

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská diplomová práce

2016

Zuzana Mašterová

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta



Ústav hudební vědy

Sdružená uměnovědná studia

Zuzana Mašterová DiS.

Miroslav Kůra a Jiří Kylián – velikáni české taneční choreografie

Bakalářská diplomová práce

2016

Vedoucí práce:

doc. PhDr. Jiří Zahradka, Ph.D.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury*

Podpis autora:

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Tanec.....	3
2.1	Tanec a jeho vznik.....	3
2.1.1	Stručné rozdělení druhů tance.....	4
2.1.2	Choreografie a její charakteristika	5
3	Miroslav Kůra	8
3.1	Životní začátky Miroslava Kůry.....	8
3.1.1	Působení v Brně, Bratislavě a v Praze	10
3.2	Zahraniční cesty a spolupráce v Evropě.....	12
3.2.1	Funkce uměleckého ředitele SDB.....	13
3.2.2	Významná ocenění	14
3.3	Spolupráce s Petrem Weiglem	15
3.3.1	V čem spočívá Kůrův potenciál?	16
4	Jiří Kylián	18
4.1	Život	18
4.1.1	První kroky jeho choreografické kariéry.....	19
4.1.2	Působení v NDT	20
4.2	Náměty a styl jeho choreografií	21
4.3	Založení Kyliánovy nadace	22
4.4	Poslední roky Kyliánovy práce	23
4.5	Kyliánova ocenění	23
4.6	NDT a pár důležitých informací.....	24
5	Choreografické metody Miroslava Kůry a Jiřího Kyliána.....	26
5.1	Choreografie Miroslava Kůry	26
5.2	Choreografie Jiřího Kyliána	29
5.3	Komparace stěžejních děl M. Kůry a J. Kyliána	32
6	Závěr	34
7	Resumé.....	36
8	Summary.....	36
9	Bibliografie	37
9.1	Primární	37

9.2	Sekundární.....	37
9.3	Internetová bibliografie	38
10	Použité zkratky.....	39

1 Úvod

Jako téma své bakalářské práce jsem si vybrala dva velmi významné české taneční choreografy – Miroslava Kůru a Jiřího Kyliána. Celý název bakalářské práce zní: *Miroslav Kůra a Jiří Kylián – velikáni české taneční choreografie*. Jelikož jsou oba umělci ve svém oboru velmi odchylní, budu se ve své bakalářské práci věnovat zejména rozdílům a typickým znakům, které jejich choreografie mají.

Větší část práce je zpracována analýzou a komparací mé proseminární a seminární práce, ze kterých jsem velmi čerpala. Některé kapitoly jsem znovu obnovila a přidala k nim další informace, které jsem při bádání nacházela. Ostatní kapitoly jsem ponechala ve stavu velmi vhodném k poskytnutí zásadních poznatků. Co se týče literatury, tak jsem se snažila odkazovat na monografie obou choreografů a při psaní kapitoly o Jiřím Kyliánovi jsem využívala internetový zdroj v podobě Kyliánových oficiálních webových stránek.

V první části své bakalářské práce se budu věnovat tématu *tance*, kdy přesně vznikl, jak se vyvíjel napříč staletími, ale zmíním i pár konkrétních druhů tance a jaké vlastnosti jsou pro ně charakteristické. Dále se budu věnovat samotné *taneční choreografii* – jak vypadá taneční choreografie, co je pro ni příznačné ale také budu rozebírat, jak vlastně taneční choreografie vzniká. V závěru první části poskytnu informace a o rozdílech mezi klasickou baletní choreografií a moderní neoklasickou choreografií.

Druhá část bakalářské práce se bude věnovat osobnosti *Miroslava Kůry*. Stručně se zmíním o jeho životě, začátcích taneční kariéry a prvních choreografických úspěších. Dále se tato část bude věnovat i některým jeho choreografiím. V době, kdy se rozhodl pro taneční a choreografickou kariéru, byl u nás nastolen totalitní režim, a všichni podobní umělci měli velké problémy více se prosadit ve svém oboru. Budu se tedy zabývat i tím, jak se Miroslav Kůra dokázal i v takto těžkých časech proslavit.

Následující část mé bakalářské práce bude shrnovat život velmi významného tanečního choreografa *Jiřího Kyliána*, který je ve svém oboru opravdovým mistrem. Celý jeho život je velmi významově bohatý. Mezi jeho nejlepší a nejvýznamnější životní úspěch patří dlouholetá působnost v *Nizozemském tanečním divadle* –

Nederlands Dans Theatre v Haagu. Od roku 1975 do roku 1999 zde působil jako umělecký ředitel. Jeho neoklasické choreografie se tančí po celém světě, velmi významné taneční soubory jako jsou ABT nebo Pařížská Opera mají pravidelně na svém repertoáru choreografie od Jiřího Kyliána. I u nás se Kyliánova tvorba prosadila, ačkoliv již od roku 1967 nežil v Československu, v Národním divadle v Praze se Kyliánovy choreografie staly pravidelným programem mezi ostatními neméně významnými choreografiemi. V Brně jsme se také konečně dočkali uvedení Kyliánova baletu *Petite Mort* 21. ledna 2016¹. Kyliánova tvorba je velmi rozsáhlá, vytvořil okolo 90 tanečních choreografií, budu se tedy snažit analyzovat zejména nejvýznamnější choreografie.

V poslední kapitole budu rozebírat metody Miroslava Kůry a Jiřího Kyliána při vytváření svých choreografií. Zaměřím se i na hudební doprovod, který choreografové používali. Do této kapitoly bych zahrнула i srovnání jejich choreografických děl.

Závěr mé práce bude obsahovat celkové zhodnocení přínosu tohoto tématu pro obor. Představím i výsledky bádání a závěrečné předložení dosažených výsledků. Tato studie se mi zdá velmi aktuální, neboť v dnešní době existuje čím dál méně dokumentů, kterých se taneční problematika týká.

¹ *Národní divadlo Brno* [online]. 2016 [cit. 2016-05-01]. Dostupné z <http://www.ndbrno.cz/balet/repertoar-a-fotogalerie-3>

2 Tanec

2.1 Tanec a jeho vznik

Tanec je druh umění, který vyjadřuje myšlenky a pocity lidí v uměleckých obrazech, jež vyrůstají z rytmicky uspořádaného střídání pohybů těla a vytvářejí daný významový systém². Taneční umění je kulturně-historický proces, který je nerozlučně spjatý s rozvojem společnosti i vlastnostmi určitých národů. Počátky tance najdeme již v raném období lidské společnosti, kdy přirozené pohyby člověka postupně dostávaly různý význam. Původně byl tanec úzce spojen s každodenní prací a měl v první řadě náboženský a magický význam, poté byl již považován jako druh zábavy. Taneční umění se rozvinulo zejména v kulturách starověkých národů Egypta, Indie, Japonska a Číny. V Evropě se tanci věnovali Řekové, kteří jako první spojili tanec a drama. Římané se zaměřili především na taneční pantomimu a tanec jim sloužil spíše k zábavě než k uměleckému prožitku. V následujícím období středověku se tanec objevil zvláště v podobě lidových a řemeslnických tanců, ale také se stal součástí náboženského i světského divadla.

Následkem negativního postoje církve k tanci se v této době jeho rozvoj značně zmírnil. Až období renesance přineslo nový vývoj tance a zasloužilo se o sloučení hudby, zpěvu a tance do jediného celku, a tím dalo základ ke vzniku baletu jako nejvyspělejšího druhu tanečního umění. O vzniku baletu v dnešním slova smyslu můžeme hovořit až od konce 16. století, kdy vznikl ve Francii *ballet de cour*, tedy dvorský balet. Za historické datum je považován rok 1581, kdy byl uveden u francouzského dvora *Ballet comique de la Reine*³, jenž představoval vlastní počátek baletu, tedy spojení libreta, hudby a tance v jeden umělecký celek⁴.

² PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7., s. 8

³ Balet. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Balet>

⁴ NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. Učebnice pro střední školy, s. 13-23

2.1.1 Stručné rozdělení druhů tance

Balet je typ hudebně dramatického umění, jehož obsah je vyjádřen v choreografických obrazech. Baletní představení, v klasickém slova smyslu, se skládá z několika složek – dramaturgie, hudby, choreografie a scénografie, které jsou navzájem propojeny a vytvářejí jediný celek. Základní dramaturgickou osnovu baletu tvoří *libreto*, které obsahuje hlavní události děje, určující myšlenku, konflikty a charaktery postav. Libreta jsou často založena na literárních dílech, jež jsou upravována s ohledem na jejich choreografické zpracování a specifčnost baletního umění. Na základě libreta komponuje skladatel *baletní hudbu* a její rozdělení na jednání, obrazy, scény i jednotlivá taneční čísla je určováno právě libretem. Hudba dává tanci nejen rytmický, ale také emocionálně obsahový základ. V baletu existuje mnoho možností pro obrazové vyjádření děje, utváření filozofických idejí, názorů a citů. V klasickém baletu rozlišujeme dva druhy tance – klasický a charakterní.

Hlavní a značně podstatnou složkou klasického baletu je scénografie, která se zabývá *dekoracemi* a *kostýmy*. Scénograf nebo i výtvarník dávají baletu důležitou výtvarnou formu a vizualitu, která by měla často napomáhat k pochopení děje. Baletní dekorace, které charakterizují prostředí a atmosféru děje, jsou podřízeny specifickým podmínkám choreografie⁵. Měly by být vždy řešeny tak, aby ponechávaly jevištní prostor volný pro taneční kompozice. Mezi další velice klíčové prvky baletního představení patří kostýmy, jež dávají postavám vyhovující charakter a umocňují jejich historické, národní a individuální náležitosti. Kostým by měl být také příjemný pro tanečníky, kteří se pro správné vyjádření pohybů, potřebují lehce pohybovat. Neměl by tělo zakrývat, ale naopak mírně odhalovat důležité partie a zdůrazňovat výborné dispozice tanečníka. Kostýmy samozřejmě mohou být i nadmíru honosně zdobené a těžké. Takové kostýmy jsou ale vhodné spíše pro komparz na jevišti⁶.

