

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Attila Egerházi a jeho baletní
choreografie v Jihočeském divadle**

Markéta Roztočilová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Attila Egerházi a jeho baletní choreografie v Jihočeském divadle* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucí práce Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za odbornou pomoc, podnětné připomínky a celkové vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Obsah.....	3
Úvod.....	5
Kritika pramenů a literatury	7
1. Umění tance	9
1.1. Základní technika klasického tance	10
1.2. Novodobá taneční technika	12
2. Baletní soubor Jihočeského divadla	16
3. Attila Egerházi - životopis	18
4. Analýza Egerháziho tanečních inscenací	20
4.1. Náměty baletních inscenací	20
4.2. Scénografie	22
4.3. Kostýmy	25
4.4. Světelný design.....	28
4.5. Hudba	31
4.6. Tanec	33
5. Poetika choreografií Attily Egerháziho	37
6. Kritické reflexe Egerháziho tvorby	40
Závěr.....	46
Seznam použitých pramenů a literatury	49
Prameny	49
Literatura	52

Úvod

Předmětem této práce je tvorba maďarského choreografa Attily Egerháziho, který od divadelní sezóny 2009/2010 působí jako umělecký šéf baletu v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Tvorbu Attily Egerháziho v Jihočeském divadle pravidelně sleduji a mohu ji komparovat s klasickými tanečními inscenacemi, které uvádí například Moravské divadlo Olomouc. Zaměřím se na specifické znaky a rysy Egerháziho choreografické tvorby a představím jeho osobitý přístup ke klasickému tanci. Budu analyzovat Egerháziho taneční choreografie po jednotlivých složkách. Pokusím se vystihnout společné znaky, které provázejí choreografickou tvorbu Attily Egerháziho. Pracovat budu se scénografií, kostýmy, světelným designem, hudbou, náměty baletních inscenací a tanečním pohybem. Tyto složky jsem zvolila vzhledem k tomu, že se v nich nejčitelněji projevuje Egerháziho rukopis a utvářejí celkové vyznění Egerháziho tvorby. Rozbor výkonů tanečníků ponechám stranou. Jde mi spíše o obecnou charakteristiku Egerháziho choreografií. Cílem této práce je ukázat originalitu a komplexnost Egerháziho choreografické tvorby. Egerházi se na baletních inscenacích uváděných v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích podílí i jako režisér. Jeho svébytný rukopis je tak znatelný ve všech výše uvedených složkách. Považuji za důležité představit nezaměnitelný podpis tohoto maďarského choreografa na české taneční scéně.

Nejprve vymezím terminologické pole, na jehož základě budu analyzovat samotné taneční pohyby. Popíšu základní techniku klasického a moderního tance. V moderním tanci věnuji pozornost zejména taneční technice Marthy Grahamové a José Limóna, protože tyto dvě techniky jsou jedny ze základních pilířů moderního tance. A pokusím se definovat taneční umění.

Pro vytvoření představy o pracovních a uměleckých podmínkách, ve kterých Egerházi v jižních Čechách tvoří, považuji za podstatné představit prostředí baletního souboru Jihočeského divadla v Českých Budějovicích. Po seznámení se s osobností maďarského choreografa se budu věnovat analýze jednotlivých složek vybraných tanečních choreografií. Ve složkách scénografie, hudba a kostýmy se pokusím o komparaci těchto složek ve vybraných baletních inscenacích a následně o syntézu společných znaků. V taneční složce se zaměřím na dvě taneční pasáže

z baletní inscenace *Romeo a Julie*, především abych demonstrovala způsob, jakým Attila Egerházi vytváří choreografie ve společném a párovém tanci. Ve složce zabývající se světelným designem podrobím rozboru zapojení světla v taneční choreografii *Mirabell*. V námětech Egerháziho choreografií představím balety bez narativní linie a balety dějové. Při analýze jednotlivých složek budu využívat celé baletní inscenace, případně se zaměřím jen na některé fragmenty tanečních choreografií.

V další kapitole shrnu společné rysy Egerháziho choreografické tvorby a pokusím se charakterizovat Egerháziho choreografickou poetiku. K demonstraci stylu maďarského choreografa využiji v práci tyto baletní choreografie: *Romeo a Julie*, *Labutí jezero*, *Louskáček*, *Kauza Kafka*, *Mirabell*, *Bolero*, *Frozen Roses*, *In and out*, *Pas de trois*, *So in love* a *Sen noci svatojánské*.

Svou práci uzavřou kritickou reflexí odborné veřejnosti na tvorbu Attily Egerháziho v baletním souboru Jihočeského divadla. Uvedu nejvýraznější polemiku vztahující se k vybraným čtyřem baletním inscenacím, které reprezentují pozitivní i negativní kritické ohlasy Egerháziho tvorby. Pracovat budu s recenzemi na *Labutí jezero*, *Romeo a Julii*, *Kauza Kafka* a *Pas de trois*.

Kritika pramenů a literatury

Kniha Olgy Páskové a Věry Ždichyncové *Základy klasického tance* je základním podkladem k teoretické části zabývající se technikou klasického tance. Tato publikace vyšla v roce 1978 a je rozdělena do dvou částí. První část se věnuje výchozím pozicím dolních i horních končetin, pohybu po jevišti a koncipování výuky baletu. V druhé části jsou popsány elementární baletní prvky, jejich názvosloví a obrazová dokumentace každého pohybu. Publikaci využívám především při analýze tanečního pohybu. Poskytuje mi oporu při pojmenování tančenských figur a rozlišování základních znaků techniky klasického tance.

Další publikací je učebnice *Výrazový tanec: taneční tvorba* od Jarmily Kröschlové, která byla vydána v roce 2002. Tato kniha mi pomáhá při definování rozdílů mezi technikou klasického a moderního tance. Poskytuje mi informace o rozdílné práci s tělem tanečníka. Publikace je rozdělena na teoretickou a praktickou část. V mé práci využívám především teorii k představení obecnější charakteristiky moderního baletu.

Výuka moderního tance s využitím principů techniky José Limóna je publikace Ivany Kloubkové, která se zabývá praktickým uchopením taneční metodiky José Limóna. Jedná se o metodický materiál určený pro studenty JAMU. Detailně rozpracovává jednotlivé pojmy a usnadňuje jejich pochopení. Základní principy aplikuje na konkrétní cviky určené pro začátečníky a mírně pokročilé.

Literatura mi poskytuje teoretický základ pro obecnou charakteristiku technik klasického a moderního tance. Pro potřeby analýzy využívám samotné inscenace a články vztahující se k dané taneční choreografii. V analýze taneční tvorby Attily Egerháziho vycházím z pořízených záznamů tanečních inscenací a z přímé divácké recepce z Jihočeského divadla. Teoretický podklad pro analýzy tanečních choreografií mi poskytuje kniha Patrice Pavise *Analyzing Performance: theatre, dance and film*.

Dalším z podstatných zdrojů jsou pro mě kritické reflexe Egerháziho tvorby. Pracuji s recenzemi a články v tištěné i elektronické podobě. Autoři těchto příspěvků jsou převážně taneční kritici, lidé zabývající se tancem nebo osobnosti,

kteří reflektují kulturní témata. Pro zorientování se v současném tanečním dění a vyhledávání kritických reflexí Egerháziho tvorby využívám internetové portály *Taneční aktuality* a *OperaPlus*.

V teoretické části této práce pracuji také s e-learningovým vzdělávacím programem pro studium tanečního umění na AMU v Praze. Informace čerpané z tohoto programu mi umožňují lépe pochopit obě taneční techniky a charakterizovat jejich základní principy. E-learningový program využívám rovněž pro přiblížení techniky Marthy Grahamové a José Limóna.

1. Umění tance

„Tanec je spojen s historií lidstva od samého počátku. Vždy měl psychotherapeutický náboj, pomáhal ulehčovat život, přenášet člověka přes těžká období, vyjadřoval radost, někdy pomáhal i přežít. Tanec je fenomén kulturní, umělecký, antropologický, zjemňující, obohacující a povznášející lidskou duši i komunikaci. K tanci netřeba slov, překračuje kultury, je „němým uměním“, ale mluví výrazy silnějšími než cokoli jiného. Tam, kde civilizace nenabídla racionální výklad světa, slouží tanec primární komunikaci, usnadňuje kontakty, má často erotický náboj, vyjadřuje radost, slouží k zahánění zlých duchů i nemocí, pomáhá ovládat přírodní živly a cykly, zahání obavy a osvobozuje od nich.“¹

Vlastních definic tance existuje nepřehledné množství. Pojem tanec je značně široký a autoři se k němu staví rozdílnými způsoby. Dorota Gremlicová ve svém úvodu ke sborníku *Tanec a společnost* poznamenává: „Společenská existence tance se uskutečňuje v různých podobách: tanec jako jednání, lidská aktivita, tanec jako produkt takového jednání i tanec jako vjem.“² Existují různé druhy tanců a každý druh je něčím specifický a osobitý. Z tohoto důvodu je velmi obtížné stanovit obecnou definici tance. Vybrala jsem si proto tři definice od různých autorů, které dle mého názoru nejvíce odpovídají pojetí tance jako takového.

Jan Rey ve své knize *Jak se dívat na tanec* uvádí: „Tanec se řadí ke kulturním činnostem s estetickým účinkem. Tanec je považován za druh umění, které pomocí rytmických pohybů může vyjádřit naše pocity. Můžeme tanec definovat jako souhru rytmických pohybů, jež neslouží přímo pracovnímu popudu. Uměním se tanec stane ve chvíli, kdy působí esteticky.“³

Dorota Gremlicová se v publikaci *Tanec v České republice* opírá o definici americké antropoložky Judith Lyne Hanna, která definuje tanec takto: „Tanec je lidské chování, které z pohledu tanečnicka tvoří záměrné, úmyslně rytmizované a

¹ SVOBODA, Mojmir. *Předmluva*. In: DOSEDLOVÁ, Jaroslava. *Terapie tancem: role tance v dějinách lidstva a v současné psychoterapii*. Praha: Grada Publishing, 2012, s. 11-13. ISBN 978-80-247-3711-9.

² GREMLICOVÁ, Dorota. *Úvodem*. In: FERJENTSIK WERNEROVÁ, Blanka. *Tanec a společnost*. 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 7. ISBN 978-80-7331-162-9.

³ REY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. [1. vyd.]. V Praze: Vyšehrad, 1947, s. 169. [16] s. čb. obr. příl.

kulturně vzorované sekvence neverbálních tělesných pohybů, které jsou jiné než každodenní motorické aktivity; pohyb má inherentní a estetickou hodnotu.“⁴

Libuše Kurková ve svém díle *Tanec a hudba* popisuje tanec takto: „Tanec nemusí být vždy doprovázen hudbou, ale může se rozvíjet v tichu či s mluveným slovem. Ale je potřeba při tanci udržovat rytmus, napětí, uvolnění a další vlastnosti hudby. V taneční výchově jde o zdokonalování a zkultivování nedokonalého pohybu. Cílem je projevit myšlenky a pocity němým, ale přesto zpívajícím tanečním pohybem.“⁵

Choreografická tvorba Attily Egerháziho, která je tématem této práce, vychází ze základní techniky klasického tance doplněné o prvky modern dance a výrazového tance. V následující části se budu věnovat stručné charakteristice technik klasického a moderního tance. Položím tak terminologický základ k analýze samotného tanečního pohybu.

1.1. Základní technika klasického tance

Technika klasického tance rozlišuje dva základní stavební prvky, tj. plié a battement tendu. Ostatní prvky se od nich odvíjí a určitým způsobem v sobě obsahují obdobné technické principy.⁶ Podle George Balanchina je plié nejdůležitějším pohybem klasického tance, protože spojuje jednotlivé prvky.⁷

George Balanchine byl novátorský baletní choreograf, zakladatel neoklasického baletu. Ve svých moderně pojatých tanečních choreografiích vycházel z estetiky klasického tance. Důraz, ale kladl na formu a absolutnost tance. Podstatný aspekt v jeho tvorbě tvořila muzikálnost. Vytvářel harmonii mezi hudbou a pohybem tanečníka. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří *Apollon, vůdce múz*,

⁴ GREMLICOVÁ, Dorota. In: VAŠEK, Roman, NÁVRATOVÁ Jana. *Tanec v české republice*. 1. vyd. Praha: Institut umění -Divadelní ústav, 2011, s. 12. ISBN 978-80-7008-241-6.

⁵ KURKOVÁ, Libuše. *Tanec a hudba*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 8-10.

⁶ *Základní principy klasického tance*. In: AMU=DAMU+FAMU+HAMU [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-02-16]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2678&inpopup=1>.

⁷ Ibidem

Marnotratný syn nebo *Themes and Variations*.⁸ Na jeho taneční odkaz navazují další významní choreografové, mezi jinými například Jiří Kylián. Na tvorbu Jiřího Kyliána odkazuje ve svých tanečních choreografiích právě Attila Egerházi.

Agrippina Jakovlevna Vaganova uvádí, že francouzský výraz plié je označení pohybu nohou, který do českého jazyka přeložíme jako dřep. Plié se provádí v pěti základních pozicích nohou. Z podřepu, tj. demi- plié, se přechází do hlubokého dřepu, tj. grand- plié.⁹ Agrippina Vaganova byla ruská baletka a pedagožka, která vyvinula vlastní systém výuky klasického tance. Tento systém je znám pod názvem systém Vaganové. Vaganova vyňala to nejlepší, co nabízel velký ruský imperiální balet, tj. romantickou plasticitu a italskou virtuozytu a zkombinovala to s atletičtějším pohybem. Vaganova se snažila, aby žádná část tanečnickova těla nebyla izolována od zbytku těla, ale aby se tělo trénovalo jako harmonický celek.¹⁰ Agrippina Vaganova napsala metodickou publikaci pro výuku klasického tance, v České republice vyšla pod názvem *Základy klasického tance v překladu Bohumíry Cvekové*.

