



Trio pro jednoho

Kouzlo baletu a baletní kouzla Petra Zusky



Připravil Tomáš Vondrovic

Trio pro jednoho

Kouzlo baletu a baletní kouzla Petra Zusky

Balet Národního divadla 2002/2003–2016/2017 pod vedením Petra Zusky

- Jako umělecký šéf Baletu Petr Zuska působil bez přerušení 15 sezon, což je nejdelší souvislé funkční období uměleckého šéfa v historii Baletu ND (vedle Augustina Bergera 1884/85–1899/1900).
- Soubor za jeho éry nastudoval a připravil 42 premiér.
- Přizval ke spolupráci řadu významných světových tvůrců. Na repertoáru se tak objevila díla choreografů, jako jsou Jiří Kylián, Mats Ek, Nacho Duato, John Cranko, William Forsythe, Jerome Robbins, Frank Andersen, Youri Vámos, Itzik Galili, Ohad Naharin, Jean-Christophe Maillot, Christopher Bruce, Michael Corder, Jacobo Godani, Mauro Bigonzetti, Alexander Ekman, Radu Poklitaru, Javier Torres, Kenneth Greve či George Balanchine.
- Inicioval 28 premiér s originálními kreacemi vytvořenými pro Balet ND, tedy ve světové premiéře.
- Udržoval široký repertoár od nejslavnějších klasických děl, přes známá díla současnosti až po autorské inscenace, vytvořené konkrétně pro tento soubor.
- Pro každou ze scén, kde Balet ND hraje, postavil specifickou dramaturgii.
- Zuska jako umělecký šéf projevil jasný záměr, vytvořil silné vedení i zázemí a rovněž si vybudoval potřebnou autoritu a respekt. Jeho nezpochybnitelným vkladem je také výjimečná dramaturgie, kvalita a pestrost repertoáru, organizace a struktura souboru i přístup k tanečnickům.
- Za spolupráce domácích i řady zahraničních pedagogů soubor získal ve světě věhlas pro svou schopnost interpretovat tím nejlepším způsobem nejrozmanitější taneční styly.
- Velký důraz byl v souboru kladen na technickou všestrannost a flexibilitu tanečníků. Soubor je znám jako dynamické těleso s obrovským nasazením, charismatem a soudržností.
- Byla založena tradice pořádání tzv. *Miniatur*, které se staly příležitostí pro mladé tvůrce z řad tanečníků Baletu Národního divadla. Tím byl dán podnět pro vznik nové generace ambiciózních choreografů (DekkaDancers).
- Vznikla také tradice slavnostních představení *Balet Gala aneb Setkání v Praze* – galavečery s hvězdným obsazením, se zahraničními, ale i českými umělci z předních světových baletních souborů – například A. Bottaini, B. Coppieters, A. Vargas, A. Kolegova, Ch. Roelandt, R. Savkovič, M. Perego, B. Knop, F. Barankiewicz, D. Gruzdyev, S. Jin Kang, L.-M. Cullum, J.-E. Wickström, J.-L. Massot, A. Bissonette, F. Vogel, S. Zacharova, A. Osadčenko, A. Amatriain, E. Ji Ha, D. Tamazlacaru, D. Moore, D. Camargo, J. Reilly, K. Kretova, S. Čudin, S. Polunin, D. Klimentová, L. Slavický, bratři Bubeníčkoví, B. Kohoutková, J. Jelínek, M. Krčmář, N. Horečná, M. Radačovský a další.
- Soubor díky angažování vynikajících tanečníků a spolupracovníků z celého světa získal skutečně mezinárodní charakter.
- Soubor mnohokrát úspěšně reprezentoval naši baletní scénu, Národní divadlo i Českou republiku v zahraničí – více než padesát zájezdů či hostování (Finsko, Itálie, Kanada, USA, Velká Británie, Izrael, Dánsko, Kanárské ostrovy, Malta, Německo, Srbsko, Rusko, Portugalsko, Řecko, Rakousko, Maďarsko, Polsko, Slovensko, Čína, Španělsko, Francie, Holandsko, Estonsko, Jižní Amerika,...).
- Petr Zuska prosadil výstavbu dvou velkých nových baletních sálů, rekonstrukci zázemí Baletu ND, čímž se výrazně zlepšily pracovní podmínky pro tanečníky.
- Navázal spolupráci s odbornými rehabilitačními klinikami a rozšířil kvalitu péče o tanečníky.
- Balet ND se stal dynamickým a úspěšným souborem. Průměrná návštěvnost jeho představení během 15 let stále vzrůstala, byla dlouhodobě nejvyšší mezi ostatními soubory ND a dosáhla 95 %.
- Byla posílena společenská prestiž souboru a baletu jako umění.

Balet Národního divadla pod vedením Petra Zusky urazil velký kus cesty a dobyl si zaslouženě své čestné místo mezi světovými soubory. Stejný kus cesty urazil i sám P. Z.
Ale o tom již více na následujících stránkách.



Petr Zuska jako cvičenec
na spartakiádě v roce 1975

Trio pro jednoho: jedinečného člověka Petra Zusku

Trio, které si sám stvořil: odtančil „odchoreografoval“ a „odšéfoval“ svým vlastním životem (nejen tím viditelným, zřetelným v pozicích šéfa baletního souboru, choreografa a tanečníka v jedné osobě) během patnácti divadelních sezon Národního divadla.