⁵ MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Výbrané kapitoly o choreografii*. 1. vyd. Praha: SPN, 1990. 63 s., str. 7-20

⁶ NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. Učebnice pro střední školy., str. 35-41

2.1.2 Choreografie a její charakteristika

Slovo choreograf je poskládáno ze dvou starořeckých výrazů: *choros* – krok, pohyb, *grafó* – píši, *choreografó* – zapisuji pohyb, píši pohyb, vyjadřuji se pohybem⁷. Základem choreografie je tanec, který vyjadřuje události námětu, vztahy a vlastnosti účinkujících postav. Pro choreografa je nesmírně důležité a také obtížné začlenit svoje vize do jakéhokoliv prostoru, ať už je to scéna kukátkového divadla, sportovní hala nebo školní tělocvična. Prostřednictvím těchto scén choreograf i tanečníci píší pohybem. Jiří Kylián se o choreografii vyjadřuje takto: „*Řeč je opravdu chudá ve srovnání s bohatstvím lidských citů. Tanec může vyjádřit nuance, které řeč postrádá. A navíc má možnost přímého zásahu, může, ale nemusí jít přes intelekt. V rámci hledání ekvivalentu proto, co chce člověk říci, dospívá nutně k novým tvarům pohybu, k novým pohybovým kombinacím*“⁸. V dnešní době si pod pojmem choreografie dokážeme představit cokoliv, co je s pohybem spojené. Z profesionálního hlediska choreografii vnímáme spíše jako tvořivý proces a skládání tanečního díla lahodící divákově oku. Dá se o ní říci, že dohromady spojuje všechna výtvarná umění. Profese choreografa, ač se zdá jakkoliv lehká, patří k nejtěžším povoláním. Choreograf je autorem pohybového textu, tedy aby vše správně fungovalo, musí nejprve vytvořit určitou řeč tak, aby správně zapadla do vybraného námětu. Profesionální choreograf by měl velice dopodrobna znát základní kameny pohybové tvorby. Existuje mnoho různých způsobů, jak tancem vyjádřit děj – dynamikou pohybu, držením paží a těla, přenášením těžiště dále do prostoru. Kromě pohybů těla a členění gest podle rytmu, může choreograf čerpat pohyby i z různých druhů tanců. Celkové choreografii to ve výsledku přidá znatelně větší a originální dojem.

Nesmírně důležitým prvkem při tvorbě choreografie je hudba. I na velmi těžkou hudbu můžou vzniknout nepřekonatelná díla. Hudba oslovuje choreografa a choreograf hledá hudbu. Skladba, kterou si choreograf vybere, však nemusí být zkomponovaná přímo na choreografii. Může se jednat i o symfonii nebo část opery. V době, kdy své choreografie tvořili Miroslav Kůra a Jiří Kylián, byla většina společnosti někdy i nemile

⁷ MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vybrané kapitoly o choreografii*. 1. vyd. Praha: SPN, 1990. 63 s., str. 7

⁸ Tamtéž

překvapena výběrem skladeb. Pan Kůra to měl velmi těžké, neboť svá díla představoval v totalitním režimu a málokdy se setkal s pochopením pro výběr hudby. Podle zpovědí různých choreografů je každá choreografie výjimečná právě tím, jaká k ní byla použita hudba. Z té pak vychází libreto a tanečník jej následně svými gesty a pohyby tlumočí směrem k divákovi. Další důležitou složkou při produkování choreografie je rytmus a dynamika. Díky rytmickým nápadům může choreografie působit velmi uceleně a originálně. D. Humphrey uvádí ve své teorii o rytmice čtyři zdroje: „a) *dýchací orgány (zdroj řeči, zpěvu, umožňují též rytmická členění, b) tlukot srdce (svalové napětí a relaxace ve střídání), c) motorický rytmus (z lidské chůze, přenášení váhy), d) emocionální rytmus (střídání citových vzruchů a útlumů)*“⁹. Dynamika velmi úzce souvisí s hudbou, dokonce bývá i označována stejnými hodnotami jako je *mf, f, ff, p, pp* nebo vidlicemi *orescendo* a *deorescendo*¹⁰. „*Dynamická složka výrazového projevu, tj. odstupňování síly je složkou, v níž je nejzřetelněji vyjádřená emocionální stránka pohybového projevu. Souvisí s jemným tělesným, tj. svalovým citěním a dechem*“¹¹. Uvedla to J. Kröschlová v kapitole o dynamice.

Jak je zřejmé, tak zpracování všech těchto složek není pro choreografa vůbec lehké. Choreograf musí myslet dopředu, měl by se sám dokázat vcítit do role tanečníka a dobře odhadnout jeho pohyby na scéně. Při vytváření choreografie pro celý soubor se pak musí postupovat do nejmenších detailů, jelikož na jevišti je nesmírně důležitý každý sebemenší pohyb¹².

Klasická choreografie, tak jak ji většina zná, se začala formovat již v 17. století. Až do dnešní doby prošla několika úpravami, ale princip si ponechala stejný. Zaměřuje se zejména na klasické baletní variace, mezi nejznámější patří *pas de deux*, tedy tanec ve dvou. Mezi další znaky patří vybrané a ucelené pohyby, které však působí lehce a ladně. Veškerý tanec se zde odvíjí od základních tanečních prvků klasického baletu. Ani jeden pohyb nesmí být trhaný, vše je krásně jemné a vzdušné. Naproti tomu neoklasická

⁹ MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vybrané kapitoly o choreografii*. 1. vyd. Praha: SPN, 1990. 63 s., s. 32

¹⁰ *Mf* – mezzoforte, polosilně, *f* - forte, silně, *ff* - fortissimo, velmi silně, *p* – piano, slabě, *pp* – pianissimo,

¹¹ MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vybrané kapitoly o choreografii*. 1. vyd. Praha: SPN, 1990. 63 s., s. 33

¹² PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7., s. 8- 20

choreografie začala vznikat až na začátku 20. století. Mnozí tanečníci se snažili o reformu strohého klasického tance. Většina z nich přešla k modernímu tanci, ale ti, kteří se klasiky nechtěli vzdát, začali ke klasickým pohybům přidávat vždy nějaký moderní prvek navíc. Často je kladen důraz na pocity, které vyvěrají z lidské mysli. V baletním světě je Balanchine dodnes považován za zakladatele baletního neoklasicismu. Jeho choreografický styl vycházel zásadně z klasické taneční techniky, kterou se snažil neustále vylepšovat a zdokonalovat. Mezi jeho hlavní myšlenky patří snaha o čistotu klasického tance. Dokonalé zvládnutí taneční techniky tvořilo nezbytnou podmínku pro interpretaci Balanchinových choreografií. Na rozdíl od svých choreografických vrstevníků si vybíral spíše symfonie, které nebylo možné jakkoliv vyjádřit slovy. Mimořádné hudební cítění mu umožnilo nacházet v hudbě jemné odstíny a v souladu s nimi řešit jejich pohybové ztvárnění. V bezdějových baletech vycházel choreografický obraz vždy z obsahu hudebního a zpětně byl předáván adekvátním tanečním pohybem. Ve sborových tancích spíše zdůrazňoval kresbu skupinových formací v souladu s rytmickou strukturou hudby, zatímco sólisté interpretovali melodie jednotlivých hudebních nástrojů¹³.

¹³ *George Balanchine* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/george-balanchine>

3 Miroslav Kůra

3.1 Životní začátky Miroslava Kůry

Miroslav Kůra se narodil 26. 5. 1924 v Brně jako druhé ze tří dětí Filomény Kůrové. Poté, co je opustil Kůrův otec, matka musela vychovávat děti sama. Veškerá obživa tedy zůstávala na ní, ale i přesto se snažila svým dětem dopřát jen to nejlepší. Paní Filoména, která velmi milovala divadlo, se snažila tuto lásku předat i svým dětem, a nejen k divadlu, ale i k umění vůbec. Kůrovi sourozenci byli stejně jako on tanečníci, nejstarší Gustav nejdříve tančil v Brně a potom s primabalerínou Mirkou Figarovou v Olomouci. Jeho sestra působila jako tanečnice také v Brně, ale v Divadle Kašpárka Turka.

Kůra si ještě jako malý rád hrával v lesích kolem svého bydliště v Brně-Maloměřicích. Pobyt na brněnském předměstí velmi miloval a jeho náklonnost k přírodě a této lokalitě přetrvává dodnes. Již od raného dětství se u něj projevovala poněkud bázlivá, ale mírumilovná povaha. Jak postupně dospíval, přerostla jeho záliba k přírodě v lásku k umění. Nejprve ho zlákal zpívání, potom ale jeho touha přesídlila k tanci. Díky výchově své matky byl milý a citlivý, na mladého hochu přespříliš. Kvůli tomu se na něm později události tehdejší doby tolik podepsaly a zklamání nesl velmi těžce. Miroslav měl to štěstí, že mohl studovat na jedné z nejlepších tanečních škol v Československu, tedy na škole Iva Váni Psoty v Brně. Psota vedl baletní školu se svou sestrou Ljubou Kvasnicovou-Psotovou. Psota byl již v té době hodně známý a jeho jméno znali v umělecké sféře snad po celém světě. Pracoval jako choreograf v Americe, Buenos Aires, ale také ve velmi významném souboru Original Ballet Russe. Do prvního ročníku Kůra nastoupil v roce 1935 ve věku jedenácti let. Jeho ročník byl plný děvčat a byl zde jako jediný chlapec sám. Již od začátku studia se projevoval jeho umělecký talent a byl také velice dobře disponovaný. Jeho tehdejší učitelka klasického tance, paní Kvasnicová, se ho díky jeho mimořádným schopnostem rozhodla přeradit do třetího chlapeckého ročníku. Mezi svými vyspělejšími spolužáky si připadal Kůra poněkud zmateně a zaostale. Nicméně jeho touha, být nejlepší, jej hnala dopředu a po krátkém čase si již nepřipadal tak neschopně, a dokonce se i dokázal vypracovat na úroveň svých starších spolužáků.

Ve svých patnácti letech měl Kůra k tanci již vybudovaný určitý vztah. Chtěl se dostat ještě dál a tančit v souboru pana Psoty. Do angažmá přijat sice nebyl, ale mohl alespoň chodit na zkoušky a učit se baletní role, kdyby se náhodou stalo to, že by někdo v souboru onemocněl. Začátky pro něj byly nesmírně těžké, zvlášť když mu jeho maminka, jako samoživitelka, nemohla dát moc peněz. Když se tedy stalo, že za někoho v divadle zaskakoval, nebyla mu role proplacena. Aby ušetřil, chodil každý den na zkoušky pěšky až z Maloměřic. Po několika měsících se mu poštěstilo a dostal první roli v operě *Rusalka od Antonína Dvořáka*. Tato role nebyla nějak zvlášť významná – společně s ostatními členy sboru dělal kořeny velkého stromu. O rok později, kdy už bral jako elév v souboru plat pět set korun měsíčně, již tančil poněkud hodnotnější role např.: v *Nedbalově baletu Pohádka o Honzovi*, *Schumannově Karnevalu*, *Novákově Slovácké suitě* atd. Tyto balety již byly brněnskou taneční scénou proslaveny. Když pan Psota odjel působit do ciziny, převzala jeho místo choreografa Máša Čejková a zejména díky ní byl Kůra více obsazován do rolí a tančil dokonce i malé sólo v *Labutím jezeře*. Brzy si jej na jevišti všimli diváci a stal se velmi oblíbeným tanečníkem. Mimo tanečního působení v baletech tančil Kůra jednou za čas v i operách, tím získával i nové zkušenosti.