Battement tendu se skládá ze dvou pohybových fází. V první fázi pohybu zůstává stojná noha ve výchozí pozici, kročná noha se naopak vysouvá směrem en avant, de côté nebo en arrière do polohy piquée. Špička nohy se přitom nezvedá z podlahy. Druhá fáze battement tendu sestává z pohybu, kdy se kročná noha zavírá do výchozí pozice. Obě nohy během provedení celého prvku battement tendu zachovávají vytočenou pozici en dehors a kolena jsou pevně propnuta. V obou fázích battement tendu je pohyb rychlý a ostrý. Rychleji se provádí pohyb, při kterém se noha otevírá do pozice piquée, naopak pomaleji se noha vrací do výchozí pozice.¹¹

⁸ George Balanchine. *Národní divadlo* [online]. Praha, 2016 [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/george-balanchine>.

⁹ VAGANOVA, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance: Učební text pro taneční odd. konzervatoří*. Překlad Bohumíra Cveková. 3. vyd. Praha: SPN, 1987. 127 s. Učebnice pro stř. školy.

¹⁰ Agrippina Vaganova. In: *The Ballerina Gallery* [online]. Lund, 2002 [cit. 2016-04-08]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20130524162029/http://www.ballerinagallery.com/vaganova.htm>.

¹¹ PÁSKOVÁ, Olga, ŽDICHYNCOVÁ Věra. *Základy klasického tance*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 39-45.

V průběhu vývoje klasického tance se ustálilo pět základních pozic dolních končetin. Běžně se tyto pozice označují římskými číslicemi I, II, III, IV, V. Pozice, ve kterých se chodidla dotýkají, tj. první, třetí a pátá pozice se nazývají zavřené pozice – positions fermées. Naopak zbylé dvě pozice, ve kterých se chodidla nedotýkají, jsou pozice otevřené – positions ouvertes.¹²

Základní poloha horních končetin v klasickém tanci je arrondie (zaoblená poloha). Celá ruka od ramene až po konečky prstů vytváří lehce oblou linii. Kromě polohy arrondie se pracuje také s polohou allongée. Jedná se o polohu protaženou. Především se v této pozici protahují dlaně a prsty. Technika klasického tance vytvořila během svého tanečního vývoje princip vedení horních končetin – port de bras, který vychází z ustálených pozic rukou. Na rozdíl od pěti základních pozic dolních končetin, které jsou všeobecně platné pro všechny metody výuky techniky klasického tance, se pozice horních končetin liší dle jednotlivých škol. Nejčastěji se pracuje s metodou Agrippiny Vaganove a Nikolaje Ivanoviče Tarasova.¹³

1.2. Novodobá taneční technika

Novodobá taneční technika pracuje se dvěma složkami pohybu, tj. s anatomickou složkou a se složkou výrazovou. Výrazová složka se skládá ze tří částí: dynamické, prostorové a rytmické části. Společným působením těchto částí vzniká pohybový tvar. S každou složkou lze pracovat samostatně a podle cítění choreografa zesílit její výraz. Lze se zaměřit na plastickou stránku pohybu, která může diváka esteticky uspokojit vytvářením pohybových obrazů. Pokud choreograf nalezne výchozí těžiště v dynamických zážitcích, může diváka zasáhnout po citové a emoční stránce. Důrazem na rytmus působí choreograf na základní pohybový instinkt diváka. Pedagog vychovávající tanečníky novodobou taneční technikou pracuje se silou, pružností a vláčností svalů. Na tanečním tréninku kombinuje pohyby vedené stejnoměrně silou se švihovými pohyby. Zaměřuje cviky, ve kterých musí tanečník vyvinout velké napětí s uvolněnými a relaxačními pohyby.

¹² Ibidem s. 15-19.

¹³ PÁSKOVÁ, Olga, ŽDICHYNCOVÁ, Věra. *Základy klasického tance*. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 19-24.

Novodobá taneční technika se věnuje i technice dýchání. Spojením dechu s pohybem umožňuje lepší technické provedení daného cviku.¹⁴

Zatímco klasická taneční technika pracuje především se silou a pružností dolních končetin, výrazoví tanečníci musejí umět pracovat s celým svým tělem. Kromě síly a pružnosti celého těla, je nutné také vyjádřit výrazovost a citlivost všech jeho částí. Novodobá taneční technika staví na kontrastech. Klade důraz na ohebnost kloubů, ale zároveň na měkké uvolnění, na lehkost pohybu, ale také na prudkost a vztah k zemi. Důležitá je také schopnost rychlých a dynamických zvrátů.¹⁵

K přiblížení techniky moderního tance využiji dvě techniky, které patří k základním pilířům novodobého tance. V následující části představím techniku Marthy Grahamové a José Limóna. Určité postupy z uvedených technik lze vysledovat v tvorbě Attily Egerháziho.

Graham Technique je technika moderního tance vytvořená americkou tanečnicí a choreografkou Marthou Graham. Martha Graham vytvořila nový kodifikovaný taneční jazyk, který postavila do opozice ke klasickým baletním technikám.¹⁶ Její tanec neměl vzbuzovat u diváka pouze kladné pocity, neměl být jen líbivý. Především měl být pravdivý. Graham oslovovala diváky bez přetvářky, s upřímností. Snažila se obnažit a ukázat tanečnickovo nitro.¹⁷

„Funkcí tance je komunikace. Abychom věděli, k čemu tanec slouží, je třeba vědět, odkud přichází a kam směřuje. Přichází z vnitřního světa člověka, z podvědomí, kde sídlí paměť. Směřuje ke zkušenostem diváka, probouzí podobné vzpomínky.“¹⁸

Tato technika pohybového aparátu je založená na základní činnosti lidského těla, tj. na dýchání. Využívá kontrastu stažení (contraction) a následného uvolnění

¹⁴ KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec: taneční tvorba*. 1. vyd. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002, s. 8. ISBN 80-7068-106-3.

¹⁵ Ibidem s. 8.

¹⁶ *Martha Graham Dance Company* [online]. New York, 2012 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://marthagraham.org/>.

¹⁷ *Kdo je Martha Grahamová?: tanečnice*. In: AMU=DAMU+FAMU+HAMU [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2725&inpopup=1>.

¹⁸ *Kdo je Martha Grahamová?*. In: AMU=DAMU+FAMU+HAMU [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2725&inpopup=1>.

svalů (release). Rozvinutí principů contraction a release, které vychází právě z dýchání, je považováno za její nejlepší a nejoriginálnější přínos modernímu tanci. Díky této technice tanečník dokáže zvládnout základní atributy moderního tance, mezi které patří vnímání podlahy, práce s vahou těla, pohyb po prostoru a cítění těla jako celku. Techniku Marthy Graham lze strukturovat po vertikální i horizontální linii pohybového materiálu. Pohybový materiál po vertikální linii je řazen podle stupně obtížnosti, po horizontální linii podle zařazení prvků v jednotlivých částech taneční hodiny. V horizontální linii rozlišujeme pohybový materiál do tří skupin: Floor work (cvičení na zemi), Center work (cvičení ve stoji na místě) a Travelling, Across the floor (cvičení v prostoru).¹⁹

Technika José Limóna vznikla jako ostatní techniky moderního tance, tedy jako tréninková technika. Tréninková technika měla tanečníkům pomoci v pochopení osobitého stylu choreografa. José Limón byl tanečník, choreograf a velmi výrazná osobnost amerického moderního tance. Limónova technika vychází ze dvou hlavních zdrojů. Prvním zdrojem jsou teoretická i praktická východiska jeho učitelky Doris Humphrey, kterou lze označit za průkopnici amerického výrazového tance a inovátorku v taneční technice, choreografii a teorii pohybu. Tím druhým zdrojem je Limónova vlastní choreografická činnost.

Taneční styl, který Limón vytvořil, je komplexní, pracuje s celým tělem tanečníka. Pohyb má svou vnitřní dynamiku, která je daná logikou pohybu po dráze kyvadla. Díky tomu je pohyb charakteristicky zaoblený. Pracuje s gesty a je složitější na koordinaci jednotlivých částí těla. Technika José Limóna zohledňuje rozdíl fyzických předpokladů mezi ženským a mužským tělem. Sám Limón se snažil reagovat na problematiku mužského tance a postavení muže v tanci. Jeho tanec byl vážný a elegantní.²⁰

¹⁹ *Principy a struktura techniky*. In: *AMU=DAMU+FAMU+HAMU* [online]. Praha, 2012 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2731&inpopup=1>.

²⁰ KLOUBKOVÁ, Ivana. *Výuka moderního tance s využitím principů techniky José Limóna*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 6-8. ISBN 978-80-86928-45-6.

Taneční technika José Limóna je vystavěná na metafoře: „the body as an orchestra“²¹. Limón přirovnává lidské tělo k orchestru. Lidské tělo má svoji barvu a rozsah, které jsou dány stavbou těla, pohlavím a emocionalitou. Každá část tanečnickova těla představuje jeden hudební nástroj, který může hrát samostatně a vytvářet soulad a harmonii s celým hrajícím orchestrem. Pomocí tohoto konceptu tanečník vnímá a pracuje jednotlivě s každou částí svého těla zvlášť a zároveň při pohybu vnímá všechny části těla dohromady.²²

²¹ *Charakteristika a principy techniky J. Limóna*: zdroje. AMU=DAMU+FAMU+HAMU [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-02-21].

Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2697&inpopup=1>.

²²ibidem

2. Baletní soubor Jihočeského divadla

Stálý baletní soubor v Jihočeském divadle vznikl po roce 1945. Nejprve byl využíván hlavně pro potřeby opery. Samostatné baletní inscenace jsou vytvářeny až v padesátých letech. Zlomovým rokem pro jihočeský baletní soubor byl rok 1989, kdy ho převzala umělecká ředitelka Libuše Králová. Do té doby se soubor pohyboval spíše na periferii baletního dění. Libuše Králová dokázala během svého dvacetiletého působení ve funkci uměleckého ředitele baletu, soubor pozvednout na odpovídající úroveň a dostat ho zároveň do celorepublikového povědomí.

Libuše Králová pracovala s repertoárem vytvářeným na míru pro méně početný a především nesourodý baletní soubor. Snažila se balet více přiblížit divákům a získat jejich pozornost a sympatie. Uváděla vlastní choreografie i taneční inscenace hostujících choreografů. Postupně se baletní soubor Jihočeského divadla vypracoval a začal patřit k nejlepším regionálním malým souborům.

V roce 2009 vystřídal ve vedení baletního souboru Libuši Královou maďarský choreograf Attila Egerházi. Podoba českobudějovického baletu se začala rázně proměňovat. Egerházi prosazoval velmi výraznou koncepci autorské dramaturgie. V repertoáru vzniklo místo pro moderní balety, které postupem času nahradily klasický baletní špičkový tanec, který do této doby uváděla Libuše Králová. Kromě uvádění vlastních choreografií s velmi svébytným a rozeznatelným rukopisem dostaly prostor i choreografie významných osobností v tanečním světě. Mimo jiné zde své choreografie uvedl Jiří Kilián, Václav Kuneš nebo Petr Zuska.²³

Za působení Egerháziho ve funkci uměleckého šéfa, získal baletní soubor několik ocenění a nominací. V roce 2010 Egerházi získal Cenu Divadelních novin za událost sezony za režii a choreografii baletu *Pták Ohnivák*. V předchozích ročnících cenu obdrželi Jiří Kilián, Jan Kodet nebo Václav Kuneš. Attila Egerházi se v té době stal druhým zahraničním umělcem, který Cenu Divadelních novin získal. V divadelní sezoně 2009/2010 se jednalo již o druhé ocenění, které baletní soubor Jihočeského divadla získal. Cenu Thálie dostal v březnu 2010 baletní sólista

²³ VAŠEK, Roman. *Příběh baletu. Divadelní noviny*. 2011, 20(19), s. III.

Zdeněk Mládek za svůj taneční výkon v Egerháziho choreografii *So in Love* komponované na latinskoamerickou hudbu Caetana Velosa a Astora Piazzolly.²⁴ V roce 2015 se stal držitelem Ceny za autorské dílo za svou taneční inscenaci nazvanou *Kauza Kafka* v soutěžní přehlídce současné taneční tvorby Balet 2014. Spolu s ním získal cenu Za nejlepší sólistický výkon i Viktor Svidró za ztvárnění hlavní postavy spisovatele Kafky.²⁵

²⁴ Šéfa baletu ocenily Divadelní noviny. *Českobudějovický deník*. 2010, **20**(150), s. 1.

²⁵ VAŠEK, Roman. *Soutěžní přehlídka současné taneční tvorby ČR má své vítěze*. In: *OperaPlus* [online]. 2015 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/soutezni-prehlicka-soucasne-tanecni-tvorby-cr-ma-sve-viteze>.

3. Attila Egerházi - životopis

V osobnosti maďarského choreografa získalo Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích příslib budoucího úspěchu na tanečním poli. Přes kontroverzní nástup do funkce šéfa baletního souboru Jihočeského divadla, který *Českobudějovický deník*²⁶ označil za „vpád Hunů“, se Egerházi podařilo povznést taneční inscenace Jihočeského divadla na vysokou úroveň.

