

# MOSTY PRO ZORRA...

Z DOŽÍNEK:



KAREL KRÁL

## NÁŠ HOLANDSKÝ MISTR

MOSTY ČASU JIŘÍHO KYLIÁNA

Původně jsem chtěl článek nazvat *Náš starý holandský mistr*, leč přeškrtnuté slovo by nejspíš mátló. Bylo by však na místě. Jiří Kylián (ročník 1947) má svůj věk a zároveň vypadá faustovsky mladistvě. Navíc inklinuje k účtování, které je příznačné právě pro staré mistry, pěstuje je ovšem nepatříčně dlouho. Bilancoval totiž už

před dvaceti lety v pražském *Arcimboldovi 2000*. Ne že by neměl důvod: rok předtím uzavřel své dlouholeté šéfování Nederlands Dans Theater. Určitě však nešlo o důvod jediný. Ne náhodou opatřil Michal Lázňovský své tehdejší povídání s Kyliánem titulkem *Rozhovor nad hrobem* (SAD 5/2000). Ten název byl míněn ironicky: jak kdyby

*Kylián – Mosty času, Žalmová symfonie, choreografie Jiří Kylián, Národní divadlo, 2018.* FOTO ARCHIV ND

bylo slovo hrob škrtnuté. Ironie a smysl pro grotesknost jsou Kyliánovi stále vlastní. Bylo to znát i při uvedení též účtujících **MOSTŮ ČASU**, a to v obou verzích, první z roku 2018 (ta vznikla ke stému výročí vzniku Československa), druhou o rok později.<sup>1/</sup> V *Mostech času* překlenul třicet let své práce (1978-2008), když v jedno spojil vždy čtyři choreografie, které měly původně premiéru v Nederlands Dans Theater. Obě verze byly odlišné v jediné poloze, která ale poměrně výrazně změnila celkový charakter představení. Zatímco první *Mosty času*, jejichž premiéru přímým přenosem přenášela i Česká televize, byly v mých očích fascinujícím průřezem tvorby velkého umělce v běhu času, druhá na mě působila zcela kompaktně; duchem jde o ryze současné, přesněji nadčasové a – pánbůh mi odpusť superlativy – skvělé dílo.

Choreografie, kterou mohli vidět diváci pouze v roce 2018, byla ta nejstarší. ***Symphony of Psalms (Žalmová symfonie)*** z roku 1978 zastupuje v předvedené kolekci také nejvážnější polohu. Z biblických žalmů vybral Igor Stravinskij pasáže, které začínají prosbou o odpuštění a končí oslavou Boha. Na scéně je ovšem patrnější vztah mezi muži a ženami, než mezi lidmi a jejich stvořitelem.

<sup>1/</sup> V mezidobí byl povýšen na šlechtice mezi umělci. Po skladateli Antonínu Rejchovi (1835) a výtvarníkovi Václavu Brožíkovi (1896) se stal historicky třetím Čechem přijatým do prestižní francouzské Akademie krásného umění.

Pochopitelně. Bůh, jenž je netělesný, asi může tančit leda zprostředkovavě, skrze člověka. Před prospektem složeným z mnoha perských koberců, který barevností připomíná ikonostas,<sup>2)</sup> byl tanec – ač neevokoval náboženský rituál – v zásadě cudný. Objevily se v něm znaky typické pro Kyliánův pohybový slovník, z nichž některé – jak se v pozdějších „baletech“ ukazuje – vyjadřují obvykle erotičtější souvislosti: viz např. „gesto“ dívek, které zdvižené do výšky doširoka roztáhnou nohy.<sup>3)</sup> Podobně mohl divák ve vážné produkci hledat stopy budoucí ironie, třeba v obraze, kdy mládenec zvolna kráčí a za ním „běží“ děvče po kolenou. V tomto výjevu můžeme spatřit i Kyliánovu dynamickou práci s tempem a ladností (volný krok kontra klopotný běh vleče). Tím je „akce“ dramatinována podobně, jako když se z unisono tančícího chóru někdo vyčlení. Inspirací k dynamice, charakteristické náhlými změnami tempa (Kylián mluví o výbušních emoci), mohlo být flamenco, které připomenou i pyšné, vypínající se postoje. Ty známe i z klasického baletu, Kylián je však umí kombinovat s jejich pravým opakem dívky třeba propnou bojovně nad hlavou natažené