Během 2. světové války to naše národní kultura neměla zrovna nejlehčí. Fašisté postupně dokázali zničit vše, co se divadla týkalo. Vyhnali celý soubor z divadla a nakonec jej také úplně zrušili. Všichni talentovaní tanečníci si museli najít práci v jiných městech nebo zemích. Byl mezi nimi i mladý Kůra, který dostal šanci vystupovat v sezóně roku 1941-1942 v Městském divadle v Katovicích. Účinkoval zde především jak člen souboru, ale občas se mu dostala příležitost tančit malá sóla. Tehdejší válečná situace mu ale znemožnila dále zde působit. Kvůli nedostatku pracovních sil byl povolán do zbrojařské společnosti v Norimberku. Jako tanečník si nemohl dovolit přestávat s tanečním tréninkem a snažil se nadále tančit. Tehdejší vedení továrny mu umožnilo vystoupit v roce 1943 na tanečním koncertu. I přes svízelnou situaci se snaží vytvářet choreografie. Z jeho strany se zachová velmi odvážně, když pro svoje choreografie vybírá především skladatele slovanského původu např.: Belu Bártoka.

Německo, které bylo jeho prozatímním domovem, bývalo v roce 1944 často bombardováno. Kůra byl při jednom náletu zasypán a několik hodin musel pod hromadou sutin čekat na pomoc. Jeho jemná povaha takovýto tlak dlouho nevydržela a

nervově se zhroutil. Nějaký čas nebyl schopen vůbec žádné komunikace. Tento hrůzný zážitek se na něm navždy podepsal. Nakonec se mu podařilo z továrny utéct až domů do Brna bez jakýchkoli potíží¹⁴.

3.1.1 Působení v Brně, Bratislavě a v Praze

Brněnský balet, který se pomalu ale jistě vzpamatovával z války a po osvobození Rudou armádou, si připravil na sezónu 1945 hned čtyři premiéry baletů. Kůra se po svém návratu z Norimberku stal prvním sólistou brněnské scény. Jeho první velká role byl Jean Brienn v baletu Raymonda. V této roli se již bohužel nemohl dále uplatnit, byl povolán do vojenské služby v Košicích, kde měl zůstat následující dva roky. Nejdříve vykonával službu v Praze a potom v Bratislavě. Jeho jméno již bylo známé a mnohokrát tančil na rozličných koncertech. Ve vojenské službě neměl čas ani volnou chvíli k tomu, aby si zacvičil a vždy před vystoupením měl strach, že jej diváci budou považovat za nepřipraveného. Během služby se dostal i do nesmírně svízelné situace a na pár měsíců byl odsouzen k pobytu ve vězení. I přes tuto nepříjemnou zkušenost je neustále povoláván, aby tančil.

Ve svých čtyřiaadvaceti letech stanul poprvé na prknech Národního divadla v Bratislavě. Několik měsíců zde působil jako sborový tanečník a doufal, že se opět prosadí. Bohužel mu štěstí nepřálo a své ztracené sebevědomí odjel hledat zpátky do Brna. Po dlouhé době zde opět působí Ivo Váňa Psota, který ale Kůru do svých baletů obsazoval jen málokdy. Kůra v Brně vydržel jednu sezónu a po již několikátém zklamání odchází do Prahy. Štěstí mu tentokrát přineslo setkání se Sašou Machovem. Bylo mu nabídnuto, aby tančil prince Desiré v *Šípkové Růžence* za tehdy nemocného Antonína Landu. Jako nováček byl úspěšný. Machov s ním chtěl ještě nastudovat roli Romea, ale kvůli plnému souboru se mu to nepodařilo. Po této události přijal nabídku tančit v souboru od uměleckého ředitele divadla v Košicích¹⁵.

¹⁴ Životopisné údaje - DUFKOVÁ, Eugenie a Karel ŠEDA. *Almanach [Státního divadla v Brně, 1884-1974]*. Vyd. 1. V Brně: Státní divadlo v Brně, 1974, 258 s.

¹⁵ PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 11

Díky tomuto návrhu mohl tančit nejen významné sólové role, dokonce se stal i choreografem tří inscenací. V Košicích byl úplně jiný přístup než v Praze, všichni se chovali ke Kůrovi přátelsky a byli rádi, že mohou mít na své scéně tak výborného tanečníka. V Praze si však uvědomili, že přišli o opravdu skvělého tanečníka. Byl tedy povolán zpět na scénu Národního divadla. Díky těžce nemocnému Landovi, za kterého Kůra již v Praze tančil, mu Saša Machov nabídl roli Merkutia v Prokofjevově *Romeo a Julii*. Machov byl opravdu skvělý choreograf, kterého Kůra velmi obdivoval. Díky němu se jeho taneční technika ještě více zlepšila a jeho herecký projev se již blížil dokonalosti. Další významná role přišla v roce 1951, kdy Kůra tančil prince *Siegfrieda v Labutím jezeře*. Tuto roli Kůra ztvárnil naprosto dokonale a se ctí. Dokázal naprosto vykreslit všechny psychologické problémy této postavy. Není tedy divu, že ho diváci velmi obdivovali. Bohužel takovýto úspěch u diváků se tehdejšímu režimu vůbec nelíbilo. Když na jaře v roce 1951 vystupuje mezi čísly ruských umělců, dostává se mu od diváků obrovský potlesk. Pro Kůru to byla pocta, že je takto obdivován. Bohužel kvůli tomuto úspěchu mu bylo zakázáno nadále působit na scéně Národního divadla. I pro Sašu Machova to byla obrovská rána a bohužel nevydržel psychický tlak a otrávil se. Kůra se po těchto událostech jen těžko vzpamatovával. Jeho myšlenky se však obrátily na jeho působení v Košicích, kam se tedy v listopadu téhož roku znovu vrátil na scénu. Zde nastudoval velmi významná díla - *Lašské tance od Leoše Janáčka* nebo *Viktorku od Zbyňka Vostřáka*. Na Košické scéně však uvádí *Romea a Julii*, tančí zde roli Romea. V těchto dílech je vidět vliv Saši Machova, který se v sobě zanechal. Po dvou letech působení na košické scéně dostal nabídku v bratislavském Národním divadle. Nabídku samozřejmě přijal a v roce 1954 uvádí znovu ve své choreografii *Romea a Julii*. Na Slovensku si dokázal poradit s jakoukoli hudbou, jeho kvality tedy nebyly jen v dokonalém tanečním projevu, ale i jeho choreografie byli naprosto unikátní. Kůra se velmi soustředil na přesnost pohybů, nikdy ale neopomenul vložit do tohoto projevu patřičnou dávku emocí. V době, kdy byl prezidentem Československé republiky Antonín Zápotocký, se Kůra dočkal prvního významného ocenění – dostává titul laureáta státní scény. V roce 1954 opouští slovenskou baletní scénu¹⁶.

Znovu a potřetí se vrací zpět do Prahy. Zde se se již podruhé setkává s významným choreografem A. R. Tomským (předtím spolu spolupracovali

¹⁶ PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 18-19

v Bratislavě). V Praze Tomskij nastudoval *Bachčisarajskou fontánu od Asafjeva*. Do hlavních rolí obsadil nejlepší tanečníky ND, mezi nimi byl samozřejmě i Miroslav Kůra.

V roce 1956 se Kůra vrací zpět do Prahy, kde byl v té době uměleckým ředitelem Jiří Němeček. Je obsazován jako sólista do mnoha významných rolí. V roce 1958 Kůra dostává jako zasloužilý umělec státní vyznamenání. V Praze během dalších devíti let nastuduje ještě mnoho výborných rolí. Nejvýrazněji se však projevil ve dvou. První byla role Jaga v Shakespearově dramatu *Othello*. Balet nastudoval Jiří Němeček a do hlavních rolí obsadil nejvýznamnější osobnosti naší baletní scény. Kůra roli Jaga vystihl naprosto dokonale. Opět si dokázal získat diváky svým pozoruhodným provedením. Druhá role byla také dokonale provedená. Kůra tančil *Petrušku ve Stravinského baletu*. Ve svých třiceti osmi letech dokonale ztvárnil dvě tváře Petrušky. Tato role mu vynesla mnoho kladně hodnocených kritik. Svoje pražské působení uzavřel Kůra v roce 1964 rolí v baletu *Istar od Bohuslava Martinů*¹⁷.

3.2 Zahraniční cesty a spolupráce v Evropě

S Olgou Skálovou v roce 1955 odjíždí do Moskvy, kde společně tančí pas de deux z *Labutího jezera*. Téhož roku odjíždí Varšavu, kde získává další ocenění – v oboru klasického tance. V prosinci roku 1955 dostává velkorysou nabídku na roční stáž v Lenigradu (dnešní Petrohrad). Ruská baletní škola patří mezi špičku v tanečním světě, Kůra byl tedy pochopitelně velmi poctěn, že už i tak výbornou techniku může vylepšit. Dokonce měl i tu čest, že mohl studovat u bývalého tanečníka a profesora Puškina (Alexandr Ivanovič Puškin byl velmi významný ruský baletní profesor a reformátor, Kůra si později při studování choreografií v Brně řídil některými jeho pokyny). Velkým přínosem pro něj však bylo pozorování choreografií, které vytvořili nejlepší choreografické osobnosti Ivanov a Petipa. Kromě hodin u Puškina navštěvoval Kůra i rád hodiny bývalé ruské sólové tanečnice Maryny Frankopuly. Znala mnoho významných osobností a měla nastudovaných bezpočet baletů. Kůra byl mimořádně

¹⁷ Životopisné údaje - DUFKOVÁ, Eugenie a Karel ŠEDA. *Almanach [Státního divadla v Brně, 1884-1974]*. Vyd. 1. V Brně: Státní divadlo v Brně, 1974, 258 s.

pilný a na Leningradském choreografickém učilišti byl hodně oblíbený. Nejvíce se vryl do paměti právě paní Maryně.

Kůra v Leningradu také navštívil řadu představení a doslova hltal každý pohyb. Ruští tanečníci patřili vždy ke světové špičce a Kůra byl velmi rád, že je mohl vidět tančit. V Leningradu byl balet na úplně jiné úrovni než u nás v Československu, takže diváci byli v hodnocení mnohem přísnější. Na tuto stáž jel se svojí taneční partnerkou Jarmilou Manšingerovou, která se později stala jeho partnerkou na celý život¹⁸.

V té době byl v Československu tak populární, že dostával nabídky i od zahraničních souborů. Mezi nejvýznamnější spolupráce patří nastudování baletu v Jugoslávii, přesněji tedy v Skoplji. Zde vytvořil choreografii k baletu *Othello na hudbu Jana Hanuše*. Jako obvykle tančil hlavní roli. Kromě této inscenace se podílel i na nastudování *Skopljské balady, Petrušky a Plesu kadetů*.