Attila Egerházi se narodil 13. října 1964 v maďarské Budapešti. Základní znalosti tanečního umění získal studiem klasického baletu a moderních tanečních technik v Budapešti na škole Jeszenszky Endre. Ve svém studiu pokračoval na Maďarské taneční akademii a roku 1998 získal diplom v oboru pedagogika. Ve skupině Matta Mattoxe studoval Egerházi jazz a moderní techniku v Paříži.²⁷ Díky tomu se seznámil s tzv. Mattox technique, s technikou jazzového tance, jejímž autorem je uznávaný americký tanečník Matt Mattox (1921- 2013), který se přestěhoval do Evropy. Zde se stal respektovaným učitelem tance.²⁸

V letech 1986 až 1988 působil pod vedením ředitele Ismaela Ivo ve Vienna Dance Laboratory. Roku 1989 se stal členem Hungarian National Ballet a působil v Hungarian National Opera House až do roku 2000. Souběžně s tímto tanečním angažmá působil jako pedagog v Maďarské taneční akademii. Během svého tanečního angažmá v Hungarian National Ballet se Egerházi dostal k tvorbě choreografií a od roku 1990 vznikaly jeho vlastní choreografie, například: *The Home, Requiem for Youth* nebo *Talking Bodies*.²⁹ Choreografie *Talking Bodies* je dosud uvedena v repertoáru baletního souboru Jihočeského divadla. Egerházi považuje za svou první choreografii balet *Porcelánová kolébka* vytvořený pro Maďarský národní balet.³⁰

²⁶ KUBÁT, Petr. *Trochu se cítím jako pionýři na západě: s novým šéfem baletu Jihočeského divadla Attilou Egerházim o propouštění, plánech i o slavném králi Hunů*. *Českobudějovický deník*, 2009, **19**(264), s. 7.

²⁷ Attila Egerházi. *Taneční centrum Praha konzervatoř* [online]. Praha, 2015, 20.12.2015 [cit. 2015-12-26]. Dostupné z: http://tanecnicentrum.cz/Doc/Kouzelná_fletna/CV_Egerhazi.pdf.

²⁸ Matt Mattox. *OFFJAZZ* [online]. Nice: OFFJAZZ, 2015 [cit. 2015-12-26]. Dostupné z: <http://www.offjazz.com/matt-mattox.html>.

²⁹ Attila Egerházi. *Latvijas nacionālā opera un balets* [online]. Riga, 2015, 21.12.2015 [cit. 2015-12-26]. Dostupné z: <http://www.opera.lv/en/artists/the-latvian-national-ballet/choreographers/atila-egerhazi>.

³⁰ VAŠEK, Roman. *Žiji přítomností - to je plodný stav. Taneční zóna*. 2013, **17**(2), s. 55-57.

V roce 1990 založil Budapest Dance Theater, kde po dobu osmi let působil jako pedagog a choreograf. V letech 2001-2003 se stal uměleckým ředitelem souboru Ballet Pécs. V roce 2003 obdržel cenu Harangozó za výjimečný počin v oblasti tanečního umění. Jako ředitel stál v letech 2004-2006 v čele souboru Debrecen Ballet. V roce 2006 založil soubor Hungarien Ballet Theater. A od sezony 2009/2010 stojí v čele baletního souboru Jihočeského divadla v Českých Budějovicích. Jeho působení v tomto souboru se uzavře sezónou 2015/2016, kdy ho ve funkci vystřídá Lukáš Slavický.³¹

Před převzetím baletního souboru v Českých Budějovicích působil Egerházi v České republice mnohokrát, a to jako pedagog a choreograf. Řadu let spolupracuje s Tanečním centrem Praha a se souborem Balet Praha Junior. Pro Balet Praha Junior vytvořil například choreografii k baletu *Kouzelná flétna* od Mozarta nebo taneční choreografii nazvanou *Sám sebou*, autorem hudby je Nicola Porpora. A členové Tanečního centra Praha uvedli jeho choreografie *Zero Gravity*, *Hungarian Dances* nebo *Lost Senses*.³²

V roli pedagoga a choreografa působil také pro různé taneční skupiny a mezinárodní taneční kurzy, například ve Vídni, Maďarsku, Německu, Itálii nebo Švýcarsku. V Praze se účastnil Letní taneční školy a Mezinárodního týdne tance.³³

Mezi choreografie, které Egerházi realizoval v Jihočeském divadle, patří celovečerní balety, komponované večery i menší jednotlivé taneční choreografie. Příkladem celovečerního baletu může být *Sen noci Svatojánské*, který byl vytvořen v roce 2010 a určen pro prostory otáčivého hlediště v Českém Krumlově, *Louskáček* nebo *Romeo a Julie*. Z komponovaných večerů lze uvést například baletní dvojvečer *Carmen* složený z choreografií *So in Love* hudebního skladatele Astora Piazzolly a *Carmen* George Bizeta.

Kromě uvádění vlastních svébytných choreografií s výrazným tanečním rukopisem spolupracuje umělecký šéf baletního souboru s externími choreografy. Příkladem může být komponovaný taneční večer *Taneční delikatesy*. *Taneční*

³¹ Attila Egerházi. In: *Jihočeské divadlo* [online]. České Budějovice, ©2002-2016 [cit. 2016-01-11]. Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/ansambly/5101-attila-egerhazi>.

³² Attila Egerházi. *Taneční centrum Praha konzervatoř* [online]. Praha, 2015, 20.12.2015 [cit. 2015-12-26]. Dostupné z: http://tanecnicentrum.cz/Doc/Kouzelná_fletna/CV_Egerhazi.pdf.

³³ *Ibidem*

delikatesy obsahují Egerháziho vlastní choreografii *In and Out* na hudbu skladatele Antonína Dvořáka, choreografii Václava Kuneše *Neen-Ya* na hudbu americké zpěvačky Niny Simone a choreografii Jiřího Kyliána *Un Ballo* na hudbu M. Ravela.

4. Analýza Egerháziho tanečních inscenací

Následující část této práce je zaměřena na analýzu jednotlivých složek vybraných tanečních inscenací, jejichž choreografie vytvářel Attila Egerházi. Na několika zvolených inscenacích se pokusím demonstrovat jejich společné rysy a následně představit svébytný rukopis maďarského choreografa. Pracovat budu s náměty baletních inscenací, scénografií, kostýmy, světelným designem, hudbou, a se samotným tancem. Tyto složky jsem zvolila vzhledem k tomu, že se v nich nejčitelněji projevuje Egerháziho rukopis a utvářejí celkové vyznění Egerháziho tvorby. Na většině baletních inscenací se Egerházi podílí i po režijní stránce. Jeho osobitý styl tak prostupuje kromě choreografií všechny výše uvedené složky. V některých inscenacích jako například v komponovaném baletním večeru *Podivín* se Egerházi podílí na návrhu scény i na světelném designu. Jako autor světelného designu figuruje také pro baletní inscenaci *Louskáček* a ve velmi odlišném a moderním pojetí baletu *Labutí jezero* je autorem i libreta. Závěrem této práce se pokusím za pomoci uvedených složek demonstrovat a představit poetiku a styl Egerháziho choreografií.

4.1. Náměty baletních inscenací

Attila Egerházi ve své choreografické tvorbě pracuje s dějovými balety i balety bez narativní linie. Inspirace pro taneční choreografie hledá Egerházi v emocích, hudbě, prostředí i ve vlastním nitru. Inspirací pro taneční burlesku *Sen noci svatojánské* byla například Egerháziho láska k dílu Williama Shakespeara a atmosféra otáčivého hlediště v Českém Krumlově. V tanečních inscenacích vytvořených pro baletní soubor Jihočeského divadla v Českých Budějovicích se nacházejí díla, která zachovávají již vytvořené dějové linie a naopak choreografie

pro které Egerházi vytvořil vlastní libreto. Příběh veronských milenců *Romea a Julie* na hudbu Sergeje Prokofjeva zůstává věrný své předloze. Attila Egerházi nemění narativní linii příběhu, přenáší ji však do nadčasového tématu o nešťastné lásce dvou milenců. Naopak libreto *Labutího jezera* proměňuje a přetváří.

Egerházi pojímá baletní inscenaci *Labutí jezero* jako drama traumatizované a rozdvojené osobnosti, která nedokáže přijmout sama sebe. Hlavní postavou Egerháziho *Labutího jezera* je Siegfried. Siegfried zde ovšem není princ, který se zamiluje do princezny Odetty proměněné v labuť. V této baletní inscenaci je Siegfried nejistý a zraněný mladý muž, který byl v dětství traumatizován a utlačován svou despotickou matkou. Vztah s matkou ho poznamenal v jeho dalším životě a ve vztahu k ženám. Baletní inscenace *Labutí jezero* je hra imaginace. Siegfried si v duchu vytváří fiktivní přeludy a démony. V jeho mysli vznikají dvě kontrastní postavy. Na jedné straně stojí Odetta, Siegfriedova vysněná žena, po které z celého srdce touží. Jako protiklad k Odettě si Siegfriedova rozdvojená osobnost vytvořila autoritativní ženu Rothbart, která trýzní jeho mysl. Čím více se snaží Rothbart zničit, tím více se upíná na svou milovanou Odettu. Siegfried nedokáže mít rád sám sebe a mít rád ani ostatní. A přitom to hlavní, po čem touží, je být milován. Nakonec si uvědomí, že Odette i Rothbart nejsou skutečné, že jsou to pouze jeho vlastní přeludy a fantazie. Pochopí, že sám před sebou nemůže utéct a své vnitřní démony musí neustále porážet. Člověk se musí nejprve naučit milovat sám sebe a ostatní lidi. Teprve potom může být milován také ostatními. Takové ponaučení nese libreto baletní inscenace *Labutí jezero* od Attily Egerháziho.

Námětem jednoaktové baletní inscenace *Kauza Kafka* je střet dvou světů slavného spisovatele Franze Kafky. V prvním světě zobrazujícím reálný život pracuje Kafka jako úředník v pojišťovně. V tom druhém světě figuruje jako umělec, spisovatel. Oba dva světy se střetávají v osobnosti jednoho člověka. Z toho následně vyplývají a vznikají motivy baletní inscenace. V *Kauze Kafka* Egerházi pracuje s existenciálními motivy vyřazenosti, izolovanosti, bezvýchodnosti. V taneční choreografii se mísí tragédie, s ironií a groteskním humorem. Egerházi se nesnaží zdokumentovat život slavného spisovatele ani tancem vyjádřit jeho díla. Zobrazuje Kafkův pohled na svět, jeho životní postoje, vztah ke společnosti, názor na moc a

byrokratický systém. Tanečníci představují postavy z jeho děl a také postavy, se kterými autor vstupuje do konfliktu v každodenním životě. Taneční choreografie je složená z jednotlivých obrazů, které na sebe navazují, ale zároveň tvoří samostatné výjevy Kafkových imaginací. Pomocí série vizí se snaží Egerházi ukázat osobnost spisovatele Franze Kafky a jeho vnitřní život.

K abstraktnějším tanečním choreografiím patří bezpochyby *Mirabell*. V *Mirabell* se Attila Egerházi inspiroval květinovými zahradami a stejnojmenným barokním zámekem v Salzburgu. Egerházi se pomocí hudebních fragmentů klasicistního skladatele Wolfganga Amadea Mozarta snaží zobrazit Mozartovu duši tak, jak si ji choreograf představuje sám. Egerházi vytváří koláž tanečních prvků inspirovaných Mozartovou hudbou. Pracuje s emocemi, pocity a atmosférou. Na jednom ze základních lidských citů je vystavěna koncepce taneční choreografie *Frozen Roses*. Hlavním motivem této choreografie je láska. Cit, který člověk potřebuje k životu podobně jako sluneční svit a teplo. Láska dvou lidí někdy ale z ničeho nic vyprchá a milenecký cit zamrzne. Pokud pátráme po příčině vychladnutí lásky, probíráme se bolestivými otázkami a hledáme viníka. K objektivnímu východisku se nikdy nemůžeme dopracovat, protože pravdu má každý člověk svoji.³⁴

4.2. Scénografie

Prostor, ve kterém se odehrávají osobité taneční choreografie Egerháziho, odráží moderní pojetí tanečních inscenací. U Egerháziho tanečních choreografií lze vysledovat některé společné znaky vycházející z konceptu *Prázdného prostoru* Petera Brooka.³⁵ Attila Egerházi ve svých choreografiích převážně pracuje s čistým prostorem. Na takto prázdném jevišti tak vyniká tanečník a jeho tělo. Důraz je kladen na samotného tanečníka. Tanečník stojí v centru dění a strhává pozornost sám na sebe a svůj taneční výkon. Egerházi pracuje s minimem rekvizit a objekty,

³⁴ *Frozen Roses*. In: *Jihočeské divadlo* [online]. ©2002-2016 [cit. 2016-04-14]. Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/1364-frozen-roses>.

³⁵ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Překlad Alois Bejblík. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 229 s. Dramatická umění.

kteřé jsou na scéně, aktivně zapojuje do inscenace. Scéna nevytváří pouze líbivou dekoraci, ale je účelně využívána.

Nejzřetelněji se minimalistická scéna projevuje v kratších tanečních inscenacích. Příkladem může být taneční inscenace *MOZ-ART*. Jedná se o komponovaný baletní večer složený ze dvou choreografií. Autorem první choreografie nazvané *Mirabell* je Attila Egerházi. Druhou choreografií *Šest tanců* vytvořil Jiří Kylián. Pro účely této práce věnující se Egerháziho choreografiím budu dále pracovat jen s první částí baletního večera *Mirabell*.

Inspirací pro choreografii *Mirabell* se staly květinové zahrady stejnojmenného barokního záměčku v Salzburgu. Inspirace zahradami se ovšem projevuje pouze v tanci a částečně ve výběru kostýmů. Prostor této taneční inscenace je po celou dobu *Mirabell* prázdný. Scéna, jejímž autorem je György Árvai, pracuje pouze s nasvíceným plátnem a s šesti velkými konstrukcemi trojúhelníků, které jsou zavěšeny nad hlavami tanečníků. Choreografie využívá veškerého prázdného prostoru, který je k dispozici. Tanečníci a tanečnice se po prostoru pohybují v některých tanečních pasážích v přesných geometrických formacích a v některých pasážích zdánlivě nahodile. Střídáním tance žen, mužů, párů a všech tanečníků dohromady vytváří plynulý dynamický tok tance, který ke svému vyjádření zaplněný prostor divadelního jeviště nepotřebuje.