Název téhle knížky ale navazuje i na název jednoho z velkých baletních titulů Petra Zusky: *Brel – Vysockij – Kryl / Sólo pro tři*

A v současné chvíli se dere na světlo ramp další sourozenec těchto bratříčků (kteří nezavírají vrátka) – *Sólo pro nás dva*.

Tak se ti to, Petře, pěkně rýmuje.

Publikace k završení patnáctiletého působení Petra Zusky ve zmíněné „trojroli“ nechce hovořit (pouze) odborně. Chce načrtnout i portrét svého druhu, nejen profesní, ale i osobní; jen tak lehce pozvednout cíp opony.

A tak jsme k jednotlivým divadelním sezonám 2002/03 až 2016/17 oslovili několik výjimečných osobností, které mají co říci jak k tématu balet (každý ze svého, i nebaletního, zorného úhlu pohledu), tak i k člověku, který ten balet způsobil.

Petr, jak už je dáno jeho povahou a temperamentem, nemohl nereagovat. Ale oni zase chtěli dodat něco k tomu, co dodal.

Tak vznikala další z variací na téma Trio pro jednoho, tentokrát ne-pohybová – zato patnáctinásobná. Slavný Etienne Decroux by nejspíš řekl s úsměvem: „parole sur le mime“, promluva o pohybu: tentokrát bez kostýmu a definic.

Takže, abychom hned v úvodu přestali hovořit oficiálně – své podstatné místo tu má srdce, které umí chodit po kosmickém prázdně bosky, vzhůru nohama. Které se rychlostí, blížící se rychlosti světla, ocitá v nebi a vzápětí v pekle.

Srdce Fausta, jehož zásadní motto zní: „Dál! Dál!“ a nikdy neřekne osudné „okamžiku, jak jsi krásný, prodli jen!“ (Proto Mefisto prohrává svou sázku s Bohem o duši takto postiženou.)

A když jsme u těch citátů:

Ty jsi Petr – to je skála, praví se v evangeliu. Nu, skála občas žalostně drolivá, ale v jádru strašlivě pevná.

Možná kámen – *Petr*; možná kamínek – *Pierrot, Petříček*:

Ale opracovává neúnavně, až k vyčerpání, tu a tam proti své vůli, sám sebe.

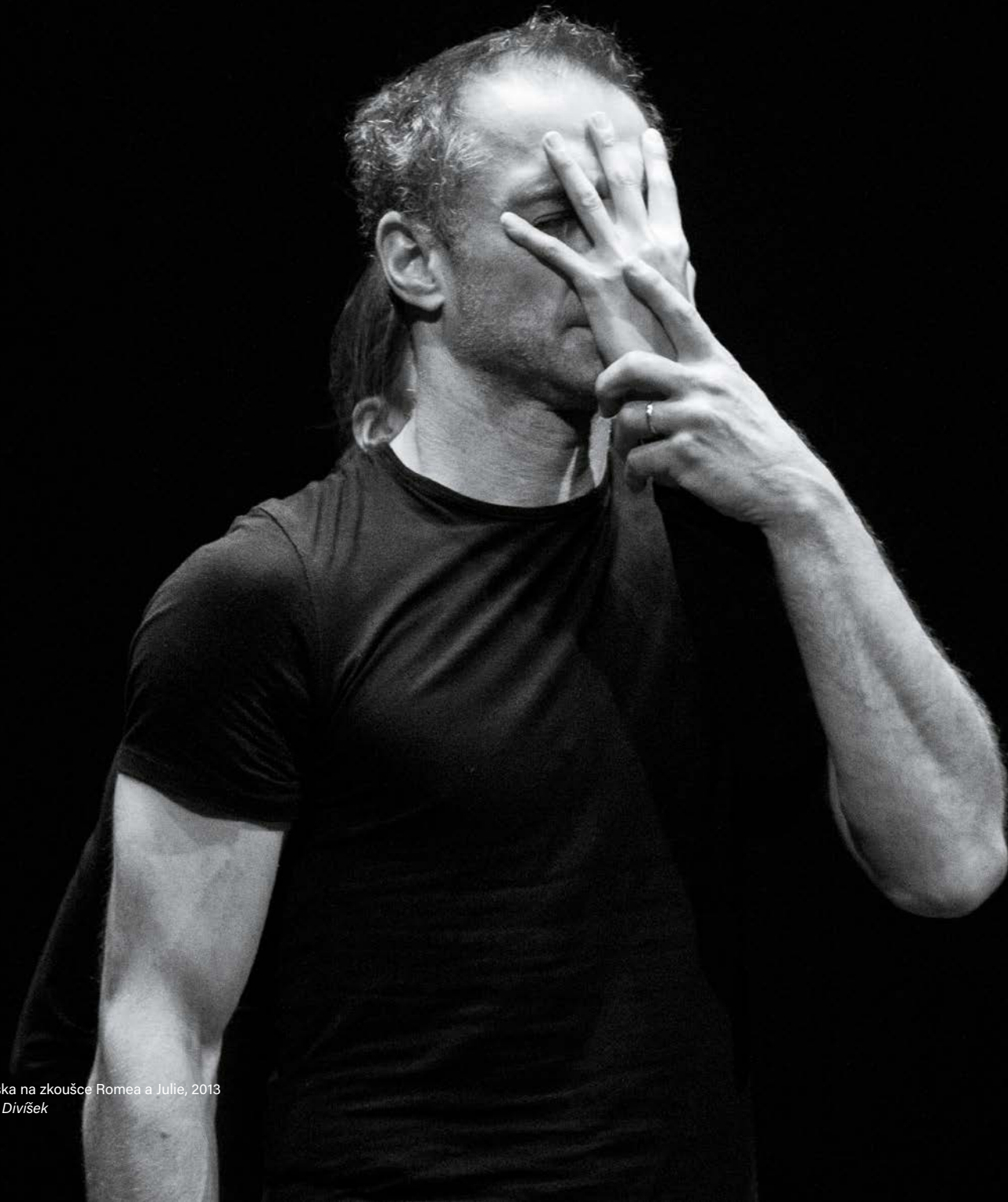
A už jen poznámku – v roce 1999 vytvořil Zuska v Hamburku choreografii, v níž sám i tančil (spolu s dvěma partnery z Mnichova).