Dále spolupracuje s baletním souborem v Lipsku a poté v rakouském Innsbrucku. V obou těchto městech vytváří choreografii k *Labutímu jezeru*. V roce 1967 jede s brněnským souborem vystupovat do italského Terstu. Zde vytváří choreografii *Petrušku a Dafnise a Chloé*. O dva roky později vystupují také ve Španělsku, kde tančí znovu *Petrušku a Labutí jezero*. Ve stejném roce dokonce Kůra získává za choreografii k *Labutímu jezeru* vysoké ocenění – zlatou medaili z festivalu ve Valladolidu.

Není divu, že byl brzy oceněn i u nás. Vůbec jako první československý tanečník získal od prezidenta republiky ocenění národní umělec. Kůra byl samozřejmě velice nadšený a náležitě si této nejvyšší pocty vážil.

3.2.1 Funkce uměleckého ředitele SDB

V roce 1965, kdy byl na vrcholku své kariéry, dostal nabídku na pozici uměleckého šéfa v Brně. Opět se tedy vrací zpět do svého rodného města. Chtěl zde konečně ukázat, co se naučil ve světě. Jeho nadšení bylo až nakažlivé. Hned po nástupu se věnoval choreografiím. V opeře *Rusalka od Antonína Dvořáka* vytvořil několik tanečních čísel. Mezitím se opět vrací do rolí *Petrušky a Dafnise* v baletu *Dafnis a*

¹⁸ PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 20

Chloé. Další dvě velké role jsou v *Labutím jezeře* od Čajkovského a v *Giselle od Adama*. Od roku 1968 již netančil a snažil se soustředit na vytváření choreografií¹⁹.

V Brně byl zaměstnán devět let. Za tu dobu vytvořil choreografii k sedmnácti baletům, třem operám a mimo jiné pracoval také na sedmi baletních televizních filmech. Jeho práci někteří oceňovali, druzí spíše kritizovali. Kůra, zejména kvůli své povaze, tuto kritiku snášel velmi špatně. Funkce uměleckého ředitele byla nadmíru náročná, a když se k ní přidaly ještě pomluvy, neměl to Kůra v Brně vůbec lehké. Kromě vytváření choreografií musel Kůra jako umělecký ředitel zařizovat plno nezbytností, jako byly například mzdy zaměstnanců, musel dbát na celý chod baletního souboru a samozřejmě nesl také velkou zodpovědnost za tanečníky. Bylo samozřejmé, že takový tlak Kůra nemůže vydržet. Především, když i mezi spolupracovníky nacházel nepřátele. Jediným východiskem bylo vzdát se této funkce.

3.2.2 Významná ocenění

1969 Medaile d'Or, cena Vincenta Escudero – Španělsko, za nejlepší inscenaci Labutího jezera

1972 Grand Prix, d'Italia of RAI – Itálie, za televizní inscenaci Romeo a Julie (choreografie)

1974 ocenění Zasloužilý člen ND

1978 Choreography Prize – Japonsko, za choreografii k baletu The Birds

1986 State Prize of The World Doctor Society – Itálie za představení Louskáček
1994 Cena Thálie za celoživotní dílo

*1994 Cena Thálie za celoživotní dílo*²⁰

¹⁹ Miroslav Kůra [narodni-divadlo.cz]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2573&sz=0&abc=K&pn=356affcc-f301-3000-85ffc11223344aaa>

²⁰ KOCOURKOVÁ, Lucie. Miroslav Kůra: Gala – nezapomenutelné role ztvární nová generace světových baletních umělců. *Epoch Times* [online]. 2014 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z:

3.3 Spolupráce s Petrem Weiglem

Ještě v době, kdy byl Kůra uměleckým ředitelem v Brně, začal spolupracovat na několika baletních filmech. Byl velmi úspěšný jak před kamerou, tak i v zákulisí, kde předával cenné rady ostatním tanečnickům a také samotnému režisérovi. Asi největší úspěch mu zajistila spolupráce s dramaturgem *Petrem Weiglem*. Poprvé spolu spolupracovali na tanečním filmu *Fantastická symfonie* od Ectora Berlioze. Tato hudba se nepovažuje za nejvhodnější pro taneční choreografii. Přesný úkol filmu od režiséra zněl takto - „zachytit věčný zápas tanečnicka mezi pohybem, kterým se snaží nalézt řešení pro realizaci svého vnitřního života, a omezením, které je dáno lidskými možnostmi“²¹. Kůra byl ze začátku velmi nervózní, postupně jeho nervozita odpadla a ton si toto vyloženě užíval. Práce s talentovaným režisérem mu přinášela jen radost.

Další úspěch přišel s černobílým filmem *Pas de quatre*. Bylo to vlastně celé Labutí jezero od Čajkovského, ale všechny sborové party byly úplně vypuštěny. Velký důraz se kladl na hlavní pár – tedy na Miroslava Kůru a Jarmilu Manšingerovou. Původní *Pas de quatre* měl být určen pro čtyři osoby, v tomto filmu však všechny čtyři postavy zvládla ústřední dvojice. Celá kompozice *Pas de quatre* byla úplně přetvořena a vznikla prakticky jiná inscenace.

Toto dílo je klasické, ale Weigl i Kůra dokázali, že i starší tvorba může vypadat svým způsobem moderně. Klasický pohybový slovník Kůra přeměnil na novější a osobitější. Jeho taneční projev byl naprosto dokonalý a úctyhodný. Není divu, že byl film skvěle oceňován. V Československu získal *Ocenění kritiků*, poté ocenění *Ars Film* v Kroměříži. Dokonce i v zahraničí byl hitem. Velké nadšení si získal v Kolíně nad Rýnem a ve Stuttgartu, kde dokonce vyšel i článek o tomto filmu. Byl pojat zejména kritickým způsobem, ale celkově byl článek zakončený pochvalným vyjádřením. Další film přišel v roce 1967. Dokonce už i barevný. *Bolero* od Maurice Ravela bylo obsáhnuto podobně jako *Pas de quatre*. Kůra se snažil, aby i tato choreografie vyzněla moderním způsobem. Ravelova hudba se postupně navyšuje a Kůrova choreografie krásně tuto hudbu doplňuje. Ve svých sedmačtyřiceti letech tančí ještě ve dvou tanečních filmech. Taneční film *Vily* byl zpracován podle *Giselle* od Adama a naposledy

<http://www.epochtimes.cz/2014051922095/Miroslav-Kura-Gala-nezapomenutelne-role-ztvarni-nova-generace-svetovych-baletnich-umelcu.html>

²¹ PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 29

tančí ještě v *Donu Quijotovi* od skladatele Minkuse. Další filmová adaptace – *Romea a Julie* se již tančila bez Kůry.

Ve spolupráci s Petrem Weiglem vytvořil Kůra dohromady devět tanečních filmů. Bylo to v letech 1965-1975. V těchto filmech je nepřehlédnutelný Kůřův talent a to i pokročilém věku. Je to neuvěřitelné, že dokázal ve všech filmech skvěle vystihnout charakter postav, přesně tak, jako před lety na našich předních baletních scénách. Kůra a Weigl dohromady vytvořili velmi emocionální a působivé taneční divadlo²².

3.3.1 V čem spočívá Kůřův potenciál?

Jako tanečník byl téměř dokonalý. Naprosto skvěle dokázal na jevišti prodat jakýkoliv projev. Publikum ho milovalo. Patřil vždy k těm nejlepším a neobsazovanějším tanečníkům. Byl velmi poctivý jak na jevišti, tak i zákulisí a ve své práci uměleckého ředitele a choreografa. Vždy, když přišel na jeviště, dokázal na sebe strhnout veškerou pozornost. Jeho zajímavé charisma a také píle ho poslaly na vrchol taneční kariéry. Pohyby měl pokaždé přesné, jeho ruce vždy krásně dokreslovaly každý pohyb a skok. Nikdy si nestěžoval na bolesti a to jich jako tanečník musel mít opravdu nepočítaně. Dokázal si za jakýchkoliv okolností zachovat chladnou hlavu.

Řadí se k opravdovým profesionálům jak v tanečním, tak i v choreografickém projevu. Vždy byl naprosto dokonale uvolněný a zdravě sebevědomý, tyto dvě věci se výrazně odrazily i při spolupracích na choreografiích. Celý taneční soubor dokázal motivovat k ještě lepším výkonům. Zajímavé také je, že nikdy nepatřil mezi trémisty, i když měl velmi precitlivělou povahu. Před každým vstupem na jeviště byl již několik hodin dokonale rozcvičen. I po představení se snažil nikdy nikam nespěchat a chtěl si ještě chvíli užít euforii z dané role. I těm nejlepším se někdy stává, že selžou. Na Kůrovi to občas také bylo znát. Třebaže si ostatní mysleli, jak předvedl úžasné provedení, Kůra sám se sebou spokojený nebyl a projevovalo se to i na jeho náladě. Nebyl hrubý ani nepřijemný, byl jen uzavřený sám do sebe. Jako tanečníkovi mu nejlépe seděly role dramatické, ale ani komické postavy mu nedělaly žádný problém. Mezi jeho nezapomenutelné postavy patří: Merkutio, Romeo, Tybald, Petruška a Jago. Jako

²² PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 30-34

Pohádkový princ z Labutího jezera navázal na nejčistší dětské představy. Kůra se snažil, aby každé roli vtiskl kus svého životního vyznání, které kdysi zformuloval v jednom z rozhlasových pořadů: *„Každé umění – tedy i tanec – chce vyjadřovat nejkrásnější ideál, sny a touhy lidstva. Proto chce každý opravdový umělec sloužit společnosti, ale ne každé společnosti, protože ne všude jsou sny a touhy hodné obdivu. Nikdy jsem nechtěl rozdávat své umění každému. Chtěl jsem být tanečník naší země, právě proto, že je to socialistická země. To není fráze, to je přesvědčení. Tanec v této zemi není obchodem, ale velkým posláním, umělec v této zemi může žít pro ideály, sny a touhy, které se shodují s představami statisíců prostých lidí. Bylo pro mne radostí zde pracovat. Zažil jsem i ne jeden konflikt, protože jsem nikdy ze svých ideálů a zásad neslevoval. Ani v umění ani v politice. Dobře tedy vím, že za uskutečnění uměleckých hodnot je třeba někdy bojovat a vytrvale pracovat na tom, aby byly uskutečňovány. Problém angažovanosti není pro mne problémem a nikdy nebyl. Nedovedu si představit svůj život jinak, než v nejužším spojení s živoucím teplem ideálů této země, které jsou klíčem k budoucnosti. A umělec – tanečník chce jako mnozí ostatní přinášet všem víru, stejně jako radost z přítomnosti“²³.*

Veškerá jeho kariéra bude asi navždy spojena s pražskou scénou, v Brně však také vynikal. Bohužel jen v době, kdy zde byl sólistou a poté uměleckým ředitelem. I když pro něj tato funkce byla náročná, obzvláště tedy v Brně, a později když byl uměleckým ředitelem v Praze, dokázali jej všichni náležitě respektovat.