Podobné využití prázdného prostoru nabízí Egerházi i ve své další kratší taneční choreografii *Bolero* na hudbu Maurice Ravela. Místo nasvíceného plátna je v zadním prospektu jeviště využita hnědá stěna evokující dřevěné obložení. Tato stěna je zavěšena asi půl metru nad zemí a je využita při tanci. V některých chvílích ji tanečníci podlézají a využívají k odchodu pryč z jeviště a zase se podlezením vrací zpět do středu. Žádné kulisy nejsou přítomné a rekvizity se nepoužívají. Tanečníci pracují jen se svým vlastním tělem. Dynamický tanec s hudbou Ravela dokáže prostor jeviště maximálně využít a zaplnit.

V případě choreografií *MOZ-ART* a *Bolero* se divák pohybuje v abstraktní rovině. Odlišná práce s prostorem se projevuje v tanečních inscenacích s dějem. Jedná se původně o klasická baletní díla jako *Romeo a Julie*, *Louiskáček* nebo *Labutí*

jezero. Ve všech třech uvedených baletních inscenacích vytváří Egerházi velmi osobité choreografie. Klasický balet přesazuje podle svých představ do modernějšího pojetí. Modernímu pojetí tance je přizpůsobena scéna i kostýmy. V případě *Louskáčka*, klasické baletní inscenace uváděné tradičně o Vánocích, využívá projekci na plátno. Tanečníci tak mají v některých pasážích za sebou modrou oblohu s bílými obláčky. Projekce však také navozuje obraz tanečníků pohybujících se uprostřed vydlážděného tunelu, na jehož konci divák vidí ono zmíněné blankytně modré nebe. Minimalistická koncepce prostoru je patrná i při scénách odehrávajících se uvnitř domu. Na jevišti je sice vystavěn interiér domu, ale velice stroze a jednoduše.

Originálně je prostor divadelního jeviště zaplněn v baletu *Labutí jezero*. Attila Egerházi se postaral o neobvyklé ztvárnění této klasické baletní inscenace na hudbu Petra Iljiče Čajkovského. Libreto *Labutího jezera* v Egerháziho pojetí pracuje s příběhem, ve kterém je princ Siegfried rozdvojená osobnost a vytváří si imaginární postavy Odettu a Rothbart. Scéna, jejímž autorem je Jaroslav Milfajt, odráží tuto psychologickou sondu do duše Siegfrieda. Tanečníci jsou obklopeni vysokou stěnou zrcadel, která ještě více zdůrazňuje rozdvojování osobnosti a vytváření imaginárních přízraků. Tanec samotný se odehrává před touto zrcadlovou stěnou.

V baletní inscenaci *Romeo a Julie* využívá scénografka Loes Schakenbos dvě základní schémata scény. První tvoří konstrukce kamenného domu. Pod rampou divák vidí přízemí domu se třemi okny. Podle aktuálního dějství se pracuje se dvěma schodišti. Například ve scénách, které se odehrávají na území Monteků a hlavní role v nich ztvárňuje Romeo a jeho přátelé, jsou schodiště rozmístěna po obou stranách domu. Vytváří tak cestu do patra konstrukce. Tanečníci se pohybují převážně v popředí před domem. Schody jsou využívány k příchodu nových postav. Při šermířském souboji pracuje choreografie s tancem na schodech i na patře. Stejná konstrukce domu se objevuje například i v legendární balkónové scéně mezi milenci. Upraveno je rozmístění schodišť, která se nyní nacházejí ve větší blízkosti, a v patře domu je naznačeno zábradlí balkónu. Druhým odlišným schématem scény je velké schodiště, které dominuje tanečním pasážím odehrávajících se v rodině

Kapuletů. Tanečníci využívají schody opět spíše k příchodům na jeviště a následným odchodům. Samotný tanec se odehrává především v popředí.

Celkové vyznění scénografie *Romeo a Julie* je výrazně odlišné například od pojetí scénografie v námětově stejné baletní inscenaci uvedené v Moravském divadle Olomouc. Autor scény Martin Černý v baletní inscenaci *Romeo a Julie* uvedené v Moravském divadle Olomouc pracuje s konceptem klasického baletu, kterému jsou přizpůsobeny i nákladné dobové kostýmy. Scéna je proto velmi okázalá. Tanečníci klasického baletu se pohybují v obřích kulisách připomínajících římské koloseum. Oproti tomuto pojetí scény působí Egerháziho *Romeo a Julie* jednoduše a stroze. Nabízí ovšem daleko více prostoru pro tanec. Tanečníci se tak mohou pohybovat po celé ploše jeviště a využívat k tanci i plochu schodišť a patra domu. S tancem na schodišti se nejvíce pracuje v šermířských šarvátkách Monteků a Kapuletů. Tanečníci na schodech bojují a využívají je ke skokovým sekvencím.

Jak již bylo zmíněno, Egerháziho taneční choreografie doprovází koncept minimalistické scény nebo úplně prázdný prostor, ve kterém vyniká práce tanečníka. Koncentrace je po celou dobu představení soustředěna především na tanečníka, který se i vlivem nepočteného baletního souboru nemá za co ukrýt. Na diváka dýchá živočišnost a syrovost tance. Nic neodvádí pozornost od tanečního vyjádření.

4.3. Kostýmy

Nedílnou součástí baletních inscenací tvoří kostýmy. Styl kostýmů se samozřejmě liší dle žánru tančného baletu. Egerháziho choreografie však doprovázejí kostýmy, u kterých je možné vysledovat určitou podobnost. Tím hlavním společným rysem je jednoduchost a lehkost. Dávají tanečnickům volnost při tanci a umožňují jim pohybovat se a tančit na jevišti. Nejedná se o žádné honosné a těžké róby, které znemožňují pohyb celého těla a omezují se pouze na gesta rukou. Kostýmy, které mají tanečníci na sobě, se podílejí na dotváření nálady celé baletní inscenace. Mimo jiné kopírují skutečnost, že Egerháziho choreografie jsou založené na základech klasické baletní techniky doplněné o prvky výrazového tance a

modern dance. Lze také říci, že při tanci nepřekáží a tanečníci s nimi během tance pracují. Příkladem může být baletní choreografie *Bolero* na hudbu Maurice Ravela. Zhruba patnáctiminutovou skladbu tančí tři taneční páry, přičemž se střídá tanec v páru, tanec jednotlivců a pas de trois. Tanečnice mají na sobě černé gymnastické overaly, na kterých je přichycena dvoubarevná delší sukně. Z vrchní strany je sukně černá a na vnitřní straně červená. Díky rozparku se sukně při tanci rozevívá a do černého kostýmu prosakuje červená barva. Samy tanečnice při některých tanečních figurách pohyby rukou sukně rozevívají a nechávají červenou barvu narušit tmavou scénou. Oproti tomu tanečníci jsou oděni pouze do černé barvy. Kostýmy pro muže jsou tvořeny z černých dlouhých kalhot a černého trika ze síťoviny. Na rozdíl od tanečních partnerek jejich kostýmy nejsou obohaceny o jakékoliv červené doplňky. Skladba *Bolero* Maurice Ravela je charakteristická svým neměnným rytmem podle stejnojmenného španělského tance bolero. Inspiraci kostýmů je možné nalézt ve španělském charakteru Ravelovy skladby. Červenou barvu na kostýmech tanečnic lze interpretovat jako symbol lásky, vášně a ženského temperamentu.

Kostýmy baletní choreografie *Mirabell* odráží inspiraci stejnojmenným barokním zámečkem a zahradami v Salzburgu. Tanečnice mají na sobě béžové nebo vínové korzetové minišaty. Korzet je zdoben jednoduchými ornamenty. Tanečníci tančí v hnědém tričku ze síťoviny a kratších černých legínách. Všichni tanečníci mají na nohou měkké baletní piškoty. Toto obutí opět vychází z konceptu využívání techniky klasického i moderního tance. Využití měkkých baletních piškotů jim umožňují tzv. tančit i chodidly. Celá první část komponovaného baletního večera *MOZ-ART* se nese v tmavších barvách. *Mirabell* využívá hnědé, béžové, černé a vínové barvy.

Kostýmů ve stylu běžného oblečení využívá taneční choreografie *So in Love* za doprovodu latinskoamerické hudby Caetana Velosa a Astora Piazzoly. Tanečnice mají na sobě černé šaty. Tanečníci černé legíny a černá trička. V některých pasážích jsou pánské kostýmy doplněné o barevná saka. Ovšem nejedná se o žádné zářivé barvy, spíše o matnější odstíny. Modrá, červená a žlutozlatá dokreslují pozadí až jakési křiklavé hollywoodské scény.

Baletní inscenace *Romeo a Julie* je stylizována do hnědo-běžovo-bílé barvy. Tématem Egerháziho choreografie *Romeo a Julie* je nadčasový příběh dvou veronských milenců. Z tohoto tématu vychází i kostýmní výtvarnice Bregje van Balen, která se inspirovala některými renesančními prvky a tvary. I přes tuto inspiraci je patrná časová neidentifikovatelnost díla, která se snaží zachovat nadčasové milenecké téma. Egerháziho pojetí *Romeo a Julie* se opět pohybuje v osobitém stylu založeném na základních figurách techniky klasického tance doplněné o prvky modern dance. Tanečníci a tanečnice i u tohoto dějového baletu mají na nohou měkké baletní piškoty. Žádná primabalerína tudíž nepředvádí špičkový tanec. Tomuto konceptu odpovídá i pojetí kostýmů. Podobně jako u všech ostatních Egerháziho tanečních choreografií se využívají jednoduché, volné, provzdušněné kostýmy, které nenesou stopy přehnané zdobnosti nebo honosnosti. Sólistka baletu tančící Julii střídá jednoduché bílé šaty s podobně jednoduchými hnědými. Romeo je oblečen do hnědého trika s dlouhými rukávy doplněného o legíny stejné barvy. Ostatní členové baletu mají na sobě oblečení v podobném stylu jako hlavní představitelé. Rod Monteků a Kapuletů se od sebe odlišuje jen v rozdílném pojetí barev kostýmů. Rozdíl v pojetí kostýmů lze opět demonstrovat na konceptu klasické baletní inscenace *Romeo a Julie* uvedené v Moravském divadle Olomouc. V choreografii Roberta Balogha jsou tanečníci a baletky oblečeny do honosných kostýmů navozujících atmosféru dobového kontextu. Kostýmy oplývají zdobností, ale znemožňují pohyb celého těla. Toto pojetí kostýmů pracuje s technikou klasického baletu, která ke svému vyjádření nepotřebuje pohyb celého těla. Některým tančeným postavám umožňuje těžkopádné oblečení pouze stylizované pohyby rukou a chůzi.

Úplným kontrastem ke všem uvedených kostýmům v Egerháziho choreografiích je taneční burleska *Sen noci svatojánské* na hudbu Felixe Mendelssohna-Bartholdyho. Taneční inscenace byla původně vytvořena pro Otáčivé hlediště v Českém Krumlově. Po ukončení letní sezóny přenesl Egerházi svou choreografii do prostoru kamenného divadla v Českých Budějovicích. Kostýmy Kristýny Novotné odlišují ve *Sně noci svatojánském* dva světy. Ten realistický zastupují postavy jako Lysandr, Helena, Hermie nebo Demetrius. A druhý snový a nadpřirozený svět, ve kterém figurují Oberon, královna víl Titánie,

Puk a další elfové a víly. Postavy v realistickém světě jsou oblečeny do moderních šatů, které na sobě nesou název postavy, jenž daný tanečník představuje. Pod pojmem moderní oblečení se skrývají obyčejné džíny nebo džínová minisukně, trička a tílka. Snový svět víl a elfů je znázorněn kostýmy v podobně asymetrických dvoubarevných gymnastických overalů. Rozdíl mezi inscenací *Sen noci svatojánské* a ostatními zmíněnými inscenacemi uvedenými výše v souvislosti s analýzou kostýmů je v barvách. Zatímco ostatní uvedené Egerháziho choreografie pracují spíše se střídými, jednoduchými kostýmy v matnějším barevném odlesku, *Sen noci svatojánské* se nese ve znamení záplavy barev. Kostýmy navíc doplňují a vyjadřují celkové charaktery postav.

Kostýmy, ve kterých tančí tanečníci v Egerháziho choreografiích, kopírují osobitý styl jeho choreografické tvorby založený na základech klasické baletní techniky doplněné o prvky výrazového tance a modern dance. Kostýmy podléhají konceptu taneční choreografie a jsou s ní v souladu. V některých případech odrážejí charakter tančené postavy nebo vypovídají o dobovém kontextu, do kterého je taneční inscenace vložena. V abstraktních tanečních choreografiích odrážejí kostýmy náladu a rytmus, který navozuje hudební složka inscenace. Společným rysem kostýmů použitých v choreografiích Attily Egerháziho je jednoduchost a volnost. Žádné přehnané zdobení ani honosné šaty znemožňující pohyb tanečníka. Tanečník díky tomu není znehybněn a odkázán pouze na stylizované pohyby končetin. Pracuje s celým svým tělem a celé jeho tělo je pole pro vyjádření emocí tancem. Lze i říci, že konceptem kostýmů ve stylu běžného oblečení se tanečník dokáže více přiblížit současnému divákovi a zaujmout ho. Vtáhnout ho do tance.

4.4. Světelný design

Attila Egerházi se na baletních inscenacích Jihočeského divadla podílí jako choreograf, režisér, v některých inscenacích je autorem scénografie a světelného designu. Světelný design vytvořil například v inscenacích *Labutí jezero*, *Louskáček*, *Sen noci svatojánské*, *Podivín*, *Pas de trois*, *Kresba v písku* a *Mirabell*. Způsob, jakým pracuje Egerházi se světelnou složkou ve svých tanečních inscenacích, bych ráda doložila na příkladu analýzy světelného designu v baletní choreografii *Mirabell*.