Nesla název *TRIPLE SELF*.

Překládejte si to, jak chcete, třeba „Trojjediný“ – ale to by znělo poněkud příliš biblicky – nebo „Třikrát sám“ či „Potrojný“, pořád je to tentýž Zuska. Který již tehdy za své dílo obdržel 1. cenu Dom Perignon v mezinárodní choreografické soutěži.

Tomáš Vondrovic

*Tato kniha – a všechny rozhovory v ní – vznikala v době od května 2015 do listopadu 2016.



Petr Zúška na zkoušce Romea a Julie, 2013
Foto: M. Divíšek

Tolik dat...

tolik a tolik autorských choreografií, tanečních rolí, hostování, kritik a tak dále, nebylo by těžké doplnit výčet.

Jak přehledné; jak prostě vypadá život v číslech...

Ale kolik neuchopitelných světů, kolik kroků na jevišti, kolik vteřin, propadů a výšin, kolik úhlů pohledu, kolik setkání? A jakých?

A také – kolik vhledů do vlastního nitra; protože v našem případě, ač to může znít paradoxně, dokáže tanečník vyjádřit sám sebe i slovem – veršem, zaznamenaným snem...

Vlny (fragment)

*Vznikáš nárazem dvou vln
uprostřed vod*

*Co dělat
Život jde dál
a vzpomínky
už neprovedeš*

*Leda snad tancem
dalších vln*

Petr Zuska

Pete Zurlo

Obsah

Trio pro jednoho: jedinečného člověka Petra Zusku <i>Tomáš Vondrovic</i>	005
2002/2003 Apollón, či Dionýsos? <i>Nina Vangeli</i>	010
2003/2004 Lvím stiskem <i>Libor Vaculík</i>	032
2004/2005 Vnímání tancem <i>Diana Višněva</i>	044
2005/2006 Vizionář, dřívč a... <i>Daniel Dvořák</i>	058
2006/2007 Kdybyste si teď přisedli <i>Alexandre Katsapov</i>	072
2007/2008 Rtěnka, nárt a rtuť <i>Jiří Kylián</i>	086
2008/2009 Utnu, neutnu <i>Jiří Pavlica</i>	098
2009/2010 To byly extrémny! <i>Pavla Zusková</i>	108
2010/2011 Po (ne)zarostlém chodníčku <i>Petr Zuska: Ex post Pavlu Šmokovi</i>	120
2011/2012 Škola mimo školu <i>Ctibor Turba</i>	128
2012/2013 Aby se slovo stalo tělem <i>Viktor Preiss</i>	138
2013/2014 Růže pro Deburaua <i>Jan Bílý</i>	150
2014/2015 Dialog, který jde pod povrch <i>Jan Dušek</i>	162
2015/2016 Víím, že máš rád cestu nevyšlapanou <i>Jiří Lábus</i>	170
2016/2017 A poslední osobností je divák...	180
Curriculum vitae	198
Résumé	201



Nina Vangeli
*umělecká fotografie předního
českého fotografa Ivana Pinkavý*

2002/2003 Apollón, či Dionýsos?

Premiéry Baletu Národního divadla v sezoně

2002/2003 pod vedením Petra Zusky

Zpěvy země

Jardí Tancat / Black and Blues / Mezi horami

Choreografie: Nacho Duato / Stijn Celis / Petr Zuska

Premiéra: 21. 11. 2002 ve Stavovském divadle

Zkrocení zlé ženy

Choreografie: John Cranko

Premiéra: 27. 2. 2003 v Národním divadle

Motýlí efekt

Ways 03 / Imprint / Stamping Ground

Choreografie: Petr Zuska / Shawn Hounsell / Jiří Kylián

Premiéra: 19. 6. 2003 v Národním divadle

Choreografie Petra Zusky v sezoně 2002/2003

Mezi horami

Choreografie: Petr Zuska

Hudba: Čechomor

Scéna a kostýmy: Richard Maška

Světelný design: Daniel Tesař, Petr Zuska

Premiéra: 21. 11. 2002 ve Stavovském divadle
(tančil Balet Národního divadla)