²³ PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 50

4 Jiří Kylián

4.1 Život

Jiří Kylián se narodil 22. března roku 1947. Pocházel z umělecké rodiny. Jeho matka Markéta byla dcerou houslisty, klavíristy, skladatele a kapelníka Jana Pešty a jeho ženy Štěpánky. Již ve svých pěti letech se začala věnovat tanci v operetních představeních. Brzy si také osvojila základy baletních prvků. Mezi její učitelé tance mimo jiné patřil také světoznámý pedagog a choreograf Achille Viscuzi. Byla velmi nadaná a brzy objížděla i se svou rodinou celou republiku. Po turné začala chodit do baletní školy Remislava Remislavského v Praze. Její talent byl bezesporu výjimečný, brzy cestovala i do zahraničí, kde vystupovala pod pseudonymem Rita-Rita. V roce 1942 se vdala právníka Václava Kyliána, tím také nadobro ukončila svoji taneční kariéru. Václav Kylián, otec Jiřího, byl vzdělaný a rozumný člověk.

Kylián snil jako dítě o tom, že se stane cirkusovým akrobatem. Matka mu v pohybu nebránila, brzy ho zapsala na Fakultu tělesné výchovy a sportu. Na sportovní gymnastiku měl obrovský talent. Ten ale neuplatnil, brzy si ho všiml známý pedagog a tanečník Frank Townen, který v Kyliánovi viděl více než gymnastu. Proto byl ve svých devíti letech poslán do baletní přípravky Národního divadla a v patnácti letech složil talentové zkoušky na Státní taneční konzervatoř v Praze. Během studií na konzervatoři ho nejvíce ovlivnila pedagožka a slavná primabalerína Zora Šemberová. V Kyliánovi objevila nejen jeho taneční, ale i choreografický talent. Také díky ní se později začal věnovat choreografii. Již na konzervatoři vytvořil svá první dvě díla, která byla interpretována jeho spolužáky z ročníku²⁴.

První choreografie nesla název *Devět osmin*, byla zpracovaná pro dívčí sólo doprovázené sborem. Jeho druhá choreografie *Kvartet*, která obsahovala hudbu Bély Bartóka, byla zařazena i do Kyliánova absolventského představení. Jiří se tedy na svém závěrečném představení nepředvedl jen jako tanečník, ale také jako choreograf. V roce 1964 začal Kylián se svými spolužáky tančit ve VUS – Vysokoškolský umělecký soubor. Soubor vystupoval na jazzových akcích a festivalech, ale cestoval i do 5

²⁴ PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7. s. 164-171

zahraničí, kde účinkoval zejména na studentských akcích v rámci vysokých škol. V posledním ročníku konzervatoře soubor opustil. Díky kontaktům své matky a také díky svému talentu a štěstí dostal Kylián po ukončení konzervatoře jednorroční stipendium v *Royal Ballet School* v Londýně. Byla to velká pocta jak pro něj, tak i pro české taneční umění. Kylián přišel do Royal Ballet v době, kdy byl vedením pověřen Frederick Ashton. Setkal se zde nejen s novými tanečními technikami, ale také si rozšířil svůj choreografický rozhled. Velmi ho ovlivnilo i setkání s významnými tanečnicí Margot Fonteyn a Rodolfem Nurejevem. Nurejev viděl v Kyliánovi veliký talent. Jeho talent objevila také tehdejší hvězda Stuttgartského baletu Marcia Haydée. Díky ní dostal osobní pozvání od Johna Cranka, aby se zúčastnil konkurzu ve *Stuttgarter Ballett*. Do souboru byl přijat jako sborový tanečník. Krátce před začátkem angažmá se ještě vrátil do své vlasti, aby se rozloučil s rodinou a přáteli. Týden po vpádu varšavských vojsk do Československa opouštěl Kylián Prahu s kufry připravenými do Stuttgartu²⁵.

4.1.1 První kroky jeho choreografické kariéry

Kylián se po svém nástupu do Stuttgarter Ballet postupně dostával na vrchol své taneční kariéry. Vypracoval se na pozici sólisty. Byl velmi oblíben u Johna Cranka a snažil se mu pomáhat s budováním jeho choreografické kariéry. Kylián debutoval se svou první choreografií *Paradox* v roce 1970 v souboru *Noverre Hesellschaft*, který byl odrazovou čarou pro budoucí choreografy. Později pro Cranka vytvořil velmi náročnou choreografii *Přícházení a odcházení*, která pochází také z roku 1970. Během dalších čtyř let vytvořil pro soubor další choreografie. Celkem jich bylo sedm. Mezi nejlepší patřily bezesporu *Zaklínadla*, *Pět zaklínadel*, *Solitér a Němý Orfeus*. Na začátku 70. let si jeho nadání všimlo vedení *Nederlands Dance Theatre*, kteří byli u Stuttgarter Ballet i se zbytkem souboru na uměleckém turné. Brzy poté byl Kylián požádán, aby vytvořil nějaké choreografie i pro tento nizozemský soubor.

²⁵ Životopisné údaje: KYLIÁN, Jiří. *Večer slavných českých choreografů*. Praha: Národní divadlo, 1995, 41 s., 2 přílohy. ISBN 8085921154.; LANZ, Isabella. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2011, 301 s. ISBN 9788070082676.; PASEKOVÁ, Dana. *Jiří Kylián*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2001, 15 s. ISBN 8085883775.

4.1.2 Působení v NDT

První choreografii na, které pracoval pro *Nederlands Dans Theater* jako hostující choreograf, byla *Diváci*. Za tuto choreografii byl nesmírně chválen, jak u vedení NDT, tak i u tanečníků a samozřejmě diváků. Další choreografii, kterou vytvořil na zakázku pro tento soubor, byla *Stoolgame (Hra se stoličkami)*. Vedení NDT již v té době váhalo nad tím, kdo stane na místo uměleckého šéfa. Kylián patřil mezi hlavní adepty na toto místo. Pro vedení bylo velké riziko přijmout osmadvacetiletého Kyliána jako šéfa baletu. Riskování se ale vyplatilo a Jiří Kylián se stal uměleckým šéfem a rovněž dostal i místo šéf choreografa v roce 1975. O toto místo se tři roky dělil s Hansem Knillem. V první sezóně zhotovil pro soubor mnoho choreografií, za zmínku stojí určitě inscenace *Sinfonietta*. Kylián v první sezóně v NDT již netančil, svého rozhodnutí ale nijak nelitoval. Uvědomil si totiž, že svůj talent může více zužitkovat tím, když pracuje s těly druhých. I když patřil mezi hlavní choreografy souboru, tak jeho choreografie ještě netvořily hlavní pilíř repertoáru NDT. Další choreografie zde tvořili i tanečníci Christopher Drey a Gérard Lemaître a choreografové Don Asker a Nils Christe. Také zde inscenovali i hostující choreografové z různých zemí. Kylián se velmi soustředil na svou vlastní tvorbu²⁶.

Mezi lety 1976-1977, tedy již v druhé sezóně, vytvořil tři naprosto odlišná díla – *Symfonie id D*, *November Steps* a *Ariadne*. Další sezóna pro něj byla nesmírně těžká, podstatná část tanečníků opustila soubor. Nevyhovoval jim choreografický styl a osobnost Kyliána. Nicméně soubor se za chvíli doplnil o další velmi nadané tanečníky. Velká část souboru se skládala především ze zahraničních tanečníků. Soubor NDT tvořilo 24 tanečníků a Kylián po každém z nich vyžadoval úroveň sólistů. Jako třicetiletý choreograf měl velký problém se prosadit. Velkým triumfem se pro něj stala *Sinfonietta* na hudbu Leoše Janáčka. Tímto baletem se zapsal do dějin tance. Choreografie měla obrovský úspěch a nabídky se poté hrnuly ze všech stran. Od té doby Kylián už jen zářil se svými díly po celém světě. Společně se souborem často cestovali a pokaždé si vynesli obrovské uznání a nadšení. V tomto „prvním“ tvůrčím období vytvořil i další neméně významná díla: *Po zarostlém chodníčku* také na hudbu Leoše

²⁶ Jiří Kylián: *Biography* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/existence/>, vlastní překlad autorky práce

Janáčka, *Žalmovou symfonií* na hudbu Igora Stravinského a *Polní mši* od Bohuslava Martinů. Kylián celou dobu, kdy pracoval za hranicemi, byl díky přísnému režimu v Československu považován za vyhnance, nemohl se vrátit zpět do vlasti. V roce 1979 bylo jeho vyhnanství jako zázrakem zrušeno. Roku 1982 byl společně se svým souborem pozván do Smetanova divadla v Praze, kde měl soubor vystupovat v rámci festivalu Pražské jaro. Kylián by velmi nervózní, že zde bude představovat svoje díla. Po konci představení ale slyšel ze všech stran jen samou chválu.

Za další zmínku v jeho obsáhlé tvorbě stojí pár „milníků“. Patří mezi ně *Stamping Ground*, *Le Noces* (původní název *Svadebka*), *Příběh vojáka*, *Dítě a Kouzla* (M. Ravel) - toto dílo věnoval Kylián jako poctu své matce Markétě. Jeho další vývojovou tvorbu ovlivnily zejména tzv. černobílé balety z let 1986-1991. Název nesou díky jednoduchým dekoracím a kostýmům, ale také kvůli důmyslnému osvětlení. Mezi tyto balety patří např.: *Šest tanců* (W. A. Mozart), *Falling Angels* – Padající andělé (S. Reich) a *Sarabande* (Bachova partitura č. 2 d-moll)²⁷.