Jak již bylo výše zmíněno, inspirací taneční choreografie *Mirabell* byl stejnojmenný barokní zámeček a přilehlé zahrady v Salzburgu. Inscenace se skládá z pěti tanečních obrazů. Čtyři z pěti obrazů jsou ukončeny zhasnutím světel, ve kterých září rozsvícené svíčky. První taneční obraz začíná v naprosté tmě. Z jeviště jsou vidět pouze světla svíček. S příchodem první tanečnice se rozsvítí malé světlo, které matně ozařuje pouze tanečnici. S přibíhajícími ostatními tanečníky se světlo rozšiřuje na celé jeviště. Namodralé světelné kužely osvětlují pouze podlahu jeviště. Tanečníci jakoby si však světla vůbec nevšímali. Tančí uprostřed světelného kuželu a následně překročí hranici do stínu. Žádný reflektor je nenásleduje, zůstává statický a neměnný. Rozdíl v použití světla je ve společném tanci a v pas de deux. V případě pas de deux, kdy na jevišti tančí pouze jeden pár složený z tanečnicka a tanečnice, se intenzita světla ztlumí. Díky takovému světelnému zeslabení se prohloubí intimita mezi tanečníky. V tu chvíli existují jen oni dva a nikdo jiný. Na konci prvního obrazu *Mirabell* zahalí osamělého tanečnicka na jevišti tma. Tanečník však neustává tančit do chvíle, než se objeví tanečnice se svíčkou. Obraz ukončí zhasnutí svíčky a ponoření jeviště do úplné tmy.

Druhý taneční obraz otevírá slabé tmavě červené světlo mířící na ležící tanečnice uprostřed jeviště. S gradací hudby se za tanečníky rozsvítí velké plátno indigově modrou barvou. Světelný design vytváří atraktivní kompozici tří barev. Červené světlo je nadále soustředěno na podlahu jeviště, tanečníci jsou osvětleni nažloutlým denním světlem a v pozadí září tmavě modré plátno. V druhé polovině druhého obrazu zhasíná červené světlo a tanečnici obklopuje tmavě modrá barva, ve které tančí až do konce. Podobně jako první obraz je i obraz druhý ukončen pouze rozsvícenými svíčkami. Ačkoliv i zde se střídá sbor tanečníků s jednotlivci, zůstává světlo tentokrát stejně intenzivní po celou dobu druhého obrazu.

Třetí taneční obraz tvoří pas de deux. Celkové vyznění tance dotvořené světelným designem vytváří intimní atmosféru. Světlo pracuje s podobným tmavě modrým konceptem jako v druhé polovině druhého obrazu, tj. po jevišti i na pozadí se rozlévá indigově modrá barva. Tentokrát více vycentrovaná doprostřed divadelního jeviště. Tento modrý světelný výsek rámuje neosvětlený obvod jeviště. Intenzita světla se ke konci třetího obrazu ještě více ztlumí, až nakonec přejde do

tmy, ve které září pouze jedna svíce. Svíčka zachovává intimitu tance a blízkost tanečních partnerů prostupujícím celým třetím obrazem taneční choreografie *Mirabell*.

Trojbarevná kompozice z druhého obrazu *Mirabell* tvoří světelný podklad i pro celý čtvrtý taneční obraz. Tento obraz je, co se týče pohybové stránky, velmi dynamický. Rychle se střídají tance párů s jednotlivci a se sborem. V některých částech taneční pasáže tančí v popředí jeviště jedna dvojice a druhá čeká v pozadí. Stojí zády k divákům, světlo ji neosvětluje, a tak vytváří na modrém pozadí pouze černý obrys. Čtvrtý obraz jako jediný není ukončen světlem svíčky, ale pouze postupným zhasnutím světla okolo pohybující se tanečnice.

Pátý obraz je oproti ostatním velmi specificky koncipován. Světelný design pracuje se stínovým divadlem. Světlo osvětluje velké bílé plátno, před kterým se z nenasvícených tanečnic stávají pouze černé pohybující se obrysy postavy. Postupně ozařuje tanečníky bělostné denní světlo, které následně přechází do podobného barevného designu jako v předchozích obrazech. Barvy červená a modrá nejsou tentokrát tak výrazné, spíše matnější. Hrají světlejšími odstíny barev. Konec pátého obrazu se nese v totožné práci se světlem jako úplný začátek taneční inscenace. Osvětlena je modrým světlem pouze podlaha jeviště. Tanečníky obklopuje jinak naprostá tma. Odchodem tanečníků z jeviště světlo slábne, až se úplně vytratí a divadlo osvětluje pouze záře šesti svící. Světlo svíček vytváří lehce tajemnou noční atmosféru. Využití světla si potom lze vysvětlit jako noční oblohu, popřípadě svítání v podobě stínů tanečníků na začátku pátého obrazu.

Světelný design je v baletních inscenacích Attily Egerháziho plnohodnotnou divadelní složkou. Doprovází a podtrhává pohybovou složku inscenace a tvoří jeho neoddělitelnou součást. Světlo není statické, ale je s ním aktivně pracováno. Na taneční choreografii *Mirabell* jsem chtěla demonstrovat způsob, jakým Egerházi pracuje se světlem v baletních inscenacích. Ve vytváření světelné složky inscenací lze vysledovat společné znaky a postupy, které doprovázejí Egerháziho choreografie. Světelný design respektuje pohyb tanečníka, ale na druhou stranu ho nechává překročit hranici jeho světelného dopadu a tanečník se tak na okamžik ocitá mimo osvětlený prostor. Pomocí světla navozuje Egerházi i atmosféru tance.

Při pas de deux se pruh světla zúží pouze na tančící pár. Dokáže mezi nimi navodit velmi intimní a emocemi jiskřící atmosféru. Světlo sleduje také dynamiku hudby a především tance. Při tklivějších a pomalejších tónech jsou využity spíše tlumenější a tmavší barvy. Naopak jasné a zářivé odstíny doprovázejí rychlejší a veselejší hudební doprovod.

4.5. Hudba

V této podkapitole se budu věnovat hudební složce, kterou si Attila Egerházi vybírá pro své taneční choreografie. Hudební doprovod, který Egerházi ve většině případů volí pro své taneční choreografie, je klasická hudba. V tvorbě tanečních choreografií Attily Egerháziho se projevuje sklon k silné muzikálnosti. Od nepatrného pohybu rukou po celkový pohyb těla vytváří tanečník a hudba propojenou jednotu. Hudba není využita pouze jako kulisa nebo doprovod tanečníka. Hudba je součástí tance a tanec je součástí hudby.

Taneční choreografii *Bolero*, která byla uvedena v roce 2011 v Jihočeském divadle, doprovází stejnojmenná hudební skladba Maurice Ravela. Zhruba dvacetiminutová taneční sekvence je vytvořena pro šest interpretů, tři tanečnice a tři tanečníky. *Bolero* je velmi dynamická taneční choreografie pracující se střídáním společné taneční pasáže, skupinové a párové pasáže a tance jednotlivých tanečníků. Egerházi vytvořil choreografii, která přesně sleduje dvě hudební linky Ravelovy skladby. Vždy někdo z tanečníků tančí na neměnný rytmus bubnů, který zaznívá po celou dobu *Bolera*. Simultánně přitom další tanečníci vyjadřují svým pohybem táhlou melodii dvou střídajících se hudebních motivů.

Po fragmentech z klasické hudby sáhl Egerházi i v případě taneční choreografie *Mirabell*. V této choreografii využívá fragmenty hudby Wolfganga Amadea Mozarta. Kombinuje části několika skladeb tak, aby se střídaly

dynamičtější taneční pasáže s intimnějšími a lyrickými pasážemi. Sám Egerházi uvádí, že Mozartova hudba je velmi blízká jeho uměleckým vizím a naturelu.³⁶

Egerháziho zálibu v klasické hudbě coby doprovodu tance lze nalézt například i v baletním trojvečeru *Taneční delikatesy*, který měl premiéru v divadelní sezóně 2010/2011. K *Tanečním delikatesám* přizval Egerházi dva významné české choreografy, Jiřího Kyliána a Václava Kuneše. Egerházi svou choreografií nazvanou *In and out* doprovázenou hudbou Antonína Dvořáka vzdává hold českému umění.

S vážnou hudbou druhé poloviny dvacátého století pracuje jednoaktová taneční choreografie *Kauza Kafka*. Egerházi využívá fragmenty hudebních děl tří různých skladatelů. Tanečníci tančí za doprovodu skladeb *Concerto for harpsichord* polského skladatele Henryka Góreckého, *Tabula rasa a Summa for Strings* estonského hudebního skladatele a představitele minimalismu v hudbě Arvo Pärta, a *Concerto grosso No. 1, jejímž* autorem je rusko-německý skladatel Alfred Schnittke. Hudba, kterou Egerházi zvolil ke své úspěšné taneční choreografii, je abstraktní, plná emocí, navozuje určitá témata a myšlenky spojené s dvěma světy, ze kterých se skládal život spisovatele Franze Kafky. Zvolené části uvedených hudebních skladeb podtrhují motivy bezvýchodnosti a izolovanosti a zvětšují jejich dopad na diváka.

Zajímavým počinem v divadelní sezóně 2015/ 2016 je Egerháziho taneční choreografie *Pas de trois*. *Pas de trois* je komponovaný baletní večer skládající se ze dvou tanečních choreografií. První část *Sound and pictures* tančí tanečníci za doprovodu hudby dirigenta a skladatele Maria de Rose. Mario de Rose složil hudbu speciálně určenou k této Egerháziho choreografii. I zde Attila Egerházi nevybočil ze svého choreografického stylu doprovázeného klasickým hudebním doprovodem. Tentokrát je ovšem orchestrální hudba Maria de Rose doplněna o prvky elektronické hudby. Druhou částí komponovaného večera nazvanou *Lost and found*, tedy v českém překladu *Ztracené a znovu nalezené*, provází český houslový virtuóz Pavel Šporcl. Houslista je společně s tanečnicí přítomen na jevišti po celou dobu

³⁶ KUBÁT, Petr. *Moz-Art. Dva tance přiblíží duši i dobu velkého skladatele. Mladá fronta Dnes: Jihočeské vydání*. 2014, 25(28), s. B4.

taneční choreografie *Lost and found* a hrou na housle doprovází tanečnice při tanci. Tanečnice přitom dopředu znají pouze témata, náznaky a hudební rytmus. Zbytek je čirá improvizace ze strany Pavla Šporcla. Pojetí obou dvou tanečních choreografií v baletní inscenaci *Pas de trois* je abstraktní. Egerházi klade důraz na absolutnost tance a vyjádření emocí. Houslista Pavel Šporcl s emocemi pracuje i ve své hudbě, kdy se nechává chvílkami unášet krásnou melodií, kterou nečekaně rozbíjí nesmyslným akordem. Inspiraci čerpá mimo jiné i z klasických děl významných hudebních skladatelů, jako například z díla Johanna Sebastiana Bacha nebo Antonia Vivaldiho.

Egerháziho choreografie jsou založené na základech klasické baletní techniky doplněné o prvky výrazového tance a modern dance. Z tohoto konceptu taneční techniky vychází i výběr hudebního doprovodu. Pestrá paleta klasické hudby zahrnuje průřez hudebních skladatelů od baroka po současnou klasickou hudbu. V taneční choreografii *Frozen Roses* využívá Egerházi hudební skladby skladatelů Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena a Heinricha Bibera. V klasických dějových baletech jako je *Louskáček*, *Labutí jezero* nebo *Romeo a Julie* ponechává Egerházi původní hudbu Petra Iljiče Čajkovského a Sergeje Prokofjeva a upravuje si pouze techniku tance. V případě *Labutího jezera* mění i libreto. V již zmíněném *Pas de trois* tanečnice tančí na současnou podobu klasické hudby zkomponovanou skladatelem Mariem de Rose a Pavlem Šporclem. V tanečních choreografiích Attily Egerháziho je ovšem místo i pro zpívanou hudbu. Příkladem může být choreografie *So in Love*, která přinesla tanečnici Zdeňku Mládkovi v roce 2010 Thálii. *So in Love* se skládá ze zkomponované latinskoamerické hudby brazilského písničkáře Caetana Velosa a argentinského hudebního skladatele Astora Piazzolly.

4.6. Tanec

Egerháziho choreografický styl v sobě spojuje několik tanečních technik. Základem jeho pohybového slovníku je technika klasického tance, kterou kombinuje s prvky modern dance, výrazovým tancem a gymnastickými cviky. Této

choreografické koncepci podléhají i výše uvedené složky, se kterými se při Egerháziho tanečních inscenacích pracuje, tj. světelný design, scénografie, kostýmy, hudba a náměty tanečních inscenací.

