

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Katedra divadelní vědy

Markéta Faustová

Taneční divadlo Piny Bausch

Pina Bausch's dance theatre

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Praha 2008

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.“

Děkuji panu Mgr. Petr Christovovi, Ph.D. za vedení diplomové práce a paní Dorotě Gremlicové, Ph.D. za konzultace. Za pomoc a rozhovor děkuji panu Janu Minaříkovi.

Markéta Faustová

Obsah

Úvod.....	5
1. Teoreticko-historická východiska tanečního divadla	11
1. 1 Balet, moderní tanec, postmoderní tanec, současný tanec	11
1. 2 Německý tanec 2.poloviny 20.století.....	14
1. 3 „Tanztheater“ – taneční divadlo.....	15
1. 4 Postavení tance v tanečním divadle.....	18
1. 5 Postavení divadla v tanečním divadle Piny Bausch.....	19
2. Charakteristika tvorby Piny Bausch.....	21
2. 1 Pina Bausch - biografie.....	21
2. 2 Wuppertálský soubor a choreograficko-režijní metoda Piny Bausch.....	22
2. 3 Choreografie.....	25
2. 4 Scénografie, kostýmy.....	28
2. 5 Hudba.....	30
2. 6 Témata.....	31
3. Čtyři období tvorby Piny Bausch.....	34
3.1 První období – cesta k tanečnímu divadlu.....	35
3. 1. 1 „Café Müller“ – vyjímečná choreografie prvního období	38
3. 1. 2 „Keuschheitslegende“ – charakteristická choreografie pro 1. období... ..	42
3. 2 Druhé období – přijetí uměleckou obcí, první ocenění.....	48
3. 3 Třetí období – inspirace z cest.....	50
3. 3. 1 „Danzón“ – výjimečná choreografie třetího období.....	52
3. 4 Čtvrté období – koláže lepené krásou	53
3. 4. 1 „Wiesenland“ – choreografie čtvrtého období.....	55
4. Hlavní rozdíly mezi staršími a novějšími díly Piny Bausch.....	58
4. 1 Hlavní změny v tvorbě Piny Bausch z pohledu jejích tanečníků	59
4. 1. 1 Slovy Jo Ann Endicott	59
5. Úryvek z rozhovoru s Janem Minaříkem.....	62
6. Důvody vývoje děl Piny Bausch.....	68
6. 1 Důvody osobní, logické	68
6. 2 Důvody historicko-politické.....	68

Závěr	69
Summary	71
Literatura	73
Příloha 1. - Seznam děl Piny Bausch	74
Příloha 2. - Seznam ocenění Tanztheater Wuppertal	79
Obrazová příloha	

ÚVOD

Dvacáté století se stalo pro evropský tanec stěžejním. V jeho první polovině se zrodil zcela nový taneční směr holdující uvolněnosti a svobodnému pohybu – moderní tanec.

Artikulovány byly i jeho hlavní taneční techniky, které se vyučují dodnes (Duncan technika, Graham technika...). V druhé polovině století se z moderního tance vyvinul tanec postmoderní. Jeho představitelé sice z moderního tance vycházeli, ale s jeho technikami zcela svévolně nakládali a tvořili tak nové zajímavé choreografické přístupy. Od sedmdesátých let dvacátého století se postmoderní tanec rozvětvil v mnoho tanečních metod, které reprezentovali různí tvůrci svými originálními pohledy na taneční výraz.

V polovině sedmdesátých let panovala mezi choreografy většinou snaha nalézt a zobrazit čistou esenci tance. Taneční tvůrci toužili oprostit tanec od všech prostředků, které by ho činili umělým (kostýmy, světlo, scénografie) a ponechat pouze jeho základní elementy: čas, prostor a pohyb. Podobné myšlenky v té době vyvstaly nejen ve sféře tanenčí či tanečně-divadelní, ale i divadelní. V roce 1968 vydal Peter Brook své zásadní teoretické dílo „Prázdný prostor“ a v roce 1970 založil „Mezinárodní centrum pro divadelní výzkum“, skupinu herců, muzikantů a tanečníků, se kterými cestoval po Středním východě a po Africe, s cílem objevit pravou podstatu divadla. Z toho samého důvodu se vydal do Mexika, Haiti a Indie polský divadelní experimentátor Jerzy Grotowski.

V polovině sedmdesátých let se ale v Německu objevila mladá choreografka Pina Bausch, která ve svých pracích opět hojně využívala scénografii, kostýmy a hlavně i řeč. Již před ní se několik autorů pokoušelo o propojování tanečních a divadelních technik. Nikomu se však nepodařilo integrovat je tak jedinečným a revolučním způsobem v tak rozsáhlá a zcela charakteristická představení jako této ženě.

Americký choreograf a tanečník William Forsythe, který je tvorbou Piny Bausch velmi ovlivněn, o ni jednou řekl: „V podstatě znovu vynalezla tanec. Je jedním z největších inovátorů tance za posledních padesát let. Pina potřebuje prozkoumat svět svým způsobem. Vytvořila si svou vlastní taneční kategorii. Taneční divadlo opravdu neexistovalo než ho vynalezla ona.“¹

Pod souslovím taneční divadlo si dnes taneční teoretici jako první opravdu představí právě díla Piny Bausch, i když tento pojem používali kritici již před ní například pro díla jejího učitele Kurta Joosse.

Až tříhodinové koláže složené z drobných tanečních i divadelních epizod, nelineárně postavené za sebe, které se ale tématicky vztahují k předem vytčeným problémům. Mezilidské vztahy, zejména pak vztahy mezi ženami a muži, společenská přetvářka, společenské konvence a jejich odkrývání, touha po lásce, samota, strach, vyčerpání, únava a agrese, zároveň ale i erotika, vášeň, hravost a dětská radost ze života – to jsou hlavní tématické póly jejích prací.

Velmi specifická je zejména výprava, kterou na scéně často tvoří elementy z přírody – voda, tráva, listí. V pozdějších pracích pak scénografii velmi zásadně doplňují i projekce zobrazující opět zejména přírodní motivy. Velmi zvláštní a extravagantní jsou i rekvizity. Typická je pro její díla také smyslná krása žen s dlouhými rozpuštěnými vlasy a stejně tak dlouhými večerními šaty a povrchní elegance mužů v oblecích. A nakonec snad nejzajímavější je specifikum postupů její práce, která je založena na spolupráci s dvaceti šesti členy souboru, z nichž někteří pracují s Pinou přes třicet let.

Pina Bausch dokázala více než ostatní tvůrci bořit bariéry mezi kulturami, národy, mezi lidmi vůbec. Její soubor složený ze samých individualit, k tomu všemožných národností, cestuje již mnoho let po celém světě. Všude si postupem času získal úspěch a uznání. Její jazyk je totiž univerzálním dorozumívacím prostředkem, který funguje napříč všemi spektry.

Soubor Tanztheater Wuppertal začala choreografka vést v roce 1973 a vede ho dodnes. Představila s ním přes čtyřicet premiér.

¹ Voice of dance: Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, <http://www.voiceofdance.com/v1/listing.cfm?id=17313&company=Pina-Bausch-Tanztheater-Wuppertal-&city=&state=>

provinční německé choreografky bez finančních prostředků stala taneční ikona světa? To jsou hlavní otázky, které stály u zrodu této diplomové práce.

V první kapitole práce se pokusím osvětlit historická a teoretická východiska pro vznik tanečního divadla v sedmdesátých letech. Popíši vývoj tance do sedmdesátých let dvacátého století i podhoubí taneční situace v Německu. Posléze teoreticky vymezím pojem taneční divadlo a rozeberu postavení taneční a divadelní složky v tomto žánru. Konkrétněji jejich podobu objasním na dílech Piny Bausch.

Druhá kapitola je základním vhledem do způsobu tvorby Piny Bausch. Nejprve se pokusím pomocí stručné bibliografie autorku představit, po té se budu zabývat jednotlivými složkami jejích děl od choreografie, přes scénografii, kostýmy, hudbu i základní témata jejích prací. Fokus je samozřejmě zaměřen na specifika její práce, ke kterým patří zejména její choreograficko-režijní metoda a práce se souborem, který fungoval a funguje na velmi netradičních principech.

V třetí kapitole rozdělím její pětatřicetiletou práci s Tanztheater Wuppertal na čtyři období, které jsem si pracovně sama vymezila podle určitých, v tomto případě spíše pomyslných, mezníků. Proměna její tvorby byla totiž velmi pozvolná.

První období její tvorby, které jsem ohraničila lety (1973 – 1980) bylo jakýmsi obdobím revolučním, kdy Pina Bausch představila svůj specifický styl založený na propojení tance a divadla. V tomto období sklízela rebelující choreografka spíše kritické reakce. Až po premiéře choreografie „Café Müller“ v roce 1978 se ostrý pohled na její tvorbu začal pomalu otupovat. Tato choreografie je pro Pinu Bausch velmi výjimečnou prací, proto si ji neodpustím v této práci představit.

Choreografie tohoto období se však pokusím charakterizovat pomocí choreografie „Keuschheitslegende“ („Legenda o cudnosti“, 1979), kterou jsem měla možnost zhlédnout přímo ve Wuppertalu v březnu roku 2007.

Druhé období (1980 – 1989) znamenalo pro soubor zejména konečně přijetí uměleckou obcí. Soubor začal jezdit na zahraniční festivaly a získávat první ocenění. Po roce 1980 vytvořila také choreografka jedny ze svých stěžejních kusů.

Třetí období (1989 – 1999) bylo pro soubor obdobím uvolnění a jeho díla se začala na svět dívat o mnoho pozitivněji. Pina Bausch také změnila způsob přípravy svých choreografií. Inspiraci hledala a nacházela v cestách do cizích zemí, kde se souborem pobývala a čerpala místní cizokrajnou atmosféru. V jejích dílech se začala objevovat přirozenost, něha, poezie a čistá krása, která se projevila i v tanečním výrazu. Tanec v tomto období začal mít v jejích dílech také výsadnější postavení než divadlo. Z tohoto období otevřu k nahlédnutí velmi taneční choreografii „Danzón“, která je druhou prací Tanztheater Wuppertal, kde Pina Bausch sama tančí.

Ve čtvrtém období (1999-2008) pak v dílech Piny Bausch získala výsadní postavení estetická krása a smyslnost. Její díla se stala plynutím krásných obrazů a jejich základní kořeny tvoří spojení tance a přírody.

Díla tohoto období představím na příkladu choreografie „Wiesenland“ („Louka“, 2000), kterou jsem měla také možnost osobně vidět v rodném městě Piny Bausch - Wuppertalu.

Čtvrtá kapitola se zabývá srovnáním starších a novějších děl autorky. Snažím se v ní vysledovat hlavní posuny v její tvorbě. K charakteristice vývoje její práce mi napomáhají pohledy tanečníků, kteří s Pinou Bausch dlouhá léta spolupracovali – Jo Ann Endicott a Jana Minaříka. S Janem Minaříkem jsem měla dokonce možnost se setkat osobně v roce 2007 na jeho statku v Čečicích, proto v této práci uvádím úryvek z našeho rozhovoru.

V poslední páté kapitole se snažím osvětlit důvody vývoje v tvorbě choreografky. Podle mého úsudku se jedná zejména o důvody zcela přirozené, ale také důvody historicko-politické.

Téma práce jsem si vybrala zejména z osobního obdivu k této neobyčejné choreografce a k jejím dílům, z nichž jsem měla možnost na živo ještě spatřit choreografii „Vollmond“ z roku 2006 v pařížském divadle Théâtre de la Ville, kde Pina Bausch každý rok prezentuje svou novou premiéru.

Její význam pro současný tanec je nepopiratelný. Ač je Pina Bausch stále žijící a stále tvořící choreografkou, k jejímu odkazu se již hlásí celá řada tvůrců z různých zemí. Jedním z nich je například vedoucí anglické taneční skupiny DV8 Lloyd Newson, William Forsythe, Robert Wilson, Maguy Marin, Lin Hwai-Min - hlava taiwanského souboru Cloud Gate či belgická choreografka Anne Teresa de Keersmaeker.²

Prahu navštívil soubor Tanztheater Wuppertal v roce 1987 s choreografiemi „Café Müller“ (1978) a „Le Sacre du printemps“ („Svěcení jara“, 1975) a i zde zaznamenal velký úspěch. V současnosti se přeneseně její odkaz dostal i na českou taneční scénu. Taneční divadlo u nás reprezentuje taneční soubor DOT 504 vedený produkčně Lenkou Ottovou, který se hlásí k tvorbě současného mladého belgického tvůrce Wima Vandekeyba a jeho skupiny Ultimy Vez. Ten je ale jen dalším z řady, který navazuje na taneční přínos Piny Bausch.

K závěru tohoto úvodu bych chtěla poznamenat, že vývoj této tvůrkyně není ještě dokončen, a tak zůstává v podstatě téma této práce také neuzavřené.

Po celou dobu studia a následného psaní této práce jsem řešila několik technických problémů. Prvním z nich byl nedostatek literatury k tomuto tématu v českých knihovnách. Přitom bylo o Pině Bausch a Tanztheatru Wuppertal vydáno velké množství literatury. V českém jazyce neexistuje literatura žádná. Ani jedno z děl o Pině Bausch nebylo ještě přeloženo. Proto jsem byla nucena čerpat pouze z cizojazyčných zdrojů, ať již v německém, anglickém či francouzském jazyce. Upozorňuji tedy, že veškeré citace v této práci jsou mými vlastními překlady.

² To, že se z ní a jejího díla již stala opravdu ikona dokazuje i trochu bizarní fakt, že se její díla dostala v trochu odlišné podobě na repertoár Les Ballets Trockadero de Monte Carlo. Jedná se o velmi zvláštní mužskou taneční skupinu, která vznikla v roce 1974 a zabývá se přepracováváním klasických tanečních děl v zábavné parodie. Kromě tance Isadory Duncan a Lamentation od Marty Graham nyní „Les Trocks“ představují i kousek „I Wanted to Dance With You at the Cafe of Experience“ – parodii na Pininu choreografii „Café Müller“.

K používaným pojmům ve své práci bych chtěla poznamenat, že jsem všechna díla Piny Bausch označovala jako choreografie a aktéry v jejích dílech jako tanečníky. Neexistují teoretické pojmy, které by vymezily nová označení pro specifický žánr tanečního divadla. Pinu Bausch je ale stále více choreografkou než divadelní režisérkou a členové jejího soubory jsou stále více tanečníky než herci.

1. TEORETICKO-HISTORICKÁ VÝCHODISKA „TANEČNÍHO DIVADLA“

1. 1. Balet, moderní tanec, postmoderní tanec, současný tanec

Původ **baletu** spadá již do šestnáctého století, až na přelomu století osmnáctého a devatenáctého však teprve začínal balet dostávat podobu, kterou si více či méně udržel až do století jedenadvacátého. Elegance, lehkost i v těch nejobtížnějších polohách, dokonalá technika se základní pozicí nohou zvaná *en dehors* (tzv. vytočená pozice nohou) a v romantickém baletu devatenáctého století pak konečně také tanec na špičkách (v baletní terminologii *sur le pointes*), se staly základními charakteristikami tohoto graciózního tanečního stylu.

Na počátku 20. století se do té doby striktně dané baletní formy začaly upravovat. Prvním baletním reformátorem se stal ruský baletní mistr Michel Fokine, který se snažil najít ve stereotypní baletní technice pro tělo přirozenější pohyb, který bude sám nést jakýsi výraz. Dalším novátorským baletním tvůrcem druhé poloviny dvacátého století byl George Balanchine, jehož tvorba je označována jako baletní neoklasicismus. Bořil zažitou tradici baletního tanečníka, který se vznáší nad scénou, a využíval i ostré pohyby a zemitější energii. Avšak poloha *en dehors* i časté vertikální rozložení pohybů zůstaly hlavními baletními ekvivalenty i ve století jedenadvacátém.

V první polovině dvacátého století však začal klíčit i **moderní tanec**. Jeho hlavní érou se stala dvacátá až třicátá léta, která byla obdobím industrializace.

V souvislosti s rychlou modernizací společnosti hledali tanečníci a choreografové, ale i umělci z jiných oblastí či filozofové odpovědi na otázky po základu lidské existence. Inspirováni přírodou, východním náboženstvím a kulturou Orientu začali objevovat jiné svobodnější cesty pohybu a harmonii v tanci i v životě. Odmítli polohu *en dehors* a pozornost byla přenesena od nohou k torzu. Isadora Duncan³ a Ruth St. Denis⁴, to byla

³ **Isadora Duncan** (1877 – 1927), tanečnice amerického původu, je často nazývána matkou moderního tance. V roce 1899 se Isadora rozhodla odjet do Evropy, kde vyvinula svůj osobitý projev založený na improvizaci. Velkou inspirací jí

jména prvních žen - choreografek a tanečnic, která se zapsala do historie moderního tance.

Z mužských tvůrců to pak byli Émile Jaques-Dalcroze⁵, Rudolf Laban⁶ a Kurt Jooss⁷.

Další z těchto tanečních reformátorů a reformátorek – Mary Wigman⁸, považovala první světovou válku za mezník, kdy bude od baletu definitivně upuštěno. Zdálo se, že válečná zkušenost bude pro tanec znamenat jasný obrat od idyly baletu k vnitřním rozbouřeným emocím. Tyto duševní konflikty a boje vyjadřovaly svým tancem další tanečnice, lektorky Marta Graham⁹ a Doris Humphrey¹⁰.

Právě touto expresí vnitřních pnutí a emocí jsou díla moderního tance charakteristická.

byly antické mýty. Její taneční kostým často tvořil splývavý šat s mnoha záhyby, který Isadora nosila po vzoru antických soch. Klasický balet odmítla jako rigidní formu a stala se zastánkyní tance bosých nohou. Založila tři taneční školy – v Německu, Rusku a ve Francii.

⁴ Americká tanečnice **Ruth St. Denis** (1879-1968) se ve své tvorbě inspirovala kulturou Japonska, Indie a Egypta. Zároveň však byla její práce ovlivněna i melodramatickým herectvím anglické herečky Sarah Bernhardt. Svou vlastní teorii založenou na kombinaci tanečních a divadelních technik, ovlivněnou filosofií a historií dávných kultur a tvorbou již zmíněné Sarah Bernhardt a také osobností japonského tanečníka té doby Sadem Yaccou začala St. Denis formovat po roce 1900. V letech 1906-1909 se St. Denis poprvé ukázala Evropě a byla ihned vnímána jako exotická tanečnice avšak s uměleckými sklony. Se svým manželem tanečníkem Tedem Shawnem založila taneční školu Denishawn. Jejími žáky byli například Marta Graham, Doris Humphrey či Charles Weidman.

⁵ **Émile Jaques-Dalcroze** (1865-1950) byl švýcarský hudebník, pedagog a experimentátor. Vynalezl specifický systém výuky hudebního rytmu prostřednictvím pohybu. Vytvořil celou řadu pohybově-rytmických cvičení, které měli jeho žáci zkoušet bez použití zraku. Ve svých dílech často pracoval s pohybem davu a jeho polyrytmii. Tanec připodobňoval k houslovému koncertu s průvodem orchestru. Zabýval se i propojením světla a hudby. Založil školu Hellerau poblíž Drážďan, kde svou metodu vyučoval.

⁶ **Rudolf Laban** (1879-1958) byl zejména taneční teoretik, vědec a badatel původem ze Slovenska. Snažil se zanalyzovat lidský pohyb a zasadit ho do jednoho filosofického systému. Brzy se v jeho teorii vyprofilovaly dvě disciplíny-choreutika (zkoumající vztahy těla k okolí) a eukinetika (rozebírající všechny možné typy a směry lidského pohybu). Tanečnickův pohyb sleduje Laban uvnitř pomyslného prostorového osmistěnu a tělo obklopuje matematickou sítí. Je autorem celého systému choreografického zápisu – tzv. „labannotation.“

⁷ Německý choreograf **Kurt Jooss** (1901-1979) kombinoval ve své tvorbě základní baletní techniku s divadelními přístupy. Proto se jeho díla začala nazývat souhrnně „Tanztheater“. Jeho zásadním dílem je choreografie-inscenace „Zelený stůl“ (1932), která ještě patřila do tanečního expresionismu. Jeho žačkou je právě Pina Basuch.

⁸ **Mary Wigman** je jednou z představitelk německého tanečního expresionismu. Svůj styl však vždy nazývala „absolutním tancem“, který nebyl závislý ani na příběhu ani na hudbě. Obrací se stejně jako Isadora Duncan k ideálu antického divadla a objevuje krásu tančícího chůru. Její choreografie jsou často o temných koutech lidské duše. Mary Wigman působila jako pedagog a otevřela taneční školu v Drážďanech a posléze i v dalších městech.

⁹ Američanka **Marta Graham** (1894-1991) byla absolventkou školy Denishawn. Ve svých choreografiích se zaměřila na dva tématické okruhy – hledání identity obyvatelů Ameriky a zobrazení řeckých mýtů tancem. Důraz kladla vždy na střed těla, kde se podle ní rodila veškerá síla a energie. Podle její teorie z tohoto centra vychází všechny pohyby a jeho kontrakcí se rozpohybová zejména horní část páteře. Na tomto principu například postavila svou nejznámější choreografii „Lamentation“, z roku 1930. Je autorkou celé taneční techniky, které se u nás říká „grahamka“.

¹⁰ **Doris Humphrey** (1895-1958) vystudovala stejně tak jako Marta Graham taneční školu Denishawn. Na rozdíl od sólové tanečnice Marty Graham se však prosadila skupinovými choreografiemi. Za základy své choreografické tvorby zvolila Doris Humphrey dvě statické polohy – stání a ležení. Tenze, která je mezi těmito dvěma pozicemi, směřuje vždy buď k pádu či naopak k směřování od země. V souvislosti s jejím jménem je tedy často zmiňován pojem gravitace. Za jejího následovníka je považován José Limón, který na základech její tvorby vytvořil samostatnou taneční techniku. Společně s tanečníkem a choreografem Charlesem Weidmanem založila Humphrey taneční školu v New Yorku.

Přílišná expresivita v tanci byla eliminována tanečními umělci, kteří začali tvořit v druhé polovině dvacátého století. Jejich tvorba byla založená více na individuálních přístupech k tanci. Ve své podstatě pracovali s technikami vycházejícími z moderního tance, které však pozměňovali a využívali v jiných variacích a souvislostech.

Období této linie tvůrců je obdobím **postmoderního tance**. Jeho prvním hlavním představitelem je Merce Cunningham, který začal do svých kusů zapojovat taneční improvizace a jeho díla měla silně abstraktní ráz.

Důležitou skupinou reprezentující postmoderní tanec byla také množina umělců skrývajících se pod názvem Judson Dance Theatre, která sídlila v New Yorku v Judson Memorial Church. Jejich součástí byli takoví choreografové jako například David Gordon, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay, Simone Forti či Meredith Monk. Tito choreografové přinesli tanci mnoho nových vlivů včetně zrodu kontaktní improvizace či tance ve filmu.

Postmoderní období v tanci skončilo sedmdesátými lety dvacátého století. Taneční tvorbu konce dvacátého století a počátku jedenadvacátého století již nazýváme označením **současný tanec** neboli contemporary dance¹¹.

Pod tímto slovem rozumíme široké spektrum tanečních metod a technik, které zkoumají lidské tělo a zaměřují se i na jeho propojení s duševní stránkou člověka. Vycházejí z moderních i postmoderních technik a jsou to zejména: taneční improvizace, kontaktní improvizace, Feldenkraisova metoda, Cunninghamova technika, Graham technika, kinesiologie, Labanova analýza pohybu, Lester Horton technika, Gyrokinesis, ale někdy je pod tímto pojmem chápána i Yoga či Pilates.