4.2 Náměty a styl jeho choreografií

Kyliánovy náměty pro choreografie byly velmi odvážné a často si bral inspirace z celého světa. Jednalo se např.: o hudbu afrických černošských kmenů, námětů z japonské kultury, ale především největší inspirací pro něj byl člověk. Každé jeho dílo obsahuje hlubokou emocionální náplň či symboliku a ve všech svých kompozicích přemýšlí o smyslu života a cílech existence. Velmi mu pomáhala i hudba, kterou také bral ze všech koutů světa. Ačkoliv již od roku 1968 nežil v Československu, snažil se odkazovat na hudbu českých skladatelů, patří mezi ně *Leoš Janáček* a *Bohuslav Martinů*. Skladby od těchto dvou výjimečných komponistů jsou velmi těžko zpracovatelné, co se týče choreografie, nicméně Kyliána tato skutečnost opravdu netrápila. Jeho choreografie jsou přece jen založeny na neopakovatelné originalitě. Nejvíce jeho děl ale vzniklo na hudbu *W. A. Mozarta*, který patří, dle množství choreografií, ke Kyliánovým oblíbeným. Spolupracoval i s mnoha mladými hudebními skladateli a návrháři, kterým tak dal možnost více se proslavit. Patří mezi ně: *Arne*

²⁷ KYLIÁN, Jiří. *Večer slavných českých choreografií*. Praha: Národní divadlo, 1995. ISBN 8085921154., s. 18-21

Nordheimem (Ariadne 1997), *Toru Takemitsu* (Dream Time, 1983), návrháři: *Walterem Nobbem* (Sinfonietta, 1978), *Billem Katzem* (Symphony of Psalms, 1978), *Johnem Macfarlanem* (Forgotten Land, 1980), *Michaelem Simonem* (Stepping Stones, 1991), *Atsushi Kitagawarou* (One of a Kind, 1998), *Susumu Shingu* (Toss of a Dice, 2005) a *Yoshiki Hishinumou* (Zugvögel, 2009). Kylián spojuje taneční tvary do osobité stylové syntézy klasického tance s technikou tance moderního²⁸.

4.3 Založení Kyliánovy nadace

Roku 1986 Kylián založil v Haagu nadaci, která má na starosti mladé taneční choreografy. Díky možnostem, které má tato nadace, se může plno nadaných choreografů z celého světa prosadit a uplatnit tak svůj talent. V roce 1990 bylo Kyliánovi nabídnuto šéfovské místo baletu Národního divadla v Praze, které sice odmítl, jelikož ale věděl o žalostné situaci naší taneční scény, rozhodl se pomoci našemu baletu tzv. PROJEKTEM PRAHA. Projekt vycházel z Kyliánovy nadace, jejíž pobočka sídlí od roku 1991 v Praze. Hlavním předmětem této nadace je možnost výměny studentů a pedagogů mezi Haagem a Prahou, praktickou spoluprací mezi Národním divadlem a NDT i zřízení dokumentačního centra s videotékou a bohatým materiálem o mezinárodním vývoji tance. Tato výjimečná videotéka obsahuje záznamy téměř všech jeho choreografií. Působí při Institutu umění – Divadelním ústavu a kromě jeho fondu nabízí i záznamy jiných tanečních děl, dohromady více než dva tisíce nahrávek, spolu s dalšími dokumenty a knihami. První pozitivní odezva se objevila hned v roce 1992, kdy bylo v Národním divadle uspořádáno představení *Choreografie z Nizozemí*, skládající se ze *Tří kusů* od Hanse van Manena (někdejší slavný choreograf NDT), *Návratu do neznámé země* a *Polní mše* od Jiřího Kyliána. V roce 2003 se na stejné scéně objevilo další jeho skvělé dílo – *Stamping Ground* s hudbou Carlose Cháveze, inspirované tanci původních obyvatel Austrálie a jižní Oceánie²⁹.

²⁸ PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7., s. 164-171

²⁹ *Jiří Kylián: Biography* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/existence/>, vlastní překlad autorky práce

4.4 Poslední roky Kyliánovy práce

V srpnu 1999 Jiří Kylián odstoupil z funkce uměleckého ředitele NDT. S ohledem na další rozvoj společnosti zde však zůstal působit jako umělecký poradce. Nadále také tvoří produkce pro všechny skupiny divadla. V roce 2005 vytvořil při příležitosti 25. výročí nástupu Královny Beatrix na nizozemský trůn choreografii *Chapeau*. V létě 2006 natočil spolu s filmovým režisérem Borisem Paval Conenem film *CAR-MEN*. Choreografe se produkovala a točila přímo ve volné přírodě, tedy v hnědouhelných povrchových lomech České republiky. V roce 2009 pak vytvořil choreografii *Memoires d'Oubliettes*, se kterou se rozloučil s NDT. V roce 2010 spolupracoval s Václavem Havlem na filmu *Odcházení* a v roce 2013 spolupracoval jako mentor na projektu *Dance in the Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative*³⁰.

4.5 Kyliánova ocenění

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

³⁰ Jiří Kylián: *Biography* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/existence/>, vlastní překlad autorky práce

Angel Award (Edinburský mezinárodní festival)
Honorary Doctor (The Juilliard School New York)
Zlatá medaile za zásluhy (Česká republika)
Joostvan-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 II Hague (1999)
Sir Laurence Olivier Award (Londýn, 2000)
Arch-Angel Award (Edinburský mezinárodní festival, 2000)
Čestný doktorát (Hudební akademie 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 (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)
Ocenění za celoživotní práci v oblasti tance a divadle Ministerstva kultury České republiky (2011)
Nominace na cenu Goden kalf (Nizozemský filmový festival, Utrecht 2013)³¹

4.6 NDT a pár důležitých informací

V roce 1991 uskutečnil Kylián svůj již dávno nezrealizovaný projekt. Jednalo se o založení skupiny „seniorů“ – NDT III. Vznikla zvláště kvůli generačním problémům v kariéře každého tanečníka. Jednalo se o tanečníky, kteří měli již svá nejlepší taneční léta za sebou, jejich věk byl tedy od čtyřiceti let nahoru. V té době měl soubor NDT I. (tzv.

³¹ Jiří Kylián: Awards. *Jiří Kylián* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/pdf/Jiri%20Kylian%20-%20Awards.pdf#view=Fit>

velká skupina) 32 tanečníků³². Kromě skupiny „seniorů“ založil o deset let dříve skupinu pro mladé vynikající tanečníky – NDT II. Jednalo se o milník mezi taneční školou a divadlem. Toto uskupení tří souborů bylo v tanečním světě naprosto unikátní.

Nederlands Dans Theater – NDT – Nizozemské taneční divadlo bylo založeno roku 1959. V čele založení stáli tři umělci: *Hans van Manen, Job Sanders a Benjamin Harkarvy*. Po odchodu Jiřího Kyliána, který zde pracoval téměř 30 let, je od roku 2009 uměleckým ředitelem Jim Vincent. Dále zde působí i další choreografové: Ohad Naharin, Nacho Duato a Paul Lighfoot, který se specializuje zejména na choreografie pro NDT II³³.

³² Velmi zajímavé je, že v dnešní době skýtá soubor 44 tanečníků, kteří nejsou rozděleni na sbor a sólisty, tak jak to bývá u většiny velkých tanečních souborů na celém světě. Každý má svoji vlastní individualitu, kreativitu a volnost. Všichni členové se můžou svým způsobem prosadit.

³³ Nedrelands dans theatre: Our story. [Http://www.ndt.nl/](http://www.ndt.nl/) [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.ndt.nl/en/discover/news/our-story.html>, vlastní překlad autorky práce

5 Choreografické metody Miroslava Kůry a Jiřího Kyliána

5.1 Choreografie Miroslava Kůry

Miroslav Kůra se řadí mezi naše nejvýraznější a také nejlepší choreografy. Je výjimečný zejména tím, že se specifikoval na choreografie klasických baletů a velmi často se odkazoval na původní choreografické verze, které byly většinou přejaté od předních ruských baletních reformátorů, jako jsou *Marius Petipa* nebo *Alexej Alexejevič Gorskiĭ*. Kůra vytvořil během své taneční kariéry bezmála přes 60 choreografií a sám tančil kolem 50 rolí. Ráda bych zde uvedla ty z brněnské divadelní scény, neboť dle mého názoru patří k jeho nejzdařilejším.

Choreografie, které produkoval v Brně:

Romeo a Julie – Hudba: Sergej Prokofjev (premiéra 28. 1. 1965, Brno)

Inscenace Sergeje Prokofjeva *Romeo a Julie* patří mezi stálice na světovém baletním žebříčku. Premiéra tohoto baletu se dokonce konala po záštitou Iva Váni Psoty v Brně roku 1938. Kůra se zde zhostil titulní role Romea a spolu se svou taneční partnerkou Jarmilou Manšingerovou vytvořili úžasný titulní pár. Roli Merkutia tančil velmi talentovaný Jan Šprlák³⁴. Choreografii k této představení se snažil propracovat do sebemenších detailů. Soustředil se nejen na ústřední role, ale náležitou pozornost věnoval i souboru. Kůra, ačkoliv již čtyřicetiletý dokázal propůjčit postavě Romea dokonalou mladickou nevinnost a přitom dokonale vyjádřit emoce a city spojené s vnitřním soubojem. Kůra zde použil výrazných dramaturgických úprav, které vedly ke zhuštění příběhu a jeho choreografie se smyslem pro styl a detail si vyžadovala od tanečníků ve sboru výrazné taneční herectví. Snažil se zde ale zachovat choreografické postupy, které přejal v Praze od Saši Machova, kdy se spíše než na sborové scény soustředil na vykreslení kontrastu mladé lásky a nenávisti mezi oběma italskými rody³⁵.

³⁴ PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 27

³⁵ Recenze k inscenaci: S. Ch. Prokofjevův *Romeo a Julie* opět v Brně. *Lidová demokracie*. 1965, roč. 21, č. 34, s. 3, ISSN 0323-1143.; *Taneční listy: časopis o umění a pohybu*. Praha: Orbis, 2003. ISSN 0039937x. 1965, č. 3, s. 5

Petruška – Hudba: Igor Stravinskij (premiéra 8. 10. 1965, Brno)

Nutno podotknout, že se tato choreografie se řadí k nejlepším, které u v Československu zatím vznikly. Petruška byl uvedený zatím jen v Praze a Kůra měl tedy velmi těžké vytvořit další dílo, které by se mu vyrovnalo. Stvořil ale divadlo, které v sobě neslo punc profesionality, bohužel dle kritiků nedokázal vnést tomuto představení správnou choreografickou invenci, která by zachytila v taneční kresbě orchestrální kolorit a rytmickou svěžest Stravinského hudby. Ve své choreografii se ujal hlavní role Petrušky. Po pár reprízách přenechal tuto roli stejně nadanému Karlu Fuxovi. Poté se Kůra tančil jen malou roli Čerta³⁶.

Labutí jezero – Hudba: Peter Iljič Čajkovskij (premiéra 24. 2. 1966, Brno)

Labutí jezero patří k nejuváděnějším inscenacím na celém světě. V Brně se toto představení uvedlo již potřetí. Kůra se zde držel tradiční koncepce z roku 1895, která byla vytvořena Drigem, Petipou a Ivanovem. Tuto choreografii uvedl již v Praze a Bratislavě a velmi ho spojuje také s jeho učitelem Sašou Machovem. U kritiků sklídila velký neúspěch zejména scénografie a kostýmy, které částečně zakrývali výkony účinkujících. Velký obdiv pak u této choreografie měla zkušeně postavená sóla, dueta a terceta. Všichni tanečníci podali obdivuhodné výkony, když si domyslíme, jak jsou veškerá čísla těžká³⁷.