Egerháziho choreografický styl se pokusím demonstrovat na jednotlivých částech vybraných baletních inscenací. Analýzou pohybové stránky tanečních pasáží představím, jakým stylem Attila Egerházi pracuje a tvoří své choreografie. Pro ukázkou společného tance více tanečnicků jsem si vybrala taneční pasáž *Dance of the Knights* z baletní inscenace *Romeo a Julie*. *Dance of the Knights* začíná jako hra dvou světel, černé a bílé. Bílé jsou osvětleny tanečnice, z tanečnicků se stávají tmavé figury. Tanečníci scházejí na scénu ve chvíli, kdy končí předchozí taneční pasáž. Sedm tanečních párů se rozestoupí po jevišti. Tanečnice přechází do plié. A po chvíli se k nim tanečníci shýbají ve výpadu stranou. V tomto okamžiku zaznívá první tóny velmi populárního hudebního motivu baletní inscenace *Romeo a Julie* skladatele Sergeje Prokofjeva. Plynulým pohybem paží vytáhnou tanečníci partnerku zpět do stoje a stejně plynule tanečnice zvedají pravou nohu do *battement tendu de coté*. Stejně jako v hudebním doprovodu se prolínají rychlé pády s pomalými tahy těla. Tanečníci se střídají v klesání do různých výpadů. Nejprve partnerky a v okamžiku kdy se táhlým pohybem zvedají nahoru, tanečníci rychlým pádem klesnou do výpadu. Kromě těla a dolních končetin se do tance zapojují také ruce. Vytvářejí asymetrické a lehce groteskní pózy, anebo doprovázejí celkový pohyb těla. Ačkoliv protagonisté tančí po celou dobu v párech, nepohybují se vždy synchronně. Baletky předvádí jiné figury než tanečníci. V jednu chvíli se muži přestávají hýbat úplně a ženy tančí samy. Po chvíli se toto strnutí opakuje, ale tentokrát se v kamenné sochy mění tanečnice. Následuje párový tanec, ve kterém je role partnera na okamžik srovnatelná s rolí tanečnicka v klasickém baletu, tedy poskytuje své taneční partnerce jakousi oporu při zvedání, přetáčení a různému podtáčení partnerky. Velmi výrazným prvkem je potom promenáda po jevišti. Tanečníci drží své partnerky za pas a jejich napnuté paže se vzájemně dotýkají. Celkové vyznění promenády je velmi hrdé a majestátní, podobně jako Prokofjevova dynamická hudba. Chůze se v promenádě kaskádovitě přemění v baletní skoky tzv. čertíky a rychlé zvedání partnerek. A plynule přejde do formace, ve které muži tančí uprostřed jeviště a ženy stojí po obvodu. Pozornost je kladena zejména na práci

paží. Ze souboru se na okamžik vydělují dva demisolisté a následně tančí opět celý baletní soubor. Část následující po promenádě je doplněna o gymnastické prvky, tleskání a bubnování dlaněmi do podlahy jeviště. Tanečníci jakoby se proměnili ze strohých figurín a vytváří kolem sebe atmosféru tančících plesových párů. V postoji tanečníka se proměňuje vztah ke své taneční partnerce. Objevuje se větší něha a zvyrazňuje se intimnější vztah mezi mužem a ženou. Tanečníci jsou nyní ucelený pár. Choreografie respektuje vzrůstající dynamiku a naléhavost hudby. Skládá se z výskoků, pirouette a rychlého zvedání partnerky. Hudební sekvence *Dance of the Knights* je přerušena příchodem Julie a změnou hudebního motivu. Tanečníci končí ve velmi romantické póze, kdy tanečník drží svou partnerku zakloněnou před svým tělem.

Tato taneční pasáž je velmi důrazná, rychlá a tančená na dynamickou hudební sekvenci. Každý sebemenší pohyb tanečníka přesně kopíruje zkomponované hudební tóny. Nejen tedy pohyb trupu tanečníka, ale i pohyb samotných paží, dolních končetin, sklon hlavy a práce s kostýmem. Tanečníci se pohybují v pravidelných formacích, ale vytváří také zdánlivý chaos. K tanečnímu vyjádření využívají celý prostor jeviště před velkým bílým schodištěm, které je určené pro příchod a odchod tanečníků. V případě taneční sekvence *Dance of the Knights* po schodech přichází Julie a její otec a přerušují tuto společnou taneční pasáž.

Pro ukázkou párového tance dvou tanečníků tzv. pas de deux jsem si vybrala tajnou schůzku pod balkónem Julie, opět v baletní inscenaci *Romeo a Julie*. Toto grand pas de deux je stejně jako celá choreografie složená z prvků klasického i moderního tance. Choreografie pracuje s delšími výdržemi, rotacemi a s vysokým zvedáním tanečnice. V choreografii jsou zakomponovaná i jednoduchá vyzvednutí nebo přendání si partnerky. Vše je provedeno velmi plynule, z prvku do prvku. Tanečník není pouze záchytným a opěrným bodem pro partnerku, ale zapojuje se aktivně do tance. Mezi tanečníky vzniká vnitřní soulad, jiskření a první zamilovanost. Podobně jako u prvního doteku zamilovaných přichází nejprve ostych. Tanečníci okolo sebe doslova krouží a přibližují se k sobě. V okamžiku, kdy tanečník svou partnerku poprvé vyzdvihne nad hlavu a zatočí se s ní, počáteční

nejistota se rozplyne. Hravější pasáže se střídají s vážnějšími. V tomto grand pas de deux převažuje jednoduché a vysoké zvedání partnerky nad ostatními tanečními figurami. Tanečníci se pohybují převážně ve fyzickém kontaktu se svým protějškem. Jsou zde ovšem zakomponovány také taneční figury, které oba tanečníci provádějí zároveň vedle sebe. Vyjadřují tím, že ačkoliv jsou s tím druhým jedno tělo a jedna duše, stále dokáží sami jednat a existovat jako jedinci. Tanečník a tanečnice plynule přecházejí od prvotních nejistot a ostychu k vyznání lásky. Nyní grand pas de deux připomíná párovou taneční sekvenci krasobruslařských párů. Jsou zde velmi využívány různé rotace, ať již samostatně nebo ve spolupráci s partnerem. Dvojice velmi lehounce, jakoby bruslí na jevišti a vytváří dokonalou partnerskou souhru mezi sebou navzájem a také mezi tancem a hudbou. V závěru grand pas de deux se milenci loučí a slibují si věčnou lásku.

I v této taneční pasáži se projevuje muzikálnost choreografa. Jakýkoliv pohyb tanečníků je v naprostém souladu s hudbou. Důraz je nyní kladen především na emoce a city. Tanec vyjadřuje první zamilovanost se vším, co k tomu patří. Tanečníci se přes počáteční ostych přibližují k sobě navzájem, poznávají se a nakonec si vyznávají lásku. To vše se nese v atmosféře tajné a zakázané schůzky.

5. Poetika choreografií Attily Egerháziho

V této části přesunu pozornost z analýzy jednotlivých složek k celkovému vyznění Egerháziho choreografií. Jak již bylo řečeno, Egerháziho pohybový slovník stojí na základech klasické baletní techniky doplněné o prvky výrazového tance, modern dance a gymnastických figur. Těto taneční koncepci podléhají všechny zmíněné divadelní složky. Tyto složky spolu kooperují a žádná složka není nadřazena nad druhou. Kostýmy, scéna i osvětlení pomáhají interpretovat význam tanečního sdělení. Koncept minimalistické scény nebo úplně prázdný prostor dává vyniknout samotnému tanečnímu aktu. Světelný design, který si Attila Egerházi ve většině případů vytváří sám, je nositelem významové souvislosti. Časté ve svých choreografiích pracuje také se stínovým divadlem. Charakteristickým rysem kostýmů, které tanečníci oblékají v tanečních choreografiích Attily Egerháziho, je jednoduchost a volnost. Tanečníci nejsou při pohybu sešňorováni do neforemných kostýmů. Choreografická tvorba Attily Egerháziho obsahuje dějové balety i tance bez narativní linie. Inspirací pro taneční vyjádření nachází Egerházi v emocích, hudbě, prostředí i ve vlastním nitru.

Choreografie jsou v naprostém souladu se zvoleným hudebním doprovodem. Z analýzy hudební složky vyplývá, že Attila Egerházi nejčastěji pracuje s klasickou hudbou. Vybírá si díla hudebních skladatelů od baroka po současnou klasickou hudbu. Hudební složku nevyužívá jako pouhý doprovod ke svým choreografiím. Tanec naplněný pohybovou symbolikou a vášní se stává rovnocenným partnerem hudby. Tanečník dokáže jediným pohybem vykreslit barvu i tón hudební sekvence. Od nepatrného pohybu rukou po celkový pohyb těla vytváří tanečník a hudba propojenou jednotu. Výrazná muzikálnost je charakteristická pro poetiku Egerháziho choreografií.

Zaměřím se nyní na pohybové specifikace Egerháziho tvorby. Pro jeho choreografie je typická neustálá práce horních končetin. Elementární pohyby vycházejí z techniky klasického tance. Egerházi využívá základní polohy horních končetin z klasického tance a kombinuje je s gymnastickými pohyby, lomenými tvary paží i naprostým uvolněním rukou. Práce nohou rovněž využívá základní pozice klasického tance. V choreografiích Attily Egerháziho se střídají propnuté

nohy vycházející z pozic klasického tance s pokrčenými nohama a flexací chodidel. Toto střídání klasické a moderní techniky tvoří kontrast pohybového vyjádření. Egerházi v jednu chvíli vytváří taneční lyriku, aby ji za okamžik úplně rozbořil obyčejným pohybem, a přiblížil tanec zpět k dosahu diváka. Pohyblivost trupu závisí na převládající taneční technice v dané figuře. V technice klasického tance je trup tanečníka vzpřímený. Zatímco novodobá taneční technika pracuje s uvolněností všech částí tanečnickova těla. Díky tomu přestává být tanečnickovo tělo statické a prkenné.

Spojení techniky klasického i moderního tance dává Egerházi neomezené možnosti vytvářet různé variace pohybu. Každá Egerháziho choreografie nese jeho osobitý rukopis. Základní choreografická koncepce vychází z techniky klasického baletu. Egerházi ji ale oprostuje od tance na baletních špičkách a zbavuje ji oné nedosažitelnosti a nadpozemskosti. Pomocí moderních tanečních technik přibližuje tanečníka více k divákovi. Ukazuje na onu živočišnost a syrovost, kterou tanec sám o sobě zobrazuje.

V choreografiích Attily Egerháziho je patrná inspirace taneční tvorby předního českého choreografa Jiřího Kyliána. Kylián ve své tvorbě rozvíjí neoklasický proud baletního umění. Egerházi považuje Kyliána za „Mozarta tanečního umění“. Říká, že: „Kyliánovo choreografické dílo je, podobně jako Mozartova hudba, prostoupené životem, láskou, lidstvím, napětím a humorem. Tanec je vždy dokonalém souladu s hudbou a velmi originální.“³⁷

Kyliánovu choreografii uvedl Egerházi nejprve v komponovaném baletním večeru *Taneční delikatesy*. Choreografii *Un Ballo* na hudbu Maurice Ravela s tanečnicí Jihočeského divadla nastudovala Kyliánova asistentka Shirley Esseboom. Podruhé Egerházi nastudoval Kyliánovu choreografii v baletní inscenaci *MOZ-ART*. Tato inscenace je tvořená dvěma samostatnými tanečními choreografiemi, které spojuje Mozartova hudba a snaha ukázat skladatelovu duši tak, jak ji vidí oba choreografové. První choreografie nazvaná *Mirabell* je dílem Attily Egerháziho. *Mirabell* v sobě nemůže zapřít vliv jedné z brilantních

³⁷ EGERHÁZI, Attila. *MOZ-ART: baletní dvojevečr* [program]. České Budějovice, 2014, s. 4.

Kyliánových choreografií *Petite Mort*. Autorem druhé kratší choreografie nazvané *Šest tanců* je Jiří Kylián.

Sólista Jihočeského baletního souboru Zdeněk Mládek srovnává práci obou choreografů: „Kyliánovi jde především o dokonalé vyznění celku. Tomu se soubor musí absolutně přizpůsobit, každý je závislý na každém. Egerházi je oproti tomu spíše hravý, a jelikož dělá věci přímo pro nás, tak se soustředí na vystižení každého tanečníka, více tedy vyzní spíše jednotlivec.“³⁸

³⁸ BRYNYCH, Ondřej. *Balet se pochlubí spoluprací s Kyliánem. Mladá fronta Dnes: Jihočeské vydání.* 2010, **21**(268), s. B4.

6. Kritické reflexe Egerháziho tvorby

Během vyhledávání podkladů k mé bakalářské práci jsem zaznamenala existenci nemalého množství reportáží, zpráv a dalších zmínek o Egerháziho baletních choreografiích. Periodika spíše informují o chystaných baletních inscenacích a přinášejí dramaturgické úvody a vysvětlení k námětům choreografií. Kritické reflexe již nejsou tak četné a zaujímají rozdílné postoje. V této kapitole uvedu recenze odborné veřejnosti na čtyři baletní inscenace – *Labutí jezero*, *Romeo a Julie*, *Kauza Kafka* a *Pas de trois*. Tyto inscenace uvádím proto, že reprezentují pozitivní i negativní kritické ohlasy Egerháziho tvorby.

Přijetí originálních choreografií Attily Egerháziho je velmi rozporuplné. Střet názorů je nejvíce vyhrcořený u inscenace *Labutího jezera*. Pro demonstraci uvádím několik fragmentů z kritických reflexí vztahující se k této baletní inscenaci. Velmi kriticky se k Egerháziho pojetí *Labutího jezera* staví Markéta Králová. Králová označuje baletní inscenaci za „nedotažený příběh zraněné duše.“³⁹ Ve své recenzi dále uvádí: „Moderní zpracování slibovalo originalitu. Ta se naneštěstí celému večeru vyhýbala. Děj se místy značně opakoval – dvakrát se objevila stejná plesová scéna, na jevišti stále cupitala dívčí Odetta pronásledovaná žadonící Rothbart. Dámský souboj nečinně pozoroval vyděšený Siegfried, jenž na konci zapadal jemnými pírkami připomínající sněhové vločky. Budějovické *Labutí jezero* tedy neoslnilo. Spojit skvělou Čajkovského hudbu s moderním příběhem představuje velmi složitý úkol. Pokud však zůstane nový příběh dějově na půl cesty, nádherná hudba také zbytečně ostrouhá.“⁴⁰

Protipólem k uvedené recenzi na baletní inscenaci *Labutí jezero* je kritická reflexe, jejímž autorem je Patrik Kroft. Kroft se k *Labutímu jezeru* ve své recenzi staví veskrze pozitivně: „Jedná se o značně abstraktní představení – což ovšem vítám, neb je tím usnadněna cesta ke ztotožnění se s hlavní postavou. Velice symbolický až archetypální balet s mimořádně silnou katarzí. Je to pravdivá intimní výpověď, která mě nadchla. Toto magické představení divákovi nabízí vpravdě

³⁹ KRÁLOVÁ, Markéta. *Labutí jezero je nedotažený příběh zraněné duše*. *Mladá fronta Dnes*: Jihočeské vydání. 2015, 26(70), s. B2.