¹¹ Označení „contemporary“ se užívá i u nás v této anglické podobě spíše než pojem současný tanec.

1. 2. Německý tanec druhé poloviny dvacátého století

Obecně se pro vývoj tance druhé poloviny dvacátého století staly určující tři země: Německo, Amerika¹² a také Japonsko s nástupem nového tanečního stylu butô¹³.

V Německu počátku druhé poloviny dvacátého století převažoval na jevištích výrazový tanec, jehož ikonou se stala již zmíněná choreografka Mary Wigman a baletní neoklasicismus reprezentovaný Johnem Crankem¹⁴. Tvorba Johna Cranka by se však již dala označit za přechodovou fázi k tanečnímu divadlu. Jeho baletní neoklasicismus se o mnoho více než klasický neoklasicismus Geroge Balanchina¹⁵ zaměřil na vyprávění lidských příběhů a lidskou bytost vůbec.

V šedesátých letech se pak začala objevovat první novátorská díla, která vycházela z prvků klasického baletu – například choreografie Nederlands Dans Theatre, Glena Tetleyho a Anny Sokolové. V této době také do Německa zavítal představitel amerického postmoderního tance Merce Cunningham, který ovlivnil mnoho místních tvůrců.

¹² **Americký tanec druhé poloviny dvacátého století** je právě zejména spojen se jménem Merce Cunningham, který ve svém pojetí tance upustil od vyprávění příběhu či vyjádření pocitu a zaměřil se na pohyb jako takový. Řetězil jeden pohyb za druhým a soustředil se stejnou měrou na dolní i horní část těla. Ve své choreografické tvorbě byl velmi ovlivněn muzikantem a hudebním experimentátorem Johnem Cagem, který se stejně tak jako on zaměřoval na kombinace na první pohled nekombinovatelných prvků a sekvencí. Stejně tak jako pro Cunninghama byl i pro Cage důležitý více proces tvorby než její výsledek, který nakonec působil vždy velmi kolážovitě a někdy postrádal logickou strukturu. Cunninghamovi tanečníci nemuseli disponovat žádnou konkrétní znalostí techniky, museli být však otevření a vnímat citlivě své tělo. Pracoval s abstrakcí a do svých choreografií hojně zapojoval improvizace. Tímto abstraktním tanečním stylem zahájil nové taneční období, které je označováno jako postmoderní.

¹³ butô (psáno také butoh) vzniklo v 50. letech 20. století v Japonsku jako reakce na vzrůstající amerikanizaci japonské kultury po druhé světové válce. Propojilo v sobě vlivy východní i západní kultury - navrací se k japonským kulturním tradicím a zároveň se inspiruje německým expresionistickým tancem Valeska Gert/Harald Kreutzberg, Mary Wigman, Valesky Gert, Haraldal Kreutzberga a Mary Wigman. Často je butô označováno také jako taneční divadlo, které má meditativní charakter. Zásadní roli tu hraje představitost tanečníka, jehož tělo se v průběhu tance pomocí maximální tělesné extenze a expresivního výrazu obličej vyprazdňuje, všechna negativní energie je z těla vypuzena a nastává moment proměny a katarze. Veškerá energie směřuje k zemi, kde podle japonské tradice sídlí bozi na rozdíl od evropského tance, který naopak míří k nebi. Často používanými prvky butoh tanečníka jsou bílé nalíčená tvář, oholená lebka a nahota, které odkazují k duchovní čistotě a sejetí se světem mrtvých. Podob butoh je však tisícero. Za zakladatele butô je považován Tatsumi Hijikata, který předvedl první performanci s názvem „Kinjiki „v roce 1959.

¹⁴ **John Cranko** (1927-1973) se narodil v Jižní Africe, kde také získal své baletní vzdělání. Stal se choreografem v Sadler's Wells Ballet (který se později přejmenoval na Royal Ballet) a posléze v Stuttgart Ballet, který se díky němu velmi rychle proslavil. Vytvořil několik klasických baletů, mezi nimi např. balet Evžen Oněgina či Romeo a Julie. Zemřel předčasně na srdeční zástavu při návratu z úspěšného amerického turné.

¹⁵ **George Balanchine** (1904-1983) se narodil v Saint Petersburgu v Rusku. Svě baletní vzdělání ale zúročil zejména v Americe, kde se stal baletním mistrem New York City Ballet. Je považován za jednoho z prvních představitelů moderního baletu. Byl znám zejména pro svou specifickou práci s hudbou, která nenesla pouze ilustrativní funkci, ale ve spojení s tancem měla i významovou roli.

V druhé polovině šedesátých let se na základě těchto nových trendů začaly objevovat první pokusy směřující k tanečnímu divadlu.

V roce 1973 zemřeli Mary Wigman i John Cranko a zdálo se, že v Německu začíná nová taneční éra. Ve Wuppertalu nastoupila tehdy mladičká choreografka Pina Bausch, v Darmstadtu Gerhard Bohner a v Brémách Johann Kresnik. Všechna tato tři jména dnes řadíme mezi představitele tzv. „tanečního divadla“.

„...Rok 1973 znamenal začátek něčeho nového. Tehdy jsme to však chápali jako povstání proti baletu, jenž dominoval velkým divadelním scénám, než jako začátek nového směru, který se stane součástí taneční historie.“¹⁶

1. 3. „TANZTHEATER“ – TANEČNÍ DIVADLO

Německý pojem *Tanztheater* (anglicky *dance theatre*, francouzsky *danse-théâtre*), česky *taneční divadlo*, vznikl ve dvacátých letech dvacátého století. Tento termín byl poprvé použit pro označení děl německého choreografa Kurta Joosse, který se ve svých dílech vymezoval vůči absolutnímu tanci Mary Wigman a pokusil se o propojení prvků činohry a baletu.

Opravdový nástup tanečního divadla nastal ale až v sedmdesátých letech dvacátého století. Několik tanečních choreografů vyšlo z Joossových myšlenek a propojovalo je s dalšími vlivy. Inspirací jim byla současná americká choreografie, myšlenky Antonina Artauda¹⁷ či postmoderní filosofie. V Německu byla v té době tato skupina tvůrců nazývána „Neues deutsches Tanztheater“ z důvodu odlišení od tvorby Kurta Joosse (nazývána *Tanztheater*), a však zároveň k připomenutí jeho odkazu.¹⁸

¹⁶ Schmidt Jochen: Znovunastolení lidské dimenze v tanci, in: Taneční listy, 1994, roč.32, č.8, s.6.

¹⁷ **Antonin Artaud (1896-1948)** – divadelní teoretik, režisér, dramatik, který je znám zejména pro svou teorii divadla krutosti, kterou plně osvětlil v knize „Divadlo a jeho dvojník“. V tomto manifestu dával za vzor východní balijské formy tanečních a divadelních performancí, které nepoužívají ve svých divadelních projevech textových předloh, ale naopak výrazného fyzického projevu. Snažil se divadlo osvobodit od jeho rigidního napojení na text a obnovit jeho prapůvodní metafyzickou sílu a energii.

¹⁸ Přívlástek Neues však brzy vymizelo a začalo se používat termínu deutsches Tanztheatre či jen Tanztheatre.

Tato vlna tanečního divadla přišla po radikální taneční avantgardě choreografů šedesátých let dvacátého století a opět se ptala po pravé podstatě tance - Co je tanec a kde končí jeho hranice?

Jeho tvůrci se ostře vymezovali vůči tzv. krásnému tanci s jeho zidealizovanými příběhy, který byl reprezentován skupinami klasického baletu a začali se zaměřovat na témata z každodenního života.

K choreografům této vlny sedmdesátých let patří již zmínění němečtí choreografové - Johann Kresnik, Gerhard Bohner, ale také Reinhild Hoffmann či Susanne Linke, z francouzských tanečních vod pak Maguy Marin, Jean-Claude Galotta, Karine Saporta či Joseph Nadj původem z Maďarska.

Nejvýraznější reprezentantkou tohoto směru se však stala Joossova žačka **Pina Bausch**. „Bauschová si dokázala tento termín osvojit a přisvojit do té míry, že se stal prakticky synonymem jejího jména.“¹⁹

Taneční divadlo je zároveň druhem i žánrem moderního tanečního divadla.²⁰ Taneční divadlo je totiž již samostatným označením druhové skupiny, jako je hudba, malířství, literatura či ostatně tanec či divadlo. Žánrem se pak stává z hlediska formální výstavby svých děl. Jedná se totiž o suity či cykly, které mají svůj rámeček, vůči kterému se krátké části celku různými způsoby vztahují.²¹

Označení taneční divadlo v sobě spojuje základní charakteristiku tohoto směru. Jedná se o syntetickou pohybovou formu, která spojuje činoherní a taneční postupy a přechází tak volně mezi divadelními druhy a žánry. Když se tuto rozpolcenost snaží divadelní teoretici pojmenovat, jako dvě hlavní osy tanečního divadla zmiňují vždy specificky nazíraný pohyb a stejně tak netradičně pojatý příběh.

¹⁹ Vangeli, Nina, slovníkové heslo Tanztheatre in: Semil, Malgorzata; Wysinska Elzbieta: Slovník světového divadla 1945-1990, Praha, 1998. s.30

²⁰ Gremlicová, Dorota: slovníkové heslo Tanztheatre, in: Základní pojmy divadla, Praha, 2004, s.268.

²¹ Tato forma cyklu či suity je známa již právě z moderního tance (i divadla). Využívala ji například Mary Wigman či Kurt Jooss (například v jeho nejznámější práci „Zelený stůl“).

„Bauschová vystoupila s projektem divadelní podívané na rozhraní baletu, činohry a pantomimy, v němž byl pohyb hlavní součástí vyprávění.“²²

„Taneční divadlo znovuobjevuje dilema tanečního umění, které kolísá mezi uměním čistého pohybu a pantomimou, libující si v jednoduchém příběhu!“²³

Otázku příběhovosti v tanečním divadle popisuje Dorota Gremlicová takto:

„...Děj je rozvíjen v jednotlivých obrazech, neusiluje se o vykreslení všech souvislostí, užívá se zkratk, stříhů apod.“²⁴ Tato nesystematická dějovost tanečního divadla je v přímém kontrastu s baletem, který vypráví uzavřený rozvíjející se příběh.

O příběhu se u tanečního divadla mnohdy ani nedá mluvit. Jedná se spíše o tematické motivy, myšlenky, problémy, které se choreografové tanečního divadla snaží na jevišti nastínit.

Často se celek představení sestává z příliš na sebe nenavazujících sekvencí, jejichž středobodem je pohyb. Slovo se v dílech tanečního divadla vyskytuje také, ale je to slovo, které není popisné, může jím být reklamní slogan, část dětské básně či slovo, které dalo by se říci „mluví z cesty“.

Základem výrazu se stává pohyb. Ten však není omezen na systémy té které techniky. Taneční divadlo je svobodné a hledá nové formy vyjádření. Čistý taneční pohyb vycházející z klasických forem se omezuje a tancem se může stát prakticky cokoliv od běžného lidského úkonu, jakým je například čištění zubů, po čistě taneční party. Mottem Piny Bausch se stává tato věta: „Nezajímá mě, jak se lidé pohybují, ale co přitom vyjadřují.“

Inscenace tanečního divadla se vyznačují velkou mírou divadelnosti. Rejstřík tanečníka neobsahuje pouze pohyb celého trupu, ale i gesta, mimiku a slova. Nejde tu o pouhý tanec pro tanec a jeho estetiku, tanečnickův pohyb je motivován jasným cílem.

²² Vangeli, Nina, slovníkové heslo Tanztheatre in: Semil, Małgorzata; Wysinska Elżbieta: Slovník světového divadla 1945-1990, Praha, 1998. s.30

²³ Pavise, Patrice: Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha 2003, s.395.

²⁴ Gremlicová, Dorota: slovníkové heslo Tanztheatre. in: Základní pojmy divadla, Praha, 2004, s.268.

Tanec a divadlo jsou tu zastoupeny stejnou měrou a prolínají se tak organicky, že je od sebe nelze oddělit. Pro teoretické vymezení žánru tanečního divadla budu od této chvíle používat pro příklad právě tvorbu Piny Bausch, která o ní sama říká:

„Když jsem začala dělat první choreografie, nikdy jsem nepřemýšlela o tom, že tvořím choreografii, ale že vyjadřuji pocity. I když je každá má práce odlišná, všechny se snaží mluvit o věcech, o kterých je těžké mluvit pomocí slov. V mé práci je všechno propojeno – hudba, scéna, pohyb a vše, co je řečeno. Netuším, kde jedna věc končí a jiná začíná a nepotřebuji to analyzovat. Kdybych byla moc analytická, mou práci by to limitovalo.“²⁵

1.4. Postavení tance v tanečním divadle

U zrodu „tanečního divadla“ stála otázka po stavu soudobého tance jako takového. Ten se ale ukázal být velmi nejasný, nečitelný. Bylo třeba tento velmi abstraktní obor znovu vymezit a pochopit, aby se mohl dále emancipovat.

Propojením tance s divadelními postupy a rámci vystoupil daleko zřetelněji jeho vlastní charakter, jeho vlastní vyjadřovací kódy.

Tělo není již prostředkem, který je nositelem krásy, ale stává se samo tématem. Vypráví svůj vlastní příběh. Těla tanečníků nejsou dokonale krásná. Jejich nedokonalost, jejich chyby jsou naopak dávány na odiv. Taneční divadlo nezkoumá hranice možností pohybů lidského těla, tak jak tomu je v moderním tanci. Nehledá ideál pohybu a výrazu cestou tvrdého tréninku tanečních technik jako balet. Choreografie tanečního divadla mluví svým vlastním velmi zřetelným přirozeným pohybovým jazykem o zásadních problémech naší společnosti.

²⁵Pina Bausch, in: New York Times, 29.9. 1985

1. 5. Postavení divadla v tanečním divadle Piny Bausch

Struktura děl Piny Bausch může z divadelního hlediska vypadat velmi chaoticky a přeci její díla drží pohromadě a mluví hluboce a jasně o předem vytčených problémech.

Formálně se jedná o suitu, po sobě jdoucí epizody, které se na sebe pojí na první pohled alogicky, avšak vztahují se k jednomu základnímu rámci.

Neexistuje zde kauzalita ani psychologie postav a v podstatě zde chybí i fabule (v brechtovském pojetí smyslu slova), obsah i forma. Její kusy nejsou uzavřené, nenabízejí ani rozřešení. Pouze rozehrávají určitá témata v různých variacích a obměnách a posléze poskytují divákovi možnost jejich dalšího rozvíjení v jeho vlastní fantazii.

Jedná se o asociativní sled scén, které jsou propojeny jen velmi volně. Tento princip svobodné montáže má svůj původ nikoliv v klasickém činoherním divadle, ale v jednoduchých divadelních formách, které byly vždy propojeny s hudbou. Jsou jím například vaudeville, revue či music hall. Dále pak se tento systém koláže objevuje ve výtvarném umění a v postmoderním umění vůbec.

Struktura tohoto typu vyžaduje samozřejmě velmi silnou participaci a zejména zkušenost diváka.

V souvislosti s tanečním divadlem je často zmiňován **Bertolt Brecht**, který mluvil ve svých pracích o tanci jako o oboru, který by měl být realistickým uměním...

„I choreografie dostává úkoly realistického rázu. Je omylem nedávné doby, že při zobrazování lidí, jací skutečně jsou, nemá co na práci.“²⁶

Tanec pro něj znamenal elegantní estetický pohyb, který je propojen s pantomimou. Pina Bausch sice s jasnou fabulí nepracuje, ale epické prvky využívá (individuální scéna, využití motivů z dnešního života, komické prvky). Dokonce by se dalo říci, že Tanztheater Piny Bausch používá i postupy didaktického moralistického divadla, které jsou vlastní Brechtovi. Brechtovo didaktické divadlo je však namířeno na sociálně-ekonomický kontext - třídní rozdělení společnosti systémem, taneční divadlo Piny Bausch reaguje spíše na problémy z

²⁶ Brecht, Bertolt: Malý organon pro divadlo in: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha, 1958, s.119.

roviny socio-psychologické - pokroucenost společenských norem a konvencí a zmechanizovanost lidských životů.

Tanztheater Wuppertal tvoří tzv. „divadlo zkušenosti“. Využívá faktu, že všichni lidé běžně zažívají stejné situace, znají podobné vzorce chování. Tyto situace jim Pina Bausch předvádí v různých podobách a nechává je diváka rozpoznávat a číst jejich významy.

Velmi mocně využívá zásadního brechtovského principu divadla - zcizovacího efektu. Její tanečníci nejsou skryti za divadelní role. Tanztheater mluví pravdivě o lidech, kteří reprezentují člověka v obecném smyslu slova. Jsou stejní jako lidé, kteří sedí v publiku. Pina Bausch klade velký důraz na to, že na scéně stojí individuality, normální lidé. Její tanečníci jsou často v rámci kusu představováni. Mluví o svých osobních koníčcích, pocitech či o zemích, z kterých pocházejí. Podle brechtovského slovníku – vyobrazuje lidi takové, jací opravdu jsou. Taneční divadlo Piny Bausch záměrně nevede diváka k iluzi, nenechává ho zapomenout, neustále brousí jeho smysly. Ukazuje opravdovost a boří hranice mezi divadlem a běžným životem.

Diváka zapojuje nejen tím, že ho nutí být kontinuálně ve stavu myšlenkové aktivity, ale přímo se na něj obrací slovem i akcí a divák se tak stává součástí děje. Na základě řetězení svých vlastních pocitů, nikoliv na základě rozumové logiky, dokáže pak divák nahlédnout své vlastní poklesky, morální chyby, zatíženost předsudků a stereotypů.

Jedním z epických prvků využívaných v inscenacích Tanztheatru Wuppertal je i komika, která je však často propojena s tragickým momentem. V dílech z období sedmdesátých a osmdesátých let jen zřídka cítíme čistou radost z bytí samotného, ale mnohem více nacházíme ironické a groteskní pohledy na situace. Shozením našich ideálů, iluzivních představ o podobě štěstí a krásy, zkarikováním běžného lidského chování dosahuje situací, které působí směšně, ale pod smíchem se často skrývá ubohost a citové deformace.

V neposlední řadě zmiňme použití scénografie, které také přichází spíše než z tanečního, z divadelního světa.

2. CHARAKTERISTIKA TVORBY PINY BAUSCH

2. 1. PINA BAUSCH - biografie

(27.7.1940)

Pina Bausch se narodila v Německu ve městě Sollingen jako dcera Augusta a Anity Bausch, kteří ve městě vedli místní hotel. Dětství tak podle svých slov trávila v hospodě hotelu pozorujíc návštěvníky zpod stolů.

Již jako malá navštěvovala kurzy baletu. Ve čtrnácti letech začala studovat na Folkwang-Hochschule v Essenu, kterou vedl již tehdy známý choreograf Kurt Jooss. V roce 1958 odjela na taneční stáž do New Yorku na prestižní školu Juilliard School. V New Yorku pak pracovala s několika americkými choreografy (José Limon, Anthony Tudor, Paul Taylor). V roce 1961 byla přijata do Metropolitní opery v New Yorku.

V roce 1962 se na ní obrátil s nabídkou její bývalý učitel Kurt Jooss a Pina se vrátila do Německa. Stala se sólistkou ve Folkwang-Ballett v Essenu a začala Joosovi pomáhat i s choreografickou prací. Její první vlastní choreografie vznikla roku 1968. Od roku 1969 se stala uměleckou vedoucí taneční sekce Folkwagen-Hochschule v Essenu a v této funkci působila do roku 1973, podruhé pak v období 1983-1989. V sedmdesátých letech také vyučovala moderní tanec.

Roku 1972 ji přesvědčil vedoucí uměleckého centra Wuppertaler Bühnen Arno Wüstenhöfer k vedení Wuppertálského tanečního divadla. Od tohoto roku je Tanztheater Wuppertal nazýváno také Tanztheater Pina Bausch.

2. 2. WUPPERTÁLSKÝ SOUBOR a choreograficko-režijní metoda Piny Bausch

Není mnoho takových souborů, jako byl a je Tanztheater Wuppertal. Ve své největší rozsáhlosti pojímal zhruba šestadvacet tanečníků²⁷ z různých zemí světa. Mísí se v něm různé kultury, různé jazyky, různé osobnosti i různé věkové kategorie. V současnosti se tanečníci například pohybují od dvaadvaceti do sedmapadesáti let (Sedmapadesát let je pro aktivního tanečníka abnormálně vysoký věk, naprosto nemyslitelný pro klasický tanec.)

Tato různorodost je však pro tvorbu Tanztheater Wuppertal výchozím bodem. Nalezením společného pro všechny srozumitelného většinou nonverbálního jazyka uvnitř souboru vytváří ansámbl zároveň řeč přenositelnou pro všechny diváky ať již z Evropy, Ameriky či Asie.

Komunikace v souboru je již od počátku práce na konkrétní choreografii založena na otevřenosti tanečníků. Všichni tanečníci Piny Bausch musí disponovat vnitřní inteligencí a schopností vcítit se do jiných lidí.

Specifická choreograficko-režijní metoda Piny Bausch zapojuje totiž tanečnice velmi intenzivně do samotného procesu přípravy kusu. Na začátku zkoušení nového díla nepřichází Pina Bausch s připravenou vizí

„Na začátku není nic. Potom je to hodně malé a postupně se to zvětšuje“²⁸

Předstupuje před soubor s množstvím otázek k určitému tématu a nechává na ně své tanečnice-herce odpovídat pomocí pohybů, slov, drobných skečů.

Na její otázky, jakkoli nevyžadující zcela intimní odpovědi, odpovídají tanečníci vždy co možná nejintenzivnějším vnitřním hlasem. Z této banky odpovědí pak Pina velmi citlivě vybírá ty, které jí připadají zajímavé, dále je rozvíjí a skládá k sobě.

²⁷ Většina členů souboru byla původem profesionálními tanečnicemi, ale čas od času přijímala Pina Bausch i herce. Nejvýraznější herečkou Tanztheatre Wuppertal se stala Methild Grossman. Herci však měli stejně tak jako tanečníci povinný taneční trénink, jak trénink baletní, tak trénink moderního tance.

²⁸ Bremsler, Martha: Fifty Contemporary choreographers. London:Routledge, 2000, s.26 – volný překlad.

Struktura děl je tedy roztržena do drobných scének a skečů, divadelních situací, kdy se používá jakási rekvizita či drobných tanečních variací. Tyto krátké děje se na scéně mnohdy odehrávají i simultánně a větví se v další bez logické posloupnosti.

Přípravný proces je několikrát prezentován i v rámci představení na scéně před divákem.

V díle „Walzer“ („Valčík“, 1982) vystupuje například Jan Minařík jako konferenciér a mezi jednotlivými pohybově-divadelními skeči říká do mikrofonu: „A tak mi Pina řekla: „Udělej něco.“ Tak jsem udělal – oblékne si šifónovou sukni a vyhazuje z ní do vzduchu květiny... A pak chtěla Pina vědět, co se mi na mně líbí. A tak jsem řekl: „krk, oči“... A pak se Pina ptala na rituály, které musíme dělat a tak jsem řekl: „jíst česnek, dívat se na televizi...“

V choreografii „Nelken“ („Karafiáty“, 1982) zas každý tanečník předstupuje před publikum a vypráví o své první lásce.