Špalíček – Hudba: Bohuslav Martinů (premiéra: 26. 1. 1973)

Hudba, kterou zkomponoval Bohuslav Martinů na texty lidové poezie, je neobyčejně jemná a přitom je živoucí a nese přesný druh rytmického cítění. Důležitým poznatkem je, že Martinů vždy kladl velký důraz na srozumitelnost svých scénických textů a proto se měl i sám choreograf Miroslav Kůra oč opřít. Sám ale přiznal: „*Hudba Špalíčku je těžká především rytmicky, s nepravidelným střídáním dob, ale rytmus Martinů není samoučelný, naopak spíše spontánní a charakteristický.*“ V samotné choreografii se pak přikláněl spíše k lidovému tanci a už ze zde neobjevuje klasický balet. Tento čin byl velmi odvážný a velmi se lišil od předválečné pražské koncepce Jenčákovy a někdejší

³⁶ *Taneční listy: časopis o umění a pohybu.* Praha: Orbis, 2003. ISSN 0039937x., 1965, č. 10, s. 12

³⁷ *Taneční listy: časopis o umění a pohybu.* Praha: Orbis, 2003. ISSN 0039937x., 1966, č. 4, s. 7

klasické koncepce Landovy. V této choreografii se zaměřil zejména na promyšlenou jednoduchost, hravost a rytmus. Dále si pak kladl velký důraz na obsah děje, kde ke srozumitelnosti napomáhal také dětský sbor, který skvěle a bezprostředně dokázal vinterpretovat text³⁸.

Kůrovy další významné choreografie:

Rapsodie v modrém – hudba G. Gershwin (premiéra 6. 5. 1948, Bratislava)

Lašské tance – hudba Leoše Janáček (premiéra 3. 10. 1952)

Slovanský tanec č. 16 – hudba: A. Dvořák (1961, Casablanca)

Epizoda ze života umělce – hudba E. Berlioz, televizní film, improvizace (1965)

Skopljská balada – hudba R. Addinsell (1966, Skoplje)

Karneval – hudba Robert Schumann (premiéra 9. 11. 1968, Brno)

Bachčisarajská fontána – hudba Boris Vladimirovič Asafjev (premiéra: 14. 4. 1968, Brno)

Giselle – hudba Adolphe Charles Adam (premiéra ve stejný den jako Karneval)

Coppélia – hudba Léo Delibes (premiéra: 26. března 1970)

Sedm krasavic – hudba Kara Abulfaz Ogly Karajev (premiéra: 20. 10. 1970)

Louskáček – hudba Petr Iljič Čajkovskij (premiéra: 15. 1. 1971)

Stvoření světa – hudba A. P. Petrov (premiéra 26. 11. 1971)

Radúz a Mahulena – hudba: J. Suk (29. 1. 1976, Praha)³⁹

³⁸ *Taneční listy: časopis o umění a pohybu*. Praha: Orbis, 2003. ISSN 0039937x., 1973, č. 5, s. 11

³⁹ PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il., s. 51-54

5.2 Choreografie Jiřího Kyliána

Jiří Kylián vytvořil téměř sto choreografií, které se hrají po celém světě. Nejedná se o díla jen pro NDT, ale také pro Stuttgart Ballett, Ballet de l'Opéra de Paris, Bayerische Staatsoper v Mnichově, švédskou televizi nebo Tokyo Ballet. Některé z jeho choreografií jsem již zmiňovala v předchozích kapitolách práce. Jelikož je jich ale opravdu mnoho, stejně jak u Miroslava Kůry jsem vybrala ty, které považuji za skvěle zpracované.

Mezi základní pilíře Kyliánových choreografií patří „taneční rozhovory“ mezi mužem a ženou. Tyto rozhovory představují nejenom milostná vzplanutí, ale dokáže se zde objevit žárlivost, popudlivost a tělesné napětí. Sám choreograf říká: „*Život bez žen je možný, ale je beze smyslu*“. Kylián spojuje ve svých choreografiích taneční tvary do osobité stylové syntézy klasického tance s technikou tance moderního. Jeho choreografický styl je založen na klasice, což je patrné z pevného držení těl tanečníků, koncovkách póz i práce nohou. Pevné vertikální držení přirozeně přechází do náklonů se změnou těžiště ukončených pády, do nečekaných zdvihů a oblíbených přeběhů scény, jež jsou předváděné s udivující hbitostí, prudkostí a plynulostí. To vše je spíše typické pro moderní tanec. Sborové tance se prolínají s oddělenými vstupy duetů a kombinací, při kterých stejnou pohybovou kompozici provádějí dva nebo více párů. Ve svém celku pak působí pocitem složitého současného pohybu, jenž se rozvíjí v neobvykle rychlém tempu.

Nejvýznamnější choreografie:

Sinfonietta – poprvé byla uvedena v Americe na Spoleto festivalu v Charlestonu roku 1978. Balet vznikl na objednávku tehdejšího ředitele festivalu. Hudba od Leoše Janáčka byla pro Kyliána už tehdy dobře známá. Hudba Janáčka je nesmírně těžká, ale Kylián si s ní hravě poradil, také díky tomu, že jeho hudbu poslouchal velmi rád i v soukromí. Během obrovského úsilí v minimálním časovém rozsahu vzniklo úchvatné dílo, které

oslavuje lidský život ale především radost ze života. Toto dílo si vyneslo obrovské uznání tehdejší rezervované americké kritiky⁴⁰.

Bella Figura – choreografie z roku 1995. Můžeme ji zařadit mezi vrchol Kyliánovy tvorby z 90. let. Zvláštním způsobem se zde prolíná snová fantazie s realitou. Některé taneční obrazy jsou propojeny s karikaturními a ironickými prvky. Zajímavým doplňkem je Kyliánova hudební koláž pro tuto inscenaci. Dokonale propojil hudbu *Vivaldiho*, *Pergolesiho*, *Lukase Fosse a dalších*. *Joke Visser*, dlouhodobá spolupracovnice a výtvarnice Kyliána, pro tuto choreografii produkovala naprosto originální kostýmy, které dokonale podtrhují atmosféru tohoto díla. Rudé krinolíny s nahými torzy představují naprostý vrchol výtvarné krásy⁴¹.

One of a Kind (Jediný svého druhu) – choreografie z roku 1998. Byla vytvořena na speciální žádost holandského ministra pro vnitřní záležitosti kvůli tehdejším oslavám holandské ústavy. Toto dílo mělo představovat oslavu svobodného člověka a lidských práv. Název této choreografie vypovídá o svobodě jednotlivce. Poprvé zde tančilo všech 32 tanečníků z NDT I. Kylián pracoval s každým tanečníkem zvlášť. Bylo to náročnější než pracovat s celým sborem dohromady, ale také velmi přínosné k prohloubení jednotlivých vztahů a k obohacení Kyliánova pohybového slovníku. Díky této náročné práci vznikla choreografie o třech částích skládající se ze sledů tanečních monologů. Balet je nedějový, jediným pojítkem mezi ději je tanečnice *Kora Bos-Kroese*, která zůstává na jevišti i mezi přestávkami jednotlivých dílů jako symbol minulosti, budoucnosti a přítomnosti. Japonský architekt *Atsushi Kitagawa* vytvořil pro každou část jinou krajinu, které dokreslil mistr svícení *Michael Simon*. Zajímavá je i hudba od australského skladatele *Bretta Deana*. Na Kyliánovu speciální žádost zařadil do hudby různé vokální projevy, od zpěvů eskymáckých žen a tibetských mnichů přes madrigaly

⁴⁰ *Jiří Kylián: Synfonietta* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/creations/theatre/sinfonietta/info/>, vlastní překlad autorky práce

⁴¹ *Jiří Kylián: Bella Figura* [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: http://www.jirikylian.com/creations/theatre/bella_figura/info/, vlastní překlad autorky práce

italského skladatele Gesualda (16. st.). Toto náročné dílo sklidilo velký úspěch nejen v Nizozemí, ale také později v Pařížské opeře⁴².

Klick-Pause-Silence – toto dílo pochází z roku 2001 a je věnováno skvělé tanečnici *Elke Shepers*. Premiéra se nesla v duchu brilantních tanečních výkonů. Kylián zde opět předvedl svůj všestranný talent. Kromě choreografie, scény a svícení se podílí i na hudbě se skladatelem *Dirkem Haubrichem*. Hudba byla velmi složitě zpracovaná, jednalo se o *Bachův Wohltemperierter Klavier* prolunutý se staro-novou japonskou hudbou. Téma je volně zpracované na běžný koloběh lidského života⁴³.

Petite Mort - „*Malá smrt*“ - tato choreografie se uvádí na předních tanečních scénách po celém světě. Patří mezi vrcholná díla Jiřího Kyliána. Ten udělal tuto inscenaci speciálně pro Salcburský festival k oslavě dvoustého výročí úmrtí *W. A. Mozarta*. Je složena ze dvou částí a Kylián si pro ně vybral ty nejkrásnější Mozartovy symfonie. Celá choreografie je složena z 12 tanečníků – 6 mužů a 6 žen a 6 kordů. Kordy zde ale představují samotné tanečnický a mají také svou vlastní symboliku. Celý příběh má v sobě ukrytou značnou sexualitu⁴⁴.

Návrat do neznámé země – choreografie z roku 1973, která vznikla podnětem náhlé smrti Johna Cranka. Kylián ji věnoval památce svému někdejšímu mentorovi a učiteli. Pro svou prvotinu od *Leoše Janáčka* zvolil sonátu „*I. X. 1905*“, dále větu z cyklu „*Po zarostlém chodníčku*“ a část z cyklu „*V mlhách*“. Janáček je Kyliánovi bytostně blízký a velmi zajímavé také, že oba umělci se ve svých dílech inspirovali úmrtím. Odtud vychází i název díla. Janáčková sonáta nesla rovněž podnět smrti, ale v jiném kontextu než u Kyliána, Janáček ji složil jako pomník zavražděného brněnského dělníka Fr. Pavlíka, jako vášnivý protest proti zlu a násilí sociálnímu i národnostnímu útlaku⁴⁵.

⁴² LANZ, Isabella. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2011, 301 s. ISBN 9788070082676.

⁴³ Tamtéž

⁴⁴ *Národní divadlo Brno* [online]. 2016 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z <http://www.ndbrno.cz/balet/repertoar-a-fotogalerie-3>

⁴⁵ KYLIÁN, Jiří. *Večer slavných českých choreografů*. Praha: Národní divadlo, 1995, 41 s., 2 přílohy. ISBN 8085921154., s. 18-21

5.3 Komparace stěžejních děl M. Kůry a J. Kyliána

Dle možností, které jsem při bádání měla, jsem našla velmi odchylné rozdíly mezi jejich choreografiemi. První odchylka je žánr – Miroslav Kůra se věnoval klasickým choreografiím, Jiří Kylián vytvářel moderní a neoklasické balety. Spojkou mezi tvorbou obou umělců je lidový tanec. Již výše zmíněný Kůrův Špalíček vycházel z odkazů lidových tanců, stejně tak i jeho Slovanské tance. Kylián do svých děl také někdy zařazoval lidové prvky.