Ways 03

Choreografie: Petr Zuska

Hudba: Arvo Pärt

Scéna: Petr Zuska

Kostýmy: Kathy Brunner

Světelný design: Daniel Tesař a Petr Zuska

Premiéra: 19. 6. 2003 v Národním divadle
(tančil Balet Národního divadla)

Clear Invisible

Hudba: Pēteris Vasks

Scéna: Petr Zuska

Kostýmy: Kathy Brunner

Světelný design: Petr Zuska

Premiéra: Lotyšská státní opera v Rize, 2002 (tančil Balet LSO)

Mariin sen

Choreografie: Petr Zuska

Hudba: Cesare Pugni, Camille Saint-Saëns

Kostýmy: Roman Šolc

Světelný design: Daniel Tesař, Petr Zuska

Světová premiéra: 19. 5. 2002 ve Stavovském divadle
(tančil Pražský komorní balet)

Taneční role Petra Zusky v sezoně 2002/2003

Malý pan Friedemann / Psycho

(role: Johannesův snový dvojník, Norman Bates;

choreografie: Libor Vaculík, tančil Balet ND, Národní divadlo)

The River (v rámci inscenace Amerikana II,

choreografie: Alvin Ailey, tančil Balet ND, Národní divadlo)

Jardí Tancat (v rámci inscenace Zpěvy země,

choreografie: Nacho Duato, tančil Balet ND, Stavovské divadlo)

Stamping Ground (v rámci inscenace Motýlí efekt,

choreografie: Jiří Kylián, tančil Balet ND, Národní divadlo)

Imprint (v rámci inscenace Motýlí efekt,

choreografie: Shawn Hounsell, tančil Balet ND, Národní divadlo)



Mariin sen
Oleksander Kysil, Tomáš Kopecký,
Jiří Vrátil, Tomáš Rychetský
Foto: R. Sejkot



Zpěvy země – Mezi horami
Jiří Pokorný, Michaela Wenzelová
Foto: R. Sejkot



Zkrocení zlé ženy
Nikola Márová, Jiří Kodým
Foto: R. Sejkot



Ways 03
Zuzana Susová, Filip Veverka a soubor Baletu ND
Foto: R. Sejkot



Mariin sen
Radek Vrátil, Nikola Márová,
Lubor Kvaček, Tomáš Kopecký
Foto: R. Sejkot

Nina Vangeli: Cesta Petra Zusky k mistrovství

Apollinský tanec

Choreograf Petr Zuska vstupuje v tuto chvíli do let mistrovských. Je proto čas na shrnující skicu jeho uměleckého typu. Nemám na mysli vyčerpávající výčet veškerých položek jeho tvorby – to by bylo nejen únavné, ale zejména předčasné, neboť Zuska má to nejdůležitější, mistrovské stadium své tvorby, ještě před sebou. To, co mě zajímá, je spíše pochopit zabarvení jeho choreografického hlasu, jeho umělecký archetyp. Poté, co jsme se spolu poprvé setkali – bylo to koncem devadesátých let, abychom rozmlouvali o tanci a tvorbě –, nazvala jsem ho Orfeem, a nebylo to pouze pro jeho fyzickou krásu, nýbrž pro celé jeho umělecké založení. To se zrodilo „z ducha hudby“. Připadá mi proto adekvátní zůstat i v této skice u antických archetypů, jak je geniálně definoval Friedrich Nietzsche, když odlišil umění *apollinské*, světlé, umění jasné nezkalené vize, kontemplativní, harmonické, lyrické, „labutí“, v protikladu k umění *dionýskému*, temnému, hermetickému, iracionálnímu, extatickému, orgiastickému, expresivnímu, „kozlímu“. Zuskův umělecký typ je bezesporu ten apollinský.

Onen první rozhovor jsem s Petrem Zuskou uskutečnila pro výjimečnou přílohu Literárních novin, věnovanou současnému tanci, který se právě teprve probouzel k novému životu; Zuska byl již tehdy pokládán za největší zdejší mladý choreografický talent. V té době se pohyboval spíše v okruhu současného tance a měl profesionální zkušenost s pantomimou. Zeptala jsem ho tenkrát: „*Jaký je váš první instinktivní pohyb, když pomyslíte na tanec?*“ Odpověď Petra Zusky byla: *Mým prvním impulsem je pohyb vrchní částí těla směrem nahoru k nebi a do šířky, jako by člověk chtěl vzlétnout nebo uchopit vesmír nebo se dotknout mraků...*

Dnes je Petr Zuska součástí baletního světa a řekla bych, že tam logicky i osudově přináleží, jakkoli ho někdy i stylově přesahuje. V rámci svého apollinství Ine Petr Zuska odjakživa k hudbě jako iniciačnímu momentu tance – k hudbě velkých formátů, velkých spirituálních a estetických ambicí. Gustav Mahler, Antonín Dvořák, Bohuslav Martinů, Leoš Janáček a Igor Stravinskij, to jsou jeho kultovní skladatelé. Je ovšem i jako choreograf nejsilnější tam, kde vede taneční sólisty lyricky a orchestruje taneční ansámbl ve smyslu hudebním.