⁴⁰ Ibidem

fenomenální momenty. Představení navíc neschází ani nadhled a humor. Inscenace oplývá nápaditostí, efektní je například hra se stíny. Postavy jsou charakteristické svou vyprofilovaností umně vyjádřenou výstižně zvolenými výrazovými prostředky.⁴¹

Jan Blüml ve svém příspěvku uvádí, že se jedná o „relativně krátké, ovšem výrazově intenzivní netradiční pojetí *Labutího jezera* s prvky bizarní a expresivní estetiky.“⁴² Blüml ve své recenzi definuje kontrast, na kterém staví Egerháziho choreografie. Definuje jádro polemiky vztahující se k této baletní inscenaci: „Egerháziho *Labutí jezero* je v přímé opozici vůči tradiční předloze, stejně jako expresivní poetika první poloviny dvacátého věku stojí proti pohádkové uhlazenosti romantismu. Tanečníci na scéně dupou, křečovitě se svíjejí, choulí se do klubíčka. Dynamická a agresivní Rothbart doléhá na Siegfrieda mocnou silou – schovává jej pod sukni, skáče mu na záda doslova tak, jak to známe z operního příběhu o čertovi a Káče, v tomto případě však zní melodie Čajkovského neodmyslitelně spojené s elegantním a ušlechtilým světem labutí.“⁴³

Je pravdou, že konzervativního diváka očekávajícího klasickou podobu *Labutího jezera*, Egerháziho pojetí přinejmenším zaskočí. Namísto špičkového tance a elegantních labutí, „napochoduje sbor oškubaných kuřat s hřebínky na hlavách, s kmitajícími pažemi vykloubenými vzad.“⁴⁴ Psychologická sonda do Siegfriedovy duše, kterou nabízí Attila Egerházi, umožňuje ztotožnění se s hlavní postavou. Siegfried působí jako obyčejný člověk, nikoliv postava z pohádky.

Negativnější ohlasy jsem zaznamenala na taneční choreografii *Sounds and pictures*. Tato choreografie je součástí baletní inscenace *Pas de trois*. Kritické

⁴¹ KROFT, Patrik. *Kauza Egerházi*. *Českobudějovický deník*. 2015, 31. 8. 2015(203), s. 7.

⁴² BLÜML, Jan. *Siegfried Attily Egerháziho je bojácný i prudký*. In: *Českobudějovický deník* [online]. České Budějovice: Vltava-Labe-Press, 2015 [cit. 2016-04-10].

Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/recenze-siegfried-attily-egerhazihoho-je-bojacy-i-prudky-20150901.html.

⁴³ Ibidem

⁴⁴ BLÜML, Jan. *Siegfried Attily Egerháziho je bojácný i prudký*. In: *Českobudějovický deník* [online]. České Budějovice: Vltava-Labe-Press, 2015 [cit. 2016-04-10].

Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/recenze-siegfried-attily-egerhazihoho-je-bojacy-i-prudky-20150901.html.

reflexe vytykají především monotónnost hudby, zdouhavost a chybějící napětí v choreografii.

„Choreografie umně následuje hudební motiv, hudba De Roseho je však velice náročná a tanečnickům ne vždy vycházela synchronizace. V hudebním podkladu se prolínají hudební žánry, od elektroniky po křehké smyčce, tíživé industriální zvuky tvoří kontrast melodickým, až meditativním pasážím. Přesto hudba jako celek působí monotónně. To by však nemuselo být na škodu, pokud by choreografie dokázala udržet napětí, což se, bohužel, nestalo.“⁴⁵

„První polovina [*Pas de trois* – pozn. autorky] by se nejlépe uplatnila jako desetiminutová ukázka moderních tanečních a hudebních prvků. Jinak si divák při sledování této části připadal jako v intelektuální Egerháziho a de Roseho laboratoři.“⁴⁶

S výše uvedenými fragmenty recenzí mohu souhlasit pouze s tvrzením o monotónnosti hudby. Zkomponovaná hudba je opravdu velmi náročná pro tanečnicka i pro diváka. Zvukový motiv zůstává neměnný po delší dobu a tíživé tóny vyvolávají nepříjemné pocity. Naopak si myslím, že choreografie je velmi dobře vystavěná a v souladu s hudebním motivem. Střídáním tanečnicků na jevišti a vznikáním vzájemné interakce dosahuje Egerháziho choreografie dynamičnosti a zmíněného napětí.

Velmi pozitivních reflexí se Egerházi dočkal na svou jednoaktovou baletní inscenaci *Kauza Kafka*. Taneční publicista a kritik Roman Vašek ve své recenzi uvádí: „*Kauza Kafka* není baletem pro diváka, který jde za zábavou, ale pro toho, kdo očekává silný zážitek.“⁴⁷ Podle Vaška je *Kauza Kafka* nejlepší inscenací roku 2013.⁴⁸

⁴⁵ TRUKSOVÁ, Barbora. *Pas de trois: ztracená a znovunalezená energie*. In: *Taneční aktuality* [online]. 2015 [cit. 2016-04-13]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/pas-de-trois-ztracena-a-znovunalezena-energie>.

⁴⁶ KRÁLOVÁ, Markéta. *Pas de trois: experiment a šporclovy houslové emoce*. *Mladá fronta Dnes*. 2015, 26(280), s. 17.

⁴⁷ VAŠEK, Roman. *Kauza Kafka je baletem silného zážitku: v zatím poslední premiéře baletu Jihočeského divadla se potkalo hned několik předností Attily Egerháziho*. *Českobudějovický deník*. 2014, (3), s. 7.

⁴⁸ *Inscenace roku*. *Divadelní noviny*. 2014, 23(1), s 4-7.

„Nečekaně osvěžujícím zážitkem bylo hostování jihočeského baletu ve Stavovském divadle s inscenací *Kauza Kafka*. Troufám si říct, že Praha už dlouho neviděla tak kompaktní choreografické dílo, které by dokázalo potěšit zrak i sluch a zároveň přimělo mozkové buňky k zamyšlení se nad nadčasovými společenskými otázkami. Attila Egerházi nám ukázal Kafku jako jednoho z nás, nešťastnou loutku svázanou nitkami doby, bojující s okolním světem i sebou samým. Kafka pak odhalil Egerháziho jako vnímavého umělce, schopného předat rozměrné filozofické ideje divákovi prostými a čitelnými prostředky tanečního divadla“⁴⁹

„Egerházi se podařilo tento Kafkův skeptický, až nesnesitelně průzračný pohled na svět a lidské konání pronikavě zachytit. Jestliže ve svých dosavadních baletech vykazoval spíše eklektické tendence, v hodinové *Kauze Kafka* zaujal jasný, vlastní pohybový názor, kterému propadnete stejně jako Franzi Kafkovi – ti, kdo jeho knihy ještě nečetli, si je možná prvně otevřou a ti, kdo už na ně zapomněli, je mohou znovuobjevit.“⁵⁰

Úspěch baletní inscenace *Kauza Kafka* dokládá i nominace na Thálii hlavního představitele Viktora Svidró. Choreografie *Kauza Kafka* byla oceněna Cenou za autorské dílo v soutěžní přehlídce současné taneční tvorby Balet 2014. Spolu s choreografií získal cenu Za nejlepší sólistický výkon i Viktor Svidró za ztvárnění hlavní postavy spisovatele Kafky.⁵¹

V baletní inscenaci *Romeo a Julie* recenze vytýkají nepropracovanost emocí a charakteristiku postav. Kriticky se k této inscenaci vyjádřila Lucie Dercsényiová: „V duetech se neodráží gradující milenecká touha – snesly by více vroucího objetí, doteků, souznění a pohledů z očí do očí. Zkrátka duetům chybí naléhavost, milostné zanícení, něha a spalující touha. Tanec se odvíjí s víceméně neměnnou invencí a ve velké většině tanečních akcí jde více o pohybovou strukturu, nežli o odstínění

⁴⁹ HAYASHI, Lucie. *Kauza Kafka: pražský potlesk pro Egerháziho*. In: *Taneční aktuality* [online]. 2016 [cit. 2016-04-14]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/kauza-kafka-prazsky-potlesk-pro-egerhaziho>.

⁵⁰ DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. *Když Franz Kafka tančí...*. In: *Taneční aktuality* [online]. 2014 [cit. 2016-04-14]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/kdyz-franz-kafka-tanci>.

⁵¹ VAŠEK, Roman. *Soutěžní přehlídka současné taneční tvorby ČR má své vítěze*. In: *OperaPlus* [online]. 2015 [cit. 2016-04-15]. Dostupné z: <http://operaplus.cz/soutezni-prehlicka-soucasne-tanecni-tvorby-cr-ma-sve-viteze>.

citového rozpoložení. Jeho [Egerháziho – pozn. autorky] choreografie využívá akademické techniky jako základ pro tvarování nabitých prvků a vazbami, které v mnohém odkazují na tvorbu Jiřího Kyliána. Egerházi je Kyliánovým způsobem tvarování zřetelně ovlivněn, na což má jistě plné právo, nicméně to, co u někoho funguje, nemusí fungovat jinde a v jiném kontextu. V *Romeovi a Julii* jde choreograf více po taneční formě, nežli po obsahu, jeho hrdinové postrádají výraznější charakterové zabarvení a důležité momenty ztrácejí svou účinnost. Tím pak samozřejmě trpí celá inscenace, která může působit jako líbivý obraz bez citelného dopadu.⁵²

Je pravdou, že se Egerházi soustředí spíše na pohybovou skladbu inscenace. Na první pohled zaujme taneční výraz svým vysokým souladem s hudbou Sergeje Prokofjeva. Egerházi nejde do hloubkové charakteristiky postav a vztahů mezi nimi. Zůstává na povrchu a pozornost zaměřuje na taneční strukturu. Nesouhlasím ovšem s tím, že by v duetech *Romea a Julie* chyběla milenecká touha. Dle mého názoru se Egerházi podařilo zachytit první zamilování, tak jak je prožívá současný člověk. Z počátku nejistota a ostych, postupné poznávání a přibližování se sobě navzájem a následné zamilování. Na „spalující žár“ opravdu nedochází, ale místo toho Egerházi pracuje s pocity první lásky, s touhou být druhé osobě nablízku, ale zároveň pociťovat nejistotu, ostych a strach z neznámých emocí.

⁵² DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. *Romeo a Julie bez spalující vášně*. In: *Taneční aktuality* [online]. 2013 [cit. 2016-04-14]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/romeo-a-julie-bez-spalujici-vasne>.

Roman Vašek hodnotí komplexně Egerháziho tvorbu: „Attila Egerházi je na české poměry nadprůměrný choreograf, především jeho kratší věci měly nadprůměrnou úroveň. Problémem jsou celovečerní inscenace, kromě Kauzy Kafka, která byla výjimečná. Ale Louskáček měl problematicky udělané druhé dějství, Labutí jezero velice kulhající výklad, Sen noci svatojánské je velice problematická inscenace. Je dobrý choreograf na kratší kusy, ale celovečerní inscenace, které by měly naplnit kasu, nebyly nejvýraznější. Egerházi je ale jeden z choreografů v republice, který dává souboru osobitý rukopis.“⁵³

⁵³ VAŠEK, Roman. *Očima kritika: jeho kratší věci jsou nadprůměrné*. In: *Českobudějovický deník* [online]. České Budějovice: VLTAVA-LABE-PRESS, 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/sef-baletu-za-rok-skonci-nechape-proc-20150513.html.

Závěr

Ve své práci nazvané *Attila Egerházi a jeho baletní choreografie v Jihočeském divadle* jsem se pokusila představit osobitý choreografický rukopis, který Egerházi zanechává na české taneční scéně. V této práci jsem pro přiblížení Egerháziho přístupu k choreografiím klasického tance využila tyto baletní inscenace: *Romeo a Julie*, *Labutí jezero*, *Louiskáček*, *Kauza Kafka*, *Mirabell*, *Bolero*, *Frozen Roses*, *In and out*, *Pas de trois*, *So in love* a *Sen noci svatojánské*.

Vybrané baletní choreografie Attily Egerháziho jsem analyzovala po jednotlivých složkách. Pracovala jsem s náměty baletních inscenací, scénografií, kostýmy, světelným designem, hudbou a se samotným tanečním pohybem. Na vybraných choreografiích jsem se pokusila demonstrovat způsob, jakým Egerházi pracuje s výše uvedenými složkami. V závěrečné syntéze jednotlivých podkapitol jsem se snažila definovat společné znaky jednotlivých složek. Nejen z pohybové složky baletních inscenací lze definovat Egerháziho choreografický styl. Každá z jednotlivých složek obsahuje určité charakteristické znaky, které se promítají ve všech Egerháziho baletních inscenacích. Kostýmy i scénografie zachovávají minimalistický koncept v narativních i nenarativních baletních inscenacích. Hudební složka, kterou si Egerházi volí ke svým choreografiím, vychází až na výjimky z repertoáru klasické hudby. Pomocí světelného designu navozuje Egerházi atmosféru tance. Egerházi si světelný design ke svým choreografiím vytváří sám. Jeho práce se světlem není statická. Světlo se aktivně zapojuje do inscenace a sleduje tanečnický pohybující se po jevišti. Do svých choreografií Egerházi zapojuje také práci se stíny a barvami. Náměty tanečních choreografií nejednou vycházejí z niterných pocitů a hlavní roli hrají emoce. Samotný tanec, jak již bylo několikrát zmíněno, vychází z klasického tance. Techniku klasického tance Egerházi kombinuje s prvky modern dance, s technikou Marthy Grahamové a José Limóna, a také s gymnastickými úkony. Klasický tanec vnáší do choreografií vzpřímené držení těla, skokové sekvence, klasické baletní prvky a vznešené port de bras. Zatímco moderní tanec umožňuje zapojení celého tanečnickova těla, větší plastičnost těla a především uvolněnost trupu. Tento koncept tance dává Egerháziho

nevyčerpatelné možnosti pohybového vyjádření. Jednotlivé složky spolu kooperují a zachovávají jednotu baletních inscenací.