Většina choreografií Miroslava Kůry patří mezi baletní klenoty, které velmi dobře znám a měla jsem možnost je navštívit a vidět nesčetněkrát. Miroslav Kůra, jak už jsem zmínila výše, vycházel zejména z odkazů ruských choreografů. Víme, že ruská taneční a choreografická scéna je opravdu geniální a řadí se po boku těch nejlepších divadelních scén po celém světě. Sám ale obohacoval tyto klasiky některými moderními prvky a vloženými sborovými čísly. Tyto znaky se objevují i u Jiřího Kyliána, který rád a často vkládal do svých choreografií zajímavé kusy. Pan Kůra byl naprosto zamilován do klasického baletu a díky svým dlouholetým zkušenostem dokázal i z obyčejného příběhu vytvořit naprosto fantastickou inscenaci. Jiří Kylián se o klasických choreografiích vyjadřuje naopak takto: *„Já mám velmi rád klasický balet, ale člověk si uvědomí, že když se dívá na ty klasické balety, tak vlastně jsou to jenom pohádky, ať už je to Labutí jezero nebo Šípková Růženka nebo Louskáček, všechno jsou to jen pohádky. My potřebujeme taneční prvky nebo taneční možnosti, kterými se dají vyjádřit jiné věci ne jenom pohádky, věci které hraničí s filozofií nebo s literaturou, nebo s duchovností a na to normální strohá klasická technika nestačí. Proto je důležité si vymýšlet nejenom pohyby, ale i pohyby které jsou spojené s emocí a se zážitky, které něco říkají. To jsme se pokusili vyvinout za tu dobu, co jsem byl ředitelem v NDT.“⁴⁶*

Kylián čerpal při vytváření svých choreografií z vlastních zkušeností a ze svého života. Choreograf však nesmí vyprávět svůj příběh v nesmyslných hieroglyfech. Snaží se je prezentovat takovým způsobem, aby z toho publikum „něco“ mělo a snaží se je přimět k zamyšlení. Jak říká Kylián: *„Tanečníci by měli proniknout do duší publika,*

⁴⁶ Jiří Kylián. In: Česká televize [online]. 2014 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10654577659-jiri-kylian/21454215827>

měli by se s nimi zkontaktovat“⁴⁷. Zde je tedy přesně vidět ten markantní rozdíl v myšlení obou choreografů. Miroslav Kůra zbožňoval tradiční klasické choreografie a snažil se prohloubit jejich trvalý odkaz.

⁴⁷ Jiří Kylián. In: *Česká televize* [online]. 2014 [cit. 2016-05-07]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10654577659-jiri-kylian/21454215827>

6 Závěr

Hlavním cílem bakalářské práce bylo porovnání stěžejních děl Miroslava Kůry a Jiřího Kyliána. Tento cíl se mi podařilo alespoň částečně splnit. Bylo by možné rozpracovat a komparovat ještě více choreografií, tím by se ale tato studie již přiblížila k práci diplomové. Dále byla práce zaměřena především na analýzu tance a choreografie, která by měla čtenářům přednést alespoň nepatrný nástin prozkoumání těchto dvou podnětů. Tato studie předkládá stručnou monografii obou umělců, která ještě nebyla zaznamenána. Tuto práci považuji jako přínos zejména na poli kulturního a tanečního vzdělávání.

Miroslava Kůru a Jiřího Kyliána můžeme zařadit po bok neméně významných a slavných českých choreografů. Dokazují, že i malá země, jako je Česká republika, může skýtat skvělé umělce a ještě lepší choreografy. Jejich díla budou patřit navždy k našim kulturním památkám. Zejména díla Jiřího Kyliána, který se svou pestrou tvorbou dokázal prosadit opravdu po celém světě. Jeho tvorba bude nejspíše navždy spojená s Nizozemským tanečním divadlem i vedle skutečnosti, že jeho choreografie již nadále nebudou součástí repertoáru. Tento soubor patří především soudobým choreografům a ani samotného Jiřího Kyliána tato skutečnost nijak nemrzí. Zanechal zde totiž takový odkaz, který by dokázal málokdo z choreografů překonat. Tělem i duší bude navždy spojen s NDT.

Miroslav Kůra byl v roce 1974 jmenován uměleckým ředitelem Národního divadla v Praze. O čtyři roky později už dále nechce zastávat tuto funkci. Nejspíše se objevily podobné problémy jako v Brně, kdy byl také uměleckým ředitelem divadla. Kůra byl na tuto pozici až moc citlivý a nedokázal se spojit s každodenním stresem tohoto zaměstnání. Naproti tomu ale v Praze působí nadále jako choreograf a to až do roku 1991. Toto posláním jej dělalo opravdu šťastným.

Výsledkem bádání jsem nakonec došla k zcela překvapivému závěru. Miroslav Kůra a Jiří Kylián jsou si ve své tvorbě navzdory stylizačním odchylkám velmi blízcí. Oba umělci se dokázali přes nesčetná úskalí socialistického režimu dostat do podvědomí mnoha kulturních nadšenců. Mezi které také patřím. Jejich díla obdivuji a sdílím nadšení k choreografickému povolání. Inscenace Kůry a Kyliána mají společného jmenovatele. Při vyvážení svých choreografií se řídili spíše srdcem než hlavou. Vytvořili si určitý vztah k obecnstvu a naopak.

Mezi kritiky bohužel Miroslav Kůra oblíbený nebyl, ale obecnstvu dokazoval, že i přes nepříliš dobré choreografické možnosti, vše vytvářel s láskou k tanečnímu umění. Stejně tak i Jiří Kylián, který se pokoušel svými výrazovými tanečními prvky proniknout do duše diváků.

7 Resumé

Tato studie pojednává o životu a dílech dvou vynikajících českých choreografů Miroslava Kůry a Jiřího Kyliána. Zaměřuje se především na stěžejní choreografie a jejich následnou komparaci. Dále se tato bakalářská práce zaměřuje na problematiku choreografie, která úzce souvisí s tanečním uměním. Choreografie Miroslava Kůry můžeme zařadit do širokého spektra československého baletu, který byl za socialismu velmi populární. Kůra se ale stal nezapomenutelným umělcem i mezi tolika význačnými tanečními osobnostmi. Právem jej můžeme považovat za nejvýznačnější individualitu na poli taneční a choreografické scény. Jiří Kylián je výjimečným choreografem, který svými díly oslavuje zejména krásu lidského života. Jeho díla můžeme vidět nejen u nás, v České republice, ale svými choreografiemi zapůsobil dokonce i na jevištích velmi významných světových tanečních institucí.

8 Summary

This study discusses the life and works of two brilliant Czech choreographer Miroslav Kůra and Jiří Kylián. It focuses primarily on core choreography and their subsequent comparison. Furthermore, this thesis focuses on the issue of choreography, which is closely related to the art of dancing. Choreography Miroslava Kůra can be included in a wide spectrum of Czechoslovak ballet, which was very popular during the times of socialism. Kůra became unforgettable performer among so many outstanding dance personalities. Rightfully it can be considered as the most outstanding individuality in the field of dance and choreographic scenes. Jiří Kylián is an exceptional choreographer, his works celebrates mainly the beauty of human life. His works can be seen not only here in the Czech Republic, but his choreographies impressed even on the stages of very important world of dance institutions.

9 Bibliografie

9.1 Primární

KYLIÁN, Jiří. *Večer slavných českých choreografů*. Praha: Národní divadlo, 1995, 41 s., 2 přílohy. ISBN 8085921154.

LANZ, Isabella. *Různé břehy: choreograf Jiří Kylián mezi Haagem a Prahou*. 1. vyd. Praha: Institut umění - Divadelní ústav, 2011, 301 s. ISBN 9788070082676.

PASEKOVÁ, Dana. *Jiří Kylián*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, Hudební fakulta, 2001, 15 s. ISBN 8085883775.

PILKA, Jiří. *Miroslav Kůra*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1979, 54 s., [16] s. il.

9.2 Sekundární

AMBRUZOVÁ, Olga. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

BRODSKÁ, Božena a Vladimír VAŠUT. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, 448 s. ISBN 80-7331-004.

DUFKOVÁ, Eugenie a Karel ŠEDA. *Almanach [Státního divadla v Brně, 1884-1974]*. Vyd. 1. V Brně: Státní divadlo v Brně, 1974, 258

MLÍKOVSKÁ, Jiřina. *Vybrané kapitoly o choreografii*. 1. vyd. Praha: SPN, 1990. 63 s.

NOVERRE, Jean Georges. *Listy o tanci a baletech*. 2. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986. Učebnice pro střední školy.

PETIŠKOVÁ, Ladislava a Nina VANGELI. *Čítanka světové choreografie 20. století: [studijní texty Konzervatoře Duncan Centre]*. Praha: Konzervatoř Duncan Centre, 2005. ISBN 80-239-6412-7.

9.3 Internetová bibliografie

Balet. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Balet>

George Balanchine [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/george-balanchine>

Jiří Kylián: Awards [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/pdf/Jiri%20Kylian%20-%20Awards.pdf#view=Fit>

Jiří Kylián: Biography [online]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.jirikylian.com/existence/>

Jiří Kylián. In: *Česká televize* [online]. 2014 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10654577659-jiri-kylian/21454215827>

KOCOURKOVÁ, Lucie. Miroslav Kůra: Gala – nezapomenutelné role ztvární nová generace světových baletních umělců. *Epoch Times* [online]. 2014 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://www.epochtimes.cz/2014051922095/Miroslav-Kura-Gala-nezapomenutelne-role-ztvarni-nova-generace-svetovych-baletnich-umelcu.html>

Národní divadlo Brno [online]. 2016 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z <http://www.ndbrno.cz/balet/repertoar-a-fotogalerie-3>

Nedrelands dans theatre: Our story. *Http://www.ndt.nl/* [online]. [cit. 2016-02-08].

Dostupné z: <http://www.ndt.nl/en/discover/news/our-story.html>

Miroslav Kůra [narodni-divadlo.cz]. [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: [ttp://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2573&sz=0&abc=K&pn=356affc-c-f301-3000-85ff-c11223344aaa](http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=2573&sz=0&abc=K&pn=356affc-c-f301-3000-85ff-c11223344aaa)

10 Použité zkratky

NDT – Nederlands Dans Theatre

SDB – Státní divadlo Brno