Výrazové rozpětí a taneční jazyk, ve kterých se choreograf Petr Zuska pohybuje, sahají od neoklasiky přes výtvarné contemporary a liberální citace populárních stylů až po interpolace každodenního pohybu. Převažuje nicméně jazyk baletní neoklasiky, velmi individualizovaný a často nekonformní. Zuska je choreograf z kyliánovského rodu; v určitých momentech, kdy z čiré tanečnosti vybočí, se však projevuje i jeho fialkový gen. Jeho tvůrčímu typu však vyhovuje nejlépe a jednoznačně živel taneční; v tanci – v jeho živlu lyrickém a melancholickém, se Zuskův talent realizuje nejplněji. Je to melancholie endogenní, i zděděná melancholie střední Evropy.

Thanatos

Bůh smrti Thanatos silně ovlivňuje témata a nálady Zuskových děl. Nemůže tomu být jinak. Tělesné umění, jakým je tanec, vede už silou své existence k úvahám o konečnosti těla. Jedním z vrcholných projevů archetypu Thanata v Zuskově díle je taneční opus *D.M.J. 1953–1977* s hudbou Antonína Dvořáka, Bohuslava Martinů a Leoše Janáčka. Odehrává se na hřbitově, jak to v Evropě máme v tradici baletních scénérií – vzpomeňme na *Giselle*, vzpomeňme na Marii Taglioniovu vstávající s ostatními jeptiškami z hrobů v proslulé baletní scéně z *Roberta d'ábla*, vzpomeňme na pohřeb *Sylfidy*. Zuska si pro *D.M.J. 1953–1977* vytvořil geniální autorskou scénografii z pohyblivých náhrobků; jsou mobilní, a přesto působí masivně, kamenně, osudově. Pohyb náhrobků je komplementární k pohybu tanečnicků – sólistů i skupin. Pohyblivý je i horizont, který se jako černá roleta vždy nesmlouvavě zatáhne za zářivou modří, proti níž se odrážejí bílé vzlyky baletního sboru; černá je konečná stanice.

Bytostná a nadčasová melancholie Petra Zusky se rozezněla v tomto díle naplno. Vyhraněná, střídma, a přece výrazná barevná stupnice ji podporuje. Melancholie však u Petra Zusky neznamena rozklad, neznamena odstoupení od estetického ideálu. Naopak, jeho apollinské umění, krása, kterou vytváří, činí smutek ještě hlubší, než by ho mohlo učinit jakékoliv opuštění apollinského řádu. Choreografa inspiroval náhrobek dívky, která zemřela mladá (žila, jak říká hermetický titul kusu 1953–1977).

Smrt mladé ženy tematizuje Zuska opakovaně. Činil tak už v lidových baladách, v nichž vyhmatal jejich nejbolestivější momenty, momenty vražd na mladých ženách; choreograf vždy rozestřel kolem tragédie taneční krásu. Sounáležitost, soucit, soustrast s ženskou bolestí byl zvláštním rysem již u mladého Zusky. Bolest evokoval naléhavě, jakkoli bez naturalismu. Páral naše duše, když jeho tanečník přemlouval v tanci ženu, již zavraždil, slovy balady: „...vstaň rychle hore, srdéčko moje, však ťa nic nebolí...“ Nebo když se mladá žena snaží odradit vraha od činu, reprodukuje tancem slova balady: „v tobě dušička, ve mně dvě“. Krása a bolest jdou pro Petra Zusku ruku v ruce, není jedné bez druhé.

Aby mohl do tanečního díla přenést tento „syndrom“ prorostlé bolesti a krásy, je jak bolestiplný vnitřní svět ženy, tak žena jako taneční materiál pro choreografa Zusku zásadním způsobem důležitá. Zuska jde v tomto smyslu ve šlépějích Georgese Balanchina, kterého pokládáme za zakladatele takzvaného baletního neoklasicismu, tedy stylu, v němž se dnes Zuska převážně pohybuje, jakkoli dnešní neoklasika vypadá přirozeně jinak než ta Balanchinova; Balanchin vždy prohlašoval, že balet by bez žen pro něho ztratil *raison d'être*.

V protikladu ke sféře současného tance, kde se rozdíl pohlaví stírají a dochází k dobrodružné výměně tanečních a tělesných zkušeností mezi tanečníky a tanečnicemi, si Zuska tradicionalisticky vychutnává jasné rozlišení pohlaví, rozlišení mužských a ženských těl, jejich tvarů a energií; základem i jeho ansámblové práce je pečlivě – individuálně – vypracovaný dámsko-pánský duet, který se pak případně umocňuje zmnožením ve skupině. Zuskovy duety je důležité podtrhnout, neboť v současném tanečním paradigmatu, ať už v *contemporary* nebo v baletu, je tradice duetu už natolik vytěžena, že se stal vlastně nejobtížnější disciplínou. Umění duetu je proto rovněž významnou součástí Zuskova mistrovství.

