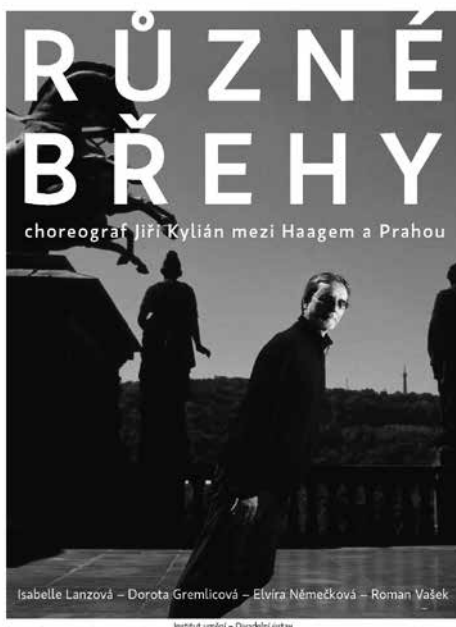


Isabelle Lanzová, Dorota Gremlicová, Elvíra Němečková,
Roman Vašek: *Různé břehy*. Choreograf Jiří Kylián
mezi Haagem a Prahou

{ }

Lucie Dercsényiová



**Isabelle Lanzová, Dorota Gremlicová,
Elvíra Němečková, Roman Vašek**
*Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián
mezi Haagem a Prahou.*

Praha: Institut umění – Divadelní ústav Praha 2011,
300 stran, ISBN 978-80-7008-267-6

Jiří Kylián a probouzená paměť těla

Tvorba Jiřího Kyliána je ojedinělá nejen výčtem titulů, ale především proměnlivostí témat a pohybového vyjadřování, která je pro tohoto umělce signifikantní. Jeho balety se vyvíjely spolu s životními a profesními zkušenostmi. Kyliánova díla dosáhla mistrovské úrovně, byla vždy pečlivě zasažena do detailně propracovaného scénického designu a světelné koncepce, na jejichž divadelní účinnosti také Jiří Kylián své choreografie stavěl.

Choreografie Jiřího Kyliána lze vnímat jako Bachovu hudbu. Jsou stejně niterné, impozantní a tak bohaté, že v nich stále nacházíte nové prožitky, vjemy a pohybové detaily zachycující křehké stavy lidské duše a mysli. Zhodnotit šíři Kyliánova génia se podařilo autorům v rozsáhlé monografii *Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou* vydané Institutem umění – Divadelním ústavem v roce 2011.

Dílo Jiřího Kyliána je obsáhlé a čítá téměř sto inscenací. Kylián většinu svých prací tvořil pro tanečnický Nizozemského tanečního divadla, v jehož čele stál od roku 1975. Dvacetiletou Kyliánovu působnost v NDT zhodnotila nizozemská taneční kritička Isabelle Lanzová v publikaci *Een tuin met duized bloemen. A Garden of Dance* (Zahrada tance) vydané v roce 1995

v anglicko-nizozemském znění. Tento text se také stal výchozím bodem pro novou monografii, ve které překlad práce Isabelle Lanzové tvoří úvodní část, na níž navazují tři čeští badatelé. A právě jejich texty přinášejí další poznatky, fakta, analýzy a kritické názory na dílo umělce, který udivuje proměnlivostí pohybového vnímání, subtilitou tanečního strukturování a schopností zachytit prožitky uchované v paměti těla.

Balety ovlivněné emigrací

Isabelle Lanzová se soustředí na vývoj Kyliánovy tvorby, která se postupně stala hlavní náplní repertoáru Nizozemského tanečního divadla v Haagu, jehož organizační strukturu ovlivnil de facto umělecký názor jediného muže. Autorka také zmiňuje české zázemí a studia na pražské konzervatoři a emigraci Kyliána v roce 1968. Lanzová sleduje zrod Kyliána jako choreografa, proměnu jeho děl a odkrývá zajímavé detaily jejich vzniku.