<sup>2)</sup> Kylián v programu mluví o náboženském významu orientálních koberců a o tom, že jeho choreografický plán byl inspirován vzory a spiritualitou těchto artefaktů. Ve vztahu k citovaným žalmům ale píše, že kdykoliv má dojem, že je konfrontován s nějakým druhem „nejvyšší autority“, nebo se ocitne v situaci, která vyžaduje podřízení, necítí se dobře.

<sup>3)</sup> Což je vlastně varianta hojně Kyliánem využívaného postoje – vypůjčeného možná od zápasníků sumo – široce rozkročených, v kolenou pokrčených nohou.

ruce a přitom kráčí únavou či věkem shrbené (což je i další příklad dramatinování). Náhlé a rychlé pohyby mají ještě jeden, v *Žalmové symfonii* potlačovaný a v pozdějších Kyliánových choreografiích nemálo využívaný efekt: jestliže např. aktér nečekaně zacupitá, působí to směšně – podobně je sám o sobě směšný přehnaně rychlý pohyb ve starých filmových groteskách.

V *Žalmové symfonii* ještě Kylián mluví jazykem tradičního baletu, který si po svém upravuje: příkladem může být obyčejná holubička tanečnice, která stojí s tělem neobyčejně od boků prohnutým. U jeho novějších děl se tradice připomíná méně. Dalo by se říct, že se Kylián autorsky prosazuje, a to ve své branži i v uměních, které choreografové obvykle svěří druhým: v hudbě a ve scénografii.

Hudbu si Kylián nepíše, vybírá ji z děl různých autorů, případně z těch výpůjček dělá koláže. Podobu scény si navrhuje sám. Jeho výpravy jsou minimalismem příbuzné té k *Žalmové symfonii*, jejímž autorem byl William Katz. Kromě prospektu, o němž už byla řeč, ji tvořily toliko židle s vysokými opěradly, které ze tří stran rámovaly vlastní „parket“. Připomínalo to – snad i díky frontálnímu nástupu tanečníků – ples. V choreografii *Bella figura* (1995, druhá v *Mostech času* z roku 2018 a první o rok později), kterou mohli pražští diváci vidět už v rámci produkce *Arcimboldo 2000*, zazní výběr hudby převážně barokních skladatelů. Základem výpravy jsou tentokrát černé opony, které se posouvají shora a z boku, zmenšují scénu a osekávají lidi (v jedné sekvenci je opona učíní i bezhlavými). S černou posléze kontrastují ohnivě rudé sukně a na závěr

i skutečný, věčný oheň. Je pohřební, koneckonců jako obraz, který vidíme, ještě než sama *Bella figura* začne: to se na jevišti rozcvičují aktéři a nad nimi visí šikmo zavěšené vitríny, jedna s nahou ženou, druhá s nahým, hlavou dolů ležícím mužem. Mohly by to být rakve, ale nemusí. Když vlastní představení začne, uvidíme takový pár – jeho zprvu též s hlavou dolů – zcela živý.

Kylián v programu upozorňuje, že název značí krásnou postavu i nezlomnost lidí v těžké situaci. O inscenaci říká, že je to „*nejen podobnoství o relativnosti smyslnosti, krásy a estetiky*“, že je to i „*cesta, jejímž cílem je nalézt krásu v naší nedokonalosti, v grimase nebo v tělesném znetvoření*“. V tanci, který se stýká s akrobacií, opravdu zaznamenáme tiky, samovolné záškuby i pózy křivici postižených lidí, avšak „znetvoření“ je předvedeno způsobem vrcholně estetickým: u Kyliána je i ošklivost krásná a krása zároveň postrádá v baletu obvyklou, unylou úhlednost. Kylián je totiž způsobem i režijní metodou tanečnick, který při zkoušení předvádí, co kdo má dělat,<sup>4)</sup> a ví, že člověk, který tancuje, tvoří umělecké dílo ze svého těla. Má se tedy proč bát úrazu, zmrzačení, imobility. Zná bolest, běžné je pro něj memento mori a souběžně usiluje o to, aby byl stále mladý a krásný. To je i „konflikt“, drama jeho divadla. Pročež je estetičnost atakována prudkými, bojovnými pohyby, podivnými „skoky“ na zádech ležící postavy či strnulostí těla proměněného na