Tanečníci jsou před divákem zcela otevření a duševně obnažení. Nesnaží se mu ukázat něco netradičního, něco, čím by ho zcela okouzlili. Ukazují mu běžné životní situace, všední problémy, které mají všichni společné. Nechtějí se exhibovat, ale pomocí otevření sebe sama otevírají i divákovu duši.

Pro diváka je tedy často obtížné rozeznat, co je stále ještě realita a co už je divadelní stylizace. Vnímavý divák to ale u děl Piny Bausch brzy přestane rozklíčovávat.

Vzhledem k tomu, že se do inscenací Piny Bausch vždy silně promítali osobní pocity a osudy tanečníků, vystupují protagonisté často v podobných rolích. Dominique Mercy působí často metaforicky jako smutný pierot, Mechthild Grossman jako erotická žena – Vamp nebo jako žena-děcko či Beatrice Libonati jako oběť, jejíž tělo bojuje o své právo na život.

Tím, že tanečníci takto intenzivně zapojují své osobnosti do procesu tvorby a z velké části si své role sami vytváří, stali se i velmi těžko nahraditelní. Vztahy v rámci souboru byli vždy velmi osobní. Zejména, když soubor začal cestovat po světě, vytvořili se mezi jeho členy silné vazby. Příkladem je manželství Jana Minaříka a Beatrice Libonati, kteří spolu žijí dodnes.

Silné pouto mají také tanečníci vytvořeno k samotné choreografce.

„...Tato dvaceti šesti členná skupina zdá se být mnohonárodnostním společenstvím. Můžeme z ní pocítit auru svaté rodiny, což nám může připomenout to, co známe o tanečnicích Marty Graham z třicátých let nebo o radikálních divadelních skupinách šedesátých let. Jedná se o tajnou schůzku žáků, jejichž část s Pinou Bausch pracovala již přes celou jednu dekádu. Všichni jsou přímo ďábelsky oddaní jejím vizím. Podle všeho žijí ve světě, kde se spolu život a umění nerozdělitelně protkali.“²⁹

Mezi nejvýraznější tanečníky Tanztheater Wuppertal, kteří se stali miláčky svého publika, patří například Dominique Mercy, Jan Minařík, Josephine Ann Endicott, Beatrice Libonati, Mechthild Grossman, Meryl Tankard, Nazareth Panadero, Vivienne Newport či Lutz Förster. V souboru se celkem vystřídalo více než stopadesát umělců z různých profesí, přes tanečníky, divadelníky až k hudebníkům. Norbert Servos poznamenal ve své knize zajímavou věc, a to že většina tanečníků ze souboru odchází, ne všichni vydrží dlouho, ale každý z nich nechá něco ze sebe v kusu, který se hraje dál.³⁰

²⁹ Robertson, Allen, Close Encounters, in: Ballet News, Vol.5, No.12, June 1984.

³⁰ Servos, Norbert, Wuppertaler tanztheatre oder die Kunst, einem Goldfish zu dressieren, s. 288.

2. 3. CHOREOGRAFIE

V jednom rozhovoru³¹ odpovídá Pina Bausch na otázku, zda by mohla popsat styl svých prvních choreografií:

„Nikdy jsem nemyslela na to, ani jsem si to nepřála, že bych se kdy stala choreografkou... Byla jsem tanečnice, milovala jsem tanec... Pracovala jsem s mnoha rozdílnými učiteli různých stylů. Prvořadý byl pro mě vždy problém – nikoho nekopírovat. Nechtěla jsem dělat to, co jsem se naučila. ..Bylo to velmi těžké. Nakonec jsem ale pracovala velmi odlišně. Nešlo o baletní styl – od něj měla má práce hodně daleko- ale bylo to také velmi daleko od všech stylů, které jsem se učila. Nebyl to styl Joosse ani nikoho jiného.“

Choreografický jazyk Piny Bausch v sobě v každém případě propojil několik vlivů. Prvním z nich byl vliv choreografické tvorby Kurta Joosse, který Pinu v mládí vyučoval. Tento německý choreograf se prvotně proslavil expresionistickými tanečními díly. Postupně však taneční expresionismus (v Německu nazývaný „Ausdruckstanz“) opustil a přiklonil se k tanečnímu civilismu („Neues Sachlichkeit“). Každodenní svět se stal základem jeho choreografického přístupu a později i stěžejním momentem děl Piny Bausch.

Další inspirací byli pro Pinu Bausch američtí tvůrci moderního a tehdy přicházejícího postmoderního tance, se kterými pracovala v padesátých letech v New Yorku (Antony Tudor, José Limon, Louis Horts ad.).

V té době se moderní tanec v Americe vyvíjel rychleji než v Evropě. Začala se do něj hojně zapojovat improvizace, projekce vlastních zkušeností, choreografové začali spolupracovat s jinými uměleckými směry, zejména pak s výtvarným uměním. Stejně tak jako ve výtvarném umění začal moderní tanec pracovat s koláží, běžný život mu byl tématem a do procesu tvorby čím dál více zapojoval diváka.³²

³¹ Meisner, Nadine: Come dance with me. (rozhovor s pinou Bausch) in Delahaye, Guy: Pina Bausch, Bärenreiter, Kassel, 1989.

³² **Výtvarné umění a moderní tanec se v padesátých letech v Americe** začaly navzájem ovlivňovat a dokonce spolu spolupracovat. Proto nese vývoj těchto uměleckých směrů podobné charakteristiky. V Americe tehdy působil například francouzský výtvarník Marcela Duchamp, který ve své tvorbě propojoval běžný život a umění (v roce 1917 v galerii vystavil pisoár z pánské toalety). Byl blízkým přítelem choreografa Merce Cunninghama. rý. Stejně tak jako představitel

Dílo Piny Bausch není tedy popřením moderního tance. Ten je pro autorku inspirací, ke které se nějakým (často můžeme říci, že postmoderním) způsobem vztahuje.³³

Avšak je to i vlastní osobní zkušenost a emocionální paměť Piny Bausch, která je součástí abecedy jejího choreografického slovníku.

Nina Vangeli charakterizuje taneční divadlo Piny Bausch takto:

„...Pozorovací talent Piny Bausch je svrchovaný a neobyčejně subtilní. Pro svá pozorování si vytvořila charakteristický slovník, v němž modern dance zůstal jen substrátem, spodní vrstvou. Ten slovník je složený z každodenních gest, odpozorovaných realistických pohybů, pohybových zlovyků, tiků, civilizačních stereotypů, „chybných pohybových výkonů“, lapsů nohou, gest, mimiky.“³⁴

Do řeči tanečního divadla asi nejvýrazněji patří systémy pohybových vzorců, které choreografka přebírá z běžného života. Snaží se nalézt gesta a pohyby, které všichni dennodenně stereotypně používáme a znovuobjevit jejich pravou podstatu. Toho docílí jejich uchopením a jejich následnou modifikací. K jejich důraznějšímu zhmotnění používá princip opakování nebo naopak redukce, zrychlení a zpomalení či karikatury. Zkoumá, ve které podobě bude to či ono gesto fungovat jako nositel předem určeného podtextu.

Ačkoliv se zprvopočátku většina kritiků přikládala k názoru, že se jedná více o divadlo než o tanec, osobnosti, s kterými Pina Bausch pracovala, byli vždy původem špičkoví tanečníci, nikoliv herci. Pro Pinu Bausch může být tancem prakticky všechno. Lidské tělo je pro ni vždy zásadním materiálem pro práci a tanec a pohyb její formou. Právě tělo samo promlouvá o neutěšeném stavu našeho bytí.

„Z představení Piny Bausch čteme: bílá rasa má potíže se svým tělem. Smutné bílé tělo klade člověku překážky a tělu klade překážky smutný civilizovaný bílý svět. Je tu vůbec

pop artu Robert Rauschenberg, který se proslavil svými kolážemi složenými z netradičních předmětů. U výtvarníků té doby se také velmi často objevuje myšlenka, že divák je ten, který dílo dotváří ve své hlavě.

³³ Již první díla, která Pina Bausch s Tanztheater Wuppertal vytvořila byly opery. Z nichž například „Orfeus a Eurydika“ bylo v moderním tanci velmi často zpracovávané dílo, které premiéroval již například Jaques Dalcroze.

³⁴ Hulec, Vladimír: Oslovili jsme Ninu Vangeli, Taneční listy, 1994, č.8, s.1.

nějaké vykoupení? Ale ano, právě v břitké pozorovací schopnosti, která může ty potíže ironicky proměnit v komedii, v grotesku... Dílo Piny Bausch je moralita i krutá fraška...“³⁵

Tato poslední žánrová pojmenování patří již do oblasti divadla, ze které Pina Bausch přebírá divadelní postupy a právě také do té doby tanci ne zcela vlastní komiku.

Velmi zajímavý je i její geometrický pohled na scénu, který však v taneční historii není novinkou. Naopak je odkazem k tradičním choreografickým postupům, jejichž dvěma základními systémy jsou kruh a řada.

Pina Bausch často staví ve svých choreografiích tanečnický do řad, linií, diagonál. Odkazuje tak vědomě k baletní tradici, kterou reprezentuje například již Noverre³⁶ či později Marius Petipa³⁷. S těmito známými přístupy si však pohrává v postmoderním smyslu.

V zástupech se tanečníci pohybují, někdy jen jednoduše pochodují, často synchronizovaně kroutí boky, za zvuků hudby a za chůze ukazují rukama různé úkony z všedního života (například telefonování).

Se scénou pracuje choreografka často jako s polem, na které tanečnický rozmisťuje jako žetony na šachovnici. Tyto postupy jsou charakteristické zejména pro její tvorbu ze sedmdesátých a osmdesátých let. V choreografii „Walzer“ („Valčík“, 1982) leží například tanečníci na zemi a pomocí svých těl vytváří na podlaze obrazce, jakoby to byly vodní akvabely.

I to je další z odkazů k baletní historii, tentokrát výlučně k ballet de cour, kde se velmi oblíbenou stala tvorba planimetrických vzorců a zkoumání – jakých obrazců lze docílit roztodivným poskládáním lidských těl.

³⁵ Hulec, Vladimír: Oslovili jsme Ninu Vangelí, Taneční listy, 1994, č.8, s.1.

³⁶ **Jean-Georges Noverre** (1727- 1810) francouzský baletní mistr a tanečník, který byl tvůrcem tzv. „ballet d'action“. Datum jeho narození je uznáváno jako Mezinárodní den tance. Je autorem spisu „Listy o tanci a baletu“, kde prosazuje tzv. pantomimický balet, který je schopný vyjadřovat charaktery. Způsobil tak v podstatě baletní revoluci, protože představil balet jako narativní taneční umění.

³⁷ **Marius Ivanovich Petipa** (1818-1910) baletní tanečník, mistr a choreograf, který většinu svých prací vytvořil jako baletní mistr v St. Petersburg Imperial Theatre, kde působil přes třicet let. Je autorem více než padesáti baletů, z nichž mnoho z nich je zpracováváno dodnes a je považováno za základní kameny baletního repertoáru. Patří mezi ně například Don Quijot (1869), La Bayadere (1877), Le Talisman (1889), Raymonda (1898) ad.

2. 4. SCÉNOGRAFIE, KOSTÝMY

Na scénografii, rekvizity i kostýmy je kladen velký důraz. Do roku 1980 je pro Tanztheater Wuppertal vytvářel scénograf a kostýmní výtvarník Rolf Borzik a po jeho smrti v roce 1980 pokračoval v rozvíjení jeho rukopisu Peter Pabst.

Rolf Borzik vyvinul pro Tanztheater Wuppertal specifický výtvarný jazyk a velmi zásadně určoval tvář jeho inscenací. Ve svých scénografiích smýval hranice mezi jevištěm a reálným světem, mezi artistností a skutečností.

Jeho scénografie (a později i scénografie Petera Pabsta) jsou u většiny prací symbolické a nesou abstraktní metaforické motivy. Oproti modernímu tanci, který si mnohdy vystačil jen s drobnými rekvizitami s funkcí spíše vedlejší, je taneční divadlo scénograficky velkolepé. Scéně se u Piny Bausch dokonce často podřizuje i celá choreografie.

Základní inspirací je pro ni u většiny děl příroda. Na jeviště jsou přenesené přírodní motivy běžně patřící do exteriéru. Mnohdy jsou vyobrazeny ve své ideální podobě a vzbuzují tak dojem, jakoby vystupovaly ze sna. V inscenaci „Wiesenland“ („Louka“, 2000) je například na jevišti vytvořena zatravněná louka, v inscenaci „Blaubart“ („Modrovous“, 1977) je jeviště pokryto listím, v inscenaci „Arien“ („Árie“, 1979) je scéna zatopena vodou. Právě tato scéna je jednou z těch, od které se odvinula v podstatě celá choreografická struktura. Pohyb tanečnicků ve vodě je nutně úplně jiný než na suchém povrchu. Běžné kroky tu nejsou možné. Tanečníci se brodí, dámy vláčí ve vodě mokré luxusní róby, potápí se, omývají se, koupou se.

V některých inscenacích se ale objevuje zcela realistická scénografie. V choreografii „Café Müller“ („Café Müller“, 1978) je například na jevišti vytvořen interiér kavárny s židlemi, stoly i otáčivými dveřmi. Iluze je tu tak dokonalá, že může divák lehce propadnout představě, že se dívá na opravdu existující podnik.

Ač vytvořila Pina Bausch desítky prací, její kostýmy se stále a znovu v různých variantách opakují a ve většině případů asociují atmosféru společenských večírků. Ženy, jejichž krása a smyslnost byla u Piny Bausch vždy dáována na odív, se v jejích dílech obvykle proménádují v elegantních dlouhých večerních róbach, na vysokých podpatcích, velmi

často s luxusním boa a s cigaretovou špičkou v ruce. Druhou variantou odění tanečnic pak bývá negližé či lehounká noční košilka. Jsou to dvě varianty představující ženu jako svůdkyni, nonšalantní koketku, prodávající svou krásu, která je často produktem společenských konvencí a ženu jako oduševnělou bytost oproštěnou od přetvářky a falše, která touží po opravdové lásce.

Muži jsou oblečeni do obleků, které jsou často doplněné motýlkem či dokonce bílými rukavičkami.

O to výrazněji na nás pak působí, když muži odhodí saka a košile a začnou se chovat jako dravá zvěř, toužící po ženě jako po své sexuální kořisti.

Zvláštním případem je v jejích dílech také převlékání mužů do ženských šatů. Transvestité jsou další z okruhu otázek dotýkajících se ženského a mužského světa.

2. 5. HUDBA

Hudba je u děl Piny Bausch velmi důležitá. První díla byla dokonce inspirována hudebními kusy, jako například „Iphigenie auf Tauris“ („Ifigenie na Tauridě“, 1974) či „Orpheus und Eurydike“ („Orfeus a Eurydik“a, 1975), které byly vytvořeny na motivy Gluckových oper. Dalším příkladem je i „Sacre du printemps“ („Svěcení jara“, 1975), choreografie, jejíž alfou i omegou je Stravinského hudba. Ještě v roce 1977 vznikla choreografie „Blaubart“ („Modrovous“, 1977), která hudebně vyšla z opery Bély Bartóka „Herzog Blaubarts Burg“ (Hrad vévody Modrovouse). Od této premiéry však Pina Bausch zcela změnila strukturu hudební složky svých kusů.

V souladu s novou povahou jejích děl, které byly od tohoto roku tvořeny stále nesouvislejší montáží a spojováním fragmentů, se změnil i autorčin přístup k hudbě.

Novou metodou tvorby hudebního partu se stala koláž. Její součástí může být takřka vše – od úryvků z klasické hudby, přes lidové písně, vášnivé tango až po známé šlágry.

Samozřejmě vždy převažuje ten který hudební styl dle povahy celého díla. Například v choreografii „Walzer“ („Valčík“, 1982) převládá samozřejmě rytmus valčíku.

Jen výjimečně byla tato kolážovitost v hudbě porušena. Jednou z těchto výjimek je i choreografie „Café Müller“ (1978), kde se objevila pouze jedna hudební linie komponisty Henryho Purcella. I tato odchylka od běžného postupu dokládá unikátnost tohoto díla.

Každopádně hudba, kterou Pina Bausch vybírá je vždy velmi sugestivní a asociativní. Díky ní může ve vteřině změnit atmosféru na scéně. Nevytváří ale pouhý podkres, často je i komentářem k dění, které probíhá na scéně.

Zároveň může být z hlediska významu i zcela určující. Například v choreografii „Café Müller“ je hudba tvořena kánonem. Na jevišti však vidíme i pohybový kánon. Dvě osamělé postavy tančí ty samé choreografické vazby, ale vždy alespoň chvíli jedna po druhé. Nikdy nedospějí k unisonu. Stejně tak jako nejsou schopny dojít ke spojení svých duší.

2. 6. TÉMATA

Pina Bausch začala vytvářet model tanečního divadla z jednoho hlavního důvodu. Chtěla, aby její díla mluvila o problémech a tématech, které se jí zdály podstatné a zároveň společností stále tabuizované. Její hlavní tendencí bylo tato tabu odkrývat.

Německý kritik Manuel Brug označil její filosofii jako ``interpretaci duše a boj pohlaví``³⁸.

Pina Bausch hovoří zejména o stavu člověka a o jeho bytí ve společnosti. Všimá si odcizení lidí, jejich strachů, jejich touhy nalézt ryzí vztah k jiné bytosti (většinou opravdu opačného pohlaví), ale zároveň neschopnosti ho navázat. Ukazuje, jak moc dnešní společnost potlačuje pravou identitu člověka a nutí ho brát na sebe masku přetvářky. Zároveň se snaží najít odpověď na otázku, jak z tohoto koloběhu ven. Kde najít v současnosti štěstí a radost? Odpověď nachází až v pozdějších – výrazně optimističtějších dílech, kdy zjišťuje, že radost musí mít člověk pouze ze samotného faktu své vlastní momentální existence.

MUŽI a ŽENY, ŽENY a MUŽI

Základní tematickou linií se v jejích dílech stalo postavení muže a ženy a jejich vzájemné vztahy. Ačkoliv sama sebe nikdy nepovažovala za feministku, muž je zejména v jejích prvotních dílech zosobněním hrubé síly, sebestřednosti a bezohlednosti, která utlačuje a ničí. Žena je pak slabou oduševnělou bytostí, která se snaží najít lásku a něhu. Tento protiklad, v kterém se oba pohlaví míjejí je ohniskem děl Piny Bausch.

Na konfrontaci mužského a ženského pohlaví je založena například choreografie „**Blaubart**“ („**Modrovous**“, 1977). Hlavní protagonist – Modrovous – je představován Janem Minaříkem. Již jeho vzezření - krátké přiléhavé šortky, obnažená hrud' s na odívávanou vyrýsovanou muskulaturou ho charakterizuje jako exhibicionistického sebevědomého siláka bez špetky empatie a něhy. Představuje necitlivého trýznitele, který svou sílu používá proti droboučké ženské postavě toužící jen po jeho lásce.³⁹ Její tělo je neustále sráženo a padá na zem posetou listím, aby se mohlo zase zvednout k dalšímu pokusu o jeho přízeň.

³⁸Lawson, Valerie: Pina, Queen of the deep, únor, 2002 – Ballet magazine, http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm.

³⁹ Modrovousovu manželku tančila Beatrice Libonati, která byla později Minaříkovou reálnou chotí.

Po Modrovousovi se ale čím dál tím více objevují v dílech Piny Bausch ženy-vamp, dráždivé nymfy, které si s muži hrají jako s domácími mazlíčky.

Komplikovanost vztahů mezi ženou a mužem je modifikována do jiné podoby, ale přirozená čistá láska rovnocenných partnerů mezi nimi nastat nemůže.

V odcizení a povrchnosti se proto také i tančí. Choreografie „**Bandoneon**“ („**Bandoneon**“, **1980**), která je založená na konfliktech mezi pohlavími zobrazuje několikrát párový tanec, který se ale nikdy netančí v objetí. Ženy sedí při tanci mužům na ramenou, nebo celý pár tančí na zemi vkleče. Všechny taneční pózy jsou strnulé, tak jako jejich vztahy a duše samy.

DĚTSTVÍ

Pina Bausch se ve svých dílech ptá, kde může člověk v době, kdy se vztahy plní jen prázdnotou, najít štěstí a klid. Kdy může shodit svou společenskou masku a nalézt uvolnění.

Při hledání odpovědí na tyto otázky pojmenovává autorka jako období štěstí a svobody dětství. To je pro ni etapou lidského života, kdy je člověk takovým, jakým opravdu je. Časem, kdy společenské konvence a rituály neexistují a přirozenost je jedinou možnou podobou chování.

Velmi trpělivě hledá Pina Bausch radostné pocity, které jsme prožívali v dětství tak přirozeně a jednoduše. Dětské hry, které mezi sebou hrají tanečníci na scéně, jsou proto pravidelnou součástí jejích prací. Tanečníci často recitují známé dětské říkačky, které nostalgicky připomenou dětství i divákům.

NASAZOVÁNÍ MASEK

Když v **Bandoneonu** češe dívka jiné dívce vlasy a velmi bolestivě ji za ně přitom tahá, nutí jí, aby se při tom smála. Společnost nás nenechá vyjádřit opravdové pocity.

V dospělosti jsme nuceni své pravé city a svou vlastní tvář skrývat a nasazujeme si na ni masku tak jako na divadle.

Divadlo a zejména pak balet prezentuje Pina Bausch vůbec jako druhy umění, které dělají z lidí drezírovaná zvířata oprostěná od svých individuálních já.

Velmi negativně se pak vyjadřuje i k vnímání tanečníka jakožto tančícího těla a radikálně kritizuje technický mechanický tanec. Právě v Bandoneonu například před diváky předstupuje *Dominique Mercy* v ženském tanečním kostýmu se zuřivým výrazem ve tváři a křičí: „*Co chcete? Co chcete? Otočky?*“ předvede několik technicky dokonalých baletních figur a otoček a pokračuje: „*To je to, co chcete?*“

Pravdivou, originální výpověď chce od svých tanečníků i od diváků Pina Bausch, nikoli nacvičené fráze, bravurní techniku a naučené modely chování a vnímání.

POLITIKA

Díla Piny Bausch rozhodně nejsou politická, i když v jejích pracích z osmdesátých let se politická témata objevují. V choreografii „**Nelken**“ („**Karafiáty**“, 1982) jsou například zpracovány politické motivy týkající se napjatých 80.let (studená válka, rozdělené Německo apod.). Jan Minařík jakožto konferenciér představuje policistu. V jedné scéně náhle zastavuje a honí tanečníka v ženských šatech a žádá ho o doklady.

Téma války - osobní i opravdové zas nese choreografie „**Walzer**“ („**Valčík**“, 1982).

Připomínaná je tu například Hirošima či válečné konflikty v jižní Africe. Objevuje se i pocit člověka – cítit se jako štvané zvíře, který se vrací s nastolením reálného problému v choreografii „**Das Stück mit dem Schiff**“ („**Kus s lodí**“, 1993), která hovoří o problematickém postavení a životě utečenců.

3. ČTYŘI OBDOBÍ TVORBY PINY BAUSCH

První díla s tanečním souborem ve Wuppertalu vytvořila Pina Bausch v roce 1973. Od tohoto roku až do dnešních dnů se souborem premiérovala nepřetržitě jeden kus za druhým. Za sezónu dokonce často přinesla premiéry dvě. Ačkoliv její tvůrčí období ještě rozhodně není u konce, můžeme se již za touto pětatřicetiletou etapou jedné z nejvýznamnějších choreografek konce dvacátého století ohlédnout. Jaký vývoj její tvorba zaznamenala? Jak se liší její dnešní díla od těch prvotních? A liší se vůbec?