Kylián do svých děl promítal své zážitky. Události Pražského jara 1968 ovlivnily balet *Stoolgame* (premiéra 1974), který se dle Lanzové stal předobrazem abstraktně-symbolického stylu, v němž Kylián kombinoval svou politickou angažovanost s otázkami všeobecně existencionálního druhu (s. 10). Dojmy z pobytu na Elbě se pak staly inspirací pro *La Cathédrale Engloutie* (Potopená katedrála, premiéra 1975), kdy představila nekonečného rozpínání moře u Kyliána vzbuzovala neurčitou romantickou touhu, která mu utkvěla v paměti. Téma odloučení od domova Kylián zpracoval v duetu *Torso*, kde zachytil pocit vykořenění a osamělosti migrantského páru, kterým po odchodu ze

Stuttgarter Ballet Kylián a jeho životní partnerka Sabine Kupferbergová byli.

Kyliánův přístup k pohybovému ztvárnění se vyvíjel a zprvu výrazné využívání struktury techniky klasického tance se postupně přeměňovalo. Kylián měl klasický balet rád a díky svému studiu v Praze a v Londýně znal velmi dobře jeho techniku. Ale jako choreograf měl od počátku jasno a nechtěl se vyjadřovat v baletním idiomu 19. století, chtěl hovořit soudobým jazykem (s. 28).

Nacházení spirituality v rituálu

Kylián si vybírá pro svá díla rozličná témata, pečlivě pozoruje vše kolem sebe a nachází další inspirace. V baletu *Dreamtime* tři tanečnice a dva tanečníci v jemné síti trií, duet a sóla velmi abstraktním způsobem vytvářejí „koloběh života“, na konci stejně jako na začátku leží tanečnice na pódiu stočená jako embryo. V tomto díle se výrazně projevilo ovlivnění zen buddhismem, které souviselo také s hudbou Torua Takemitsua.

Australští Aboriginové a jejich rituální tance přivedli Kyliána k vytvoření choreografie *Stamping Ground* s hudbou Carlose Chávese. Tato choreografie pro šest tanečnicků je nabitá zvířecími pohyby, neobvyklými způsoby skoků a dupů. Právě v tomto baletu vidí Lanzová velký náskok Kyliána ve směřování současného tance.

Kylián vytvářel abstraktní balety, až v roce 1986 uvádí svůj první narativní balet *L'Enfant et les Sortilèges*. Zpracoval toto Ravelovo hudební dílo v tradiční linii romantických baletů a na scéně ožil pestrobarevný pohádkový svět; hlavní roli v tomto kusu hraje scénograf John Macfarlane. Dekorace, kostýmy i rekvizity oplývají zvláštní

barevností a fantazií. Balet, který Kylián věnoval své matce Markétě Kyliánové, nebyl kvůli svému výpravnému charakteru uváděn často.

Kylián do své tvorby vnášel stále nové impulzy, vytvořil působivé taneční inscenace, různorodé a mnohvrstevnaté v jejich choreografickém pojetí. Není snadné zachytit všechny proměny Kyliánových tanečních kompozic, ale Lanzová vystihuje a vnímá Kyliánův choreografický vývoj zachycený v jedné minutě ve *Stepping Stones*, kde osm tanečnicků provádělo za naprostého ticha port de bras a po těchto čistých klasických pózách se ozval hluboký vzdech, jako by tanečníci chtěli svým pohybům vdechnout nový život, a ty se poté proměnily ve volnější tvary (s. 76).

Vrcholy Kyliánovy tvorby

Následující kapitola autorek Doroty Gremlicové a Elvíry Němečkové *Na rozcestí. Jiří Kylián a Nizozemské taneční divadlo (1995–2010)* navazuje na práci I. Lanzové a pokračuje ve sledování Kyliánovy tvorby. V úvodu je připomenut projekt *Arcimboldo*, slavnostní inscenace, která symbolicky vyznačovala okamžik vrcholu, na kterém Jiří Kylián a jeho soubor stál. Nizozemské taneční divadlo se stalo světovým fenoménem – mělo vlastní budovu postavenou na míru jeho potřebám a tvořily ho tři jedinečné soubory: NDT 1, NDT 2 a NDT 3. Každý z nich reprezentoval jinou podobu divadla – první tradici, základ, druhý mladé tanečnické a poslední vyzrálé tanečnické a choreografy. Autorky sledují Kyliánovo směřování, ve kterém v jednotlivých obdobích převažují určité výrazné aspekty. Stejně jako Lanzová

zachycují proměny Kyliánova přístupu k výběru hudby a scénickému pojetí děl. Všimají si podpory, již dává Kylián mladým talentovaným tvůrcům, kteří v letech 1995–2000 výrazně obohacují repertoár NDT. Mezi ně patřil například Nacho Duato, výtečný tanečník a bývalý dlouholetý choreograf a umělecký šéf Compagnia Nacional de Danza v Madridu. V NDT zanechávají stopy také čeští a slovenští tanečníci – Václav Kuneš, Nataša Novotná a Mario Radačovský.