<sup>4)</sup> Soudě ze *Zapomenutých vzpomínek*, britského dokumentárního film z roku 2011, který při příležitosti premiéry *Mostů času* odvysílala Česká televize.

loutku. Pouze tu a tam můžeme „číst“ konkrétní významy (on si vede ji jako zkrocenou šelmu, pak ona jeho), nejde ovšem nikdy o jiný příběh než příběh samotného představení, které místo vyprávění sděluje emoce.

I v *Bella Figura* se objevuje chór, kde všichni dělají totéž. V citovaném SADAřském rozhovoru z roku 2000 zmiňoval Kylián „rituální vážnost“ takového počínání. Pakliže jej předvedou polonahé tanečnice a tanečníci v rudých, v bocích širokých a kolem nohou „planoucích“ sukních, získá ona rituálnost skoro japonský ráz. Nakonec na scéně zůstanou dvě takto oděné dívky, skláně se k sobě a odklání od sebe s plavností mořské trávy, už už se zdá, že se jedna druhé dotkne, ale nedotkne, i přesto, že uvízly v sukních stažených na kotníky. Připomínají Botticelliho *Zrození Venuše*, místo lastury však povstávají z vlčích máků... nebo z ohně. Končí se v tichu.

Nina Vangeli před dvaceti lety<sup>5)</sup> o *Bella Figura* napsala: „*Tato vážná krása bez frivolnosti, a přece bez závoje – to je vrcholný Kylián.*“ Její přiléhavá slova lze aplikovat i na další Kyliánovy choreografie včetně *Gods and Dogs* (2008), které byly druhou, tou novou položkou v *Mostech času* z roku 2019. Boží psi z názvu fungují coby zrcadlíci se slova, což Kylián v programu připodobňuje k symetrickým skvrnám používaným „psychology k rozboru



*pacientovy osobnosti*“ a naváže tím, že člověk co člověk je „zdravý nemocný“, a že vedle naší fyzické a psychické kondice je tématem jeho inscenace hranice mezi – též zrcadlíci – normalitou a abnormalitou. Upřímně přiznávám, že mě při představení nic takového nenapadlo: viděl jsem vysoce estetickou, krásnou noční múru. Jakoby šlo o volné pokračování *Bella Figura*: teď ale nehrozí jen úraz či nemoc, hrozí smrt. Ta hrozba nás atakuje tak, jako atakuje dunění a skřípění melodii z Beethovenova smyčcového kvartetu, straší jako pes, který se na nás řítí z nezřetelné, a o to děsivější projekce, jako obří stín, který na zeď „hází“ muž ztuhlý do podoby sochy. Ne že by

chyběly něžnější a lidštější stránky. Beethoven „hraje“ přes všechnu nostalgii téměř do skoku a sochu se snaží k životu probudit dívka dotyky téměř lascivními. Znovu je tu náhlé cupitání, „skoky“ člověka ležícího na boku a další groteskní výrazy z Kyliánova slovníku. Stále také platí, že vše je – hrůza nehrůza – krásné. Což Kylián-scénograf podpoří: v druhé polovině se zvedne černá opona, která tvoří zadní perspektiv, a ukáže se z obrovské výšky visící závěs z hustě poskládaných zlatých třásní. Podobá se zlatému vodopádu, který sám, rozechvělý snad přímo hudbou, tančí. Pouze na závěr lezou po tělech akterů díky projekci bílé, světlem zplazení červíci.