Abych našla odpovědi na tyto otázky, rozdělila jsem tvorbu této autorky do několika období.

V prvním, zhruba sedmiletém období, hledala ještě Pina Bausch svůj osobitý rukopis. Odklonila se od choreografických forem, které přijala za své díky studiím na Folkwangs Hochschule a na stáži v New Yorku a vytvořila svébytný choreograficko-režijní styl, který byl později nazván tanečním divadlem. Na počátku tohoto období nesklízela žádná ocenění, ale nesčetně mnoho negativních kritických reakcí nejen od wuppertálského publika, ale také od kritické umělecké obce. Brzy si však svůj přístup prosadila a našla si své vlastní publikum.

3.1 PRVNÍ OBDOBÍ – cesta k tanečnímu divadlu

(1973 – 1980)

Jejími prvními inscenacemi se souborem byly taneční opery – operety „**Ziegeuner Baron**“ („**Cikánský baron**“, 1973), „**Yvonne, die Burgunderprinzessin**“ („**Yvonne, burgundská princezna**“, 1973), „**Iphigenie auf Tauris**“ („**Ifigenie na Tauridě**“, 1974) a „**Orpheus und Eurydike**“ („**Orfeus a Eurydika**“, 1975).

V posledních dvou zmiňovaných se již začala objevovat témata, která se v odlišné formě stala charakteristická pro její pozdější tvorbu - touha po objevení individua, potřeba zvýraznění konfliktních situací a jejich nahlížení s lehkou ironií a hledání morálních kolapsů v lidském nitru.

V další inscenaci „**Fritz**“ („**Fritz**“, 1974) pak Pina uvedla své později velmi oblíbené téma dětství jako období životního štěstí či ztráty přirozeného lidského chování pod nátlakem společenských norem a konvencí. Zároveň se jednalo o první dílo, kde Pina Bausch použila na jevišti slovo.

Po premiéře této inscenace začala choreografka úpěnlivě hledat jinou cestu tanečního vyjádření než byl pro ní příliš svazující a neskutečně idyltický a nereálný klasický balet či stejně tak pro ní nesdělný estetický současný tanec. Bylo jí jasné, že prostřednictvím klasického tance nemůže mluvit o tématech, které jí připadají důležitá. Proto musela nutně hledat novou formu, v rámci níž by mohla „promlouvat pohybem“.

Choreografie „**Le sacre du printemps**“ („**Svěcení jara**“, 1975) vytvořená na hudbu Igora Stravinského byla poslední prací, kde Pina Bausch pracovala ještě s tradičními modely klasického tance a jasnou kompozicí.

„Základním pohybovým slovníkem Svěcení jara je ještě klasický modern dance s melancholickými hlubokými, pomalými plié, s roztouženými protitahy paží a ramen a introvertními a cudně dívčími kontrakcemi.“⁴⁰

⁴⁰ Vangeli, Nina, Pina Busch, in: Čítanka světové choreografie 20.století, Konzervatoř Duncan Centrum, Praha 2005, s.133.

Některými výraznými znaky však již překročilo do oblasti její pozdější tvorby - do tanečního divadla.

Choreografie je silně zaměřena na prezentaci lidského těla. Není to ale tělo ideálně krásné, ale tělo bojující, agresivní, žádostivé, silně živočišně expresivní a také zničené, vyčerpané, polomrtvé a odhozené. Tělo se obrací samo do sebe. Z klidového stavu se dostává do děsivých agónií. Klepe se, běsní, pulsuje. Základním stavebním prvkem choreografie je kruh, ze kterého vše vychází a zase se do něj vrací. Rolf Borzik ohraničil taneční prostor scény jakousi arénou tvořenou vrstvou pravé hlíny. Pády do čerstvé půdy se pot mísí se zemí a šlachy a obličej se špiní. Erotické napětí mezi mužským a ženským principem je tu více než hmatatelné. Ženské tělo tu funguje jako oběť mužské touhy.

Poslední scénou inscenace se stává pohled na zničené ženské tělo, které se po divokých záchvatech a křečích zmítá na zemi v nekonečné únavě. V ustrnutí a bolestném tichu ho pozoruje nic nechápající dav.⁴¹

S choreografií „Svěcení jara“ přišlo i první odmítavé rozčarování wuppertálského abonentského publika.

Nejde tu totiž již o tanec o smyšlených příbězích a legendách, ale o rituální tanec života a smrti, který máme v sobě každý z nás. To bylo pro zdejší nevyzrálé publikum zcela nestravitelnou změnou.

Uvedením inscenace „**Die sieben Todsünden**“ („**Sedm smrtelných hříchů**“, 1976) skončila Pina Bausch definitivně s užíváním konvencionálních tanečních postupů a zaměřila se na experiment. Představila svůj koncept tanečního divadla - spojení tance a divadelních metod. Začala hlouběji tématicky rozpracovávat téma střetávání mužského a ženského světa a nazírat na nešťastný úděl ženského těla, které se ve světě mužů stává prodejním artiklem.

Nespokojenost publika a kritiky s novou formou, ale také vzdor samotných tanečníků, se dostavili hned po premiéře této inscenace. Tanečníci ze souboru, kteří byli zvyklí na čistě taneční choreografie, se v průběhu příprav inscenace několikrát vzbouřili. Z jejich pohledu totiž v inscenaci tanec chyběl.

⁴¹ Svěcení jara (videonahrávka), pořízená 1978, 36 min. videotéka Divadelního ústavu, signatura:KF-0532.

Po prvním uvedení „Sedmi smrtelných hříchů“ se proto Pina rozhodla pracovat s úzkou skupinou spřátelených tanečníků ze souboru ve studiu Jana Minaříka. Tento český tanečník, kterého si Pina Bausch brzy oblíbila, byl jedním z těch, který byl nakloněn novým postupům při přípravě díla. Roztříštěná podoba výsledného tvaru a zejména pak možnost improvizace dávali totiž tanečníkovi větší svobodu a zároveň větší podíl při tvorbě i na scéně.

V průběhu zkoušek hledali tanečníci s autorkou nové možnosti vyjádření, improvizovali, experimentovali. Do divadla se pak již vrátili s připraveným materiálem, který byl využit k tvorbě nové inscenace s názvem „**Blaubart**“ („**Modrovous**“, 1977), inspirované francouzskou pohádkou od Charlese Perraulta o muži s barevnými vousy z osmnáctého století, který drží ve svém zámku v zajetí několik svých žen.

Po této práci, která se ještě držela námětové kostry, sílila negativní kritika ze strany wuppertálského publika. Přesto zašla Pina ve svých novátorských postupech ještě dál, a to v nových inscenacích „**Komm tanz mit mir**“ („**Pojd' si se mnou zatančit**“, 1977/8) a „**Renate wandert aus**“ („**Renate se stěhuje**“, 1977/8).

Poprvé opustila linii tvorby děl s jednotným celistvým dějem a předvedla strukturu díla jakožto montáže na sobě nezávislých scén.

Zkomponovala je specifickou režisérskou technikou spočívající v individuální práci s tanečníky⁴² a zasadila do scénografického rámce vytvořeného opět Rolfem Borzikiem⁴³. V „Komm tanz mit mir“ se jednalo o čistě bílou scénu posetou otepi z chrastí a v „Renate wandert aus“ o bílé skály trčící na scéně jako nezdolné mrazivé ledovce. V „Renate“ poprvé nepracovala pouze s tanečníky, ale také s herci a zpěváky. Pohyb tak dostal nový rozměr a divadelní složka více prostoru.

Nová netradiční montážní forma spojená s naprosto jiným postojem k tanci byla pro milovníky baletu zcela nepřijatelná. Její díla začali označovat jako „braky“, pro které by „zvrhlé umění“ byl ještě kompliment⁴⁴.

⁴² Viz. kapitola 2.2 - Choreografie této práce

⁴³ Viz. kapitola 2.3 – Scénografie této práce

⁴⁴ Schmidt, Jochen: Entartet, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. 6. 1980.

Nepochopení následovalo i při dalších prezentacích děl jako např. u parafráze na Shakespearova Macbetha „ **Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen.**“ („**Bere jí za ruku a vede jí k zámku, ostatní následují.**“, 1978).

Na premiéře v divadle v Bochumi dokonce došlo k otevřenému střetu s publikem, které bylo složeno z diváků Shakespeare society. Tanečnice Ann Endicott zde dokonce křičela při nemístných slovních i mimoslovních projevech diváků přímo při představení do publika: „Když to nechcete, tak jděte domů.“⁴⁵

Hlavní problém těchto negativních diváckých reakcí viděla Pina Bausch vždy v tom, že ukazuje člověka, takový jaký je a ne takový, jakým se zdá a chce být. Diváci nebyli zvyklí vidět na jevišti pravdu o sobě samých, která není vždy lichotivá. O jejím strhávání masek jednou řekla:

„Ukazuji velmi ráda jako pod lupou...to, čemu se říká „Etiketa“, zdvořilé obličej, věčné úsměvy. Chtěla bych se jednoduše podívat, co je za tím...“⁴⁶

Avšak brzy si Tanztheater Wuppertal našlo nové mladší publikum, které si své herce-tanečníky velmi oblíbilo.

První úspěch přišel po uvedení premiéry „**Café Müller**“, která byla uvedena v roce 1978.⁴⁷ Jedná se o pětatřicetiminutové dílo, které je v tvorbě Piny Bausch výjimečné hned z několika pohledů, a proto si zaslouží bližší komentář.

3. 1. 1. „Café Müller“ – výjimečná choreografie prvního období

Unikátní je tato choreografie již například ve své délce nebo spíš v krátkosti kusu a ve velmi malém počtu vystupujících tanečníků. Jako její jediné dílo je také silně autobiografické. Je vzpomínkou Piny Bausch na dětství, na restauraci jejích rodičů, kde si jako malá hrávala. To, že jde o kus jejího života, dokládá i fakt, že v choreografii sama tančí jednu z pěti postav.⁴⁸

Stalo se také jedním z těch děl, které Pinu Bausch proslavili a které se s jejím jménem spojují.

⁴⁵ Scuria, Frank: Macbeth auf dem Seelenmüll, in: General-Anzeiger

⁴⁶ Magdalena Kemper: „Wir haben uns daran gewöhnt zu lügen und zu lächeln“, rozhovor s Pinou Bausch, in: Courage, Februar 1976, s. 30.

⁴⁷ Café Müller, videonahrávka z roku 1985, 50 min., Divadelní ústav, databáze divadlo-video, signatura KF-0532.

⁴⁸ Kromě „Café Müller“ tančila Pina ze všech svých choreografií již jen v díle „Aqua“.

Scénou Rolfa Borzika, která je řešena tak, aby vypadala jako reálné místo, je opuštěná „spící“ kavárna. Ošoupané stoly, shluky židlí, v zadním rohu jeviště prosklené otočné prosklené dveře. Vše jakoby pocházelo z nějakého zaprášeného snu. Z ampliónů zní jímavé operní árie od Henryho Purcella. V některých pasážích, kdy je opravdu navozena představa hlubokého spánku, je však tou nejpůsobivější hudbou ticho plné napětí. Jakoby měl autor hudební složky strach, že se hudbou náměsíční probudí a jejich prchavá křehkost se vytratí.

V prvních momentech choreografie se objevují dvě náměsíčné ženské postavy v bílých nočních košilkách. Jedna z nich je sama Pina.

S pažemi namířenými před sebe nejprve téměř nezatelnými krůčky osahávají plochu jeviště. Pak se ale jejich chůze zrychlí. Slepé, naráží do židlí, které padají na zem. Přibíhá muž, snaží se bezmocnou ženu uchránit. Odstraňuje židle, do kterých by mohla narazit, a tvoří ji tak volnou cestu, která ji dovede až k druhému muži. I on se však pohybuje jako ve spánku a jeho nitro je prázdné, nevidomé. Na lunatickou ženskou duši se tak nemůže napojit, i když by oba chtěli nějaký vztah navázat. Nemožnost navázání kontaktu i přes veškerou snahu jedinců je ústředním tématem inscenace. Toto nenaplněné spojení končí bojem jejich těl. Navzájem si brání odchodu tím, že přiřazuje bezvládné tělo toho druhého na zed'. Blouznění zve ve své surreálnosti na scénu i další bizarní postavu – ženu v umělé zrzavé paruce klopýtající v botách na vysokých podpatcích chaoticky po jevišti. Několik kritiků napadaly při sledování této inscenace konotace s duševním strádáním jevištních postav a viděli místnost jako paralelu k ústavu pro duševně choré.

„Kavárna...vypadá jako jídelna blázince. Malá skupina chovanců nám na přeskáčku ukazuje dávky násilného/apatického chování, zatímco žena, která může být návštěvou, utíká hlučně kolem v botách s vysokými podpatky.“⁴⁹

Vrcholem choreografie je citlivé taneční sólo té, která celý sen sní.

⁴⁹ Croce, Arlene: Dancing: Bad Smells, in: The New Yorker, 16 July 1984.

„Sama Bausch hraje první náměsíčnici. Chvilka svrchované krásy nastává, když se její vyhublé tělo mísí s Purcellovou dojemnou hudební frází 'When I am Laid in Earth' (Když jsem položena do země), působivě podtrhující přízračnost někoho z jiného světa.“⁵⁰

Café Müller je pro Pinu Bausch srdeční záležitost.

Vnitřní energie této choreografie zaujala i španělského filmového režiséra Pedro Almodóvara, který včlenil její část do svého filmu *Mluv s ní* (2002).⁵¹

Další choreografie však opět navázaly na strukturu děl „Komm tanzt mit mir“ a „Renate wandert aus“. Zhruba dvou až tříhodinový sled pohybově-divadelních klipů. Témata konfrontace mužů a žen, hledání intimity a citu, strach z lásky a automatismus a povrchnost v těch citech, které našli. Pina Bausch si zas a znovu bere na mušku měšťáckou společnost a její konvence a úzy. Smutné povzdechnutí nad společností je tu však překryto vlnou nadneseného humoru.

Zcizovací efekt využívala Pina stále s větší důsledností. V díle „**Kontakthof**“ („**Místo pro setkání**“, 1978) využila například poprvé mikrofon. Ten se později stal jednou z nejčastěji využívaných rekvizit, jedním z charakteristických znaků Pininých prací a zároveň právě prostředkem zcizení.

Mluví na něj buď postava jakéhosi konferenciéra, ale i ostatní tanečníci. Mluví sami o svých reálných životech, o procesu přípravy inscenace, nebo jen tak vyprávějí historky. To, co je běžně zakrýváno, se tady dává na odív a říká se pěkně nahlas.

Scénografie získává stále více volnosti, stává se svobodnější a stále více ovlivňuje samotnou choreografii. Hranice možností využití prostoru se rozšiřují. V choreografii „**Arien**“ („**Árie**“, 1979) například celou scénu pokrývá voda, která ovlivňuje kus od počátku do konce. Pohyb tanečníků je v nových podmínkách nutně naprosto jiný. Běžné kroky tu nejsou možné. Tanečníci se brodí, dámy vláčí ve vodě mokré luxusní róby, potápí se, omývají se, koupou se.

⁵⁰ Nugent, Ann: The Green Table and Café Müller, in: Dance Now 1, no. 3 (1992): 34-4 (pro potřeby práce – můj neprofesionální překlad).

⁵¹ V závěru filmu je použit úsek z další choreografie Piny Bausch *Masurca Fogo* z roku 1998.

Sílí i snovost a jakási absurdnost kusů. Nezapomenutelnou součástí inscenace „Arien“ se stal například výstup umělého hrocha, jehož konstrukci vytvořil Herbert Rettlich. Přes hodinu v ní seděli dva muži a řídili každý hrochův krok.⁵²

Pro bližší charakteristiku děl prvního období jsem vybrala kus z roku 1979⁵³ s názvem

⁵² Funkce a význam neobvyklých snových zvířat v dílech Piny Bausch vysvětlím blíže u choreografie Keuschheitslegende (konkrétně u výstupu krokodýlů).

⁵³ Toto dílo jsem měla možnost zhlédnout ve Wuppertalu v roce 2007.

3.1.1. „Keuschheitslegende“ – charakteristická choreografie pro první období (Legenda o cudnosti, 1979)

OTÁZKY A ODPOVĚDI

„Keuschheitslegende“ z roku 1979 je typickým příkladem inscenace stavěné v průběhu zkoušek na základě již výše vysvětleného režisérského postupu Piny Bausch, tzn. jejího známého „otázkového principu“.

„...Cudnost? Co to znamená: být cudný? Jak vypadá necudnost?“, ptala se Pina Bausch svých tanečníků a nechala je hledat odpovědi pomocí krátkých improvizovaných výstupů. Z několika stovek scének, obrazů, hesel a promluv, které tanečníci předvedli v průběhu zkoušek byla vygenerována a zafixována jen ta, která se ukázala být funkční. Ta, která dráždila divákovu fantazii, otevírala dveře jeho dávno zapomenutých pocitů a vzpomínek a metaforickým jazykem se nějakým způsobem dotýkala leitmotivu této inscenace, tudíž „cudnosti“.

Z velké části se jednalo o scénky, které byly zvláštním propojením nonverbálních divadelních epizodek a pohybových variací. Výrazné místo tu ale mělo i slovo. Jednalo se však opět o slovo často vytržené z kontextu, bez popisné či ilustrativní funkce. Mohlo mít podobu pouhého hesla a často sloužilo jen k vyjádření faktu, že slova již ztratila své významy. Řeč se objevuje v říkadlech či nepřehledných dlouhých vytržených monolozích (například v závěrečném příběhu o zlaté rybce, která začala žít mezi lidmi na souši.)

Tanečních sól a tance v klasickém smyslu slova se tu dočkáme velmi zřídka. Jedná se spíše o sestavu gest, póz, pohybů odvozených a přetransformovaných z našeho všedního života.

Sestavením různých částí vybraných napříč žánry vznikl celistvý tvar, který rozevřel množství dalších podtémat a myšlenek a stal se ve svém rozpustilém přestrojení ostrým pohledem na společnost, její konvence, zmechanizované rituály a lidské masky. Cudnost je přeci tak často dávána na odiv a přitom se pod ní skrývá pravý opak.

Zároveň je tu však stále cítit i protipól, který ve společnosti klíčí stejně tak silně, a to neustálá touha tyto konvence překonávat a masky strhávat.

„...Ambivalence se zdá být obsahovým i formálním principem (inscenace).“, píše Norbert Servos⁵⁴...

TANEC i DIVADLO o cudnosti

Jedním z motivů „Legendy o cudnosti“ je rozpor mezi lidskou bytostí v období dětství a období dospělosti. Přirozenost malého dítěte se vši svou pravdivostí, otevřeností, touhou po blízkosti druhého člověka je hned v prvopočátku života zardoušena společenskými úzy a označena za „necudnou“. Již od malička se člověk učí skrývat své pocity, skrývat své tělo, své chyby, své já. V dospělosti ho již zcela pohltí strach z toho se obnažit nebo být obnažen.

K tomuto vývoji se pojí i jistá infantilita v dospělosti, kdy se v okamžicích potřeby otevřít své já a být někomu opravdu blízký, dere napovrch právě ona dětská necudnost. Vracíme se do období, kdy pro nás pravidla slušného chování ještě neexistovala.

Celá inscenace začíná velmi výmluvnou scénou, která by neznalého diváka přesvědčila spíše o tom, že se jedná o divadelní představení.

Hraje tichá romantická hudba, jeviště pokryté iluzivní malbou moře je ozářeno světlem. Na scéně kýčovitě sedí pestrobarevná semišová křesla na kolečkách, která vypadají jak z padesátých let. Brzy se na nich budou po scéně necudně jako děcka prohánět dospělí tanečníci.

Přichází žena oblečená do stejně křiklavých barev. Obrací se na diváky, zejména pak na muže, v prvních řadách a dětsky laškovně škádlí:

„Dobrý den! Koukněte se!“; vytáhne si nahoru blůzku a obnaží tak svá ňadra. Posléze se otočí, i přes vysoké podpatky si podřepne, pohupuje zadečkem a předvádí jako když vylučuje.

„Hotovo,“ prohlásí pyšně. Vzápětí bere do ruky polštář a opět se obrací na mužské diváky:

„Můžu u vás přespat? Vzala jsem si s sebou polštář.“; ptá se dětsky šiřlavým hláskem.

Její entré ale musí brzy skončit, ještě stačí říci jakousi dětskou říkánku o banánech a citróněch a již přichází Ostatní – dámy a pánové ve večerních róbách, které se velmi pomalu prochází po jevišti a laškovně se usmívají na sebe navzájem i na diváky.

Reprezentují jakousi vysokou společnost.

⁵⁴ Servos, Norbert: „Pina Bausch-Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst, einen Goldfish zu dressieren.“, Seelze-Weber:Kallmeyer 1996, Edition:Tanz, s.122.

Tato společnost je ale opět složena z lidí, kteří byli donuceni navléci si na své pravé tváře masky. Nejsou již schopni přirozeného lidského chování, ale slepě následují chování svých vzorů, hvězd z filmů a časopisů nebo pouze představ, které pro ně reprezentují zářivý ideál lidské osobnosti. Odkoukali od nich gesta a pohyby svádění, odkoukali i jiné povrchní komunikační systémy, pohled na sexualitu a podobu mezilidských vztahů vůbec.

...Muži usedají na křesla a ženy začnou hloupoučce šveholit, sedají si mužům na klín, hrají si s jejich vlasy. Brzy se rozjede ironická paralela s banálními společenskými dýchánky. Začíná povinný rozhovor. Muži i ženy se zapojují otřepanými frázemi a nastává jakýsi proud promluv. Muži náhle chytají ženy za hýždě a ženy se v jejich náručí staví do různých poloh, jak tanečně vypadajících póz, tak například sexuálních pozic. Nepodstatné dialogy přitom neustávají. Vpíjí se do nich tupé hekání mužů. Dívky nemění výraz tváře. Osobní cit a prožitek tady neexistuje, i sexuální tužby a vášně jsou jen převzatými modely. V další scéně se zas objevuje žena v černé spodničce a v botách na podpatcích a neustále přesvědčuje muže, aby se smál a láká ho na čokoládu.

Lidský vztah se zde změnil na obyčejnou falešnou hru. Když například ženy vábí svůdnými pohledy, muži si berou míčky na gumičce a hrají si s ženami jako by to byla jejich domácí zvířátka.

Rozhovory plné planých vět pronášených bez touhy po odpovědi, chlad, obavy, úzkosti a vzdálenost lidí uměle vypěstovány neustálými příkazy, zákazy a tabu, prochází celou inscenací.

...Dva muži spolu tančí v těsném objetí a ptají se přitom na otázky: „Už jsi se koupal nahý? Už ses někdy nechal oholit?“

Jako další motiv se tu objevuje strach, a to zejména dětský strach ze samoty a opuštěnosti. Dívka tu například v hysterickém záchvatu pobíhá po scéně, běží ke dveřím jako holčička, kterou opustili rodiče. V zápětí se ale jakoby nic opět zapojuje k ostatní společnosti.

Vlny lehkovážného lelkování střídají návaly hysterie a skryté psychické jizvy vyvstávají na povrch. Dívka ležící na gauči vychutnává čokoládovou tyčinku, z nudy vysypává kolem sebe cukr, zkouše sušenku jako králíček a pak ji vyplivuje, ale vteřinu na to ji zachvátí neklid...začíná nesmyslně něco hledat, přerývaně dýchá a kmitavými pohyby se ovívá jakoby měla za chvíli ztratit dech.