Taneční tvorba Attily Egerháziho má většinou podobu kratších choreografií. Tyto krátké taneční útvary bývají uváděny v rámci většího celku. Taneční inscenace *Pas de trois* se skládá ze dvou samostatných choreografií. *Mirabell* je součástí baletní inscenace *MOZ-ART*. *Bolero* uzavírá komponovaný baletní večer složený z pěti choreografií. Choreografie *In and out* je zahrnuta do komponovaného baletního večeru *Taneční delikatesy*. Taneční choreografie *Lost Senses* a *Zero Gravity* tvoří společně s choreografií *Běžné případy* Rui Horta a choreografií *Mariin sen* Petra Zusky další komponovaný večer nazvaný *Bez gravitace*. Nejnovější taneční choreografie *Kresba v písku*, která měla premiéru v březnu 2016 v Jihočeském divadle, je součástí komponovaného baletního večera tří choreografií nazvaného *Povídky*. Repertoár Egerháziho choreografií obsahuje také celovečerní baletní choreografie *Romeo a Julie*, *Labutí jezero*, *Louskáček* nebo například *Sen noci svatojánské*.

Divadelní sezóna 2015/2016 ukončí Egerháziho působení ve funkci uměleckého ředitele a choreografa v Jihočeském divadle. Současný ředitel Jihočeského divadla Lukáš Průdek požaduje širší žánrový výběr baletních inscenací. Egerháziho taneční repertoár podle Průdka postrádá rozmanitost tanečních stylů a nabízí obdobně vystavěné kompozice baletních inscenací.⁵⁴

Attila Egerházi se od svého nástupu do funkce uměleckého šéfa baletního souboru Jihočeského divadla stal spojnicí mezi jihočeskou scénou a předními evropskými choreografy. V Českých Budějovicích uvedl choreografie Jiřího Kyliána, Václava Kuneše, Maria Radačovského, Jana Kodeta i Kristiana Tangena. Egerházi vnesl do jihočeského baletního prostředí vlastní osobitý styl tvorby. Nenavázal na baletní inscenace předchozí choreografky a umělecké ředitelky Libuše Králové. Králová ve své tvorbě kladla důraz spíše na tradicionalistické vnímání námětů s téměř pohádkovou a snovou atmosférou. Egerházi pozměnil

⁵⁴ KOBLEC, Václav. *Labutí jezero podvádí diváka, říká ředitel divadla*. In: *Českobudějovický deník* [online]. České Budějovice: VLTAVA-LABE-PRESS, 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/labuti-jezero-podvadi-divaka-rika-reditel-divadla-20150526.html.

repertoár baletního souboru Jihočeského divadla. Začal uvádět komponované baletní večery složené z několika vlastních choreografií a choreografií dalších renomovaných tanečních umělců. Attila Egerházi ukázal jihočeským divákům, že balet není jen nehybné taneční muzeum. Svým originálním pojetím baletních inscenací se snažil přiblížit tanec všem věkovým generacím a především představil na jihočeské baletní scéně vlastní pohybový slovník opírající se o poetičnost v každodennosti.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Agrippina Vaganova. In: *The Ballerina Gallery* [online]. Lund, 2002 [cit. 2016-04-08]. Dostupné z: <http://web.archive.org/web/20130524162029/http://www.ballerinagallery.com/vaganova.htm>.

Attila Egerházi. *Latvijas nacionālā opera un balets* [online]. Riga, 2015, 21.12.2015 [cit. 2015-12-26]. Dostupné z: <http://www.opera.lv/en/artists/the-latvian-national-ballet/choreographers/attila-egerhazi>.

Attila Egerházi. *Taneční centrum Praha konzervatoř* [online]. Praha, 2015, 20.12.2015 [cit. 2015-12-26]. Dostupné z: http://tanecnicentrum.cz/Doc/Kouzelná_fletna/CV_Egerhazi.pdf.

BLÜML, Jan. *Siegfried Attily Egerháziho je bojácný i prudký*. In: *Českobudějovický deník* [online]. České Budějovice: Vltava-Labe-Press, 2015 [cit. 2016-04-10]. Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/recenze-siegfried-attily-egerhaziho-je-bojacyjny-i-prudky-20150901.html.

Bolero. Videozáznam inscenace Jihočeského divadla. Pořízeno 8. 4. 2011. Režie, choreografie: Attila Egerházi.

BRYNYCH, Ondřej. *Balet se pochlubí spoluprací s Kyliánem*. *Mladá fronta Dnes: Jihočeské vydání*. 2010, **21**(268), s. B4. ISSN 1210-1168.

DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. *Když Franz Kafka tančí....* In: *Taneční aktuality* [online]. 2014 [cit. 2016-04-14]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/kdyz-franz-kafka-tanci>.

DERCSÉNYIOVÁ, Lucie. *Romeo a Julie bez spalující vášně*. In: *Taneční aktuality* [online]. 2013 [cit. 2016-04-14]. Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/romeo-a-julie-bez-spalujici-vasne>.

EGERHÁZI, Attila. *MOZ-ART: baletní dvojvečer* [program]. České Budějovice, 2014.

Frozen Roses. In: *Jihočeské divadlo* [online]. ©2002-2016 [cit. 2016-04-14].
Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/1364-frozen-roses>.

George Balanchine. Národní divadlo [online]. Praha, 2016 [cit. 2016-03-09].
Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/george-balanchine>.

HAYASHI, Lucie. *Kauza Kafka: pražský potlesk pro Egerháziho*. In: *Taneční aktuality* [online]. 2016 [cit. 2016-04-14].
Dostupné z: <http://www.tanečniaktuality.cz/kauza-kafka-prazsky-potlesk-pro-egerhaziho>.

Charakteristika a principy techniky J. Limóna:
zdroje. *AMU=DAMU+FAMU+HAMU* [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-02-21].
Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2697&inpopup=1>.

In and out. Jihočeské divadlo, premiéra 19. 11. 2010, režie a choreografie: Attila Egerházi.

Inscenace roku. Divadelní noviny. 2014, **23**(1), s 4-7.

Kauza Kafka. Jihočeské divadlo, premiéra 22. 11. 2013, režie a choreografie: Attila Egerházi.

Kdo je Martha Grahamová? In: *AMU=DAMU+FAMU+HAMU* [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-02-08].
Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2725&inpopup=1>.

KOBLEC, Václav. *Labutí jezero podvádí diváka, říká ředitel divadla*. In: *Českobudějovický deník* [online]. České Budějovice: VLTAVA-LABE-PRESS, 2015 [cit. 2016-04-18].
Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/labuti-jezero-podvadi-divaka-rika-reditel-divadla-20150526.html.

KRÁLOVÁ, Markéta. *Labutí jezero je nedotažený příběh zraněné duše*. *Mladá fronta Dnes: Jihočeské vydání*. 2015, 26(70), s. B2. ISSN 1210-1168.

KRÁLOVÁ, Markéta. *Pas de trois: experiment a Šporclový houslové emoce*. *Mladá fronta Dnes*. 2015, 26(280), s. 17.

KROFT, Patrik. *Kauza Egerházi*. *Českobudějovický deník*. 2015, 31. 8. 2015(203).
ISSN 1802-0798.

KUBÁT, Petr. *Moz-Art. Dva tance přiblíží duši i dobu velkého skladatele. Mladá fronta Dnes: Jihočeské vydání*. Praha: MaFra, 2014, **25**(28), s. B4. ISSN 1210-1168.

KUBÁT, Petr. *Trochu se cítím jako pionýři na západě: s novým šéfem baletu Jihočeského divadla Attilou Egerházim o propouštění, plánech i o slavném králi Hunů*. *Českobudějovický deník*, 2009, **19**(264), s. 7. ISSN 1802-0798.

Labutí jezero. Jihočeské divadlo, premiéra 20. 3. 2015, režie a choreografie: Attila Egerházi.

Louskáček. Jihočeské divadlo, premiéra 11. 11. 2011, režie a choreografie: Attila Egerházi.

Martha Graham Dance Company [online]. New York, 2012 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://marthagraham.org>.

MATT MATTOX. *OFFJAZZ* [online]. Nice: OFFJAZZ, 2015 [cit. 2015-12-26]. Dostupné z: <http://www.offjazz.com/matt-mattox.html>.

Mirabell. Jihočeské divadlo, premiéra 1. 2. 2014, režie a choreografie: Attila Egerházi.

Pas de trois. Jihočeské divadlo, premiéra 27. 11. 2015, režie a choreografie: Attila Egerházi.

Principy a struktura techniky. In: *AMU=DAMU+FAMU+HAMU* [online]. Praha, 2012 [cit. 2016-02-08]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2731&inpopup=1>.

Romeo a Julie. Videozáznam inscenace Jihočeského divadla. Pořízeno 27. 10. 2012. Režie, choreografie: Attila Egerházi.

Sen noci svatojánské. Jihočeské divadlo, premiéra 4. 2. 2011, režie a choreografie: Attila Egerházi.

So in love. Videozáznam inscenace Jihočeského divadla. Pořízeno 5. 11. 2010. Režie, choreografie: Attila Egerházi.

Šéfa baletu ocenily Divadelní noviny. Českobudějovický deník. České Budějovice: Vltava-Labe-Press, 2010, 20(150), s. 1. ISSN 1802-0798.

TRUKSOVÁ, Barbora. *Pas de trois: ztracená a znovunalezená energie*. In: *Taneční aktuality* [online]. 2015 [cit. 2016-04-13].

Dostupné z: <http://www.tanecniaktuality.cz/pas-de-trois-ztracena-a-znovunalezena-energie>.

VAŠEK, Roman. *Soutěžní přehlídka současné taneční tvorby ČR má své vítěze*. In: *OperaPlus* [online]. 2015 [cit. 2016-04-15].

Dostupné z: <http://operaplus.cz/soutezni-prehlicka-soucasne-tanecni-tvorby-cr-ma-sve-viteze/>.

VAŠEK, Roman. *Kauza Kafka je baletem silného zážitku: v zatím poslední premiéře baletu Jihočeského divadla se potkalo hned několik předností Attily Egerháziho*. *Českobudějovický deník*. 2014, (3), s. 7.

VAŠEK, Roman. *Očima kritika: jeho kratší věci jsou nadprůměrné*. In: *Českobudějovický deník* [online]. České Budějovice: VLTAVA-LABE-PRESS, 2015 [cit. 2016-04-18].

Dostupné z: http://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/sef-baletu-za-rok-skonci-nechape-proc-20150513.html.

VAŠEK, Roman. *Příběh baletu*. *Divadelní noviny*. 2011, 20(19).

VAŠEK, Roman. *Žiji přítomností - to je plodný stav*. *Taneční zóna*. 2013, 17(2), 55-57 s.

Základní principy klasického tance. AMU=DAMU+FAMU+HAMU [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-02-16].

Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2678&inpopup=1>.

Literatura

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Překlad Alois Bejblík. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988. 229 s. Dramatická umění.

FERJENTSIK WERNEROVÁ, Blanka et al. *Tanec a společnost*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 143 s. ISBN 978-80-7331-162-9.

KLOUBKOVÁ, Ivana. *Výuka moderního tance s využitím principů techniky José Limóna*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. ISBN 978-80-86928-45-6.

KRÖSCHLOVÁ, Jarmila. *Výrazový tanec: taneční tvorba*. 1. vyd. Praha: IPOS-ARTAMA, 2002, 194 s. Pohyb. ISBN 80-706-8106-3.

KURKOVÁ, Libuše. *Tanec a hudba*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. 191 s. Praktické příručky pro učitele.

NÁVRATOVÁ, Jana, VAŠEK, Roman. *Tanec v české republice*. 1. vyd. Praha: Institut umění -Divadelní ústav, 2011. str. 12.

PÁSKOVÁ, Olga, ŽDICHYNCOVÁ, Věra. *Základy klasického tance*. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

PAVIS, Patrice. *Analyzing performance: theater, dance, and film*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. ISBN 978-0-472-06689-7.

REY, Jan. *Jak se dívat na tanec*. [1. vyd.]. V Praze: Vyšehrad, 1947. 169 s. [16] s. čb. obr. příl.

SVOBODA, Mojmír. *Předmluva*. In: DOSEDLOVÁ, Jaroslava. *Terapie tancem: role tance v dějinách lidstva a v současné psychoterapii*. Praha: Grada Publishing, 2012, s. 11-13. ISBN 978-80-247-3711-9.

VAGANOVA, Agrippina Jakovlevna. *Základy klasického tance: Učební text pro taneční odd. konzervatoří*. Překlad Bohumíra Cveklová. 3. vyd. Praha: SPN, 1987. 127 s. Učebnice pro stř. školy.

NÁZEV:

Attila Egerházi a jeho baletní choreografie v Jihočeském divadle

AUTOR:

Markéta Roztočilová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomantka ve své práci představí choreografickou tvorbu Attily Egerháziho působícího v baletním souboru Jihočeského divadla. Práce je zaměřena na specifické znaky a rysy Egerháziho choreografií a zobrazuje jeho osobitý přístup ke klasickému tanci. Pracuje s analýzou vybraných baletních inscenací, na kterých demonstruje společné znaky provázející choreografickou tvorbu Attily Egerháziho.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Attila Egerházi, Jihočeské divadlo, balet

TITLE:

Attila Egerházi and his ballet choreographies in the South Bohemian Theatre

AUTHOR:

Markéta Roztočilová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová Ph.D.

ABSTRACT:

The author of the bachelor thesis presents choreographic creation of Attila Egerházi in South Bohemian Theatre Ballet. The focus is on specific features of Egerházi's choreography and his unique approach to classical dance. This work is based on analysis of selected ballets and demonstration the common signs of choreographic creation of Attila Egerházi.

KEYWORDS:

Attila Egerházi, South Bohemian Theatre, ballet