<sup>5)</sup> V článku nazvaném „*Mně je to možná fuk, co o tom budou psát kritici...*“; SAD 5/2000.



*Kylián – Mosty času, Gods and Dogs, choreografie Jiří Kylián, Národní divadlo, 2019. Ayaka Fujii, Roger Cuadrado a Francesco Scarpato*

FOTO PAVEL HEJNÝ

Tímhle mrtvolným motivem však nekončí celé *Mosty času*. Ty se naopak v druhé půli večera (teď už shodných verzí) projasňují, přestože se následující choreografie nazývá **Petite Mort** (1991). Jde totiž – vysvětluje Kylián v programu – o „poetický výraz, který symbolickým způsobem popisuje vyvrcholení a extázi pohlavního styku“. Vzápětí dodává, že jsme v okamžiku rozkoše „upozornění na to, že naše životy mají poměrně krátké trvání a že smrt je nám neustále nablízku“. Leč sdělení lze i obrátit: v životě, byť je krátký, zažíváme okamžiky rozkoše.

Smutek z krátkého života je vtělen do citací z Mozartových *Klavírních koncertů A dur a C dur*, z nichž kolážista Kylián, milovník nostalgických tónů, vystříhal rychlé pasáže. I stane se, že člověk podléhá náladě té hudby, ačkoli myslí na veselejší věci. Na začátku, to ještě orchestr nehraje, patří prázdné jeviště mužskému sboru. A kordům. Jsou to zbraně i scénografie. Tyhle rekvizity tanečníci v šermířském negližé ovládají rukama-nohama. Kordy položené na podlahu a přišlápnuté se ztopoří i unisono zakrouží kolem svých pánů. Samozřejmě že se s nimi dá i pěkně po sokolsku cvičit, a taky sekat, až to sviští. Právě svistot je nejintenzivnější zvuk této pasáže. S hudbou přijdou dívky a s nimi mnohá, často hromadná pas de deux. Jsou to všechno akty lásky z jedné velké taneční Kámasútry. Dle ní k milování patří bez výjimky každý pohyb, každá poloha. Přesto (či proto) lze zas citovat slova o „kráse bez frivolnosti a péče bez závoje“. A *Petite Mort* dává i příklad další vzácné schopnosti. Kylián se – jak už řečeno – nesnaží



Kylián – *Mosty času, Petite Mort*, choreografie Jiří Kylián, Národní divadlo, 2019. Giovanni Rotolo a Magdalena Matějková

FOTO SERGEI GHERCIU GHERCIU



Kylián – *Mosty času, Šest tanců*, choreografie Jiří Kylián, Národní divadlo, 2019.

FOTO DASA WHARTON

hlavička je fuč... I tentokrát je hudba od Mozarta, jeho *Šest německých tanců* představuje muziku svěží, rozvernou. Takový je i tanec s mnohými komickými pas des deux a pas de trois, při kterých je hudba vizualizována i v tryskovém tempu. Jindy ale působí postavy, což by mohly být lokajové a služičky, trochu unavené: tu lokaj plandá za krinolínou, jindy služička „splihne“ od vlasů po náhle nahrbenou postavu, a někdy všichni zvadnou či ožijí podle toho, zda tóny klesají či stoupají. Ti i ony mají bledé líčení a z notně nupudrovaných paruk a účesů se co chvíli vznese prašný oblak. Možná nastal kocovinou hroící rozbřesk po celonočním „večírku“, možná jde o konec celé maškarády života, té, o níž mluví Kylián v programu a nazývá ji zkouškou, po níž nastane „něco hlubšího a mnohem smyslupnějšího“. Já bych ovšem sázel spíš na ten večírek, během něhož se odehráje groteska s potrhými pohyby potrhých figur. Ani odkaz na Chaplina nechybí. Mejdanová je i pointa, kdy na aktéry padají z výšky prosvěcované bublinky, až to vypadá, že vše vidíme skrz číši šampaňského. A to potěší víc, než nějaká apokalypsa.