Tyto veskrze divadelní skeče, střídají pravidelně **taneční pasáže**. Pina Bausch zde využívá zejména skupinového tance, konkrétněji pak tanců v řadách, jejichž inspirací byly vaudevillové a muzikálové výstupy. Taneční sóla se tu takřka neobjevují.

Tancem je zde často jen tanečně stylizované gesto nebo tanečně upravený pohyb pocházející z jiného oboru než je tanec.

V jedné scéně například začíná tanečnice předvádět kabaretní stepařské číslo. Na tento popud přibíhají ostatní tanečníci a každý opakovaně ukazuje kousek nějakého pohybu - tanečně stylizované fotbalové výkopy či bowlingové hody apod.

V jiné scéně přechází tanečníci za zvuků houpavé swingové hudby jeviště po diagonále a pomocí rukou předvádí za chůze různé činnosti jako je například psaní na psacím stroji. Jinde se za hudby jivu svíjí tanečníci v záchvatech smíchu na zemi jako v grotesce. Jejich pohyby řídí stojící dirigent.

Taneční kousky jsou vedle těch divadelních, které v sobě nesou hlubší témata, vydechnutím. Inscenace také není mravokárnou kritikou společnosti, je zároveň negativem i pozitivem.

„...Lidský duch je sestaven z překvapivých tlaků, násilí, má strach ze sebe sama, v hrůze ho honí jeho erotické pudy. Je pln smyslů, vášně...Ale člověk může to, co ho ohraničuje překročit, může se tomu podívat do tváře.“, píše George Bataille ve svém díle „L'Erotisme“⁵⁵.

Pina Bausch vidí toto překročení v odhození přetvářky, v obnažení své vlastní osobnosti. Získejme zpět lehkost a pravdivost lidství, zapomeňme na to, co je cudné a co necudné a prožijme jednoduše radost z bytí, snaží se ukázat ve své legendě.

⁵⁵ Servos, Norbert: „Pina Bausch-Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst, einen Goldfish zu dressieren.“, Seelze-Weber:Kallmeyer 1996, Edition:Tanz, s.121.

A tak před koncem první poloviny představení přibíhají tanečnice a tanečníci na pódium v barevném oblečení s šátky ve vlasech a buřinkami na hlavách a za kabaretní hudby začínají svá vlnící se těla plynule vysvlékat z tíživých šatů. V jiskřivém veselí hází své svršky do vzduchu. Cítíme volnost a svobodu, která z tohoto odhazování veškeré tíhy, vychází.

Ani křesla, která také vypadají spíše jako hračky z dětského pokoje, nezůstanou stroze stát na svých místech, ale několikrát za večer jsou rozdováděně rozpoxybována, roztančena po jevišti.

V jiné scéně si zas tanečníci sednou před publikum na rampu a začnou jednotlivě ukazovat rádooby legrační kousky. Jedna z dívek si například odkrývá břicho a rozvlní ho do rytmu hudby.

Na rampě se tanečníci takto objevují několikrát a pokaždé jakoby poodhalili roušku klamu, která je zahaluje. V jednom okamžiku se například pudrují, upravují, malují si své lživé tváře.

Tyto akce jsou úmyslně co nejvíce přiblíženy k divákovi, tak aby onu iluzi zachytil.

Kontakt s publikem

Přímý kontakt s publikem je jedním ze zásadních principů této inscenace. Divák je neustále upozorňován na fakt, že i on je součástí Legendy o cudnosti, že je to on, kdo je na scéně.

Jako i v mnoha dalších kusech Piny Bausch se tu objevuje jakási role konferenciérů, kteří mluví na mikrofon přímo do publika. Publikum je zapojováno i do dětských a „společenských“ her na jevišti. Když honí muži dívky a stříkají na ně vodu z dětských stříkacích pistolek, neopomenou je namířit i na diváky.

Jinde se tanečníci začnou bavit o divácích, jakoby si povídali drby o účastnících večírku, nakonec se před ně posadí do řady a hází na ně bonbony.

Z tanečníků je cítit uvolněnost a možná i trochu nedbalost. Tempo je někde velmi rychlé, v určitých fázích se ale zpomaluje.⁵⁶

⁵⁶ Jakoby tanečníci nechávali diváky chvílemi v klidu, aby měli čas zapátrat ve svých myšlenkách. Mým osobním diváckým pocitem byl fakt, že tato skutečnost může působit i kontraproduktivně a velmi zpomalovat tempo inscenace a snižovat intenzitu působení.

Krokodýli

Umělé konstrukce krokodýlů rozpohybované v jejich vnitřku sedícími lidmi, které pro inscenaci vymyslel Rolf Borzik, se staly pro „Keuschheitslegende“ charakteristické.

Objevují se na scéně hned několikrát. Přicházejí na scénu v zadním plánu, když je nikdo nečeká a plíživě se pohybují jako metafora jakéhosi blížícího se ohrožení.

Tanečníci, jakoby o nich věděli, jejich hrozbu si ale neuvědomují. V jedné chvíli se

krokodýli objeví, když se společnost unaveně válí po zemi po rozdováděném večírku.

Jakoby v tu chvíli krokodýli představovali spíše legrační halucinaci z alkoholického opojení.

Jedna tanečnice je jde dokonce krmit masem z velikého kbelíku. Jako kdyby tuto hrozbu

lidé ještě podporovali a nikdo z nich nedělal nic proti jejímu příchodu. Ale krokodýli se

přibližují víc a víc. Přichází i ve chvíli klidu, kdy si ležící ženy hrají se zrcátky a baví se

jejich hrou světél.

V jiné scéně, která snad přichází spíše odněkud z filmového prostředí, se v předním plánu

prochází do sebe zavěšená dvojice mužů s pudlíkem na vodítku, v zadním plánu však do

tlamy krokodýla leze nahá žena.

Představa, která se již začíná pomalu naplňovat – společnost je sžírána, ničena a spěje k zániku.

Jakoby jeden člověk pro druhého představoval právě onoho nebezpečného krokodýla, se

kterým je možno si i chvíli pohrát, ale může kdykoli zaútočit, když se k němu více

přiblížíme.

Pocit ohrožení a blízkost zániku lidské společnosti se u Piny Bausch objevuje velmi často.

Zhmotněním tohoto abstraktního nepřítele bývá v jejích dílech i příroda. Blížící se přírodní

katastrofa, nebo stav po ní se vyskytuje v několika kusech.⁵⁷

Na konci sedmdesátých let měl již divadelně-taneční jazyk Piny Bausch svůj specifický ustálený charakter a v průběhu dalších několika let se již jen piloval k dokonalosti.

Kolem roku 1979 se také začal proměňovat názor kritiků na její tvorbu. V roce 1979 se

uskutečnilo první turné Tanztheatre Wuppertal do Jihovýchodní Asie a soubor byl

s choreografií „Arien“ pozván na festival „Berliner Theatretreffen“. To byly první kroky

k přijetí skupiny uměleckou obcí a první jízdenka v cestě za úspěchem.

⁵⁷ Například v choreografii Viktor z roku 1986 hned první obraz znázorňuje místo po zemětřesení.

3. 2. DRUHÉ OBDOBÍ – přijetí uměleckou obcí, první ocenění

(1980 –1989)

27.ledna roku 1980 ještě před premiérou nové inscenace „1980“ zemřel po dlouhé nemoci Rolf Borzik, který hned vedle Piny Bausch určoval podobu všech inscenací souboru. Tato tragická událost však další fungování skupiny nezakončila a Tanztheatre Wuppertal se brzy stal jedním z nejúspěšnějších tanečních jednotek soudobého tance a jednou z nejmocnějších tanečních skupin světa, která pravidelně hostovala ve Francii, v Americe, v Itálii, Řecku...

Popularita wuppertálského souboru rychle rostla a paradoxně bylo toto období pro soubor snad nejúspěšnější a nejkreativnější. V roce 1980 získal soubor první ocenění mimo Německo - cenu „Premio de la Critica“ (První cena kritiků) na festivalu Danza v Itálii. Itálie byla první evropskou zemí, která kvality souboru ocenila, a to dále i v letech 1982⁵⁸ a 1983⁵⁹. V roce 1983 byl soubor poprvé pozván na festival v Avignonu.⁶⁰

Když v roce 1983 slavil Tanztheatre desetileté výročí, po každém představení již následoval potlesk.

V roce 1984 získal soubor poprvé ocenění od berlínského spolku německých kritiků a byl vyzván k otevření Olympijských her v Los Angeles.

Avšak úspěch většiny kritické obce Pina Bausch v této době ještě nezískala. V jedné práci se například píše:

„Premiéra na festivalu konaném při příležitosti Olympijských her v Los Angeles v roce 1984 byla pro Tanztheater Wuppertal americkým debutem. Jejich představení a pozdější představení na hudební akademii v Brooklynu, vyprovokovala žhavé reakce. Zvláště američtí kritici nepřijali Bauschovou s otevřenou náručí. Částečně proto, že je její styl tak protikladný k trendům v americkém tanci. Ptali se, zda to, co viděli, se může nazývat vůbec

⁵⁸ Cena „Premio Simba per il Teatro“ v Itálii

⁵⁹ Cena Premio UBU 1982/83 v Itálii

⁶⁰ V Avignonu pak soubor vystupoval ještě v roce 1995, v roce 2000.

tancem. Někteří poukazovali na nedostatek formy. Někteří se ale dokonce ptali na morální stránku bauschovského umění....“⁶¹

V roce 1984 uspěl pak soubor také v New Yorku⁶² a v roce 1987 v Japonsku⁶³. Poté se již vodopády ocenění rozbouřili naplno a od roku 1989 sbíral Tanztheatre Wuppertal jednu cenu za druhou. To, že popularita Piny Bausch na počátku osmdesátých stoupala, dokazuje i fakt, že v roce 1982 dostala možnost zahrát si ve filmu Frederica Felliniho: „E la nave va“ (A loď pluje), a to konkrétně roli s názvem La Principessa Lhermia.⁶⁴

V roce 1983 přebrala Pina Bausch umělecké vedení tanečního oddělení na Folfwang Hochschule a vedla ho do roku 1989.⁶⁵

V polovině osmdesátých let začal také soubor znovu nastudovávat starší kusy. Jako první byla obnovena premiéra choreografie „Die sieben Todsünden“ („Sedm smrtelných hříchů“, 1976), posléze „Iphigenie auf Tauris“ (Ifigenia na Tauridě, 1974) a „Orfeus a Eurydice“ („Orfeus a Eurydika“, 1975). Důvodem byla snaha bojovat proti zapomínání, které je pro tanec a performativní umění vůbec stěžejním problémem. Práce souboru nabrala na rychlosti. Každoročně vytvořil soubor i dvě nové premiéry a k tomu začal zkoušet a obnovovat staré choreografie. Vytvářel se tak vcelku široký repertoár, který samozřejmě kladl velké nároky na flexibilitu a paměť tanečníků.

V tomto období hned zpočátku plodných osmdesátých let také podle kritiků vytvořila Pina Bausch své nejúspěšnější kompozice. Jsou za ně považovány hlavně – „**Bandoneon**“ („**Bandoneon**“, 1980/1), „**Nelken**“ („**Karafiáty**“, 1982) a **Walzer** („**Valčík**“, 1982).

⁶¹Tashiro, Mimi: Pina Bausch , part: Wicked Fairy or National Treasure – criticism, essay at Stanford University, 1999 (<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/life.html>)

⁶²Cena "Bessie" v tanci a performanci, NY

⁶³ Cena japonské společnosti tanečních kritiků (Dance Critics Society Japan)

⁶⁴ Film vypovídal o plavbě umělců z Itálie po moři v roce 1914, jejichž cesta je úchvatná až do doby, kdy se u lodi objeví množství srbských uprchlíků utíkajících před prvními otřesy první světové války. V roce 1993 pak Pina vytvořila choreografii s názvem „Das Stück mit dem Schiff“ inspirovanou tímto příběhem.

⁶⁵ Až do roku 1999 pak vede Folfwangské Taneční studio.

Oproti dřívějším dílům jsou považována již za centralizovanější jak v tématech, tak ve scénografii a náladě kusů. Působí tišeji a smířeněji.

Důvody k těmto posunům vidí teoretici zejména ve změnách v osobním životě autorky. V roce 28. září 1981 (nedlouho poté co zemřel Rolf Borzik) se totiž Pině Bausch narodil syn Rolf Salomon. Tyto životní zkušenosti jakoby do její tvorby vnesly více nadhledu a dospělosti.

3. 3. TŘETÍ OBDOBÍ – inspirace z cest

(1989 – 1999)

Od roku 1990 do roku 2008 obdržel soubor snad každý rok (vyjma roku 1996) nějaké ocenění. Téměř každoročně ověňovalo choreografku cenami rodné Německo i Itálie. V roce 1991 získala poprvé cenu kritiků v oblasti tance v Paříži. V roce 1992 za choreografii „Café Müller“ v Edinburghu. V roce 1994 v portugalském Lisabonu, v roce 1998 opět v New Yorku a roku 1999 převzal soubor dokonce prestižní celoevropskou divadelní cenu.

Na konci tohoto období v říjnu roku 1998 při velikých oslavách 25. výročí souboru na festivalu v Aix-en-Provence, kdy byla uvedena neúspěšnější díla choreografky, bylo již evidentní, že je Pina Bausch jednou z nejslavnějších německých a světových umělkyní vůbec.

V roce 1997 se s Pinou Bausch po deseti letech setkal její dlouholetý přítel, fotograf Guy Delahay. Pina se mu zdá veselejší, klidnější, spokojená sama se sebou a o mnoho suverénnější než dřív.⁶⁶

Od roku 1989 však také nastala velmi zásadní změna v metodických přípravách inscenací Tanztheatre Wuppertal. Již předtím se Pina inspirovala místy, které se souborem navštívila. Například inscenace „Nelken“ byla inspirována Bangkokem. V rámci přípravy choreografie „**Palermo, Palermo**“ („**Palermo, Palermo**“, 1989) odjel však celý soubor na delší dobu na Sicílii a pobýval právě v jejím hlavním městě – Palermu. Dýchal místní atmosféru a přetavoval ji do prvků, z kterých pak vytvořil novou inscenaci nasáklou

⁶⁶ Delahaye, Guy: Pina Bausch, Kassel, 1989, s.82.

jihooitalskou kulturou. Inspirace místy, městy a cizími neznámými kulturami se stala pravidelně používanou patentovanou režijní metodou TW. Soubor si tak otevřel další okna k čerstvému větru tak důležitému pro svěží kreativní práci.

V dalších letech vznikla téměř každý rok inscenace na základě pobytu a tvůrčí práce v jiném městě či zemi. Premiéra se pak vždy konala právě ve městě, které svou duší dílo inspirovalo. Z tohoto období jmenujme ty nejznámější **„Danzón“ (1995)** - vyloženě taneční divoká choreografie mexická, **„Nur du“ („Jen ty“, 1995)** – choreografie beroucí si na mušku americkou komerční popkulturu San Francisca, typicky americké fitcentrové pěstování těla i umělý vývoj módy a tančící v horké energii blízké Latinské Ameriky., **„Der Fensterputzer“ („Čistič oken“, 1997)** choreografie jakoby byla pohledem mužů, kteří každým dnem visí na lanech na oknech mrakodrapů v Honkongu, **„Mascura Fogo“ (1998)** radostná prosvětlená choreografie prostoupená hudbou portugalského fada inspirována Lisabonem či **„O Dido“ (1999)**, kus, který stejně tak jako choreografie „Viktor“ z roku 1986 vykresluje Řím, tentokrát ale jako multikulturní rušné město plné barev, roztodivných zábav, karnevalů, ale i pouličního nebezpečí.

K dokreslení atmosféry začíná Pina stále více užívat projekcí, jak na zadní stěnu jeviště, tak na scénografické prvky. Projektovány jsou zejména přírodní motivy, ale i fotografie z míst, která se pro Pinu stala inspirativní.

Kusy tohoto období jsou oproti těm starším mnohem více taneční. Pina Bausch opět hledá krásu tance a pohybu a cítí tanec jako životní potřebu. Síle tance mnohdy ustupuje i myšlenka díla. Tou myšlenkou je tanec sám.

Dvě díla tohoto období jsou vyloženě o tanci. Je jím **„Ein Trauerspiel“ („Tragédie“, 1994)** a již zmíněný **„Danzón“ (1994/5)**.

3. 3. 1 „Danzón“ (1994/5) - specifická choreografie třetího období

„Danzón“ znamená ve Španělštině „posedlost tancem“. Choreografie je v tomto duchu také zpracována. Na hudbu, která je mixem jazzu, mexických písní nebo například i japonské hudby, jsou rozvířeny záchvaty tance ve stylu mexického bolera.

Tanečním mániím gesta ani mimika nestačí. Tempo je zuřivé. „Danzón“ tančí jedenáct tanečníků pouhých pětáctýřicet minut.

Tématem se stává rozhodování mezi touhou vyjavit skryvanou lásku a následným strachem z takového činu. Vzájemné přiblížení se, něžnost, doteky, to vše je velmi křehké. Kde vůbec leží hranice mezi tím, co je intimní a tím, co je veřejné? Tanečnice tu například stojí na rampě a zkouší všemožné techniky a postupy líbání.

Jeviště je zprvu černé a prázdné, později se na něm objevuje kopa sena nebo například vany, ve kterých se koupou dívky. Během představení jsou různě po jevišti pověšeny kusy gázy, které slouží jako projekční plátna. Na nich jsou promítány obrázky jak z cestopisu – větvičky japonských sakur, les, hory, vznášející se bílé labutě, vlnobití. V dílech tohoto i dalšího období jsou k dokreslení atmosféry hojně využívány projekce.

Před těmito výjevy muži i ženy tančí. Pina se snaží uchopit téma touhy, touhy erotické, ale i touhy po tanci.

Muži například chytají ženy do náruče a muži si je vyzvedávají na ramena a ženská stehna jim objímají brady.

Tanec se během představení stává zuřivějším a divočejším. Lidé se navzájem chytají, objímají, padají, zalehávají se. Touží se někoho dotknout.

Opět se tu opakuje motiv dětství jako času štěstí a spokojenosti.

„Danzón“ je výjimečnou choreografií. Po sedmnácti letech od premiéry Café Müller se tu totiž objevuje Pina Bausch znovu jako tanečnice na scéně. Na tři portugalská fada plná rozechvělé melancholie tančí své osamělé sólo. Před projekcí veliké barevné ryby v podmořském světě plyne její tělo. Paže se vzdouvají jako mořské vlny.

Choreografie končí větou: "Přes všechny vrcholy se rozhostil klid, teď můžeme jít dál." Tímto niterným poselstvím uzavírá Pina Bausch tuto dravou inscenaci... člověk nemusí bojovat a drát se pořád dál, aniž by věděl za čím se žene. Stačí mu jen být, existovat a vnímat všemi smysly pravou podstatu života.

3.4 ČTVRTÉ OBDOBÍ – KOLÁŽE LEPENÉ KRÁSOU

(1999 – 2008)

Na počátku jedenadvacátého století se díla Tanztheatru začínají měnit. Stávají se poetičtější, krásnější, harmoničtější. Scény se řetězí ve stále plynulejším proudu bez jakéhokoli zmateného či roztěkaného zastavení jako vzájemné protékání vodních toků. Choreografka již nemá potřebu mířit káravým ukazováčkem na choroby našich životů, ale vytvářením krásných světů na jevišti se snaží diváka povzbudit a dodat mu důvěru v žití ve světě skutečném.

Forma montáže, kterou Pina během let vypracovala do nejmenších detailů, zůstala, ale scény, které ji tvoří, se změnili. Už žádné hysterické záchvaty, žádné utrpení a vyčerpání, žádné katastrofy. Jeviště žije v dokonalém souladu. Přírodní elementy na scéně využíval Tanztheatre již od svého zrodu. Nyní tu ale příroda není člověku nepřítelem, ale světem klidu a potěšení, magickým místem plným příjemných snových počitků, kde je nádherné žít.

Základním posláním je navodit atmosféru zkoumaného místa a přinést jeho pozitivní energii na jeviště. Poetické projekce jsou již součástí téměř každého kusu. Například v choreografii „**Água**“ („**Voda**, 2001) jsou na projekční plátno promítány obrazy cizokrajných zvířat – od létajících ptáků, přes procházející se pelikány až po běh tygra.

Choreografie „**Nefés**“ (2003) byla například zrozená v tureckém Istanbulu, kam zavítal Tanztheatre v roce 2002 zrovna v době hrozící války v Iráku. Toto blížící se nebezpečí se však v díle neobjevilo, tak jak by tomu jistě bylo v ranných kusech. Reálnou hrozbu překonává soubor hledáním toho, co je na turecké kultuře krásné a ojedinělé. Smyslnost, turecké lázně, silná lidská energie místních obyvatel, to jsou elementy, které ukazuje Pina na scéně.

I „japonská“ choreografie „**Ten Chi**“ (2004), která je inspirována pobytem souboru v Tokiu, je tokem tajuplných snů, vzpomínek a symbolů připomínajících tuto východoasijskou zemi se vši její harmonií. Jako rituální symbol očisty tu protéká průzračná voda.

Objevují se tu japonské i symboly a přírodní motivy, které přinášejí na jeviště klid a jemnou krásu – vějíř, kimono, padající sněhové vločky, kresby třešňových ratolestí na nahém těle.

Tvorba posledních několika let se stala právě kvůli své idyličnosti terčem několika negativních kritických reakcí. Tak jako zpočátku vyčítala Pině Bausch kritická obec fakt, že jsou její techniky moc revoluční a odlišné, nyní jí napomíná z přesně opačného důvodu.

Norbert Servos se v článku z roku 2006 zamýšlí nad tím, zda i pro Tanztheatre Wuppertal neplatí nepsané pravidlo, že síla tvorby nechodí nikdy ruku v ruce s uznáním.

Vzpomíná na sedmdesátá a osmdesátá léta, kdy každou premiéru souboru střídal skandál a množství rozčilených diskusí.

V posledních letech se kritici také vyhraňují proti rostoucímu množství koprodukcí souboru, který produkuje nové kusy jako šlágry komerční zábavy.

Servos článek uzavírá konstatováním, že opravdu pozoruje u posledních prací Piny Bausch symptomy slabosti. Vše podle něj v představeních probíhá až moc bezchybně a naplánovaně. K tomu pozoruje vzory, které se stále opakují, jako je například stylizace závěru, kdy celá skupina uštvane pobíhá po jevišti a zas se vrací na místo apod.

V následné kritice k choreografii „**Vollmond**“ z roku 2006 však nakonec musí Pinu Bausch opět pochválit. Stále podle něj zůstává i přes všechny tyto výtky ve svém oboru vládnoucí královnou.⁶⁷

Soubor je nicméně stále oslavován a negativní reakce namířené proti Pinině přílišnému idealismu často okřikovány.

„Nějaké kritiky obviňují Pinu, že vytváří již nějak moc veselé kusy. Ale existuje něco krásnějšího než radost?“⁶⁸

⁶⁷- Servos, Norbert: Die Schlafwandlerin der Liebe Pina Bausch, in: Ballettanz 07.06., s.18, 19.

Nekonečné úspěchy souboru dokazují, že jeho význam je stále zásadní. V roce 2000 byl Tanztheatre nominován za inscenaci „O Dido“ v anglickém divadle Sadler's Wells Theatre na prestižní cenu Laurence Oliviera „Laurence Olivier Theatre Award“.

Roku 2000 získal soubor cenu například i v dalekém Istanbulu, dále pak roku 2001 v Kanadě, roku 2003 ve Španělsku, roku 2004 „Nižinského cenu“ v Monte Carlu, roku 2005 cenu „Zlatá Maska“ v Moskvě a uctění korejské vlády, roku 2006 opět „cenu Laurence Oliviera“ za inscenaci „Nelken“, 2007 cenu „Pabla Nerudy“ v Chile a poslední cenu Kyoto v kategorii umění a filosofie.

