek 15. října 1965
HUDEBNÍ DIVADLO
KARLÍN 16 hodin
Účinkují
Baletní skupina The Phantom (Polsko)
Baletní soubory choreografů Hany Machové,
Pavla Šmoka a Františka Pokorného (ČSSR)
- Pátek 15. října 1965
LUCERNA 20 hodin
Účinkují
Koncert symfonické hudby ovlivněné jazzem
Filmový symfonický orchestr řízený F. Belfínem (ČSSR)
- Sobota 16. října 1965
LUCERNA 16 hodin
Účinkují
Ferdinand Havlík se svým orchestrem (ČSSR)
Jerzy Milian — vibrafon (Polsko)
Hot Club Rotterdam (Holandsko)
Ivo Pavlík se svým orchestrem a zpěvačkou
Gabrielou Hermelyovou (ČSSR)
Don Cherry Quintet (International)
- Sobota 16. října 1965
LUCERNA 20 hodin
Účinkují
Trio Vadima Sakuna (SSSR)
Marta Szirmai — zpěv (Maďarsko)
Ljubljanski Jazz Ansambel (Jugoslávie)
Ted Curson — trubka (USA)
Jazzový orchestr Čs. rozhlasu (ČSSR)
- Neděle 17. října 1965
LUCERNA 20—03 hodin
Závěrečný reprezentační ples
Účinkují
Orchestr Kurta Edelhagena (NSR)
Ljubljanski Jazz Ansambel (Jugoslávie)
Ted Curson — trubka (USA)
Iancy Kőrössy — piano (Rumunsko)
Jean Maria Troisfontain trio (Belgie)
Tany Golan — zpěv (Kongo)
Kvartet Nikolaje Gromina (SSSR)
Orchestr Karla Vlacha (ČSSR)
Orchestr Gustava Broma (ČSSR)
Jazzový orchestr Čs. rozhlasu (ČSSR)
Studijní skupina tradičního jazzu (ČSSR)
Ivo Pavlík se svým orchestrem (ČSSR)
a celá řada vokálních sólistů

Po skončení večerních koncertů ve dnech 13.—16. října se koná v Lucerna baru mezinárodní jam session.

Změna programu je vyhrazena.

Vydal Mezinárodní jazzový festival PRAHA 65, sekretariát Praha 1, Dlouhá

Program absolventského představení ročníku Jiřího Kyliána:

KONZERVATOR V PRAZE
nositel Řádu práce

**ZÁVĚREČNÝ
TANEČNÍ
KONCERT**

PREMIÉRA v divadle ABC 28. 4. 1967 v 19.30 hod.
MATINÉ v divadle ABC 30. 4. 1967 v 10 hod.
K POCTĚ MÁJOVÝCH OSLAV

Tančí posluchači
2. roč., tř. prof. J. Chouravé; 3. roč., tř. prof. Z. Erbanové
a prof. R. Mazalové-Feixové; 4. roč., tř. prof. Dr. M. A.
Tymichové a prof. K. Lukšika; absolventi 5. roč., tř. prof.
Z. Semberové a prof. Z. Doležala

Kytarové sólo a doprovod Špaň. tanců Jan Mikeš,
5. roč., tř. prof. Št. Urbana

* Klavírní nahrávka Josefa Páleníčka

Scéna a kostýmy:
Miroslav Walter (č. 2., 5., 10)
Jindřich Dušek (č. 6., 8.)

St 11 - 2079 - 67

Nedobruha řidi: Yvan Kisley

PORAD :

1. Fr. Chopin: **Tři ecossaises op. 72, č. 3**
Choreografie prof. Zora Erbanová
Tančí posluchači 2. roč.
Ivana Cetlová
Eva Fröhlichová
Hana Rašínová
Marie Stropková
Zdeněk Rosa
Zdeněk Sedláček

2. S. Prokofjev:
Scherzo ze sonáty pro flétnu a klavír op. 94b
Choreografie prof. Zora Semberová
Tančí posluchači 5. roč.
Helena Janklová
Milada Záková
Daniel Wiesner
Helena Kozíková
Zuzana Měšťanová
Lucie Novotná
Jiří Kylián

3. S. Prokofjev: **Dueto Romea a Julie**
ze 6. obrazu baletu
Choreografie Nikolaj Nikolaj j. h.
Tančí posluchači 4. roč.
Michaela Vitková
Jaroslav Slavický

4. C. Debussy: **La plus que lente**
Choreografie Nikolaj Nikolaj j. h.
Tančí posluchači 5. roč.
Helena Janklová
Daniel Wiesner

5. L. Janáček: **V mlhách** (části v pořadí 1., 2., 4. a 3.)
Choreograf. zprac. prof. Z. Semberové „USEK ŽIVOTA“
divka Lucie Novotná
muž Jiří Kylián
a posluchači 5. a 4. roč.
+ Mirek
přestávka

6. J. Ježek: **Proměny**
Choreografie prof. Z. Doležal a prof. Z. Semberová
manželka Zuzana Měšťanová
manžel Daniel Wiesner
snová představa Jiří Kylián
zpěvačka Helena Janklová
sportovkyně Milada Záková
handžerní divka Lucie Novotná
sbor posl. 5. a 4. roč.

7. B. Bartók: **Kvartet**
adagio ze smyčc. kvarteta č. 5
Choreografie Jiří Kylián
Tančí posluchačky 5. roč.
tančí Lucie Novotná
Helena Janklová
Helena Kozíková
Milada Záková

8. J. Ježek: **Blues** (z pozůstalosti)
Choreografie prof. Zora Semberová
tančí Jiří Kylián
a posluchači 5. a 4. roč.

9. Španělské tance
Choreografie prof. Emilie Urbanové
Tančí posluchači 5. roč.
Seyillany Helena Janklová
Zuzana Měšťanová
Jiří Kylián
Daniel Wiesner
Lucie Novotná
Salleados Jiří Kylián
Farruca Regina Kestlová
Malagueñas Helena Kozíková
Zuzana Měšťanová
Regina Kestlová
Milada Záková
Zuzana Měšťanová
Daniel Wiesner
na barokní hudbě
JOLLOVA KYLIAN
NOVOTNA URBANOVA
přestávka

10. S. Prokofjev: **Pěta a vlk**
Úprava libreto a choreografie Inka Vostřezová j. h.
PETA Jiří Němeček, Jiří Trojan
PTÁČEK Jitka Kloubková
KACHNY Libuše Krátová, Děja Novotná,
Jarmila Trubačová, Jitka Zahourková
KOCKA Libuše Krátová, Jarmila Trubačová
DEDEČEK Jan Prokeš, Pavel Růta
VLK Jar. Tůma
LOVCI Jiří Němeček, Jan Prokeš,
Pavel Růta, Jiří Trojan
posluchači 3. a 4. roč.