Eponymní balet *Smrt a dívka* (2011) je znám ve dvojím Zuskově provedení. Měl premiéru v Les Ballets de Monte-Carlo, tedy v jednom z nejvýznamnějších evropských baletních domů s *dagilevovskou* tradicí. Aniž ztrácí typicky zuskovský lyrický charakter, je čitelně narativní, a navazuje tak, byť v jakémsi *biedermeierovském* měšťanském duchu, na lidové balady o truchlivých osudech žen. Struktura choreografie je obligátní: duety Smrtáka a Dívky a malé vstupy Rodiny; kouzlo této choreografie je v tom, jak Zuska vine taneční řeč, jak využívá jazyk neoklasiky. Smutek je zde krásný a jako za sklem. Nedrásá, pouze ukolébává do nostalgie.

Postava Smrti byla v Monte-Carlu ztvárněná hezkým černošským tanečníkem; jeho tmavá tvář znamená onen temný rubový svět. Smrt v jeho provedení však není hrozná, je toužící. Umírající dívka je ženou mezi dvěma muži, kteří po ní prahnou; ten temný, který hraje na černý klavír, ji získá. Kolem černého klavíru se rozprostírá běloba – bílé jsou saténové šaty Dívky, bílé je trojkřídlé zrcadlo, bělostný přehoz lůžka, bílé sloupové hodiny jako *memento mori*.

Černý klavír stojí v centru komorního prostoru; však by podtitul mohl znít: Skrytý život klavíru. Je vizuálně ukotven ke křišťálovému lustru nad sebou; krásný a metaforický nabídl na sebe lavinu kulturních a emotivních konotací. Slouží jako divadlo na divadle, odehrávají

Mariin sen

Choreografie: Petr Zuska

Mariin sen vznikl v roce 2002 jako komediální hříčka pro Pražský komorní balet. Na repertoár ND přešel jako součást inscenace *Baletománie* v roce 2005. Důkaz, že humor baletu sluší.



Viktor Konvalinka, Radek Vrátil, Tomáš Kopecký, Lubor Kvaček
Foto: R. Sejkot

se na něm uzlové momenty příběhu. Smrt hraje na klavír citlivě, hraje i na dívčino tělo citlivě, lyricky. V Praze zato stojí Smrták Viktor Konvalinka rozkročen na klavíru pod lustrem jako neodvratný rozsudek, nepokoušejte se odvolat. Jeho expresivní hmaty na klavír, je to umělecká rozcitlivělost, nebo záludnost vraha? Je to Heydrich hrající na housle? Verze z Monte-Carla byla lyrická, tekla jako med, verze pražská byla dramatická, zaskakující.

V obou byla podobná scéna: náznak rodinného interiéru, ne však z naší doby, ale spíše z doby Mahlerovy. Je zvláštní, jak ve střední Evropě žijeme ještě stále tak trochu na začátku minulého století. Obrazy měšťanského dusna se zdají překvapivé u umělce zrozeného do doby komunistické vlády; snad jsou to útky... k době, kdy se formovala poslední výrazná epocha středoevropské měšťanské kultury.

Měšťanský interiér vypráví. Vypráví skrze postele s bílými přehozy a skrze černé klavíry, tato dvě těžiště rodiny. Vyprávějí stoly a židle. Stůl rovná se příběh; kde je stůl, tam je rodina, kde je rodina, tam je příběh. Jakmile ukotvil choreograf příběh ke stolu, uvolnil si ruce a může se věnovat tanci jako bolesti, tanci jako touze, tanci jako záhadě, arkánu. Diváci sami ho už přečtou jako příběh.

Kdybychom nepřišli na *Smrt a dívku* kvůli ničemu jinému než kvůli závěrečné metafoře, stálo by to za to. Smrt zvedá mrtvou Dívku v náručí, nese ji ke klavíru, za nímž se chvěje smutný komparsík Rodiny, křídlo se zvedá, na vnitřní straně černé lesklé desky zasvítí bílý satén, jaký zdobívá vnitřky rakví, Smrt uloží Dívku dovnitř a víko zavře. Stmívá se a jenom světlo lustru matně svítí, jak stoupá a ztrácí se v provazišti.

Choreografické autorství; apollinský řád

Petr Zuska je výrazný autorský typ. Choreografická výpověď není u něho výsledkem náhody nebo nezacíleného „hledání“, nýbrž výsledkem vnuknutí a záměru, který má pod kontrolou. Jeho autorské gesto se odvíjí v první řadě od velké tvarové invence, s níž modeluje pohyb jednotlivých tanečníků a zmíněných duetů, a s níž vytváří vzájemné vztahové tvary mezi jednotlivými tanečníky i v celku ansámbly. Vyústění pohybu je u něho málokdy odhadnutelné; skoro vždy překvapuje, přináší novou „výpověď“, neotřelé taneční tvrzení. Způsob, jakým tento choreograf rozvíjí, člení a rytmitizuje taneční úsek – jak vine svou taneční řeč, se vyznačuje čitelným, rozpoznatelným a harmonickým autorským rukopisem.