3. 4. 1 „Wiesenland“ – choreografie charakteristická pro čtvrté období (Louka, 2000)

Choreografie „Wiesenland“ z roku 2000 je stejně tak jako „Keuschheitslegende“ složena z množství na sobě nezávislých scén a obrazů, které vzešly z improvizací tanečníků. Mají však již jiný charakter. Základním kritériem pro jejich výběr se nestalo téma, ke kterému se vztahují, ale estetická krása. Mluvené slovo se vyskytuje jen velmi okrajově. Celé dvě hodiny představení jsou skládačkou pohybových záběrů a tanečních sól plných smyslnosti. Tempo je oproti „Keuschheitslegende“ výrazně rychlejší. Slovo se vyskytuje jen v krátkých větách, dlouhé promluvy tady nenajdeme.

Tanečníci horečnatě vyběhají na jeviště a zase z něj mizí. Scéna střídá scénu. Před přípravou této inscenace prý Pina Bausch řekla jedna cikánská holčička větu: „Tanči, tanči, jinak jsme ztraceni.“ Tím se Pina posléze při tvorbě nechala vést. Velmi intenzivní je i hudba, která vychází například právě z velmi energických cikánských písní.

V celé inscenaci je cítit jen jakási vnitřní lehkost, lechtivá vášeň, ale i něha a touha žít. Ani stopy po obviňování společenských kazů. Nejsme už v divadle, ani v běžném životě, jsme na magické louce, kde je vše tak trochu iluze a kde se z žen stávají víly a divoženky.

Prvními minutami choreografie se stejně tak jako u „Legendy o cudnosti“ dá popsat celé dílo. Scéna je holá, jen zadní stěna je celá pokryta mechem, z kterého odkapává voda.

⁶⁸ Delahaye, Guy: Pina Bausch, Kassel, 1989, s.114.

Do této snové svěží atmosféry přichází dívka v dlouhých večerních šatech. Nese podnos s čajovým servisem. Ladně usedá do necek s vodou, které jsou na scéně připraveny. Přichází muž, který ji polévá kýbly vody. Ona posléze vstává a ve svůdně smáčených šatech nabízí publiku šálky čaje. Další tanečnice přibíhá na jeviště s žebříkem. Vyleze po něm a jako kočka se rozkošnický vyhřívá pod reflektorem. Pod žebřík přichází muž s pytlíkem bylin. Přebírá je a nabízí je nahoru dívce. V další scéně přichází skupina dívek jako nějaké víly pomalu stírají pomyslnou vodu z pódia. V další obdobné scéně je k tomu muži budou ještě polévat a oni budou vytírat vodu opravdovou. Celá estetika inscenace je ukryta ve scéně, kdy si dívka lehá na zem a pokrývá se mokřým prostěradlem a přitom se svléká. Mokrý látka na nahém ženském těle asociuje smyslnost i pocit příjemného opojení a klidu.

Život se zde stává místem odpočinku, spánku a snění. Na scénu například přijíždí jakýsi spací vůz, ve kterém leží dvě krásně oblečené tanečnice a nonšalantně pokuřují. V jiné scéně zvedají dva muži dívku v negligé za končetiny, její tělo zůstává ve vodorovné poloze nad zemí, nohy se opírají o stěnu. Pohybují s ní tak, jakoby sama v náměsíčnosti chodila po zdi.

Objevují se tu hravé scény, založené na drobných nápadech. Dívka je například oblečená do tílka, které vedle stojící muž páře. Jinde navléká tanečnice svůdně muži punčocháče na ruce a z nich je pak stahuje na své dlouhé nohy. V jiném střihu stojí tanečnice, které dva muži drží svisle pod hlavou polštář a na těle peřinu, takže to vypadá, jako kdyby ležela v posteli. Dívka se jen tak vábivě posmívá se slovy: „Říkali mi, že pěkně voním. Je to pravda.“

Nápaditá je i scéna, kdy muži foukají ležérně dívce do jejích dlouhých vlasů kouř a z nich pak doutná jak z uhašeného ohniště.

Inscenace působí opravdu magicky. Její první část končí něžným tancem dívky oblečené do negligé, zpěvem asijské tanečnice a ladnými pohyby tanečnic, které vytírají zbytky vody ze scény. Mechová stěna se na ně pomalu pokládá, aby se v druhé polovině mohla v zadním plánu objevit louka, která se stává vzdáleným hracím plánem. Pasáže, které se na ní odehrávají působí o to snověji.

Oproti starším kusům jsou tu ale velkou měrou zastoupena taneční sóla. Tak jako tomu bylo již v předešlém období, tanec je pro aktéry na jevišti nutností. Tančí tak horečnatě, jakoby ani pohyb těla nemohli zastavit. Pina zde očividně čerpala z cikánské hudby a tance, z flamenga, passo doble, ale například i z breakdance. Často tančí na hudbu, která je sama osobě dravá, živočišná.⁶⁹

Využívá ale také pohyby, které patří do jejího vlastního tanečního vyjadřovacího slovníku – plavné pohyby paží, záklony, skluzy, otočky.

Publikum

I v této inscenaci navazují tanečníci kontakt s publikem. Hned v první scéně nabízí například dívka publiku čaj, jinde se na publikum vyplazuje jazyk apod. Není tu však již tolik využíváno zcizovacího efektu. Jen občasně dají tanečníci najevo, že nejsou na jevišti žádné smyšlené postavy, ale reální lidé. V jedné scéně například přichází dívka k Dominiqu Mercy, (který jako jeden z mála členů souboru zůstal v Tanztheatre Wuppertal od jeho počátků až do dnešních dnů) a osloví ho: „Všichni o tobě říkají, jak jsi dobrý tanečník. Můžeš si se mnou zatančit?“ Dvojice pak spolu tančí minimalistický párový tanec.

Osobnosti novějších tanečníků již ale prostřednictvím jejich působení na scéně nepoznáme. Improvizované výstupy, ve kterých by mohli vyjavit a otevřít své já, tu již nemají své místo. Vše je nacvičené, vše běží bez zastávky v jednom proudu, na jedné linii. Proti starším dílům - tříštivým nárazům rozbouřené řeky, přichází překrásný tok blankytně modré řeky s katalogovými pohledy na vodopády, ale ty jsou podle mého názoru u Piny Bausch něčím pokaždé originálním a nezapomenutelným.

⁶⁹ Pina zde dokonce použila několik cikánských písní romské zpěvačky žijící v ČR - Věry Bílé.

4. HLAVNÍ ROZDÍLY MEZI STARŠÍMI A NOVĚJŠÍMI DÍLY

Dílo „Keuschheitslegende“ („Legenda o cudnosti“) mělo premiéru v roce 1979 a choreografie „Wiesenland“ („Louka“) v roce 2000⁷⁰. Jedenadvacet let dělí od sebe tyto dva kusy. Srovnáme-li je, budeme moci pojmenovat základní změny, kterými tvorba Piny Bausch prošla.

Sedmdesátá léta uvedla Pinu Bausch jako revoluční choreografku, která bez jakýchkoli zábran ukazovala světu problémy, které v jeho běhu pozorovala. Revoluční byla i formy jejího vyjádření. Brzy se o jejím díle začalo psát jako o tanečním divadle a taneční kritici ji začali čím dál více osočovat, že již tanec z jejích prací zmizel. Choreografka však sveřepě pokračovala dál v tvorbě pro diváky často až surrealistických kusů poslepovaných z divadla i tance, které útočili na povrchnost společnosti.

V devadesátých letech ale změnila svůj postoj k práci i k životu. Začala se souborem cestovat, poznávat cizí země a kraje a čerpala z nich inspiraci. Její život byl najednou naplněn novými příjemnými zážitky, které choreografka promítala do svých děl. Její choreografické mozaiky se staly chválou života a jeho krás.

Na otázku, proč jsou díla Piny Bausch čím dál pozitivnější, paradoxně v době, která se zdá být tak drastická a plná násilí, odpovídá choreografka:

„Je to reakce právě na toto násilí... Nevím jestli je lepší, aby všichni foukali na tu samou trumpetu o tom, jak hrozné to je nebo jestli potřebujeme vidět, že to může být jiné...A není to útěk, ale je to také reakce! Dělal jsem mnoho věcí jinak, ale byla jiná doba ... „

A pokračuje dále:

„Jsem jako dítě, když se na mě někdo směje, jsem šťastná...Když cestujeme, někdy si říkáme, jak jsme šťastni. Máme tolik zážitků. Chtěla bych strávit svůj život tím, že budu

⁷⁰ Obě dvě díla jsem měla možnost zhlédnout v průběhu jednoho týdne v roce 2007 přímo ve městě Wuppertal.

rozdávat zpět alespoň něco z té krásy, kterou jsme dostali – to je to jediné, co mohu dělat se svou skupinou!⁷¹

4.1. Hlavní změny v tvorbě Piny Bausch z pohledu jejích tanečníků

Velmi zajímavé je podívat se na vývoj tvorby choreografky pohledem těch, kteří s ní všemi těmito obdobími prošli a mohou přitom na všechny proměny její práce nahlédnout s větším odstupem než sama tvůrkyně – pohledem jejích tanečníků. Vybrala jsem záměrně názor dvou osobností souboru Tanztheater Wuppertal – ženy a muže. První je **Jo Ann Endicott**, která s Pinou pracovala již od prvopočátku, jako tanečnice, asistentka a později jako vedoucí zkoušek. Ta promluvila o proměnách, které soubor v rozhovoru pro časopis Balettanz. Druhou je český tanečník **Jan Minařík**, který stál přímo u zrodu Tanztheater Wuppertal a byl jeho předním tanečníkem, jeho hvězdou a posléze i asistentem Piny Bausch. Byl dokonce autorem velké části textů a v divadelní terminologii by se dalo říci, že i jejím dramaturgem. Na rozdíl od Jo Ann Endicott však již se souborem nevystupuje. Jeho názory jsou tímto postavením trochu odlišné a kritičtější.

4. 1. 1 Slovy Jo Ann Endicott

Jo Ann Endicott, které se domácky říká Frau Endicott, vidí prvotní rozdíl v novějších dílech Piny Bausch oproti těm starším ve změně poměru tance a divadla. Role tance je v nových dílech důrazně zesílena. Tanec v nových dílech opět svou eleganci, vášeň a své výsadní postavení.

„Pracují hodně. Myslím, že my jsme také hodně pracovali, ale oni pracují jinak ... V dnešních inscenacích se jednoznačně více tančí. Vzrušující, brilantní, živé momenty, krásné detaily. Téměř každý tanečník má své taneční sólo. Dříve jsme si mysleli, že na to

⁷¹ Ben Iztak, Paul, Pina Meets the (French) Press, The Dance Insider, 4.6.2004, (http://www.danceinsider.com/f2007/f0531_3.html)

nejsme dostatečně dobří. Mnoho tanečních improvizací a pohybů vzešlo z Pininých otázek..., na které tanečníci odpovídali formou pohybu.“⁷²

Větší mírou tance ale samozřejmě upadá význam tanečníka jako osobnosti, která byla tak důležitá pro první fázi tvorby Piny Bausch.

V dřívějších kusech se dalo rozpoznat, kdo má na jevišti větší prostor, tudíž něco jako hlavní roli. V těch pozdějších jsou všichni na stejné úrovni.

Osobnosti tanečníků jsou upozaděné a jejich tváře jsou zaměnitelnější. Jejich odvaha otevřít se publiku již není důležitou kvalitou představení.

Jo Ann Endicott například popisuje, jak prožívala své sólo při choreografii „Walzer“ z osmdesátých let, kde měla patnáct minut improvizovat a ani vteřinu z toho v klasickém slova smyslu netančila:

„Obešla jsem jeviště a pak jsem prošla první řadu a každému zvlášť se podívala do obličeje. Z očí do očí. Jednomu po druhém. Udělala jsem to tak sebevědomě, rázně, volně. ..Pozor! Tady jsem. Podívejte se, co vám paní Endicott tento večer nabízí. Musí si myslet, že je ta největší z největších ... Nechtěla jsem ukázat své tělo, ale svou duši“⁷³

V prvotní tvorbě Piny Bausch se na jevišti zrcadlila realita. Rekvizity vypadaly jako věci, které prostě patřili v reálném životě tanečníkům, v novějších dílech tomu tak již není. Strukturou však její kusy zůstaly dlouhou nepolapitelnou smršťí klipů a sekvencí. Zejména prvky z oblasti kostýmní a scénické části děl jsou po celých těch pětatřicet let u Piny stejné. Scénografie stále čerpá inspiraci z přírody (voda, listí, tráva jsou součástí velké části jejích děl). Muži a ženy jsou stále oblékány do krásných večerních šatů. I když jak Jo Ann Endicott poznamenává přeci jen se špetkou smutku:

„Dříve neměli tanečníci tak ušlechtilé a luxusní šaty, jako dnes, prostě jen šaty, které se hodili k té které inscenaci.“⁷⁴

Samozřejmě i finanční (a ruku v ruce s tím i sociální situace) v souboru se změnila. Na počátku byl soubor Tanztheater Wuppertal zejména o lidech, o jejich problémech,

⁷² Die Heldin:Pina Bausch, Jo Ann Endicott, in Ballettanz, 08/09 07

⁷³ Die Heldin:Pina Bausch, Jo Ann Endicott, in Ballettanz, 08/09 07

⁷⁴ Die Heldin:Pina Bausch, Jo Ann Endicott, in Ballettanz, 08/09 07

vzpomínkách, o jejich duších. Vše včetně kostýmů a scénografie stálo pár korun, ale o to víc k sobě měli blíž členové souboru.

Díla vznikala z nutnosti a nikoli z tlaku poptávky umělecké obce. V dnešní době je rychlost práce souboru rapidně větší. Každý rok musí Tanztheater Wuppertal vyprodukovat novou choreografii, přičemž se stále zkouší a hrají starší kusy. Repertoár je tak široký, že musí být tanečníci velmi pružní, aby ve všech kusech mohli působit.

Taneční kritik Brug napsal například o choreografii *Wiesenland*: „Málokdy byl kus Piny Bausch tak krásný, veselý a tak beze smyslu, protože u něj chybí něco zneklidňujícího.“ *Wiesenland* vyrostl z impozantního vzorníku *bauschovske* sbírky, vybírání, zkoušení a navrácení se k minulým kusům.⁷⁵

Omylem by však bylo, pohlížet na díla Piny Bausch jako na továrnu na umělecká díla a na ni samotnou jako na obchodnici, která ví, že její prodejní líbivý artikl s kvalitní značkou se bude vždy dobře prodávat. Její díla jsou totiž stále plná hravosti, plná drobných nových nápadů, jsou nepolapitelným proudem energie. Síla jejich děl tkví ale zároveň v lehkosti, s kterou jsou tyto spektakulární mozaiky vytvářeny. A té není schopen někdo, kdo pracuje jen na základě dobře vyzkoušeného vzorníku.

I paní Endicott končí své přemítání o starých a nových časech stoprocentně oddaným: „Jednoduše to bylo jiné. Inscenace byly jiné. Tanečníci byli jiní, doba byla jiná, jen Pina jiná zůstala. Prostě geniální.“⁷⁶

⁷⁵ Lawson, Valery, Pina. Queen of the deep, http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm

⁷⁶ Die Heldin:Pina Bausch, Jo Ann Endicott, in Ballettanz, 08/09 07

5. ÚRYVEK Z ROZHOVORU S JANEM MINAŘÍKEM

Genialitu Piny Bausch nepopírá ani její dlouholetý spolupracovník českého původu Jan Minařík⁷⁷, se kterým jsem měla možnost hovořit na jeho statku v České republice⁷⁸ v roce 2007 v době, kdy byl již pět let bez kontaktu se souborem, s kterým předtím tančil přes třicet let. Pět let bez pravidelných tréninků na něm bylo znát až přes příliš, z bohéma a světoběžníka se stal samotář, který pěstuje králíky a možná i mírný alkoholismus. Z jeho slov byla místy cítit hořkost muže, který miloval to staré, kterého byl součástí a zároveň cítí nelibost k tomu novému, které se ho již netýká. Nelze je proto brát v úvahu jako zcela objektivní, ale pod onou nevraživostí je samozřejmě možné vyčíst mnoho pravdy. Z následujícího úryvku z našeho rozhovoru vyplývá, jak se změnil vztah Piny a jejích tanečníků, ale i jak probíhalo

Když srovnáte starší a novější díla Piny Bausch, kde vidíte nejvýraznější rozdíl?

Pojďte se mnou. Já vám to ukážu...(vede nás do nově zrekonstruovaného obývacího pokoje)...Tak tohle, to jsou ty poslední představení od Piny Bausch a tadyta kuchyně, to jsou ty starší a to je to, kde já žiju a co já miluju ...

Chcete říci, že v kuchyni je to více pravé, na nic si to nehraje...

Já nemám rád perfektní věci. Perfektní věci se dají na jevišti vždycky změnit a to jsem dělal celý život, když byly problémy na jevišti. Tak já jsem to na jevišti vyrovnával, poněvadž já jsem byl jediný člověk, který chápal ten systém, jak se to dá vyrovnat.

⁷⁷ **Jan Minařík** (nar. v Praze r.1945, pseudonym Jean Mindo) je významný český tanečník, který je více než v České republice znám v Německu a v zahraničí. Vystudoval Taneční konzervatoř v Praze, poté byl angažován v Národním divadle v Praze (1967–68) a v následující sezóně působil jako sólista v Národním divadle v Brně. V roce 1967 začal studovat na pražské HAMU, ale v roce 1969 emigroval. Po krátkém působení v Innsbrucku (1969/70) se stal členem Stadttheater Wuppertal a po příchodu Piny Bausch v roce 1973 i členem a kmenovým spolupracovníkem Tanztheater Wuppertal Piny Bausch. V roce 1973 tančil ve Wuppertalu i v Joossově, a to postavu Smrti v choreografii Zelený stůl. S Tanztheater Wuppertal spolupracoval až do roku 2003 a vytvořil zde celou řadu rolí. Působil i jako pedagog např. na Folgwang Hochschule v Essenu (1975/76) a na vlastní škole, založené roku 1978.

⁷⁸ Pan Minařík žije polovinu roku v Německu a polovinu roku v České republice.

Když probíhaly zkoušky, Pina se ptala na její otázky a všichni tanečníci museli něco předvádět. Řekla třeba: Udělej něco, jako, když tě bolí nohy nebo, když tě někdo kousne do zadku, nebo tak. A tak ty chlapci a děvčata něco dělali. Já jsem ale vždycky dělal velice málo, jen věci, o kterých jsem si myslel, že by byly dobré.

Například v představení, kdy jsem měl 106 kilo (ted' mám 112) a všichni tam vyváděli, tak já jsem si vzal takové bílé plenky z prostěradla a přišel jsem jako dítě na jeviště a koukal na ty lidi a odešel. To bylo pak základní téma toho představení.

Většinu času jste tedy nějak improvizoval.

Ale jistě, to se muselo. Když vám někdo dává jenom předlohy, aby se lidi nějak chovali, tak to musíte zlomit a udělat to z úplně jiné strany, protože jinak to nejde.

Byly to ale fixované improvizace ne?

Vůbec, prdlajs, já si to obléknul a šel jsem a tím to končilo. A každé představení, samozřejmě, je jiné. Ale pak musíte mít tu kvalitu, to publikum přesvědčit o tom, co děláte. Nejenom, že tam děláte nějakého kašpárka, ale když umíte opravdu... jako v Gebirge, to bylo velice těžké představení. Tam přijdu na jeviště, mám takové malé kalhotky, takové červené, ne a v nich mám balonky. Mezi tím běhají tanečníci přes publikum a já je nafukuji. Na začátku se lidi smějí, po třetím balonku ale začnou mít strach- co se děje. A tuhle intenci musíte mít.

Musel jste mít tedy hlavně odvahu?

To se může teoretizovat, jak se to chce, ale vy musíte vzít to publikum, udělat takhle (*ukazuje chycení do pěstí*) a stáhnout si je. A pak je máte. To člověk musí mít v sobě. Člověk si musí samozřejmě tak daleko věřit, musí být pravděpodobně schizofrenní, nebo já nevím co, ale já jsem vždycky poznal, když jsem vešel na jeviště a začal mluvit, nebo zpívat, nebo se pohybovat, že oni mi patří. A to nemá nic společného s tím, když někdo dělá, co se jim řeklo. Oni prostě nemají tu ruku, kterou vezmou a ...ale co vám budu povídat.

Mohli bychom se podívat na nějaká videa? Třeba, tady vidím ...“ Palermo, Palermo!“

(Pan Minařík dává video do přehrávače, přetáčí k pasáži, kde se objevuje on)

To mi je padesát. Podívejte se na ty rekvizity, to byla těžká práce. Tohle všechno jsem si vymyslel sám. Tady jím třeba dort jako špagety.

Mohli bychom ještě kousíček z „ Gebirge..“?

To jsem já (*videonahrávka*). V těch černých trenkách, předtím jsem tam měl ty balonky, jak jsem vám vyprávěl.

Díváte se někdy na tahle videa?

Ne, já to chci všechno zapomenout.

A proč to chcete všechno zapomenout, jestli se mohu zeptat?

Poněvadž jsem teďko zemědělec. Jo? Já tady žiju, abych přežil. Abych měl králíky, ovce a takovýchle věci, poněvadž už to pro mě skončilo.

Byl jste se od té doby, co jste přestal s Tanztheatre tančit a hrát, podívat na nějaké jejich představení?

Víte, když jsem skončil tancovat, tak jsem už nikdy nebyl v divadle na představení Piny Bausch. Poněvadž já jsem byl dlouhou dobu její asistent. Osoba, která jí dávala inspiraci a možnosti k práci. A ona pak udělala něco velice špatného proti mé paní. Tak jsem od jednoho dne k druhému odešel a tím jsem skončil. Já bych s „těmahle prackami“ ještě mohl něco dělat, ale... Ona mi posílá k narozeninám různé papíry a tak, ale já s tím nechci mít nic společného.

Pina je fantastická v tom, co dělá, ne? Je v tom obrovská, lepší než všichni lidi. Ted' dostala tu Kjóto cenu. Ona je ale vynikající obchodník a já nechci mít nic společného s obchodem, protože tancování je pro mě můj život. Já si tady pustím tango a tancuji sám.

Dokázal byste vyjádřit, co je pro vás vlastně tanec?

To je to nejhorší, co lidi nechápou. Tanec je erotika. To je absolutní zázrak. Já jsem tancoval s mužskejma, s ženskejma a můžu vám říct, že bez erotiky neexistuje tanec. A když se díváte na tyhle všechny představení, kde stojí na začátku a na konci – bacha, ted' přijde umění, ted' děláme umění – a tákhle, tákhle, né a jó (předvádí) – všichni v tom stylu, který na to jakoby patří...tak to nemá nic s tím společného, že existují mužský a ženský, nebo mužský a mužský nebo ženský a ženský. A to je ten průšvih. Co s tím chcete dělat?

Myslíte, že Pina Bausch poslední dobou pracuje jinak s tanečnicí než předtím?

Už to nedělá tak, jak to dělala dříve - pracovat s lidmi. Sedne si tam, ptá se, kouká se na ně a vybírá si. Ještě se mnou, to jsme měli přátelství. To jsme si vybírali spolu, co bychom mohli udělat.

Jak to probíhalo, když se nějaká věc hrála tak dlouho a měnili se v ní interpreti?