Jiří Kylián definitivně opouští místo uměleckého ředitele NDT v roce 2004, o rok dříve zaniká NDT 3. Posledním jeho dílem ještě v pozici uměleckého poradce NDT byla choreografie *Last Touch* (Poslední dotyk) vytvořená na hudbu Dirka Haubricha. V záměrně maximálně zpomaleném plynutí pohybu se zdánlivě zastavuje čas na scéně připomínající Čechovovy hry, balet vyvolává asociace s japonským butó a dává choreografii zvláštní atmosféru (s. 112).

Dorota Gremlicová se v následující obsáhlé stati věnuje proměnám stylu ve tvorbě J. Kyliána po roce 1995. Navazuje na klasifikaci Lanzové, která bere jako první období Kyliánových proměn bohaté pohybové kreační *Sinfoniettu* a *Symphony de Psalms*, které přecházejí do strohého černobílého stylu děl *Falling Angels* nebo *Petite Mort* druhého období. Gremlicová ve svém příspěvku *Choreograf: proměny stylu* zachycuje vývoj od pohybové i vizuálně úsporných děl k jazyku Kyliánových posledních choreografií. Dle jejích slov se zdá, že se v nich spojily všechny autorovy výboje předchozích let a vznikla syntéza, která viditelně ukazuje k vlastní umělecké minulosti a zároveň ustavuje zcela novou

kvalitu (s. 118). Gremlicová analyzuje inscenace *No more play* z roku 1988 a *Tar and Feathers* z roku 2006. Vyzdvihuje úspornost zvolených prostředků, jimiž Kylián dosahuje vytříbeného divadelního účinku. Postihuje modifikace zvukové stránky Kyliánových děl, výběr hudebních skladatelů sahající od před barokní hudby až po současnost. Gremlicová sleduje pečlivě i vizuální stránku tance, kterou tvoří jak pohyb samý, tak výtvarné řešení scény a kostýmů. Kapitulu uzavírá slovy: „Kyliánova choreografická reflexe současného světa dává postmodernímu tělu místo záplavy prožitků příležitost projevit svoje nej-soukromější zážitky a zároveň nabýt smyslu, i když jen pomíjivého.“ (s. 132).

Kyliánovy návraty domů

Druhá část knihy se podrobně zabývá českými kořeny tohoto umělce. Elvíra Němečková se v kapitole *Cesta k tanci (do roku 1968)* podrobně věnuje Kyliánově rodině a dětství, popisuje taneční začátky a studium na konzervatoři, upozorňuje na působení pedagožky Zory Šemberové a všímá si vlivu choreografa Františka

Pokorného, který na počátku šedesátých let minulého století významně zasáhl do tanečního dění v Čechách. Němečková také dohledala první Kyliánovy choreografické pokusy *Devět osmin* z roku 1966 a *Kvartet* z roku 1967. Roman Vašek v závěrečných oddílech prochází Kyliánovy inscenace, které byly uváděny na českých scénách v letech 1990–2010. Vybírá a srovnává uveřejněné názory kritiků na jejich nastudování. Knihu doplňují soupisy cen, řádů, vyznamenání a čestných doktorátů Jiřího Kyliána, Němečková sestavila podrobný soupis všech Kyliánových choreografií, Vašek sestavil soupis nastudování choreografií Jiřího Kyliána v České republice. V publikaci je uveden také přehled záznamů uložených ve fondech Kyliánovy videotéky v Praze a výběrový soupis anotované české článkové bibliografie.

Monografie *Různé břehy. Choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou* je výjimečná nejen rozsahem a kvalitou textů, ale také svou grafickou úpravou a dokonalými fotografickými záběry, jež zachycující křehkou krásu Kyliánových děl.