Autorské gesto však zahrnuje i autorské stanovisko – především stanovisko morální. To realizuje výrazně ve velkém baletním plátně, expresivně divadelním, jakým byla inscenace *Romea a Julie* (2013). Zuska zde učinil razantní dramaturgické úpravy – hlavními postavami jsou zde fakticky nikoli Romeo a Julie, nýbrž kněz Lorenzo a královna Mab, kterou Zuska do fyzické podoby vykouzlil z litery shakespearovského verše. Využívá jako prostředek autorského gesta též výtvarný slovník – expresivní masky a barevnou symboliku. To vše, aby pledoval pro řád ve společnosti, pro harmonii – pro apollinský řád. A aby vyjádřil morální nevoli nad společností, která se skrývá za maskami. Aby obvinil Osud, který má v rukou královna Mab, svévolná představitelka ženské iracionality. Proti ní stojí mužský racionální princip – kněz Lorenzo; jejich srážka je střetem živlu nezkrotné a nevypočitatelné imaginace s principem harmonie. Oba principy spolu bojují o nadvládu nad příběhem, ovšem Lorenzo nemá proti Mab šanci. Vždyť příběh se rodí mezi ústy muže a ženy, která se k sobě blíží v polibku (obrazem polibku je scénograficky znázorněna v tomto představení „brána do příběhu“). A Příběh – královna Mab přijímá jen bezpodmínečnou kapitulaci.

Zuska setrvává u řádu, i pokud jde o přísná pravidla hry baletu; respektuje je, nezouvá své tanečnice ze špiček. Autorskou autoritu uplatňuje především v ansámblových scénách; jsou jeho velmi silnou stránkou, orchestruje prostor jako dirigent od forte po pianissimo a má každý nástroj pod kontrolou, vše sloužící úhrnné synergii.

Choreografův rukopis; směry, tvary, barvy

Petr Zuska představuje taneční bel canto. Přidrží se staletého a aristokratického ideálu krásy pohybu západního, atlantického člověka. Vyznává plynulost, kontinuitu, oblost pohybu; jeho tanec je táhlý, beztlížný, graciózní. Gracióznost je od baletního umění neodmyslitelná. - Definici gracióznosti máme díky Henri Bergsonovi. - Jako graciózní vnímáme podle něho to, co je plynulé, ostentativně snadné, co má pravidelný rytmus, vyznačuje se nelomenými, nepřerušovanými křivkami, u kterých může divák předvídat, jaký bude jejich další průběh. I když se směr pohybu stále mění, vychází z pohybu předešlého. Na předjímání pohybu spolupracuje i hudba. Vjem lehkosti pohybu se podle Bergsona „přelévá do rozkoše z pocitu, že lze jaks zastavit běh Času...“

1. *symfonie D-dur* (2010), v níž bylo do tance přetaveno hudební dílo Gustava Mahlera, je rovněž čistým neoklasickým bel cantem. Je to dílo, ve kterém spatřuji kód Zuskovy melancholie, která zabarvuje opakovaně jeho choreografický rukopis. Je to píseň o věčné touze, již utopení v odstínech blankytné modři dodává mystický půvab. Nezvykle choreograficky střídme a zároveň pohybově ušlechtilé, ba etiketní, se toto dílo obsesivně zaměřuje na zveřejnění touhy. V bledé, do fialova se přelévající modři kostýmů i scény zní Mahlerova hudba melancholicky (a někdy trochu kavárensky). Dvojice tanečníků obřadně kráčí, nadlouho znehybní na místě a ukazuje pažemi toužebně ve směru své touhy; touha je táhne do levého portálu. Jejich velké gesto je slavnostní jako přísaha, závažné jako Morana ukazující cestu k Žalovu. Prakticky celá choreografie je jednou velkou lunetou cesty za touhou – tj. do levého portálu; je to cesta do neznáma, do osudové budoucnosti, k Žalovu, ke smrti. Možná to byla náhoda někdejší Kyliánovou *Potopenou katedrálou*, jejíž tanečníci ji toužebně vyhlíželi právě tam – v levém portále.

Zuska má velkou choreografickou invenci, čistou kresbu tanečního pohybu, čitelně vedenou pohybovou linii, která se ustavičně přivrací a odvrací, rozvinuje a svinuje; princip je stále týž – příliv a odliv. Hýří tanečními protizvraty, které se realizují v nečekaně objevovaných průchodech v prostoru mezi dvěma těly. Do těch se vrhají pohyby, které náhle prudce změnily směr. Tím se dramaticky mění i směry proudů energií a prostor je naplněn stálým vzruchem. - Jeho choreografie jsou bohaté na zvedačky; také ty se přelévají tam a zpět. Tato přelévavost pohybu je pro Zuskův styl velmi typická, ale jednotlivá řešení vždy překvapí. Svůj neoklasický styl aktualizuje; má velký podíl floor-worku; není samosebou sám, kdo s ním dnes na baletní scéně pracuje, ale nesmíme zapomínat, že floor-work není v baletu „autochtónní“. Zuskovi se daří přirozeně amalgamovat techniku floor-worku do neoklasiky, aniž se přetrhne logika pohybu a nit divácké emoce.