To jsem musel vždycky já nastudovat a učil jsem je to. Ale co je potíž je, že v těch nových představeních už nejde vůbec o osobnosti, který je nesli. Dnes jsou to jen tanečníci, kteří tancují. Tam se tančí, je tam spousta muziky a tím to končí. To, co ted' vidíte na nahrávce, to už neexistuje. Bez muziky.

Takže to by bylo ted' všechno, když přijedete příští sobotu, v devět ráno, tak si to budete moci prohlédnout všechno až do konce. A musíte také začít číst. Já mám 40 knížek. Tady podívejte,
Rolf Borzik, to je vynikající věc.

(Chvíli se probíráme „archivem“ Jana Minaříka

Tady koukám – program - Café Müller a Svěcení jara v Národním divadle v osmdesátém roce, ČSSR. Tam jste také tančil?

To nesmělo být moje jméno v programu. Takže mě úplně vynechali, ale tančil jsem tam hlavní roli. Tancovat mě nechali, protože se za mě postavil německý ministr zahraničí.

No, ale počkejte, já vám chci něco ukázat...*(hledá v knize)*

Hoho, já se nenajdu. Já bych byl tak pyšný, kdybych vám to ukázal. Když já nemám brýle.

Chcete je donést?

Ale prdlajs.

A co pořád hledáte?

No sebe samého.

Tak já vám pomůžu.

Takovýhle. Jak to říkám Pípě. Takový ošklivý ženský přijdou a foukaj mně do nosu, když chci spát.

No a už to mám, tady to stojí.

Jan Minařík, nejvýznamnějším českým tanečníkem století, hvězda Wuppertálského tanečního divadla Piny Bausch.⁷⁹

Tak vidíte, už jste v encyklopedii a pak, že vás tady v Čechách nemají rádi.

⁷⁹ Tématická encyklopedie Larousse, „Umění a literatura“, svazek 4, kolektiv autorů, heslo -Nina Vangeli, nakladatelství Albatros, 1999.

Za to mě zabijí.

Když už jste tak slavný, mohli bychom si vás vyfotit?

Můžu si já vyfotit vás?

No určitě. Ještě stále pro sebe fotíte?

Od rána do večera. Tak vy si chcete fotit takového opilého starého dědečka.

Mohu se vás na závěr zeptat, kdybyste si mohl teď jednu z choreografií Piny Bausch vybrat a zatančit, jaká by to byla? Je některá z jejích choreografií pro vás srdeční záležitostí?

Jo, moje srdeční věc je divadlo. Tancování jako divadlo.

6. DŮVODY VÝVOJE TVORBY PINY BAUSCH

6. 1. Důvody osobní, logické

Tvůrčí vývoj choreografky zdá se být zcela logický. Pina Bausch není jediná z autorů, jejichž práce se změnila tímto směrem, který jsem popsala.

Mnoho tvůrců začalo pracovat na minimalistické bázi pouze s touhou něco změnit, rebelovat a stavilo své práce zejména na lidech a později dovedlo svůj styl do naprosté dokonalosti, s kterou se ale pojilo i využívání honosné škály scénických prostředků. Stále používali principy své původní tvorby, ale již v jiném prokomponovanějším obalu. Příkladem takového vývoje tvorby může být například i americká choreografka Twyla Tharp.

6. 2. Důvody historicko-politické

U Piny Bausch měla na změny v jejích pracích samozřejmě vliv i situace Německa té doby. V sedmdesátých a osmdesátých let prožívalo Německo mnohem více než tehdejší východní Evropa strach z přicházející vlny terorismu. Toto téma se u německých choreografů objevovalo často velmi explicitně (například u choreografa Johanna Kresnika). Tyto negativistické vlivy doby se tedy u Piny Bausch projevovaly zcela přirozeně.

Dalším historicko-politickým bodem, který byl pro obyvatele Německa podstatný byl pád berlínské zdi 9. listopadu 1989⁸⁰ a následné sjednocení Německa 3. října 1990.

Devadesátá léta, kdy se v dílech Piny Bausch konečně objevuje velké vydechnutí, byla pro západ jistým uvolněním. Nehrozilo žádné reálné nebezpečí a přicházela lepší ekonomická situace a s tím spojená větší svoboda, jak v životě, tak například v cestování.

Lepší ekonomická situace nastala i wuppertálskému souboru a hranice světa se mu plně otevřely.

⁸⁰ Tento motiv se u Piny Bausch objevil přímo v "Palermo, Palermo".

Do nových kusů se tak začala tato pozitivní vlna energie samozřejmě promítat a brzy se nová díla Tanztheater Wuppertal stala výpovědmi o tomto novém pocitu volnosti. Pananina Bausch začala své choreografie komponovat jako obrazy estetické krásy. Ačkoli se může zdát, že je tato krása někdy postavena na klišé (padající vločky sněhu, létající okvětní lístky květin apod.) dokáže uchvátit znovu a znovu. Tak jako krása růže, kterou jsme již tolikrát měli v rukou. Přitom tuto růži Pina Bausch podává stále na nové neotřelé způsoby.

Na otázku, zda si je Pina Bausch vědoma vývoje své práce, odpověděla jednou autorka: „Ale ano, je to jako řeka – mění se, ale je stále stejná. Je to jako život: časy se mění, vaše tělo se mění, vaše myšlenky. Děje se to velmi organicky. Ale myslím, že jsem stále stejná osoba.“⁸¹

⁸¹ Meisner, Nadine: Come dance with me, (rozhovor s pinou Bausch) in Delahaye, Guy: Pina Bausch, Bärenreiter, Kassel, 1989

ZÁVĚR

Pina Bausch a soubor Tanztheater Wuppertal k sobě neodmyslitelně patří. Choreografka se stala vedoucím tohoto německého tanečního souboru v roce 1973 a od té doby ho vede dodnes. Nikdy nevytvořila choreografii pro jiný soubor či jiného tanečníka. Během tohoto pětatřicetiletého spojení se soubor dostal mezi taneční špičku a stále sklízí úspěchy po celém světě. Byl a stále je inspirací pro mnoho mladých tvůrců. Je zároveň historií, ale i současností.

Hned zpočátku své kariéry dala Pina Bausch jasně znát, že její tvorba bude výjimečná. Žádné bariéry, ať již ve vyjádření témat, tak v použití výrazových prostředků, pro ní neexistovaly. Ve svých dílech organicky propojovala tanec a divadlo a vytvořila tak nový umělecký žánr nazývaný teoretiky - taneční divadlo.

Dokázala stmelit mohonárodnostní soubor o šestadvaceti členech, s kterým pracovala velmi úzce na přípravě jednotlivých kusů. Zejména z počátku byli její tanečníci nuceni do každé choreografie zapojit kus svého já. Příprava inscenace totiž spočívala v tzv. otázkovém principu. Pina Bausch pokládala při zkouškách tanečníkům otázky, na které museli improvizovanými pohybovými či divadelními scénkami odpovídat. Z této banky materiálu pak vybírala základ pro nový kus. Její první díla byla tedy zejména o lidech. Diváci viděli na scéně realitu, reálné osoby, které jim připomínali je samé.

V sedmdesátých a osmdesátých letech byla v tomto směru díla Piny Bausch velmi revoltující. Obracela zrcadlo společnosti a odkrývala její falešné masky a její choroby. Její

díla byla obrazem života, chaotického, zběsilého a ničivého. I proto se zpočátku stala její tvorba terčem negativních kritických reakcí.

Americká taneční kritička Arlene Groce jí například v časopise *New Yorker* označila za podnikatelku, která plní své kusy svou vlastní hloupostí...omezenou malou holčičku⁸².

Divadelní kritik Clive Barnes ji v sedmdesátých letech v *New York Times* nazval „hloupou, prázdnou...pohodlnou (a) sebestřednou.“⁸³

Na konci osmdesátých let začala ale popularita Pina Bausch rychle stoupat a v devadesátých letech již byla oslavována jako jedna z nejvýraznějších choreografek druhé poloviny dvacátého století.

V devadesátých letech se ale také začala proměňovat její tvorba. Soubor začal cestovat a jeho nová díla byla inspirována místy, která soubor navštívil. Pina Bausch upustila od kritické obžaloby společnosti a její díla vzniklá po roce 2000 se stala oslavou krásy světa.

Někteří kritici tuto proměnu odsuzují a jejich ostrý pohled se opět objevuje. Kritizují líbivost jejích děl, využívání stále stejných osvědčených principů, které se podle některých již stávají klišé a opět pro ni nacházejí označení obchodnice. To, že soubor každý rok vyprodukuje novou choreografii, zdá se jim být podezřelé.

V jistém slova smyslu jsou všechny tyto výtky relevantní. Pina Bausch našla svůj způsob práce, který dovedla do dokonalosti. Využívá opravdu stále stejný vzorec, který jí je vlastní a který se zároveň ukázal být funkční. Dosazuje do něj ale stále nové a nové nápady. Stále hledá novou inspiraci a stále jí nachází, ať již v městech, které se souborem navštíví, či v tanečnicích ze svého souboru, kteří se stále obměňují a kterých se pořád ptá na své otázky.

Její choreografický rukopis je a zůstane nezaměnitelný a její význam pro tanec dvacátého a jedenadvacátého století nesmazatelný.

⁸² International Encyclopedia of Dance , Hlavní editor: Selma Jeanne Cohen, svazek 1, heslo:Pina Bausch, s.388, 389, Oxford University Press, New York , 1998.

⁸³ International Encyclopedia of Dance , Hlavní editor: Selma Jeanne Cohen, svazek 1, heslo:Pina Bausch, s.388, 389, Oxford University Press, New York , 1998.

SUMMARY

Pina Bausch and the dance company Tanztheater Wuppertal inherently belong together. The choreographer became the head of this German dance company in 1973 and has led it since up today. She has never created choreography for any other dance group or other dancer. During this thirty-five years' connection the company moved among the top dance groups and still achieve success worldwide. It was and still is an inspiration for many young authors. It is a history, but also the presence at the same time.

Right from the beginning of her career, Pina Bausch indicated that her work was going to be exceptional. For her, there were no barriers, neither in formulation of themes, nor in use of means of expression. She organically connected dance and theatre in her works and thus created a new art genre, which theoreticians call dance theatre.

She managed to unite a multi-national group of twenty-six members, with which she worked very closely in preparation of particular pieces. Especially at the beginning, the dancers were forced to personally engage into each choreography. Preparation of a performance consisted in so-called principle of questions. Pina Bausch wanted her dancers to answer her questions by improvising a little dance or theatre sketch. Then, she was choosing from this amount of material to form a base for her new piece. Therefore, her first works were particularly about people. Spectators saw the reality on the scene, real people who reminded them of their own lives.

In this sense, the work of Pina Bausch was very revolting in the seventies and eighties. She was turning a mirror to the society and thereby disclosing its false masks and diseases. Her work was an image of life, chaotic, mad and destructive. Therefore, her work initially became a target of negative critical reactions.

For example, American dance critic Arlene Groce described Pina Bausch in the New Yorker magazine as „ an entrepreneuse who fills theatres with projections of her self-pity...

a little girl acting po'faced."⁸⁴ In the seventies, theatre critic Clive Barnes called her in the New York Times "silly, empty... self-indulgent and self-congratulatory."⁸⁵

At the end of the eighties Pina Bausch's popularity began to rise and as soon as in the nineties she was celebrated for being one of the most significant choreographers of the second half of the twentieth century.

However, in the nineties her production began to change. The ensemble started to travel and its new works were inspired by the places they had visited. Pina Bausch refrained from the critical prosecution of the society and her works which were created after 2000 became a celebration of the beauties of the world.

Some critics denounced this metamorphosis and their sharp view occurs once again. They criticise the goodliness of her works, the use of still the same and already proven principles which has- according to some of them- become a cliché, and they mark her again with the label of a businesswoman.

The fact, that the company produces a new choreography each year, seems to be suspicious to them.

In some sense, all these charges are relevant. Pina Bausch found her own style of work and brought it to perfection. Indeed, she still uses the same formula which is inherent to her and proved to be functional. Nevertheless, she fills it with brand new ideas. She is always looking for new inspiration and she eventually finds it either in the cities which the company visits, or in the personalities of the dancers from the company who keep changing and who are still asked to answer her questions.

Her choreography manuscript is and remains irreplaceable and its importance for dance of the twentieth and twenty-first century is indelible.

⁸⁴ International Encyclopedia of Dance , Founding editor: Selma Jeanne Cohen, Volume 1, Pina Bausch, p.388, 389, Oxford University Press, New York , 1998.

⁸⁵ International Encyclopedia of Dance , Founding editor: Selma Jeanne Cohen, Volume 1, Pina Bausch, p.388, 389, Oxford University Press, New York , 1998.

Příloha 1

SEZNAM DĚL PINY BAUSCH - chronologicky

- Fritz - 05.01.1974
- Iphigenie auf Tauris - 21.04.1974
- Zwei Krawatten - 02.06.1974
- Ich bring dich um die Ecke... - 08.12.1974
- Orpheus und Eurydike- 23.05.1975
- Frühlingsopfer (Le Sacre du Printemps)- 03.12.1975
- Die sieben Todsünden - 15.06.1976
- Blaubart - 08.01.1977
- Komm tanz mit mir - 26.05.1977
- Renate wandert aus - 30.12.1977
- Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die anderen folgen -
22.04.1978
- Café Müller - 20.05.1978
- Kontakthof - 09.12.1978
- Arien - 12.05.1979
- Keuschheitslegende - 04.12.1979
- 1980 - Ein Stück von Pina Bausch - 18.05.1980
- Bandoneon - 21.12.1980
- Walzer - 17.06.1982
- Nelken - 30.12.1982
- Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört - 13.05.1984
- Two Cigarettes in the Dark - 31.03.1985
- Viktor - 14.05.1986
- Ahnen - 21.03.1987
- Die Klage der Kaiserin (Kinofilm) - 1989
- Palermo, Palermo - 17.12.1989
- Tanzabend II (Madrid) - 27.04.1991
- Das Stück mit dem Schiff - 16.01.1993
- Ein Trauerspiel - 12.02.1994

- **Danzón** - 13.05.1995
- **Nur Du** - 11.05.1996
- **Der Fensterputzer** - 12.02.1997
- **Masurca Fogo** - 04.04.1998
- **O Dido** - 10.04.1999
- **Kontakthof mit Damen und Herren ab '65'** - 25.02.2000
- **Wiesenland** - 05.05.2000
- **Água** - 12.05.2001
- **Für die Kinder von gestern, heute und morgen** - 25.04.2002
- **Nefés** - 21.03.2003
- **Ten Chi** - 08.05.2004
- **Rough Cut** - 15.04.2005
- **Vollmond** - 11.05.2006
- **Bamboo Blues** - 18.05.2007
- **Ein Stück von Pina Bausch** - 30.05.2008

Příloha 2

SEZNAM OCENĚNÍ PINY BAUSCH a souboru Tanztheatre Wuppertal – chronologicky

- 1958
„Folkwang Leistungspreis“
- 1969
První cena na „Druhé mezinárodní choreografické soutěži v Kolíně nad Rýnem“
- 1973
„Förderpreis“ pro mladé umělce z Nordrhein-Westfalen
- 1978
Cena města Wuppertal "Eduard von der Heydt Preis"
- 1980
„El Circulo de Criticos de Arte“ První cena kritiků na festivalu Danza 1980, Itálie
- 1982
Premio Simba 1982 per il Teatro, Accademia Simba, Itálie
- 1983
Premio UBU 1982/83 Miglior Spettacolo Straniero, Itálie
- 1984
Cena německého spolku kritiků - Verband der Deutschen Kritiker, Akademie umění, Berlín
Cena „Bessie“ v oblasti tance a performance -New York, USA
- 1986
Bundesverdienstkreuz Erster Klasse (první cena spolkového kříže), obdrženo od prezidenta federální republiky Německo Richarda von Weizsäckera
- 1987
Cena tanečního spolku kritiků, Japonsko
- 1988
"Toleranzorden" od spolku „Wuppertal Karnevalverein“
- 1990
Cena mezinárodní akademie „Medicea Florence“, "Lorenzo il Magnifico", Itálie
"Premio Aurel Milloss" , Řím, Itálie

Cenazmezinárodního divadelního institutu (ITI) při příležitosti větového dne divadla 1990, obdrženo od jeho prezidenta Augusta Everdinga

"Premio UBU", Itálie

"NRW Staatspreis" (státní cena Norheim-Westfálska)

1991

"Prix SACD 1991" (Société des Auteurs et Compositeurs dramatique) v oblasti tance, Paříž

"Rheinischer Kulturpreis" Düsseldorf

Premio Internazionale "Fontana di Roma", Centro Internazionale Arte e Cultura la Sponda, Itálie

Cena magazínu "Danza+Danza" Treviso, Itálie

"Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres" obdrženo od francouzského ministra Jacka Langa v Paříži

Cena "Una Vita per la Danza" v Positanu, Itálie

1992

Cena kritiků Edinburghu za choreografii CAFE MÜLLER

1993

Picasso - Medal, UNESCO v Mnichově

Cena „Eduard von der Heydt – Prize“

1994

"Cruz da Ordem Militar de Santiago de Espada" obdrženo od portugalského prezidenta Mario Suarese, Lisabon

1995

Německá cena v oblasti tance spolku Deutscher Berufsverband za taneční pedagogiku

Joana Maria Gorvin Prize, awarded by the German Academy of Fine Arts in Berlin

1997

Berlin Theatre Award, Berlín

Award of the Preußische Seehandlung Foundation

Member of the Order Pour le Merite.

Grand Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, Německo

Premio "UBU" , Itálie

Prsten pocty od města Wuppertal, Německo

1998

Harry Edmonds Award of The International House New York, USA

Bambi 98 (Culture)

1999

Evropská divadelní cena - European Theatre Prize

Samuel H. Scripps – cena amerického tanečního festivalu -American Dance Festival Award

Praemium Imperiale v oblasti divadla a filmu od společnosti Japan Art Association obdrženo od prince Hitachiho

Honorary Doctor (laurea honoris causa) univerzity v Bologiu v oblasti umění, hudby a divadla

2000

Life Time Achievement Award na festivalu v Istanbulu, Turecko

Award of The International Association of Performing Arts

2001

Hansischer Goethe-Prize od společnosti Alfred Toepfer Foundation F.V.S

The Harbourfront Centre World Leaders Prize, Toronto, Kanada

2002

Cena „Bessie“, New York

2003

Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur, Paříž

Španělská světová cena z Valldigna - Spanish World Art Prize Valldigna

2004

„Commander Cross of the Order of Merit“, Itálie

Cena Nižinského - Nijinsky Award, Monte Carlo

2005

Zlatá maska pro nejlepší produkci na festivalu v Moskvě, Rusko

Ekonomická cena za městský marketing ve Wuppertalu- Wuppertal Economy Prize for City Marketing

Honorary PR Ambassador of the Republic of Korea, Korejská republika

Goldene Schwebbahn 2005 od spolku Stadtverband der Bürger- und Bezirksvereine Wuppertal, Německo

2006

Cena Laurence Oliviera - Laurence Olivier Award za choreografii „Nelken“ („Karafiáty“), Londýn

Honorary Doctor (laurea honoris causa) of the Juilliard School, New York

"Direzione Onoraria" (Honorary Directress) od národní taneční akademie, Řím

"The Snow Queen's Walking Stick", Brooklynská akademie hudby, New York

2007

Orden al Mérito Artístico y Cultural 'Pablo Neruda' of the Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, obdrženo od prezidenta státu Chile, Michella Bacheleta

Zlatý lev na Biennale v Benátkách za celoživotní úsoěchy - Leone d'oro alla carriera, Biennale Venice 2007

Cena Kyoto v kategorii Umění a filozofie, obdrženo od Inamori-Stiftung, Japonsko

POUŽITÁ LITERATURA

- Banes, Sally: *Terpsichore en baskets*, editions Chiron, Paris, 2002.
- Bausch, P. and Schmidt, J.: *Not How People Move But What Moves Them in: Pina-Bausch-Wuppertal Dance Theatre or The Art of Training a Goldfish*, ed.N.Servos, Köln:Ballet-Bühnen.
- Bentivoglio, Von Leonetta; Carbone Francesco: *Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen*, Suhrkamp, Paříž, 2007.
- Brecht, Bertolt: *Malý organon pro divadlo in: Myšlenky, Československý spisovatel, Praha, 1958.*
- Bremser, Martha: *Fifty Contemporary choreographers*, London:Routledge, 2000.
- Český taneční slovník : tanec, balet, pantomima, zpracoval Kabinet pro studium českého divadla Divadelního ústavu ; [Redaktorka a autorka obrazové přílohy: Jana Holeňová]. , Divadelní ústav,Praha, , 2001.
- Čítanka světové choreografie 20.století, Konzervatoř Duncan Centre, Praha, 2005.
- Delahaye, Guy: *Pina Bausch, Bärenreiter, Kassel, 1989.*
- Fernandes, Ciane: *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater : The Aesthetics of Repetition and Transformation*, New York, 2005.
- Frétyard, Dominique: *Danse contemporaine (Danse et non-Danse)*, Editions Cercle d'Art, Paris, 2004.
- *International Encyclopedia of Dance* , Founding editor Selma Jeanne Cohen, svazek 1-6, Oxford University Press, New York , 1998.
- Müller, Hedwig; Stabel, Ralf; Stöckemann, Patricia: *Krokodil am Schwanensee, Tanz im Deutschland seit 1945*, Anabas-Verlag, Berlin, 2003.
- Pavise, Patrice: *Divadelní slovník, Divadelní ústav, Praha, 2003.*
- Pavlovský, Petr (ed.): *Základní pojmy divadla, Teatrológický slovník, Libri, Praha, 2004.*
- Servos, Norbert: *„Pina Bausch-Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst, einen Goldfish zu dressieren.“*, Seelze-Veber:Kallmeyer 1996, Edition:Tanz.
- Servos, Norbert: *Pina Bausch- Tanztheater*, K.Kieser, Mnichov, 2003.
- *Slovník světového divadla 1945-1990*, Semil, Malgorzata; Wysinska Elžbieta, Praha, 1998, s.30.

- Tématická encyklopedie Larousse, „Umění a literatura“, svazek 4, kolektiv autorů, nakladatelství Albatros, 1999.