■ Osobně si myslím, že *Mosty času* jsou dílem, které kvalitou značně převyšuje českou divadelní produkci. Přesto v anketě divadelních kritiků, kteří se z většiny baletním, přesněji nonverbálním produkcím vyhýbají, moc nezabodovalo. Budiž to ukázka nespravedlnosti uměleckého oceňování.

vyprávět a nemá ani trochu potřebu používat posunčinu, tedy postoje a gesta naznačující hluboké, avšak nezbadatelné významy. Zato umí, co jsem u nikoho jiného dosud nezaznamenal, vytvořit choreografii, při níž se netančí na hudbu, což je obvyklé, ale tančí se sama hudba, a to někdy doslova tón po tónu. Tato vizualizace hudby<sup>6)</sup> mě fascinovala už v *Bella figura*, pak v *Petite Mort* a nakonec i v závěrečné části.

***Sechs Tänze (Šest tanců)***, které vše ukončují, navazují na *Petite Mort*. Návaznost je vidí-

<sup>6)</sup> Kylián ji zmiňoval ve filmu *Zapomenuté vzpomínky* v souvislosti se svou inscenací Janáčkovy *Symfonietty* (1978).

telná, byť jde o optický klam: ve skutečnosti je tohle dílo o pět let starší (1986). I zde se objevují – coby zásadní scénografické prvky – znaky mužského a ženského pohlaví, totiž kordy a krinolíny, respektive kulisy krinolín na kolečkách, „skořáčky“ zdánlivého oblečení. V *Petite Mort* patřily dámám, zde si je přivlastnili kordy ozbrojení pánové. Slouží grotesce. Tak se dvě krinolíny řízené nasupenými chlapy srazí; v krinolíně přejede mužský zakousnutý do jablka nabodnutého na kordu; krinolínu nosí tři metry vysoký obr (že jsou dva na sobě, sukně zakryje) a s ním trpaslík, kterému z krinolíny trčí jen hlava – načež obr z rozvernosti švihne kordem a trpaslíkova

## **KYLIÁN – MOSTY ČASU**

*Hudební nastudování Jaroslav Kyzlink, dirigent  
J.Kyzlink a David Švec*

**Symphony of Psalms (Žalmová symfonie)**,  
*choreografie Jiří Kylián, hudba Igor Stravinskij,  
kostýmy Joop Stokvis, scéna William Katz, svě-  
telný design J.Kylián (koncept) a Joop Caboort  
(realizace), světelný re-design Kees Tjebbes –  
uvedeno jen v Mostech času 2018*

**Bella Figura**, *choreografie a scéna J.Kylián,  
hudba Lukas Foss, Giovanni Battista Pergolesi,  
Alessandro Marcello, Antonio Vivaldi a Giuse-  
ppe Torelli, kostýmy Joke Visser, světelný design  
K.Tjebbes*

**Gods and Dogs**, *choreografie, scéna a koncept  
hudby J.Kylián, hudba Dirk Haubrich a Ludwig  
van Beethoven, kostýmy J.Visser, světelný design  
K.Tjebbes, projekce Dag Johan Haugerud a Ce-  
cile Semec, řízené projekce Tatsuo Unemi a Da-  
niel Bisig, implementace počítačových projekcí  
Thijs Scheele, video Jakub Larva a Lunchmeat  
Studio – uvedeno jen v Mostech času 2019*

**Petite Mort**, *choreografie a scéna J.Kylián, hudba  
Wolfgang Amadeus Mozart, kostýmy J.Visser,  
světelný design J.Kylián a J.Caboort, světelný  
re-design K.Tjebbes*

**Sechs Tänze (Šest tanců)**, *choreografie, scéna  
a kostýmy J.Kylián, hudba W.A.Mozart, světelný  
design J.Kylián a J.Caboort, technická adaptace  
(světla, scéna) K.Tjebbes  
Národní divadlo, premiéry 11.10.2018 a 13.11.  
2019*

*redakce Jakub Škorpil*