To ovšem znamená, že se i balet, aniž ztrácí svou identitu, podílí na epochálním „paradigmatu pádů“, k jehož vzniku došlo ve dvacátém století (!!!). - Drobnějším dalším cizorodým prvkem v tkanivu neoklasiky je flex chodidla. Nevím, kdo uvedl flex do baletu (Mats Ek?). V každém případě, v Zuskově pojetí se flex, příznačný pro různá „carmina burana“, proměňuje ve svůj opak – ve flex jemný, něžný. Může jím zareagovat dívka, zvednutá mladíkem milostně od země, jako by jí projela jemná křeč rozkoše nebo stud. Flexy neruší u Zusky eleganci baletu, baletní feeling, naopak ho pikantně podtrhávají, a zároveň dodávají pohybu uvěřitelnost, odstiňují ho emocionálně. Stejný efekt mají i jeho rozfázované pohyby či odstředivé skluzy, které přerušují náhlá zarážka.

Výjimečné dílo *Stabat Mater* (2014) na Dvořákovu hudbu kumuluje charakteristické rysy Zuskovy tvorby v jakési konceptuální čirosti. Je zde motiv smrti, je zde vysoká, doslova rituální hudba, je zde práce s ženskými těly a ženskou expresí, s ženským archetypem ohlazeným tradicí – dlouhovlasou mladou ženou oblečenou do „ewige weibliche“ dlouhých bílých šatů se širokou sukní, s obnaženými pažemi a prsy otisknutými do saténu. Ženy jsou sestersky zmnožené, zaplavují bíle scénu, na kterou vypadávají namáhavě a bolestivě z průrvy v patě velkého kříže, který zabírá horizont.

Neobyčejně dynamická kompozice je spleť pohybových smyček, jejichž motivy se ustavičně vracejí, zmnožují, vrství, zintenzivňují. Má jediné téma – nezkrotnou bolest matky. Permutace a variace pohybu identických žen spolu se zcela prázdným scénickým prostorem vytvářejí až dojem určitého minimalismu. Připomínají vlastně efektní minimalismus a repetitivnost bílých dějství klasického baletu. Charakteristickými tvary pohybu jsou v tomto tanci předozadní vlna páteře – *vzlyk*, zachycený pád ztrnulého těla bokem – *omdlení*, výpady – *řev těla a panický běh*.

Barva je na divadelní scéně nejrychlejším nosičem emocionálního sdělení. Je studnicí emocionální paměti. Barvy jsou také bohatými archetypy, schopnými rozeznat mytologickou paměť diváka, usouvztažnit obraz k jeho citovému životopisu. Zuskova archetypální barva je, jak se zdá, modrá. Jeho základní stupnice jde od blankytné přes gotickou modř až na práh magenty – šedivě fialové. Choreograf tak navazuje na generaci romantiků a Novalisův modrý květ touhy. Ve zmíněné Mahlerově *1. symfonii D-dur* vyzývá modrá barva na cestu. – Na úzké stopě modré cesty jsou i dvě dívky v taneční kompozici na hudbu Janáčkovu klavíru *V mlhách* (opět do levého portálu). – Dokud v *D.M.J. 1953–1977* září horizont modře, může hrdina na hřbitově prožívat svůj živý sen. Když se horizont zatáhne černě, probouzí se k realitě.

Silně archetypálně zatíženými barvami, jak již demonstrováno, jsou i černá a bílá, obě znamenají v různých kulturách smutek za zemřelými. U Zusky je bílá prominentně dívčí. Bílé jsou šaty Dívky zasvěcené Smrti na pozadí černého klavíru, běloba šatů tanečnic *Stabat Mater* se odráží od strohého černého kříže v pozadí.

Baladické tance, stín Marsya

Je vlastně zvláštní, že choreograf, který dokáže tak přesvědčivě upoutat čirou choreografickou výpovědí, aniž by divák postrádal vysvětlení, přesto, a poměrně často, sahá k prvkům narace. Vedle velkého repertoárového baletu, jako byl *Romeo a Julie*, je to zejména tehdy, když zpracovává lidové písně, které ve svém jádru vždy příběh, často baladický, obsahují. Už jsem zde zmínila choreografické začátky Petra Zusky, místo lidových balad v nich a význam těchto baladických choreografií pro konstituování Zuskova uměleckého rukopisu, jeho emocionálního rejstříku, étosu, exprese. V dalším Zuskově vývoji nejde jen o tyto starobylé drásavé anonymní písně; Zusku oslovují i nové písňové „balady“, jejichž autory – současné lidové bardy – známe a jejichž písně nám „lidověji přímo před očima“.

O takový materiál se právě Petr Zuska opřel, když zpracovával svůj největší divácký hit *Brel – Vysockij – Kryl / Sólo pro tři* (2007). Zejména Vladimír Vysockij a Karel Kryl byli lidovými bardy, jak je chápeme zde na východ od západu – jako ty, kdo čelí útlaku moci a jsou jí drceni; byli ostatně zdejší. – Představovali nikoli typ Apollóna, spíše Marsya, který se musí bát o svou kůži – jako mýtický Marsyas zaživa stažený z kůže mocným Apollónem, když se svou píšťalou podlehl za nerovných pravidel v soutěži Apollónově lyře. Jenom tanečník, suplující hlas novodobých bardů, prochází v Zuskově představení místo s lidovou píšťalou s lidovou kytarou. Je bílá.



Anna Vrabcová, Tereza Podařilová, Zuzana Susová, Pavla Sýkorová
Foto: R. Sejkot