VIDEA a FILMOVÉ DOKUMENTY

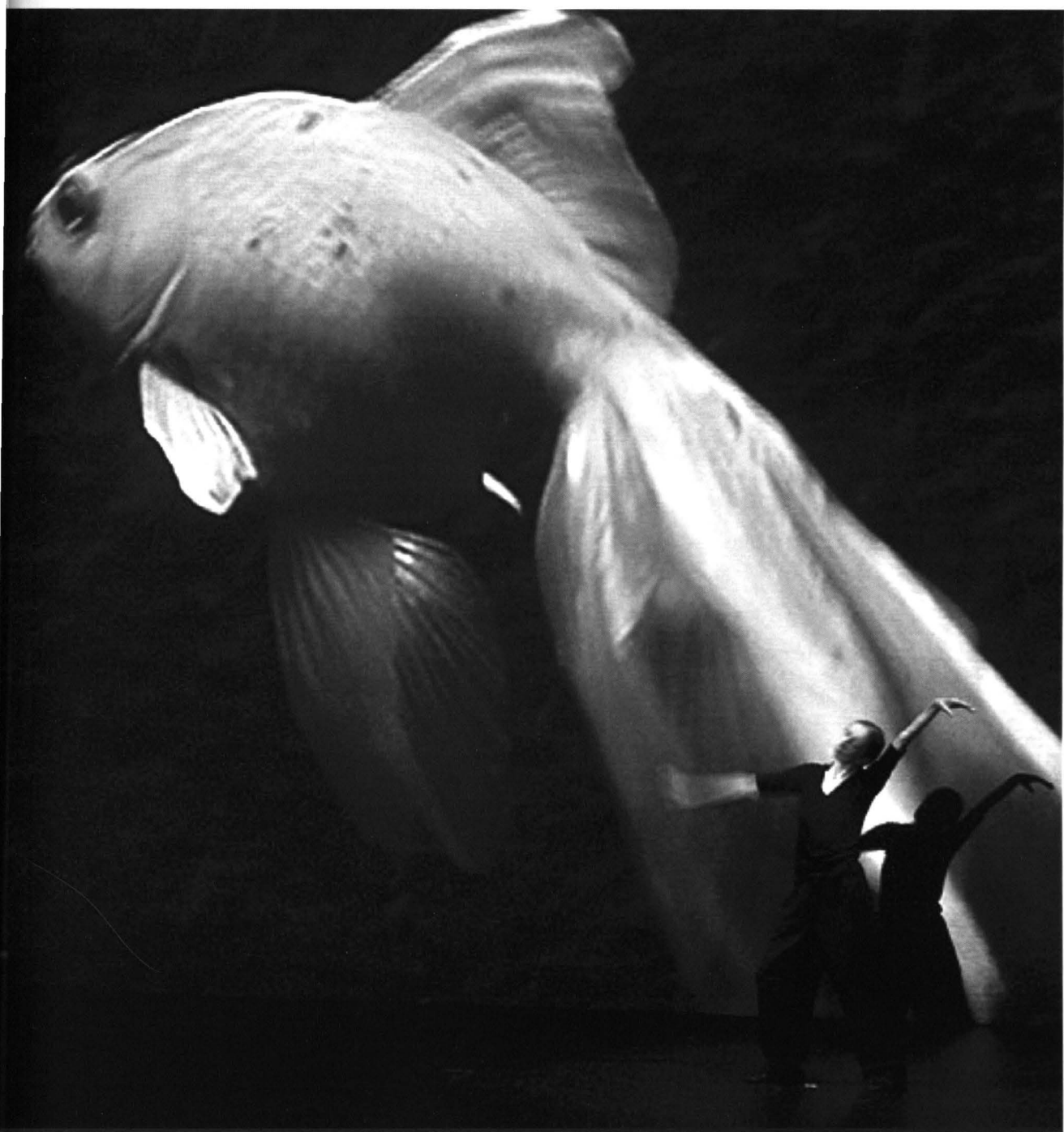
- Café Müller, videonahrávka z roku 1985, videotéka Divadelního ústav, databáze divadlo-video, signatura: KF-0532, 50´.
- Corboud, Patricia: The search for dance – Pina Bausch's theatre with a difference, 1993, videotéka v Tanzmuseum Kolín nad Rýnem, Trans Fel Production, 28´30.
- Yanor, Lee: Coffee with Pina, 2003, videotéka Divadelního ústavu, databáze divadlo-video, signatura: KF-0553, 17´.

INTERNET

- www.pina-bausch.de
- www.wikipedia.org
- <http://www.jochenviehoff.de/pinabausch> - část fotogalerie
- Ben Iztak, Paul, Pina Meets the (French) Press, The Dance Insider, 4.6.2004, (http://www.danceinsider.com/f2007/f0531_3.html).
- Lawson, Valery, Pina, Queen of the deep, únor, 2002 – Ballet magazine, http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm.
- Tashiro, Mimi: Pina Bausch , part: Wicked Fairy or National Treasure – criticism, essay at Stanford University, 1999 (<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/life.html>).
- <http://www.austinchronicle.com/gyrobase/issue/story?oid=oid%3A74290>

ČLÁNKY, RECENZE, ESEJE

- Croce, Arlene: Dancing: Bad Smells, in: The New Yorker, 16 July 1984.
- Endicott, Jo Ann: Die Heldin:Pina Bausch, in Ballettanz, 08/09 07.
- Hulec, Vladimír:Oslovili jsme Ninu Vangeli, Taneční listy, 1994, č.8, s.1.
- Kemper, Magdalena:“Wir haben uns daran gewöhnt zu lügen und zu lächeln“, rozhovor s Pinou Bausch, in: Courage, Februar 1976, s. 30.
- Nugent, Ann: The Green Table and Café Müller, in: Dance Now 1, no. 3 (1992): 34-5.
- Pina Bausch, in: New York Times, 29.9. 1985.
- Robertson, Allen, Close Encounters, in: Ballet News, Vol.5, No.12, June 1984.
- Scuria, Frank: Macbeth auf dem Seelenmüll, in: General-Anzeiger.
- Servos, Norbert:Die Schlafwandlerin der Liebe Pina Bausch, in: Ballettanz 07.06., s.18, 19.
- Schmidt, Jochen: Entartet, in:Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18 6. 1980.
- Schmidt Jochen: Znovunastolení lidské dimenze v tanci, in: Taneční listy, 1994, roč.32, č.8, s.6



OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Tvůrci moderního a postmoderního tance



Obr. 1
Isadora Duncan



Obr. 2
Ruth St. Denis

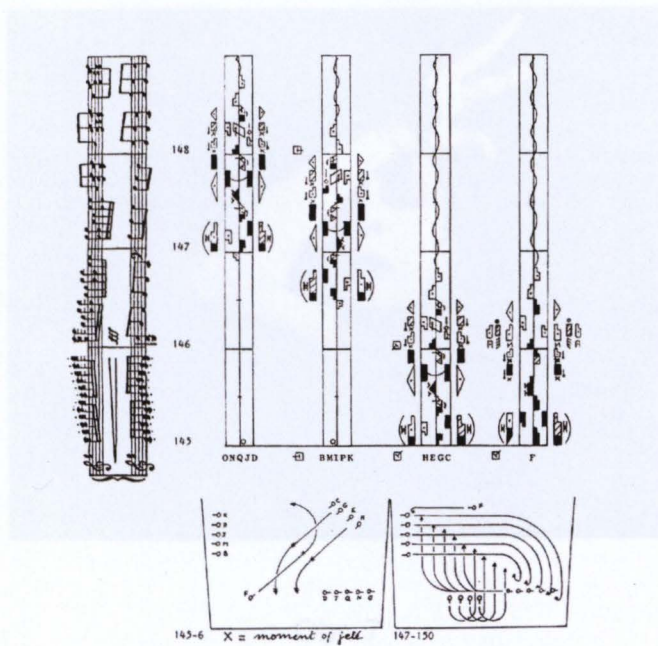
Ruth St Denis se tvými zakynami ve škole Denishawn



Obr. 3
Ruth St.Denis



Obr. 4
Ruth St.Denis se svými žákyněmi ve škole Denishawn



Obr. 5
Ukázka choreografického zápisu – „Labanotation“



Obr. 6
Marta Graham



Obr. 9
Marta Graham
Obr. 7
Marta Graham



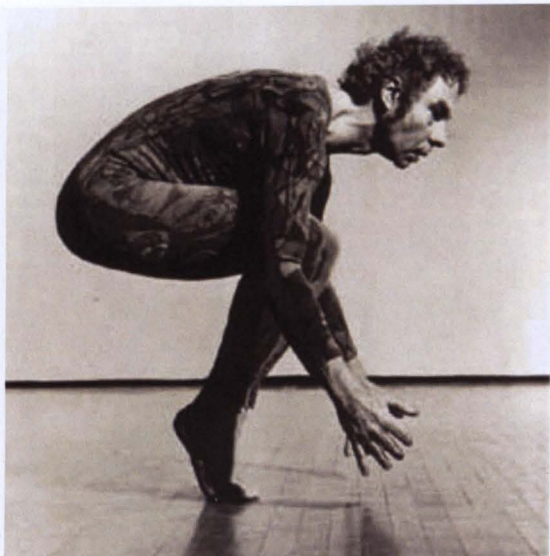
Obr. 8
Marta Graham v choreografie Lamentation



Obr. 9
Mary Wigman



Obr. 10
Doris Humphrey



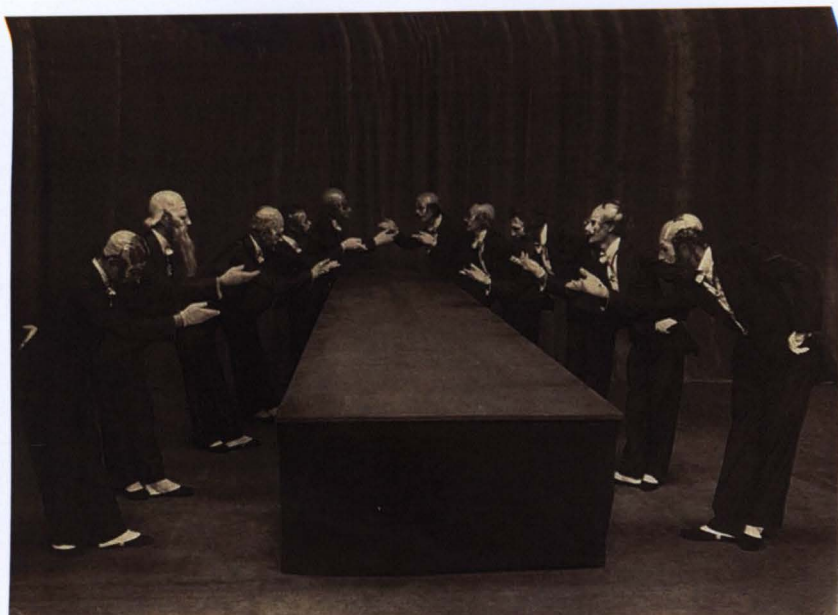
Obr. 11
Merce Cunningham

z choreografie „Zelený stůl“ – Kurt Jooss



Obr. 12
Merce Cunningham - choreografie

z choreografie „Zelený stůl“ – Kurt Jooss



Obr. 13
z choreografie „Zelený stůl“ – Kurt Jooss



Obr. 14
z choreografie „Zelený stůl“ – Kurt Jooss

PINA BAUSCH PORTRÉTY



Obr. 15

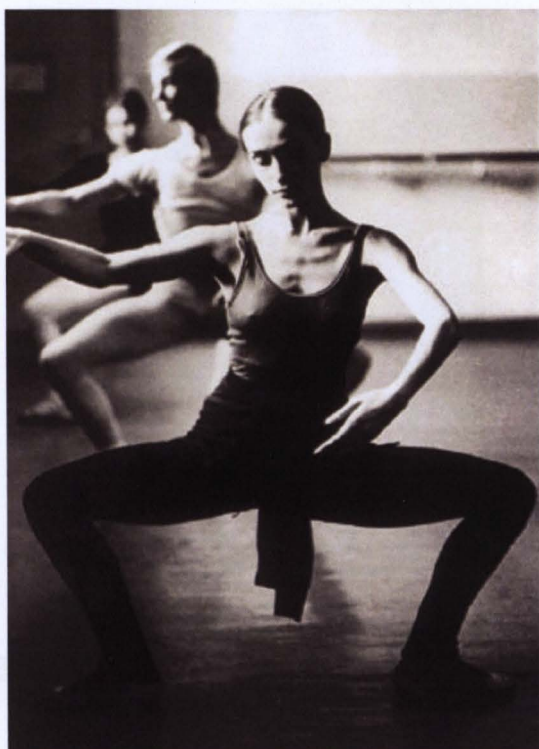


Obr. 16

Obr. 18

Pina Bausch tančí v choreografii „Café Müller“ (1978)

PINA BAUSCH TANČÍ



Obr. 17



Obr. 18

Pina Bausch tančí v choreografii „Café Müller“ (1978)



Obr. 19
Pina Bausch tančí v choreografii „Café Müller“ (1978)



Obr. 20
Pina Bausch tančí v choreografii „DANZÓN“



© Maarten Vanden Abeele

Obr. 21

Pina Bausch tančí v choreografii „DANZÓN“

PINA BAUSCH - OCENĚNÍ



Obr. 22

Pina Bausch při předávání ceny Kyoto, 2007



Obr. 23

Pina Bausch - obdržení ceny Kyoto, 2007

DÍLA



Obr. 23
„Iphigenie auf Tauris“ („Ifigenie na Tauridě“, 1974)



Obr. 24
„Orpheus und Eurydike“ („Orfeus a Eurydika“, 1975)



Obr. 25
„Le Sacre du printemps“ („Svěcení jara“, 1975)



Obr. 26
„Le sacre du printemps“ („Svěcení jara“, 1975)

„Kontakthof“ („Místo pro setkání“, 1975)



Obr. 27
„Le sacre du printemps“ („Svěcení jara“, 1975)



Obr. 28
„Kontakthof“ („Místo pro setkání“, 1975)



Obr. 29
„Kontakthof“ („Místo pro setkání“, 1975)

Obr. 30
„Arien“ (Árie, 1979)



Obr. 30
„Arien“ (Árie, 1979)

Kausothetslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



Obr. 30
„Arien“ (Árie, 1979)



Obr. 31
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)

Obr. 34
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



Obr. 32
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



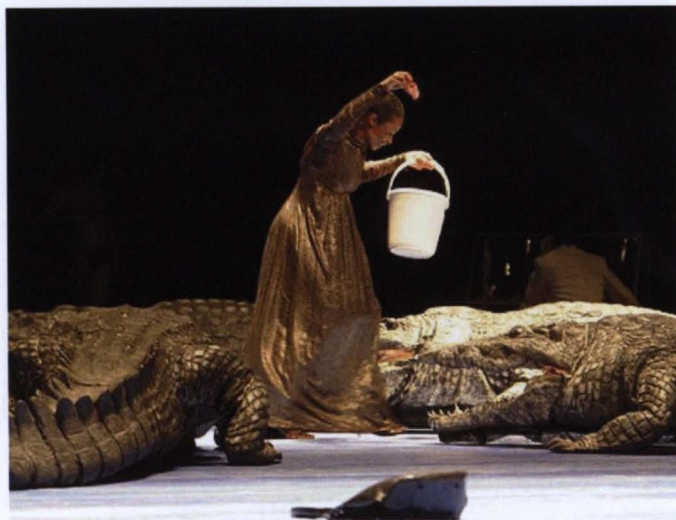
Obr. 33
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



Obr. 34
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



Obr. 35
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



Obr. 36
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



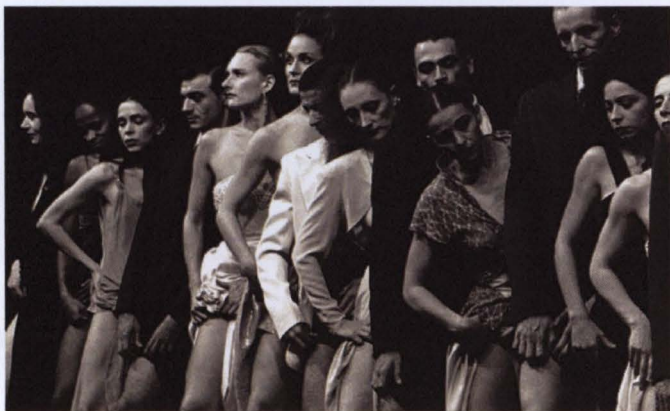
Obr. 37
„Keuschheitslegende“ (Legenda o cudnosti, 1979)



Obr. 38
„1980“ (1980)



Obr. 39
„1980“ (1980)



Obr. 40
„1980“ (1980)



Obr. 41
„Walzer“ („Valčík“, 1982)



Obr. 42, 43
„Nelken“ („Karafiáty“, 1982)

Obr. 48

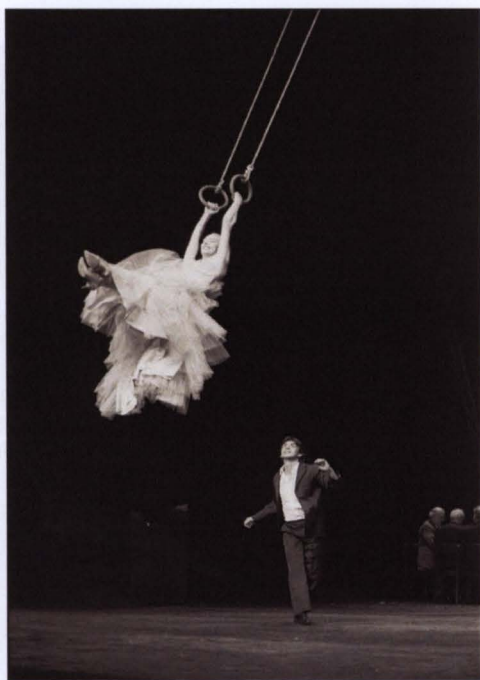
„Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört“ („Na horách byl slyšen křik“, 1984)



Obr. 44, 45
„Nelken“ („Karafiáty“, 1982)



Obr. 46
„Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört“ („Na horách byl slyšen křik“, 1984)



Obr. 47
„Viktor“ (1986)



Obr. 48, 49
„Viktor“ (1986)



Obr. 50
„Palermo, Palermo“ (1989)

„Der Fensterputzer“ („Čistič oken“, 1997)



Obr. 51
„Palermo, Palermo“ (1989)

Obr. 52
„Masurca hgy“ 1996



Obr. 52
„Der Fensterputzer“ („Čistič oken“, 1997)



Obr. 53
„Masurca fogo“ 1998



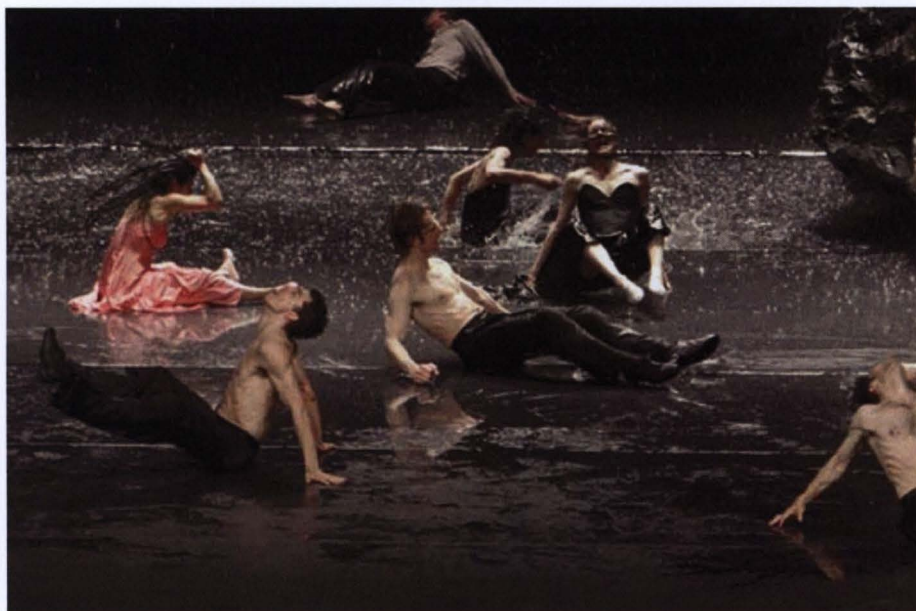
Obr. 54
„Masurca fogo“ 1998



Obr. 55, 56
„Wiesenland“ („Louka“, 2000)



Obr. 57
„Wiesenland“ („Louka“, 2000)



Obr. 58
„Água“ („Voda“, 2001)

Obr. 61
„Água“ („Voda“, 2001)



Obr. 59, 60
„Água“ („Voda“, 2001)



Obr. 61
„Água“ („Voda“, 2001)



Obr. 62
„Für die Kinder von gestern, heute und morgen“ („Pro děti minulosti, dneška a zítřka“,
2002)



Obr. 63
„Néfés“ (2003)



Obr. 64
„Néfés“ (2003)



Obr. 65
„Néfés“ (2003)



Obr. 66
„Ten chi“ (2004)



Obr. 67
„Ten chi“ (2004)



Obr. 68
„Ten chi“ (2004)



Obr. 69
„Ten chi“ (2004)



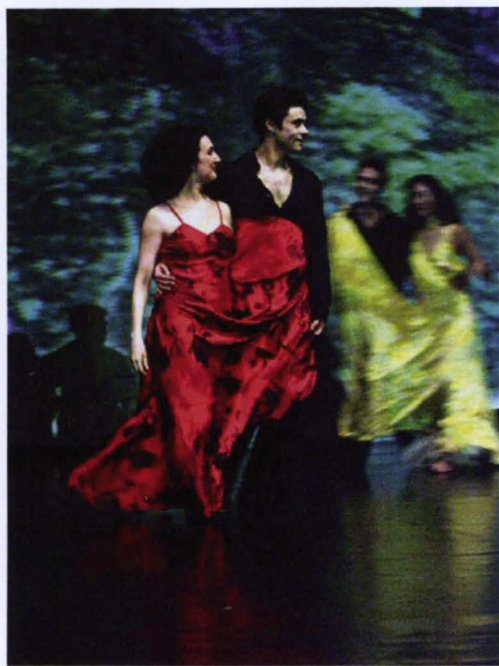
Obr. 70
„Rough cut“ („Hrubý řez“, 2005)

Obr. 72
„Rough cut“ („Hrubý řez“, 2005)



Obr. 71
„Rough cut“ („Hrubý řez“, 2005)

Obr. 73
„Volmond“ („Úpiněk“, 2006)



Obr. 72
„Rough cut“ („Hrubý řez“, 2005)



Obr. 73
„Vollmond“ („Úplněk“, 2006)



Obr. 74
„Vollmond“ („Úplněk“, 2006)



Obr. 75
„Bamboo Blues“ (2007)

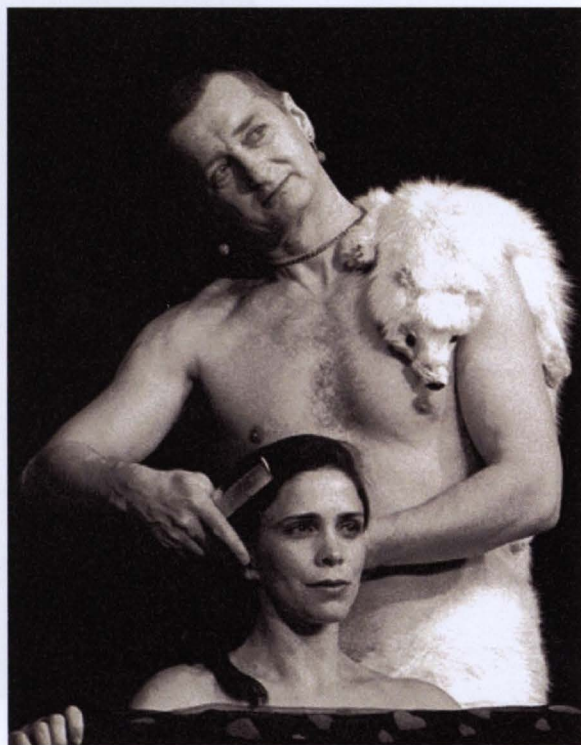


Obr. 76
„Ein Stück von Pina Bausch“ (Kus od Piny Bausch, 2008)

Obr. 77
Jan Minařík v choreografii „Nur Du“ (1996)



Obr. 78
Jan Minařík v choreografii „Nur Du“ (1996)



Obr. 79A

Obr. 77
Jan Minařík v choreografii „Nur Du“ (1996)



Obr. 78
Jan Minařík v choreografii „Nur Du“ (1996)

Obr. 79B

JAN MINAŘÍK V ROCE 2007



Obr. 79 A



Obr. 79 B



Obr. 80



Obr. 81

Obr. 84



Obr. 82, 83



Obr. 84